



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Von Urban Görtschacher zum Wegwarte-Meister. Eine  
Werkanalyse unter Berücksichtigung künstlerischer  
Wechselbeziehungen zu Beginn des 16. Jahrhunderts“

verfasst von / submitted by  
Catharina Stiebitz, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

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



## Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	IV
Einleitung.....	1
<b>1</b> Stand der Forschung.....	4
1.1 Die Zuschreibung an Urban Görttschacher.....	6
1.2 Die bisherige stilistische Einordnung der Wegwarte-Tafeln.....	9
<b>2</b> Künstlerische Wechselbeziehungen zu Beginn des 16. Jahrhunderts und die Rolle der Druckgraphik.....	12
<b>3</b> Das Wegwarte-Signum .....	17
3.1 Das Signum der Wegwarte im Vergleich zu Beispielen in der Kunst.....	19
3.2 Die Wegwarte in Brauchtum und Volksglaube .....	21
<b>4</b> Die Wegwarte-Tafeln – Eine Untersuchung in Einzelanalysen .....	23
4.1 Zwölfjähriger Jesus im Tempel .....	27
4.1.1 Gestaltungsprinzipien und Motivgeschichte .....	27
4.1.1.1 Bildaufbau .....	28
4.1.1.2 Anordnung der Figuren im Raum.....	30
4.1.1.3 Ikonographie .....	31
4.1.1.4 Erzählstrategie .....	35
4.1.2 „Ganz altdorferisch gemalt“ .....	36
4.1.3 Funktion.....	38
4.2 Ecce Homo .....	41
4.2.1 Gestaltungsprinzipien und Motivgeschichte .....	42
4.2.1.1 Bildaufbau .....	43
4.2.1.2 Anordnung der Figuren im Raum.....	45
4.2.1.3 Ikonographie .....	48
4.2.1.4 Erzählstrategie .....	50
4.2.2 Der Stifter .....	51
4.2.2.1 Das Erscheinungsbild des Stifters .....	52
4.2.2.2 Das Fragment einer Turnierszene aus Schloss Trautson bei Matrein am Brenner	56
4.2.3 Funktion.....	57
4.3 Marienkrönung .....	61

4.3.1	Gestaltungsprinzipien und Motivgeschichte .....	62
4.3.1.1	Ikonographie .....	63
4.3.1.2	Die Anordnung der Figuren im Raum .....	67
4.3.1.3	Erzählstrategie .....	71
4.3.2	Funktion.....	72
4.4	Susannentafel .....	72
4.4.1	Gestaltungsprinzipien und Motivgeschichte .....	74
4.4.1.1	Ikonographie .....	74
4.4.1.2	Bildaufbau .....	75
4.4.1.3	Anordnung der Figuren im Raum.....	77
4.4.1.4	Erzählstrategie .....	78
4.4.2	Die Motivvorlagen Dürers .....	80
4.4.3	Dürer und die Rezeption seiner Grafiken in der Tafelmalerei zu Beginn des 16. Jahrhunderts – eine Zwischenbilanz .....	84
4.4.4	Funktion.....	86
<b>5</b>	<b>Die Wegwarte-Tafeln und ihre stilistische Zusammengehörigkeit.....</b>	<b>88</b>
5.1	Bildaufbau .....	89
5.2	Darstellung von Raum .....	91
5.3	Die Farbgebung .....	94
5.4	Figurengestaltung und gemeinsame Motivvorlagen.....	95
<b>6</b>	<b>Das Maleratelier des Wegwarte-Meisters und seine Lokalisierung – ein Lösungsvorschlag.....</b>	<b>98</b>
<b>7</b>	<b>Schlussbemerkungen und Ausblick.....</b>	<b>103</b>
<b>8</b>	<b>Literaturverzeichnis .....</b>	<b>106</b>
<b>9</b>	<b>Abbildungsnachweis.....</b>	<b>116</b>
<b>10</b>	<b>Abbildungen .....</b>	<b>120</b>
<b>11</b>	<b>Abstract.....</b>	<b>204</b>



## **Danksagung**

Mein Dank gilt in erster Linie Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel, die sich dazu bereit erklärt hat, die Betreuung meiner Masterarbeit zu übernehmen. Die gemeinsamen, ausführlichen und zugleich motivierenden Besprechungen waren mir eine große Hilfe und resultierten in vielen wertvollen Ratschlägen.

Ich danke Frau Dr. Veronika Pirker-Aurenhammer für die Anregung, mich mit der vorliegenden Thematik auseinanderzusetzen und Frau Mag. Barbara Kedl-Hecher sowie Herrn Mag. Christoph Wendler für das geduldige Korrekturlesen und die vielen lehrreichen Denkanstöße.

Meine Arbeit widme ich meinen Eltern, Birgit und Alexander Stiebitz, die mich seit Beginn meines Studiums in vielerlei Hinsicht unterstützt und selbst in Zeiten des Zweifelns an mich geglaubt haben. Constantin und Magdalena danke ich für den geschwisterlichen Beistand, der mir besonders in schwierigen Phasen meines Studiums den notwendigen Rückhalt bot.

Die Fertigstellung der vorliegenden Masterarbeit wäre ohne meinen Lebensgefährten, Dr. Philipp Stadler, nur schwer vorstellbar gewesen. Seine beeindruckende Geduld und sein beharrlicher Ansporn waren meine steten Begleiter, die mich beständig ans Ziel führten.

## Einleitung

Im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit stehen vier hölzerne Tafelbilder, die sich dadurch auszeichnen, mit ein und demselben Signum markiert worden zu sein. Bei dem gemeinsamen Signum, das es ermöglicht diese zu einem in Zusammenhang stehenden Werkkomplex zusammenzuschließen, handelt es sich um das übergroße Gewächs einer Wegwarte, die inmitten der Szenen und sehr gut sichtbar im Bildvordergrund platziert wurde. Die Darstellungen der einzelnen Tafeln zeigen den *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* (Abb. 1), eine *Ecce-Homo-Szene* (Abb. 2), eine bis heute verschollene *Marienkrönung* (Abb. 3) – sie können aufgrund einer vorhandenen Jahreszahl in das Jahr 1508 datiert werden – und eine mehrszenige *Susannenlegende* (Abb. 4). Die Entstehung der Letzteren wird in der Forschung um das Jahr 1520 vermutet. Gemeinsam mit dem *Ecce-Homo*-Bild kann die *Susannenlegende* in den Räumlichkeiten des Oberen Belvedere in Wien bewundert werden. Sie werden von Werken Michael Pachers und Marx Reichlichs umgeben. Die Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* wird im Prunkstall des Unteren Belvedere aufbewahrt und hängt gemeinsam mit einer Vielzahl an weiteren Tafelbildern an einer mehrere Meter breiten Schauwand.

Entdeckt wurde das gemeinsame Signum erstmals von Ernst Buchner<sup>1</sup>, der, auf zwei Namenszügen basierend – auf dem Originalrahmen des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* und am unteren Bildrand der *Marienkrönung* – die Tafelbilder dem in Villach tätigen Stadtrichter Urban Görtschacher zuschrieb. Eine Zuschreibung, die seither in der Forschung allgemein akzeptiert und aufrecht gehalten wurde. Die Tafelbilder waren im Anschluss mehrfach Gegenstand wissenschaftlicher Publikationen und dienten als Parameter, das Œuvre des vermeintlichen Kärntner Künstlers zu erweitern. Es ist legitim, sich nun die Frage zu stellen, weshalb es notwendig erscheint, sich neuerlich mit dem vorliegenden Bildmaterial auseinanderzusetzen: Die Zuschreibung scheint weitgehend geklärt, die vier Tafelbilder als gesicherter Werkbestand Urban Görtschachers akzeptiert. Die Forschung äußerte so gut wie keine Zweifel an den Ergebnissen Buchners. Nur eine kurze Bemerkung Janez Höflers<sup>2</sup> lässt im Zuge einer Auseinandersetzung mit dem bisherigen Forschungsstand aufhorchen. In seinem im Jahr 2003 publizierten Beitrag äußerte er sich skeptisch zu der bisher vorgeschlagenen Zuschreibung an Urban Görtschacher. Letztere beruhe lediglich auf zwei Namenszügen, was

---

<sup>1</sup> Buchner 1928.

<sup>2</sup> Höfler 2003.

sich nach Höfler als „zu vage“ herausstelle<sup>3</sup> und sich anhand dieser keinerlei Aussagen zu dem Stilbefund äußern lassen. Seiner Ansicht nach könnten diese alternativ auch als Besitzvermerke eines eifrigen Kunstsammlers gedeutet werden und damit den bisherigen stilistischen Brückenschlag zur Kärntner Kunstlandschaft als voreilig offenbaren. Denn ganz wesentlich festzuhalten ist die Tatsache, dass sich Buchner bei seiner Zuschreibung nicht an stilistischen Charakteristika der Tafelbilder orientiert hatte, sondern diese sich einzig über die zufällig auf uns gekommenen Namenszüge manifestierte und mit einem Schlag alle wesentlichen Fragen, die einer Verortung kunsthistorischer Objekte voraus gehen, beantwortete. In diesem Zusammenhang hat es also durchaus seine Berechtigung, den vier Tafelbildern neuerlich Aufmerksamkeit zu schenken und diese auf ihre gestalterischen Prinzipien hin, ohne Berücksichtigung biographischer Spekulationen, zu untersuchen. Fragestellungen, die aufgrund der bisherigen Gewissheit über die künstlerische Urheberschaft keine beziehungsweise kaum Beachtung fanden, bedingten wesentlich die Einteilung dieser Arbeit:

Der erste Abschnitt ist als allgemeine Einleitung konzipiert, die nach einer kurzen Erörterung der für diese Arbeit relevanten Forschungsbeiträge die bis heute übernommene Zuschreibung an Urban Görtzschacher sowie die bisherige stilistische Einordnung der vier Tafelbilder reflektiert und auf ihre Plausibilität hin überprüft. Insbesondere soll die Beleuchtung des bisher vorherrschenden Stilbefunds vor Augen führen, wie sehr dieser von einer Zuschreibung an einen vermeintlichen Kärntner Künstler aus erschlossen wurde, was zur logischen Folge hatte, dass alternative, also davon unabhängige Ansätze von vornherein vernachlässigt wurden.

Eine daran anschließende inhaltliche Einführung dient dazu, der Arbeit kunst- und kulturhistorisch entscheidende Entwicklungen, insbesondere jener des künstlerischen Austauschs mittels des neuen Leitmediums der Graphik und das Phänomen der Donauschulmalerei, mit der insbesondere die Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* in Zusammenhang gebracht wurde, an den Anfang zu stellen. Damit soll ein Gespür für den historischen Entstehungszeitraum der Wegwarte-Tafeln geschaffen werden, um die Herkunft der in späterer Folge konstatierten Motivvorlagen nachvollziehbar zu machen.

Neue, wesentliche Erkenntnisse liefert eine daran anschließende ausführliche Auseinandersetzung mit dem Wegwarte-Signum. Diese Arbeit beinhaltet somit die erste

---

<sup>3</sup> Höfler 2003, S. 474.

intensive Beleuchtung des Blumenzeichens, dem in der Forschung seither kaum Beachtung entgegengebracht wurde. Dieser Umstand erscheint gerade deshalb erstaunlich, da es in erster Linie eben jenes Wegwarte-Signum war, das einen Zusammenschluss der vier Tafelbilder zu einem gemeinsamen Werkkomplex erst ermöglichte. Die Auffindung des Zeichens in allen vier Bildern verleitet zunächst zu der Überlegung, dieses als eine Art identitätsstiftende „Kennzeichnung“ – eventuell einer Malergruppe – zu betrachten. Um diesen Gedanken weiterführen zu können, wird das Wegwarte-Signum vergleichbaren floralen Werkstattzeichen gegenübergestellt. Seine durchaus auffällige Positionierung innerhalb der vier Tafelbilder wirft zusätzlich die Frage nach einer möglicherweise symbolischen Bedeutung des Zeichens auf. Mit welchem Wissen verband das zeitgenössische Publikum die Wegwartepflanze? Und spiegelt sich dieses – sofern vorhanden – in der Art der Anbringung innerhalb der bildlichen Welt wider?

Im Hauptteil der Arbeit werden in Form von Einzelanalysen die Wegwarte-Tafeln auf ihre Gestaltungsprinzipien<sup>4</sup> hin untersucht. Besondere Berücksichtigung erfahren in diesem Kontext die anhand der einzelnen Tafelbilder erkennbaren Wechselbeziehungen italienischer, niederländischer und süddeutscher Künstler, durch die der Wegwarte-Meister wesentliche Anregungen erfuhr. Darüber hinaus werden die Aufteilung des Bildfeldes und die damit verbundene Bilderzählung gezielt genauer betrachtet. Auf diesem Wege soll der Versuch unternommen werden, das eigenwillig künstlerische Profil, das hinter den Tafeln steckt, herauszukristallisieren. Erstmals besprochen wird zudem die möglicherweise ursprüngliche Funktion der einzelnen Tafelbilder. Eine Orientierungshilfe bietet die jeweilige Ikonographie der einzelnen Darstellungen, die einen wesentlichen Hinweis dazu liefern kann, ob es sich um einen ehemaligen Bestandteil eines größeren Altarensembles handeln könnte, oder als selbstständiges Tafelwerk zu betrachten ist. Der Hauptteil liefert zudem erstmals die Möglichkeit auf bisher nicht berücksichtigte Eigenheiten des jeweils behandelten Tafelbildes einzugehen, um mitunter zu einer neuen Beurteilung der (kunst)historischen Qualität einer Darstellung zu gelangen.

Das daran anknüpfende Kapitel dient als Zusammenfassung des vorangegangenen Arbeitsschrittes sowie als Vorbereitung auf den abschließenden Lösungsvorschlag eines möglicherweise gemeinschaftlich agierenden Malerateliers. Bei einer nun gemeinsamen Betrachtung des Bildmaterials sollen Übereinstimmungen und eventuell vorhandene Abweichungen in der künstlerischen Ausführung erarbeitet und in Hinblick auf eine

---

<sup>4</sup> Zur Definition des Begriffs der „Gestaltungsprinzipien“ siehe Pächt 1977, S. 187-300.

stilistische Zusammengehörigkeit der Tafeln hin überprüft werden.

Das letzte große Kapitel ist wie zuvor betont als Lösungsvorschlag zu verstehen und behandelt die Möglichkeit eines Malerateliers, dessen Organisation sich aus einer führenden Künstlerpersönlichkeit und mehreren Mitarbeitern konstituiert haben könnte. Das Kapitel schließt mit dem Versuch einer geografischen Verortung des Tätigkeitsfeldes der vermuteten Malergruppe.

Den Abschluss bildet eine Zusammenfassung über neu gewonnene Erkenntnisse, mit dem Ziel, Anregungen zu weiterführenden Forschungsansätzen zu liefern.

Um eine unvoreingenommene Herangehensweise an die Thematik zu gewährleisten, werden - bezugnehmend auf das die Tafeln einende Signum - die Begriffe *Wegwarte-Meister* beziehungsweise *Wegwarte-Tafeln* angewandt. Dies dient als erster Schritt den zu erforschende Gegenstand von einer, seit Jahrzehnten vorherrschenden Hypothese zu befreien. Unter diesen Umständen besteht das zu behandelnde Bildmaterial aus vier anonymen Tafelbildern.

## **1 Stand der Forschung**

Vor Buchners Publikation, die seither den Forschungskanon dominiert, waren die einzelnen Tafelbilder bereits Materie kunsthistorischer Diskurse und erfuhren einander divergierende Zuschreibungen. Von einer eingehenden wissenschaftlichen Auseinandersetzung kann in diesen Fällen allerdings noch nicht gesprochen werden. Zumeist handelt es sich um nur wenige Zeilen ausmachende Inventareintragungen<sup>5</sup> oder im Rahmen wissenschaftlicher Aufsätze<sup>6</sup>, die ursächlich den Werkbestand eines anderen Künstlers oder einer spezifischen Schule thematisieren und dabei einzelne Wegwarte-Tafeln in einen größeren kunsthistorischen Forschungskontext einbinden. Zur Zeit dieser ersten Publikationen befanden sich die Wegwarte-Tafeln noch in unterschiedlichen Sammlungen, weshalb eine Kohärenz zueinander, wie sie Buchner einige Jahrzehnte später konstatieren konnte, noch unerkannt blieb.

Im Jahr 1928 wurden die Wegwarte-Tafeln erstmals als ein zusammengehöriger Werkkomplex von Ernst Buchner in seinem Aufsatz „Urban Görttschacher. Ein Kärntner Maler

---

<sup>5</sup> Mechel 1783; Von Engerth 1886.

<sup>6</sup> Tietze 1908; Stiassny 1908; Burger 1923; Voss 1920; Frey 1926; Pächt 1929; Kieslinger 1933; Baldass 1934; Demus 1935.

der Renaissance“<sup>7</sup> publiziert. Als „Missing Link“ stellte sich das Signum der Wegwarte heraus, mit dessen Hilfe die Zugehörigkeit der vier Tafeln begründet werden konnte und anhand zweier vorhandener Namenszüge der Person Urban Görtschacher als Urheber zugeschrieben wurden.<sup>8</sup> Diese aus Buchners Aufsatz resultierende Annahme sollte die Erforschung der Wegwarte-Tafeln für die kommenden Jahrzehnte entscheidend prägen: Die weitreichende Folge daraus war, dass die kunsthistorische Aufarbeitung des Bildmaterials seither ausschließlich in Zusammenhang mit der zeitgenössischen Entwicklung der Kärntner Malerei stattfand. Dieser Umstand bedingte, dass die Wegwarte-Tafeln in den seit Buchners Aufsatz publizierten Schriften zusehends die Rolle des gesicherten Werkbestandes übernehmen und unhinterfragt als Basis aller weiteren Zuschreibungen<sup>9</sup> dienen.

Eine erste, ausführliche Arbeit zu Urban Görtschacher und seinem Œuvre stellt die Dissertation Margarethe Witterniggs<sup>10</sup> dar. Basis ihrer Herangehensweise bildet die Person Urban Görtschacher, die sie in den Kontext der Kärntner Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stellt. Aufgrund einer überaus akkuraten Quellenforschung gelingt es Witternigg, das Wissen um die historische Persönlichkeit Urban Görtschachers zu erweitern, um anschließend Rückschlüsse auf dessen familiäre Herkunft und soziale Stellung zu ermöglichen.<sup>11</sup> Das Œuvre Görtschachers unterteilt Witternigg in Tafel- sowie Wandmalereien und konzentriert sich auf die Etablierung Görtschachers als einen produktiven, in Kärnten tätigen Wandmaler.<sup>12</sup> Eine wesentliche Œuvre-Erweiterung erfolgt 1991 mit der Arbeit „Die spätgotischen Altäre Kärntens“<sup>13</sup> von Otto Demus. Er ergänzt den Werkbestand mit einer großen Anzahl an in Kärnten entstandenen Altären und Wandmalereien<sup>14</sup>, die anschließend im Zuge der Diplomarbeit Erich Glantschnigs<sup>15</sup> neuerlich diskutiert werden. Auch letzterer übernimmt die Zuschreibung Buchners und baut auf der inhaltlichen Gliederung der Dissertation Witterniggs auf. Die im Jahr 1995 verfasste Diplomarbeit Glantschnigs stellt die letzte umfangreiche Auseinandersetzung mit den Wegwarte-Tafeln dar und liefert bei näherer Betrachtung keine wesentlichen Neuerungen.

---

<sup>7</sup> Buchner 1928.

<sup>8</sup> Buchner 1928, S. 131-132.

<sup>9</sup> Es handelt sich hierbei ausschließlich um im heutigen Kärnten entstandene Altäre und Wandmalereien, die weder dessen Namenszug noch das Signum der Wegwarte aufweisen. In der vorliegenden Arbeit finden die zugeschriebenen Werke keine Beachtung.

<sup>10</sup> Witternigg 1940. Die Resultate ihrer Dissertation hat Witternigg ein Jahr später zusammengefasst und in Form eines kurzen Artikels in der Zeitschrift Carinthia I publiziert: Witternigg 1941.

<sup>11</sup> Zur Person Urban Görtschachers siehe Witternigg 1940, S. 110-124.

<sup>12</sup> Zu den versuchsweise zugeschriebenen Werken an Görtschacher siehe Witternigg 1940, S. 50-98.

<sup>13</sup> Demus 1991.

<sup>14</sup> Zu den Zuschreibungen Otto Demus an Urban Görtschacher siehe Demus 1991, S. 728.

<sup>15</sup> Glantschnig 1995.

Die bis heute aktuellsten Beiträge zu Görtschachers Œuvre fassen lediglich bereits Erforschtes zusammen und liefern den üblichen Informationsstand – Datierung, Provenienz und Wegwarte-Signum.<sup>16</sup> Besondere Aufmerksamkeit verdient der bereits erwähnte Beitrag Janez Höflers<sup>17</sup>, der erstmals Zweifel an der Zuschreibung Buchners äußert. Er zieht entgegen aller bisherigen Äußerungen in Betracht, dass es sich bei den Namenszügen auch um Besitzvermerke eines Kunstsammlers handeln könnte.<sup>18</sup> Robert Wlattnig<sup>19</sup> greift die Aussage Höflers auf, macht allerdings simultan auf fehlende Vergleichsbeispiele derartiger Besitzvermerke in der Kunstgeschichte aufmerksam und bleibt schließlich der Identifizierung Urban Görtschacher als künstlerischen Urheber treu.<sup>20</sup>

Der seit Ernst Buchner publizierte Forschungsstand zeigt, dass die stilistische Analyse der Wegwarte-Tafeln immer mehr in den Hintergrund gedrängt wurde. Diese Beobachtung lässt sich vor allem dadurch begründen, dass für die Tafelbilder die entscheidende Frage nach dem verantwortlichen Künstler und dessen Herkunft bereits als beantwortet galt. Die Tafeln wurden zum Hilfsmittel degradiert, anhand dessen die außergewöhnliche Künstlerpersönlichkeit des Urban Görtschacher etabliert und seine Verflechtung in die Kärntner Kunstlandschaft bestärkt werden konnte. An dieser problematischen Orientierung des Forschungsstandes sollte sich lange Zeit nichts ändern. Nur oberflächlich wird in kurzen Passagen darauffolgender Publikationen<sup>21</sup> auf verarbeitete Einflüsse Görtschachers eingegangen, die nun im folgenden Kapitel näher erörtert werden.

### **1.1 Die Zuschreibung an Urban Görtschacher**

Dass eine Person mit dem Namen Urban Görtschacher zur damaligen Zeit – also während des Entstehungszeitraumes der vier Wegwarte-Tafeln – existierte, ließ sich für Buchner mit Hilfe eines Verzeichnisses der Villacher Stadtrichter beweisen.<sup>22</sup> Darin wird ein Urban Görtschacher in der Position eines solchen für das Jahr 1524 genannt.<sup>23</sup> Auf dieser Beweislage aufbauend, postulierte Buchner schließlich nicht nur die soziale Kärntner Herkunft, sondern auch die

---

<sup>16</sup> Deuer/Kienzl 1996; Höfler 1998.

<sup>17</sup> Höfler 2003.

<sup>18</sup> Höfler 2003, S. 474.

<sup>19</sup> Wlattnig 2007.

<sup>20</sup> Wlattnig 2007, S. 240-242.

<sup>21</sup> Vgl. hierzu Buchowiecki 1961; Benesch 1966; Baum 1971; Demus 1991.

<sup>22</sup> Buchner 1928, S. 136.

<sup>23</sup> Ebd.

künstlerisch geschulte. So wurde vermutet, dass der Maler mit dem Villacher Stadtrichter Urban Görtschacher identisch ist.

Auf Buchners Erkenntnissen aufbauend, macht Witternigg auf eine in Kärnten ansässige und mit Urban Görtschacher in Beziehung stehende, weitverzweigte Familie gleichen Namens aufmerksam. Deren Stammsitz vermutete Witternigg in der nicht weit von Villach gelegenen Ortschaft Görtschach.<sup>24</sup> Die Zuschreibung des Bildmaterials an den Kärntner übernahm Witternigg von Buchner und leistete mit ihrer intensiven Quellenforschung einen entscheidenden Beitrag, in dem sie weitere Einblicke in Görtschachers Lebens- und Familienumstände gewährte.<sup>25</sup> Daraus gewonnene Erkenntnisse über Urban Görtschacher lassen diesen als einen mit Venedig in Beziehung stehenden Handelsmann und Mitbesitzer eines Quecksilberbergwerks zu Idria (Krain) auftreten.<sup>26</sup> Schriftliche Quellen bezeugen eine solche Handelstätigkeit Urban Görtschachers für die Jahre 1514 bis 1525.<sup>27</sup> Für Handelsbeziehungen mit den Brüdern Höchstetter in Augsburg lieferte Wilhelm Neumann in seiner Abhandlung von 1958 die entsprechenden Beweise. Zudem ist ein Aufenthalt des Bruders – Mathes Görtschacher – für das Jahr 1525 bezeugt. Dass Urban Görtschacher persönlich in Augsburg war und im Zuge seiner Handelstätigkeiten auch in Italien weilte, ist laut Neumann anzunehmen.<sup>28</sup> Regen Geschäftsverkehr betrieb Urban Görtschacher zudem mit dem Stift St. Lambrecht in der Steiermark. Diesen bekräftigen einige von Othmar Wonisch im Stiftsarchiv von St. Lambrecht aufgefundene Quittungen, die Geschäfte in den Jahren 1516 und 1523 bestätigen.<sup>29</sup>

Die in der Forschung angeführten Archivalien dokumentieren Urban Görtschacher als einen wohlhabenden Handelsmann<sup>30</sup>, der zugleich mit Venedig und Augsburg in direkter Verbindung stand, und ab 1524 als Villacher Stadtrichter in Erscheinung getreten ist. Dass dieser jedoch gleichfalls als Maler und überdies als Werkstattleiter in Villach tätig gewesen sein soll, wie es etwa Ernst Buchner<sup>31</sup> und Margarethe Witternigg annehmen<sup>32</sup> und Erich

---

<sup>24</sup> Gleichzeitig machte Witternigg auf mehrere Ortschaften gleichen Namens in Kärnten aufmerksam, lässt jedoch außer Acht, dass eine solche – bis heute - auch in Tirol existiert. Witternigg 1940, S. 110.

<sup>25</sup> Zur Person Urban Görtschachers: Witternigg 1940, S. 110-124.

<sup>26</sup> Witternigg 1940, S. 111-112.

<sup>27</sup> Neumann 1958, S. 290.

<sup>28</sup> Neumann 1958, S. 294.

<sup>29</sup> Wonisch 1957, S. 580-582.

<sup>30</sup> Görtschachers gut situierte Herkunft bestätigt Robert Wlattnig, der auf die Nobilitation des Kärntner Ministerialgeschlechts am 12. Mai 1531 in Brüssel durch Kaiser Karl V. verweist. Wlattnig 2007, S. 240.

<sup>31</sup> Buchner 1928, S. 136.

<sup>32</sup> Witternigg 1940, S. 110.

Glantschnig diskutiert<sup>33</sup>, konnte quellenmäßig bisher nicht belegt werden.

Es ist schließlich Ernst Buchner selbst, der in seinem 1928 publizierten Aufsatz darauf aufmerksam macht, dass es sich bei seiner Zuschreibung lediglich um eine Hypothese handelt. Und so scheint es umso verwunderlicher, dass eben jene Hypothese in den darauffolgenden Forschungsbeiträgen, ohne diese kritisch zu hinterfragen und ohne die Kunstwerke und deren Stilinterpretation in den Fokus zu rücken, unwidersprochen übernommen worden sind.

Dass an der Zuschreibung Buchners ohne deutlich spürbare Zweifel festgehalten wurde und die Wegwarte-Tafeln hauptsächlich als „Mittel zum Zweck“ dienten, um etwa weitere Zuschreibungen an Görtschacher tätigen zu können und so seine Kärntner Herkunft zu untermauern, belegen die Arbeiten von Margarethe Witternigg und Erich Glantschnig. Schon der Titel der Dissertation Margarethe Witterniggs „Urban Görtschacher und seine Stellung in Kärnten“<sup>34</sup> zeugt von der ausdrücklichen Bestrebung der Autorin, die aufgestellte Hypothese Ernst Buchners zu rezipieren.

Auch Erich Glantschnig reiht sich in die Tradition Ernst Buchners ein und hält an der Zuschreibung der Wegwarte-Tafeln, die, wie auch schon bei Witternigg als gesicherter Werkbestand angeführt werden und als feste Basis aller weiteren Zuschreibungen dienen, an Urban Görtschacher fest.

Trotz der misslichen Beweislage, sowohl auf quellenmäßiger als auch auf kunsthistorischer Ebene, wird die Zuschreibung der Wegwarte-Tafeln an Urban Görtschacher bis in die aktuellsten Beiträge der Forschung übernommen.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass die Zuschreibung Buchners alle folgenden Untersuchungen des Bildmaterials bestimmte. Ausgangspunkt war stets die Person Urban Görtschacher. Einzig Janez Höfler kommuniziert erstmals Zweifel an der Zuschreibung. Analog zu seinen Thesen scheint die Quellenlage tatsächlich den Schluss nahe zu legen, in Urban Görtschacher vielmehr einen eifrigen Kunstsammler bzw. -händler zu sehen als einen ausführenden Werkskünstler. Die vorhin dargelegten wirtschaftlichen Handelsbeziehungen Görtschachers, sowie seine Position als Villacher Stadtrichter zeugen von einer sozial gehobenen Stellung und bekräftigen damit eine in Betracht kommende Sammlertätigkeit.

---

<sup>33</sup> Glantschnig 1995, Kapitel VIII, S. 177-181.

<sup>34</sup> Den Titel ihrer Arbeit übernimmt Margarethe Witternigg, ohne Änderungen vorzunehmen, von Ernst Buchners Publikation aus dem Jahr 1928.

## 1.2 Die bisherige stilistische Einordnung der Wegwarte-Tafeln

Ein Zusammenhang der Wegwarte-Tafeln zueinander wurde in den früheren Forschungsbeiträgen nicht hergestellt. Unabhängig voneinander wurden sie anhand stilistischer Beobachtungen unterschiedlichen Kunstlandschaften zugeordnet. Die Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* beschrieb Robert Stiasny etwa als „Ganz altdorferisch gemalt“<sup>35</sup> und sah darin ein Beispiel der bis nach Kärnten reichenden, donauländischen Malweise Altdorfers<sup>36</sup>. Die Äußerungen Stiasnys sind die einzige vor Buchner, die sich dieser Wegwarte-Tafel widmet. Wesentlich mehr Beachtung wurde dem *Ecce-Homo*-Bild entgegengebracht. Ihr Entstehungsort wurde im Tiroler Einflussgebiet verortet. Den Anfang machte Hans Tietze, der die Tafel aufgrund stilistischer Merkmale (Durcharbeitung einzelner Köpfe, perspektivische Verkürzungen) der Neustifter Schule zuschrieb<sup>37</sup>, während Burger diese nur sehr allgemein der Tiroler Schule anrechnet<sup>38</sup>.

In dem *Ecce-Homo*-Bild will Tietze, neben einer Entstehung in Tirol, schließlich auch Anklänge an den Donauschulstil konstatiert haben.<sup>39</sup> Nach ihm machen sich diese in den Gesamttendenzen der Tafel, aber auch in einzelnen Figurenköpfen bemerkbar. Voss und Frey wiederum lieferten einen konkreten Namen als vermeintlichen künstlerischen Urheber der Tafel. Beide sind sich einig, in diesem den Meister von Mühldorf erkannt zu haben.<sup>40</sup>

Aufzeichnungen über die *Susannentafel* existieren bereits seit dem 18. Jahrhundert. In seinem im Jahr 1783 veröffentlichten *Verzeichniß der Gemälde der Kaißerlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien* führt Christian von Mechel ein Gemälde an, welches in sechs aufeinander folgenden Handlungen die Geschichte der Susanna erzählt.<sup>41</sup> Er ordnete das Bild den Gemälden der ersten niederländischen Meister zu und sah Dirk van Harlem dafür verantwortlich.<sup>42</sup> Eine Begründung für seine Zuschreibung wie auch eine genauere Beschreibung der Szenenabfolge ist dem Inventareintrag nicht zu entnehmen, weshalb durchaus Zweifel angebracht sind, ob es sich auch tatsächlich um ein und dasselbe Bild handelt. Eine weitere Erwähnung findet die *Susannentafel* in einem Inventar Eduard von

---

<sup>35</sup> Stiasny 1908, S. 432

<sup>36</sup> Stiasny 1908, S. 432. Der Annahme Stiasnys widerspricht Buchner zwanzig Jahre später und spricht der Tafel jegliche Verbindung mit der Kunst Albrecht Altdorfers ab.

<sup>37</sup> Tietze 1908, S. 16.

<sup>38</sup> Burger 1913, S. 118. Burger macht jedoch widersprüchliche Angaben, wenn er die Tafel einerseits der Tiroler Schule zuordnet, und sie andererseits innerhalb der Abbildungsbeschriftung der niederösterreichischen Schule attestiert. Burger 1913, S. 117.

<sup>39</sup> Tietze 1908, S. 18.

<sup>40</sup> Voss 1920, S. 148; Vgl. Frey 1926, Tafel II.

<sup>41</sup> Mechel 1783, S. 160.

<sup>42</sup> Ebd.

Engerths aus dem Jahr 1886. Von Engerth sah diese allgemein der Deutschen Schule zugehörig und datierte sie entgegen aller zukünftigen Datierungen in die Mitte des 15. Jahrhunderts.<sup>43</sup> Die detaillierte Beschreibung der dargestellten Geschichte ermöglicht es, diese Tafel als die hier besprochene zu identifizieren.

Frühe Publikationen, die vor dem Aufsatz von Buchner veröffentlicht wurden und sich mit der verschollenen *Marienkrönungstafel* auseinandersetzten, konnten bisher nicht ausfindig gemacht werden.

Die soeben skizzierten und von den späteren Annahmen Buchners unabhängigen Behandlungen der Wegwarte-Tafeln, liefern einen interessanten Einblick in die stilistische Einordnung des Bildmaterials. Die Autoren orientierten sich vielmehr an den Stilkomponenten der vorgefundenen Bildwelt, als etwa an einer historisch fassbaren Persönlichkeit wie jener Urban Görtschachers und können als weitaus objektiver in ihrer kunstwissenschaftlichen Herangehensweise betrachtet werden. Das Resultat der scheinbar verschiedenen, in den einzelnen Tafelbildern verarbeiteten Einflüsse, führte zu voneinander abweichenden Zuschreibungen. In diesem Kontext muss neuerlich bedacht werden, dass sich die kunsthistorische Forschung noch nicht allen vier, mit einer Wegwarte gekennzeichneten Tafeln bewusst war und somit ein erkannter Zusammenhang – anhand des gemeinsamen Signums – ausblieb. Die Ansicht der divergenten stilistischen Lösungen der einzelnen Bildwerke blieb hingegen selbst bei Buchner bestehen, wenngleich er auf einen einzigen ausführenden Meister insistierte. Buchner stellte fest, dass die Tafeln *„keineswegs so eng verwandt [sind], daß die gleiche ausführende Hand evident erscheinen würde“*<sup>44</sup>. Erst im Zuge des Stilvergleichs wurde für ihn ein und derselbe Künstler spürbar. Auffallend dabei ist, dass sich Buchner nicht näher zu den für Urban Görtschacher charakteristischen Stilmerkmalen äußerte und dadurch der vage Eindruck seiner Zuschreibung bis heute bestehen bleibt.

Die aus Buchners Beobachtungen resultierende Auffassung von vier unterschiedlich beeinflussten, stilistisch jedoch von einer Hand ausgeführten Tafelwerken, die nun unter einem Namen – Urban Görtschacher – subsumiert werden konnten, wurde auch in allen weiteren Publikationen, die Urban Görtschachers Œuvre behandelten, übernommen. Eine Vermischung italienischer und deutscher Vorbilder innerhalb des Werkbestandes ergeben die

---

<sup>43</sup> Von Engerth 1886, S. 70.

<sup>44</sup> Buchner 1928, S. 133.

Abschlussarbeiten Witternigg<sup>45</sup> und Glantschnig<sup>46</sup>: Beide verweisen – trotz der, in den vier Tafelbildern konstatierten, unterschiedlichen Vorbilder – auf die für Görtschacher eigentümliche Umsetzung künstlerischer Anregungen. Für Witternigg ist es in erster Linie die fehlende heimische Entwicklung der Tafelmalerei, weshalb sich Görtschacher nach außen gewandt habe, um andernorts geeignete Lehrmeister ausfindig zu machen.<sup>47</sup>

Die darauffolgenden Publikationen äußern sich lediglich in knapper und flüchtiger Weise zur stilistischen Einordnung des Bildmaterials. Das gängige Schema bleibt dabei bestehen: Die Wegwarte-Tafeln zeigen sich durch verschiedene – meist deutsche und italienische – Vorbilder beeinflusst und stammen zugleich allesamt aus der Hand des in Villach lokalisierten Urban Görtschachers. Namen wie Michael Pacher, Andreas Mantegna und Albrecht Dürer finden dabei immer wieder Erwähnung.<sup>48</sup>

Die intensive Verarbeitung italienischer Vorbilder im Œuvre Görtschachers veranlasste Buchner zu der Annahme eines Aufenthaltes Görtschachers in Oberitalien.<sup>49</sup> Demus konkretisiert die These Buchners und ortet den Aufenthaltsort Görtschachers um 1508 in Venedig<sup>50</sup>, während Robert Wlattnig Studienreisen sowohl nach Venedig als auch nach Padua für wahrscheinlich hält, wo Görtschacher in Berührung mit Werken Andrea Mantegnas, Gentile und Giovanni Bellinis sowie Vittore Carpaccios kommen konnte<sup>51</sup>. Aufbauend auf die in der bisherigen Forschung konstatierten Einflussgebiete innerhalb des Oeuvres Görtschachers erscheint nach Janez Höfler eine Ausbildung im Umkreis von Marx Reichlich, gepaart mit Anregungen aus dem Kunstkreis Oberitaliens, insbesondere aus Padua und Venedig, sowie der schwäbischen Malerei, als möglich.<sup>52</sup> Robert Wlattnig schließt sich den Aussagen Höflers an und versucht sich an einer ersten Rekonstruktion der Lehrjahre Görtschachers: Ihm zufolge erhielt Urban Görtschacher erste Anregungen bei Thomas (Artula) von Villach und dessen Werkstatt, während von einer späteren Ausbildung in Salzburg im Umkreis Marx Reichlichs und eventuell in Augsburg bei Leonhard Beck ausgegangen werden kann.<sup>53</sup> In den Jahren von 1515 und bis nach 1522 sieht Höfler Görtschacher als eine in Villach

---

<sup>45</sup> Witternigg 1940, S. 15.

<sup>46</sup> Glantschnig 1995, S. 43.

<sup>47</sup> Witternigg 1940, S. 131.

<sup>48</sup> Buchowiecki 1961, S. 77; Baum 1971, S. 132-133; Demus 1991, S. 728; Kienzl/Deuer 1996, S. 86.

<sup>49</sup> Buchner 1928, S. 137.

<sup>50</sup> Demus 1991, S. 195.

<sup>51</sup> Wlattnig 2007, 241.

<sup>52</sup> Höfler 2003, S. 474.

<sup>53</sup> Wlattnig 2007, S. 240.

tätige, an der lokalen Altarproduktion mitwirkende Künstlerpersönlichkeit.<sup>54</sup> Urban Görttschacher etablierte sich so als ein Maler, der trotz zahlreicher Anleihen verschiedener Einflussgebiete seine individuelle Formensprache entwickeln und umsetzen konnte.<sup>55</sup> Die Auseinandersetzung mit der Renaissance Italiens und der Umsetzung fremden Formengutes führte zu einer Sonderstellung Urban Görttschachers innerhalb der Kärntner Kunst des beginnenden 16. Jahrhunderts. Unter anderem wird er als einer der ersten Künstler Kärntens betrachtet, der sich mit der italienischen Renaissance eingehend auseinandergesetzt und italienische Stilelemente in die hiesige Kunstlandschaft integriert hat.<sup>56</sup> Innerhalb der österreichischen Kunstlandschaft sieht ihn Wlattnig sogar als einen der ersten, der eigenständige Tafelbilder als Kabinettstücke für – vermutlich private – Kunstsammlungen anfertigte.<sup>57</sup>

## **2 Künstlerische Wechselbeziehungen zu Beginn des 16. Jahrhunderts und die Rolle der Druckgraphik**

An diesem Punkt angekommen, befasst sich die vorliegende Arbeit mit vier Tafelbildern, deren künstlerische Urheberschaft angezweifelt wird und sowohl deren Auftraggeber als auch deren ursprüngliche Aufstellungsorte unbekannt sind. Lediglich ihr Entstehungszeitraum kann bei allen vier Wegwarte-Tafeln in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts festgelegt werden. Die Bildwerke entstanden somit an der Schwelle von der Spätgotik zur Renaissance, einer Zeit, in der vermehrt Malergrößen wie Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer oder Lucas Cranach in Erscheinung getreten sind, die mit ihren künstlerischen Errungenschaften ganz wesentlich auf ihre Zeitgenossen einwirkten. Es sind allesamt selbstbewusste, erfolgreiche Unternehmer, die zum Teil große Werkstattbetriebe leiteten und das Gros ihrer Produktion mit teils vollständigen Namen und eigenem Künstlersignet bezeichneten. Damit stehen sie im Gegensatz zu ihren Vorgängern des 15. Jahrhunderts, die großteils anonym blieben<sup>58</sup>, und von der kunsthistorischen Forschung mit Notnamen benannt wurden. Ein ganz wesentlicher Aspekt, der bei einer Auseinandersetzung mit den Wegwarte-Tafeln Beachtung verdient, ist jener des grenzüberschreitenden kulturellen Austauschs, der auf verschiedenen Wegen erfolgen konnte. Eine bedeutende Rolle spielten zunächst die Reisen der Künstler. Bern Roeck

---

<sup>54</sup> Höfler 2003, S. 474.

<sup>55</sup> Wlattnig 2007, S. 241.

<sup>56</sup> Glantschnig 1995, S. 101.

<sup>57</sup> Wlattnig 2007, S. 240.

<sup>58</sup> Rosenauer 2003, S. 15-16.

macht in diesem Zusammenhang auf einen ganz entscheidenden Aspekt aufmerksam: „*cultural evolution depended on the interaction of different factors and, above all, on increased mobility.*“<sup>59</sup> Die verbesserte Mobilität ermöglichte Künstlern relativ rasche Reisen, die entscheidend an „*die Wege von Wirtschaft und Handel [gebunden waren]*“<sup>60</sup> und zwischen den großen Handelsstädten des Nordens und des Südens unternommen werden konnten. Im 15. Jahrhundert waren es in erster Linie niederländische Meister, die intensiv auf die Malerei des gesamten deutschen Sprachraums einwirkten.<sup>61</sup> Gegen Ende des Jahrhunderts rückten hingegen die Errungenschaften der italienischen Renaissance vermehrt in das Blickfeld der nordalpinen Künstlerschaft. Eine signifikante Rolle für den Kulturaustausch mit dem Norden spielten vor allem die Städte Oberitaliens, insbesondere die wirtschaftliche Großmacht Venedig, die vor allem mit den süddeutschen Städten Augsburg und Nürnberg in einer intensiven ökonomischen wie auch kulturellen Verbindung stand.<sup>62</sup> Zahlreiche Reisen uns heute vielfach bekannter deutscher Künstler in die Lagunenstadt oder andere italienische Städte sind überliefert, wodurch die einhergehenden Auswirkungen auf deren später entstandenes Œuvre bekannt sind. Ein bedeutender Name, der in diesem Zusammenhang immer wieder Erwähnung findet, ist Michael Pacher. Seine Reise nach Padua in den 1450er Jahren<sup>63</sup> und die dort gewonnenen Einblicke in die Arbeiten der dortigen Meister – für Pacher war die Kunst Andrea Mantegnas besonders relevant<sup>64</sup> – fanden ihre Resonanz schließlich in den nachträglich entstandenen Arbeiten. Pachers Altar für die Pfarrkirche Sankt Lorenz zeigt, wie sehr im Anschluss versucht wurde, die neu erworbenen Kenntnisse in den eigenen Werken umzusetzen. Nach Madersbacher zeigt sich der Altar „*als ein Probierfeld, das Prozesse der Aneignung von Gesehenem und Erlerntem sichtbar macht.*“<sup>65</sup> Italienische Inventionen, wie die Anwendung der Zentralperspektive in der Malerei, aber auch neue, „exotische“ Motive, wie es uns die Medaille Pisanellos des Palailogen Johannes VIII. noch vor Augen führen wird, gelangten auf diesem Weg in den Norden, wo sie vielfach Eingang in das Formenrepertoire zahlreicher Meister fanden. Als Beispiel eines Malers, der selbst auf seiner Durchreise Richtung Italien Bestellungen bedeutender Auftraggeber entgegennahm, ist Jan von Scorel anzuführen. Um das Jahr 1520 malte er für die Familie Frangipani, einer Verwandtschaft des

---

<sup>59</sup> Roeck 1999, S. 45.

<sup>60</sup> Roeck 1991, S. 54.

<sup>61</sup> Rosenauer 2003, S. 19.

<sup>62</sup> Roeck 1999, S. 45.

<sup>63</sup> Madersbacher 2015, S. 38.

<sup>64</sup> Madersbacher 2015, S. 42.

<sup>65</sup> Madersbacher 2015, S. 44.

Salzburger Erzbischofs Kardinal Matthäus Lang von Wellenburg, den sogenannten Obervellacher Altar.<sup>66</sup>

Ein weiterer Faktor, der sich positiv auf den vermehrten kulturellen Austausch auswirkte und bei der Bearbeitung der Wegwarte-Tafeln eine signifikante Rolle spielt, ist jener der vermehrten Anwendung des modernen Mediums der Druckgraphik: „*Cultural transference depended not only on experiences and encounters, but also upon things. Works of art and precious objects of every type [...] „wandered“ across Europe affecting this exchange.*“<sup>67</sup> Die Aussage Roecks bringt es auf den Punkt: Die leicht zu produzierenden Blätter konnten auf unbeschwerliche Weise über weite Strecken transportiert werden und waren durch den entstandenen Kunstmarkt problemlos zugänglich. Als Beispiel dienen Reisen Dürers nach Venedig. Seine erste fand 1494 statt; ein zweiter Aufenthalt ist für die Jahre 1505 bis 1507 belegt.<sup>68</sup> Während seines Italienaufenthalts fertigte Dürer, wie viele andere seiner Zeitgenossen, Kopien nach grafischen Blättern Mantegnas an und verarbeitete dessen kompositorische wie figürliche Inventionen anschließend in seinen eigenen Gemälden und Zeichnungen.<sup>69</sup> Die Druckgraphik ermöglichte es somit Künstlern, neu erworbene Gestaltungsmöglichkeiten mit in die alte Heimat zu transferieren und in den eigenen Werken anzuwenden. Diese Art der Rezeption hatte schließlich auch Auswirkungen auf die heimische Kunstproduktion. Einzelne Blätter kamen zahlreich in den Künstlerwerkstätten ganz Europas als Motivvorlagen zur Anwendung, wo sie meist ohne großartige Veränderungen kopiert wurden.<sup>70</sup> Unter diesen Umständen war es möglich, Einfluss weitentfernter Kunstlandschaften zu erhalten, ohne selbst Reisen in diese Gebiete unternommen haben zu müssen.

Es entwickelte sich ein reger Handel druckgraphischer Blätter, die sowohl von Künstlern, als auch interessierten Sammlern erworben wurden. Bereits etablierte Künstler, wie Albrecht Dürer, nutzten diese Entwicklung, um den Verkauf eigener Werke voranzutreiben. Der Nürnberger Meister ließ seine grafischen Blätter etwa auf Messen in Augsburg und Frankfurt, in den meisten Fällen durch seine eigene Frau, verkaufen.<sup>71</sup> Um weitere Absatzmärkte zu erschließen, bemühte sich Dürer zudem, seine Arbeiten mit Hilfe einiger Kaufleute auf dem

---

<sup>66</sup> Hausberger 1972, S. 164.

<sup>67</sup> Roeck 1999, S. 45.

<sup>68</sup> Koreny 1999, S. 240.

<sup>69</sup> Oberhuber 1999, S. 149.

<sup>70</sup> Scherbaum 2000, S. 16.

<sup>71</sup> Heinz 2012, S. 189. Die um 1520 datierte *Susannentafel* zeigt, dass die Druckgrafik Albrecht Dürers auch für den Wegwarte-Meister als besondere Inspirationsquelle betrachtet wurde. Dies zeigt sich an den zum Teil äußerst exakt entnommenen Figurenentlehnungen, die zu einem späteren Zeitpunkt dieser Arbeit eingehender diskutiert werden.

Weg der Handelsrouten nach Italien zu exportieren.<sup>72</sup> Wie weitläufig der Vertrieb graphischer Blätter zu Beginn des 16. Jahrhunderts gewesen sein musste, schildert der Straßburger Humanist Jacob Wimpfeling<sup>73</sup>:

*„Die Bilder Israhels, eines Deutschen, sind von den Malern in ganz Europa gefragt und zu Höchstpreisen zu haben. Dasselbe ist von Martin Schon aus Colmar zu berichten, der in dieser Kunst so ausgezeichnet war, daß seine gemalten Tafeln nach Italien, Spanien, Frankreich, Britannien und in andere Teile der Erde geliefert wurden ... Sein Schüler Albrecht Dürer, ebenfalls ein Deutscher, ist zur Zeit der hervorragendste und malt in Nürnberg die besten Bilder, die von Kaufleuten nach Italien gebracht werden, wo sie von den erfahrensten Malern nicht minder geschätzt werden als die Tafeln des Parrhasios oder Apelles ....“<sup>74</sup>*

Künstlerische Wechselbeziehungen mussten nicht nur über weite Strecken erfolgen. Selbst geographisch naheliegende Gebiete waren kulturellen Vermischungen ausgesetzt. Diese konnten im Zuge von Aufträgen stattfinden, die an einen Künstler, der aus einer ursprünglich anders geprägten Kunstlandschaft kam, erteilt wurden. Hausberger sieht in diesem Zusammenhang eine Salzburger Tradition des 15. Jahrhunderts, *„für bedeutende Aufträge bekannte Meister von weit her zu holen“<sup>75</sup>*, die im 16. Jahrhundert fortgesetzt wurde<sup>76</sup>. Als ein berühmtes Beispiel sei hier der Hochaltar Michael Pachers für die Wallfahrts- und Pfarrkirche in St. Wolfgang im Salzkammergut erwähnt, die den Tiroler dazu veranlasste, persönlich nach Mondsee zu reisen, um mit Abt Benedikt einen schriftlichen Vertrag für das geplante Vorhaben abzuschließen.<sup>77</sup> Die Verbindung der Tiroler Malerei mit Salzburg wurde nach Pacher von dessen Nachfolger Marx Reichlich, der im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in der Bischofsstadt tätig war, fortgeführt.<sup>78</sup>

Im Zuge einer Auseinandersetzung mit den vier Tafelbildern, die wie bereits dargelegt, in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts datiert werden und vermutlich innerhalb des bayerisch-österreichischen Alpengebiets entstanden sind, scheint es zudem naheliegend, den Begriff der sogenannten „Donauschule“ ins Spiel zu bringen. Es ist eine Entwicklung, die sich sowohl in

---

<sup>72</sup> Die Blätter Dürers erfreuten sich bei italienischen Künstlern besonderer Beliebtheit und wurden sogar mit dem Monogramm Dürers nachgestochen. Schmid 2003, S. 121.

<sup>73</sup> Schoch 2001, S. 12.

<sup>74</sup> Schoch 2001, S. 12. Zitiert nach Rupprich 1956, S. 290.

<sup>75</sup> Hausberger 1972, S. 164.

<sup>76</sup> So sieht Hausberger etwa den Augsburger Einfluss durch das Wirken von Hans Burgkmair für das Kloster St. Peter gegeben. Hausberger 1972, S. 164.

<sup>77</sup> Kahsnitz 2005, S. 76.

<sup>78</sup> Hausberger 1972, S. 164.

der Malerei, als auch in allen übrigen Gattungen bemerkbar macht, und in erster Linie durch ein besonderes Interesse an der getreuen Wiedergabe der Natur gekennzeichnet ist.<sup>79</sup> Eine erste brauchbare Definition liefert Fritz Dworschak: *„Sie [die Donaukunst] ist eine kurzfristig, an verschiedenen Orten, zu verschiedenen Zeiten anscheinend plötzlich einsetzende Kunstübung von ausgesprochener Eigenart, aber ohne nachhaltige Fortwirkung. Nirgends dauert sie länger als einige Jahrzehnte, meist endet sie schon in der zweiten Generation.“*<sup>80</sup>

Ihre Bezeichnung verdankt die Donauschule den an der Donau gelegenen Wirkungsstätten ihrer hauptsächlichen Vertreter. Zu diesen zählen: der in Regensburg tätige Albrecht Altdorfer, der Salzburger Rueland Frueauf d. Ä. sowie der in Wien arbeitende Lucas Cranach, als auch der in Krems beschäftigte Jörg Breu d. Ä.<sup>81</sup> Anhand ihrer Werke lassen sich die wesentlichsten Merkmale der Donauschule vor Augen führen: Die Landschaft wird zum bedeutenden Motiv des Donauschulkünstlers. Dies kommt besonders an den reinen Landschaftsbildern Albrecht Altdorfers und Wolf Hubers, einem weiteren Hauptvertreter, zum Ausdruck.<sup>82</sup> Zur Landschaft im weitesten Sinne zählen zudem meist besonders hervorgehobene Wetterphänomene, wie überaus eindrucksvolle und die Dramatik einer Szene steigernde Sonnenuntergänge Altdorfers, die etwa in seinem Altar für das Stift St. Florian begegnen.<sup>83</sup>

Der Landschaft werden nun die in ihrer Proportion reduzierten Figuren untergeordnet. Ihre Handlungen sind oftmals von einer stark bewegten Faltendraperie vorgegeben. Zur Bewegung in der Kunst der Donauschule bemerkte Franz Winzinger: *„Die Bewegung ist es, die aller Donauschulkunst das Gepräge gibt, aber es sind nicht nur die jähren ausfahrenden Gesten verwegener Landsknechte, das Strömen des Wassers und das Rauschen der Wälder, sondern es ist zugleich eine geistige Kraft, die alles Irdische durchdringt.“*<sup>84</sup>

Bewegung in Form von gesteigertem Ausdruck der Figuren ist ebenfalls als ein typisches Charakteristikum dieser Kunstrichtung zu betrachten. In keinen Tafelbildern wird dies so deutlich wie in jenen des Aggsbacher Hochaltars Jörg Breus d. Ä..

Die eingangs erwähnte und zu Beginn des Jahrhunderts erstarkende Rezeption der Leistungen italienischer Renaissance-Maler wirkte auch auf die Kunst der Donauschule. Als ein Beispiel

---

<sup>79</sup> Dworschak 1965, S. 10-11.

<sup>80</sup> Dworschak 1965, S. 10.

<sup>81</sup> Dworschak 1965, S. 12.

<sup>82</sup> Rosenauer 2003, S. 477.

<sup>83</sup> In diesem Zusammenhang erwähnenswert ist auch der sich verfinsternde Himmel in einigen Kreuzigungsdarstellungen Altdorfers.

<sup>84</sup> Winzinger 1965, S. 20-21. Für Winzinger treten die typischen Merkmale des Donaustils vor allem durch die Zeichnungen ihrer Vertreter zutage, die sich durch überaus dynamische Linien kennzeichnen. Winzinger 1965, S. 20.

dient eine von Nicolo Rasmus erbrachte Gegenüberstellung einer Darstellung der Hl. Familie Albrecht Altdorfers mit jener Andrea Mantegnas, deren kompositorische Übereinstimmungen auf den ersten Blick evident werden.<sup>85</sup>

### 3 Das Wegwarte-Signum

Die Wegwarte lässt sich in allen vier Tafelbildern feststellen. Eindeutig identifiziert werden kann die Pflanze durch ihre charakteristischen, sparrig-verästelten Stengel und lanzettförmigen, meist blauen Blütenblätter.<sup>86</sup> Die Wegwarte ist in ganz Europa weit verbreitet und kann aufgrund dessen geografisch nicht auf eine spezifische Region eingegrenzt werden.<sup>87</sup> Die Position der Wegwarte innerhalb der vier Tafeln ist jeweils eine andere. In der Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* (Abb. 5) erstreckt sich die Pflanze, gut für den Betrachter sichtbar, auf einer der Stufen, die in den Tempel hineinführen. In dem *Ecce Homo*-Bild (Abb. 6) wurde die Wegwarte zwischen einer Stifterfigur und einem auf der Treppe hockenden Schergen platziert. In diesem Fall ist nicht die gesamte Pflanze sichtbar, was eventuell mit einer Beschneidung der Bildseiten zu erklären ist. Dieser Sachverhalt sei jedoch zu einem späteren Zeitpunkt der Arbeit eingehender besprochen.<sup>88</sup> Bei der *Marienkrönung* (Abb. 7) strecken sich die blütenbesetzten Äste der Pflanze vom unteren Bildrand in die Höhe Richtung Maria und der Hl. Dreifaltigkeit. In der später entstandenen *Susannentafel* (Abb. 8) liegt sie zwischen Susanna und einem Knecht.

Zusammen betrachtet zeigt das Signum Abweichungen in seiner stilistischen Ausführung. So ist Witternigg beizupflichten, wenn sie die Wegwarte der *Susannentafel* im Vergleich zu den drei früheren Tafeln als „[...] karger, weniger naturalistisch und gleich weniger graphisch und organisch“<sup>89</sup> betrachtet. Am wesentlichsten unterscheidet sich von den übrigen Tafeln das Wegwartezeichen der *Marienkrönung*. Mehrere blütenbesetzte Äste strecken sich gen Maria empor, während in den drei restlichen Tafeln jeweils nur ein am Boden liegender Wegwartezweig stellvertretend für die gesamte Pflanze in das Bild aufgenommen wurde.

Bevor das vorliegende Œuvre mit Hilfe des Wegwarte-Zeichens zusammengestellt werden konnte, blieb dieses so gut wie unbeachtet. Lediglich Dagobert Frey stellte ihre Präsenz in dem

---

<sup>85</sup> Rasmus 1967, S. 124.

<sup>86</sup> Bächtold-Stäubli 1987, Sp. 228.

<sup>87</sup> Lediglich im Norden Deutschlands ist sie kaum, im Alpengebiet gar nicht auffindbar. Vgl. Steinbach 2016, S. 192.

<sup>88</sup> Vgl. dazu Kapitel 4.2.

<sup>89</sup> Witternigg 1940, S. 47.

*Ecce-Homo*-Bild fest<sup>90</sup> – allerdings ohne auf diese näher einzugehen. Mit Buchner gelang die Auffindung der Wegwarte in allen vier Tafeln.<sup>91</sup> Er identifizierte diese als Signatur Urban Görtschachers.<sup>92</sup> Als Basis seiner These diente die Tafel mit dem *Zwölfjährigen Jesus im Tempel*. Nur dort findet sich die Wegwarte gemeinsam mit dem Namenszug Görtschachers. Der Annahme Buchners ist dennoch zu widersprechen, da das Zeichen der Wegwarte damit als sprechende Signatur zu verstehen wäre und diese auch einen Bezug zum Familiennamen des Künstlers und dessen Wappen darstellen müsste. Bei sprechenden Signaturen handelt sich um kleine, stilisierte Objekte, wie etwa die Schaufel eines Hans Schäufeleins, die in Zusammenhang mit dem Familienwappen des Künstlers standen und meist in Kombination mit dessen Monogramm in das Bild aufgenommen wurden. Im Falle Urban Görtschachers ist ein vergleichbarer Bezug jedoch nicht gegeben. Weder der Name Görtschacher noch das Familienwappen der Villacher Patrizierfamilie verweisen auf eine Verbindung mit der Wegwarte. Entscheidende Erkenntnisse zur Bedeutung des Familiennamens und Aussehen des Familienwappens lieferte Witternigg. Ihr zufolge ist der ursprünglich slowenische Name Goritschach mit *am Berg* oder *an den Bergen* zu übersetzen.<sup>93</sup> Das bürgerliche Wappen, welches von Kaiser Karl V. in ein adeliges Wappen umgewandelt wurde<sup>94</sup>, lässt sich wie folgt beschreiben: *„Geteilt, unten schwarz und silber geschacht, umgeben von einer goldenen Leiste, die nach oben ins schwarze wächst; oberhalb des geschachten Wappenteiles eine nackte Jungfrau mit fliegender goldenen Haar, in der Rechten eine goldene Fischangel haltend. Dieselbe Jungfrau finden wir nochmals am Helmkopf zwischen einem Hörnerpaar, welches wiederum schwarz und silber geschacht ist.“*<sup>95</sup> Dass es sich bei der Wegwarte um eine Signatur Urban Görtschachers handelt, lässt sich somit mit ziemlicher Sicherheit ausschließen und bekräftigt wiederum den Vorschlag Höflers, die Namenszüge als Besitzvermerke zu deuten.

Gegen eine Funktion der Wegwarte als sprechende Signatur spricht zudem ihre detailgetreue, malerische Ausführung, die der Künstler dem Zeichen, im Vergleich mit anderen sprechenden Signaturen, entgegenbrachte. Wie bereits erwähnt, handelte es sich bei letzteren meist um kleine Objekte, welche auf ihre wesentlichsten Grundzüge reduziert dargestellt wurden. Ihre

---

<sup>90</sup> Frey 1926, S. 207.

<sup>91</sup> Bisher konnte auf keinem der versuchsweise zugeschriebenen Werke, ob Tafel- oder Wandmalerei, das Signum der Wegwarte nachgewiesen werden.

<sup>92</sup> Buchner 1928, S. 131.

<sup>93</sup> Witternigg 1940, S. 110. Die Benennung jener Quelle, der sie ihre Übersetzung entnimmt, bleibt Witternigg dem Leser schuldig. Im internationalen Handbuch zur Onomastik übersetzt Heinz-Dieter-Pohl Görtschach bzw. Goritschach – von *gorica* stammend – als „kleiner Berg“. Pohl 1996, S. 1525.

<sup>94</sup> Witternigg 1940, S. 112.

<sup>95</sup> Witternigg 1940, S. 112.

präzise Wiedergabe ist demnach für eine reine Künstlersignatur zu sorgfältig umgesetzt. In repräsentativer Größe scheint sie gezielt in die Bildwelt integriert.

Im Zuge dieser Überlegungen stellt sich schließlich die Frage, wie das Signum der Wegwarte nun tatsächlich zu deuten wäre und ob sich Vergleichbares in Kunstwerken um 1500 finden lässt? Als sprechende Signatur Urban Görtschachers kann das Wegwarte-Zeichen ausgeschlossen werden. Allein die Auffindung des Signums gemeinsam mit dem Namenszug Görtschachers auf einem Tafelwerk ist nicht ausreichend, um darin einen urheberrechtlichen Zusammenhang zu erkennen. Interessant erscheint in unserem Zusammenhang das Phänomen der sogenannten Nelkenmeister.

### **3.1 Das Signum der Wegwarte im Vergleich zu Beispielen in der Kunst**

Als Vergleichsbeispiel einer solchen Malergruppe, die Tafelbilder mit einem Blumensymbol kennzeichneten, seien die sogenannten Nelkenmeister angeführt. Diese lassen sich vorwiegend in Bern lokalisieren und waren gegen Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts auch in anderen eidgenössischen Städten tätig.<sup>96</sup> Einige ihrer Altarbilder und Wandmalereien zeichnen sich dadurch aus, dass sie jeweils mit einer weißen und roten Nelkenrispe bezeichnet wurden.<sup>97</sup> An dem Nelkensignet orientierend, konnte von der Forschung infolgedessen die heute vorliegende Werkgruppe rekonstruiert werden.

Vergleichbar mit den Wegwarte-Tafeln ist das Blumenzeichen nicht einfach nur an den Bildrand gedrängt, sondern fügt sich in die erschaffene Bildwelt ein. Demgemäß nehmen die zwei Nelken auch nie dieselbe Position ein. In dem Wandbild mit der Illustration der Wurzel Jesse (Abb. 9), zu finden in der französischen Kirche zu Bern, sind die zwei auf einer Wiese wachsenden Nelken auf der linken Bildseite über einer Nische sichtbar.<sup>98</sup> Auffällig prominent und besonders gut mit der Umsetzung des Wegwarte-Signum in der Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* zu vergleichen ist das Nelkenpaar in der ersten Szene eines Johannesaltars (Abb. 10). Die Szene zeigt die Verkündigung der Geburt des Johannes durch den Erzengel Gabriel an Zacharias.<sup>99</sup> Der Raum wird von einem Altar eingenommen, auf dessen Podest zwei sich überkreuzende Nelken liegen.

Hinsichtlich der Frage nach der Bedeutung des Blumenzeichens vertritt Gutscher-Schmid die

---

<sup>96</sup> Gutscher-Schmid 2007, S. 8.

<sup>97</sup> Ebd., S. 8.

<sup>98</sup> Gutscher-Schmid 2007, S. 9.

<sup>99</sup> Gutscher-Schmid 2007, S. 69.

Meinung, dass es sich nicht einfach nur um eine Signatur eines Künstlers oder einer Gruppe handeln könne.<sup>100</sup> Viel mehr betrachtet sie das Zeichen in den Tafelmalereien um 1500 als eine Art Vereinigung von Symbol und Markenzeichen.<sup>101</sup> Zur symbolischen Deutung der Nelken konnte die Autorin auf bereits vorhandenen Forschungsbeiträgen aufbauen, etwa von Franziskanerpater Maurice Moullet, der in den zwei Nelken ein eidgenössisches Zeichen erkannte.<sup>102</sup> Gestützt wird Moullets These wenige Jahre später von Ephrem Omlin. Er ging von mehrere Schweizer Künstlern aus, die Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts ihre Tafeln mit zwei Nelken, die in den Nationalfarben der Schweiz – rot und weiß – gehalten waren, signierten, um ihre Produkte von jenen der Konkurrenten aus dem süddeutschen Raum abzugrenzen.<sup>103</sup> Dass es sich bei der Wegwarte um ein mit dem Nelkensignet vergleichbares Zeichen handelt und vermutlich von einer Gruppe von Künstlern benutzt wurde, um deren Arbeiten zu kennzeichnen und zugleich einen weiteren Symbolgehalt mit in die Darstellung einfließen zu lassen, ist durchaus denkbar.

Als ein weiteres Vergleichsbeispiel kann der sogenannte Zürcher Veilchenmeister angeführt werden. Wie sein Notname vermuten lässt, bezeichnete dieser zwei seiner Tafelbilder mit einem kleinen Ackerveilchen. Eines davon zeigt den Hl. Antonius Abbas (Abb. 11), wie er zur Abwehr des herannahenden Teufels in seiner linken Hand ein Patriarchenkreuz, das er auf die Bibel abstützt, festhält und mit der rechten den Segensgestus vollzieht. Zu seinen Füßen wächst ein kleines Veilchen aus dem Boden. In gleicher Weise zu finden ist die Blume auf der Innenseite einer bemalten Altartafel. Zu sehen sind einander gegenüberstehend Maria Magdalena und Johannes der Täufer. Zwischen ihnen ist das Veilchensignet klar zu erkennen. Während die Forschung um die Nelkenmeister versuchte, deren Signum auch sinngemäß zu interpretieren, blieb jenes des Veilchenmeisters bisher unbeachtet. Obgleich nur zwei Tafeln mit dem Veilchen bekannt sind und von einem Verlust zahlreicher Bilder auszugehen ist, kann auch in diesem Fall angenommen werden, dass es sich um eine Verflechtung aus Symbol, Produktkennzeichnung und Signatur einer lokalen Malergruppe handelt. Nach der Gegenüberstellung mit den Nelkenmeistern und ihrem mehrdeutigen Signet stellt sich im Falle der Wegwarte nun die Frage, ob sich auch hier eine Mehrdeutigkeit des Zeichens in Zusammenhang mit dessen Integration in die einzelnen Tafelbilder rekonstruieren lässt.

---

<sup>100</sup> Gutscher-Schmid 2007, S. 10.

<sup>101</sup> Gutscher-Schmid 2007, S. 11.

<sup>102</sup> Moullet 1943, S. 15.

<sup>103</sup> Omlin 1946, S. 171, Anm. 142.

### 3.2 Die Wegwarte in Brauchtum und Volksglaube

Informationen zu botanischen wie volkstümlichen Charakteristika der Wegwarte können zahlreichen Pflanzenführern entnommen werden. Im Zuge dieses Kapitels sei ein besonderes Augenmerk auf die volkstümliche Bedeutung der Wegwarte gelegt, wonach dem Gewächs unheilabwehrende Kräfte nachgesagt wurden. Die Kräfte der Wegwarte werden unter anderem wie folgt beschrieben: „*Wie dieses Gewächs in ihrer Kraft und Wirkung gegraben wird, so kann sich darmit verwahret werden wieder alle seine Feinde, es seye im Sturm oder sonsten in einer Action, du kannst alle Kugeln abweisen, und wann dich einer gleich mit dem Degen wollte hauen oder stechen, so wird ihm sein Schwert in Stücken zerspringen, und nirgends schaden können, auch kann man dich nicht mit Stricken binden, da sie entzwei gehen wie ein Faden.*“<sup>104</sup>

Die Wegwarte ist somit als eine mit apotropäischer Kraft ausgestattete Zauberpflanze zu betrachten, die im Stande sei, ihren Schützling vor jeglichem Unheil zu bewahren. Nur beiläufig machten Wilhelm Deuer und Barbara Neubauer-Kienzl auf die apotropäische Kraft der Wegwarte aufmerksam<sup>105</sup>, wenngleich sie nicht näher auf diese eingingen. Im *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* wird die Wegwarte als hauptsächlich germanische Zauberpflanze gedeutet, die auch als *Hindläufte*, *Sonnenwirbel*, *Wegleuchte*<sup>106</sup> oder *alte Mähd*<sup>107</sup> bekannt war. Dass die Menschen zu Beginn des 16. Jahrhunderts über die der Wegwarte zugeschriebenen Fähigkeiten Kenntnis hatten, ist anzunehmen. Heinrich Marzell erwähnt sogenannte *Sympathiebücher*, die in früheren Zeiten vor allem in Bauernhäusern zu finden waren und über die tugendhafte Wirkung der Wegwarte berichteten.<sup>108</sup> Kräuterbücher, wie etwa jenes von Hieronymus Bock, verhalfen zur Verbreitung dieses alten, tradierten Wissens um Zauber- und Heilpflanzen. Gut denkbar ist, dass der zeitgenössische Betrachter der Wegwarte-Tafeln die Darstellung der Zauberpflanze mit den ihr attestierten, apotropäischen Kräften assoziierte und der künstlerische Urheber damit die erzählerische Struktur seiner Illustration wesentlich ergänzte. Die Position der Nelke im Bild betrachtete Gutscher-Schmid keinesfalls als zufällig<sup>109</sup>, wonach diese „*als Signatur wie als persönliche Votivgabe des Malers an einem bedeutungsvollen und auffälligen Ort interpretiert werden kann.*“<sup>110</sup> Lässt sich die apotropäische Fähigkeit der Wegwarte, wie sie ihr der zeitgenössische Volksglaube zusprach, anhand ihrer Platzierung in den einzelnen

---

<sup>104</sup> Zitiert nach Marzell 1964, S. 29.

<sup>105</sup> Vgl. Deuer/Neubauer-Kienzl 1996, S. 87.

<sup>106</sup> Marzell 1987, Sp. 227-228.

<sup>107</sup> Marzell 1935, S. 90.

<sup>108</sup> Marzell 1935, S. 90.

<sup>109</sup> Gutscher-Schmid 2007, S. 11.

<sup>110</sup> Gutscher-Schmid 2007, S. 11.

Tafelbildern nachweisen? Durch eine ähnliche Überlegung Lottlisa Behlings erhält diese Frage durchaus ihre Berechtigung. In der Tafel mit der Darstellung eines *Sebastiansmartyriums* (Abb. 12) des Meisters des Augustiner-Altars macht sie auf eine auffallend große Pflanze aufmerksam, die sie anhand der zuvor erläuterten botanischen Merkmale als Wegwarte identifiziert.<sup>111</sup> Diese zeigt sich neben dem Hl. Sebastian, der direkt auf das Pflanzengewächs zu blicken scheint, aus einem Rasenstück wachsend, auf dem das Martyrium stattfindet. Behling sieht nun vor allem den unheilabwehrenden Aspekt der Wegwarte in das Bild aufgenommen, die dem Heiligen wohl als Heilkraut beigegeben wurde.<sup>112</sup>

Eine vergleichbare Beobachtung, in der die Kraft der zum Abwehrzauber fähigen Wegwarte zum Ausdruck kommt, lässt sich schließlich auch anhand der vier Wegwarte-Tafeln tätigen. Das *Ecce Homo*-Bild (Abb. 6) zeigt das Blumenzeichen zwischen dem knieenden Stifter und der wild gestikulierenden Menschenansammlung, das Ersteren vor Letzterem abzuschirmen scheint. Die Textpassage Bocks wird hier regelrecht in die Tat umgesetzt veranschaulicht. Zwei der drei mit Blüten bewachsenen Zweige der Wegwarte treten in direkte Korrespondenz mit Schwert und Strick eines aufgebracht, vor dem Stifter sitzenden Schergen. Dem Betrachter – dessen Wissen um die mystische Kraft der Pflanze voraussetzend – würde damit das unheilabwehrende Vermögen der Pflanze vor Augen geführt werden, den Stifter vor jeglichem Bösen zu bewahren.<sup>113</sup> Eine vergleichbare Funktion der Wegwarte lässt sich bei Betrachtung der *Susannentafel* (Abb. 8) und der Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* (Abb. 5) beobachten. In der *Susannentafel* beschützt sie Susanna vor dem neben ihr stehenden Aufseher, der einen Strick in der Hand bereithält. In der Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* liegt die Pflanze prominent auf einer der in den Tempel führenden Stufen und signalisiert, dass nur jene, die Gutes vorhaben, den Tempel zu betreten im Stande sind. In geringstem Maße lassen sich die magischen Eigenschaften der Wegwarte in der Tafel der *Marienkrönung* (Abb. 7) greifen. Vom untersten Bildrand streckt sie ihre knorrigen Zweige gen Maria und die Hl. Dreifaltigkeit. Noch eher ließe sich hier die Wegwarte, wie in der Tafel des Meisters des Augustiner-Altars, als ein zum Schutz beigefügtes Heilkraut verstehen.

Ein wesentlicher Punkt, der im Zuge der Betrachtung des Wegwarte-Signums diskutiert

---

<sup>111</sup> Behling 1957, S. 71.

<sup>112</sup> Behling 1957, S. 72.

<sup>113</sup> Eine weitere legitime Interpretation wäre jene, dass die Wegwarte den Gläubigen mit einer Art „Schutzaura“ gegenüber der gesamten Verurteilungsszene ausstattet und damit vor allem Bösen bewahrt.

werden muss, ist deren differenzierte Wiedergabe. So zeigt sie sich in der *Marienkrönung* als ein naturalistisch in die Höhe wachsendes Gewächs. In den drei übrigen Wegwarte-Tafeln jedoch als für die gesamte Pflanze stehende abbreviierte Form. Die realistischste Abbildung der Wegwarte wird in der Tafel mit dem *Sebastiansmartyrium* evident. Die dort aus der Erde wachsende Pflanze gleicht als solche jener, die in der wahren Natur beobachtet werden kann. Eine weitere Form des Signums ist eine stark reduzierte. Sie entwickelte sich vermutlich aus der von Architektur dominierten Darstellungsweise des Wegwarte-Meisters: Sowohl in dem *Ecce-Homo*-Bild, als auch in dem Bild mit dem *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* und der *Susannengeschichte* ist im Bildvordergrund kein Rasenstück vorhanden, aus dem eine Pflanze gedeihen könnte. Und auch die Umsetzung der *Marienkrönung* in der Luft schwebend veranlasste möglicherweise den Meister dazu, die Wegwarte nur in abgekürzter Form wiederzugeben.

Die Frage nach der Bedeutung der Wegwarte kann im Zuge dieser Arbeit nicht eindeutig geklärt werden. Es ist aber gut denkbar, dass es sich bei der Wegwarte, wie im Falle der Nelkenmeister, um ein Zeichen gehandelt hat, welches eine zusammengehörige Malergruppe bewusst in ihre Tafelbilder integrierte. Dadurch wäre dem Zeichen eine mehrfache Bedeutung zugekommen. Zum einen korrelierten so ihre, im zeitgenössischen Volksglauben traditionell verankerten Fähigkeiten mit dem Inhalt der jeweiligen Darstellung. Zum anderen hätte die Wegwarte damit eine identitätsstiftende Funktion übernommen, die den Zusammenschluss einer künstlerischen Vereinigung bedingte, die sich mit Hilfe eines Markenzeichens versuchte, sich von ihrer Konkurrenz abzuheben.

#### **4 Die Wegwarte-Tafeln – Eine Untersuchung in Einzelanalysen**

Die Zuschreibung der Wegwarte-Tafeln an Urban Görttschacher und die darauf basierende Auseinandersetzung mit dem selbigen erinnert an den Fall des sogenannten Meister Francke. Otto Pächt formulierte treffend, welche entscheidenden Auswirkungen es auf alle weiteren Fragestellungen haben kann, wenn der Versuch unternommen wird, einen anonymen Meister mit einer biographisch fassbaren Person zu identifizieren. Nach Pächt „[pfllegt] man sich einzubilden, die künstlerischen Erzeugnisse besser verstehen zu können, wenn man etwas von den Personalien ihres Schöpfers weiß.“<sup>114</sup> Diese Einschätzung Pächts rückt damit nicht zuletzt auch die Debatte zu Urban Görttschacher in ein anderes Licht. Die vertiefende Recherche zur

---

<sup>114</sup> Pächt 1969, S. 22.

Biographie Urban Görtschachers wurde in den Fokus gerückt, während die stilistische Aufarbeitung seines „gesicherten“ Bildmaterials an Bedeutung verlor. Doch für Pächt ist es *„kein Wunder [...], daß die Suche nach einer wenn auch noch so dürftigen Vita des Schaffenden, der hinter einem Meisterœuvre steht, [...] den Vorrang gewinnt gegenüber den Bemühungen, die Kunstwerke selbst sehend zu begreifen.“*<sup>115</sup> Denn damit wurden diffizile Forschungsfragen, die sich Kunsthistoriker angesichts anonymer Tafelbilder zu stellen hatten – etwa nach den spezifischen Gestaltungsprinzipien – mit einem Mal beantwortet. Diese Forschungsrichtung konzentrierte sich schließlich darauf, den Lebenslauf einer bisher unbekanntem Künstlerpersönlichkeit zu rekonstruieren und als neue Errungenschaft der Kunstgeschichte einzuverleiben. Besonders Witternigg gelang es anhand erhaltener Dokumente, den Blick auf die Persönlichkeit Görtschachers und seine Familie zu schärfen.<sup>116</sup> Die Herkunft aus Villach wurde bestätigt, seine beruflichen Tätigkeiten als Handelsmann in der Forschung ergänzt.<sup>117</sup> In weiterer Folge sprach die Forschung Urban Görtschacher zusätzlich die Leitung einer in Villach situierten Werkstätte zu sowie Reisen nach Italien und Augsburg. Die Villacher Heimat hatte sich schließlich auch als ein brauchbares Argument ergeben, um die in den Tafeln konstatierten italienischen Einflüsse zu erklären.<sup>118</sup> Um es mit Otto Pächt letztlich auf den Punkt zu bringen: *„die biographischen Spekulationen werden das Primäre, die Stilinterpretation das Sekundäre, und ohne daß man sich dessen bewußt wird, sucht man den Stilbefund so auszudeuten, daß er zu der zum Wunschbild gewordenen biographischen Konzeption zu passen scheint.“*<sup>119</sup>

Eine sachliche Herangehensweise, die sich unabhängig von der vorliegenden Zuschreibung an das Bildmaterial heranwagte und sich primär an einer stilistischen Analyse orientierte, fehlt bis heute. Eine eben solche Zielsetzung, wie sie die vorliegende Arbeit darstellt, verlangt in erster Linie nach einer entsprechenden Distanz zu der gängigen Zuschreibung an Urban Görtschacher. Demzufolge besteht das Œuvre aus vier anonymen Tafelbildern, die aus verschiedenen Kunstlandschaften Einflüsse aufweisen. In Anbetracht der im vorangegangenen Kapitel geschilderten Entwicklungen stellt sich nun die Frage, inwiefern sich diese in den einzelnen Wegwarte-Tafeln bemerkbar machen und welche Verbindungen sich zu italienischen, niederländischen oder süddeutschen Künstlern und Kunstwerken anhand

---

<sup>115</sup> Ebd.

<sup>116</sup> Vgl. Kapitel 1.1 dieser Arbeit.

<sup>117</sup> Vgl. Witternigg 1940, S. 110-114.

<sup>118</sup> Vgl. Witternigg 1940, S. 114.

<sup>119</sup> Pächt 1969, S. 22.

motivischer wie kompositioneller Verbindungen nachweisen lassen. Schon die bisherige stilistische Einordnung der Wegwarte-Tafeln nannte prominente Namen wie Albrecht Dürer, Michael Pacher, Andrea Mantegna und Albrecht Altdorfer.<sup>120</sup> Einzelne dieser Persönlichkeiten haben wiederum auf einzelne Tafeln des Wegwarte-Meisters eingewirkt.

Der nun folgende Hauptteil der Arbeit widmet sich daher der Frage, wie der Wegwarte-Meister seine vermeintlichen Vorlagen im eigenen Œuvre umsetzt und welche Änderungen er vorgenommen hat. Überaus interessant erscheint zudem die Beobachtung, in welcher Kunstregion jene Motive, die in den Tafeln als „fremde“ Übernahmen identifiziert werden konnten, besonders häufig rezipiert wurden.

Die Einzelanalysen der Wegwarte-Tafeln dienen zudem einer Zusammenschau ikonographischer Motive und deren kompositorischer Umsetzung im Bild. Denn wie es Pächt formulierte: *„nur in ständiger Kontrolle von Stilkunde und Ikonographie, werden wir auf die Spur dessen kommen, was sich als die schöpferische Leistung eines Künstlers bezeichnen lässt.“*<sup>121</sup> Ernestine Zolda, deren Dissertation ebenfalls stark von den programmatischen Schriften Pächts beeinflusst war und sich, im Zuge einer Untersuchung der Sterzinger Altartafeln, einer vergleichbaren Forschungsfrage widmete, bemerkte richtig: *„Die Beobachtung der Wechselwirkung zwischen der Verwendung ikonographischer Motive und dem stilistischen Konzept stellt somit den Ausgangspunkt für das Erkennen des eigentlichen, der Darstellung zugrundeliegenden Gestaltungsprinzips dar. Der gemeinsame Blickwinkel auf Bilderzählung und ihre Umsetzung in der Komposition bei der Beschreibung der einzelnen biblischen Ereignisse [...] schärft den Blick für das künstlerische Profil und schließt Beobachtungen aus, die rein deskriptiv an der eigentlichen Bildaussage vorbeigehen.“*<sup>122</sup> Die drei 1508 datierten Tafelbilder des Wegwarte-Meisters brachten diesem, aufgrund seiner eigentümlichen kompositorischen Umsetzung ikonographischer Momente, den Titel eines Bilderfinders. Die *Susannentafel* galt hingegen als künstlerisch weniger qualitativ. Woran dieser Sachverhalt sichtbar wird und ob dieser nachzuvollziehen ist, sei im Folgenden ebenso berücksichtigt.

Die Anonymität der künstlerischen Urheberschaft veranlasst im Folgenden dazu, *„das Werk selbst um seine Heimaturkunde und seine künstlerische Ahnenschaft zu befragen.“*<sup>123</sup> Bei einer

---

<sup>120</sup> Vgl. diese Arbeit, Kap. 1.2.

<sup>121</sup> Pächt 1977, S. 176.

<sup>122</sup> Zolda 2011, S. 13.

<sup>123</sup> Pächt 1969, S. 22.

Ausgangssituation wie der hier vorliegenden stellt dies kein leichtes Unterfangen dar. Dazu trägt das Fehlen jeglicher Archivalien, die Auskunft über ursprüngliche Funktionen, den einstigen Aufstellungsort und die Auftraggeber der einzelnen Wegwarte-Tafeln hätten liefern können, wesentlich bei. Erschwerend kommt hinzu, dass anhand der Provenienz der einzelnen Bilder weder auf deren ursprünglichen Bestimmungsort noch auf den künstlerischen Urheber geschlossen werden kann.<sup>124</sup> So wurde die Tafel mit dem *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* beispielweise ursprünglich in der Sammlung des Schlosses Mannsberg in Kärnten aufbewahrt, gelangte anschließend in die Sammlung Figdor nach Wien, von wo sie im Jahr 1930 in das Kunsthistorische Museum übersiedelte.<sup>125</sup> Das *Ecce-Homo*-Bild befand sich bis 1926 im Stift Heiligenkreuz in Niederösterreich.<sup>126</sup> Nach Engerth war die *Susannentafel* Teil der kaiserlichen Kunstsammlungen in Schloss Ambras in Tirol<sup>127</sup>. Alle drei Tafeln gelangten 1953 schließlich in die Österreichische Galerie<sup>128</sup> – dem heutigen Belvedere – nach Wien, wo sie bis heute zu besichtigen sind. Die *Marienkrönung* jedoch gilt bis heute als verschollen. Zuvor hatte Ernst Buchner erstmals in seinem 1928 publizierten Aufsatz über die *Marienkrönung* berichtet.<sup>129</sup> Zuletzt wurde die Tafel im ehemaligen Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer in Breslau aufbewahrt, wo sie seit Umbauarbeiten zur Neueinrichtung des Museums im Jahr 1933 vermisst wird.<sup>130</sup> Die Tafel wurde zuvor, im Jahr 1865, aus einer Privatsammlung in Ratibor für das Museum angekauft. Robert Wlattnig machte darauf aufmerksam, dass die *Marienkrönung* vermutlich zu Kriegsende zerstört wurde oder durch Diebstahl in Privatbesitz gelangte.<sup>131</sup> Bisher unternommene Versuche Wlattnigs die Tafel vor Ort wiederzuentdecken blieben erfolglos.<sup>132</sup>

Ob es sich bei den früheren Provenienzen tatsächlich um die ursprünglichen Aufstellungsorte handelt, lässt sich nicht eindeutig beantworten. Berechtigte Zweifel können allerdings im Falle der Tafel mit dem *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* angebracht werden. Trifft die These zu, dass es sich bei dieser um einen erhalten gebliebenen Bestandteil eines einstigen Altarensembles handelt, so ist es wahrscheinlicher, dass dieser ursprünglich für einen sakralen Raum bestimmt gewesen war. Vermutlich im Zuge ihrer Demontage fanden die einzelnen Altartafeln

---

<sup>124</sup> Vgl. diese Arbeit, Kap. 3.

<sup>125</sup> Baum 1971, S. 173.

<sup>126</sup> Baum 1971, S. 132.

<sup>127</sup> Von Engerth 1886, S. 71.

<sup>128</sup> Baum 1971, S. 132-133, S. 173.

<sup>129</sup> Frühere Forschungsberichte, die sich unabhängig von der Zuschreibung an Urban Görttschacher mit der *Marienkrönung* befassten, konnten bisher nicht ausfindig gemacht werden.

<sup>130</sup> Wlattnig 2007, S. 242.

<sup>131</sup> Ebd.

<sup>132</sup> Schriftliche Mitteilung Robert Wlattnigs vom 15.1.2016.

neue Besitzer beziehungsweise ihren Weg in den zeitgenössischen Kunstmarkt und gelangten in weiterer Folge in unterschiedliche Sammlungen.

#### **4.1 Zwölfjähriger Jesus im Tempel**

Gemeinsam mit der *Marienkrönung* zeigt die Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* neben dem Signum der Wegwarte auch den Namenszug Urban Görtschachers. Sie initiierten damit die Hypothese Buchners, die Tafeln – und damit automatisch auch jene, die nicht den Namenszug aufweisen – an Urban Görtschacher zu attestieren. Unterstützt hat die Zuschreibung an Görtschacher wohl auch der Umstand, dass sich die Tafel des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* zu jener Zeit noch in der Sammlung des Schlosses Mannsberg in Kärnten befand. Verglichen mit der *Marienkrönung* befindet sich der Namen Urban Görtschachers nicht direkt auf dem Bildträger, sondern wurde gemeinsam mit der Jahreszahl 1508 in schwarzer Farbe auf den Originalrahmen aufgetragen (Abb. 14).<sup>133</sup> An jener Stelle, an der sich der Namenszug und die Jahreszahl befinden, wurde der vergoldete Rahmen mit einem breiten Farbstreifen übermalt. Der Farbton der Übermalung entspricht jenem der Treppenanlage, die sowohl in den Tempel, als auch um diesen herum führen.

##### **4.1.1 Gestaltungsprinzipien und Motivgeschichte**

Die Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* wird von einer frontal angelegten und fast das gesamte Bildfeld dominierenden Architekturkulisse eingenommen. Lediglich die linke obere Bildecke ermöglicht einen kleinen Ausblick in den freien Himmel. Durch den Aufbau der Gesamtanlage ergibt sich eine Bildflächengliederung, die den oberen und unteren Bereich der Darstellung lediglich mit architektonischen Komponenten befüllt. Das figürliche Personal ist auf die mittlere Bildzone reduziert und durch die massive Gebäudekante der Tempelanlage in zwei räumlich getrennte Szenen aufgeteilt. Die streng perspektivisch konstruierte Architekturanlage dient dem Wegwarte-Meister als strukturierendes Bildelement. Den Großteil der Bildfläche nimmt ein offener Rundbogen ein, der den Einblick in den Tempel gewährt. Jesus steht, umgeben von einigen Schriftgelehrten, vor einem Lesepult, auf dem die heilige Schrift aufgeschlagen bereit liegt. Mit seiner linken Hand deutet er auf eine bestimmte Textstelle, die in roter Schrift niedergeschrieben wurde. Um ihn haben sich einige Schriftgelehrte versammelt, die den Worten des Knaben folgen. Die Szene nimmt die zwei

---

<sup>133</sup> Baum 1971, S. 173.

vorderen Joche der Tempelanlage ein und wird von einem grünen Vorhang hinterfangen, der dem Betrachter einen Blick auf die restliche Tempelanlage verwehrt. Lediglich die Gewölbe der beiden in den Hintergrund strebenden Gebäudeschiffe und jeweils eine an der Tempeldecke angebrachte Öllampe sind für den Betrachter sichtbar. Den Abschluss der Tempelszene bildet die Gebäudekante im Vordergrund der linken Bildseite. Die um sie herum führenden Treppen leiten auf eine schmale Raumbühne außerhalb der Tempelanlage weiter. Sie wird von Maria und Josef eingenommen, die sich somit unmittelbar vor dem Tempelzugang befinden. Sie scheinen im Begriff zu sein, die Tempelanlage zu betreten. Beide erinnern sie an die verzweifelte Suche nach dem Sohn, der ihnen während des Passahfestes in Jerusalem abhandengekommen war. Im Hintergrund eröffnet sich der Blick auf weitere bürgerliche Gebäude, die auf eine größere Stadtanlage schließen lassen. Das biblische Ereignis wird damit in eine irdische Stadtkulisse integriert.

#### 4.1.1.1 Bildaufbau

Wesentlichen Anregungen für seinen Bildaufbau erhielt der Wegwarte-Meister – entgegen der Annahme Witterniggs, die Tafel zeige keinerlei Verarbeitung italienischer Anregungen<sup>134</sup> – durch die Kenntnis zentralperspektivischer Gestaltungsprinzipien italienischer Meister. Einen mit der Wegwarte-Tafel gut vergleichbaren Bildaufbau veranschaulicht eine um 1504 datierte *Verkündigung an Maria* (Abb. 15) des Venezianers Vittore Carpaccio. Die Szene gliedert sich ebenfalls in eine durch einen voluminösen, durch zwei Renaissancepilaster abgestützten Rundbogen und eine außerhalb davon liegende Landschaft.<sup>135</sup> Das Ereignis der Verkündigung wird auf beide Bildbereiche ausgedehnt. Die bildparallel geführte Architektur Carpaccios ist reich mit Renaissancedekor verziert und bietet dem Betrachter Einblick auf ein schlicht eingerichtetes Interieur. Maria ist darin knieend vor einem Betpult zu sehen und scheint den bereits herannahenden Erzengel bemerkt zu haben, der – ähnlich wie Josef auf der Wegwarte-Tafel – mit einem Schritt nach vorne den baldigen Eintritt in das Gebäude suggeriert.

Das zweiteilige Bildschema, das eine Szene in einen durch eine Architektur bestimmten Teil und einen außerhalb dessen liegenden Bereich gliedert, ist nach Bernard Aikema vermutlich auf eine Erfindung Jacopo Bellinis zurückzuführen.<sup>136</sup> Im grafischen Werkkorpus des Venezianers kann der *Verkündigung an Maria* (Abb. 16) ein vergleichbarer Bildaufbau

---

<sup>134</sup> Witternigg 1940, S. 32.

<sup>135</sup> Aikema/Martin 1999, S. 340.

<sup>136</sup> Ebd.

entnommen werden: Maria kniet innerhalb eines durch Rundbögen geöffneten Gebäudes. Davor befindet sich Gabriel, der soeben im Begriff ist an Maria heranzutreten, um ihr die frohe Botschaft zu verkünden. Wie Bellini integriert der Wegwarte-Meister das biblische Geschehen in eine urbane Stadtanlage, die das Bild fast zur Gänze ausfüllt. Anders als Bellini wählt er hingegen einen streng bildparallel geführten Aufbau seiner Architekturkulisse<sup>137</sup>. Ob der Meister persönlich nach Italien reiste und vor Ort die Kunst italienischer Meister studierte, eventuell sogar in Italien geschult wurde, oder aber Kopien der Werke in Form von Skizzen in den Norden gelangten und damit Eingang in das Maleratelier des Wegwarte-Meisters fanden, kann nicht eindeutig geklärt werden. Dass ein Interesse nordischer Künstler an den Skizzen Bellinis bestand und dessen perspektivisch verkürzten Architekturkulissen intensiv rezipiert wurden, wird am Werk Michael Pachers evident. Ihm war es im Zuge seines Padua-Aufenthaltes möglich, Werke der italienischen Renaissancemalerei zu studieren und neu gewonnene Gestaltungsmöglichkeiten und Motive in seine Arbeiten aufzunehmen.<sup>138</sup> Eine aufschlussreiche Gegenüberstellung macht Rosenauer, der eine Stallkonstruktion Bellinis (Abb. 17) in der Darstellung der *Geburt Christi* (Abb. 18) Michael Pachers wiederentdeckte.<sup>139</sup> Auffallend dabei ist, dass Pacher die Darstellung Jacopo Bellinis verändert wiedergibt. Während Bellini seine Holzkonstruktion komplett und von dem Betrachter etwas distanziert zeigt, lässt Pacher seine Darstellung von der Bildgrenze überschneiden. Dadurch entsteht der Eindruck, der Betrachter stünde innerhalb des Gebäudes.<sup>140</sup> Auch bei der Darstellung der Wegwarte-Tafel lassen sich Abweichungen zum vermeintlichen Vorlagenmaterial feststellen. Anders als Carpaccio lässt der Wegwarte-Meister seine Tempelarchitektur von den Bildrändern überschneiden. Dennoch wahrt er – entgegen Pacher – eine gewisse Distanz zu seinem Betrachter, der vor der Tempelanlage zu stehen scheint und als Außenstehender das Ereignis beobachtet. Im Falle Michael Pachers lässt sich eindeutig festhalten, dass bevorzugtes Vorlagenmaterial nicht einfach nur unverändert übernommen, sondern in Verbindung mit eigenen gestalterischen Prinzipien adaptiert wurde. Nach Rosenauer ist es etwa bezeichnend *„daß [Pacher], ob es sich nun um italienische oder um nordische Vorbilder handelt, jeweils übernommene Motive und Bildformen neu durchdenkt, aktualisiert und dem Inhalt entsprechend gestaltet.“*<sup>141</sup> Eine derartige Vorgehensweise resultiert schließlich oftmals darin, dass es kaum

---

<sup>137</sup> Vgl. Glantschnig 1995, S.

<sup>138</sup> Aikema/Brown 1999a, S. 176-177. Üblicherweise geschah dies anhand von Skizzenbücher, die der Künstler mit sich trug. Vgl. Huth 1967, S. 34.

<sup>139</sup> Rosenauer 1998a, S. 43.

<sup>140</sup> Ebd.

<sup>141</sup> Rosenauer 1998a, S. 43.

möglich ist, das tatsächliche Vorbild eines Kunstwerkes auszumachen.<sup>142</sup>

#### 4.1.1.2 Anordnung der Figuren im Raum

Seine figürliche Szene beschränkt der Wegwarte-Meister auf die mittlere Zone der Bildfläche. Daraus resultiert ein horizontal verlaufender, imaginärer Bildstreifen, dessen Grenze im unteren Bereich von der Gebäudekante vorgegeben wird und sich über die gesamte Bildbreite erstreckt. Der über den Köpfen der Figuren liegende Abschluss wird zum einen durch die Spitzbögen des im Hintergrund liegenden Arkadenganges auf der linken Bildseite in Verbindung mit dem grünen Vorhang im Tempelinneren vorgegeben. Eine derartige Figurenanordnung resultiert in einen, rein mit Architektur befüllten oberen und unteren Bildbereich, dem teils ein dekorativer Charakter zugesprochen werden kann und gut Darstellungen süddeutscher Meister gegenübergestellt werden kann. Insbesondere lassen sich einige Holzschnitte aus dem sogenannten *Weißkunig* Kaiser Maximilians I. heranziehen.<sup>143</sup> Die großteils von Hans Burgkmair d. Ä. und Leonhard Beck ausgeführten Holzschnitte zeigen eine meist auf die mittlere Bildzone konzentrierte Figurenaufstellung. Die Szenerie der *Begegnung Maximilians I. mit Heinrich VIII.* (Abb. 19) von Leonhard Beck zeigt die zwei Herrscher zu beiden Seiten von ihrer Entourage begleitet. Oberhalb der Figurengruppe eröffnet eine ähnlich einem Musterrapport aneinandergereihte Fenstergruppe einen Blick auf die dahinterliegende Stadtanlage. Der untere Bildbereich wird von einem gleichmäßig quadrierten Fliesenboden eingenommen und die Figuren, wie die Schriftgelehrtengruppe der Wegwarte-Tafel, von einem Wandteppich hinterfangen. Auch die Kombination einer zweigeteilten, vertikalen Gliederung der Bildfläche mit einer auf die mittlere Bildzone beschränkten Figurengruppe kann einem Holzschnitt Becks entnommen werden. Die Darstellung *Das Abkommen zwischen dem Weißkunig und den Beratern des Grünen Königs* (Abb. 20) wird von einem mit Ornament verzierten Pilaster in zwei Bildbereiche geteilt, wodurch auf der rechten Seite ein schmaler Bildstreifen entsteht. Drei männliche Figuren steigen eine Treppenanlage empor. Im Hintergrund werden mehrere Gebäude und ein an einem Gitter festgebundener Esel sichtbar. Der linke Bereich wird von einer größeren Balkonanlage eingenommen, die eine siebenköpfige Figurengruppe aufnimmt. Die obere wie untere Bildzone wird von der fast die gesamte Bildfläche einnehmenden Architektur

---

<sup>142</sup> Vgl. Rosenauer 1998a, S. 44.

<sup>143</sup> Der von Kaiser Maximilian I. selbst konzipierte *Weißkunig* stellt eine über reale Ereignisse aus dem Leben des Kaisers berichtende Erzählung dar, die aus drei Teilen besteht und deren Grafiken in Augsburg und Nürnberg produziert wurden. Zöhl 2015, S. 105.

dominiert.

#### 4.1.1.3 Ikonographie

Über den Verlust des Sohnes und dessen Wiederfindung im Tempel berichtet der Evangelist Lukas (Lk 2,41-52).<sup>144</sup> Maria und Josef besuchen gemeinsam mit ihrem zwölfjährigen Sohn das Passahfest in Jerusalem, zu dessen Teilnahme jeder über dreizehn Jahre alte Jude verpflichtet war.<sup>145</sup> Während der Feierlichkeit trennt sich Jesus von seinen Eltern und begab sich in den Tempel, um sich dort am Gesetzesunterricht zu beteiligen.<sup>146</sup> Die zu Beginn des 16. Jahrhunderts gängige Umsetzung dieser biblischen Episode kann anhand einer Darstellung Albrecht Dürers (Abb. 21) veranschaulicht werden und wird in einem späteren Kapitel zur Funktion der Wegwarte-Tafel wiederbegegnen. Der Blick des Betrachters führt ihn in eine nicht näher definierte Räumlichkeit, in der sich erhöht auf einem Thron sitzend der kleine Jesusknabe niedergelassen hat. In seinen Händen hält er die heilige Schrift und deutet mit seinem Finger auf eine bestimmte Textstelle. Ihm untergeordnet sitzen auf zwei Bänken aufgereiht die Schriftgelehrten, die mit unterschiedlichen Gesten Anteil an der Rede des Knaben nehmen. Zur linken Seite betreten durch eine Türöffnung Maria und Josef den Raum, sichtlich erleichtert den verloren geglaubten Sohn wiedergefunden zu haben. Wesentlich für die folgenden Beobachtungen ist, dass sich die Eltern Jesu bereits im selben Raum aufhalten wie ihr Sohn und die Schriftgelehrten und damit die unmittelbare Auffindung dargestellt ist. Der Wegwarte-Meister hingegen wählt einen gänzlich anderen Darstellungstypus. Mit Hilfe eines zentralperspektivisch angelegten Architekturprospektes gliedert er die Figuren in eine Maria-Josef-Gruppe und die um Jesus angeordneten Schriftgelehrten im Tempel. Diese durchaus ungewöhnliche kompositorische Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* kombiniert der Wegwarte-Meister mit einem überaus seltenen ikonographischen Motiv – dem vor einem Lesepult stehenden Jesusknaben. Demonstrativ zeigt Jesus auf eine rezipierte Stelle aus dem heiligen Buch, um das soeben Gesagte den Schriftgelehrten zu verdeutlichen. Vergleichbares findet sich lediglich in einer Miniatur (Abb. 22) des um 1530 datierten niederländischen Manuskripts *Das Leben Christi in Gebeten* wieder. Sie zeigt den barfüßigen Knaben – umgeben von einigen Schriftgelehrten – vor einem Lesepult stehend. Auch hier verweist Jesus aktiv auf die soeben gesprochenen Zeilen. Formale Übereinstimmungen zu dem

---

<sup>144</sup> Schiller 1981, S. 134.

<sup>145</sup> Schiller 1981, S. 134.

<sup>146</sup> Ebd.

Jesusknaben der Wegwarte-Tafel finden sich zudem in dem körperlangen, geraden Faltenbahnen werfenden blauen Kleid und dem mit weißen, quadratischen Fliesen ausgelegten Fußboden. Ein zusätzlicher ikonographischer Gehalt wird häufig durch eine formale Betonung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* in die Darstellung aufgenommen. Dabei handelt es sich meist um eine, direkt hinter ihm in die Höhe strebende Steinsäule. In der Wegwarte-Tafel wird direkt hinter Jesus ein Steinpilaster sichtbar. Ikonographisch kann das Motiv als Erhöhung des Sohnes Gottes gedeutet werden, der sich im Hause seines Vaters befindet.<sup>147</sup> Demnach ist der Tempel das Haus Gottes, Jesus als sein Sohn dessen Stütze.<sup>148</sup> Das Motiv Jesu als Stütze des Tempels findet sich ebenfalls vornehmlich in Werken niederländischer Meister. Eine Akzentuierung des Heilands durch eine Steinsäule zeigt etwa eine Tafel des flämischen Malers Quentin Massys (Abb. 23). Jesus steht barfüßig auf einem Podest und trägt ein blaues, bodenlanges Kleid. Interessant dabei erscheint die Beobachtung, dass die Säule hinter Jesus nicht unbedingt eine architektonische Funktion zu übernehmen hatte.<sup>149</sup> In den niederländischen Bildwerken ist sie mitten in den Raum gestellt und schließt mit der Bildgrenze ab, während die übrigen architektonischen Elemente, die einen Tempelraum suggerieren, gedanklich über diese hinaus führen.

Die kompositorische Umsetzung des Wegwarte-Meisters im Vergleich mit anderen Darstellungen dieser Zeit lässt dessen durchaus unkonventionelle Herangehensweise an die biblische Geschichte und der damit in Zusammenhang stehenden Erzählstruktur evident werden. Bei den bisherigen Vergleichsbeispielen wurde das Geschehen szenisch in einem Raum zusammengefasst, während der Wegwarte-Meister das Ereignis räumlich trennt und in eine scheinbar weitläufige Stadtlandschaft einbindet. Dass dem Maler das Gestaltungsmittel der Tiefenräumlichkeit zugunsten einer glaubhaften, ikonographischen Lösung ein besonderes Anliegen war, zeigt die Anordnung der Schriftgelehrten um den kleinen Jesusknaben. Die perspektivisch am größten erscheinenden Figuren sind als im Vordergrund des Tempels zu verstehen und dienen dem Meister als raumschaffende Elemente. Sie erzeugen auf diese Weise eine gewisse Distanz zwischen ihnen, Jesus und den Gelehrten im Hintergrund. Die Tiefenräumlichkeit der Szene wird durch starke Verkürzungen, die der zentralperspektivischen Organisation des Bildraumes unterliegen, unterstützt. Otto Pächt spricht in Zusammenhang mit der Raumauffassung der deutschen Malerei von „*entleertem*

---

<sup>147</sup> Vgl. Osteneck 2004, Sp. 584.

<sup>148</sup> Vgl. dazu Landesmann 2007, S. 113-115. Landesmann verweist zusätzlich auf die Möglichkeit die Säule als einen Hinweis auf das zukünftige Martyrium Christus zu betrachten. Landesmann 2007, S. 81.

<sup>149</sup> Im Falle der Tafel Quentin Massys hat bereits Landesmann auf diese bildnerische Anomalie hingewiesen.

*Raum*<sup>150</sup> – ein stilistisches Merkmal, das auch in der vorliegenden Tafel fassbar wird: Während um Jesus herum noch genügend Platz vorhanden gewesen wäre, weitere Gelehrte aufzunehmen, werden diese in den Nebenraum regelrecht hineingedrängt.<sup>151</sup> Diese Gestaltungsweise des Wegwarte-Meisters ermöglichte es ihm, die Szene des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* der biblischen Überlieferung entsprechend umzusetzen. Während die Eltern verzweifelt auf der Suche nach ihrem verschwundenen Sohn waren, befand sich dieser im Tempel und beeindruckte die Gelehrten durch seine Fragen, die er stellte und die Antworten, die er gab.<sup>152</sup> Bedeutsam ist in unserem Zusammenhang jene Textpassage, die von Jesus als mitten unter den Schriftgelehrten verweilend berichtet (Lk 2,46). Der Einfluss dieser schriftlichen Überlieferung wird anhand der kompositorischen Umsetzung erkennbar. Um Jesus als mitten unter den Schriftgelehrten verständlich zu machen, platzierten die Maler der zuvor gezeigten Beispiele diesen tatsächlich in die Bildmitte. Die Schriftgelehrten werden dabei meist parallel zueinander auf Bänken sitzend um Jesus angeordnet oder bilden eine kreisrunde Komposition, die Jesus als in der Mitte stehend begreiflich machen soll. In der Wegwarte-Tafel hingegen ist es nicht Jesus, der den tatsächlichen Bildmittelpunkt einnimmt. Er ist auf die rechte Bildseite gerückt. Auf die Gruppe der Schriftgelehrten beschränkt, lässt sich Jesus dennoch als mitten unter ihnen stehend begreifen. Diesen Eindruck erzeugt der Wegwarte-Meister schließlich durch die Anordnung der Schriftgelehrten um Jesus: Der mit dem Rücken zum Betrachter stehende Priester leitet dessen Blick mit seiner Körperhaltung und schräg in den Bildraum verlaufenden Geste Richtung Jesus. Den Bewegungszug unterstützt der Maler durch den von links einfallenden Schlagschatten, der zu Jesus überleitet. Damit schafft er Raum zwischen dem Knaben und den beiden im Vordergrund platzierten Schriftgelehrten. Eine motivische Verwandtschaft zu der Repoussoirfigur der Wegwarte-Tafel zeigt der ebenso mit dem Rücken zum Betrachter sitzende Gelehrte der niederländischen Miniatur. Er streckt in vergleichbarer Weise seinen rechten Arm gen Jesus – ein Bewegungszug, der wiederum durch den schräg in den Bildraum einfallenden Schlagschatten betont wird. Die in der Wegwarte-Tafel hinter Jesus und innerhalb des Rundbogendurchgangs stehende Figur fängt die Blickachse des Priesters auf und vervollständigt damit die Umstellung des Jesusknaben. Im proportionalen Vergleich mit den zwei im Vordergrund stehenden Gelehrten sind diese zugunsten der Perspektive in ihrer Gestalt kleiner. Mit Hilfe

---

<sup>150</sup> Pächt 1977, S. 111.

<sup>151</sup> Ein vergleichbares Gestaltungsprinzip wird anschließend in dem Arkadengang des *Ecce-Homo*-Bildes wiederkehren.

<sup>152</sup> Schiller 1981, S. 134.

seiner Lichtführung gestaltet der Meister auch figürlich nicht belebte Räumlichkeiten, wie die im Hintergrund weitergeführten Tempelgewölbe. Als Lichtquelle dient ihm in diesem Fall pro Tempelschiff eine an der Decke befestigte Öllampe, wodurch die Steinpilaster und die davon getragenen Gurtbögen beleuchtet werden. Im Falle der Tempelszene kann zudem bemerkt werden, dass der Wegwarte-Meister zugunsten einer perspektivischen Gestaltung des Geschehens Raum freilässt. Eine räumliche Distanz, wenn auch nur eine geringe, erhält der Meister zwischen Maria und Josef durch den von der Gottesmutter verursachten Schlagschatten, der durch die Beine Josefs hindurch sichtbar wird und einen gewissen Abstand zwischen den beiden Figuren vermittelt. Den Lichteinfall von der linken Bildseite erkannte bereits Margarethe Witternigg.<sup>153</sup> Er verhilft dem Maler wiederum, eine räumliche Entfernung zwischen den Figuren aufzubauen, während sie von den Häuserfronten im Hintergrund bzw. von den zwei Steinpilastern, die direkt in ihre Köpfe zu münden scheinen, wieder in die Fläche zurückgebunden werden. Eine vergleichbare Rolle übernimmt im Tempel der grüne Vorhang, der die gesamte Innenszene hinterfängt. Der konstatierte Flächenzwang der schmalen linken Raumbühne wird zusätzlich von dem Pilaster hinter Josef betont. Dieser verdeckt einen weiteren Pilaster des im Hintergrund bildparallel verlaufenden Arkadenganges und nimmt dessen Position im übertragenen Sinne ein. Mit dieser kompositorischen Anordnung wird der Hintergrund mit Mittel- und Vordergrund verbunden.

Die Farbgebung der Szenerie unterstützt die Betonung der mittleren Bildzone. Der kompositorischen Umsetzung entsprechend, lassen sich die leuchtendsten Farben der Szenerie auf die Gewänder des figürlichen Personals beschränken. Besonders auffallend ist das Kolorit der beiden Schriftgelehrten im Vordergrund der Tempelanlage. Unter seinem mit einem ornamentalen Muster dekorierten Oberhemd trägt der Hohepriester ein rosafarbenes Kleid, an dessen Saum mehrere kleine Glöckchen befestigt sind. Der Schriftgelehrte neben ihm trägt einen leuchtend gelben Mantel und kann aufgrund seiner blauen Handschuhe und seinem, in einem kräftigen Rot gehaltenen Schal als die koloristisch auffälligste Figur des Bildes bezeichnet werden.

Das vorhin besprochene Konzept der Betonung Christi im Tempel als mitten unter den Schriftgelehrten mit Hilfe einer raumerzeugenden Lichtführung, findet seine Bestätigung zusätzlich in einer farbigen Verflechtung. So stellt die Kleidung des hinter Jesus im Arkadengang stehenden Mannes ein farbiges Pendant zu jener des Hohepriesters dar. Die

---

<sup>153</sup> Witternigg 1940, S. 30.

zweite, Jesus als Mittelpunkt betonende, Blickachse verläuft von dem im Vordergrund des Tempels stehenden, gelb gekleideten Schriftgelehrten über Jesus zu der ein rotes, bodenlanges Gewand tragenden Figur. Der rote Schal dient letztlich auch als ein verbindendes Element, das die Hauptgruppe der Schriftgelehrten mit jener im zweiten Tempelschiff vernetzt. Das Konzept der koloristischen Verflechtung lässt sich auch auf die außerhalb der Tempelanlage gelegenen Maria-Josef-Gruppe erweitern. Der rot-blau-Akkord ihrer Gewandung korrespondiert mit dem Jesusknaben und dem hinter der Heiligen Schrift stehenden, ein rotes Kleid tragenden Schriftgelehrten. Selbst Josefs weißer Geldbeutel, der sich überaus kontrastreich von seinem roten Unterkleid abhebt, findet sein farbiges Äquivalent in dem weißen Handschuh des Hohepriesters. Diese Verflechtung kann bis in den Hintergrund des Bildes verfolgt werden, wo die zwei im Arkadengang stehenden Figuren wiederum alternierend ein rotes beziehungsweise blaues Kleidungsstück tragen.

Im Gegensatz zu dieser durchaus bunten Farbpalette der Mittelzone wurde das Kolorit in dem oberen und unteren Bereich der Tafel auf materialbedingte Farbnuance reduziert. Die Treppe sowie die Renaissancepilaster und die Rundbögen sind in einem dunkleren Grau gehalten, während die Häuserfronten sandfarbenes Mauerwerk aufweisen. Anhand eines weißen Farbrasters werden die Konturen einzelner Ziegelsteine angedeutet.

#### **4.1.1.4 Erzählstrategie**

Das Gros der zeitgenössischen Darstellungen des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* stellt durch die eintretende Maria-Josef-Gruppe die Auffindung des Jesusknaben dar, bei der die Eltern bereits das Kind erblickt haben. Es bleibt in diesen Fällen oft ungewiss, ob Jesus sich der Anwesenheit von Maria und Josef bewusst ist, wie es etwa die Szene Quentin Massys offen lässt. Von der gängigen Darstellungsweise abweichend trennt der Wegwarte-Meister die Eltern von der Hauptszene im Tempel. Eine kompositorische wie narrative Diskrepanz, die Glantschnig schließlich zu seiner Aussage bewogen haben muss, den künstlerischen Urheber als genialen Bilderfinder zu bezeichnen. Es ist nicht eindeutig auszumachen, ob die Eltern Jesus bereits erblickt haben. Maria scheint noch in voller Trauer über den Verlust ihres Sohnes. Ihren Augen entrinnen Tränen, die sie mit einem Tuch auffängt. Es bleibt ungeklärt, ob sie ihr Kind bereits erkannt hat. Anhand seiner Lichtführung gibt der Meister dem Betrachter zu verstehen, dass die seitlichen Arkadenbögen nach außen hin geöffnet sind und Jesus für seine Eltern im Grunde sichtbar sein müsste. Die Schatten an den zwei durch den von der linken Bildseite einfallenden Lichtstrahl erhellten Pilastern sind zudem vermutlich von

Maria und Josef verursacht. Eine ikonographische Zuordnung auf nur eine Episode der biblischen Erzählung ist nicht möglich. Weitere, zeitlich vorangegangene Ereignisse fließen in das Bild mit ein, wie die Suche nach dem vermissten Sohn – eine Begebenheit, die von der trauernden Maria verkörpert wird. Die Auffindung Jesu wird durch Gestik und Körperstellung Josefs spürbar. Die Hauptszene zeigt endlich die Lehrrede des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* im Beisein der Schriftgelehrten. Die Darstellung veranschaulicht damit den Verlauf des Geschehens insgesamt und sollte vielmehr als „Verlust, Auffindung und Lehrrede Jesu im Tempel“ bezeichnet werden. Passend zu dieser Beobachtung erscheint eine Charakterisierung Thomas Nolls, der die Erzählstrategie deutscher Meister der Spätgotik folgendermaßen umschreibt: *„Nicht zunächst um einen Moment, sondern um ein Geschehen in seiner Komplexität, um die Vollständigkeit der bildlichen Veranschaulichung, um eine Synthese geht es in der Bildkunst dieser Zeit; darum, eine Geschichte in ihrem Verlauf insgesamt zu erfassen.“*<sup>154</sup> Noll macht in diesem Zusammenhang vor allem auf Darstellungen Albrecht Altdorfers aufmerksam, der in einigen seiner Tafelbilder, wie etwa der um 1526 datierten Kreuzigung Christi in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, verschiedene Episoden eines Geschehens in einem Bild kombiniert.<sup>155</sup>

#### **4.1.2 „Ganz altdorferisch gemalt“**

Im Zuge erster Untersuchungen wurde die Tafel als ein Beispiel des weitreichenden Einflusses Albrecht Altdorfers betrachtet. *„Ganz altdorferisch gemalt“*<sup>156</sup> äußerte sich Stiasny über das damals noch in Kärnten aufbewahrte Tafelbild. Der Annahme Stiasnys widerspricht Buchner anschließend vehement. Für ihn ist es vor allem die, die gesamte Komposition einnehmende, architektonische Strenge, die der Tafel jeglichen donauländischen Einfluss abspricht.<sup>157</sup> Witternigg hingegen konstatiert eine in der Darstellung intensive Beschäftigung mit der donauländischen Schule, was sie mit Hilfe fehlender italienischer Anregungen untermauert.<sup>158</sup> Die Annahme Stiasnys, die Szene sei in ganz Altdorferischer Manier verarbeitet, sieht Glantschnig nur in einzelnen Figuren bestätigt. Die für die Donauschule charakteristische Wiedergabe von Licht- und Naturphänomenen spricht er dem Wegwarte-Meister zur Gänze

---

<sup>154</sup> Noll 2012, S. 226.

<sup>155</sup> Noll 2012, S. 225.

<sup>156</sup> Stiasny 1908, S. 432.

<sup>157</sup> Buchner 1928, S. 131.

<sup>158</sup> Witternigg 1940, S. 32.

ab.<sup>159</sup>

Die doch sehr überzeugt anmutende Äußerung Stiassnys verleitet zu der Frage was denn konkret für einen Einfluss der Donauschule in der Darstellung des Wegwarte-Meister sprechen könnte? Lassen sich stilistische Parallelen zu Werken der Donauschulmeister konstatieren oder ist Buchner beizupflichten, wenn er von keinerlei Berührung mit der Donauschule ausgeht? Zunächst fällt auf, dass das zuvor erwähnte wesentliche Merkmal der Donauschule fehlt – die alles dominierende Landschaftsdarstellung. Lediglich der kleine Ausblick in den freien Himmel zeugt von einer naturbestimmten Außenwelt. Seine Farbschattierung von einem helleren zu einem dunkleren Blau des Himmelstücks lässt indes durchaus an die in die Malerei aufgenommenen Lichtphänomene der Donauschule denken.

Um die Beurteilung der Tafel durch Stiassny nachvollziehbar zu machen, muss zunächst auf die durchaus grafisch wirkende Durcharbeitung der Malerei eingegangen werden. Diese wird vor allem durch eine teilweise unter der Malschicht sichtbar werdende, grobe Pinselvorzeichnung und nur grob ausgearbeitete Gesichtszüge hervorgerufen. Auch die nur schematisch aufgetragene Ornamentierung der gelben Gewandung des im Vordergrund stehenden Gelehrten, oder die ebenso summarisch angelegte Renaissanceornamentik der Steinpilaster tragen zu diesem Gesamteindruck der Tafel bei. Der Blick auf einige Werke Altdorfers lässt diesbezüglich durchaus stilistische Parallelen in der „irritierend unfertig“<sup>160</sup> wirkenden Malweise einiger um 1500 entstandenen Tafelbilder erkennen (Abb. 24). Mit diesen vergleichbar ist etwa die stilistische Umsetzung mancher Haar- und Bartpartien durch einzelne, dynamische Pinselstriche. Sie wirken dadurch bei einigen Figuren schütter und zottig. Charakteristisch dabei ist, dass auf eine „breite Untermalung [...] Einzelheiten mit einem spitzen Pinsel zeichnerisch freizügig und nicht selten kalligraphisch beschwingt aufgesetzt [werden]“<sup>161</sup>.

Typisch für Altdorfer sind auch die nass-in-nass gemalten Farbaufträge, wie sie beispielsweise an der Kleidung des Josef sichtbar werden. Glantschnig ist durchaus beizupflichten, wenn er die statischen Figuren der Wegwarte-Tafel entgegen den jähren Bewegungen der Altdorfer-Figuren betrachtet, wenngleich der schwungvolle Faltenwurf des soeben eintretenden Josef einen dynamischen Bewegungszug andeutet.

Nicht zuletzt können Parallelen anhand des gewählten Materials und des kleinen Bildformats der Wegwarte-Tafel zur Donauschulkunst gezogen werden. Das auffallend kleine Format der

---

<sup>159</sup> Glantschnig 1995, S. 54.

<sup>160</sup> Hess/Mack 2012, S. 37.

<sup>161</sup> Winzinger 1965, S. 20.

Tafel – sie misst 47 mal 30 cm – wird besonders gut im Zuge einer Betrachtung dieser an ihrem Aufbewahrungsort evident. Die Wegwarte-Tafel hängt an einer mehrere Meter breiten Schauwand des Prunkstalles im Unteren Belvedere in Wien und ist von zahlreichen, größeren Tafelbildern umgeben (Abb. 25). Als Bildträger diente dem Wegwarte-Meister Lindenholz, eine Holzart, die als bevorzugtes Material der zur Donauschule zählenden Bildschnitzer gelten kann.<sup>162</sup> Kleinformatige Tafelbilder aus Lindenholz finden sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts zudem häufig bei Malern aus dem älteren Salzburger Kunstkreis, wie beim Meister von Grossgmain<sup>163</sup>, im Œuvre Albrecht Altdorfers, Lucas Cranachs d. Ä. oder Wolf Hubers.<sup>164</sup>

### 4.1.3 Funktion

Elfriede Baum bezeichnete Görtschacher innerhalb der österreichischen Kunstlandschaft als einen der ersten, der selbstständige Tafelbilder produzierte.<sup>165</sup> Anlass zu dieser Annahme gaben ihr in erster Linie das *Ecce-Homo*-Bild sowie das Tafelbild der *Susannengeschichte*, deren Themenwahl ihrer Ansicht nach eine selbstständige Darstellung notwendig machten und somit nicht als einstige Bestandteile eines Altarensembles betrachtet werden können.<sup>166</sup> Dies möge mitunter für das *Ecce-Homo*-Bild und die *Susannentafel* zutreffen und sei in den entsprechenden Kapiteln eingehender diskutiert. Im Falle der Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* lässt jedoch das gewählte Thema als auch die Gegenüberstellung zeitgenössischer Tafelbilder gleichen Inhalts vermuten, dass diese ursprünglich Teil eines Altars gewesen sein muss. Erstmals bezeichnete Peter Landesmann in seiner Dissertation die Tafel als ehemaligen Bestandteil eines nicht mehr erhaltenen Altarensembles.<sup>167</sup> Um welchen Altar es sich dabei konkret gehandelt hat bleibt bedauerlicherweise unerwähnt. Für die Annahme Landesmanns spricht vor allem die Wahl des Themas. Wenngleich sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts durchaus selbstständige Tafelbilder finden lassen, so handelt es sich dabei vornehmlich um Epitaphien, Stifter- oder Votivbilder, die aufgrund ihrer Funktion – der

---

<sup>162</sup> Legner 1965, S. 236.

<sup>163</sup> Vergleiche etwa die ebenfalls im Prunkstall des Belveder aufbewahrten, kleinformatigen Tafelbilder *Hll. Christophorus und Jacobus Major* und *Hll. Gregor und Agathe*.

<sup>164</sup> Als Beispiele kleinformatiger aus Lindenholz geschaffener Tafelwerke Altdorfers dienen: *Hl. Familie* (um 1515, 23x20 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien), *Stigmatisation des Hl. Franziskus* und die *Buße des Hl. Hieronymus* (1507, je 23,6x20,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin), *Geburt Christi* (um 1511, 36,2x25,8 cm, Staatliche Museen zu Berlin). Als eine gute Materialansammlung, anhand derer die beschriebene Beschaffenheit zahlreicher Tafelwerke verschiedener Donauschulkünstler studiert werden kann, dient der 2014 publizierte Ausstellungskatalog *Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500*: Kat. Ausst. Städel Museum/Kunsthistorisches Museum 2014

<sup>165</sup> Baum 1971, S. 131.

<sup>166</sup> Ebd.

<sup>167</sup> Landesmann 2007, S. 198.

„Memoria“ des Verstorbenen/Stifters und dessen Seelenheil nach dem Tod – eine gewisse Erlöserfunktion erforderten. Bevorzugt zeigen daher derartige Tafelbilder Szenen aus der Passion und der Auferstehung Christi.<sup>168</sup> Die Szene des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* hingegen war im Spätmittelalter fester, ikonographischer Bestandteil der sieben Schmerzen (Verlust des Sohnes) und der sieben Freuden Mariens (Auffindung Jesu im Tempel)<sup>169</sup> und häufig ein Element größerer Altäre, die sich dem Leben Mariens widmeten. Es ließen sich hier unzählige Vergleichsbeispiele anführen. Sehr gut bekannt ist der sogenannte Melker Altar Jörg Breus d. Ä., der bei geöffnetem Zustand vier Szenen aus dem Marienleben – inklusive der Szene des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* – zeigt, die einst den heute verlorenen Schrein flankierten.<sup>170</sup>

Neben den zahlreichen Marienaltären lassen sich Tafelwerke anführen, die sich dezidiert entweder den sieben Schmerzen oder sieben Freuden Mariens widmen. Ikonographisch ist hier von einem Wiedersehen der Eltern mit dem Zwölfjährigen Jesus im Tempel – als Teil der sieben Freuden – und der Suche nach diesem – als Teil der sieben Schmerzen – zu unterscheiden.<sup>171</sup> Da es sich im Falle der Wegwarte-Tafel nicht eindeutig um eine Auffindung des Jesusknaben handelt und die trauernde Maria den Betrachter an den Verlust ihres Kindes erinnert, kann die Tafel wohl den sieben Schmerzen zugeordnet werden. Der gängige Aufbau dieser Altarretabel setzt sich üblicherweise aus acht gleichformatigen Einzeltafeln zusammen, die auf einen gemeinsamen Bildträger montiert waren. Die Darstellung in der Mitte zeigte häufig eine ganzfigurige, trauernde Muttergottes, um welche die sieben Szenen chronologisch angeordnet wurden. Zu einer derartigen bildnerischen Konstellation gehörte etwa das zuvor besprochene Tafelbild Quentin Massys. Das Gesamtwerk bestand aus insgesamt acht Tafeln (Abb. 26) und zeigte als zentrales Bild, entsprechend dem soeben geschilderten ikonographischen Aufbau, die Figur einer trauernden Maria, hinter der sich eine weite Landschaft in die Tiefe erstreckt. Um sie ordnete der Maler die sieben Schmerzensszenen wie folgt beginnend von links oben an: *Darbringung Jesu im Tempel, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, der Zwölfjährige Jesus im Tempel, Kreuztragung Christi, Kreuzigung Christi, Beweinung Christi, Hl. Johannes und die drei Frauen am Grab*.<sup>172</sup>

Die szenische Abfolge war kanonisch jedoch nicht festgelegt und konnte dementsprechend

---

<sup>168</sup> Vgl. Madersbacher 2003, S. 401-402.

<sup>169</sup> Badstübner/Neumann/Sachs 2004, S. 141.

<sup>170</sup> Kat. Ausst. Stift Melk 1989, S. 65.

<sup>171</sup> Ebd.

<sup>172</sup> Koch 2011, S. 9.

variieren.<sup>173</sup> Diesen Umstand zeigt uns ein Vergleichsbeispiel aus dem deutschen Sprachraum. Das eingangs herangezogene Bild Albrecht Dürers war ursprünglich ebenso Teil eines Altarretabels, welches sich den sieben Schmerzen Mariens (Abb. 27) widmete.<sup>174</sup> Dieser wird um 1495/98 datiert<sup>175</sup> und zeigt bei einer Gegenüberstellung mit Massys eine Veränderung in der Szenenabfolge. Während die ersten vier Szenen – inklusive der Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* – miteinander übereinstimmen, schiebt Dürer zwischen die Szenen der Kreuztragung und Kreuzigung Christi die Annagelung des Heilands auf das Kreuz. Dadurch fällt die Wiedergabe der drei Frauen am Grabe weg und das Retabel endet mit der Szene der Beweinung Christi. Bevor die einzelnen Bilder auseinander genommen wurden, waren diese auf einer gemeinsamen Holztafel angebracht.

Handelt es sich bei der Wegwarte-Tafel nun um einen ehemaligen Bestandteil einer solchen Sieben-Schmerzens-Tafel, so kann es sich um eine vergleichbare Szenenabfolge wie bei jener Quentin Massys oder Albrecht Dürers gehandelt haben. Wenngleich die gezeigten Episoden der Altarretabel leicht variieren konnten, war dem *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* vermutlich die Darstellung seiner Darbringung im Tempel und die Ruhe auf der Flucht vorangestellt. Die folgenden Tafelbilder zeigten vermutlich vier Szenen aus der Passion Christi, während das mittlere Bild traditionell von einer großen Marienfigur eingenommen wurde. Aufstellung fand ein solches Altarretabel mit ziemlicher Sicherheit innerhalb eines Kirchenraumes, wo es etwa vor einem Rundpfeiler platziert werden konnte, wie es ein Stich Joseph Ulrich Kraus vor Augen führt (Abb. 28). Die heute nicht mehr nachweisbare Tafel befand sich ursprünglich in der Nürnberger Frauenkirche und zeigte eine von Passionsszenen umgebene Schmerzensmutter.<sup>176</sup>

Anhand einer Gegenüberstellung des Tafelbilds Dürers wird eine ähnlich formale Konstellation der Wegwarte-Tafel vorstellbar. Vergleichbar ist ihr markantes Hochformat, wenngleich die Wegwarte-Tafel im Ausmaß kleiner ist. Zusammen ergaben die sieben Tafelbilder Dürers mit der in der Mitte platzierten Muttergottes eine Höhe von 188,50 Zentimeter und eine Breite von 136 Zentimeter. Handelte es sich bei der Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* des Wegwarte-Meisters ebenfalls um ein derartiges Altarretabel, wie in der vorliegenden Arbeit angenommen wird, und orientiert man sich an den Maßen des Tafelbildes, so ist von einer ungefähren Höhe von 141 Zentimeter und einer

---

<sup>173</sup> Koch 2011, S. 17.

<sup>174</sup> Kat. Slg. Alte Pinakothek 1998, S. 152.

<sup>175</sup> Kat. Slg. Alte Pinakothek 1998, S. 139.

<sup>176</sup> Kutschbach 1995, S. 98.

Breite von 90 Zentimetern auszugehen.

Was die restlichen Tafeln des vermeintlichen Altars anbelangt, so sind diese entweder nicht mehr erhalten oder werden in nicht näher bekannten öffentlichen oder privaten Sammlungen aufbewahrt. Dabei ist nicht notwendigerweise davon auszugehen, dass diese ebenfalls mit dem Signum der Wegwarte gekennzeichnet sind. So wurden etwa nur drei von insgesamt sieben Tafeln eines Johannesaltars, des als aktives Mitglied der sogenannten Nelkenmeister tätigen Johannesmeisters<sup>177</sup>, mit dem Nelken-Signet bezeichnet.

## 4.2 Ecce Homo

Gemeinsam mit der *Susannentafel* wird das *Ecce-Homo*-Bild (Abb. 2) in den Räumlichkeiten des Oberen Belvedere in Wien präsentiert (Abb. 29). Die Datierung der Tafel in das Jahr 1508 lässt sich anhand einer Jahreszahl, die auf einem Spruchband unter der Christusfigur zu lesen ist, festlegen. Ein Namenszug Görtschachers fehlt. Das Wegwarte-Signum ist zwischen der Stifterfigur und der wütenden Menschenmenge positioniert.

Die intensive Umsetzung italienischer Motivik führte in der früheren Forschung mitunter dazu, die Entstehung der Tafel im tirolisch-bayerischen Kunstkreis anzunehmen. Tietze wies die Tafel der Neustifter Schule zu und betrachtete sie als ein Beispiel des weitverlaufenden Einflusses Albrecht Altdorfers und der Donauschule.<sup>178</sup> Ausschlaggebend für die Zuschreibung sind für ihn die Verarbeitung mancher Figurenköpfe sowie die Darstellung in die Tiefe führender Verkürzungen.<sup>179</sup> Auch verwies er auf den Einfluss italienischer Motivik, insbesondere jener Andrea Mantegnas, der nach Tietze in einzelnen Figuren erkennbar wird.<sup>180</sup> Eine konkrete Zuschreibung lieferte schließlich Hermann Voss, der in dem *Ecce-Homo*-Bild eine charakteristische Arbeit des Meisters von Mühldorf zu erkennen glaubte und sah eine Vermischung moderner Altdorferischer Elemente mit älteren Vorlagen.<sup>181</sup> Otto Demus nahm die Anleihen aus der italienischen Renaissancemalerei sowie die, von Witternigg als venezianisch identifizierte Stifterfigur zum Anlass, die Entstehung der Tafel in der Lagunenstadt anzunehmen. Die bisherige Provenienz der Tafel kann die Annahme Demus' nicht bestätigen: Bis 1926 wurde die Tafel im Stift Heiligenkreuz in Niederösterreich aufbewahrt von wo sie in die Sammlung des Kunsthistorischen Museums nach Wien gelangte

---

<sup>177</sup> Gutscher-Schmid 2007, S. 66.

<sup>178</sup> Tietze 1908, S. 16.

<sup>179</sup> Ebd.

<sup>180</sup> Tietze 1908, S. 18; Burger 1913, S. 118.

<sup>181</sup> Voss 1920, S. 148.

und 1953 schließlich an die Österreichische Galerie übergeben wurde.<sup>182</sup> Ob das Stift mit dem ursprünglichen Aufstellungsort der Tafel gleichzusetzen ist, bleibt, wie auch ihr Auftraggeber, unbekannt. Mit einiger Bestimmtheit ist indes von einem Besitzerwechsel der Tafel auszugehen. Dafür sprechen spätere Übermalungen in Form einer Balustrade, die die Beine Christi bedeckte, und einer anderen Stifterfigur, die die ursprüngliche verschwinden ließ.<sup>183</sup> Um wen es sich bei dem späteren Besitzer handelte, ist nicht überliefert.

Nach neuesten Informationen ist die Tafel rundum beschnitten.<sup>184</sup> Die Bildränder wurden zusätzlich drei bis zehn Millimeter abgeschliffen. Bei genauerer Betrachtung der Tafel werden zudem die Abschlusskanten der einzelnen Bretter sichtbar. Um wie viele Holzleisten es sich handelt, lässt sich nach schriftlicher Mitteilung von Mag. Stefanie Jahn, Leiterin der Restaurierungsabteilung des Belvederes in Wien, nicht eindeutig feststellen. Die Rückseite der Tafel ist parkettiert.

#### **4.2.1 Gestaltungsprinzipien und Motivgeschichte**

Das Hauptgeschehen der Szene ist in eine zweigeschossige Gebäudeanlage integriert, deren monumentale Treppe auf der linken Bildseite das Unter- mit dem Obergeschoss verbindet. Von einer offenen Loggia aus führt Pilatus den gepeinigten Christus der wütenden Menschenmenge vor, die wild gestikulierend den Großteil der unteren Bildhälfte einnimmt. Auf der Treppe sind drei Schergen platziert, die sich nach vollzogener Folter dem weiteren Verlauf des Geschehens widmen. Ein offener Durchgang gewährt Einblick in die Folterkammer, in der sich die mit einem Seil umwundene, mit Blut verschmierte Geißelsäule befindet. Unterhalb der Christus-Pilatus-Gruppe erstreckt sich ein offener Arkadengang in die Tiefe, der mit einigen sich unterhaltenden Soldatenfiguren belebt wird. An das Hauptgebäude schließt auf der rechten Bildseite eine weitere Häuserfassade an, aus deren Fenstern einige Figuren die Szenerie beobachten.

---

<sup>182</sup> Baum 1971, S. 132.

<sup>183</sup> Nach Witternigg stammten die Übermalungen aus dem späten 18. respektive frühen 19. Jahrhundert. Ihre These untermauert Witternigg mit dem Argument, dass die Übermalungen während der Restaurierung 1931 mühelos zu entfernen waren, da Grund- und Deckfarben noch in keiner festen Verbindung miteinander standen. Witternigg schlussfolgert, dass der nachfolgende Eigentümer der Tafel mit der Beinstellung Christi nicht einverstanden war. Witternigg 1940, S. 4.

<sup>184</sup> Detaillierte Zustandsberichte zu den drei, im Belvedere aufbewahrten Wegwarte-Tafeln, sind nach Auskunft von Mag. Stefanie Jahn keine vorhanden. Telefonat am 27. November 2017, 10:20.

#### 4.2.1.1 Bildaufbau

Eine erste Gegenüberstellung mit der Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* bestätigt die Vorliebe für eine, fast die gesamte Bildfläche dominierende und frontal angelegte Architekturkulisse, die das biblische Geschehen in eine irdische Stadtanlage aufnimmt. Wieder bietet nur ein kleiner Ausblick Sicht auf den farbig abgestuften Himmel. Der Gebäudeprospekt ist, wie in der zuvor besprochenen Tafel, zentralperspektivisch und streng verkürzt angelegt.

Tietze sah den venezianischen Gesamtcharakter des *Ecce-Homo*-Bildes in erster Linie durch die an einen italienischen Palazzo erinnernde Architekturkulisse gegeben. Eine vergleichbare *scala scoperta*, wie sie das *Ecce-Homo*-Bild vor Augen führt, erkannte er etwa in zahlreichen Gebäuden Venedigs, wie im Palazzo Loredan, aber auch in der Kunst Vittore Carpaccios.<sup>185</sup> Als Beispiel führt er ein Gemälde aus dem Ursulazyklus *Abreise der Gesandten* (Abb. 30) an.<sup>186</sup> Eine monumentale Treppenanlage führt im Hintergrund der Darstellung in das Obergeschoss und wird von mehreren Zuschauern, die das Geschehen unterhalb beobachten, belebt. Neben der Treppe ermöglicht ein ebenso monumentaler Rundbogendurchgang einen Blick auf eine Stadtkulisse. Deutlicher wird die Verbindung zu italienischen Architekturanlagen jedoch anhand eines zweiten Gemäldes Carpaccios. Das 1507 datierte Bild zeigt den *Exorzismus des Hl. Tryphon* (Abb. 31) und entstand für die Scuola di San Giorgio degli Schiavoni in Venedig.<sup>187</sup> Der architektonische Aufbau des Gebäudes auf der linken Bildseite ist, verglichen mit der Treppenanlage aus der *Abreise der Gesandten* in seinem Ausmaß wesentlich reduziert. Wiederum führt eine Treppe zu einer offenen Loggia, unter der ein Rundbogendurchgang hindurch führt. Mit dem Schergen auf der Treppe aus der Wegwarte-Tafel ist die auf der Treppe verweilende Figur (Abb. 32), deren linker Arm auf der Brüstung ruht, und ihre antikische Körperhaltung besonders gut vergleichbar.

Auch für das *Ecce-Homo*-Bild lassen sich Architekturkulissen Jacopo Bellinis als mögliches Vorlagenmaterial nachweisen, die den Wegwarte-Meister zu seiner Gebäudekonstruktion inspiriert haben könnten. Einen ähnlichen architektonischen Aufbau, wenngleich in kleinerem Maßstab und als Innenraumkonstruktion konzipiert, illustriert etwa eine Entwurfszeichnung Jacopo Bellinis (Abb. 33). Vergleichbar mit dem *Ecce-Homo*-Bild führt eine Treppe auf der linken Seite in einen offen gelegenen Raum, der die Hauptszene aufnimmt. Direkt unterhalb erschließt sich durch zwei Rundbögen ein mit Säulen abgestütztes Untergeschoss, das in die Tiefe verläuft und den Blick auf einen weiteren Durchgang freilegt. Der streng frontale

---

<sup>185</sup> Tietze 1908, S. 18.

<sup>186</sup> Ebd.

<sup>187</sup> Sgarbi 1999, S. 136.

Charakter der Konstruktion sowie ihre, mit starken Verkürzungen erzielte Tiefenwirkung lassen die Kenntnis des Meisters derartiger Skizzen vermuten. Neben einer diskutablen Italienreise des Wegwarte-Meisters besteht zudem die Möglichkeit einer indirekten Kenntnis derartiger Motivvorlagen. Als ein Brückenschlag zwischen Bellinis Entwurf und der architektonischen Konstruktion des Wegwarte-Meisters stellt sich neuerlich die Kunst Michael Pachters dar. Eine Annahme, die vermutlich zu der früheren Zuschreibung in die Tiroler Kunstlandschaft beitrug. Ein Beispiel, auf das Glantschnig in seiner Diplomarbeit näher eingeht, ist die Darstellung der *Versuchten Steinigung Christi* (Abb. 34) von Michael Pacher.<sup>188</sup> In deren Hintergrund wird eine zweigeschossige Anlage deutlich, die sich in ihrem architektonischen Aufbau mit jenem Bellinis und der Wegwarte-Tafel in Verbindung bringen lässt. Im Falle Pachters sind es zwei seitliche Treppen, die in einen Raum führen, der durch eine mit Spitzbögen durchbrochene Wand abgetrennt ist. Auf einem schmalen Balkon mit rotem Gitter stehen zwei männliche Figuren, die das Geschehen im Vordergrund beobachten. Direkt unterhalb des Balkons verläuft ein hoher spitzbogiger Durchgang in die Tiefe. In der Wegwarte-Tafel endet die zweigeschossige Architekturanlage auf der rechten Bildseite. So entsteht, wie schon bei der zuvor besprochenen Tafel, ein der Hauptszene angeschlossener schmaler Bildstreifen. Auf die, in diesem Bereich der Darstellung, nicht ganz einwandfrei tiefenräumliche Umsetzung hatte bereits Witternigg aufmerksam gemacht.<sup>189</sup> Dass die schmale Nebenfassade nicht direkt an jene im Vordergrund anschließt, wird dem Betrachter nicht sofort ersichtlich. Vielmehr ergibt sich der Eindruck eines direkten Übergangs. Erst wenn der Betrachter die Größenverhältnisse der Figuren in den Fenstern mit jener der Christus-Pilatus-Gruppe vergleicht und auf einzelne Details achtet, wie die um die Gebäudekante greifende Hand, oder eine um diese wuchernde Pflanze, wird für ihn eine gewisse räumliche Distanz zwischen den beiden Fassaden spürbar.<sup>190</sup> Eine Motivvorlage, die bei der Komposition des rechten Bildstreifens des *Ecce-Homo*-Bildes dem Meister vorlag, stammte vermutlich von Israhel van Meckenem (Abb. 35). Der vergleichbare Aufbau bietet in beiden Darstellungen Gelegenheit, den Ansatz eines im Hintergrund befindlichen Gebäudes wiederzugeben, durch dessen Fensteröffnungen Personen das Geschehen beobachten. Die untere Zone wird von einer dicht aneinandergedrängten Menschenmasse eingenommen aus der einige Speerspitzen bedrohlich in die Höhe deuten.

---

<sup>188</sup> Glantschnig 1995, S. 41.

<sup>189</sup> Witternigg 1940, S. 11.

<sup>190</sup> Vgl. ebd.

Vergleichbar mit der Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* wählt der Wegwarte-Meister den Standpunkt des Betrachters gemäß seinem Anliegen, die Szene räumlich nachvollziehbar zu gestalten. Dieser blickt frontal in einen weit in die Tiefe verlaufenden Arkadengang, der lediglich mit einigen wenigen Soldatenfiguren belebt wird. Während der Gang und auch der Platz vor der Rundbogenöffnung noch reichlich Raum zur weiteren Aufnahme von Figuren geboten hätte, ist das Publikum auf der rechten Bildseite dicht aneinander gedrängt. Dem Wegwarte-Meister war somit bewusst, dass er, hätte er den Arkadengang mit einer größeren Anzahl an Figuren befüllt, die Tiefenwirksamkeit seines Bildaufbaus verloren hätte. Eine monumentale Treppenanlage führt schließlich von der unteren Bildzone in jenen Raum, in dem die vorangegangene Folter Christi stattgefunden hat. Auf dem ersten Treppenabsatz kniet in demütvoller Haltung und mit seinem Blick an Christus gerichtet ein bis heute nicht identifizierter, männlicher Adorant. Seine ruhige Gestalt steht in starkem Kontrast zu dem ihm gegenüberstehenden wütenden Volk. Auf der Treppe, die direkt in das Obergeschoss der Anlage führt, fanden die drei Schergen Platz, die in ihren Händen noch das Folterwerkzeug halten. Locker verteilt zeigen sie komplizierte Körperhaltungen und wurden vom Meister bewusst, um sein Können dem Betrachter vor Augen zu führen, in prominenter Lage in das Bild integriert. Dieser Meinung war bereits Buchner, der den Zweck der drei „*inhaltlich völlig überflüssigen Schergen*“<sup>191</sup> darin sah, besonders anspruchsvolle Mustertypen in die Darstellung zu integrieren. Derartiges Figurenrepertoire ist in grafischem Vorlagenmaterial zu finden. Vergleichbare Bewegungsmotive, etwa des Trinkenden und des auf der Balustrade abstützenden Schergen (Abb. 36), lassen sich gemeinsam in einem Blatt Albrecht Dürers wiederfinden (Abb. 37).

#### 4.2.1.2 Anordnung der Figuren im Raum

Während sich die Anordnung der Figuren in der Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* auf die mittlere Bildzone und die wesentlichsten Protagonisten konzentrierte, wird nun Vorder-, Mittel- und Hintergrund der Szenerie mit figürlichem Personal belebt. Wie schon die Szene der *Lehrrede Jesu im Tempel* von einem großen Rundbogen regelrecht eingerahmt wurde, zeigt auch das *Ecce-Homo*-Bild eine Zusammenfassung einzelner Figurengruppen anhand von Tor- oder Fensterbögen. Für Witternigg entstand so ein, aus mehreren Teilrahmen zusammengeschlossenes Bild, das sich insgesamt in sechs Figurengruppen eingliedern

---

<sup>191</sup> Buchner 1940, S. 130.

lässt.<sup>192</sup> Als ein mögliches Vorbild der Wegwarte-Tafel kann in diesem Zusammenhang das sogenannte Gienger-Epitaph (Abb. 38) Friedrich Herlins herangezogen werden. In beiden Tafeln bietet das rechte untere Bildfeld Platz für die aufgebrachte Menschenmenge, über der die Christus-Pilatus Gruppe dargestellt ist. Eine weitere Übereinstimmung der beiden Tafeln zeigt sich anhand der Positionierung der Schergen-Gruppe im linken oberen Bildfeld. Vergleichbar mit der Wegwarte-Tafel erblickt der Betrachter eine mit einem Seil umwundene Steinsäule, an die Christus während seiner Geißelung gebunden war. Eine monumentale Treppe, wie sie im *Ecce-Homo*-Bild die untere mit der oberen Bildzone verbindet, fehlt im Gienger-Epitaph. Die linke untere Bildecke wird aber auch hier von einer knieenden Stifterperson eingenommen. Die Mauer vor dem Stifter, sowie die mit Maßwerk verzierte Brüstung vor der Christus-Pilatus-Gruppe und die zierliche Steinsäule neben Christus, trennen die einzelnen Figurengruppen voneinander und fassen diese regelrecht ein.

Deutliche kompositorische Parallelen weist das *Ecce-Homo*-Bild des Wegwarte-Meister auch zu einer Tafel aus der Werkstatt Jan Polacks (Abb. 39) auf. Sowohl die Hauptszene, als auch die vorangegangene Szenen aus der Leidensgeschichte Christi, werden von Fenster- und Torbögen eingefasst. Während die Treppe in Herlins Tafelbild fehlte, nimmt diese nun ebenfalls die linke Bildseite ein. Dass dem Wegwarte-Meister vor allem die Darstellungen Friedrich Herlins bekannt waren, lässt sich neben der verwandten Anordnung der Figurengruppen auch anhand einzelner motivischer Anleihen bekräftigen. In beiden Tafelbildern stützt die dunkle, mit einem Strick umschlungene Steinsäule einen breiten Holzbalken, der sich zumindest in ersterer über die gesamte Decke des Innenraums erstreckt. Und auch der jüdische Gelehrte mit seinen weit ausgebreiteten Armen findet sich in der Nördlinger Tafel wieder.

Neben den evident gewordenen, motivischen Parallelen der Wegwarte-Tafel zu den beiden Tafelbildern der süddeutschen Meister, werden Abweichungen in der Auffassung von Räumlichkeit spürbar. Während die Szene Herlins noch größtenteils an die Fläche gebunden ist und sich die Darstellung aus der Polack-Werkstatt aus einem überaus dynamischen Moment spiralförmig zur Hauptszene hin entwickelt, unterliegt die Tafel des Wegwarte-Meisters einem streng zentralperspektivischem Ordnungsprinzip. Die Kenntnis eines solchen Gestaltungsmittels verdankt der Wegwarte-Meister vermutlich seiner Berührung mit den italienischen Errungenschaften. Sowohl im Epitaph Friedrich Herlins als auch in der Münchner Tafel bleiben die Figuren innerhalb ihres zugewiesenen Bildfeldes. Jene der Wegwarte-Tafel hingegen treten aus diesem heraus (Christus-Pilatus-Gruppe), verteilen sich

---

<sup>192</sup> Witternigg 1940, S. 9-10.

locker darin (Soldatenfiguren im Arkadengang), oder ziehen eine Verbindung von einer Raumbene zur nächsten (Gruppe der Schergen – Treppe – Adorant). Dieses „über die Grenzen hinweg treten“ kann auch in Bezug auf die gesamte Szene beobachtet werden. Demnach lassen sich keine eindeutigen Bildgrenzen feststellen. Auf der linken sowie rechten Seite endet die Darstellung plötzlich, kann jedoch aufgrund der abgeschnittenen Gebäudearchitektur vom Betrachter weitergedacht werden. Dieses Konzept der offenen Bildgrenzen verbindet das *Ecce-Homo*-Bild mit der Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel*. Dort lässt etwa der Arkadengang über den Köpfen der Eltern Christi an einen weiteren Verlauf über die gezeigte Bildwelt hinaus denken. In dem *Ecce-Homo*-Bild verlieren, durch ein abruptes Ende der Darstellung, der Adorant wie auch die Repoussoirfiguren ihre Beine und der wassertrinkende Scherge den Großteil seines rechten Armes. Wie eingangs berichtet, wurden alle Ränder der Tafel beschnitten. Dadurch lassen sich durchaus die Beschneidungen des Adoranten und des wassertrinkenden Schergen erklären. Bei den Rückenfiguren im Vordergrund des Bildes dürften es sich allerdings auch im ursprünglichen Zustand der Tafel nicht um ganzfigurige Gestalten gehandelt haben. Nachdem die gesamten unteren Gliedmaßen der beiden Figuren fehlen, müsste es sich um eine Beschneidung von mehreren Zentimetern handeln, was jedoch hinsichtlich der perspektivischen Ausrichtung der Tafel fraglich ist. Vielmehr lässt sich die Gestalt und Anordnung dieser Figuren mit zwei grafischen Blättern Hans Burgkmairs erklären (Abb. 40, Abb. 41.). Die vordere Bildebene wird jeweils von mehreren Gestalten eingenommen, deren Unterkörper, wie in der Wegwarte-Tafel, von der Bildgrenze scheinbar abgeschnitten wurden. Diese Art der Figurenanordnung dient dazu die vordere Zone eines Bildes zu betonen, der Darstellung eine zusätzliche Tiefenräumlichkeit zu verleihen und unmittelbarer an den Betrachter zu rücken.

In dem *Ecce-Homo*-Bild lässt sich eine deutliche Vielfalt unterschiedlicher Figurentypen bemerken. Besondere Aufmerksamkeit erhielt in diesem Zusammenhang der auf der Treppe verweilende Scherge (Abb. 42), dessen perspektivisch verkürztes Gesicht typisch mantegnesk anmutet. Ähnliche Wesenszüge zeigt unter anderem der jüdische Gelehrte (Abb. 43) in der linken unteren Ecke sowie Johannes und Maria (Abb. 44Abb. 43), die sich innerhalb der Menschenmenge aufhalten. Für Glantschnig ist es nicht unwahrscheinlich, dass dem Meister Stiche Mantegnas, wie beispielsweise *Bacchanal mit dem Weinfäß* (Abb. 45) bekannt waren.<sup>193</sup> Der Paduaner war sich der Möglichkeiten des neuen Mediums durchaus bewusst und ließ

---

<sup>193</sup> Glantschnig 1995, S. 32.

seine Entwürfe von Mitarbeitern vervielfachen, um sie anschließend an andere Künstler und Kunstliebhaber zu verkaufen.<sup>194</sup> Es ist möglich, dass der Wegwarte-Meister persönlich vor Ort war und derartige Grafiken am hiesigen Kunstmarkt erstand. Eine zweite Option wäre es anzunehmen, dass nordalpine Künstler Reisen in die oberitalienischen Städte tätigten und sich derartiges Formengut mittels einzelner druckgraphischer Blätter verbreitete. Sie dienten in Künstlerwerkstätten ganz Europas als Motivvorlagen und wurden meist ohne tiefgreifende Veränderungen kopiert.<sup>195</sup> Glantschnig sieht sich unter diesen Umständen veranlasst, den künstlerischen Urheber der Tafel in die Folgegeneration Michael Pachters einzuordnen, in dessen Œuvre vergleichbare Kopftypen vorbereitet waren und von dessen Schülern wie Marx Reichlich rezipiert wurden.<sup>196</sup>

Neben den durch Mantegna beeinflussten Gestalten, ist es die Figur des Pilatus (Abb. 46), die auf eine Verarbeitung italienischer Motivvorlagen schließen lässt und erstmals in einer Medaille Pisanellos (Abb. 47) auftaucht. Der Avers zeigt den byzantinischen Kaiser Johannes VIII. Palaiologos im Profil nach rechts. Die Figur wurde sowohl von italienischen wie von nordalpinen Künstlern vielfach rezipiert.<sup>197</sup> Ob es nun die Medaille selbst war, die der Wegwarte-Meister vor Augen hatte, oder eine der vielen davon angefertigten Skizzen ist nicht eindeutig zu beantworten. Auffallend sind jedoch die zahlreichen Übereinstimmungen in der Kleidung, Physiognomie und Kopfbedeckung der Figur des Wegwarte-Meisters mit der Medaille Pisanellos. Dass dem Wegwarte-Meister die Figuren Mantegnas und jene des Johannes VIII. Palaiologos aufgrund von grafischen Einzelblättern bekannt waren, ist gut denkbar.

#### **4.2.1.3 Ikonographie**

Von der Schaulstellung Christi durch Pilatus berichtet der Evangelist Johannes (19, 4,5).<sup>198</sup> Nach der Geißelung, Dornenkrönung und Verspottung Christi wird dieser von Pilatus hinaus vor das wütende Volk geführt. Pilatus appelliert an das Mitleid der Juden gegenüber Christus und beteuert ihnen mit seinem Ausspruch „*Sehet, welch ein Mensch*“ (Ecce Homo) keine Schuld an ihm gefunden zu haben.<sup>199</sup> Die gesprochenen Worte des Pilatus, aber auch die Reaktion der unterhalb versammelten Menschenmenge, die die Kreuzigung des Beschuldigten fordert,

---

<sup>194</sup> Vgl. Oberhuber 1999, S. 149.

<sup>195</sup> Vgl. Scherbaum 2000, S. 16.

<sup>196</sup> Glantschnig 1995, S. 31.

<sup>197</sup> Zur Rezeption der Pisanello Medaille siehe Weiss 1966.

<sup>198</sup> Von der Osten/Wirth 1958, Sp. 674.

<sup>199</sup> Ebd.

werden durch die in der Luft flatternden Schriftbänder der Darstellung beigelegt.<sup>200</sup>

Ikonographisch lässt sich die Darstellung des Wegwarte-Meisters einer gegen Ende des 15. Jahrhunderts und beginnenden 16. Jahrhunderts konstatierten Entfaltung des Ecce-Homo-Themas zuordnen. Dabei werden zusätzlich zu den ikonographisch traditionsgebundenen Elementen – Christus-Pilatus-Gruppe, einige Schergen, wütendes Volk – weitere Personen in die Darstellung aufgenommen.<sup>201</sup> Dazu zählen etwa Maria und Johannes, die in der Wegwarte-Tafel innerhalb der Menschenmenge ihren Platz finden und ihren Blick hoch zu Christus richten.<sup>202</sup> Auch die oftmals in die Darstellung aufgenommene und von einem Balkon oder Fenster auf das Geschehen hinabblickende Frau des Pilatus<sup>203</sup> ist in der Wegwarte-Tafel zugegen. Sie findet sich in dem obersten Fenster auf der rechten Bildseite, begleitet von einer nur teilweise sichtbaren männlichen Figur mit weißem Vollbart und ergrautem Haar. An die in den Vordergrund gerückte Hauptkulisse mit der Treppenanlage schließt in der rechten Bildseite ein weiteres Nebengebäude an. Damit einhergehende weitere Gebäudeöffnungen bieten einen Einblick auf zusätzliches Figurenpersonal<sup>204</sup>, wie etwa der offene Arkadengang, der mit mehreren Soldatenfiguren belebt wird.

Eine eher seltene ikonographische Darstellung ist die überaus aktive Umsetzung der Präsentation Christi. Mit einer weitausgreifenden Geste entblößt Pilatus dessen geschundenen Körper. Mit einem demonstrativen Schritt scheint er regelrecht aus der Balkonnische hinauszutreten und so aktiv an seiner Zurschaustellung teilzunehmen. Dieser „Schritt nach vorne“ von Christus wird durch die malerischen Hell-Dunkel-Effekte hervorgehoben. Das linke Bein bleibt demnach optisch im schattigen Raum stehen, während das rechte die Brüstung zu überschreiten droht. Dieses durchaus ungewöhnliche Motiv der Entblößung des gepeinigten Leibes Christi findet sich in einer Regieanweisung eines einstmals in Donaueschingen aufgeführten Passionsspiels.<sup>205</sup> Demzufolge heißt es dort: *„Nu gat PILATUS vnd nimpt den Salutor vnd fürt in her für vnd hept im den mantel vff vnd spricht zun Juden“*<sup>206</sup>. Eine Kenntnis des Wegwarte-Meister dieses Passionstextes ist nicht auszuschließen. Auf eine Wechselwirkung der damals aufgeführten Passionsspiele und zeitgleich entstandener

---

<sup>200</sup> Ebd.

<sup>201</sup> Kirschbaum/Braunfels 2004, Sp. 559.

<sup>202</sup> Ebd.

<sup>203</sup> Ebd.

<sup>204</sup> Von der Osten/Wirth 1958, Sp. 681.

<sup>205</sup> Von der Osten/Wirth 1958, Sp. 679.

<sup>206</sup> zitiert nach Hartl 1942, S. 209.

Bildwerke machte etwa Ernestine Zolda in ihrer Dissertation aufmerksam. Unter derartigen Voraussetzungen konnten einzelne Textpassagen, wie jene aus Donaueschingen, auf ikonographische Traditionen einwirken und mitunter Neudarstellungen zur Folge haben.

#### **4.2.1.4 Erzählstrategie**

Das zusätzlich aufgenommene Figurenpersonal ermöglicht dem Wegwarte-Meister, wie in der zuvor besprochenen Tafel, vorangegangene und folgende Momente des Hauptgeschehens in die Szenerie aufzunehmen. An die zuvor stattgefundene Folter erinnert in erster Linie die mit Blut befleckte Geiselsäule sowie die drei, immer noch mit Folterwerkzeug ausgestatteten Schergen. Neben diesen allgemeinen Hinweisen auf die Geißelung Christi, wird auch deren Ausmaß mittels menschlicher Empfindungen dem Betrachter angezeigt. Die Anstrengung durch die soeben erfolgte Gewalttat wird beispielsweise durch den, sich mit einem Schluck Wasser stärkenden Schergen evident, der sich nach getaner Arbeit erschöpft auf den Boden niedergelassen hat und an einem nur fragmentarisch sichtbaren Möbel abstützt. Wie sich der Betrachter den weiteren Verlauf des Geschehens nach der Verurteilung Christi und der Aufforderung, diesen zu kreuzigen, vorzustellen hat, verraten die zusätzlich in das Bild aufgenommenen Soldaten im Arkadengang. Nach biblischer Überlieferung folgt der Präsentation Christi durch Pilatus die Verspottung des Heilands durch die Soldaten. Diese These unterstützt die ungewöhnliche Kopfbedeckung eines der Soldaten (Abb. 48), die vermutlich eine Narrenkappe darstellen soll.

Neben diesen zusätzlichen Erzählsträngen findet eine kompositorische wie räumliche Betonung der narrativen Hauptgruppe des Geschehens statt. Mit ihrer monumentalen Größe und der expressiven Gestik sprengt die Christus-Pilatus-Gruppe regelrecht ihren Aktionsraum. Ein neuerlicher Vergleich mit dem Gienger-Epitaph zeigt in diesem Zusammenhang, welche Entwicklung sich seit Entstehung der älteren Tafel vollzogen hat. Auf die Aufteilung des Bildfeldes im Gienger-Epitaph (Abb. 38) wurde bereits eingegangen. Im Gegensatz zu der Wegwarte-Tafel verharren die Figurengruppen innerhalb ihres zugewiesenen Aktionsraumes. Jegliche Art des Überschneides von einer Gruppe zur anderen fehlt der Darstellung. Der Wegwarte-Meister hingegen lässt sein figürliches Personal die Grenzen seiner Bildwelt überschreiten. Die Christus-Pilatus-Gruppe wird architektonisch durch zwei sie flankierende Renaissancepilaster und einen Rundbogen, dessen Form sich der pflanzliche Bewuchs anzugleichen scheint, eingerahmt. Die Gebäudearchitektur der zeitgenössischen Ecce-Homo-Szenen war so konzipiert, dass eine räumliche Trennung

zwischen der Christus-Pilatus-Gruppe und der wütenden Menschenmenge erreicht werden sollte.<sup>207</sup> Dem Wegwarte-Meister dient dazu die perspektivische Veranlagung der Szene, die dem Betrachter eine räumliche Distanz zwischen dem aggressiven Mob und der Hauptfigurengruppe suggeriert. Unterstützt wird die Vorgabe einer gewissen Entfernung zwischen den Gruppen mit Hilfe nach oben gerichteter Blicke und Gesten.

#### **4.2.2 Der Stifter**

In den Publikationen vor 1931 schenkte die Forschung der knieenden Männerfigur in der linken unteren Bildecke keine Beachtung. Dieser Umstand lässt sich mit der Übermalung der ursprünglich dargestellten Figur erklären, die von der Gestalt des vermutlich späteren Inhabers der Tafel verdeckt und erst wieder im Zuge einer Restaurierung im Jahre 1931 freigelegt wurde (Abb. 49).<sup>208</sup> Von Witternigg als Venezianer wahrgenommen, konnte der Stifter bis heute nicht identifiziert werden. Demus schließt sich der These Witterniggs an, geht jedoch einen Schritt weiter, wenn er aufgrund des vermutlich venezianischen Auftraggebers die Tafel in der Lagunenstadt entstanden sieht.<sup>209</sup>

Im Zuge dieser Arbeit wird es aufgrund des zeitlichen wie inhaltlichen Rahmens nicht möglich sein, die Identität des Stifters gänzlich zu klären. Unter diesen Umständen ist es natürlich berechtigt, sich die Frage zu stellen, inwiefern ein genauerer Blick auf den Stifter dennoch als sinnvoll zu betrachten ist: Zum einen stellt dies die erste eingehende und längst fällige Betrachtung des Stifters dar. Zum anderen sollen aktuelle Überlegungen zu Herkunft und Rang der hinter dem Stifter zu erwartenden Person zu neuen, zukünftigen Forschungsansätzen motivieren. Der folgende Beitrag kann somit als ein Schritt hin zu einer eventuell späteren Auflösung des Rätsels rund um den Ecce-Homo-Stifter verstanden werden. Auch hierbei wird es sich, wie im Falle Witterniggs, um eine reine Hypothese handeln. Es soll zunächst die These, dass es sich um einen aus Venedig stammenden Auftraggeber und damit um eine in Venedig entstandene Tafel handelt, auf ihre Gültigkeit hin überprüft werden. Im Zentrum aller folgenden Ausführungen steht die Bekleidung des Stifters, genauer gesagt ihre eigentümliche und keinesfalls unauffällige Gestaltung des rechten Ärmels. Dazu sei vorab bemerkt, dass die Kleidung des spätmittelalterlichen Menschen immer auch eine Informationsquelle über ihren

---

<sup>207</sup> Von der Osten/Wirth 1958, Sp. 681.

<sup>208</sup> Mittels einer später hinzugefügten Balustrade waren zudem Hände und Beine Christis übermalt. Baum 1971, S. 132.

<sup>209</sup> In den später erfolgten Übermalungen erkannte Demus eine Unzufriedenheit des ursprünglich italienischen Bestellers, der die Arbeit ablehnte und sich Görtschacher demnach dazu veranlasst sah die Tafel in die Heimat mitzunehmen, um sie dort an einen Kärntner Sammler zu verkaufen. Demus 1991, S. 372, Anm. 58.

Träger darstellte. „*Sie [die Kleidung] dient der Kommunikation, durch deren Fähigkeit verschiedene Kategorien, wie Status, Alter, Geschlecht, Schicht, Besitz, Religion und politische Gesinnung deutlich zum Ausdruck kommen.*“<sup>210</sup> Eine spezifische Gestaltung der Kleidung reichte aus, um etwa eine gesamte Bruderschaft, Adelsfamilie oder Ständegemeinschaft zu repräsentieren.<sup>211</sup> Der Versuch, die Stifterfigur soziokulturell zu verorten, bedingt auch die Frage nach der ursprünglichen Funktion des *Ecce-Homo*-Bildes.

#### **4.2.2.1 Das Erscheinungsbild des Stifters**

Der Stifter ist im Profil nach rechts und mit akkurat ineinander greifenden Händen wiedergegeben. In demutsvoller Haltung blickt er hoch zu dem mit Wunden übersäten Christus (Abb. 50). Im Gegensatz zu den restlichen Figuren im Bild, die großteils schwere, großflächig gemusterte Stoffe tragen, simuliert die purpurne Bekleidung des Stifters ein seidiges, weichfallendes Material und betont damit seine geschwungene Körperhaltung. Seine Arme sind in enganliegende, schwarze Ärmel gekleidet. Ein weiterer Gegensatz zu den restlichen Figuren im Bild äußert sich in der ausführlichen Ausarbeitung seiner Gesichtszüge. Dieser Umstand lässt sich wiederum mit der Funktion der Tafel erklären. Darin präsentiert sich eine fromme, in bescheidender Demut hoffende Person, die dem Betrachter anhand ihrer porträtthaften Züge als ein Mensch des realen, endlichen Lebens vorgeführt wird. Seine akribisch gestalteten, individuellen Gesichtszüge, wie das minutiös ausgearbeitete rechte Ohr, seine dichten Augenbrauen, die gerade, nach vorne abgeflachte Nase sowie die vollen Lippen, die in ein kurzes, abgerundetes Kinn münden, bestimmen das spezifische Erscheinungsbild des Stifters. Die zwei, auf der Stirn sichtbaren Leberflecke unterstreichen zudem die individuelle Gestalt des Stifters.

Die an die Realität gebundene Darstellung des Stifters wird zusätzlich durch die vorhandene Bedeutungsperspektive, die ihn verhältnismäßig zierlicher und kleiner in seinem Körperrumfang darstellt, verdeutlicht. Dies wird auch anhand seiner am Körper eng anliegenden Garderobe unterstützt. Seine kurzen, unter der Kopfbedeckung sichtbar werdenden Haare sind dunkel und auch sein faltenfreies, bartloses Gesicht sowie sein schlanker, elastischer Körperbau lassen ein Alter zwischen 20 und 30 Jahren vermuten.

---

<sup>210</sup> Reich 2005, S. 27.

<sup>211</sup> Als Beispiel kann das Tragen der Tunika herangezogen werden. Sie wurde sowohl von höhergestellten Personen als auch von der Unterschicht getragen und lieferte je nach Länge, Farbe, Qualität und Verzierung einen Hinweis zu sozialem wie beruflichem Standes ihres Trägers. Bringemeier 1974, S. 9-10.

Witterniggs Annahme, es handle sich um eine aus Venedig stammende Person<sup>212</sup>, lässt sich in erster Linie anhand seiner Bekleidung nachempfinden. Das auf dem Kopf getragene, schwarze Barett sowie die bodenlange, einfarbig gestaltete Robe findet sich etwa in zahlreicher Form in den zwischen 1490 und 1500 für die Scuola San Giovanni Evangelista entstandenen Gemälden Giovanni Bellinis wieder.

Wie bereits eingangs erwähnt, verdient die ornamentale Verzierung des rechten, dem Betrachter zugewandten, Hängeärmels besondere Aufmerksamkeit. Diese setzt sich aus etwa gleich breiten Farbstreifen, die gelb, Purpur und gräulich Blau alternieren und in ein schmales Flechtmuster münden, zusammen. Aus letzterem wachsen in gleichmäßigen Abständen schmale Striche in die Höhe. Dabei werden jeweils zwei gelbe von einem purpurnen abgelöst. Es ist durchaus davon auszugehen, dass die Anbringung dieses Musters am rechten Ärmel nicht willkürlich geschah und dem Betrachter deutlich vor Augen geführt werden sollte. Vor allem auch, weil es bei der Darstellung eines Stifters üblich war, dessen Erscheinungsbild mit einem, seine genealogische Abstammung kennzeichnenden Wappenschild zu ergänzen. Meist wurden solche Wappenschilder als eigenständiges Objekt im Bild in unmittelbarer Nähe des Stifters präsentiert. Ein solches Wappenschild, wie es sich etwa im Gienger-Epitaph vor dem Stifter vorfindet, fehlt in dem *Ecce-Homo*-Bild allerdings.<sup>213</sup>

Die Verzierung des rechten Ärmels kann für Witternigg ein weiteres Argument gewesen sein, den Stifter in Venedig zu lokalisieren. Dort findet sich Vergleichbares in Zusammenhang mit den in Venedig agierenden, sogenannten *Compagnie della Calza*. Es handelt sich dabei um Vereinigungen junger, dem Patriziat angehörender Männer, zu deren Aufgaben die Organisation öffentlicher sowie privater Veranstaltungen innerhalb Venedigs zählte.<sup>214</sup> Maria Theresa Muraro berichtet von den zeitgenössischen *Diarii* des Marin Sanudo und einer darin enthaltenen Auflistung von insgesamt 34 *Compagnie*.<sup>215</sup> Bei einer derart hohen Anzahl verschiedener, in der Öffentlichkeit agierender Vereinigungen galt es sich in für jedermann ersichtlicher Weise visuell voneinander zu unterscheiden. Wie der Name bereits vermuten lässt, entschieden sich die *Compagnie della Calza* deren rechtes Strumpfbein, je nach Gruppierung, farbig zu gestalten.<sup>216</sup> Wesentlich in unserem Zusammenhang ist die spezifische

---

<sup>212</sup> Witternigg 1940, S. 14.

<sup>213</sup> Das Fehlen eines wohl ursprünglich vorhandenen Wappenschildes ließe sich mit der von Mag. Stefanie Jahn bestätigten Beschneidung der Tafel erklären. Vgl. dazu Kapitel 4.2

<sup>214</sup> Vgl. Muraro 1981, S. 318.

<sup>215</sup> Muraro 1981, S. 321.

<sup>216</sup> Vgl. Muraro 1981, S. 319.

Art der Kennzeichnung der *Compagnia della Calza dei Zardinieri* und der *Compagnia della Calza degli Ortolani*. Beide Vereinigungen wurden in die Auflistung Marin Sanudos mit der Bezeichnung *senza calza* aufgenommen.<sup>217</sup> Erfreulicherweise sind zwei Gemälde des Ursulazyklus des Vittore Carpaccio erhalten, die nicht nur einen Einblick in das Venedig des ausgehenden 15. Jahrhunderts liefern, sondern auch die variantenreiche Repräsentation der stark präsenten *Compagnie* bezeugen. In der *Begegnung der Verlobten und Abreise zur Pilgerfahrt* (Abb. 51) trägt ein, in der Mitte des Bildes verweilender, junger Mann auf seinem linken Ärmel das Symbol der *Compagnia della Calza dei Zardinieri* mit den Initialen F.Z. für *Fratres Zardinieri*.<sup>218</sup> Auch das Gesandtschaftsbild *Ankunft der Gesandten in der Bretagne* (Abb. 52) zeigt eine Person in der Mitte des Bildes, deren Emblem sie als Ordensmitglied der *Compagnia della Calza degli Ortolani* auszeichnet.<sup>219</sup> Ihre Kleidung „besitzt damit eine soziale Verweisfunktion“<sup>220</sup> mit deren Hilfe sie „einer bestimmten Gruppe zugeordnet werden [kann]“<sup>221</sup>. Vergleichbar mit dem Abzeichen des Ecce-Homo-Stifters nehmen jene der *Fratres* den gesamten oberen Schulterabschnitt ein. Die beiden Mitglieder sind dementsprechend von der Seite wiedergegeben, um einen ungestörten Blick auf das Abzeichen zu ermöglichen. In der Art und Weise der Konnotation lassen sich die Zeichen der *Fratres* mit jenem des Stifters der Wegwarte-Tafeln gut vergleichen. Anhand der Kleidung wollten die Mitglieder ihren sozialen Status und ihre Zugehörigkeit zu einer etablierten Gruppe an die unmittelbare Umgebung korrespondieren. Sie „stellt den Einzelnen in den Kontext seiner Bezugsgruppe“<sup>222</sup> und „trifft Aussagen über den gesamtgesellschaftlichen Rahmen, in dem sich das Individuum bewegt“<sup>223</sup>. Dass derartige Konnotationen der Kleidung keineswegs auf den venezianischen Raum beschränkt waren, zeigt der Vergleich des vestimentären Zeichens<sup>224</sup> des Ecce-Homo-Stifters mit jenen, die ab der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der Kostümentwicklung Süddeutschlands zu finden sind. Dort konnten die an der Schulter angebrachten Abzeichen „die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Hofe und zur Organisation einer Stadt angeben.“<sup>225</sup> Einen Einblick in das Aussehen solcher Abzeichen und ihrer Anbringung gewährt das 1542

---

<sup>217</sup> Vgl. Muraro 1981, S. 321.

<sup>218</sup> Vgl. Sgarbi 1999, S. 78.

<sup>219</sup> Vgl. Sgarbi 1999, S. 82.

<sup>220</sup> Reich 2005, S. 45.

<sup>221</sup> Ebd.

<sup>222</sup> Reich 2005, S. 19.

<sup>223</sup> Ebd.

<sup>224</sup> Vgl. Reich 2005, S. 46.

<sup>225</sup> Flamand-Christensen 1934, S. 18.

verfasste *Einspännigerbuch* des Augsburger Ratsschreibers Paul Hector Mair.<sup>226</sup> Die darin enthaltenen Musterzeichnungen zeigen Männer in verschieden gefärbter Amtstracht (Abb. 53). Auf ihren Schultern – es kann sich hierbei sowohl um die rechte als auch die linke Schulter handeln, während es bei den *Compagnie* ausnahmslos die linke Schulter betraf – tragen sie in verschiedenen Mustern und Farben gestaltete Streifen, mit denen sie der jeweiligen Gruppe, der sie angehören, zugeordnet werden können. Während es sich bei den Abzeichen der *Compagnie* immer um stilisierte, figürliche und in sich abgeschlossene Darstellungen handelt, bestehen jene der süddeutschen Amtstracht aus ornamentalen, in drei Farben gestalteten Streifen. Diese Streifenmuster zeigen auffällige Analogien zur Verzierung des *Ecce-Homo*-Stifters, die eine Kombination unterschiedlicher Ornamente erahnen lässt. Dies kann mit Hilfe einer weiteren Zeichnung aus Paul Hector Mairs Manuskript (Abb. 54) verdeutlicht werden. Sie zeigt eine Variation von neun Abzeichen unterschiedlicher Muster. Insbesondere das vierte Muster von oben mit den längs gerichteten Farbstreifen sowie das siebte und achte Muster – in beiden Fällen handelt es sich um ein Flechtmuster – zeigen eine Analogie zu der Verzierung unseres Stifters. Die Färbung der ornamentalen Abzeichen hatte sich an den Wappen der zu vertretenden Instanz zu orientieren und wurde gelegentlich auch an den Standes- und Amtstrachten, etwa der Ratsherren, Doktoren und Beamten angebracht.<sup>227</sup> Ein neuerlicher Blick auf die gelb, purpur und gräulich Blau alternierende Musterung in dem *Ecce-Homo*-Bild lässt ebenfalls an die Farben eines Wappens denken.

Zur Entstehungszeit des *Ecce-Homo*-Bildes diente Kleidung verstärkt als Instrument zur sozialen Differenzierung. Eine anschließende Zuordnung zu einer sozialen Gruppe war auf unterschiedlichen Ebenen möglich. Kleidung konnte verschieden gefärbt, mit einer hohen Anzahl an Zierrat geschmückt, oder unterschiedlichen Schnittes sein. Wie es die *Compagnie* in Venedig oder die Standes- und Amtstracht in Süddeutschland beispielhaft vor Augen führt, konnte die soziale Zuordnung einer Person auch anhand eines Abzeichens, welches an einer gut einsehbaren Stelle an der Kleidung platziert wurde, erfolgen. Das *Ecce-Homo*-Bild lässt ähnliches vermuten. Die von Witternigg als italienisch beschriebene Tracht spräche beispielsweise für einen aus Italien stammenden Kaufmann, der – infolge seiner beruflichen Tätigkeiten – Geschäften nördlich der Alpen nachging.<sup>228</sup>

---

<sup>226</sup> Vgl. Flamand-Christensen 1934, S. 10.

<sup>227</sup> Vgl. Flamand-Christensen 1934, S. 18.

<sup>228</sup> Im Zuge dieser Arbeit war es für die Verfasserin ein großes Anliegen die anonyme Stifterfigur anhand ihrer vestimentären Verzierung zu identifizieren. Ausgangspunkt war die Annahme bei Letzterem handle es sich

#### 4.2.2.2 Das Fragment einer Turnierszene aus Schloss Trautson bei Matrein am Brenner

Erfreulicherweise hat sich in Schloss Trautson bei Matrein das Fragment eines Freskos (Abb. 55) erhalten, welches im Ferdinadeum in Innsbruck aufbewahrt wird.<sup>229</sup> Das Fresko aus dem ehemaligen Grafenzimmer zeigt ein zum Sprung ansetzendes Pferd und einen mit einer Lanze bewaffneten Ritter.<sup>230</sup> Es ist anzunehmen, dass ihm ein zweiter, ebenfalls auf einem Pferd sitzender und mit einer Lanze ausgestatteter Ritter gegenüberstand und es sich ursprünglich um die Darstellung einer Turnierszene handelte. Das Pferd trägt eine lange Turnierdecke. Diese zeigt nun eine nicht von der Hand zu weisende Analogie zu dem Abzeichen des Ecce-Homo-Stifters. Das Muster der Decke besteht wie in der Wegwarte-Tafel aus gleich breiten Farbstreifen, die den gesamten Stoff überziehen. Der Zustand des Freskos ist nicht mehr optimal. Die um 1500 entstandenen Fresken – zu sehen waren mehrere Figuren, die soeben erwähnte Turnierszene und eine Gemsenjagd<sup>231</sup> – waren seit 1920 übermalt und wurden erst 1945 im Zuge eines verheerenden Bombenangriffes auf das Schloss wieder sichtbar<sup>232</sup>. Es ist davon auszugehen, dass die Originalität der Malereien, inklusive deren ursprüngliche farbige Fassung, unter diesen Umständen teilweise verloren ging. Dennoch lassen sich drei alternierende Färbungen festhalten. Es handelt sich demnach um einen hellen, vermutlich weißen Farbstreifen, gefolgt von einer dunklen Stoffbahn, der sich eine rötliche anfügt. Die Streifen schließen mit einem schmalen Flechtmuster ab. Vergleichbar mit der Wegwarte-Tafel stoßen in regelmäßigen Abständen Pfosten hervor, um die vier dünne Stangen geflochten sind. Die starke Reminiszenz der beiden Muster ist derart evident, dass der Betrachter versucht ist die Behauptung aufzustellen, das Abzeichen des Ecce-Homo-Stifters in der Turnierdecke wiedergefunden zu haben und es somit einen Zusammenhang zwischen dem Portraitierten in der Wegwarte-Tafel und dem im Schloss Trautson dargestellten Reiter gegeben hat. Um wen es sich bei letzterem handelt ist bedauerlicherweise nicht überliefert. Neumair machte lediglich auf einige Initialen, die über der Turnierdecke verteilt sichtbar werden, aufmerksam, blieb eine Deutung dieser jedoch schuldig.<sup>233</sup>

---

um eine Anspielung auf das Wappen des Dargestellten. Doch selbst nach vielen Stunden des Recherchierens in Wappenbüchern des süddeutschen, Tiroler und italienischen Adels bleibt die Identifikation ungelöst.

<sup>229</sup> Obleitner 2012, S. 25.

<sup>230</sup> Ebd.

<sup>231</sup> Egg 1969, S. 51.

<sup>232</sup> Bitschnau/Trapp 1974, S. 35.

<sup>233</sup> Möglicherweise handelt es sich hierbei um die Initialen einer Devise, etwa eines Herzogs. Als Beispiel führt Flmand-Christensen das Schulterabzeichen der Beamten Herzog Wilhelms IV. an. Auf diesen waren die Initialen der herzoglichen Devise appliziert. Flmand-Christensen 1934, S. 18.

### 4.2.3 Funktion

*„Jeder wußte sich als Sünder, der auf das Erbarmen Gottes angewiesen war.“<sup>234</sup>*

Eine der großen Sorgen des mittelalterlichen Menschen galt dem eigenen Seelenheil nach dem Tod. Um dieses zu sichern bestand die Möglichkeit mittels einer Stiftung, etwa in Form einer finanziellen Spende für die Einrichtung eines Kirchenraumes, rechtzeitig Vorsorge zu treffen.<sup>235</sup> Damit verbunden war zudem der Wunsch nach „Memoria“, um „von Menschen und vor allem von Gott nicht vergessen zu werden.“<sup>236</sup> Die Funktion der Heilsvorsorge konnte ebenso von der bildenden Kunst in Form von Epitaphien, Stifter- oder Votivbildern übernommen werden. Sie „standen in Bezug zu individuellen Stiftungsanlässen“<sup>237</sup> und zeigen „die betreffenden Personen ins Bild einbezogen“<sup>238</sup>.

Auch in dem *Ecce-Homo*-Bild ist die betreffende Person in die Darstellung aufgenommen. Sie gibt den Hinweis darauf, dass es sich um eine der drei Gattungen handeln muss. Über den Stifter und den ursprünglichen Aufstellungsort des *Ecce-Homo*-Bildes sind uns jedoch keine Informationen überliefert. Auch anhand ihrer Provenienz lässt sich die Herkunft der Tafel, die mit großer Wahrscheinlichkeit in einem Kirchenraum Aufstellung fand, nicht eruieren. Bis 1926 wurde die Tafel im Stift Heiligenkreuz aufbewahrt, von wo sie in die Sammlung des Kunsthistorischen Museums gelangte und 1953 schließlich an die Österreichische Galerie übergeben wurde.<sup>239</sup> Ob die Tafel ursprünglich in Form einer Stiftung, oder aufgrund der dort gelegenen Grabesstätte, für Heiligenkreuz bestimmt gewesen war, oder zu einem späteren Zeitpunkt im Zuge eines Neuankaufs für die hiesige Sammlung in das Stift gelangte, lässt sich mit jetzigem Stand der Forschung nicht beantworten. Den ersten und bisher einzigen konkreten Vorschlag zur Funktion des *Ecce-Homo*-Bildes lieferte Glantschnig. Das Vorhandensein einer Stifterfigur war für ihn Grund genug in der Wegwarte-Tafel ein Epitaph zu erkennen und damit „ein selbständiges, von der Altarkunst unabhängiges Tafelgemälde.“<sup>240</sup> Allerdings weisen auch immer Stifter- und Votivtafeln einen solchen meist in der linken Bildecke knieenden Adoranten auf.<sup>241</sup> Gemein ist allen drei Gattungen auch der „Bezug zu

---

<sup>234</sup> Ohler 1990, S. 32.

<sup>235</sup> Vgl. Ohler 1990, S. 34.

<sup>236</sup> Ohler 1990, S. 35.

<sup>237</sup> Madersbacher 2003, S. 401.

<sup>238</sup> Ebd.

<sup>239</sup> Baum 1971, S. 132.

<sup>240</sup> Glantschnig 1995, S. 29.

<sup>241</sup> Vgl. Madersbacher 2003, S. 395.

*individuellen Stiftungsanlässen*<sup>242</sup>. Ein Epitaph war, wie es etwa Hans Giengers Tafel vorführt, dem Andenken des Verstorbenen gewidmet, der Anteil am gezeigten Geschehen nimmt und seinen Betrachter dazu verleiten sollte, für sein Seelenheil zu beten.<sup>243</sup> Stifter- und Motivbilder dienten ebenfalls dazu „für sein Seelenheil vorzusorgen oder Dank für himmlischen Beistand auszudrücken“<sup>244</sup>.

Signifikant für die im vorherigen Kapitel postulierte Annahme, dass es sich auf der rechten Schulter des *Ecce-Homo*-Stifters um ein bewusst platziertes, vestimentäres Abzeichen handelt, ist, dass Adoranten üblicherweise gemeinsam mit ihrem Wappenschild dargestellt wurden. Dadurch war neben der Identifikation zumindest der genealogischen Herkunft des Adoranten – sofern keine ergänzende Inschrift mit seinem Namen vorhanden war – auch die Repräsentation und das Andenken seiner Familienangehörigen gesichert. Damit sei neuerlich betont, dass durch das Fehlen eines eigenständig präsentierten Wappenschildes der ornamentale Streifen auf der Kleidung als dessen vestimentäres Äquivalent zu denken ist. Im Falle des *Ecce-Homo*-Bildes kann es sich ebenso um ein Epitaph, als auch um ein Stifter- oder Motivbild handeln.<sup>245</sup> Diese Annahme wird zusätzlich durch das Fehlen eines der wesentlichsten Merkmale eines Epitaphs – eine Namen und Todesdatum des Stifters nennende Inschrift<sup>246</sup> – unterstützt. Dennoch ist die Vermutung Glantschnigs nicht völlig von der Hand zu weisen, da das Fehlen einer Inschrift aus folgenden Gründen recht plausibel erklärt werden kann: Es ist denkbar, dass sich die Inschrift, wie im Falle des Gienger-Epitaphs<sup>247</sup>, auf einer zusätzlichen Holztafel befand, diese im Laufe der Zeit verloren ging und nicht mehr ersetzt wurde. Vor allem aber kann das Fehlen der Inschrift auch mit der späteren Übermalung des Adoranten erklärt werden. Dank der dadurch überlieferten Kenntnis über einen Besitzerwechsel der Tafel lässt sich die Entfernung der Inschrift durch den neuen Inhaber erklären.

Es zeigt sich, dass eine Klassifizierung des *Ecce-Homo*-Bildes als ein Epitaph, Stifter- oder Motivbild, aufgrund der kaum vorhandenen Informationen schwer fällt. Um dennoch die Funktionalität der Wegwarte-Tafel nachzuempfinden sei ganz allgemein behauptet, dass jeder

---

<sup>242</sup> Madersbacher 2003, S. 401.

<sup>243</sup> Vgl. Madersbacher 2003, S. 402.

<sup>244</sup> Madersbacher 2003, S. 402.

<sup>245</sup> Gegen die Möglichkeit, dass es sich bei dem *Ecce-Homo*-Bild auch um den Teil eines Flügelaltars handeln könnte, spricht vor allem ihre in sich geschlossene Gestaltung.

<sup>246</sup> Madersbacher 2003, S. 401.

<sup>247</sup> Die Inschrift des Gienger-Epitaphs wurde erst 20 Jahre nach der Stiftung der Tafel an diese mit Hilfe eines zusätzlichen Holzbretts angebracht. Krüger 2004, S. 132-133.

einzelnen der drei Gattungen – Epitaph, Stifter- und Motivbild – die „Memoria“ der betroffenen Person und deren Bitte um ihr Seelenheil nach dem Tode zugrunde lag, oder um es mit Weckwerths Worten zu sagen: *„In allen Fällen haben die Darstellungen den Zweck, das Andenken an den Stifter wachzuhalten, und bilden gleichsam jeweils eine gemalte [...] Schenkungsurkunde.“*<sup>248</sup>

Das Anliegen um Andenken und Fürbitte implizierte immer auch ein vorhandenes Publikum, das Zugang zu dem Tafelbild hatte und dieses uneingeschränkt betrachten konnte. Es liegt nahe, dass ein stark frequentierter Aufstellungsort zur Aufbewahrung der Tafel diente, um möglichst viele Menschen mit seiner Aufforderung um Fürbitte erreichen zu können. Zunächst sei nun der Aspekt des zu vermittelnden Appells – dem eine neuerliche Betrachtung der Szenerie zugrunde liegt – und der zu erreichenden Adressaten näher erläutert. Anschließend soll eine Überlegung zu einem möglichen Aufstellungsort des *Ecce-Homo*-Bildes folgen. Um den Appell, der von ihm ausging, gedanklich einzufangen, seien die Betrachtungen des vorherigen Kapitels noch einmal prägnant zusammengefasst:

In der Tafel wird der malträtierte Körper Christi dem Betrachter frontal präsentiert. Der unten knieende Adorant hat seinen Blick direkt auf Christus gerichtet. Die Wahl des Bildthemas ließe ein Epitaph durchaus in Frage kommen. *„Passion und Auferstehung stehen [dort] als Exempel für die menschliche Heilserwartung im Vordergrund.“*<sup>249</sup> Der gezeigte Bildinhalt sollte demnach nicht nur die Präsentation des gefolterten Christus vor dem wütenden Volk an seinen Betrachter korrespondieren, sondern auch auf die darauffolgende Kreuzigung und anschließende Auferstehung Christi vorausweisen. Die daraus resultierende Hoffnung des Menschen auf die eigene Heilserwartung nach dem Tod und damit die Aufnahme der Seele in den Himmel, konnte so mit dem *Ecce-Homo*-Bild an sein Publikum vermittelt werden. Zum einen musste Gott selbst adressiert werden. Der Adorant bittet um Gnade nach dem Tod und zeigt sich dementsprechend von seiner „besten Seite“. Das Erscheinungsbild des Oranten lässt ihn als einen nach Demut und Gnade strebenden, frommen Menschen erkennen, der sich in geistiger Kontemplation dem Leiden Christi widmet. Die Tafel und die ihr implizierte Botschaft *„kann [somit] als eine Art Anzahlung im Tausch gegen die göttliche Gnade betrachtet werden“*<sup>250</sup>. Die im Vergleich mit den übrigen Personen im Bild erkannte

---

<sup>248</sup> Weckwerth 1957, S. 169.

<sup>249</sup> Dem entgegengesetzt zeigen Stifter- und Motivbilder die betroffene Person meist betend vor der Gottesmutter. Madersbacher 2003, S. 402.

<sup>250</sup> Klammer 2012, S. 57.

Bedeutungsperspektive sollte den andächtigen Charakter des Betenden sowie seine schlichte, zierliche Gestalt, die Bescheidenheit zum Ausdruck bringen sollte, zusätzlich hervorheben. Er zeigt sich fromm und demütig inmitten einer gewaltbereiten, ungerechten Welt, die den Tod des Heilands fordert.

Zum anderen war es dem mittelalterlichen Menschen damit in erster Linie ein Anliegen, ein möglichst großes Publikum zu erreichen und dieses „*dazu ein[zu]laden [...] für das Seelenheil des Toten zu beten.*“<sup>251</sup> Zudem machte es dieses Vorhaben notwendig, die Tafel an einem stark frequentierten Ort anzubringen und erklärt wohl die übliche Aufstellung derartiger Tafelbilder in den gut besuchten Kirchenräumen.<sup>252</sup> Als Ulmer Kaufmann stand Gienger vermutlich wegen geschäftlicher Beziehungen in enger Verbindung mit der nahe gelegenen Stadt Nördlingen.<sup>253</sup> So hing etwa das Gienger-Epitaph bis in das 19. Jahrhundert hinein unter dem vorletzten Fenster auf der Südseite des Chores der Nördlinger Georgskirche.<sup>254</sup> Auch das *Ecce-Homo*-Bild lässt sich in der Funktion eines Epitaphs an einer Wand oder einem Pfeiler innerhalb einer Kirche vermuten. Zwischen der betreffenden Person und dem Aufstellungsort einer Tafel ist von einer persönlichen Verbindung auszugehen. Nochmals seien Hans Gienger und sein Epitaph als Beispiel genannt. Neben dem Bildthema spricht vor allem auch die Tatsache, dass der Adorant nicht von einer Heiligenfigur begleitet wird – wie es in Stifter- und Votivbildern häufig vorkam – für ein Epitaph.<sup>255</sup>

Der Stifter bleibt uns auch nach einer ersten genaueren Betrachtung unbekannt. Dass es sich bei der Verzierung auf seinem rechten Arm nicht einfach nur um Dekor handeln kann, ist hingegen sehr wahrscheinlich geworden. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts konstatierte Tendenzen innerhalb der Modeentwicklung unterstützen die Annahme, dass es sich auch in dem *Ecce-Homo*-Bild um ein vestimentäres Zeichen handelt, das seinen Betrachter über die soziale wie geografische Herkunft des Betenden informieren sollte. Eine derartige Entwicklung zeigte sich anhand der *Compagnie della Calza* in Venedig. Vor allem die Abzeichen der *Compagnia della Calza dei Zardinieri* und der *Compagnia della Calza degli Ortolani* zeigen die Gewohnheit, ihre Kleidung mit einem Abzeichen an der Schulter auszustatten. Auch die in Süddeutschland getragene Standeskleidung lässt den Vergleich mit dem Adoranten in dem *Ecce-Homo*-Bild zu. Die auf der Kleidung angebrachten Schulterbesätze in Paul Hector Mairs

---

<sup>251</sup> Ebd.

<sup>252</sup> Vgl. Madersbacher 2003, S. 395.

<sup>253</sup> Vgl. Krüger 2005, S. 132.

<sup>254</sup> Schmid 1977, S. 128.

<sup>255</sup> Vgl. Madersbacher 2003, S. 402.

Manuskript weisen aufgrund ihrer formalen Gestaltung und ihrer charakteristischen Anbringung eine große Ähnlichkeit zu jenem in dem *Ecce-Homo*-Bild auf. In der nur mehr fragmentarisch erhaltenen Turnierszene aus Schloss Trautson begegnet uns das Abzeichen aus der Wegwarte-Tafel schließlich wieder. Die Ähnlichkeit ist unverkennbar. Die Herkunft der dargestellten Person aus einer der oberitalienischen oder südtiroler ist denkbar und damit die Herkunft aus einer der dort ansässigen wohlhabenden Patrizierfamilien wahrscheinlich.<sup>256</sup> Neben der Möglichkeit, dass der Wegwarte-Meister, wie Otto Demus annahm, während der Entstehung des *Ecce-Homo*-Bildes in Venedig weilte und sich dadurch der Einfluss italienischer Motivvorlagen erklären ließe, ist ein Aufenthalt des Adoranten vor Ort ebenso diskutabel. Im Zuge seiner beruflichen Tätigkeit sind Reisen nach Oberitalien durchaus anzunehmen, die ihm Kenntnis über die dort vorhandene Kunst ermöglichten.

Die Identifikation des Stifters würde neue wichtige Erkenntnisse für die weitere Erforschung des *Ecce-Homo*-Bildes bedeuten. Sowohl der Entstehungsort der Tafel als auch deren ursprünglicher Aufstellungsort könnten damit in Erfahrung gebracht werden. Von großem Interesse wären zudem Informationen über eine direkte Einflussnahme des Auftraggebers in die formale Gestaltung der Tafel. Besondere Vorlieben des Auftraggebers, die das Bildprogramm betrafen, konnten vorab vertraglich festgelegt werden. Demnach sollte im Zuge einer zukünftigen Identifizierung des *Ecce Homo*-Adoranten ebenso nach erhaltenen, zeitgenössischen Dokumenten, wie Verträgen, Rechnungen oder anderen persönlichen Archivalien, gesucht werden.

### 4.3 Marienkrönung

Da die Auffindung der *Marienkrönung* (Abb. 3) bisher erfolglos blieb, kann lediglich auf eine nur wenig zufriedenstellende schwarz-weiß Fotografie zurückgegriffen werden. Orientiert sich der Betrachter an Ernst Buchners Bemerkungen, lässt sich die farbige Fassung der Tafel wie folgt rekonstruieren: „Klar heben sich die warmbunten Farben von dem zart getönten lila und bläulichweißen Himmel. Das schöne, volle Tiefblau des Marienmantels dominiert. Daneben stehen karmingestricheltes Fahlgelb (Ärmel Mariä) und der erlesene Farbenklang: Violettkarmin, Orange-Ocker, Warmgrün (Kissen). Leuchtendes Zinnoberrot, graubläulich geschattetes Weiß und dumpfer, schwärzlich gemusterter Ocker in den Gewändern der Trinität;

---

<sup>256</sup> Für diese Annahme spräche auch die bereits vorhin erwähnte, italienisch anmutende Tracht des Mannes. Vgl. Kapitel 4.2.2.1.

*ein reiches Spiel von bläulichweißem, warmgrünen, fahlgelb-lila irisierenden, violetten, blauen Tönen in den bunt bebänderten und geflügelten Engeln; die violett konturierten Regenbögen schimmern in dem Dreiklang: Lichtrot, Weißlichgelb, gebrochenes Grün.*<sup>257</sup>

Die einzige auf uns gekommene Abbildung der *Marienkronung* ist Ernst Buchner zu verdanken, der diese erstmals in seinem Aufsatz aus dem Jahr 1928 publizierte. Der Abbildung ist ein eher mäßig guter Zustand des Tafelbildes zu entnehmen. Der untere Bildrand zeigt zahlreiche Farbabsplitterungen. Als Bildträger dienten scheinbar mehrere Holzbretter, an deren Rändern die Malschicht beschädigt ist und dementsprechend mehrere lange Risse vertikal durch die Darstellung führen.

Gemeinsam mit der Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* initiierte die *Marienkronung* die Zuschreibung der vier Wegwarte-Tafeln an Urban Görttschacher. Sein Namenszug ist entlang des unteren Bildrandes, unterbrochen von der Jahreszahl, lesbar: BAN 1508 GERTSCHACHER. Ebenfalls an dieser Stelle wachsen mehrere Stängel einer Wegwarte pflanze in die Höhe. Im Gegensatz zu den zwei zuvor besprochenen Tafelbildern ist das Gewächs in einer Form wiedergegeben, wie sie einem auch in der Natur begegnen würde. Die nicht vorhandene Architektur sowie die nicht eindeutig sichtbare oberitalienische Formverwandtschaft, wie sie in den beiden Wegwarte-Tafeln zuvor sichtbar wurden, veranlasste die bisherige Forschung dazu, dem Wegwarte-Meister im Falle seiner *Marienkronung* eine intensive Auseinandersetzung mit Italien abzusprechen.<sup>258</sup> Sowohl Buchner, als auch Witternigg sahen in der Darstellung der *Marienkronung* eine durchaus originelle Erfindung des Meisters<sup>259</sup>, der damit, vergleichbar mit dem *Zwölfjährigen Jesus im Tempel*, Mut zur Neukonstellation einer ikonographisch traditionellen Szene zeigte. Auch hier sei im Folgenden nachgefragt, inwiefern die Eigenwilligkeit des Meisters spürbar wird.

#### **4.3.1 Gestaltungsprinzipien und Motivgeschichte**

Die Tafel zeigt in der Bildmitte die knieende Gottesmutter auf einem, von Engeln getragenen, Kissen. Sie ist im Profil nach links gewandt und hebt ihre Hände in Art einer Orantengeste vor sich in die Höhe. Auf zwei Regenbögen thront die in Menschengestalt wiedergegebene Trinität. Gemeinsam setzen sie Maria die Krone auf das Haupt. Die drei Männer sind in unterschiedliche Gewänder gekleidet. Christus ist als solcher anhand seiner Wundmale

---

<sup>257</sup> Buchner 1928, S. 132.

<sup>258</sup> Vgl. dazu Glantschnig 1995, S. 72.

<sup>259</sup> Buchner 1995, S. 132; Witternigg 1940, S. 21.

erkennbar.<sup>260</sup> Seine Identifizierung erfolgt zudem anhand eines bestimmten Attributes. Christus tritt mit seinem rechten Fuß auf eine, durch zwei Metallbänder eingefasste Glaskugel, die ikonographisch als Globus – die sogenannte *Sphaira* – identifiziert werden kann<sup>261</sup> und den Gottessohn als *Salvator mundi*<sup>262</sup>, den Erlöser der Welt, charakterisiert. Neben ihm hat der in ein weißes, körperlanges Kostüm gekleidete Hl. Geist Platz genommen. Gottvater befindet sich direkt hinter Maria und trägt über seinem Untergewand einen mit einer prachtvoll verzierten Mantelschließe zusammengehaltenen Umhang. Alle drei werden sie von einem gemeinsamen Heiligenschein hinterfangen, wodurch ihre trinitarische Einheit dem Betrachter vermittelt wird. Der Festakt wird von einer musizierenden Engelsgruppe in der rechten oberen Bildecke begleitet. Ein singender Engel hält ein mit Noten beschriftetes Blatt in seinen Händen. Musikalisch wird er von zwei Engeln jeweils auf einer Posaune und einer Blockflöte begleitet; ein vierter, ebenfalls singender Engel führt mit auffallendem Blick nach oben regelrecht über den Bildrand hinaus. Ihre zum Flug gespreizten Flügel, ihre verschiedenen Tätigkeiten und Blicke sowie die in der Luft flatternden Stoffbänder verleihen der Szene einen durchaus dynamischen Höhenzug. Dieser wird besonders durch die vier, das Leintuch aufwärts ziehenden Engel betont, mit dem sie Maria in den Himmel tragen.<sup>263</sup>

Im Vergleich mit den ebenfalls 1508 entstandenen Wegwarte-Tafeln lassen sich nun wesentliche stilistische Unterschiede festhalten. Zunächst fehlt die zuvor alles dominierende Architekturkulisse, die den Figuren ihren Aktionsraum vorgab und anhand derer die Darstellung tiefenräumlich wie auch narrativ gestaltet wurde. Die *Marienkrönung* findet entsprechend der ikonographischen Entwicklung des Themas zu Beginn des 16. Jahrhunderts im Himmel schwebend statt. Die voluminöse Thronarchitektur wird nun häufig durch eine Wolkenbank oder einen Regenbogen ersetzt.<sup>264</sup> Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass der Meister seine Figuren nun deutlich in den Bildvordergrund rückt und die Bildfläche nun fast vollständig vom figürlichen Personal eingenommen wird.

#### **4.3.1.1 Ikonographie**

Die Krönung Mariens durch die Trinität ist seit etwa 1400 bekannt und entwickelte sich in

---

<sup>260</sup> Die gläserne Weltkugel lässt Christus zudem als *Salvator mundi* in Erscheinung treten.

<sup>261</sup> Schiller 1986, S. 176. (Bd. 3)

<sup>262</sup> Es handelt sich um einen Bildtypus, der seit dem 15. Jahrhundert überwiegend in der niederländischen Kunstlandschaft anzutreffen ist. Schiller 1986, S. 248-249. (Bd.3)

<sup>263</sup> Im Spätmittelalter war die *Krönung Mariens* mit deren Aufnahme in den Himmel gleichbedeutend. Schiller 1980, S. 152-153.

<sup>264</sup> Schiller 1980, S. 153.

weiterer Folge zum bevorzugten Darstellungstypus.<sup>265</sup> Maria wird dabei frontal, im Profil oder Halbprofil wiedergegeben und kniet meist mit gefalteten Händen vor den göttlichen Personen.<sup>266</sup> Im Zuge seines 1928 publizierten Artikels machte Buchner auf die überaus seltene ikonographische Lösung der *Marienkronung* des Wegwarte-Meisters aufmerksam. Er verabsäumte es jedoch, näher auf die angedeuteten Spezifika einzugehen.<sup>267</sup> Im folgenden Absatz sei der Versuch unternommen dies nachzuholen:

Als eine Besonderheit, auf die es primär aufmerksam zu machen gilt, darf die Gestalt des Hl. Geistes betrachtet werden. Denn dieser erscheint für gewöhnlich in Form einer weißen Taube und nur selten in anthropomorpher Gestalt, wie es die Wegwarte-Tafel zeigt.<sup>268</sup> Einen Schwerpunkt der Darstellung der Krönung Mariens durch die anthropomorphe Trinität sieht Kemperdick in der süddeutschen Tafelmalerei der letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts gegeben.<sup>269</sup> Als Beispiel einer Trinität in Menschengestalt kann etwa das 1499 entstandene Altarbild Hans Holbeins d. Ä. (Abb. 56) für die Basilika Santa Maria Maggiore angeführt werden. Die Krönung Mariens ist separat in ein durch Zierleisten definiertes Bildfeld eingefasst. Jeweils drei musizierende und frohlockende Engel beleben die seitlich anschließenden Segmente. Die Gottesmutter ist zum Betrachter gewandt und auf einer Wolkenbank vor den menschlichen Gestalten der Hl. Trinität knieend wiedergegeben. Die gesamte holbeinsche Szenerie wird von einem schwarzen Sternenhimmel hinterfangen.

Eine Hl. Trinität in Menschenform findet sich auch in der rechten Seitentafel des sogenannten Blütenburger Altars (Abb. 57), der im ehemaligen Münchner Jagdschloss Blütenburg zu besichtigen ist. Noch der altertümlichen Ikonographie entsprechend wird die *Marienkronung* in eine überdimensionale Thronarchitektur eingebettet. Einige wenige Engelsgestalten wohnen dem Ereignis bei. Wie in der Darstellung Holbeins kniet Maria – hier nun auf einem Kissen – vor der Hl. Trinität. Die drei bärtigen Männer sind ebenso pyramidal hinter der Gottesmutter angeordnet und setzen ihr gemeinschaftlich die Krone auf das Haupt.

Stellt man nun beiden Darstellungen jene des Wegwarte-Meisters gegenüber, werden die Spezifika der Letzteren hinsichtlich ihrer ikonographischen Lösung evident. Auch der Wegwarte-Meister lässt seine Trinität in Gestalt dreier bärtiger Männer in Erscheinung treten. Im Vergleich sind diese aber deutlicher in ihrer Physiognomie und Gewandung verschieden. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass es dem Betrachter auf diese Weise möglich ist, die

---

<sup>265</sup> Schiller 1980, S. 147.

<sup>266</sup> Ebd.

<sup>267</sup> Buchner 1928, S. 132.

<sup>268</sup> Badstübner/Sachs/Neumann 2005, S. 234.

<sup>269</sup> Kemperdick 2007, S. 18.

Person am linken Bildrand als Christus zu identifizieren. Im Gegensatz zu den drei göttlichen Personen Holbeins und der Blütenburger Altartafel scheinen sich jene des Wegwarte-Meisters in unterschiedlichen Altersstadien zu befinden. Angedeutet wird dies etwa durch die abweichende Dichte des Bartwuchses. Der deutlich älter erscheinende Mann hinter Maria kann demnach als Gottvater identifiziert werden. Sein langer, voluminöser Bartwuchs lässt seine Gesichtszüge deutlich älter erscheinen, als etwa jene der neben ihm sitzenden Männer. In der *Marienkrönung* Hans Holbeins d. Ä. und der Darstellung des Blütenburger Altars bleibt das Erscheinungsbild der drei göttlichen Personen ident. Weder ein ausgeprägter Altersunterschied noch spezifisch in das Bild komponierte Attribute geben einen Hinweis auf die Identität der einzelnen Personen.

Auch in der eigentlichen Krönungshandlung können Abweichungen festgehalten werden. Die Krönung wird in Holbeins Altartafel von nur einer der drei göttlichen Personen vollzogen<sup>270</sup>, während im Falle des Blütenburger Altars – wenngleich ident aussehend – und der Wegwarte-Tafel die Krönung kollektiv ausgeführt wird.

Aufgrund der differenzierten Wiedergabe der Hl. Trinität und der gemeinsamen Krönung Mariens kann die Darstellung des Wegwarte-Meisters besonders gut mit einer im Kunstmuseum Basel aufbewahrten und um 1470 datierten *Marienkrönung* (Abb. 58) eines anonymen Augsburger Meisters verglichen werden. Das fast quadratische Tafelbild zeigt eine weitaus komplexere Wiedergabe des Bildsujets. In der Bildmitte nimmt die kreisrunde Darstellung eine monumentale Thronarchitektur auf, in der die Trinität Platz genommen hat. Vor ihr kniet in andächtiger Haltung Maria. An die zentrale Szene konzentrisch anschließend, wird die Darstellung von einer großen Engelschar und zahlreichen Märtyrern und Heiligen begleitet. Die vier Bildecken werden schließlich von je einem Evangelistensymbol eingenommen. Wie in der Wegwarte-Tafel sind die drei trinitarischen Personen in ihrer äußeren Erscheinung individuell wiedergegeben. So kann Gottvater in der Person des ergrauten, älteren Mannes, der sich wie in der Wegwarte-Tafel direkt hinter Maria befindet, wiedererkannt werden. Eine Identifikation der beiden, zur Seite Mariens sitzenden und weitaus jüngeren Männer gestaltet sich schwieriger. Es fehlt eine klare Kennzeichnung Christi etwa durch dessen Wundmale oder ein eindeutiges Attribut wie die gläserne Weltkugel, welche in der Wegwarte-Tafel vorhanden ist. Zu unterscheiden sind sie dennoch anhand ihrer

---

<sup>270</sup> Der Gedanke der gemeinsamen *Krönung Mariens* durch die Hl. Trinität kann in Holbeins Darstellung dennoch aufrecht gehalten werden: Denn indem vom Betrachter die Gestalten nicht eindeutig als Gott, Christus und Hl. Geist identifiziert werden können, krönt einer der Männer stellvertretend für die gesamte Dreifaltigkeit. Durch das idente Aussehen der Männer, wird demnach die Einheit der Hl. Trinität bewahrt.

Bartracht, den Gesichtszügen und ihrer Kleidung.<sup>271</sup> Neben der individuellen Gestaltung der anthropomorphen Trinität findet sich eine weitere Übereinstimmung in der gemeinsamen Krönung Mariens. Alle drei halten die Krone in Händen und sind im Begriff, diese gemeinschaftlich auf das Haupt der Gottesmutter zu setzen.

Die Wiedergabe der Dreifaltigkeit in anthropomorpher Gestalt zu Beginn des 16. Jahrhunderts ist durchaus nichts Ungewöhnliches. Die Individualisierung der drei trinitarischen Personen hingegen kann als ikonographische Seltenheit gelten. Woher stammten nun die wesentlichen Impulse, die unter anderem den Wegwarte-Meister zu seinen drei göttlichen Individuen angeregt hatten? Schiller verweist in diesem Zusammenhang auf die mittelalterliche Mystik und deren Einwirkung auf die damalige Kunstproduktion.<sup>272</sup> So schildert Mechthild von Magdeburg in ihrem Hauptwerk *Das fließende Licht der Gottheit* die Dreifaltigkeit als „[...] drei Personen in der ewigen Höhe, ehdem in Mariae Leibe Gottes Sohn empfangen ward. Da waren sie erkannt und geschaut von allen heiligen Engeln, wie sie unterschieden waren, und aber geschaut ihre Namen, und wie sie völlig, und wie die Dreien Ein Gott waren.“<sup>273</sup> Die Schilderungen Mechthilds über die drei trinitarischen Personen ließen diese als Menschen erscheinen und handeln.<sup>274</sup> Interessant in Bezug auf die Ikonographie des Wegwarte-Meisters ist die Beschreibung der drei verschiedenen Personen, die dennoch ein Gott sind.

Neben Schiller konstatiert auch Hackel eine Verbindung der religiösen Dichtung mit der in Menschengestalt wiedergegebenen Dreifaltigkeit der bildenden Künste.<sup>275</sup> Als Beispiel führt er den 1358 verfassten Roman *De trois pèlerinages* von Guillaume Deguilleville an und schildert eine darin enthaltene Darstellung der vermenschlichten Dreifaltigkeit.<sup>276</sup> Zu sehen ist dort Gottvater, der eine Krone auf seinem Haupt trägt. Eine Weltkugel hat er auf seinem Schoß liegen. An seiner Seite sitzt schließlich der mit einem Nimbus bekrönte Hl. Geist. Von links kommend tritt Christus an die beiden heran.

Als eigenständiges Bildsujet findet sich die anthropomorphe und zugleich individualisierte Trinität auch in der flämisch-niederländischen Buchmalerei vorbereitet. Als eine überaus

---

<sup>271</sup> Der, wie in der Wegwarte-Tafel, ein bodenlanges, weißes Gewand tragende Mann kann wohl als der Hl. Geist identifiziert werden.

<sup>272</sup> Schiller 1980, S. 150.

<sup>273</sup> Zitiert nach Stierling 1907, S. 34.

<sup>274</sup> Hackel 1931, S. 79.

<sup>275</sup> Hackel 1931, S. 88.

<sup>276</sup> Hackel 1931, S. 89. Als eine der frühesten anthropomorphen Hl. Geist-Darstellungen führt Didron ein aus dem 10. Jahrhundert stammendes Manuskript an, welches für den damaligen Erzbischof von Canterbury ausgeführt wurde. Didron 1896, S. 468.

ertragreiche Handschrift offenbart sich ein um 1440 für Katharina von Kleve, Herzogin von Geldern, entstandenes Stundenbuch<sup>277</sup>. Es enthält eine große Anzahl an künstlerisch bemerkenswerten Miniaturen, die mit detailreichen Randverzierungen geschmückt sind. Insgesamt sind in dem Stundenbuch drei Miniaturen enthalten, die drei individuell gestaltete Männer unterschiedlichen Alters darstellen. Die Miniaturen veranschaulichen beispielsweise die thronende Dreifaltigkeit (Abb. 59) und die Dreifaltigkeit mit knieendem Gottessohn (Abb. 60). In den Szenen tritt Gottvater als ergrauter, älterer Mann in Erscheinung. Auf seinem Kopf trägt er eine prunkvolle Krone. Neben seinen physiognomischen Merkmalen wiederholt sich auch seine Gewandung. Gleiches gilt für Christus – außer für die Szene, in der er auf seine Wundmale verweist – und den Hl. Geist. Letzterer ist in ein weißes, langes Gewand gekleidet. Trotz der doch mehrfachen Darstellung der Trinität in anthropomorpher Gestalt blieb der Darstellungstypus, der den Hl. Geist in Form einer Taube wiedergab, der bestimmende.<sup>278</sup> Eine Erklärung für die nur eher selten aufkommende Darstellung anthropomorpher Trinität ist vermutlich das spätere Verbot Papst Benedikt XIV. aus dem Jahr 1745, den Hl. Geist in Gestalt eines Jünglings wiederzugeben. Es ist durchaus denkbar, dass auch ältere Darstellungen unter diesem Verbot litten und eventuell zerstört wurden.

Woher die Anregungen für den Wegwarte-Meister genau stammten, seine Dreifaltigkeit in Gestalt drei differenzierter Personen darzustellen, kann nicht eindeutig bewiesen werden. Es ist aber durchaus wahrscheinlich, dass ihm – oder dem Auftraggeber der Wegwarte-Tafel – Texte, wie jener Mechthilds von Magdeburg, oder die Miniaturen aus dem Stundenbuch der Katharina von Kleve bekannt waren.

#### **4.3.1.2 Die Anordnung der Figuren im Raum**

Neben der besonderen ikonographischen Lösung der *Marienkrönung* ist der Wegwarte-Tafel eine eher untypische Bildkomposition zueigen. Entgegen der bisher angeführten Vergleichsbeispiele zeigt diese eine gänzlich andere Organisation der Figurenanordnung. Während im Blütenburger-Altar, der Darstellung Hans Holbeins d. Ä. und des anonymen Augsburger Meisters die drei göttlichen Personen der Dreifaltigkeit pyramidal um die Figur Mariens positioniert waren, verschiebt der Wegwarte-Meister diese nun aus dem Bildzentrum. Gottvater, der Hl. Geist und Christus reiht er nebeneinander auf einem

---

<sup>277</sup> Plummer 1966, S. 8.

<sup>278</sup> Didron 1896, S. 467.

Regenbogen auf und erhält dadurch eine asymmetrisch angelegte Bildkomposition.<sup>279</sup> Nach Glantschnig kann die gesamte Komposition, in drei einander überlagernde Figurenensembles gegliedert werden<sup>280</sup>:

Beginnend an der unteren Bildzone begegnet die erste Figurengruppe in der auf einem Kissen knieenden, monumentalen Muttergottes und vier sie in die Höhe tragenden Engel. Der Schwebezustand wird in erster Linie durch das straff gezogene weiße Tuch und zwei der zu Maria hochblickenden Engel evoziert. Details wie die in der Luft flatternden Gewandbänder der Engel, die vom Kissen herabhängenden Polsterquasten sowie die in die Höhe wachsenden Stängel der Wegwarte bestärken das Gesetz der Schwerkraft zusätzlich. Die auf Regenbögen ruhende Dreifaltigkeit stellt die zweite Figurengruppe dar. Sowohl Christus als auch der Hl. Geist sind schräg in das Bild gesetzt. Dieser Umstand wird durch den bildparallelen, frontalen Oberkörper Gottvaters hervorgehoben und durch die Beinstellung Christi sowie schräg verlaufende Faltenstege der Bekleidung des Hl. Geistes betont. Alle drei blicken sie auf Maria hinab. In seiner rechten Hand hält Gottvater einen Kreuzstab, mit dem er schließlich an die dritte Gruppe – musizierende und in der Luft schwebende Engel – überleitet. Diese ist die dritte Gruppe und nimmt die rechte obere Bildecke ein. Die Engel tragen alle kurze, lockige Haare und sind in körperlange, schlichte Gewänder gekleidet.

Die eher ungewöhnlich asymmetrische Komposition der Wegwarte-Tafel lässt sich mit einer in das Jahr 1496 datierten *Marienkrönung* (Abb. 61) Michel Sittows vergleichen. Die Darstellung zeigt die Krönung Mariens von einem Wolkenband umgeben. Im Gegensatz zu der *Marienkrönung* des Wegwarte-Meisters ist die Dreifaltigkeit nicht in Gestalt dreier bärtiger Männer wiedergegeben, sondern besteht aus Christus, Gottvater und der Hl. Geist-Taube. Interessant erscheint nun eine Gegenüberstellung der beiden Bildkompositionen. Auch Sittow hebt die thronende Trinität aus dem Zentrum und platziert sie in der linken Bildhälfte. Vor der Trinität kniet Maria in andächtiger Haltung. Ihre Mantelschleppe wird von drei Engeln getragen. Die rechte obere Bildecke wird vergleichbar mit der Wegwarte-Tafel von einer Engelsgruppe eingenommen. Anders als in der Wegwarte-Tafel – und damit einen anderen ikonographischen Typus darstellend – setzen sie der Gottesmutter die Krone aufs Haupt.

Der Bildkomposition des Wegwarte-Meisters kann zum einen eine Betonung der Bildmitte – also der Muttergottes – entnommen werden, die der Mimik und Gestik der sie umgebenden Gestalten abzulesen ist. Zwei der Maria tragenden Engel blicken direkt zu der Gottesmutter

---

<sup>279</sup> Auf die atypische Positionierung der Trinität haben schon Witternigg und Glantschnig in ihren Abschlussarbeiten aufmerksam gemacht. Vgl. dazu Witternigg 1940, S. 22; Vgl. Glantschnig 1995, S. 61.

<sup>280</sup> Glantschnig 1995, S. 70.

hoch. Ihre Blicke werden von den drei göttlichen Personen der Dreifaltigkeit aufgefangen, die wiederum auf Maria hinabsehen. Unterstützt wird die Hervorhebung des Bildmittelpunkts – und damit die Krönung Mariens – nicht zuletzt von zwei musizierenden Engeln des Chores, die ihre Blasinstrumente auffallend gen Maria gerichtet haben. Eine vergleichbare Betonung des Hauptgeschehens kann in einer der prominentesten Umsetzungen einer *Marienkrönung* konstatiert werden – jener Michael Pachers für den Schrein des St. Wolfgang-Altars (Abb. 62). Die Szene, die einen eher altertümlichen Typus der Marienkrönung darstellt<sup>281</sup>, wird von mehreren Engelsgestalten begleitet. Die Tuch und Mantel tragenden Engel des unteren Bereichs blicken abwechselnd zu Maria und Christus empor oder aber aus dem Bildraum hinaus. Besonders gut vergleichbar ist der den Mantel Tragende, empor gewandte Engel aus St. Wolfgang mit jenem der Wegwarte-Tafel der linken unteren Bildecke. An den Seiten finden sich singende, Notenblätter haltende Engel, über denen weitere Engel ihre Posaunen bildeinwärts auf die Hl. Geist-Taube gerichtet haben. Hinterfangen wird die gesamte Szenerie von einem mit Gold verziertem Vorhang, der wiederum von mehreren Engelsgestalten getragen wird. Sie alle haben ihren Blick auf Maria gerichtet.

Zum anderen lässt sich der Wegwarte-Tafel eine in die Höhe verlaufende Dynamik nachempfinden. Dieser Höhenzug beginnt nicht etwa bei den zwei zu Maria hochblickenden Engeln, sondern viel eher bei der in die Höhe wachsenden Wegwarte, die ihre Triebe zwischen die flatternden Bänder und die hängenden Polsterquasten streckt. Die Draperie des Mantelüberwurfes Mariens findet seine Fortsetzung schließlich in der Gewandung Gottvaters, die wiederum parallel zum Faltenwurf der Bekleidung des Hl. Geistes und jener eines Engels der rechts oben musizierenden Gruppe verläuft. Einem nach oben blickenden Engel folgend, überschreitet der Betrachter schließlich die Bildgrenzen.<sup>282</sup>

Mit Hilfe vereinzelter Überschneidungen und einer subtilen Licht-Schatten-Malerei versucht der Maler trotz der zunächst dominierend erscheinenden Flächigkeit Raum zu generieren. Demgemäß ist Glantschnigs Ansicht, dass ein Davor und Dahinter der drei Gruppen besteht, beizupflichten. Doch werden Überschneidungen dieser nicht – wie behauptet – weitgehend vermieden, sondern viel mehr gezielt eingesetzt, um Bewegung und eine perspektivische

---

<sup>281</sup> Pacher greift auf eine sich auf Christus und Maria reduzierende Bildform zurück. Madersbacher 2015, S. 90.

<sup>282</sup> Glantschnig erkennt hingegen in den Gewandfalten des Hl. Geistes einen nach unten verlaufenden Zug. Glantschnig 1995, S. 64. Meines Erachtens ist dieser Annahme aufgrund der inhaltlich einfließenden *Himmelfahrt Mariens* sowie der zahlreichen, den Höhenzug bestärkenden Details zu widersprechen.

Durcharbeitung zu illusionieren.<sup>283</sup> Die Mariengruppe kann somit als im Bildvordergrund empfunden werden. Diese Wahrnehmung wird unter anderem durch das Verdecken des rechten Fußes Gottvaters und des linken Fußes des Hl. Geistes durch die mächtige Gestalt Mariens bestärkt. Auch die übergroße Polsterquaste, die proportional größer erscheint als so mancher Engelskopf, stößt schräg in den Bildvordergrund. Auch anhand der teils transparenten Engelsflüge wird ersichtlich, dass sich die Trinitäts-Gruppe hinter Maria befindet. Die Krone Gottvaters und dessen Zepter überlagern wiederum die musizierende Engelsgruppe. Die auf Regenbögen ruhende Dreifaltigkeit lässt sich somit als im Bildhintergrund positioniert begreifen. Eine gewisse Tiefenwirksamkeit erzeugt der Meister mit Hilfe perspektivischer Verkürzungen, wie die nach vorne greifende linke Hand Gottvaters, mit der er die Krone ergreift, oder der links unten schwebende Engel, der an eine schräg in das Bild einfliegende Engelsgestalt aus der Stallszene in Pachers St. Wolfgang-Altar erinnert (Abb. 18).

Die ungewöhnliche Komposition der *Marienkronung* führte mitunter zur Überlegung Witterniggs, die Ränder der Tafel könnten beschnitten worden sein. Im Zuge ihrer Recherchen erhielt sie jedoch eine bedauerlicherweise nicht mehr vorliegende Mitteilung von Dr. Eva Schmidt, einer damaligen Mitarbeiterin der Breslauer Kunstsammlungen, dass es sich um alte Tafelränder handelt. Witternigg ging nunmehr von einer Vollständigkeit der Komposition aus.<sup>284</sup> Nachdem die Tafel seit Jahrzehnten als verschollen gilt, fehlt ein aktueller Restaurierbericht der Tafel, der das Alter der von Witternigg erwähnten Tafelränder bestätigen könnte. In Ermangelung weiterer Informationen zum ehemaligen Zustand der Tafel erweist sich die These Witterniggs als unhaltbar. Zumal die folgenden Beobachtungen durchaus für eine vergangene Beschneidung des Tafelbildes sprechen: Zunächst sind die an beiden Seiten abrupt endenden Details, wie der Flügel einiger Engel, oder der Umhang Christi auffällig und müssen vom Künstler als nicht beabsichtigt betrachtet werden. Beachtung verdient auch die Wolkenbank unter Maria und den Engelsfiguren, die nur bei genauerem Hinsehen zu erkennen ist (Abb. 63). Eine ähnliche Kombination der Krönung Mariens im Himmel mit einigen Engelsfiguren und einer darunter die Szene einfassenden Wolkenbank kann im Œuvre Albrecht Dürers gleich zweimal nachgewiesen werden. Es handelt sich um eine 1510 entstandene Graphik Dürers (Abb. 64). Die Szenen zeigt, wie die Mitteltafel seines

---

<sup>283</sup> Glantschnig 1995, S. 64.

<sup>284</sup> Witternigg 1940, S. 22, Anm. 17.

um 1507 entstandenen Heller-Altars, die Krönung und Himmelfahrt Mariens vereint. Die untere Bildhälfte bevölkern die um das Grab Mariens stehenden Apostel, die der Gottesmutter hinterher blicken. Bei Betrachtung der beiden Werke kann eine ähnliche Darstellungsweise für die Wegwarte-Tafel angenommen werden. Diese Vermutung kann nicht eindeutig bewiesen werden, der Verdacht erhärtet sich jedoch, wenn man die Wolkenbank der Wegwarte-Tafel genauer betrachtet. Es scheint, als ob diese auf der linken Seite bildaufwärts verlief und auf diese Weise die gesamte Krönungsszenerie eingefasst hatte. In diesem Zusammenhang ist von einer Beschneidung der Marien Tafel auf der linken Bildseite auszugehen, die einen von Witternigg und Glantschnig erkannten asymmetrischen Bildaufbau relativieren würde. Verfolgt man den sich aus der Darstellung resultierenden, logischen Radius des oberen Regenbogens weiter, so ergibt sich eine durchaus ausgewogene Szenerie, die vermutlich weiteres figürliches Personal zeigte.

#### 4.3.1.3 Erzählstrategie

In der Illustration des Wegwarte-Meisters finden sich neben der im Mittelpunkt stehenden *Marienkrönung* auch einige Andeutungen an die Himmelfahrt der Gottesmutter. Damit entspricht seine Darstellung einer spätmittelalterlichen Entwicklung, die Krönung und Himmelsaufnahme Mariens als gleichbedeutend zu betrachten<sup>285</sup>. Vor der Krönung der Gottesmutter fand deren Himmelfahrt statt.<sup>286</sup> An diese erinnert unter anderem die Maria in die Höhe tragenden Engel. Der Höhenzug wird, wie bereits betont wurde, anhand des an allen Ecken hinaufgezogenen Tuches signalisiert, auf dem Maria auf einem Kissen knieend ruht. Er verläuft durch die gesamte Darstellung: Von den hinauf schwebenden Engeln, über die Faltenbahnen des Umhangs Mariens bis hin zu der über die Bildgrenze hinweg sehenden Engelsfigur. Im Himmelsreich angekommen – gekennzeichnet durch die unter Maria und den Engeln sichtbar werdende Wolkenbank – wird Maria von der Dreifaltigkeit in Empfang genommen und als Himmelskönigin mit einer Krone ausgezeichnet. Der heutige Zustand des Tafelbildes zeigt eine Betonung der *Marienkrönung* durch die Dreifaltigkeit. Sollten die Ränder einst tatsächlich beschnitten worden sein und das vermutete Wolkenband tatsächlich bestanden haben, ließe sich die ursprüngliche Darstellung der Wegwarte-Tafel anhand jener des Heller-Altars und der zuvor besprochenen Graphik Dürers rekonstruieren. Der untere, fehlende Bereich des Tafelbildes hätte demzufolge die um das Grab der Gottesmutter

---

<sup>285</sup> Vgl. Schiller 1980, S. 152.

<sup>286</sup> Badstübner/Neumann/Sachs 2004, S. 234.

versammelten Apostel aufgenommen, die in teils erschrockener und zugleich verwunderter Weise Zeugen der Himmelfahrt Mariens wurden.<sup>287</sup> Eine angenommene und mögliche Beschneidung der Tafel an allen Seiten würde auch eine erst nachträglich stattgefundene Beschriftung des Bildes, mit dem Namenszug Görtschachers und der Jahreszahl bedeuten. Die Hypothese Höflers – es handle sich womöglich um den Besitzvermerk eines eifrigen Kunstsammlers – würde damit bestärkt werden.

#### 4.3.2 Funktion

Die *Marienkrönung* war Teil der Verherrlichung Mariens<sup>288</sup> und findet sich dementsprechend häufig in Altären, die sich den Lebensstationen der Gottesmutter widmeten. Ihre Krönung ist dabei meist als Mittelbild eines Altarretabels konzipiert. Besonders häufig kann die plastische Darstellung der *Marienkrönung* in den auf uns gekommenen Schnitzaltären bewundert werden. Als bekannte Beispiele lassen sich natürlich Pachrs Altäre für Gries und St. Wolfgang anführen. Im vorliegenden Fall ist, wie auch bei der Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel*, von einem, ehemals zu einem größeren Altarensemble gehörenden Tafelbild auszugehen. Anzunehmen ist eine Konstellation wie jene in Albrecht Dürers Heller-Altar (Abb. 65). Es handelt sich bei diesem um einen aus mehreren Komponenten bestehenden Wandelaltar. Die Mitteltafel zeigt die Krönung und Himmelfahrt Mariens. Zu beiden Seiten schließt jeweils ein an Vorder- und Rückseite bemalter Altarflügel an. Dieser zeigt auf der linken Seite das Martyrium des Hl. Jakobus; die rechte Seite thematisiert die Hinrichtung der Hl. Katharina. Jeweils unterhalb der Martyrien sind die Stifter des Altars mit dazugehörigem Wappen zu erkennen. Die ursprüngliche Aufstellungssituation der Wegwarte-Tafel muss ungeklärt bleiben. Konkrete Aussagen zu dieser ließen sich nur im Zuge ihrer Wiederauffindung und einer anschließenden restauratorischen Begutachtung treffen.

#### 4.4 Susammentafel

Gemeinsam mit dem *Ecce-Homo*-Bild wird die *Susammentafel* (Abb. 4) in den Ausstellungsräumlichkeiten des Oberen Belvedere in Wien aufbewahrt (Abb. 29). Das Tafelbild weist weder eine Jahreszahl noch den Namenszug Urban Görtschachers auf. Dem Wegwarte-Œuvre kann sie aufgrund des im Bildvordergrund zwischen Susanna und einem

---

<sup>287</sup> Bei den nicht eindeutig identifizierbaren Stellen am unteren, linken Bildrand handelt es sich vermutlich um Beschädigungen des ursprünglichen Bildträgers.

<sup>288</sup> Badstübner/Neumann/Sachs 2004, S. 234.

Schergen liegenden Wegwarte-Signumms angerechnet werde. Die Datierung um das Jahr 1520 postulierte Buchner, der die Spätwerke Görtzschachers in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts und später entstanden sah.<sup>289</sup> An einer zeitlich späteren Einordnung der Tafel blieben die darauffolgenden Publikationen treu. So nahm auch Witternigg einen zeitlichen Abstand von über einem Jahrzehnt an, der zwischen der Entstehung der frühen 1508 datierten Bilder und der *Susannentafel* lag.<sup>290</sup> Für Baum ist es vor allem die vorherrschende Bewegtheit der Protagonisten, die auf kühleren Tönen basierende Farbpalette sowie die zahlreich in der Tafel auftretenden Renaissanceelemente, die eine Datierung um 1520 annehmen lassen.<sup>291</sup> Während für Glantschnig eine zeitliche Distanz von mehr als zehn Jahren nicht unbedingt als notwendig erscheint<sup>292</sup>.

Bemerkenswert an der *Susannentafel* sind ihre zahlreichen Motivübernahmen aus der Holzschnittserie des *Marienlebens* Albrecht Dürers, die der Wegwarte-Meister überaus detailliert in seine Darstellung aufnahm und zu einer neuen Bildkomposition zusammenfügte. Die getreuen Einzelkopien brachten dem einstigen Bilderfinder seitens der Forschung jedoch eine durchwegs pejorative Charakterisierung seiner *Susannentafel*. So konstatiert Buchner eine „lähmende Abhängigkeit von Dürers Marienleben“<sup>293</sup>, die letztendlich zu einer „lebentötende[n] Konstruktion und [...] artistischem Schematismus“<sup>294</sup> führte. Mit Begrifflichkeiten wie „ungenial“<sup>295</sup>, „Plagiator“<sup>296</sup> und „bequemer Arrangeur“<sup>297</sup> äußert sich Witternigg über Tafelbild und Meister. Die Einschätzung der *Susannentafel* als einer qualitativ minderwertigen Arbeit setzt sich in weiterer Folge fort. Glantschnig apostrophierte die motivischen Übernahmen abschätzig als „fast sklavisch kopiert“<sup>298</sup> und „weniger innovativ“<sup>299</sup>. Inwiefern die bisherigen Beurteilungen der *Susannentafel* gerechtfertigt sind und die Umsetzung durerischen Formengutes tatsächlich auf eine Unfähigkeit des Meisters schließen lassen sei in einem, an die Analyse des Tafelbildes anschließenden Kapitel ausführlicher diskutiert.

---

<sup>289</sup> Buchner 1928, S. 136.

<sup>290</sup> Witternigg 1940, S. 50.

<sup>291</sup> Baum 1971, S. 133. Ohne näher darauf einzugehen, führt auch Höfler die Tafel mit der Geschichte der keuschen Susanna als um 1520 entstanden an. Höfler 2003, S. 474.

<sup>292</sup> Glantschnig 1995, S. 95.

<sup>293</sup> Buchner 1928, S. 135.

<sup>294</sup> Ebd.

<sup>295</sup> Witternigg 1940, S. 39.

<sup>296</sup> Witternigg 1940, S. 50.

<sup>297</sup> Ebd.

<sup>298</sup> Glantschnig 1995, S. 84.

<sup>299</sup> Glantschnig 1995, S. 94.

#### 4.4.1 Gestaltungsprinzipien und Motivgeschichte

Der Wegwarte-Meister behandelt die Geschichte der keuschen Susanna in Form eines Simultanbildes<sup>300</sup>. Diese Form der Darstellung erlebte ihren Höhepunkt im späten 15. und beginnenden 16. Jahrhundert und wird auch als pluriszenisches oder kontinuierendes Einzelbild bezeichnet.<sup>301</sup> Das wesentliche Merkmal eines Simultanbildes ist es „zeitlich aufeinanderfolgende Szenen in einem einheitlichen Bildraum zu einer Erzählfolge [zusammenzustellen]“<sup>302</sup>. In einer kontinuierlichen Abfolge der einzelnen Episoden schildert der Wegwarte-Meister also die wesentlichen Handlungsmomente der *Susannengeschichte* und beginnt seine Erzählung auf der linken Bildseite. Durch einen Torbogen erblickt der Betrachter eine Gartenanlage in der sich Susanna und die zwei Richter aufhalten. Bei genauerem Hinsehen können die beiden Männer ein weiteres Mal, hinter einem Busch lauend, entdeckt werden. Im Zuge der Betrachtung der ersten Szene wird ein weiterer Aspekt eines Simultanbildes erkennbar. Dadurch, dass es sich um mehrere aufeinanderfolgende Episoden einer Geschichte handelt, die inhaltlich miteinander in Beziehung stehen, treten die Protagonisten der Erzählung mehrmals innerhalb eines Bildfeldes in Erscheinung.<sup>303</sup> In der Wegwarte-Tafel wird Susanna insgesamt dreimal abgebildet, das Figurenpaar der beiden Richter lässt sich fünfmal im Bild wiederfinden und der Prophet Daniel übernimmt als Retter Susannas in zwei Szenen die Hauptrolle. Die Betrachtung eines Simultanbildes setzt bei seinem Beschauer einiges voraus. Zuerst ist es notwendig, dass dieser zumindest eine Szene des Bildes wiedererkennt, um den Inhalt der Tafel zuordnen zu können. Hat er in weiterer Folge die sich im Bildfeld wiederholenden Figuren identifiziert, so wird automatisch eine zeitliche Abfolge der einzelnen Szenen und damit ihr narrativer Zusammenhang deutlich.<sup>304</sup>

##### 4.4.1.1 Ikonographie

Die Darstellung des Wegwarte-Meisters beruht auf einer apokryphen Geschichte von der im Buch Daniel (13,1-64) berichtet wird. Dort ist von Susanna, der schönen und keuschen Gemahlin des Jojakim zu lesen, die während ihres Bades von zwei alten Richtern zunächst beobachtet und anschließend überfallen wird. Mutig wehrt sich Susanna jedoch gegen die von

---

<sup>300</sup> Zur visuellen Umsetzung der Susannengeschichte in Form eines Simultanbildes siehe Zaunbach 2012.

<sup>301</sup> Zaunbach 2012, S. 21.

<sup>302</sup> Ebd.

<sup>303</sup> Vgl. Zaunbach 2012, S. 21.

<sup>304</sup> Vgl. Zaunbauer 2012, S. 21-22.

sexueller Begierde getriebenen Männer und weist diese zurück. Von der jungen Frau gedemütigt, rächen sich die Richter an ihr und beschuldigen sie vorsätzlich des Ehebruchs. Es folgt ein Gerichtsverfahren gegen Susanna, in dem sie zum Tode verurteilt wird. Ihre Verzweiflung veranlasst die junge Frau, Gottvater um Hilfe anzuflehen. Dieser antwortet auf ihre Gebete mit der Entsendung des Propheten Daniel, dem es möglich ist, die hinterhältige Intrige der beiden Alten aufzudecken und Susanna vor dem Tod zu bewahren. Die Erzählung endet schließlich mit der Steinigung der zwei Männer.

#### 4.4.1.2 Bildaufbau

Als Schauplatz wählt der Wegwarte-Meister einen geräumigen Vorplatz, der im Hintergrund von mehreren Gebäuden einer scheinbar größeren Stadtanlage umschlossen wird. Dahinter leitet eine weite Wald- und Berglandschaft in den Hintergrund des Bildes. Der Himmel schattiert sich von einem hellen zu einem dunkleren Blauton, von dem sich einige Vögel markant abheben. Er wird von der in einer Wolkenglorie erscheinenden Gestalt Gottes durchbrochen. Die Farben der Himmelserscheinung changieren von einem sanften Hellgelb zu einem gedämpften Rotton und erinnern an die eindrucksvollen Lichtphänomene Albrecht Altdorfers.

Seinen Bildaufbau gliedert der Wegwarte-Meister somit in einen unteren Bereich, der die große Figurenmassse des Hauptgeschehens aufnimmt, und in eine obere Bildzone, die von monumentalen Gebäudefronten und einem in die Tiefe führenden Landschaftsausblick dominiert wird. Das breite Format der Tafel sowie die Anordnung der Figuren, die in der *Susannentafel* eine reliefartige Aneinanderreihung erfahren, unterscheiden sich nun entschieden von den früheren Tafeln. Sowohl in dem *Ecce-Homo*-Bild als auch in der Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* diente die Architektur des Bildvordergrundes zur Aufnahme des relevanten Ereignisses sowie all seiner Protagonisten und bestimmte so ganz wesentlich die Erzählstrategie. In der *Susannentafel* wirkt nun die Gebäudekulisse, die wie in dem *Ecce-Homo*-Bild und der Tempelszene das biblische Geschehen in eine irdische Stadtanlage integriert, „wie ein Versatzstück, eine ephemere Theaterarchitektur, die nach getaner Vorstellung wieder entfernt wird“<sup>305</sup>. Die für die Bilderzählung bedeutsamen Handlungsmomente spielen sich zur Gänze vor der Stadtanlage ab. Lediglich einige wenige Figuren, die die am Vorplatz der Anlage ablaufenden Ereignisse von höher liegenden

---

<sup>305</sup> Zaunbauer 2012, S. 38.

Fensteröffnungen beobachten, befinden sich innerhalb der Gebäude. Das breite Format der *Susannentafel* sowie die soeben skizzierte Inszenierung der handelnden Figurengruppen vor der architektonischen Kulisse veranlasste Glantschnig dazu, eine Verbindung zu den großformatigen Historienbildern venezianischer Künstler herzustellen.<sup>306</sup> Ein Vergleich, etwa mit der *Predigt des Hl. Markus auf der Piazza di Sant'Eufemia in Alexandria* von Gentile Bellini (Abb. 66), scheint durchaus angebracht. Die Darstellung ist Teil einer Bilderserie der Wunder der Kreuzesreliquie, die von Pächt als „*das Venezianischste von Venezianischem*“<sup>307</sup> beschrieben wurde. Die Predigt des Heiligen findet auf einer weitläufigen Piazza statt. Eine große, im Bildvordergrund platzierte Anzahl an Personen folgt dem Geschehen. Mit der *Susannentafel* vergleichbar wird die obere Bildzone von der dominierenden Architekturkulisse bestimmt, während das Figurenensemble im unteren Darstellungsbereich lediglich vor diese positioniert wird.

Eine Vorlage, zumindest für einen Teil seines Gebäudes, erhielt der Wegwarte-Meister von Albrecht Dürer. Dessen Druckgraphik *Joachim und Anna an der Goldenen Pforte* (Abb. 67) aus der Holzschnittserie *des Marienlebens*, verdankt der Meister die Architekturkulisse des gesamten Mittelteils sowie die dahinter liegende Vegetation mit Ausblick auf eine Felsenburg (Abb. 68). Auf die Genauigkeit der motivischen Übernahmen machte schon Glantschnig aufmerksam.<sup>308</sup> Minutiös übernimmt der Wegwarte-Meister die einzelnen Tor- und Fensteröffnungen, die Abtreppe der linken Innenfassade inklusive der in der Luft schwebenden Vögel.<sup>309</sup> Für die Konstruktion der restlichen Gebäudeprospekte des *Susannenbildes* und deren konsequent durchgeführte zentralperspektivische Anordnung müssen, wie im Falle des *Ecce-Homo-Bildes* und des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel*, italienische Einwirkungen angenommen werden. Insbesondere im zeichnerischen Werk Jacopo Bellinis (Abb. 69) lässt sich etwa die zweigeschossige Gebäudekonstruktion auf der linken Bildseite der *Susannentafel* (Abb. 70) konstatieren. Das untere Geschoss stellt einen Rundbogendurchgang dar, der den Blick auf darin befindliche Personen und weitere Durchgänge ermöglicht. Darüber sind mit einer Holzdecke versehene Räumlichkeiten durch offene Obergeschossarkaden sichtbar. Renaissanceformen, wie die von den Raumdecken hängenden und mit feinen Bändchen geschnürten Festons oder die Muschelkonchen über den

---

<sup>306</sup> Glantschnig 1995, S. 91.

<sup>307</sup> Pächt 2002, S. 133.

<sup>308</sup> Glantschnig 1995, S. 89.

<sup>309</sup> Eine divergente Umsetzung stellt Glantschnig in dem Erker der rechten Häuserfassade fest. Dieser ist nicht wie im Original schräg über die Ecke konstruiert, sondern fügt sich der zentralperspektivischen Ausrichtung der Tafel. Vgl. Glantschnig 1995, S. 89.

Fenstern auf der rechten Gebäudefront (Abb. 71) finden sich in den Skizzen Jacopo Bellinis (Abb. 72) und anderer venezianischer Meister.

#### **4.4.1.3 Anordnung der Figuren im Raum**

Die viel kritisierte, weil nicht eindeutige Abgrenzung der einzelnen Szenen führte in der Forschung schließlich zu unterschiedlichen Ergebnissen was deren Anzahl im Bild betrifft. So meinten Witternigg, Baum und Höfler, die Bilderzählung sei in fünf Szenen gegliedert<sup>310</sup>, während bei Glantschnig von insgesamt sechs Szenen die Rede ist<sup>311</sup>. Die beschriebene Inkongruenz der Lesart der gezeigten Szenenabfolge ergibt sich eben aus der beginnenden Gartenepisode und der Darstellung von vier Richtern, aber nur einer Susanna. Der Meister hat hier zwei Szenen – das Auflauern und den darauffolgenden Übergriff der beiden Männer – in einem gemeinsamen Handlungsmoment vereint. Dennoch kann nicht nur von fünf Szenen ausgegangen werden, da dies bedeuten würde, eine Episode der Geschichte außer Acht zu lassen. In diesem Sinne ist die Annahme Glantschnigs, es handle sich um insgesamt sechs gezeigte Szenen, nicht gänzlich von der Hand zu weisen: Die Erzählung beginnt somit auf der linken Bildseite mit den Susanna auflauernden Alten und dem Überfall auf die junge Frau (Abb. 73). Bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass einer der beiden Männer bereits seinen Arm um die Taille Susannas geschlungen hat. Die nächste Szene führt den Betrachter durch den mit Zinnen bekrönten Torbogen von der Gartenanlage in den Bildvordergrund und zeigt die fälschliche Anklage Susannas (Abb. 74). Vor der um Gnade bittenden Frau steht ein Richter, der seinen rechten Arm mit nach oben geöffneter Handfläche in Richtung der Angeklagten streckt. In seinem Bewegungsgestus erinnert dieser an den Hohepriester der anfangs diskutierten Tempelszene (Abb. 75). Rechts führen zwei Stufen zu der am Boden knieenden und verurteilten Susanna, die Gott um Beistand bittet (Abb. 76). In dieser Szene erscheint erstmals im Bild der Prophet Daniel. Die Handlung wird auf dem rechten Bildrand mit dem Verhör durch den Propheten fortgesetzt (Abb. 77). Im Hintergrund steht ein Soldat, der bereits einen der beiden Richter abführt und als Überleitung zu der abschließenden Szene, der Steinigung der beiden Alten unterhalb der Felsenburg (Abb. 78), zu verstehen ist. Ein Aspekt, der in Verbindung mit der Susannengeschichte des Wegwarte-Meisters immer wieder diskutiert wurde, ist jene der Trennung der einzelnen Szenen im Bild. Für Buchner ist es nur eine überaus undeutliche Abgrenzung der Szenenabfolge, der eine übersichtliche

---

<sup>310</sup> Witternigg 1940, S. 39; Baum 1971, S. 132; Höfler 2003, S. 474.

<sup>311</sup> Glantschnig 1995, S. 74.

Lesbarkeit der Darstellung zum Opfer fiel.<sup>312</sup> Genauere Angaben, wie diese Abgrenzung ersichtlich würde, machte er nicht. Konkreter äußerte sich Witternigg. Sie sah eine Trennung der einzelnen Handlungsmomente durch die vier im Vordergrund stehenden Repousoirfiguren gegeben, die sich allesamt der Bildmitte zuwenden.<sup>313</sup> So wird die am Beginn stehende Gartenszene durch den vor Susanna stehenden Richter von der folgenden Szene abgegrenzt und führt bis zu dem Knecht, der einen Strick in Händen hält. Dieser bildet gemeinsam mit der ihm gegenüberstehenden Rückenfigur eine regelrechte Klammer um die Szene mit der Anrufung Gottes durch Susanna und dessen Entsendung des Propheten Daniel. Den Abschluss der letzten Szene auf der rechten Bildseite stellt der sich auf die Holzbank abstützende Mann dar, hinter dem sich einige Figuren an der Gebäudemauer aneinanderreihen. Witternigg verweist in diesem Zusammenhang zu Recht auf die Einwirkung italienischer Bildkompositionen.<sup>314</sup> Als Beispiel dient hier neuerlich das Gemälde Gentile Bellinis (Abb. 66), in dem einige Rückenfiguren in ähnlicher Weise in den Bildvordergrund gestellt sind. Eine Trennung der einzelnen Szenen findet jedoch zusätzlich durch die dominante Stadtkulisse statt (Abb. 79). Auf der linken Bildseite wird etwa die Gartenszene mit Susanna und den alten Richtern durch den Rundbogen, der schließlich zur nächsten Szene in den Bildvordergrund führt, eingerahmt. Schon diese Beobachtung lässt an die Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* und das *Ecce-Homo*-Bild denken. Auch dort war dieses Prinzip zu beobachten. Im Gegensatz zu der Gartenszene werden die folgenden Handlungsabläufe der *Susannentafel* durch einen dahinter liegenden Rundbogen betont, um dem Betrachter die Einheit einer Szene zu verdeutlichen. Selbst die Gruppe des im Hintergrund wartenden Soldaten und eines von ihm bewachten Alten wird von einem Torbogen eingefasst.

#### 4.4.1.4 Erzählstrategie

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts lassen sich einige wenige Susannenbilder vornehmlich süddeutscher Meister entdecken, die – wie die Wegwarte-Tafel – auf dem Prinzip der kontinuierlichen Darstellung<sup>315</sup> basieren und damit mehrere Szenen der Geschichte additiv in einem Bildfeld aneinanderreihen. Besonders interessant erscheint hier die Auswahl der bevorzugten Handlungsabläufe, die im Bildvordergrund vom Künstler hervorgehoben wurden. Wie noch zu sehen sein wird, können diese möglicherweise Hinweise auf die Funktion der

---

<sup>312</sup> Buchner 1928, S. 136.

<sup>313</sup> Witternigg 1940, S. 44.

<sup>314</sup> Witternigg 1940, S. 44.

<sup>315</sup> Vgl. Popelka 1956, S. 29.

Tafel liefern. Die folgende Gegenüberstellung mit entsprechenden Vergleichsbeispielen ist durch die geringe Anzahl an Simultanbildern des Susannenstoffs vorgegeben und beginnt mit einer Darstellung Hans Schäufoleins (Abb. 80), die um 1516/17 datiert wird. Ein erster Blick zeigt eine im Vergleich mit der Wegwarte-Tafel reduzierte Darstellung der Susannenlegende. Eine weitaus geringere Anzahl an Szenen und figürlichem Personal bestimmt die Bilderzählung Schäufoleins.<sup>316</sup> Besondere Aufmerksamkeit schenkt der süddeutsche Meister der versuchten Verführung Susannas durch die beiden Alten. Er rückt die Figurengruppe, die er mittig im Bildfeld platziert hat, in den Bildvordergrund. Susanna und die beiden Männer erscheinen dadurch proportional größer als die restlichen Figuren des Bildes. Neben Susanna ist ein kleiner Wasserbrunnen zu sehen, der den Betrachter dabei unterstützt, die Szene mit der oftmals als Einzeldarstellung konzipierten Susanna im Bade in Verbindung zu bringen. Die Herausforderungen an den Leser sind im Falle der Schäufolein Tafel weitaus höher als jene des Wegwarte-Meisters, der seinem Publikum einen kompletten Handlungsablauf der Susannengeschichte liefert. In der Stuttgarter Tafel finden sich lediglich zwei Episoden – versuchte Verführung Susannas und das Verhör der beiden Alten durch den Propheten Daniel – die exemplarisch für den gesamten Susannenstoff betrachtet werden können.<sup>317</sup> Fehlende Handlungsmomente, wie die anfängliche heimliche Beobachtung Susannas oder die anschließenden Szenen ihrer fälschlichen Anschuldigung und Errettung durch den Propheten Daniel müssen vom Betrachter im Geiste selbstständig ergänzt werden. Durch Buschwerk wird der zweite Moment der Geschichte auf der rechten Bildseite von der Hauptszene im Vordergrund abgetrennt. In Anwesenheit Susannas zeigt er das Verhör der beiden Alten innerhalb eines nur teilweise sichtbaren architektonischen Raumes, der an eine Rotunde angebaut ist.<sup>318</sup> Im Hintergrund wird eine weite Landschaft sichtbar. Ein Weg, der scheinbar von den Architekturen der Verhörscene durch ein Tor und anschließend zu der auf einem Hügel gelegenen Burganlage führt, kann, wie der vor Daniel stehende und mit einem Stein bewaffnete Mann als Hinweis auf den weiteren Verlauf der Geschichte begriffen werden. Mit Schäufolein vergleichbar und ebenso im Gegensatz zu der Darstellung des Wegwarte-Meisters stehend wird die Überfallsszene innerhalb eines Gartens von Hans Schöpfer (Abb. 81) und

---

<sup>316</sup> Wolfgang Kemp verweist auf den Umstand, dass Darstellungen der gleichen Thematik in durchaus abweichender Ausführlichkeit umgesetzt werden konnten. Dies hatte zur Folge, dass einzelne Handlungsverläufe einer Erzählung ausgeschlossen werden konnten. Kemp 1989, S. 63.

<sup>317</sup> Um sich des Inhalts der Tafel Schäufoleins gewahr zu werden, ist es für deren Betrachter essentiell zumindest einer der beiden Szenen identifizieren zu können.

<sup>318</sup> Formal erinnert die Tafel an Darstellungen des in einem Tempel thronenden zwölfjährigen Christus, der von einigen gestikulierenden Schriftgelehrten umgeben wird.

Albrecht Altdorfer (Abb. 82) im Bildvordergrund positioniert. Eine von rechts unten verlaufende imaginäre Diagonale teilt das Bild Altdorfers in eine durch Landschaft bestimmte Badeszene im vorderen Bereich und eine überdimensionale Phantasiearchitektur, deren belebte Vielfigurigkeit im starken Gegensatz zu der nur wenige Personen umfassenden Gartenszene steht. Zugunsten eines weiten Landschaftsausblicks gerät die der Badeszene folgende Erzählung in den Hintergrund. Nur bei genauerem Hinsehen lassen sich das Verhör der Alten, deren Abführung und anschließende Steinigung vor der – die Vertikalität der Tafel unterstützenden – Architekturanlage erkennen. Dem Wegwarte-Meister war es offenbar ein wesentliches Anliegen, dem Betrachter die Episoden der anfänglichen Falschanklage Susannas und deren anschließende Befreiung durch Daniel in strenger Frontalität vor Augen zu führen. Frontal zeigt uns auch Hans Schöpfer eine Gartenanlage, die durch eine Mauer von der übrigen Szenerie abgegrenzt wird und innerhalb der sich die beiden Alten Susanna nähern. Eine Magd Susannas hat soeben den Gartenbereich verlassen; eine zweite ist soeben in Begriff, den Blick des Betrachters durch einen Torbogen zu den hinter der Mauer stattfindenden Szenen zu leiten. Wie bei Altdorfer, wenngleich die Menschenmenge nun näher in den Bildvordergrund gerückt ist, sind die einzelnen Episoden nur schwer einzuordnen. Eine Abgrenzung der Handlungsmomente voneinander ist nicht gegeben.

Die angeführten Beispiele der Susannengeschichte in Form einer Simultanerzählung zeigen, dass der Künstler, vermutlich in Absprache mit seinem Auftraggeber, eine oder mehrere Szenen der Erzählung betonen und szenisch in den Vordergrund rücken konnte. Je nachdem, um welche Szene es sich dabei handelte, konnte dies eine entscheidende Einwirkung auf den Gesamteindruck einer Tafel zur Folge haben. Im Falle der Wegwarte-Tafel verlangte die Betonung der Richterszenen nach einem größeren Publikum als etwa die Darstellung Schäufeleins. Dementsprechend war ein Architekturprospekt notwendig, in dessen Ambiente die Ereignisse stattfinden konnten.

#### **4.4.2 Die Motivvorlagen Dürers**

In einem nächsten Arbeitsschritt sei auf die vielfach diskutierten Dürerentlehnungen, die von der Forschung vornehmlich negativ beurteilt wurden, eingegangen. Diese stammen allesamt aus einzelnen Holzschnitten, die dem Zyklus *des Marienlebens* zuzuordnen sind und erstmals 1511 herausgegeben wurden<sup>319</sup>. Im Gegensatz zu zahlreichen seiner Zeitgenossen übernimmt

---

<sup>319</sup> Erker 2010a, S. 93.

der Wegwarte-Meister nie gesamte Kompositionsschemata Dürers, sondern fokussiert sich auf Einzelfiguren, die ihm passend für sein Vorhaben zu sein schienen. Diese kombinierte er durchaus talentiert mit seiner Eigenkomposition. Als erster machte Ernst Buchner auf die Abhängigkeit des Meisters von Dürers Holzschnitten aufmerksam und führt als eindeutig identifiziertes Vorlagenmaterial fünf Blätter seiner Marienserie an.<sup>320</sup> Gleich drei Figurenentlehnungen zeigt der Vergleich mit dem Holzschnitt *Der Hohepriester weist Joachims Opfer zurück* (Abb. 83). Aus diesem stammt etwa der im Vordergrund stehende Mann, der in seiner linken Hand ein Lamm hält. Stilistische Veränderungen vollzieht der Wegwarte-Meister in erster Linie an der Kleidung, wo ein weißes Untergewand mit einem quergestreiften Überwurf kombiniert wird und an der Taille mit einem burgunderfarbenen Stoffband zusammengeschnürt ist (Abb. 84). In der Hand hält die Figur nun nicht mehr das Ende ihres voluminösen Mantelüberwurfs, sondern einen zum Fesseln der Verurteilten gedachten Strick.<sup>321</sup> Den Mann mit Backenbart, der einen schwarzen Hut trägt (Abb. 85) und sich direkt hinter einem der alten Richter aufhält, finden wir in demselben Holzschnitt Dürers wieder. Auch der Gelehrte hinter ihm, der in der *Susannentafel* ungefähr die Bildmitte einnimmt und in ein körperlanges, rotes Gewand gekleidet ist (Abb. 86), stammt ursprünglich von Dürers Hand. Im Gegensatz zu dessen Original ist sein Körper nun fast zur Gänze sichtbar, sodass ein Blick auf seine Hand ermöglicht wird, die mit befürwortender Gestik auf den kleinen Propheten Daniel aufmerksam macht.

Aus dem Blatt der *Beschneidung Christi im Tempel* (Abb. 87) entnahm der Wegwarte-Meister gleich mehrere Figuren, die er fast identisch in die *Susannentafel* einfügte. Änderungen betreffen in erster Linie die von den jeweiligen Personen durchgeführten Tätigkeiten, die dem vorliegenden Inhalt der Tafel angepasst wurden. Demzufolge wird der nach links blickende Gelehrte Dürers zu einem mit Steinen bewaffneten Gegner Susannas. Ein weiterer Mann, der in dem Holzschnitt ein Behältnis von einem ihm gegenüberstehenden Gelehrten entgegennimmt, ist in der *Susannentafel* damit zugange, den wütenden Mob von einer voreiligen Steinigung der jungen Frau abzuhalten (Abb. 88). Aus demselben Blatt stammen schließlich noch der zur rechten Seite Daniels sitzende, wohlbeleibte Mann der *Susannentafel*

---

<sup>320</sup> Buchner 1928, S. 136.

<sup>321</sup> Anhand des Vergleichs dieser Figur mit ihrem Original wird evident wie sehr der Wegwarte-Meister seine Motivwahl zugunsten des dargestellten Inhalts und seiner stilistischen Vorlieben verändert. So findet sich kein vergleichbar voluminöses Kleidungsstück in der *Susannentafel*, wie es der Überwurf des im Vordergrund stehenden Mannes darstellt. Auch wäre dieser für die Szene der Verurteilung Susannas unbrauchbar gewesen, da die rechte Hand Platz für den Strick bieten musste und das mächtige Stoffvolumen die Sicht auf Susanna beeinträchtigt hätte.

sowie der hinter ihm stehende Alte mit schütterem Haar (Abb. 89).

Als eine besonders ausgiebige Motivquelle diente dem Wegwarte-Meister die Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* (Abb. 90). Schon Buchner konstatierte insgesamt sieben Gestalten, die ihre Vorlage dem dürerischen Holzschnitt verdanken.<sup>322</sup> Zunächst übernimmt der Meister die Holzbank mit dem darauf liegenden Kissen und der auf die rechte Seite gewandten Gelehrtenfigur. Sowohl Gewanddraperie als auch Physiognomie stimmen hier mit dem Original überein.<sup>323</sup> Den Mann mit Vollbart und gekräuseltem Haar übernimmt der Wegwarte-Meister nicht in seine Darstellung. Stattdessen platziert er die erhöht neben dem kleinen Christus stehende und sich auf einen Stock abstützende Figur vor der Holzbank (Abb. 91). Die Bücher in seiner rechten Hand verschwinden, um sich mit dieser an dem Möbel festhalten zu können. Der Prophet Daniel aus der Verhörszene stimmt wiederum mit dem zwölfjährigen Jesus überein (Abb. 92). In beiden Fällen übernimmt die Figur eine belehrende Funktion gegenüber ihren Zuhörern. Der Schriftgelehrten-Gruppe Dürers entnimmt der Wegwarte-Meister zwei weitere Figuren, mit denen er die letzte Szene im Vordergrund der *Susannentafel* bereichert (Abb. 93). Die Dramatik ihrer Gestik sowie ihrer Mimik nimmt der Maler nicht in seine Darstellung auf und lässt die Männer nun andächtig dem Verhör des jungen Daniel lauschen. Ein hinter diesen zwei Personen stehender, schwarz gekleideter Mann mit Hut kann in der direkt neben einer Säule verweilenden Figur Dürers wiedererkannt werden. Die siebente Figur in Gestalt eines mit dem Rücken zum Betrachter gekehrten Edelmannes identifizierte Glantschnig mit der im Vordergrund der Tempelszene stehenden Rückenfigur (Abb. 94).<sup>324</sup> Der Annahme Glantschnigs ist an dieser Stelle jedoch zu widersprechen. Weder in ihrer Bekleidung, Bart- oder Haartracht stimmen die beiden Figuren überein. Auch die Pose der beiden Figuren ist eine jeweils andere, weshalb wohl davon ausgegangen werden kann, dass ursprünglich ein gänzlich anderes Blatt als Motivvorlage für den Wegwarte-Meister fungierte.

Als ebenso augenfällige Vorlagen dienten die Blätter *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* (Abb. 95) sowie die bereits erwähnte Darstellung *Joachim und Anna an der goldenen Pforte* (Abb. 67). Aus Ersterem stammt Gottvater, der auf Bitten der Susanna im Himmel erscheint und zu ihrer Unterstützung den Propheten Daniel auf die Erde entsendet (Abb. 96). Den Hl. Geist in Gestalt einer Taube übernahm der Wegwarte-Meister nicht in seine Darstellung.

---

<sup>322</sup> Buchner 1928, S. 136.

<sup>323</sup> Während Dürer den rechten Ärmel des Mannes ungestaltet lässt, dekoriert der Wegwarte-Meister diesen mit einer Art Abzeichen, welches sich aber auch bei näherer Betrachtung nicht eindeutig einordnen lässt.

<sup>324</sup> Glantschnig 1995, S. 85.

Witternigg gelang es, die Reihe der Motivübernahmen schließlich anhand zwei weiterer Holzschnitte zu ergänzen.<sup>325</sup> Sie erkannte zwei Figuren, die aus der *Vermählung Mariens mit Josef* (Abb. 97) entnommen wurden. Es handelt sich um die Gestalt der Susanna aus der Anschuldigungsszene, deren Kopfhaltung und Bekleidung größtenteils auf die Marienfigur Dürers zurückzuführen ist. Der inhaltlichen Thematik entsprechend lässt der Wegwarte-Meister die Hände der zu Unrecht Beschuldigten zu einem Gebet ineinandergreifen. Eine zweite Figur aus demselben Blatt findet sich in der Gestalt hinter Josef, der in der *Susannentafel* nun eine grüne Kopfbedeckung trägt und mit seiner Gestik dem Richter beizupflichten scheint (Abb. 98).

Eine letzte Figur kann der vor Susanna stehende Richter mit dem vor der Hl. Familie knieenden König aus dem Blatt *Anbetung der Könige* (Abb. 99) gleichgesetzt werden. Während Physiognomie und Gewandung übereinstimmen, zeigt der Wegwarte-Meister seine Figur im Gegensatz zu der Vorlage aufrechtstehend und schmückt diese mit zwei goldenen Ketten (Abb. 100).

Nach Witternigg folgen keine bedeutenden Neuentdeckungen mehr was entlehnte Figuren aus den Holzschnitten Dürers betrifft. Lediglich eine Gestalt aus dem Blatt der *Auferstehung Christi* (Abb. 101) – es handelt sich um den links vor Christus schlafenden und mit einem Strohbüschel ausgestatteten Mann – aus dem Großen Passions-Zyklus Albrecht Dürers stellte sich für Glantschnig als motivische Übernahme heraus (Abb. 102).<sup>326</sup> Bisher völlig unentdeckt blieb die Gestalt eines Mannes, dessen Gesicht durch seine übergroße Kopfbedeckung verdeckt wird (Abb. 103). Er zeigt eine enge motivische Verwandtschaft zu einer Figur aus dem Blatt *Mariens Tempelgang* (Abb. 104), die sich direkt unterhalb des Hohepriesters aufhält.

Die Beobachtung der Figurenübernahmen aus einigen Holzschnitten Dürers zeigt, dass der Wegwarte-Meister diese – insbesondere was deren Körperhaltung, Bekleidung und oftmals auch deren Physiognomie anbelangt – überaus exakt von dem Nürnberger Meister kopiert. Einige wenige, jedoch ausschlaggebende Änderungen nimmt der Maler hinsichtlich der Tätigkeiten, die die Figuren gerade im Begriff sind durchzuführen, vor, um den Verlauf der Geschichte korrekt zu ergänzen. Zum Beispiel der Mann der Steine bereithält oder der Scherge im Vordergrund, dessen Original-Mantelüberwurf die Sicht auf Susanna gestört hätte. Aufgrund dieser Einsicht ist die Beurteilung Buchners, die Figurenentlehnungen seien

---

<sup>325</sup> Witternigg 1940, S. 44-45.

<sup>326</sup> Glantschnig 1995, S. 84-86.

kaschiert, um die angewandte Vorlage Dürers unkenntlich zu machen,<sup>327</sup> nicht nachvollziehbar. Auch dem Vorwurf der Unselbstständigkeit, die dem Wegwarte-Meister seitens Witternigg und Glantschnig entgegengebracht wurde<sup>328</sup>, ist nicht beizupflichten, wie es das folgende Kapitel nochmals deutlich vor Augen führen wird.

#### **4.4.3 Dürer und die Rezeption seiner Grafiken in der Tafelmalerei zu Beginn des 16. Jahrhunderts – eine Zwischenbilanz**

„[...] aber von Dürer haben alle gelernt.“<sup>329</sup>

Die soeben erläuterte Rezeption einiger Figuren aus Dürers Holzschnittserie führte in der bisherigen Forschung, wie anfangs dieses Kapitels erwähnt, zu einer durchwegs negativen Beurteilung der künstlerischen Qualität der *Susannentafel*. Die stark an ihr Original gebundenen, motivischen Entlehnungen galten als Merkmal der schöpferischen Unfähigkeit des Wegwarte-Meisters, zu eigenen Inventionen imstande zu sein und diese in seinem Werk umzusetzen. Die Charakterisierung des Meisters als wenig genialen Kopisten darf jedoch als voreilig betrachtet werden. Eine Auseinandersetzung mit der Rezeption des druckgraphischen Œuvres Albrecht Dürers zeigt, dass es schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts und gerade um das Jahr 1520, dem vermeintlichen Entstehungszeitraum der *Susannentafel*, den Gewohnheiten vieler Zeitgenossen entsprach, sich am Motiv- und Formenrepertoire des Nürnbergers zu bedienen. Es lassen sich vor allem Entlehnungen gesamter Bildkompositionen Dürers nachweisen, die uns sowohl in druckgraphischen Blättern<sup>330</sup>, aber auch in einigen Tafelbildern wieder begegnen<sup>331</sup>. Besonders beliebt galt die Rezeption der Holzschnittserien des *Marienlebens* sowie der *Großen Passion*, der *Kleinen Passion* und der *Kupferstich-Passion*, die allesamt in der Tafelmalerei um 1520 ausführlich rezipiert wurden.<sup>332</sup>

Als ein gutes Beispiel der Dürer Rezeption in der Tafelmalerei um 1520 lassen sich die Bilder des Aspacher Marienaltars, die heute im Salzburg Museum aufbewahrt werden, heranziehen. Die Darstellungen der Tafeln basieren zu einem großen Teil auf Dürers Holzschnitten aus der

---

<sup>327</sup> Buchner 1928, S. 136.

<sup>328</sup> Witternigg 1940, S. 42; Glantschnig 1995, S. 95.

<sup>329</sup> Fischer 1908, S. 134.

<sup>330</sup> Zum Phänomen der Kopie nach Dürers Druckgraphiken siehe Vogt 2008.

<sup>331</sup> Vgl. Vogt 2008, S. 45.

<sup>332</sup> Vgl. Etzelstorfer 2002, S. 424

*Marienleben-Serie*.<sup>333</sup> Dabei handelt es sich teilweise um jene Blätter, die auch dem Wegwarte-Meister für seine *Susannentafel* vorlagen. Im Gegensatz zu diesem übernimmt der Aspacher Meister allerdings die gesamte Komposition der Szene, wie die Tafel *Abschied Christi* (Abb. 105) vor Augen führt. Was Aufbau und Motivik der Szene betrifft, hält sich der Aspacher Meister sehr genau an sein Vorbild (Abb. 106), wenngleich die Architektur deutliche perspektivische Ungereimtheiten aufweist.<sup>334</sup> Durch das kleinere Format geht zudem ein Teil der linken Bildhälfte, inklusive einer Frauengestalt, verloren. Als ein typisches Merkmal der Rezeption Dürers im Aspacher Altar bezeichnet Erker die größere Umsetzung mancher Figurengruppen, wie in diesem Fall die Gruppe um Anna und Joachim.<sup>335</sup> Während sowohl Hopfer als auch der Meister des Aspacher Altars gesamte Bilderfindungen Dürers für themengleiche Darstellungen übernahmen, bevorzugt der Wegwarte-Meister lediglich Einzelfiguren mehrerer druckgraphischer Blätter, die er in einem Bildfeld, das ein gänzlich anderes ikonographisches Programm behandelt, vereint. Insofern ist Buchner, Witternigg und Glantschnig zu widersprechen, wenn diese von der *Susannentafel* als einer unselbstständigen und weniger innovativen Arbeit sprechen. Um den logischen Verlauf seiner Bilderzählung und zugleich seine Kompositionsprinzipien zu wahren, entscheidet sich der Wegwarte-Meister nur für diejenigen Figuren, die ihn bei seinem Vorhaben unterstützen. Als weiteres Beispiel einer direkten Dürerübernahme dient die Darstellung eines Hl. Georg (Abb. 107) auf dem linken Predellenflügel des Hochaltars der Filialkirche zum Hl. Kreuz in Gebertsham.<sup>336</sup> Anregungen für seine Heiligenfigur erhielt der unbekannte Meister von Dürers Blatt des *Hl. Georg zu Fuß* (Abb. 108). Besonders detailgetreu werden die Rüstung und die Körperhaltung der originalen Figur übernommen. Eine augenfällige Abweichung zeigen in erster Linie die Physiognomien, die den Hl. Georg einerseits als reifen, älteren Mann, andererseits als jugendhaften Jüngling illustrieren.

Die Reihe der Werke, sowohl auf dem Gebiet der Druckgraphik als auch im Bereich der Tafelmalerei, die sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts an Holzschnitten Dürers orientieren, ließe sich ohne große Mühe weiterführen. Zahlreich sind vor allem jene Beispiele, die ganze Kompositionen fast ohne großartige Veränderung entlehnten. Das große Interesse von Dürers Zeitgenossen, sich derart intensiv mit den Holzschnitten des Nürnbergers

---

<sup>333</sup> Vgl. Erker 2010a, S. 94.

<sup>334</sup> Vgl. Erker 2010a, S. 100.

<sup>335</sup> Erker 2010a, S. 100.

<sup>336</sup> Vgl. Erker 2010, S. 87.

auseinanderzusetzen, sieht Meder in erster Linie in seiner Erzählbegabung begründet.<sup>337</sup> Für Vogt sind es vor allem die „*Naturstudien, die perspektivischen Konstruktionen und die gut proportionierten Figuren [die] Dürers Graphik als Vorlage besonders begehrt [machen]*“<sup>338</sup>.

Kunsthistoriker beschäftigten sich bereits seit Beginn des 20. Jahrhunderts mit dem Phänomen der Dürerrezeption. Unter anderem bezeichnete Fischer die Salzburger Maler des beginnenden 16. Jahrhunderts in seiner 1908 erschienen Publikation über die altdeutsche Malerei Salzburgs als „*Dürerkopisten*“<sup>339</sup>. Joseph Meder widmete einen Artikel den „*Dürer Kopisten und Dürer Kopien*“<sup>340</sup> und spricht dort von einer „[...] *Überfülle endloser Vervielfältigung Dürerischen Kunstgutes [...]*“<sup>341</sup>. Umso erstaunlicher ist es, dass diese Entwicklung innerhalb der Kunstgeschichte bei Betrachtung der *Susannentafel* bisher gänzlich unbehandelt blieb und das Resultat eine vollkommen falsche Einschätzung des Bildes darlegt, indem man die Fähigkeiten des ausführenden Künstlers in Frage stellte. Interessant erscheint in diesem Zusammenhang mit den von der Forschung negativ behafteten Motivübernahmen nach Dürer der Hinweis Vogts, dass derartige Anleihen und Kopien nicht als verwerflich angesehen wurden.<sup>342</sup> Ein weiterer Aspekt der bisher nicht erwähnt wurde, ist jener der Rolle der Auftraggeberschaft, die bei der Auswahl der Motivvorlagen durchaus Mitspracherecht einfordern konnte.

#### 4.4.4 Funktion

Wie bei den drei frühen Wegwarte-Tafeln sind auch im Falle des *Susannenbildes* keinerlei Informationen zu Auftraggeber und ursprünglichem Aufstellungsort bekannt. Baum betrachtet die *Susannentafel* aufgrund ihrer Themenwahl als selbstständiges Bildwerk und schließt es demnach als möglichen Teil eines Altarensembles aus.<sup>343</sup> Für eine selbstständige Funktion spricht zudem das große Format der Tafel, wie auch die Art der Darstellung in Form einer Simultanerzählung. Die Aussage der Geschichte der keuschen Susanna war somit ohne zusätzlichen Bildzyklus für ihren Betrachter verständlich und eine Aufstellung innerhalb eines größeren Verbandes nicht notwendig, um die inhaltliche Botschaft seinem Gegenüber zu

---

<sup>337</sup> Meder 1922, S. 364.

<sup>338</sup> Vogt 2008, S. 32.

<sup>339</sup> Fischer 1908, S. 134.

<sup>340</sup> Meder 1922.

<sup>341</sup> Meder 1922, S. 365.

<sup>342</sup> Vogt 2008, S. 43.

<sup>343</sup> Baum 1971, S. 131.

vermitteln. Baum kommt zu dem Schluss, dass es sich um ein Kabinettstück<sup>344</sup> gehandelt haben muss, welches sich einst in der Obhut eines bürgerlichen oder adeligen Kunstsammlers befand<sup>345</sup>. Als ein Indiz für eine an einen adeligen Hof gebundene Auftragsarbeit kann der lange Zeitraum angesehen werden, den sich die *Susannentafel* in der Kunstsammlung des Schlosses Ambras befand.<sup>346</sup>

Um sich einer möglichen Funktion der *Susannentafel* bewusst zu werden, ist es notwendig sich, neuerlich der dem Wegwarte-Meister spezifischen Szenenkonstellation zu widmen. Entgegen anderer Susannenbilder betont seine Bildkomposition die Handlungsmomente der fälschlichen Beschuldigung Susannas durch die beiden Alten, das Entsenden des Propheten Daniel und die anschließende Verurteilung der Männer. Dem Betrachter wird so der triumphale Sieg des Guten über das Böse vor Augen geführt. Nach Popelka ließen sich auf diese Weise sittliche Kategorien – Gut und Böse, Richtig und Falsch – dem gottesfürchtigen Menschen vermittelt.<sup>347</sup> Ein weiterer Appell, der von dem Bild an sein Publikum gerichtet werden konnte, lässt sich anhand der Susannenfigur verdeutlichen. Durch ihr bedingungsloses Vertrauen und Hoffen in Gott kann sie auf dessen Hilfe in der vermeintlich aussichtslosen Situation, in die sie durch die Anschuldigung der beiden Alten geraten war, vertrauen.<sup>348</sup> In gleicher Weise hoffte auch der christliche Mensch auf die Errettung seiner Seele durch Gott.<sup>349</sup> Ein weiterer Aspekt, der dem Susannenstoff des Wegwarte-Meisters entnommen werden kann, ist ein belehrender. Wer einen keuschen, gläubigen Menschen, wie ihn die schöne Susanna verkörpert, zu Unrecht in Elend stürzt, hat mit einer Bestrafung Gottes zu rechnen. Diese endete im Falle der beiden Alten mit dem Tod. Für das irdische Leben der Menschen bedeutete dies: Wer sich nicht an die vorgeschriebenen Gesetze zu halten gedachte, wird vor Gericht gestellt und hat mit einem entsprechenden Urteil zu rechnen. Das kompositorische Hervorheben der Richterszenen, die wie bereits erwähnt die Behandlung des Susannenthemas durch den Wegwarte-Meister als Ausnahme erscheinen lässt, veranlasste Glantschnig dazu, in dem Besitzer einen als Richter tätigen Sammler zu vermuten.<sup>350</sup> In

---

<sup>344</sup> Baum 1971, S. 131.

<sup>345</sup> Baum 1971, S. 131.

<sup>346</sup> Eine Tafel mit der Darstellung einer keuschen Susanna und den alten Richtern wird in dem um 1719 datierten Inventar des Schlosses aufgelistet. Vgl. dazu Von Engerth 1886, S. 71.

<sup>347</sup> Popelka 1957, S. 3.

<sup>348</sup> Mit dieser Wertungsweise spricht Popelka die methaphysisch-theologische Einstellung des Menschen an. Popelka 1957, S. 2.

<sup>349</sup> Vgl. Popelka 1957, S. 3.

<sup>350</sup> Glantschnig 1995, S. 96.

Anbetracht der soeben beschriebenen Sonderstellung der Susannentafel erscheint die Annahme Glanschnigs als durchaus diskutabel. Vor allem bei näherer Betrachtung der Ausstattung von Rathäusern oder Ratsstuben. Rathäuser galten „als Aufbewahrungsort der Gesetztestexte, als Sitz des Gerichts, Ort der Rechtsprechung und der Rechtspflege“<sup>351</sup>. Dementsprechend beinhaltete die Ausstattung ihrer Räumlichkeiten oftmals Bilder der Iustitia oder anderer Exempel der Rechtsprechung<sup>352</sup>, wie sie etwa die hervorgehobenen Szenen der *Susannentafel* darstellen. Als ein Beispiel dafür, dass die Geschichte der Susanna, insbesondere einzelne Episoden daraus, durchaus im Sinne von Gerechtigkeitsbildern zu verstehen waren, zeigt die Fassadendekoration des Rathauses in Prachatitz. Als eine von vier Exemplaren ist dort die *Verleumdung der Susanna* innerhalb eines Bildfeldes des zweiten Obergeschosses (Abb. 109) zu entdecken.<sup>353</sup> Die tatsächliche Funktion der *Susannentafel* muss, zu diesem Zeitpunkt, unbekannt bleiben.

## 5 Die Wegwarte-Tafeln und ihre stilistische Zusammengehörigkeit

Die Analysen der einzelnen Wegwarte-Tafeln machen den Eindruck den Buchner im Zuge seines bereits mehrfach zitierten Aufsatzes äußerte, nachvollziehbar. Insbesondere würde man als Betrachter der drei 1508 datierten Tafelbilder vermutlich mehr Gemeinsamkeiten erwarten, als zunächst auf den ersten Blick konstatiert werden konnten. Deutliche Divergenzen zeigen sich in den Figurentypen und dem koloristischen Gesamteindruck. Im Falle der Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* musste Tietze beigepflichtet werden, wenn er die Tafel unter Einfluss Albrecht Altdorfers entstanden sah. Während sich die frühere Zuordnung des *Ecce-Homo*-Bildes in den Tiroler Kunstkreis mittels der mantegnesk anmutenden Figuren, die eine Verbindung zum Pacher-Umkreis ermöglichen, nachempfinden lässt.

Es liegt nun auf der Hand, sich in weiterer Folge die Frage zu stellen, ob sich die Tafeln nicht nur durch das Wegwarte-Signum, sondern auch anhand stilistisch Merkmale verbinden lassen. Können also für alle vier Wegwarte-Tafeln die gleichen Aussagen über deren gestalterische Prinzipien formuliert werden? Wo lassen sich stilistische Gemeinsamkeiten ablesen, beziehungsweise wo können den Tafelbildern Unterschiede entnommen werden?

---

<sup>351</sup> Tipton 1996, S. 157.

<sup>352</sup> Vgl. Tipton 1996, S. 157.

<sup>353</sup> Die drei weiteren Bildfelder zeigen die Szenen *Das Urteil Salomonis*, *Das Gericht von Theben* sowie *Das Urteil des Cambyses*. Tipton 1996, S. 390.

Um diesen Arbeitsschritt so übersichtlich wie möglich zu gestalten, orientiert sich die Untersuchung an stilistischen Parametern an denen sich der/die künstlerische(n) Urheber womöglich festhielt(en). In diesem Zusammenhang sei zunächst auf die Organisation des Bildaufbaus eingegangen, anhand dessen bereits erste stilistische Parallelen zwischen der Darstellung *des Zwölfjährigen Jesus im Tempel* und dem *Ecce-Homo*-Bild erkennbar wurden. Daran anschließend verdient der Umgang mit raumschaffenden Gestaltungsmitteln, wie die Darstellung von Licht und Schatten sowie perspektivischer Verkürzungen, die sich in allen vier Wegwarte-Tafeln beobachten lassen, besonderes Augenmerk. Eine zentrale Frage stellt in Zusammenhang der folgenden Beobachtungen jene nach der Herkunft derartiger gestalterischer Konzeptionen dar: Wo konnte der Meister mit derartigen Gestaltungsmitteln in Berührung gekommen sein und lässt sich auf diesem Wege seine künstlerische Abstammung erläutern? Die Einzelanalysen der Tafelbilder zeigten eine für die Zeit durchaus fortgeschrittene und begabte Anwendung italienischer Errungenschaften, die verstärkt von Tiroler Künstlern – insbesondere Michael Pacher – in den Norden getragen wurden und den Wegwarte-Meister in der Nähe dieser Transferregion vermuten lassen.

Signifikante Unterschiede aber auch Gemeinsamkeiten zeigt die in den Tafelbildern anzutreffende Farbgebung sowie die dargestellten Figurentypen und motivischen Zitate, die ebenso als stilistische Parameter in weiterer Folge untersucht werden. Vor allem das *Ecce-Homo*-Bild zeigt im Vergleich zu den restlichen Wegwarte-Tafeln eine beachtliche Figurenvielfalt, die Anleihen aus der italienisch-tirolischen sowie salzburgischen Kunstlandschaft zeigen.

## 5.1 Bildaufbau

Als ein gemeinsames stilistisches Merkmal der Wegwarte-Tafeln bezeichnete Glantschnig die, fast die gesamte Bildfläche dominierenden, bildparallelen Gebäudefronten.<sup>354</sup> Diese können in der Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel*, dem *Ecce-Homo*-Bild und der *Susannentafel* konstatiert werden. Die Szene der *Marienkrönung* hingegen kommt ohne jegliche Architekturdarstellung aus, was allerdings ikonographischen bedingt ist.

Die Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* (Abb. 1) sowie das *Ecce-Homo*-Bild (Abb. 2) zeigen deutliche Parallelen im Bildaufbau. Während die Hauptszene innerhalb des im Vordergrund befindlichen frontalen Hauptgebäudes stattfindet, schließt an dessen Seite ein

---

<sup>354</sup> Glantschnig 1995, S. 109.

schmaler Bildstreifen an, der dem Betrachter den Blick auf einen scheinbar weitläufigen Vorplatz und weitere, im Hintergrund befindliche Häuserfassaden bietet. Die Figuren bevölkern die Räumlichkeiten oder befinden sich außerhalb von diesen. Eine bedeutende Rolle spielt die bildparallel geführte Architekturanlage auch für die *Susannentafel*, wengleich sich die Anordnung der Figuren im Vergleich zu den beiden früheren Tafelbildern auf den vorderen Bildstreifen konzentriert.<sup>355</sup>

Die biblischen Ereignisse werden in allen drei Tafeln in eine weltliche Stadtanlage integriert und von vermeintlichen Stadtbewohnern verfolgt. In dem *Ecce-Homo*-Bild sind dies die aus den Fenstern blickenden Gestalten auf der rechten Bildseite. Es handelt sich um zwei Frauen, von denen eine ein Kleinkind in den Armen hält. Alle drei blicken sie auf die wild gestikulierende Menschenmenge herab. Nur schemenhaft sind zwei Gestalten im Hintergrund der Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* angedeutet. Sie sind nicht näher in das Geschehen eingebunden und scheinen alltäglichen Aufgaben nachzugehen. In der *Susannentafel* (Abb. 4) wiederum verfolgen von einer offenen Loggia aus drei Personen die Gerichtsverhandlung Daniels. Auf der gegenüberliegenden Seite lehnt sich ein Paar neugierig aus dem Fenster.

Die Stadtanlagen des Wegwarte-Meisters sind gekennzeichnet durch Ausblicke auf Nebenszenen und erweiterte Architektur- und Landschaftskulissen. Türöffnungen sowie Arkadengänge führen den Betrachter über die Bildgrenze in nicht mehr sichtbare Räumlichkeiten und lassen die Weitläufigkeit der Gebäudeanlage erahnen. Der Blick durch Fenster lässt Umrisse dahinterliegender Gebäude erkennen und weitere Straßen und Plätze vermuten.

An die Hauptfassade schließt jeweils ein schmaler Bildstreifen an, der das ikonographische Programm mit zusätzlichen Figuren erweitert. In beiden Tafelbildern unterwirft der Wegwarte-Meister seine Bildwelt einer perspektivischen Ordnung, wodurch für den Betrachter eine überwiegend überzeugende Tiefenwirkung spürbar wird. In den Bildern finden sich die gleichen gestalterischen Maßnahmen, um eine solche Tiefenwirkung zu erzielen. Dazu zählen etwa der Rundbogengang unterhalb der Christus-Pilatus-Gruppe und die beiden Tempelschiffe des kleineren Bildes, deren Tiefenräumlichkeit mit Hilfe einer gekonnt umgesetzten Hell-Dunkel-Malerei illusioniert wird. Ihre stilistischen Gemeinsamkeiten verbinden auch ähnliche räumliche Inkongruenzen. Etwa in der Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel*, wo der Verlauf des Rundbogens auf der rechten Bildseite

---

<sup>355</sup> Vgl. Kapitel 4.4.1.

aus dem perspektivischen Ordnungssystem ausbricht.<sup>356</sup> Eine weitere perspektivische Inkorrektheit zeigt das rechte Schiff der Tempelanlage. Wie im Falle des linken Schiffes verlaufen die Seitenwände zueinander, wodurch der Eindruck einer Raumgabelung entsteht.<sup>357</sup> Konstruktionsschwierigkeiten des Malers offenbart auch das *Ecce-Homo*-Bild. Von einer etwas verunklärten Tiefenwirkung zeugt die an das Hauptgebäude anschließende Hausfassade. Für den Betrachter ist es aufgrund der geringen koloristischen Abstufung nicht eindeutig, auf welcher Ebene sich das Nebengebäude befindet.<sup>358</sup> Erst anhand eines Details – eine um die Gebäudekante greifende Hand – suggeriert eine gewisse Distanz zwischen den beiden Gebäuden.

Mit der Darstellung der *Susannentafel* einige Jahre später, hatte der Meister seine Anfangsschwierigkeiten überwunden. Die Zentralperspektive wird hier gekonnt umgesetzt. Dass der Wegwarte-Meister italienische Architekturskizzen kannte, insbesondere jener Jacopo Bellinis, ist eindeutig. Eine Verbindung zum Kunstkreis Michael Pachers wird dadurch sehr wahrscheinlich.

Weitere Übereinstimmungen des *Ecce-Homo*-Bildes mit dem *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* zeigen sich in Einzelheiten: Die ornamentale Verzierung der Steinpilaster zeigt einen ebenso freien Duktus wie jene der vorherigen Tafel, wenngleich die Ornamente des oberen Geschosses wesentlich überzeugender ausgearbeitet wurden.<sup>359</sup> Das zuvor konstatierte, nur schematisch aufgetragene Ornamentmuster des gelb gekleideten Gelehrten findet sich wiederum in der blass-roten Gewandung des im Vordergrund stehenden Mannes.

## 5.2 Darstellung von Raum

In allen vier Wegwarte-Tafeln zeichnet sich ein deutliches Interesse an der Darstellung räumlicher Tiefenwirkung ab. Als wesentliches Gestaltungsmittel diente dem Meister eine teils überzeugende Lichtführung, die es ihm anhand von Hell-Dunkel-Effekten ermöglichte, Plastizität und räumliche Distanz zu fingieren. Damit das figürliche Personal nicht der Fläche verhaftet bleibt, lässt der Wegwarte-Meister Freiräume zwischen den Figurengruppen bestehen, die eine lockere Überlagerung und Verteilung dieser im Bild suggeriert und den

---

<sup>356</sup> Dies hatte bereits Glantschnig bemerkt, der auf noch sichtbare Konstruktionslinien aufmerksam machte, die auf eine ursprünglich korrekt vorgezeichnete Gebäudeanlage schließen lassen. Glantschnig 1995, S. 56.

<sup>357</sup> Vgl. Glantschnig 1995, S. 56.

<sup>358</sup> Vgl. Glantschnig 1995, S. 39.

<sup>359</sup> Eine Übereinstimmung der beiden Tafeln findet sich in den Kapitellen der Renaissancepilaster, die sich jeweils aus zwei hochstehenden Blätterpaaren definieren.

Betrachter auf dahinterliegende Gegenstände oder Figuren blicken lässt.

Als raumschaffende Hilfsmittel dienten dem Meister im Vordergrund stehende Repousoirfiguren, die eine gewisse Distanz zu der restlichen Bildwelt fingieren.<sup>360</sup> In der Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* sind dies der Hohepriester sowie der ihm räumlich gegenüberstehende, in Gelb gekleidete Schriftgelehrte (Abb. 110). Erster wirft einen längs in den Tempelraum reichenden Schatten und gibt damit eine gewisse räumliche Entfernung zwischen ihm und dem vor einem Lesepult stehenden Jesusknaben vor. In dem *Ecce-Homo*-Bild wiederum wird der Bildvordergrund von einer sich gegenseitig überlagernden Gruppe von jüdischen Gelehrten eingenommen (Abb. 111). Mit ihrem rechten Arm kollidiert die vorderste Gestalt mit der rechts vor ihr stehenden Figur, während diese wiederum den rechten Arm der zum Betrachter gewandten Figur überschneidet. Die mittlere Figur wird demnach von den zwei sie umgebenden Gestalten geradezu eingeschlossen. Dieser Umstand wird zudem von der vordersten Repousoirfigur und der ihr gegenüberstehenden Person anhand ihrer Gestik unterstützt. Zwischen den Köpfen der beiden Repousoirfiguren wird der linke Fuß eines in einiger Entfernung stehenden Soldaten sichtbar. Der Wegwarte-Meister signalisierte mit dieser Figurenanordnung einen Freiraum direkt vor dem Eingang des Arkadenganges. In der *Marienkrönung* ist es keine menschliche Gestalt, die als Rückenfigur in im Bildvordergrund positioniert wurde. Dieser wird lediglich von einer überdimensionalen Quaste jenes Kissens, auf dem Maria kniet, eingenommen. Die vielfigurige *Susannentafel* zeigt die größte Anzahl an in den Raum gewandten Rückenfiguren, die nach Glantschnig neben der raumschaffenden auch eine die Darstellung in einzelne Segmente teilende Funktion übernehmen.<sup>361</sup> Es handelt sich um vier stehende und einen auf einer Holzbank sitzenden Mann, die sich jeweils der räumlich vor ihnen abspielenden Szene zuwenden (Abb. 112). Ihre Plastizität und eine gewisse räumliche Entfernung voneinander schafft der Wegwarte-Meister anhand von gezielt gesetzten Hell-Dunkel-Effekten, mit denen er Schatten darzustellen vermochte. Eine tiefenwirksame Distanz erhält der Meister zwischen den scheinbar eng beisammen stehenden Figuren der Eltern Christi (Abb. 1) in der Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* durch den von der Gottesmutter verursachten Schlagschatten, der durch die Beine Josefs hindurch sichtbar wird und einen Abstand zwischen den beiden Figuren vortäuscht. Entsprechend des von der linken Seite einfallenden Lichtes wird der Rücken des Hohepriesters vollends beleuchtet, während sein in den Raum

---

<sup>360</sup> Auch Glantschnig bemerkte ein besonderes Interesse des Meisters an schräg in den Bildraum orientierte Figuren. Glantschnig 1995, S. 87.

<sup>361</sup> Glantschnig 1995, S. 87.

gekehrtes Antlitz im Schatten liegt. Eine ebenso intensive plastische Verarbeitung erfuh der ihm gegenüberstehende Schriftgelehrte, der durch den um seinen Körper geschlungenen und an beiden Enden lose herabhängenden Schal an Körperlichkeit gewinnt. Weitaus fortgeschrittener, da effizienter umgesetzt, wirkt die Hell-Dunkel-Malerei des *Ecce-Homo*-Bildes (Abb. 2). Sie lässt etwa das Treppengeländer überzeugend als dreidimensionale Architekturkomponente, welche die untere mit der oberen Bildzone verbindet, in den Bildmittelgrund verlaufen. Eine überaus gründliche plastische Durchbildung erfuh der nackte Körper Christi. Sein linkes Bein sowie seine herabhängenden Arme – die wiederum einen Schatten auf das Bein werfen – werden vom Lichtstrahl beleuchtet und setzen sich so von den übrigen im Dunkel liegenden Körperpartien ab.

Um Raum darzustellen arbeitet der Wegwarte-Meister in allen vier Tafeln mit starken perspektivischen Verkürzungen der architektonischen Anlagen, aber auch mit Hilfe in den Bildraum ragender figürlicher Gliedmaßen. Zu beobachten ist dieser Arbeitsschritt des Künstlers beispielsweise an den Armen der jüdischen Gelehrten des *Ecce-Homo*-Bildes, der zu Christus verweisenden Gestik des Hohepriesters oder dem rechten Bein der in die Höhe schwebenden Engelsfigur der *Marienkrönung* (Abb. 3). Es ist ein perspektivisches Mittel, mit dem der Meister auch später in der *Susannentafel* um Tiefenräumlichkeit bemüht ist.

Innerhalb dessen sind die sichtbaren Personengruppen mit Hilfe effizienter Hell-Dunkel-Abstufungen und vereinzelter Überlagerungen in die Tiefe gestaffelt. Im Vordergrund des Arkadenganges – und demnach vom Lichteinfall der linken Bildseite erfasst – steht ein in einen hellbraunen Waffenrock gekleideter Soldat, der sich mit einem ihm gegenüberstehenden Mann unterhält. Mit dem Griff seines Schwertes überlagert er den linken Fuß der dahinterstehenden Figur. Diese verdeckt wiederum einen im Hintergrund befindlichen Soldaten. Auch die Gruppe der Schergen zeigt eine lockere Verteilung der Figuren in den Bildhintergrund. Mittels gezielt gesetzter Überschneidungen wird deutlich, dass sich der in rote Strümpfe gekleidete Scherge zwischen den zwei übrigen Figuren befinden muss.

Die räumliche Inanspruchnahme der figürlichen Standfläche – wenngleich die *Marienkrönung* aufgrund ihres ikonographischen Schauplatzes etwas aus dem Rahmen fällt - ist durchaus als ein gemeinsames Charakteristikum der vier Wegwarte-Tafeln zu betrachten. Unterschiede bestehen hingegen in der Schilderung der Oberflächenwerte. Der Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* ist etwa keinerlei Differenzierung stofflicher Empfindungen zu entnehmen. Lediglich die grau-schwarzen Farbschattierungen der in den Tempel führenden Treppen sowie der Rundbogen des Bildvordergrundes lassen eine Steinmaserung erkennen.

Die Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* steht damit im Gegensatz zu dem *Ecce-Homo*-Bild und der *Marienkrönung*. Erstere zeigt ein besonderes Interesse an verschiedenen Trachten, die entweder aus seidig-glänzenden, oder aus schweren, in breiten Faltenstegen verlaufenden Stoffen bestehen. Auch werden natürlich empfundene Materialien wie der Holzbalken der Folterkammer, die im Licht glänzende Metallrüstung oder ein sich von oben herab schlingendes Pflanzengewächs in die Bildwelt aufgenommen. Die einzelnen Ziegel des Mauerwerks werden nicht einfach durch ein weißes, aufgemaltes Raster vorgegeben. Sie bestehen nun aus verschiedenen Steinsorten, deren einzelne Ziegel mit sanften Hell-Dunkel-Effekten ausgearbeitet werden. Das besondere Interesse der Zurschaustellung verschiedener Materialien lässt sich in der *Marienkrönung* besonders an dem mit Edelsteinen und Perlen geschmücktem Zierrat der Trinität beobachten. Die gläserne Stofflichkeit der Weltkugel Christi, wie auch die prachtvollen Mantelschließen erinnern mitunter an flämisch-niederländisches Formempfinden, wie es in Werken Jan van Eycks bestaunt werden kann. Derart wertvolle Materialien sind in der *Susannentafel* den Protagonisten vorbehalten. Susanna trägt ein weichfließendes, seidiges Kleid. Ihr Haupt umschlingt ein transparenter Schleier. Der Saum ihres Kleides ist mit weißem Pelz verbrämt, vergleichbar mit dem prachtvollen Gewand des in blau gekleideten Richters der zweiten Szene und des kleinen Daniel. Die beiden Alten tragen metallisch-schimmernde Dalmatiken.

### 5.3 Die Farbgebung

Bei einer Gegenüberstellung der Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* mit dem *Ecce-Homo*-Bild erweist sich erstere nicht nur durch das kleinere Format und deren Materialität (Lindenholz statt Fichtenholz) als verschieden, sondern auch durch deren durchaus abweichende Farbgebung.<sup>362</sup> Ihr Grundton zeigt eine helle, pastellartige Farbigkeit, die durch die monumentalen Architekturprospekte, die in hellen Sand- und Steinfarben changieren, bestimmt wird. Die Grundfarben sind den Figurengewändern vorbehalten. Es ist dies ein leuchtendes Rot bei Josef und zwei Schriftgelehrten im Tempel, die gelbe Robe des wohlbeleibten Mannes im Vordergrund, sowie leichte Rosatöne im Gewand des Hohepriesters und des hinter Jesus stehenden Schriftgelehrten. Kontrastreich heben sich die Gewänder von dem in sattem Grün gehaltenen Vorhang ab. Der Grundton des *Ecce-Homo*-Bildes wirkt hingegen deutlich wärmer. Die Steinfassaden zeigen erdige Farbnuancen; das kreidige

---

<sup>362</sup> Mangels einer farbigen Abbildung der *Marienkrönung* beschränkt sich der Vergleich der Farbgebung auf die drei übrigen Wegwarte-Tafeln.

Kolorit<sup>363</sup> des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* steht nun einem deckenden Farbauftrag gegenüber. Das *Ecce-Homo*-Bild nähert sich somit stärker der später entstandenen *Susammentafel* an. Auch hier herrscht ein wärmerer Grundton vor, der auch hier von der dominierenden Stadtkulisse und nun auch einer erweiterten Wald- und Berglandschaft vorgegeben wird. Die Behandlung der Gewandoberfläche zeigt eine vorwiegend irisierende Farbskala mit dunklem Blau und Grün über gedämpften Rot- und Orangetönen.

In den Wegwarte-Tafeln werden einige Stellen sichtbar, die eine nur dünne Malschicht aufweisen und darunterliegende Unterzeichnungen erkennen lassen. Mehrfach ist dies etwa in dem *Ecce-Homo*-Bild der Fall. Unter dem purpurnen Gewand der knieenden Stifterfigur (Abb. 113) können einzelne Zeichenlinien konstatiert werden, die den Konturen der Treppen und Bodenfliesen entsprechen. Ähnliches lässt sich auch an jenem Schärgen beobachten, der an der Brüstung lehnt (Abb. 114). Auf die für den Betrachter mit freiem Auge sichtbaren Konstruktionslinien in der Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* hatte bereits Glantschnig aufmerksam gemacht.<sup>364</sup> Besonders auffällig sind die vorwiegend unter den roten Gewändern hervortretenden Pinselunterzeichnungen in der *Susammentafel*. Sie werden etwa unter den Gewändern der beiden Alten und jenen einiger Beteiligten des Danielurteils (Abb. 115) deutlich. Vergleichbares lässt sich in Werken Michael Pachers, Marx Reichlichs und Albrecht Altdorfers feststellen. Im Falle Pachers verwies Manfred Koller auf die unterschiedliche Alterung von Kupferpigmenten einiger Farben, die dazu führte, dass rötliche Töne heute etwas ausgebleicht erscheinen und die darunter liegende Unterzeichnung erkennbar wird.<sup>365</sup>

#### **5.4 Figurengestaltung und gemeinsame Motivvorlagen**

Im Zuge eines Vergleichs zeigen die vier Wegwarte-Tafeln ein durchaus vielfältiges Repertoire an verschiedenen Figurentypen. Allein in dem *Ecce-Homo*-Bild zeigen sich innerhalb der Darstellung viele unterschiedliche Figurentypen. Bereits besprochen wurden die aus einer kubischen Form entwickelten, flach anmutenden Gesichter.<sup>366</sup> Sie zeugen von einer intensiven Auseinandersetzung mit der Kunst Andrea Mantegnas und fanden vermutlich über den Tiroler Kunstkreis Eingang in das Œuvre des Wegwarte-Meisters. Die These Glantschnigs – einige Figuren seien von Pacher und Reichlich abgeleitet – wird durch die Figur des die Treppe

---

<sup>363</sup> Witternigg 1940, S. 34.

<sup>364</sup> Glantschnig 1995, S. 56.

<sup>365</sup> Koller 1998, S. 77-78.

<sup>366</sup> Vgl. Kapitel 4.2.1.

hinabsteigenden Schergen unterstützt. Seine Tracht führt in den Einflussbereich Marx Reichlichs, dessen Scherge aus der Szene der Geißelung Christi in vergleichbarer Weise gekleidet ist. In beiden Fällen tragen die Figuren ein kurzes Oberhemd. Darunter wird ein weißer, feine Falten werfender Stoff sichtbar. Als Beinbekleidung tragen sie enganliegende Hosen. Neben diesen italienisch geprägten Figuren, die teilweise auch in einigen Engelsköpfen der *Marienkrönung* spürbar werden, finden sich innerhalb des *Ecce-Homo*-Bildes gänzlich andere Gesichtstypen, wie der Mann mit ergrauter Haar- und Barttracht (Abb. 116), dessen längliche Kopfform Figuren Lucas van Leydens (Abb. 117) in Erinnerung rufen, oder die von den Fenstern aus das Geschehen beobachtenden Gestalten (Abb. 118), die eine Verbindung zu Figuren Altdorfers (Abb. 119), und anderer Donauschulmaler herstellen.<sup>367</sup> Ihre Gesichtszüge sind – wie auch jene der Soldaten im Arkadengang – weniger detailliert ausgearbeitet und auf die notwenigsten Gesichtszüge reduziert.

Einen besonders markanten Unterschied der Figuren innerhalb des *Ecce-Homo*-Bildes zeigt der Vergleich der Schergen untereinander. Die Physiognomien der zwei Figuren am oberen Treppenabsatz (Abb. 36) etwa erscheinen weitaus derber als jene des mantegnesken Treppensteigers. Ihre nur ansatzweise, mit einem dunklen Pinselstrich angedeuteten Augenpartien sowie die steil in den Nacken gestützte Kopfhaltung sind eng mit einem Apostel aus der *Himmelfahrt Mariens* (Abb. 120) des in Salzburg und Passau tätigen Rueland Frueauf d. Ä. verwandt. Dieser blickt hoch zu Maria und hat die Augen aufgrund der intensiven Leuchtkraft der in den Himmel aufsteigenden Gottesmutter zu zwei dunklen Sehschlitzern zusammengekniffen.<sup>368</sup> Wesentlich homogener erscheint im Vergleich zum *Ecce-Homo*-Bild nun das figürliche Personal der Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel*. Charakteristisch sind die feingliedrigen Gesichter bestehend aus kleinen Augenpaaren, gerade verlaufenden Nasenrücken und rundlichen, geschlossenen Mündern. Umso auffälliger wirkt der hinter Christus stehende, in ein sanftes Rosa gekleidete Schriftgelehrte (Abb. 121), dessen obszön geöffneter Mund sowie seine überdimensional erscheinende Knollennase an die teils verhässlichten Schergen eines Lucas Cranachs d. Ä. (Abb. 122) denken lassen.

Stilistische Anleihen aus dem Figurenrepertoire der Donauschule zeigt – neben den entnommenen Motiven Dürers – die Bildwelt der *Susannentafel*. Insgesamt erinnert etwa die durch einen Torbogen zu erblickende Gartenszene (Abb. 73), die den Überfall der beiden Alten auf Susanna illustriert, an kleinformatige Landschaftsdarstellungen einiger

---

<sup>367</sup> Auch Witternigg sah diese von der Donauschule beeinflusst. Witternigg 1940, S. 7-8.

<sup>368</sup> Vgl. Blauensteiner 2017, S. 103.

Donauschulkünstler, die eine von der Natur dominierte Szenerie mit teils ruinösen Architekturen wiedergeben. Mit in die Höhe erhobenen Armen bittet Susanna Gottvater um Gnade – ein durchaus dramatisches Bewegungsmotiv, das die Verzweiflung der jungen Frau spürbar werden lässt. Die Figur der Susanna knüpft hier vermutlich an eine Darstellung des sogenannten Meisters der Wunder von Mariazell an (Abb. 123). Dort bittet eine mit ebenso erhobenen Armen wiedergegebene Frauengestalt, die am Himmel mit dem kleinen Jesusknaben in einer Wolkenglorie erscheinende Maria um Heilung des am Totenbett liegenden Jünglings.<sup>369</sup> Der anonyme Meister wird aufgrund seiner Naturbeobachtung und einzelner Motive innerhalb des Einflussbereiches Lucas Cranachs und Wolf Hubers gehandelt.<sup>370</sup> Eine Verbindung zu Cranach bietet auch die höfisch gekleidete Susanna. Ihr seidig schimmerndes, mit Schlitzärmeln dekoriertes Kleid sowie die hochgesteckte mit einem durchsichtigen Schleier bedeckte Haartracht spiegeln sich in den vielen mythologischen wie religiösen Frauengestalten Cranachs wider.

Abseits dieser auffallend großen Figurenvielfalt stellt sich nun die Frage, ob sich denn nicht auch gemeinsame Typen beziehungsweise Motivvorlagen in allen vier Wegwarte-Tafeln konstatieren lassen? Immerhin handelt es sich um ein durch ein Signum miteinander verbundenes Œuvre, das ein gemeinsames Vorlagenmaterial annehmen ließe. Bei einer neuerlichen Betrachtung des Werkbestandes lassen sich durchaus Übereinstimmungen feststellen, die neben dem einenden Wegwarte-Signum motivische Gemeinsamkeiten aufweisen. Beispielsweise begegnet die Gestalt des Jesusknaben (Abb. 124) mit seinem kleinen, rundlichen Kopf, den kurzen, blonden Locken und der hohen Stirn aus der Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* in zwei Schaulustigen der später datierten *Susannentafel* (Abb. 125) wieder. Auch die auf dem Leseputz ruhenden Fingerkuppen – die nicht eindeutig Christus zugeordnet werden können – finden ihre Entsprechung auf der Brüstung der offenen Loggia. Die *Susannentafel* kann wiederum mit dem *Ecce-Homo*-Bild aufgrund einer vergleichbaren Figurenhaltung in Verbindung gebracht werden. Um die räumliche Tiefenwirkung der Fensteröffnung dem Betrachter überzeugend vorzuführen, umgreift eine weibliche Gestalt des *Ecce-Homo*-Bildes eine zierliche Fenstersäule (Abb. 118) – ein auch in der *Susannentafel* anzutreffendes Motiv.

---

<sup>369</sup> Die Szene ist Teil eines über 20 Holzschnitte umfassenden Sammelbandes, das über die Wundertaten Mariens berichtet, die sie von dem Gnadenort Mariazell aus begangen haben soll. Vgl. dazu Kat. Ausst. Städel Museum/Kunsthistorisches Museum 2014, S. 170-171.

<sup>370</sup> Kat. Ausst. Städel Museum/Kunsthistorisches Museum 2014, S. 171.

Als eine Vorlage, die für das *Ecce-Homo*-Bild, die Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* und die *Susannentafel* als Motivquelle gedient haben mag, ist die Schedel'schen Weltchronik zu betrachten. Ihr entnahm der Meister vermutlich die Figur des jüdischen Gelehrten (Abb. 126), der vor dem Jesusknaben als Hohepriester (Abb. 77) und in der *Susannentafel* in Gestalt der zwei Alten wiederkehrt (Abb. 76). Auch wenn bei letzterem die ausgefallene Kopfbedeckung fehlen mag und die Farbgebung eine gänzlich andere ist, gestaltet sich der übrige Teil der Gewandung auf gleiche Weise: Den Kopf bedeckt nun lediglich ein weißes, bis auf die Schultern herabhängendes Tuch. Die beiden Alten tragen – wie in dem älteren Tafelbild der Hohepriester – eine mit Ornament verzierte Dalmatika. Unter dieser wird ein längeres, rot gefärbtes Gewand sichtbar an dessen Saum viele kleine Glocken befestigt sind und das ein weißes, bis an den Boden reichendes Unterkleid bedeckt. Ungefähr auf Hüfthöhe wird die gesamte Tracht von einem Stoffgürtel zusammengeschnürt. Der Schedel'schen Weltchronik entlehnte der Meister zudem die als Büstenbilder wiedergegebenen Könige mit ihren charakteristischen Kopfbedeckungen (Abb. 127) und verarbeitete sie gleich zweimal in seinem *Ecce-Homo*-Bild (Abb. 111).

Neben der Schedel'schen Weltchronik diente die Medaille Pisanellos mit dem Abbild Johannes VIII. Palaiologos (Abb. 47) beziehungsweise deren eine Kopie dem Wegwarte-Meister als Inspirationsquelle. Er verwendete dessen fremdländische Tracht für seine Figur des Pilatus (Abb. 46) und integrierte die Gestalt über ein Jahrzehnt später neuerlich in seine *Susannentafel* (Abb. 77). Die nur teilweise anhand ihrer auffällige Kopfbedeckung und des hohen, weißen Kragens identifizierbare Gestalt wiederholt sich auf der linken Bildseite und ist Zeuge der Gerichtsverhandlung Daniels. Die Figur des Hohepriesters wie auch jene des Johannes VIII. Palaiologos galten vermutlich aufgrund ihrer „exotischen“ Tracht als besonders beliebte Motive nordalpiner Künstler und fanden dementsprechend Eingang in deren Formenschatz.<sup>371</sup>

## **6 Das Maleratelier des Wegwarte-Meisters und seine Lokalisierung – ein Lösungsvorschlag**

In allen vier Wegwarte-Tafeln wird das gemeinsame Interesse, die Darstellungen tiefenräumlich zu erfassen, spürbar. Dies gelingt dem Meister mittels in die Tiefe führender architektonischer Elemente (z.B.: Treppe im *Ecce-Homo*-Bild, Arkadengänge) und verkürzte

---

<sup>371</sup> Gleich mehrere Male finden sich, in etwas adaptierter Form, beide Figuren in dem 1502 datierten Kaisheimer Altar Hans Holbeins d. Ä. Marx Reichlich bediente sich der Figur des Hohepriesters und integrierte diesen in seine Darstellung der Vermählung Mariens.

Gliedmaßen und Gesichter einiger Figuren, die mittels Hell-Dunkel-Effekte plastisch hervorgehoben werden. Dennoch ist eine gewissen Unterschiedlichkeit der vier Tafelbilder zueinander nicht von der Hand zu weisen und die Aussage Buchners, die drei 1508 datierten Bilder scheinen auf den ersten Blick nicht miteinander verwandt, nachvollziehbar. Ihre stilistischen Divergenzen, die vor allem anhand ihrer Farbgebung und ihres Figurenvokabulars augenscheinlich werden, führten zu der Annahmen – es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass die Forschung von nur einer Künstlerpersönlichkeit ausging – mehrerer in nur einem Jahr erfolgter Entwicklungsstufen. Infolgedessen versuchte sich die Forschung mit Hilfe der in dasselbe Jahr datierten Tafelbilder an einer Rekonstruktion des künstlerischen Werdegangs. An den Beginn des Œuvres stellte Witternigg etwa das *Ecce-Homo*-Bild, auf das anschließend die *Marienkronung* und zuletzt die Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* folgte.<sup>372</sup> Ihre chronologische Anordnung begründete sie damit, dass der Maler sich zunächst verstärkt für die italienische Malerei zu interessieren schien, sich in seinem weiteren Entwicklungsverlauf hingegen wieder auf seine „deutschen“ Wurzeln zurückbesann.<sup>373</sup>

Diese Sichtweise – mehrere Entwicklungsstufen eines Künstlers innerhalb eines Jahres – ist jedoch gerade aufgrund der drei 1508 datierten Tafelbilder und im Zuge der vorliegenden Arbeit gewonnenen Anhaltspunkte zu hinterfragen. Dass ein Künstler in Folge eines Jahres gleich mehrmals seine Gestaltungsmodi änderte ist unwahrscheinlich. Auch ist nicht nachvollziehbar, dass ein Maler nach Italien reist, dort mit neuen Gestaltungsprinzipien in Berührung kommt, um diese anschließend zugunsten der heimischen Malerei wieder abzulegen. Vor allem die Ansicht, dass es sich nur um einen allein arbeitenden Maler gehandelt haben könne, muss aufgrund der im Hauptteil dieser Arbeit diskutierten Funktion der Wegwarte-Tafeln, insbesondere jener der Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* und der *Marienkronung*, neu durchdacht werden. Die Verwendung beider Tafelbilder ist ausschließlich innerhalb eines größeren Altarensembles vorzustellen, was unweigerlich zu der Annahme führt, die Wegwarte-Tafeln seien innerhalb eines Malerateliers entstanden. Denn die Produktion größerer Altarwerke war Aufgabe vielfach existierender und unter der Leitung einer meist etablierten Künstlerpersönlichkeit stehenden Werkstätten. Aufgrund der wachsenden Anforderungen an die Ausgestaltung eines Altars war innerhalb eines Betriebes eine größere Anzahl an Malern und Bildschnitzern beschäftigt.<sup>374</sup> Lucas Cranach etwa

---

<sup>372</sup> Witternigg 1940, S. 49-50.

<sup>373</sup> Ebd.

<sup>374</sup> Huth 1967, S. 31.

engagierte schon vor seiner offiziellen Werkstattgründung zehn ausgebildete Gehilfen<sup>375</sup>, deren Anzahl seit 1506 kontinuierlich stieg<sup>376</sup>. Die Anstellung eigener Mitarbeiter musste nicht verbindlich sein. Diese konnten je nach Auftragslage beschäftigt werden und simultan in mehreren Wirkungsstätten tätig sein.<sup>377</sup> Einen Einblick, wie sich die Arbeitsteilung mehrerer Maler an einem Altarwerk gestaltete, liefert der Pacher-Altar für St. Wolfgang. Madersbacher machte anhand eines Werkvergleichs darauf aufmerksam, dass die Mitarbeiter dem Konzept des Werkstattleiters unterlagen und die eigene künstlerische Individualität dadurch zurückgedrängt werden konnte.<sup>378</sup> Er unternimmt einen überaus aufschlussreichen Vergleich zweier Taufe Christi-Darstellungen Friedrich Pachers, von dem eines für den Altar in St. Wolfgang entstand (Abb. 128), während die zweite als selbstständige Arbeit betrachtet wird (Abb. 129). Erstere folgt dem Konzept des leitenden Meisters Michael Pacher und unterscheidet sich von der zweiten vor allem durch die gekonnt angewandte Raumperspektive.

Neben der Zusammenarbeit verschiedener Berufsgruppen hat man sich derartige Werkstätten und Malerateliers als Orte des regen künstlerischen Austauschs vorzustellen. Die nach langjähriger Wanderschaft zurückgekehrten Gesellen, die sich nun als Meister niederließen oder Beschäftigung in einer durch einen Meister geführten Werkstatt fanden, waren zunächst mit Skizzenbüchern, später mit graphischen Blättern ausgestattet.<sup>379</sup> Das während der Künstlerreisen angehäufte Formenrepertoire kam in den folgenden Werksarbeiten zur Anwendung.

Ein weiteres, wesentliches Argument für die Entstehung der Wegwarte-Tafeln innerhalb einer Malergemeinschaft ist der zeitliche Aspekt. Dass drei Tafeln, die in das selbe Jahr datiert werden und von denen zumindest zwei mit ziemlicher Sicherheit als ehemalige Altartafeln entlarvt werden konnten, von nur einem Künstler angefertigt worden wären, ist aufgrund des Arbeitsaufwandes, den derartige Aufträge mit sich brachten, unvorstellbar.<sup>380</sup> Mitunter konnte die Anfertigung eines Altars wie etwa jener Pachers für St. Wolfgang einige Jahre in Anspruch nehmen. Dementsprechend langwierig und beschwerlich gestaltete sich die Lieferung eines solchen Kunstwerkes und erforderte auch in dieser Hinsicht die Mithilfe mehrerer

---

<sup>375</sup> Maier 2014, S. 26.

<sup>376</sup> Maier 2014, S. 21.

<sup>377</sup> Maier 2014, S. 26.

<sup>378</sup> Madersbacher 2015, S. 305.

<sup>379</sup> Huth 1967, S. 34-36. Vgl. dazu auch Kapitel 3.

<sup>380</sup> In diesem Zusammenhang wird etwa auch bei dem Altarwerk der Sieben Schmerzen Mariens von Albrecht Dürer von einer Beteiligung mehrerer Gehilfen ausgegangen. Vgl. Kutschbach 1995, S. 97.

Assistenten.<sup>381</sup> Auch in diesem Punkt scheint es sinnvoller von einer mehrköpfigen Malergruppe auszugehen, die gemeinsam an einem Altarwerk arbeitete und dem leitenden Meister zur Seite stand. War es diesem Meister aufgrund einer Beschäftigung an einem größeren Projekt nicht möglich, weitere Aufträge selbstständig auszuführen, konnte er diese an seinen Mitarbeiterstab delegieren, was wiederum Auswirkungen auf die stilistische Qualität eines Altarretabels haben konnte.<sup>382</sup> Vielleicht ließe sich so die nicht eindeutige Verwandtschaft der drei in das Jahr 1508 datierten Wegwarte-Tafeln erklären, die Buchner bei einer ersten Gegenüberstellung bemerkte.

Unterstützt wird die dargebrachte These nicht zuletzt auch durch das zu Beginn dieser Arbeit analysierte Wegwarte-Signum und die erstmals diskutierte, einstige Funktion der Bilder. Das Pflanzenzeichen findet sich in allen vier Bildwerken an verschiedenen Stellen wieder. Der getätigte Vergleich mit dem Nelken-Signet einer Schweizer Malergruppe legt den Verdacht nahe, es handle sich bei der Wegwarte in ähnlicher Weise um ein in mehrfacher Hinsicht symbolisch aufgeladenes „Markenzeichen“. Als solches konnte das Wegwarte-Zeichen bei dessen Betrachtung seinem Publikum vermitteln, aus welchem Maleratelier – und damit aus welcher Region – die Arbeit stammte. Ein derart selbstbewusstes Auftreten einer Künstlergruppe ließe das Zeichen zudem als eine Art „Qualitätssiegel“ verstehen, mit dem die Maler ihrer Kundschaft ein gewisses künstlerisches Niveau gewährleisten und zukünftige Aufträge sichern wollten. Diese Arbeitspraxis verhalf dazu, wie es Omlin für die Nelkenmeister annahm, sich von der Konkurrenz abzuheben.

Wie lässt sich nun ein solches Maleratelier, wie es für den Wegwarte-Meister angenommen wird, vorstellen? Zunächst muss von einem – im Falle des Wegwarte-Meisters – als Maler ausgebildeten Atelierleiter ausgegangen werden, der Aufträge entgegennahm und dessen Bildkonzepte umgesetzt werden mussten. Ihm unterstanden mitunter mehrere Mitarbeiter unterschiedlicher Berufsgruppen, die nach seinen Anweisungen arbeiteten. Sie konnten aus verschiedenen Regionen stammen und waren mitunter, wie im Falle der Cranach-Werkstatt, auftragsbezogen angestellt. Als Auftraggeber sind sowohl Einzelpersonen als auch größere Institutionen anzunehmen. Es konnte sich dabei um wohlhabende Privatstifter (dies ist im Falle des *Ecce-Homo*-Bildes anzunehmen), Adelsfamilien, kirchliche Würdenträger, weltliche

---

<sup>381</sup> Im Vertrag für den Altar für St. Wolfgang wurde auch die Anlieferung des Altars genau festgelegt. Demnach hatte Pacher dafür Sorge zu tragen, den Altar nach Hall im Inntal transportieren zu lassen, von wo dieser schließlich abgeholt werden sollte. Vgl. Madersbacher 2015, S. 234.

<sup>382</sup> Vgl. Maier 2014, S. 21.

sowie religiöse Bruderschaften und Vereine handeln.<sup>383</sup> Auch die verschiedenen Provenienzen tun der Annahme eines Malerateliers keineswegs einen Abbruch. Sie könnten sogar als Bestätigung eines solchen angesehen werden. So ließe sich darin ein exportorientiertes Verhalten wiedererkennen beziehungsweise ein Interesse seitens der Auftraggeber an den Werken des Wegwarte-Ateliers, das bis weithin auf mehrere Regionen ausstrahlte. In Ermangelung genauerer Informationen muss jedoch gleichzeitig darauf aufmerksam gemacht werden, dass es sich keineswegs um die ursprünglichen Aufstellungsorte handeln muss.<sup>384</sup> Im Verlauf der Jahrhunderte veranlassten neue Stilrichtungen dazu, Kirchengestaltungen zu „modernisieren“ und sich jener Kunstwerke, die nun nicht mehr dem Zeitgeschmack entsprachen, zu entledigen. Ganze Altäre wurden abgebrochen, Seitentafeln auseinandergesägt und aus ihrem ursprünglichen, kunsthistorischen Zusammenhang gerissen. Einzelne Tafelbilder gelangten hauptsächlich auf dem Weg des Kunsthandels in private oder museale Sammlungen.

Mangels eindeutiger Informationen zu Künstler, Auftraggeber und Aufstellungsort stellt sich die Verortung des Wegwarte-Ateliers als nicht besonders einfach dar. Stilistisch lassen sich die Tafeln jedoch aufgrund ihrer zuvor analysierten Gestaltungsprinzipien (Bildaufbau, Anordnung der Figur im Raum, Ikonographie, Erzählstrategie) zwischen der süddeutschen und oberitalienischen Einflussphäre begreifen. Auffällig dabei wurde die für die Zeit sehr frühe und gekonnte Auseinandersetzung mit den Gesetzen der perspektivischen Tiefenräumlichkeit, die von einer Kenntnis italienischer Bildwerke zeugt und eine geografische Nähe zu den oberitalienischen Kunstzentren annehmen lässt. Als Transitland, in dem nördliche und südliche Gestaltungsmodi aufeinandertrafen, übernahm Tirol eine bedeutende Rolle.<sup>385</sup> Schon während des 15. Jahrhunderts beschäftigten sich Tiroler Maler intensiv mit den innovativen Bildkonzepten ihrer südlichen Nachbarn und vermischten diese mit über Süddeutschland vermittelte, nördliche Anregungen.<sup>386</sup> In diesem Zusammenhang wurde bereits mehrfach auf die Vorreiterrolle Michael Pachrs und seine Arbeitspraxis, nördliche mit südlichen Impulsen zu verbinden, hingewiesen. Mit ihm kann der Wegwarte-Meister vor allem anhand der Architekturskizzen Jacopo Bellinis in Verbindung gebracht

---

<sup>383</sup> Zur Charakterisierung der Auftraggeberschaft der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts siehe Hörsch 2015, S. 252-253.

<sup>384</sup> Überaus spärlich sind etwa die Informationen zu älteren Provenienzen der *Marienkrönung*. Sie wurde, bevor sie in eine Privatsammlung nach Ratibor gelangte, vermutlich in einem Kirchenraum aufbewahrt.

<sup>385</sup> Vgl. Madersbacher/Naredi-Rainer 2007, S. 513.

<sup>386</sup> Ebd.

werden. Beide Künstler schöpften aus den Skizzenblättern Bellinis und setzten die daraus gewonnenen Neuerungen in den eigenen Tafelbildern auf individuelle Weise um.<sup>387</sup> Als Tiroler Tradition kann zudem die Reise in den benachbarten Süden betrachtet werden. Beliebtes Reiseziel war Padua, wo die Reisenden Werke Florentiner Meister studieren und mit der Werkstatt Francesco Squarciones, dem Lehrer Andrea Mantegnas, in Kontakt treten konnten.<sup>388</sup>

Die Entstehung der Wegwarte-Tafeln fällt in die Regierungszeit des kunstsinnigen Kaisers Maximilian I. (1459-1519), der vornehmlich in Innsbruck residierte und sich in besonderem Maße um die Sicherung einer verherrlichenden Selbstdarstellung sowie seine „Memoria“ bemühte.<sup>389</sup> Er war somit Auftraggeber zahlreicher Kunstwerke und stellte bedeutende Künstler aus verschiedenen Kunstregionen in seine Dienste. Dazu zählen die aus den süddeutschen Reichsstädten stammenden Maler Hans Burgkmair d. Ä., Leonhard Beck und Albrecht Altdorfer.<sup>390</sup> In der Werkstatt Albrecht Altdorfers entstand der über 100 Meter lange Triumphzug, der unter anderem an bedeutende militärische Erfolge Kaiser Maximilians I. erinnern sollte.<sup>391</sup> Ab 1500 war der Tiroler Jörg Kölderer offiziell als Hofmaler in Innsbruck tätig<sup>392</sup> und Marx Reichlich, der zuvor als Bürger in Salzburg gemeldet war, begann 1508 im Auftrag des Kaisers die Fresken auf Burg Runkelstein bei Bozen zu restaurieren<sup>393</sup>.

## **7 Schlussbemerkungen und Ausblick**

Die zu Beginn dieser Arbeit aufgeworfene Frage, inwiefern es sich als sinnvoll erweist einen Werkbestand, der bereits in zwei Abschlussarbeiten behandelt wurde, neuerlich zu diskutieren, kann nun folgendermaßen beantwortet werden:

Eine erneute Beschäftigung mit den vier Wegwarte-Tafeln, die eine seit Jahrzehnten dominierende Zuschreibung negiert – etwa weil die künstlerische Urheberschaft rein auf Hypothesen und teils sogar auf gesinnungspolitischem Interesse beruhte – ermöglichte es, sich mit Fragestellungen auseinanderzusetzen, die aufgrund der bisherigen Herangehensweise übergangen wurden. Begründet durch die vergangene Annahme, die gemeinsame, künstlerische Urheberschaft der vier Wegwarte-Tafeln bereits ausfindig gemacht

---

<sup>387</sup> Vgl. Rosenauer 1998a, S. 71.

<sup>388</sup> Madersbacher/Naredi-Rainer 2007, S. 514.

<sup>389</sup> Kat. Ausst. Albertina 2012, S. 81.

<sup>390</sup> Kat. Ausst. 2012, S. 91.

<sup>391</sup> Kat. Ausst. 2012, S. 49.

<sup>392</sup> Kat. Ausst. 2012, S. 81.

<sup>393</sup> Madersbacher 1998, S. 255.

zu haben, erübrigte sich etwa die Frage nach stilistischen Gemeinsamkeiten. Weniger attraktiv erschienen zudem Fragen nach dem einenden Wegwarte-Signum, der Herkunft und Umsetzung graphischer Motivvorlagen oder der ursprünglichen Funktion der einzelnen Tafelbilder. Das Ziel der vorliegenden Arbeit bestand schließlich darin, diesen Fragestellungen mehr Aufmerksamkeit zu widmen:

- Neue Erkenntnisse über die volkstümliche Bedeutung der Wegwarte lassen diese in neuem Licht erscheinen. Das Signum kann nun nicht mehr einfach als Künstlersignatur abgetan werden. Mit dem Wissen über ihre damals zugesprochenen apotropäischen Fähigkeiten lässt sich ihre Positionierung innerhalb der Darstellung als nicht willkürlich betrachten. Mit Hilfe vergleichbarer Pflanzensignaturen in der Kunstgeschichte lieferte das Wegwarte-Signum schließlich den ersten Grund zu der Annahme einer mehrköpfigen Malergruppe.
- Für die Darstellung der Tafelbilder lieferten graphische Blätter italienischer, süddeutscher und niederländischer Künstler entscheidende Impulse. Derartige Vorlagen kamen in erster Linie in Werkstätten zur Anwendung und lieferten nordalpinen Künstlern neue Gestaltungsmöglichkeiten. Dass Vorlagen unterschiedlicher Einflussgebiete in den einzelnen Wegwarte-Tafeln verschiedentlich aufgefasst wurden, unterstützte die These einer Entstehung innerhalb eines Malerateliers.
- Der Verdacht auf mehrfach beteiligte Meister erhärtete sich vehement im Zuge gründlicher Überlegungen zu den einstigen Funktionen der einzelnen Tafelbilder. Während das *Ecce-Homo*-Bild und die *Susannentafel* durchaus als selbstständige Werke zu betrachten sind, müssen die Darstellung des *Zwölfjährigen Jesus im Tempel* und die *Marienkronung* als ehemalige Altartafeln verstanden werden. Ihr ikonographisches Programm ist lediglich innerhalb größerer Altarensembles zu begreifen, die sich in größerem Ausmaße dem Leben Mariens widmeten.

Das vorgegebene zeitliche wie schriftliche Ausmaß dieser Arbeit machte es unmöglich, zusätzliche, überaus spannende Spuren weiter zu verfolgen. Dies bedeutet jedoch in keinsten Weise, dass die Motivation zur kunsthistorischen Rechercheerarbeit erlischt:

- So wäre es in höchstem Maße wünschenswert sich in naher Zukunft eingehender mit der Stifterfigur des *Ecce-Homo*-Bildes und dessen unkonventioneller Ärmelverzierung zu beschäftigen. Vermutlich ist im Bereich der Heraldik eine Auflösung des Rätsels zu

erwarten. Bis heute fehlende Informationen zur Stifterperson und dem einstigen Aufstellungsort könnten so in Erfahrung gebracht werden.

- Weiteres Material zur Forschung stellen vor allem auch jene Wegwarte-Tafeln dar, die im Verlauf dieser Arbeit als ehemalige Bestandteile eines größeren Altarensembles identifiziert wurden. Besonders opportun ist es nach Tafelbildern Ausschau zu halten, die sich anhand stilistischer Gemeinsamkeiten und des ikonographischen Programms mit den Wegwarte-Tafeln in Verbindung bringen lassen und so eine Rekonstruktion des ursprünglichen Altars ermöglichen.
- Für zukünftige Auseinandersetzungen mit dem behandelten Werkbestand sind erstmalige restauratorischen Untersuchungen von entscheidender Wichtigkeit. In Verbindung mit einer Restaurierung der Tafelbilder würden wichtige Beobachtungen zu Material, Technik und Werkprozess möglich werden. Eventuell später erfolgte, historische Eingriffe, wie die Beschneidung der Tafelränder, oder Übermalungen könnten auf diese Weise aufgezeigt und datiert werden.

## 8 Literaturverzeichnis

### **Aikema/Brown 1999**

Bernard Aikema/Beverly Louise Brown, Venice: Where North Meets South, in: Bernard Aikema/Beverly Louise Brown (Hgg.), Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian (Kat. Ausst. Palazzo Grassi, Venedig 1999), New York 2000, S. 18-25.

### **Aikema/Brown 1999a**

Bernard Aikema/Beverly Louise Brown, Early Venetian Renaissance Painting and the Ars Nova of the Low Countries, in: Bernard Aikema/Beverly Louise Brown (Hgg.), Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian (Kat. Ausst. Palazzo Grassi, Venedig 1999), New York 2000, S. 176-239.

### **Aikema/Martin 1999**

Bernard Aikema/Andrew John Martin, Crosscurrents with Germany: The Spread of the Venetian Renaissance, in: Bernard Aikema/Beverly Louise Brown (Hgg.), Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian (Kat. Ausst. Palazzo Grassi, Venedig 1999), New York 2000, S. 332-423.

### **Badstübner/Neumann/Sachs 2004**

Ernst Badstübner/Helga Neumann/Hannelore Sachs, Wörterbuch der christlichen Ikonographie, Regensburg 2004.

### **Behling 1957**

Lottlisa Behling, Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei, Weimar 1957.

### **Bitschnau/Trapp 1974**

Martin Bitschnau/Oswald Trapp, Matrei-Trautson, in: Magdalena Hörmann (Hg.), Tiroler Burgenbuch. 3. Wipptal, Innsbruck 1974, S. 22-50.

### **Blauensteiner 2017**

Björn Blauensteiner, Rueland Frueauf d. Ä.. Flügeltafeln des Salzburger Passionsaltars, um 1490/91, in: Björn Blauensteiner/Stella Rollig (Hgg.), Rueland Frueauf d.Ä. und sein Kreis, (Kat. Ausst., Oberes Blevedere, Wien 2017/2018), Wien 2017, S. 89-117.

### **Bringemeier 1974**

Martha Bringemeier, Priester- und Gelehrtenkleidung: Tunika, Sutane, Schaub, Talar; ein Beitrag zu einer geistesgeschichtlichen Kostümforschung, Münster 1974.

### **Buchner 1928**

Ernst Buchner, Urban Görtschacher. Ein Kärntner Maler der Renaissance, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 2, Wien 1928, S. 129-137.

### **Buchowiecki 1961**

Walther Buchowiecki, Die Wand-, Buch- und Tafelmalerei. Das 16. Jahrhundert - „Donauschule“, in: Gotik in Österreich, Wien 1961, S. 73-77.

**Burger 1913**

Fritz Burger, Kunst und Künstler, in: Fritz Burger (Begr.)/Albert Brinckmann (Hg.), Handbuch der Kunstwissenschaft: Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, 1, Allgemeiner Teil: Böhmen und die österreichisch-bayerischen Lande bis 1450, Berlin-Neubabelsberg 1913, S. 76-120.

**Davenport 1956**

Millia Davenport, The book of costume: 1, New York 1956.

**Demus 1935**

Otto Demus, Denkmalpflegerische Arbeiten und Neuentdeckungen der letzten zwei Jahre in Kärnten. II. Plastik, in: Carinthia I, Bd. 125, Klagenfurt 1935, S. 107-111.

**Demus 1991**

Otto Demus, Die spätgotischen Altäre Kärntens, Klagenfurt 1991.

**Deuer/Neubauer-Kienzl 1996**

Wilhelm Deuer/Barbara Neubauer-Kienzl, Renaissance in Kärnten, Klagenfurt 1996.

**Didron 1896**

Adolphe Didron, Christian iconography. The history of christian art in the middle ages, Vol. 1, übers. von Ellen Millington, London 1896.

**Dworschak 1965**

Fritz Dworschak, Die Ausstellung, in: Die Kunst der Donauschule 1490-1540 (Kat. Ausst., Stift, St. Florian 1965; Schloßmuseum, Linz 1965), Linz 1965, S. 10-17.

**Egg 1969**

Erich Egg, Spätgotische Rankenmalerei in Tirol, in: Tiroler Heimatsblätter. Zeitschrift für Heimatpflege in Nord- und Osttirol, 44, Innsbruck 1969, S. 44-52.

**Erker 2010**

Erich Erker, Die Tafeln des Nikolaus-Altars, in: Peter Husty (Hg.), Ars Sacra. Kunstschatze des Mittelalters aus dem Salzburg-Museum (Kat. Ausst., Salzburg-Museum, Salzburg 2010-2014), Salzburg 2010, S. 81-90.

**Erker 2010a**

Erich Erker, Die Tafeln des Aspacher Altars, in: Peter Husty (Hg.), Ars Sacra. Kunstschatze des Mittelalters aus dem Salzburg-Museum (Kat. Ausst., Salzburg-Museum, Salzburg 2010-2014), Salzburg 2010, S. 91-102.

**Etzlstorfer 2002**

Hannes Etzlstorfer, Dürers Erbe. Die Kunst des Nürnbergers und ihr Fortwirken am Beispiel Oberösterreichs, in: Lothar Schultes/Bernhard Prokisch (Hgg.), Gotik Schätze Oberösterreich (Kat. Ausst., Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz (u. a.) 2002), Weitra 2002, S. 423-456.

**Fischer 1908**

Otto Fischer, Die altdeutsche Malerei in Salzburg, Leipzig 1908.

**Flamand-Christensen 1934**

Sigrid Flamand-Christensen, Die männliche Kleidung in der süddeutschen Renaissance, Berlin 1934.

**Frey 1926**

Dagobert Frey, Die Denkmale des Stiftes Heiligenkreuz, Wien 1926.

**Glantschnig 1995**

Erich Glantschnig, Urban Görtschacher. Ein Kärntner Maler der Renaissance, phil. Dip. (ms.), Wien 1995.

**Gutscher-Schmid 2007**

Charlotte Gutscher-Schmid, Nelken statt Namen. Die spätmittelalterliche Malerwerkstätte der Berner Nelkenmeister, Bern 2007.

**Hackel 1931**

Alfred Hackel, Die Trinität in der Kunst. Eine ikonographische Untersuchung, Berlin 1931.

**Hartl 1942**

Eduard Hartl (Hg.), Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen 4. Passionsspiele. Das Donaueschinger Passionsspiel, Leipzig 1942.

**Hauffe 2007**

Friederike Hauffe, Architektur als selbstständiger Bildgegenstand bei Albrecht Altdorfer, Weimar 2007.

**Hausberger 1972**

Isolde Hausberger, Die Salzburger Tafelmalerei von 1500-1525/30, in: Josef Gassner (Hg.), Spätgotik in Salzburg. Die Malerei 1400-1530 (Kat. Ausst. Salzburger Museum Carolino Augusteum, Salzburg 1972), Salzburg 1972, S. 163-203.

**Heinz 2012**

Stefan Heinz, Copy and Paste? Zur Rezeption von Altdorfers Druckgraphik in der Reliefskulptur des Mittelrheins, in: Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur, Regensburg 2012, S. 189-197.

**Herald 1981**

Jacqueline Herald, Renaissance dress in Italy: 1400-1500, London 1981.

**Hess/Mack 2012**

Daniel Hess/Oliver Mack, Zwischen Perfektion und Lässigkeit. Zur Malerei Albrecht Altdorfers, in: Oliver Jehle (Hg.), Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur, Regensburg 2012, S. 37-54.

**Höfler 2003**

Janez Höfler, Kärnten, in: Arthur Rosenauer (Hg.), Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Spätmittelalter und Renaissance, Wien 2003, S. 468-476.

**Hörsch 2015**

Markus Hörsch, Künstler und Auftraggeber, in: Stefan Roller (Hg.), *Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500* (Kat. Ausst., Städel Museum, Frankfurt am Main 2014/2015; Kunsthistorisches Museum, Wien 2015), München 2014, S. 251-253.

**Huth 1967**

Hans Huth, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Darmstadt 1967.

**Kat. Ausst. Albertina 2012**

Eva Michel/Maria Luise Sternath (Hgg.), *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit* (Kat. Ausst., Albertina, Wien 2012/2013), Wien 2012.

**Kat. Ausst. Palazzo Grassi 1999**

Bernard Aikema/Beverly Louise Brown (Hgg.), *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the time of Bellini, Dürer and Titian* (Kat. Ausst., Palazzo Grassi, Venedig 1999/2000), Venedig 1999.

**Kat. Ausst. Stift Melk 1989**

Ernst Bruckmüller (Hg.), *900 Jahre Benediktiner in Melk* (Kat. Ausst. Stift Melk, Melk 1989), Melk 1989.

**Kat. Ausst. Städel Museum/Kunsthistorisches Museum 2014**

Sabine Haag/Guido Messling (Hgg.), *Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500* ((Kat. Ausst., Städel Museum, Frankfurt am Main 2014/2015; Kunsthistorisches Museum, Wien 2015), München 2014.

**Kat. Slg. Alte Pinakothek 1998**

Albrecht Dürer. *Die Gemälde der Alten Pinakothek* (Kat. Slg., Alte Pinakothek, München 1998), Heidelberg 1998.

**Kat. Slg. Staatliche Kunstsammlungen 2010**

Karin Kolb/Gilbert Lupfer/Martin Roth (Hgg.), *Zukunft seit 1560. Die Ausstellung* (Kat. Slg., Staatliche Kunstsammlungen, Dresden 2010), Berlin 2010.

**Kat. Slg. Unteres Belvedere 1971**

Elfriede Baum (Bearb.), *Katalog des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst* (Kat. Slg., Unteres Belvedere, Wien 1971), Wien 1971.

**Kemp 1989**

Wolfgang Kemp, *Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung*, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Text des Bildes Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählungen*, München 1989, S. 62-88.

**Koch 2011**

Patrícia Okay Koch, *Quentin Massys in Portugal. Das Polyptychon der „Sieben Schmerzen der Madonna“ aus Madre de Deus*, phil. Dipl. (ms.), Wien 2011.

**Koller 1998**

Manfred Koller, Über die Entstehung der Flügelaltäre in der Pacher-Werkstatt, in: Artur Rosenauer (Hg.), Michael Pacher und sein Kreis. Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik 1498 – 1998 (Kat. Ausst., Augustiner-Chorherrenstift, Neustift 1998), Bozen 1998, S. 70-80.

**Koreny 1999**

Fritz Koreny, Venice and Dürer, in: Bernard Aikema/Beverly Brown (Hgg.), Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian (Kat. Ausst. Palazzo Grassi, Venedig 1999), New York 2000, S. 240-331.

**Krause 2002**

Katharina Krause, Hans Holbein der Ältere, München 2002.

**Krüger 2005**

Ralf Krüger, Friedrich Herlin. Maler und Altarbauunternehmer, Rotheburg ob der Tauber 2005.

**Kutschbach 1995**

Doris Kutschbach, Albrecht Dürer. Die Altäre, Stuttgart 1995.

**Landesmann 2007**

Peter Landesmann, Der zwölfjährige Jesus im Tempel. Der Einfluss theologischer und geistesgeschichtlicher Tendenzen sowie geschichtlicher Ereignisse auf die Darstellung. Textbd., phil. Diss. (ms.), Wien 2007.

**Legner 1965**

Anton Legner, Plastik, in: Die Kunst der Donauschule 1490-1540 (Kat. Ausst., Stift, St. Florian 1965; Schloßmuseum, Linz 1965), Linz 1965, S. 235-246.

**Loschek 1999**

Ingrid Loschek, Sachwörter von A bis Z, in: Reclams Mode- und Kostümlexikon, Stuttgart 1999, S. 97-533.

**Madersbacher 1998**

Lukas Madersbacher, Marx Reichlich, in: Artur Rosenauer (Hg.), Michael Pacher und sein Kreis. Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik 1498 – 1998 (Kat. Ausst., Augustiner-Chorherrenstift, Neustift 1998), Bozen 1998, S. 255-261.

**Madersbacher 2003**

Lukas Madersbacher, Malerei und Bild 1430 bis 1520, in: Artur Rosenauer (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Spätmittelalter und Renaissance, Wien 2003, S. 394-476.

**Madersbacher 2015**

Lukas Madersbacher, Michael Pacher. Zwischen Zeiten und Räumen, Bozen 2015.

**Marzell 1935**

Heinrich Marzell, Volksbotanik. Die Pflanze im Deutschen Brauchtum, Berlin 1935.

**Marzell 1964**

Heinrich Marzell, Zauberpflanzen, Hexentränke. Brauchtum und Aberglaube, Stuttgart 1946.

**Marzell 1987**

Heinrich Marzell, Wegwarte, in: Hanns Bächtold-Stäubli (Hg.), Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens: 9: Waage-Zypresse; Nachträge, Berlin 1987, Sp. 227-235.

**Mechel 1783**

Christian von Mechel, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien, Wien 1783.

**Meder 1922**

Joseph Meder, Dürer Kopisten und Dürer Kopien, in: Adolph Donath (Hg.), Der Kunstwanderer. Zeitschrift für alte und neue Kunst, für Kunstmarkt und Sammelwesen, 2. Aprilheft, Berlin 1922, S. 363-365.

**Moulet 1943**

Maurice Moulet, Les Maîtres à l'œillet, Basel 1943.

**Muraro 1981**

Maria Teresa Muraro, La festa a Venezia e le sue manifestazioni rappresentative: le compagnie della calza e le momarie, in: Arnaldi Girolamo (Hg.), Storia della cultura veneta: 3. Dal primo Quattrocento al concilio di Trento, Vicenza 1981, S. 315-341.

**Neumann 1958**

Wilhelm Neumann, Zur Biographie des Urban Görtschacher, in: Carinthia I. Geschichtliche und volkscundliche Beiträge zur Heimatkunde Kärntens, 148, Klagenfurt 1958, S. 288-294.

**Noll 2012**

Thomas Noll, Szene und Synthese. Bilderzählung bei Albrecht Altdorfer und in der spätmittelalterlichen Kunst, in: Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur. Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, 17, Regensburg 2012, S. 225-235.

**Oberhuber 1999**

Konrad Oberhuber, Mantegna and the Role of Prints: A Prototype for Artistic Innovation in the North and South, in: Bernard Aikema/Beverly Louise Brown (Hgg.), Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian (Kat. Ausst. Palazzo Grassi, Venedig 1999), New York 2000, S. 144-149.

**Obleitner 2012**

Alena Obleitner, Alena Obleitner, Die Wandmalereien im Rittersaal von Schloss Friedberg bei Volders in Tirol, phil. Dipl. (ms.), Wien 2012.

**Ohler 1990**

Norbert Ohler, Sterben und Tod im Mittelalter, München 1990.

**Plummer 1966**

John Plummer, Die Miniaturen aus dem Stundenbuch der Katharina von Kleve, Berlin 1966.

**Pohl 1996**

Heinz-Dieter Pohl, Berg- und Gebirgsnamen: slavisch, in: Ernst Eichler (Hg.), Namenforschung. Ein internationales Handbuch zur Onomastik, 2. Teilband, Berlin 1996, S. 1524-1530.

**Popelka 1956**

Liselotte Popelka, Susanna Hebra. Theatrum Castitatis Sive Innocentia Liberata. Ein Beitrag zur alttestamentlichen Ikonographie besonders des deutsch-niederländischen Kunstbereichs), phil. Diss. (ms.), Wien 1956.

**Pächt 1969**

Otto Pächt, Meister Francke-Probleme, in: Meister Francke und die Kunst um 1400. Ausstellung zur Jahrhundert-Feier der Hamburger Kunsthalle (Kat. Ausst., Kunsthalle, Hamburg 1969), Hamburg 1969, S. 22-27.

**Pächt 1977**

Otto Pächt, Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften, hg. von Jörg Oberhaidacher, München 1977.

**Pächt 2002**

Otto Pächt, Venezianische Malerei des 15. Jahrhunderts. Die Bellinis und Mantegna, hg. von Margareta Vyoral-Tschapka/Michael Pächt, München 2002.

**Rasmo 1967**

Nicolo Rasmo, Donaustil und italienische Kunst der Renaissance, in: Kurt Holter/Otto Wutzel (Hgg.), Werden und Wandlungen, Studien zur Kunst der Donauschule, Linz 1967, S. 115-136.

**Reich 2005**

Anne-Kathrin Reich, Kleidung als Spiegelbild sozialer Differenzierung. Städtische Kleiderordnungen vom 14. bis zum 17. Jahrhundert am Beispiel der Altstadt Hannover, Hannover 2005.

**Roeck 1991**

Bernd Roeck, Lebenswelt und Kultur des Bürgertums in der frühen Neuzeit, in: Lothar Gall (Hg.), Enzyklopädie Deutscher Geschichte, 9, München 1991.

**Roeck 1999**

Bernd Roeck, Venice and Germany: Commercial Contacts and Intellectual Inspirations, in: Bernard Aikema/Beverly Brown (Hgg.), Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian (Kat. Ausst. Palazzo Grassi, Venedig 1999), New York 2000, S. 44-55.

**Rosenauer 1998**

Artur Rosenauer, Michael Pacher und Italien. Beobachtungen zu einigen seiner Bildkompositionen, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 50, Wien 1998, S. 119-130.

**Rosenauer 1998a**

Artur Rosenauer, Zur Frage der europäischen Bedeutung Michael Pachers, in: Artur Rosenauer (Hg.), Michael Pacher und sein Kreis (Kat. Ausst., Augustiner-Chorherrenstift, Neustift 1998), Bozen 1998, S. 37-48.

**Rosenauer 2003**

Artur Rosenauer, Spätgotik und Renaissance, in: Arthur Rosenauer (Hg.), Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Spätmittelalter und Renaissance, Wien 2003, S. 15-38.

**Rosenauer 2003a**

Artur Rosenauer, Malerei der Donauschule, in: Arthur Rosenauer (Hg.), Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Spätmittelalter und Renaissance, Wien 2003, S. 477-478.

**Rupprich 1956**

Hans Rupprich (Hg.), Dürer. schriftlicher Nachlass, 1, Berlin 1956.

**Sander 2014**

Jochen Sander, Bilder des Menschen, in: Sabine Haag/Guido Messling (Hgg.), Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500 (Kat. Ausst., Städel Museum, Frankfurt am Main 2014/2015; Kunsthistorisches Museum, Wien 2015), München 2014, S. 41-43.

**Scherbaum 2000**

Anna Scherbaum, Zu Dürers Druckgrafik, in: Albrecht Dürer: 80 Meisterblätter. Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen aus der Sammlung Otto Schärf (Kat. Ausst., Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2000/2001), München 2000, S. 16-23.

**Schiller 1980**

Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst. Maria, 4,2, Gütersloh 1980.

**Schiller 1981**

Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst. Inkarnation – Kindheit – Taufe – Versuchung – Verklärung – Wirken und Wunder Christi, 1, Gütersloh 1981.

**Schmid 1977**

Elmar Schmid, Nördlingen. Die Georgskirche und St. Salvator, Stuttgart 1977.

**Schoch 2001**

Rainer Schoch, Albertvs Dvrer Faciebat. Bemerkungen zur Rolle der Druckgraphik im Werk Albrecht Dürers, in: Rainer Schoch (Hg.), Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, 1, München 2001, S. 9-24.

**Scott 1980**

Margaret Scott, Late gothic Europe: 1400-1500, London 1980.

**Sgarbi 1999**

Vittorio Sgarbi, Carpaccio, München 1999.

**Stiassny 1908**

Robert Stiassny, Die Donaumalerei im sechzehnten Jahrhundert, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, 5, 1908, S. 421-435.

**Stierling 1907**

Hubert Stierling, Studien zu Mechthild von Magdeburg, phil. Diss. (ms.), Nürnberg 1907.

**Tietze 1908**

Hans Tietze, Albrecht Altdorfers Anfänge, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Kaiserlich-Königlichen Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale, 2, 1908, S. 1-20.

**Tipton 1996**

Susan Tipton, Res publica bene ordinata. Regentenspiegel und Bilder vom guten Regiment. Rathausdekorationen in der Frühen Neuzeit, Hildesheim 1996.

**Omlin 1946**

Ephrem Omlin, Das neuentdeckte älteste Bruder-Klausen-Bild und der Hochaltar von Sachsen aus dem Jahre 1492, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 8, 1946, S. 129-173.

**Osteneck 2004**

Volker Osteneck, Zwölfjähriger Jesus im Tempel, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, 4, Rom/Wien 2004, Sp. 583-589.

**Osten/Wirth 1958**

Gert von der Osten/Karl-August Wirth, Ecce Homo, in: Ernst Gall (Hg.), Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, 4, München 1958, Sp. 674-700.

**Vogt 2008**

Christine Vogt, Das druckgraphische Bild nach Vorlagen Albrecht Dürers (1471-1528). Zum Phänomen der graphischen Kopie (Reproduktion) zu Lebzeiten Dürers nördlich der Alpen, München 2008.

**Von Engerth 1886**

Eduard von Engerth, Gemälde, Beschreibendes Verzeichnis, Deutsche Schulen. Kunsthistorische Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, III, Wien 1886.

**Voss 1920**

Hermann Voss, Über den Ursprung der Bayerischen Renaissancemalerei, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 55, 1920, S. 148-151.

**Weckwerth 1957**

Alfred Weckwerth, Der Ursprung des Bildepitaphs, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 20, 1957, S. 147-185.

**Weiss 1966**

Roberto Weiss, Pisanello's medaillon of the emperor John VIII Palaeologus, London 1966.

**Winzinger 1965**

Franz Winzinger, Zur Malerei der Donauschule, in: Die Kunst der Donauschule 1490-1540 (Kat. Ausst., Stift, St. Florian 1965; Schloßmuseum, Linz 1965), Linz 1965, S. 18-22.

**Winzinger 1965a**

Franz Winzinger, Albrecht Altdorfer und sein Kreis, in: Die Kunst der Donauschule 1490-1540 (Kat. Ausst., Stift, St. Florian 1965; Schloßmuseum, Linz 1965), Linz 1965, S. 35-92.

**Witternigg 1940**

Margarethe Witternigg, Urban Görtschacher und seine Stellung in Kärnten, phil. Diss. (ms.), Wien 1940.

**Witternigg 1941**

Margarethe Witternigg, Urban Görtschacher und seine Stellung in Kärnten, in: Carinthia I, Heft 2, Klagenfurt 1941, S. 473-495

**Wlattnig 2009**

Robert Wlattnig, Bericht der einzelnen Kustodiate. Abteilung für Kunstgeschichte, in: Rudolfinum: Jahrbuch des Landesmuseums für Kärnten 2007, Klagenfurt 2009, S. 237-253.

**Wonisch 1957**

Othmar Wonisch, Ergänzungen zur Urban-Görtschacher-Forschung, in: Carinthia I. Geschichtliche und volkskundliche Beiträge zur Heimatkunde Kärntens, 147, Klagenfurt 1957, S. 579-593.

**Zaunbauer 2012**

Julia Zaunbauer, Albrecht Altdorfers Susannentafel und die antonyme Erzählung, phil. Dipl. (ms.), Wien, 2012.

**Zolda 2011**

Ernestine Zolda, Die Flügelmalereien des Sterzinger Altarretabels im stilkritischen und lokalhistorischen Kontext, phil. Diss. (ms.), Wien 2011.

**Zöhl 2015**

Caroline Zöhl, Maximilians große Buchprojekte und Bildprogramme und ihre Planungsstadien. Der Triumph Kaiser Maximilians I. - Autobiographie und Ritterroman im Theuerdank - Der Weißkunig - Planung zum Grabmal Maximilians, in: Andreas Fingernagel (Hg.), Goldene Zeiten. Meisterwerke der Buchkunst von der Gotik bis zur Renaissance (Kat. Ausst., Österreichische Nationalbibliothek, Wien 2015/2016), Luzern 2015, S. 100-109.

## 9 Abbildungsnachweis

- Abb. 1:** © Belvedere, Wien.  
**Abb. 2:** © Belvedere, Wien.  
**Abb. 3:** © Photothek, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München.  
**Abb. 4:** © Belvedere, Wien.  
**Abb. 5:** © Belvedere, Wien.  
**Abb. 6:** © Belvedere, Wien.  
**Abb. 7:** © Belvedere, Wien.  
**Abb. 8:** © Belvedere, Wien.  
**Abb. 9:** Gutscher-Schmid 2007, Abb. 0.01.  
**Abb. 10:** Gutscher-Schmid 2007, Abb. 5.04.  
**Abb. 11:** <https://www.museum-digital.de/data/bawue/images/201411/04162116560.jpg>, Zugriff am 8.2.2018, 14:15.  
**Abb. 12:** © Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.  
**Abb. 13:** © Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.  
**Abb. 14:** © Belvedere Wien, Foto: Johannes Stoll.  
**Abb. 15:** Peter Humfrey, Carpaccio, London 2009, Abb. 34.  
**Abb. 16:** © Trustees of the British Museum.  
**Abb. 17:** © Trustees of the British Museum.  
**Abb. 18:** Madersbacher 2015, S. 244.  
**Abb. 19:** © Trustees of the British Museum.  
**Abb. 20:** © Trustees of the British Museum.  
**Abb. 21:** Staatliche Kunstsammlungen, Dresden  
**Abb. 22:** [http://manuscripts.kb.nl/zoom/BYVANCKB%3Amimi\\_133e2%3A048v](http://manuscripts.kb.nl/zoom/BYVANCKB%3Amimi_133e2%3A048v), Zugriff am 8.2.2018, 17:34.  
**Abb. 23:** Koch 2011, Abb. 4.  
**Abb. 24:** Heck/Mack 2012, Abb. 29.  
**Abb. 25:** © Catharina Stiebitz.  
**Abb. 26:** Koch 2011, Abb. 108.  
**Abb. 27:** Jochen Sander (Hg.), Dürer. Kunst – Künstler – Kontext (Kat. Ausst., Städel Museum, Frankfurt 2013/2014), München 2013, Abb. 13.1.  
**Abb. 28:** Kutschbach 1995, Abb. 81.  
**Abb. 29:** © Catharina Stiebitz.  
**Abb. 30:** © Gallerie dell'Accademia, Venedig.  
**Abb. 31:** Sgarbi 1999, S. 138-139.  
**Abb. 32:** Sgarbi 1999, S. 137.  
**Abb. 33:** © Musée du Louvre, Paris / RMN-Grand Palais, Foto: G. Blot.  
**Abb. 34:** Madersbacher 2015, S. 254.  
**Abb. 35:** © Trustees of the British Museum.  
**Abb. 36:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 37:** © Albertina, Wien.  
**Abb. 38:** © Stadtmuseum, Nördlingen.  
**Abb. 39:** © Bayerische Staatsgemäldesammlung, München  
**Abb. 40:** Tilmann Falk (Hg.), The Illustrated Bartsch 11 (Former Volume 7, Part 2). Sixteenth Century German Artists, New York 1980, S. 165.  
**Abb. 41:** © British Museum, London.  
**Abb. 42:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 43:** © Belvedere Wien.

**Abb. 44:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 45:** © British Museum, London.  
**Abb. 46:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 47:** © British Museum, London.  
**Abb. 48:** © Catharina Stiebitz.  
**Abb. 49:** Buchner 1928, TAF. I.  
**Abb. 50:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 51:** Francesco Valcanover, Carpaccio, Florenz 1989, S. 16.  
**Abb. 52:** © Gallerie dell'Accademia, Venedig.  
**Abb. 53:** <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0008/bsb00087337/images/index.html?seite=7&fip=193.174.98.30>, Zugriff am 11.2.2018, 22:10.  
**Abb. 54:** <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0008/bsb00087337/images/index.html?seite=31&fip=193.174.98.30>, Zugriff am 11.2.2018, 22:18.  
**Abb. 55:** Obleitner 2012, Abb. 34.  
**Abb. 56:** © Bayerische Staatsgemäldesammlungen.  
**Abb. 57:** Peter Steiner (Hg.), Jan Polack. Von der Zeichnung zum Bild. Malerei und Maltechnik in München um 1500 (Kat. Ausst., Bayerisches Nationalmuseum, München 2004/2005), Augsburg 2004, Kat. II.1.  
**Abb. 58:** © Kunstmuseum, Basel.  
**Abb. 59:** Plummer 1966, Abb. 35.  
**Abb. 60:** Plummer 1966, Abb. 36.  
**Abb. 61:** © Musée du Louvre, Paris.  
**Abb. 62:** Madersbacher 2015, S. 244.  
**Abb. 63:** © Photothek, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München.  
**Abb. 64:** © Albertina, Wien.  
**Abb. 65:** Jochen Sander (Hg.), Dürer. Kunst – Künstler – Kontext (Kat. Ausst., Städel Museum, Frankfurt 2013/2014), München 2013, Abb. 8.1B.  
**Abb. 66:** © Pinacoteca di Brera.  
**Abb. 67:** © Albertina, Wien.  
**Abb. 68:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 69:** © Musée du Louvre, Paris / RMN-Grand Palais, Foto: G. Blot.  
**Abb. 70:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 71:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 72:** © Musée du Louvre, Paris / RMN-Grand Palais, Foto: G. Blot.  
**Abb. 73:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 74:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 75:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 76:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 77:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 78:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 79:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 80:** © Staatsgalerie, Stuttgart.  
**Abb. 81:** © Alte Pinakothek, München.  
**Abb. 82:** © Alte Pinakothek, München.  
**Abb. 83:** © Albertina, Wien.  
**Abb. 84:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 85:** © Belvedere Wien.

**Abb. 86:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 87:** © Albertina, Wien.  
**Abb. 88:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 89:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 90:** © Albertina, Wien.  
**Abb. 91:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 92:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 93:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 94:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 95:** © Albertina, Wien.  
**Abb. 96:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 97:** © Schlesische Kunstsammlungen.  
**Abb. 98:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 99:** © Albertina, Wien.  
**Abb. 100:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 101:** © Albertina, Wien.  
**Abb. 102:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 103:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 104:** © Albertina, Wien.  
**Abb. 105:** © Salzburg Museum.  
**Abb. 106:** © Albertina, Wien.  
**Abb. 107:** Erker 2010, Abb. 7.  
**Abb. 108:** Erker 2010, Abb. 8.  
**Abb. 109:** Tipton 1996, Abb. 146.  
**Abb. 110:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 111:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 112:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 113:** © Catharina Stiebitz.  
**Abb. 114:** © Catharina Stiebitz.  
**Abb. 115:** © Catharina Stiebitz.  
**Abb. 116:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 117:** © Albertina, Wien.  
**Abb. 118:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 119:** Wolfgang Neiser, Erscheinung als visuelle Metapher im Werk Altdofers, in: Christoph Wagner/Oliver Jehle (Hgg.), Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur, Regensburg 2012, S. 147-160, Abb. 110.  
**Abb. 120:** Blauensteiner 2017, Kat. 1/4.  
**Abb. 121:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 122:** Bodo Brinkmann, Cranach der Ältere (Kat. Ausst., Städel Museum, Frankfurt am Main 2007/2008; Royal Academy of Arts, London 2008), Ostfildern 2007, S. 125.  
**Abb. 123:** © Albertina, Wien.  
**Abb. 124:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 125:** © Belvedere Wien.  
**Abb. 126:** <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/is00309000/0084>, Zugriff am 8.2.2018, 13:58.  
**Abb. 127:** <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/is00309000/0093>, Zugriff am 8.2.2018, 14:13.  
**Abb. 128:** Madersbacher 2015, Abb. 311.  
**Abb. 129:** Madersbacher 2015, Abb. 312.



## 10 Abbildungen



**Abb. 1:** Zwölfjähriger Jesus im Tempel, 1508, Malerei auf Lindenholz, 47 x 30 cm, Prunkstall, Unteres Belvedere, Wien.



**Abb. 2:** Ecce-Homo, 1508, Malerei auf Fichtenholz, 85,5 x 58x5 cm, Oberes Belvedere, Wien.

265239



**Abb. 3:** Marienkrönung, 1508, Malerei auf Fichtenholz, 64,5 x 40,5 cm, verschollen.



**Abb. 4:** Susannenlegende, um 1520, Malerei auf Fichtenholz, 99 x 132 cm, Oberes Belvedere, Wien.

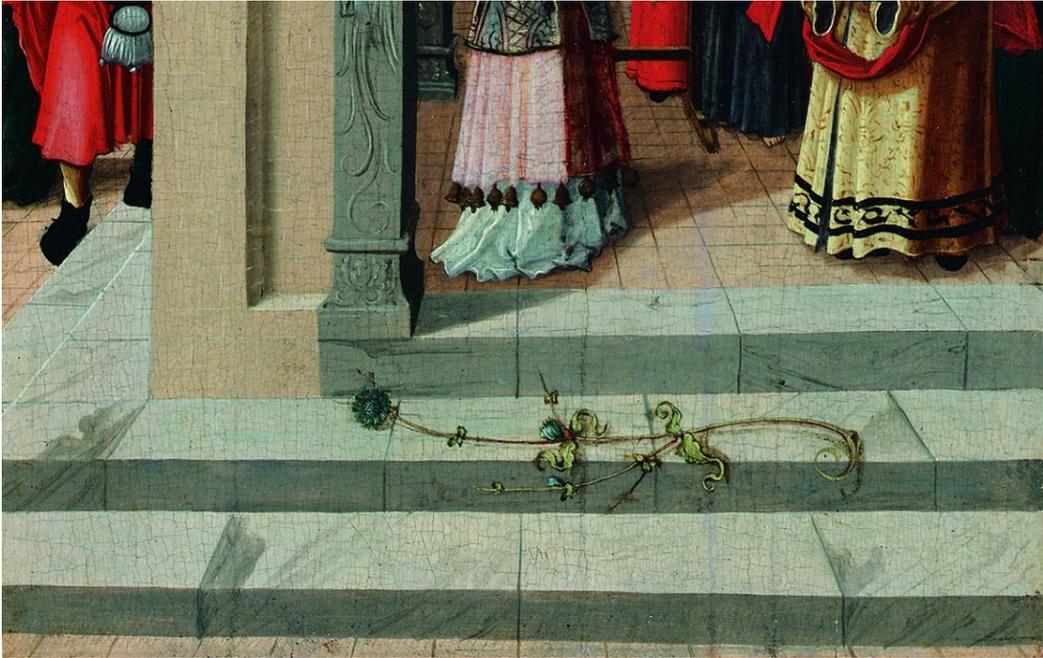


Abb. 5: Zwölfjähriger Christus im Tempel, Detail, Wegwarte-Signum.



Abb. 6: Ecce-Homo, Detail, Wegwarte-Signum.



**Abb. 7:** Marienkrönung, Detail, Wegwarte-Signum.



**Abb. 8:** Susannenlegende, Detail, Wegwarte-Signum.



**Abb. 9:** Wandbild mit der Darstellung der Wurzel Jesse, Französische Kirche, Bern.



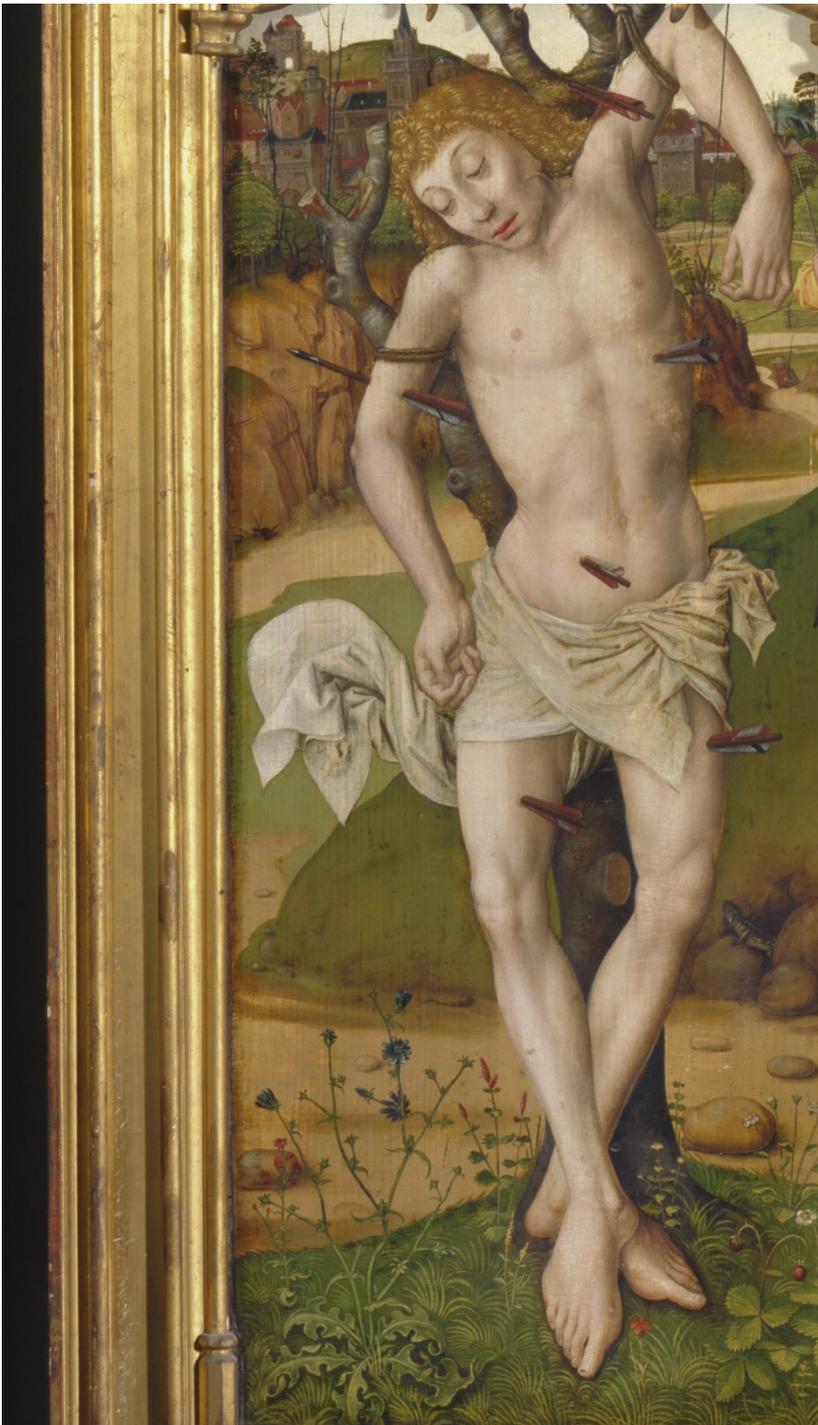
**Abb. 10:** Johannesmeister, Verkündigung an Zacharias durch den Erzengel Gabriel, Johannesaltar, 1495/1500, Malerei auf Holz, 116 x 129 cm, Kunstmuseum, Bern.



**Abb. 11:** Zürcher Veilchenmeister, Der heilige Antonius Abbas, um 1505/1510, Malerei auf Tannenholz, 97 x 97 cm, Sammlung Würth, Künzelsau.



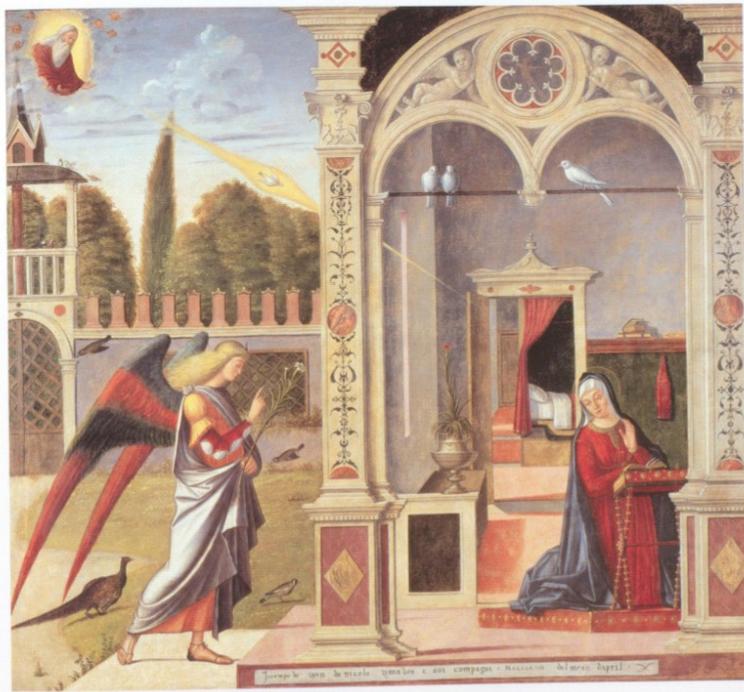
**Abb. 12:** Meister des Augustiner-Altars, Sebastiansmartyrium, 1487, Malerei auf Tannenholz, 135 x 90 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.



**Abb. 13** Meister des Augustiner-Altars, Sebastiansmartyrium, Detail



**Abb. 14:** Zwölfjähriger Jesus im Tempel, 1508, Malerei auf Lindenholz in Fichtenrahmen, 47 x 30 cm, Prunkstall, Unteres Belvedere, Wien.



**Abb. 15:** Vittore Carpaccio, Verkündigung an Maria, 1504, Öl auf Leinwand, 127 x 139 cm, Ca'd'Oro, Venedig.



**Abb. 16:** Jacopo Bellini, Verkündigung an Maria, ca. 1440-1470, Zeichnung auf Papier, 4,5 x 3,35 cm, British Museum, London.



**Abb. 17:** Jacopo Bellini, Geburt Christi, ca. 1440-1470, Zeichnung auf Papier, 4,15 x 3,33 cm, British Museum, London.



**Abb. 18:** Michael Pacher, Geburt Christi, um 1475/81, Malerei auf Fichtenholz, 386 x 74 cm (mit Rahmen), Altar von St. Wolfgang, Pfarrkirche, St. Wolfgang am Wolfgangsee.



**Abb. 19:** Leonhard Beck, Die Begegnung Maximilians I. mit Heinrich VIII., ca. 1514-1516, Holzschnitt auf Papier, 22 x 19,7 cm, British Museum, London.



**Abb. 20:** Leonhard Beck, Das Abkommen zwischen dem Weißkunig und den Beratern des Grünen Königs, ca. 1514-1516, Holzschnitt auf Papier, 21,9 x 19,9 cm, British Museum, London.



**Abb. 21:** Albrecht Dürer, Zwölfjähriger Jesus im Tempel, 1495/96, Öl auf Nadelholz, 62,5 x 45 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.



**Abb. 22:** Das Leben Christi in Gebeten, Zwölfjähriger Jesus im Tempel, ca. 1530, Miniatur auf Papier, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.



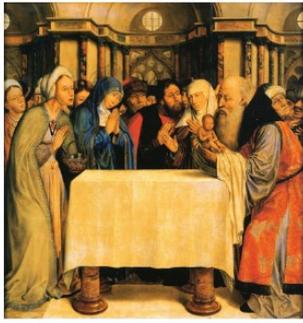
**Abb. 23:** Quentin Massys, Zwölfjähriger Jesus im Tempel, ca. 1509-1513, Öl auf Leinwand, 62,5 x 80,5 cm, Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon.



**Abb. 24:** Albrecht Altdorfer, Geburt Jesu, 1507, Öl auf Holz, 41,8 x 31,5 cm, Kunsthalle, Bremen.



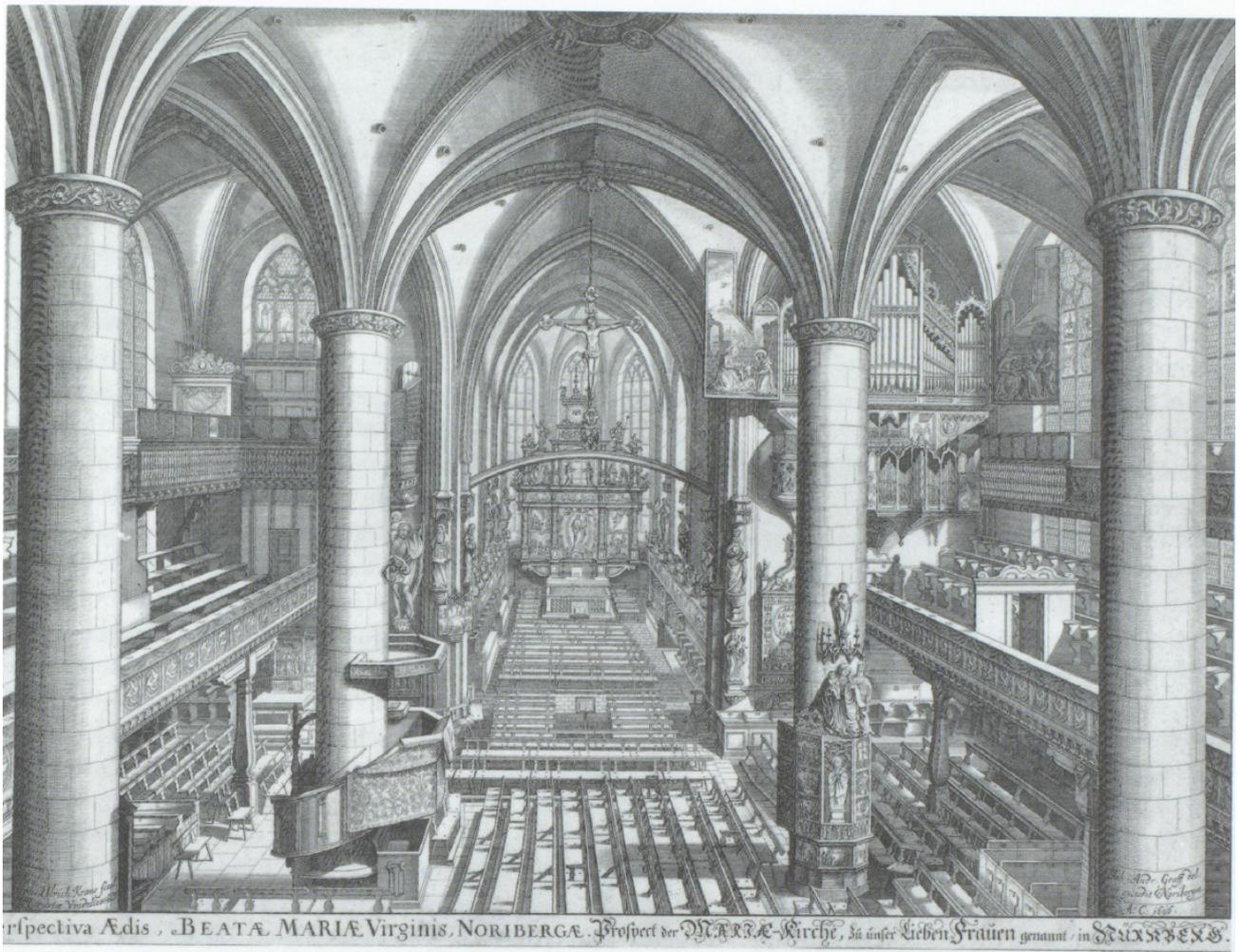
**Abb. 25:** Hängung der Darstellung des Zwölfjährigen Jesus im Tempel, Prunkstall, Unteren Belvedere in Wien.



**Abb. 26:** Quentin Massys, Rekonstruktion des Polyptichons der Sieben Schmerzen Mariae (nach Patrícia Okay Koch), Museo Nacional de Arte Antiga, Lissabon, Portugal (Maria als Schmerzensmutter, Darbringung im Tempel, Zwölfjähriger Jesus im Tempel, Kreuztragung Christi, Kreuzigung Christi, Hl. Johannes und die drei Frauen am Grab), Worcester Art Museum, Massachusetts, USA (Ruhe auf der Flucht) und Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasilien (Beweinung Christi).



**Abb. 27:** Albrecht Dürer, Rekonstruktion des Retabel der Sieben Schmerzen Mariens, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Deutschland (Beschneidung Jesu, Ruhe auf der Flucht, Zwölfjähriger Jesus im Tempel, Kreuztragung Christi, Anheftung Christi an das Kreuz, Christus am Kreuz, Beweinung Christi) und Alte Pinakothek, München, Deutschland (Maria als Schmerzensmutter).



**Abb. 28:** Joseph Ulrich Kraus (nach Johann Andreas Graff), Einblick in das Innere der Frauenkirche in Nürnberg, 1696, Kupferstich, Staatliche Graphische Sammlung, München.



**Abb. 29:** Hängung des Ecce-Homo-Bildes und der Susannenlegende, Oberes Belvedere, Wien.



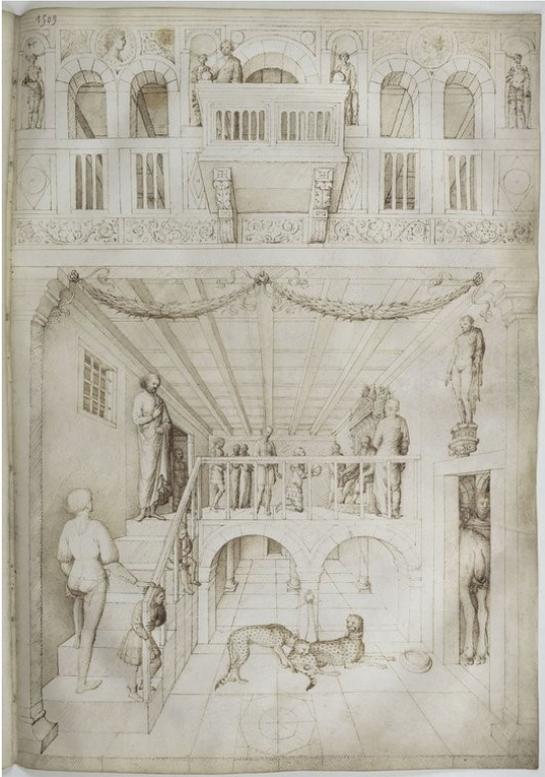
**Abb. 30:** Vittore Carpaccio, Die Abreise der Gesandten, Ursulazyklus, 1498, Öl auf Leinwand, 281 x 252 cm, Gallerie dell'Accademia, Venedig.



**Abb. 31:** Vittore Carpaccio, Exorzismus des Hl. Tryphon, um 1507, Öl auf Leinwand, 141 x 300 cm, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venedig.



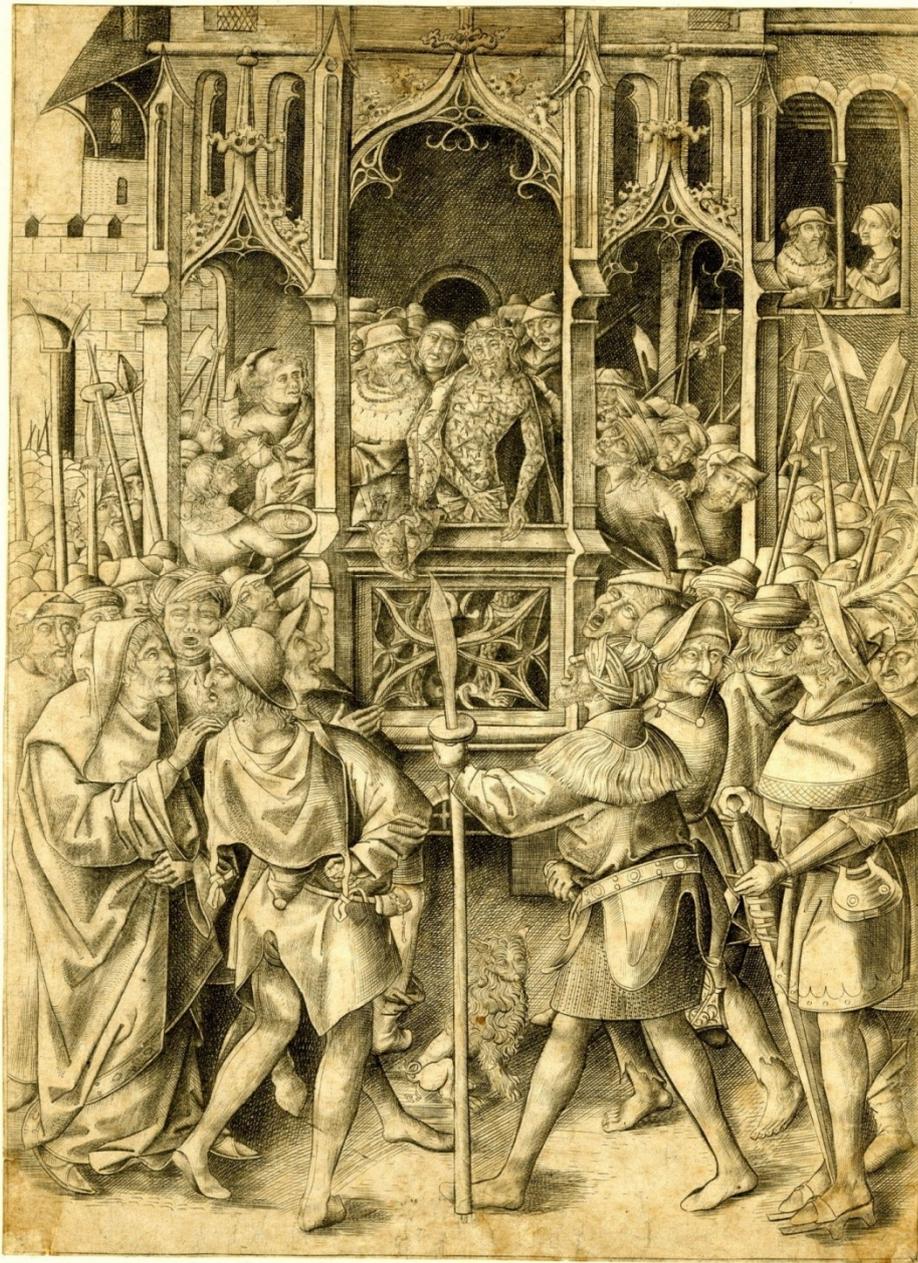
**Abb. 32:** Vittore Carpaccio, Exorzismus des Hl. Tryphon, Detail, Mann auf der Treppe.



**Abb. 33:** Jacopo Bellini, Architekturskizze, Zeichnung auf Papier, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre.



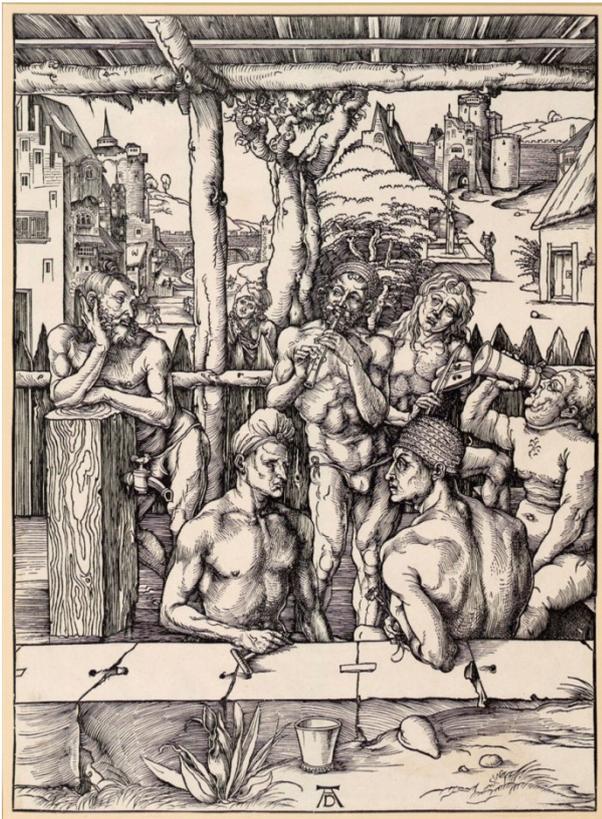
**Abb. 34:** Michael Pacher, Versuchte Steinigung Christi, um 1475/81, Malerei auf Fichtenholz, 386 x 164 cm (mit Rahmen), Altar von St. Wolfgang, Pfarrkirche, St. Wolfgang am Wolfgangsee.



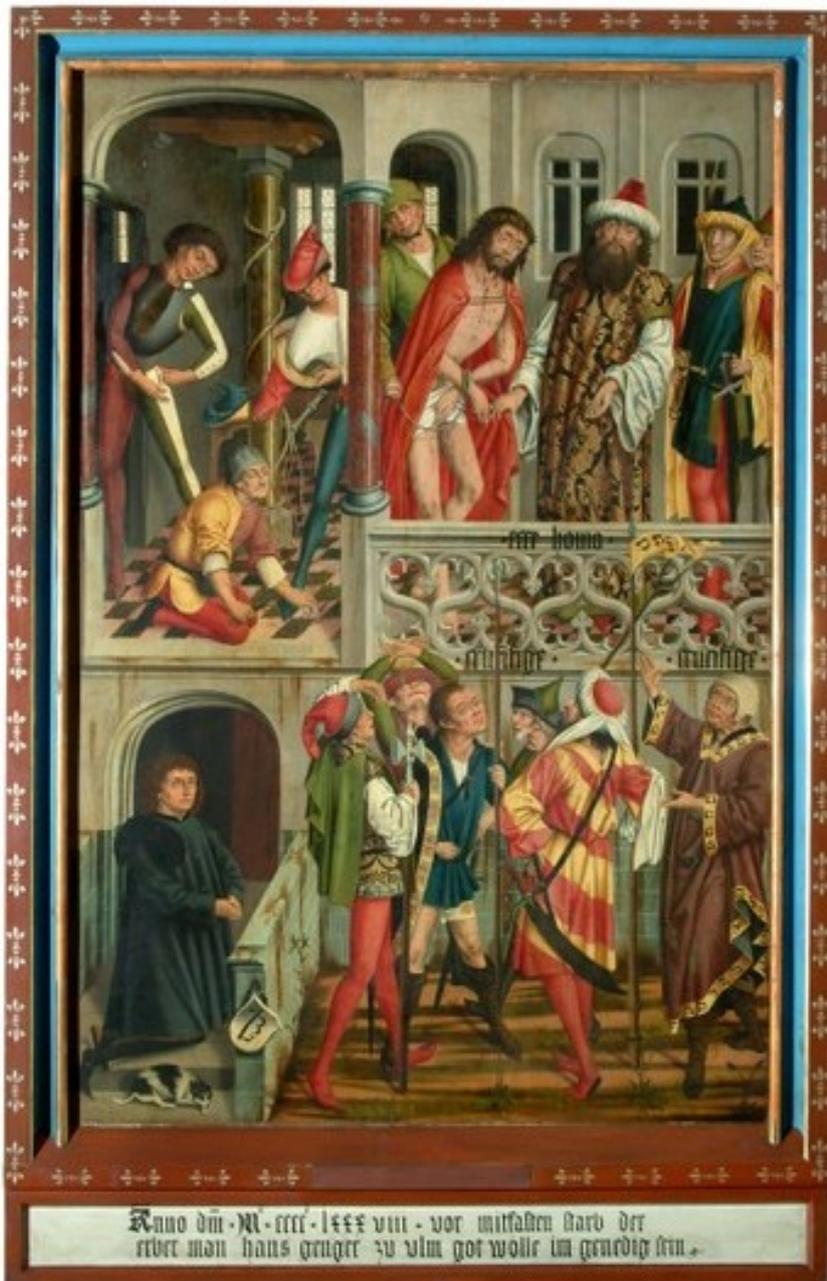
**Abb. 35:** Israhel van Meckenem, Ecce-Homo, 1450-1500, Stich auf Papier, 28,3 x 20,8 cm, British Museum, London.



**Abb. 36:** Ecce-Homo, Detail, Schergen.



**Abb. 37:** Albrecht Dürer, Das Männerbad, um 1496/97, Holzschnitt, 38,9 x 28,3 cm, Albertina, Wien.



**Abb. 38:** Friedrich Herlin, Gienger-Epitaph, 1468, Malerei auf Holz, 1,72 x 1,14 m, Stadtmuseum, Nördlingen.



**Abb. 39:** Jan Polack, Ecce-Homo, 1492, Öl auf Fichtenholz, 205 x 130 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlung, München.



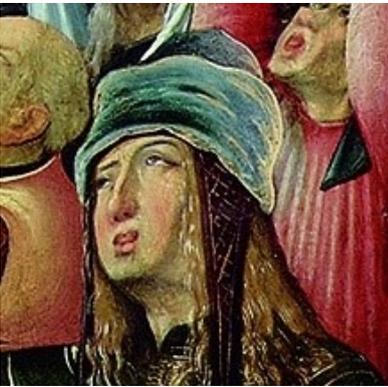
**Abb. 40:** Hans Burgkmair d. Ä., Stadtwunder, ca. 1514-1516, Holzschnitt.



**Abb. 41:** Hans Burgkmair d. Ä., Der Weißkunig wird zum römischen König gewählt, ca. 1514-1516, Holzschnitt, 21,8 x 19,6 cm, British Museum, London.



**Abb. 42:** Ecce-Homo, Detail, Scherge auf der Treppe.



**Abb. 43:** Ecce-Homo, Detail, jüdischer Gelehrte



**Abb. 44:** Ecce-Homo, Detail, Johannes und Maria.



**Abb. 45:** Andrea Mantegna, Bacchanal mit dem Weinfass, 1470-1500, Stich auf Papier, 33,4 x 45,5 cm, British Museum, London.





**Abb. 48:** Ecce-Homo, Detail, Soldaten im Arkadengang.



Abb. 49: Ecce-Homo mit Übermalungen.



**Abb. 50:** Ecce-Homo, Detail, Stifterfigur.



**Abb. 51:** Vittore Carpaccio, Begegnung der Verlobten und Abreise zur Pilgerfahrt, Detail, junger Mann mit dem Abzeichen der Compagnia della Calza dei Zardinieri 1498, Öl auf Leinwand, 279 x 610 cm, Gallerie dell'Accademia, Venedig.



**Abb. 52:** Vittore Carpaccio, Ankunft der Gesandten in der Bretagne, Detail, Ordensmitglied der Compagnia della Calza degli Ortolani, 1498, Öl auf Leinwand, 278 x 589 cm, Gallerie dell'Accademia, Venedig.



**Abb. 53:** Paul Hector Mair, Einspännigerbuch, 1542, Malerei auf Papier, ca. 24,38 x 36,07 cm, Staats- und Stadtbibliothek, Augsburg.



Abb. 54: Paul Hector Mair, Einspännigerbuch, 1542, Malerei auf Papier, ca. 24,38 x 36,07 cm, Staats- und Stadtbibliothek, Augsburg.



**Abb. 55:** Unbekannter Künstler, Fragment einer Turnierszene aus Schloss Trautson bei Mätrei am Brenner, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck.



**Abb. 56:** Hans Holbein d. Ä., Basilika Santa Maria Maggiore, Mitteltafel: Marienkrönung, 1499, Malerei auf Tannenholz, 234,6 x 113,8 cm, Staatsgalerie, Augsburg.



**Abb. 57:** Jan Polack (Werkstatt), Krönung Mariens, 1491/92, Malerei auf Holz, Hochaltar, Schloss Blutenburg, München.



**Abb. 58:** Augsburger-Meister, Marienkrönung, um 1470, Mischtechnik auf Fichtenholz, 127 x 111,30 cm, Kunstmuseum, Basel.

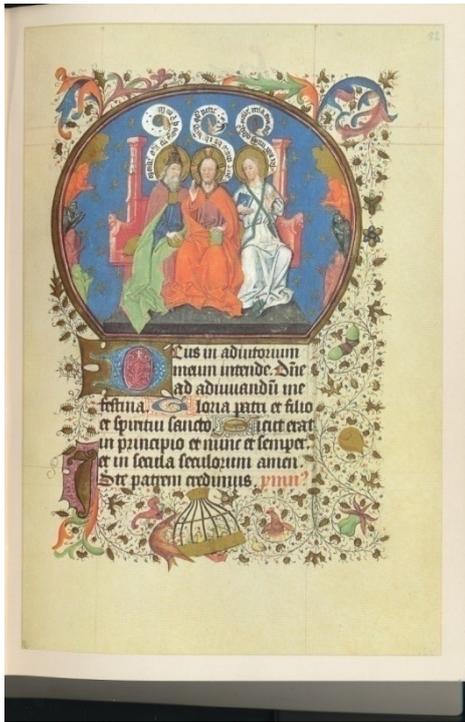


Abb. 59: Stundenbuch der Katharina van Kleve, Die thronende Dreifaltigkeit, um 1440



Abb. 60: Stundenbuch der Katharina von Kleve, Die Dreifaltigkeit mit knieendem Gottessohn, um 1440.



**Abb. 61:** Michel Sittow, Marienkrönung, um 1496, Malerei auf Holz, 24 x 18 cm, Musée du Louvre, Paris.



**Abb. 62:** Michael Pacher, Geburt Christi, um 1475/81, Malerei auf Fichtenholz, 386 x 74 cm (mit Rahmen), Altar von St. Wolfgang, Pfarrkirche, St. Wolfgang am Wolfgangsee.



**Abb. 63:** Marienkrönung, Detail, Wolkenbank.



**Abb. 64:** Albrecht Dürer, Mariä Himmelfahrt und Krönung, 1510, Holzschnitt, Albertina, Wien.



**Abb. 65:** Albrecht Dürer, Heller-Altar, 1507-1509, Lindenholz, 189 x 138 cm (Mitteltafel), Tannenholz, 141,9 x 60,5 cm bzw. 142 x 60,7 cm (Flügelinnenseiten, oberer Abschnitt), Tannenholz, 52,5 x 56 cm bzw. 52,8 x 56,5 cm (Flügelinnenseiten, Stifterbilder), Historisches Museum, Frankfurt am Main.



**Abb. 66:** Gentile Bellini, Predigt des Hl. Markus auf der Piazza di Sant'Eufemia in Alexandria, 1505-1507, Öl auf Leinwand, 347 x 770 cm, Pinacoteca di Brera, Mailand.



**Abb. 67:** Albrecht Dürer, Joachim und Anna unter der Goldenen Pforte, 1504, Holzschnitt, 30,7 x 21,8 cm, Albertina, Wien.



**Abb. 68:** Susannenlegende, Detail, mittlere Architekturkulisse.



**Abb. 69:** Jacopo Bellini, Verkündigung an Maria, 1497, Skizzenblatt, 38 x 26 cm, Musée du Louvre, Paris.



**Abb. 70:** Susannenlegende, Detail, Architekturaufbau der linken Bildseite.



**Abb. 71:** Susannenlegende, Detail, Muschelkonchen und Festons auf der rechten Bildseite.



**Abb. 72:** Jacopo Bellini, Präsentation Christi im Tempel, 1478, Skizzenblatt, 38 x 26 cm, Musée du Louvre, Paris.



**Abb. 73:** Susannenlegende, Detail, die Beobachtung Susannas durch die zwei Alten und deren Überfall.



**Abb. 74:** Susannenlegende, Detail, Verurteilung Susannas.



**Abb. 75:** Zwölfjähriger Jesus im Tempel, Detail, Hohepriester.



**Abb. 76:** Susannenlegende, Detail, Errettung Susannas durch den Propheten Daniel.



**Abb. 77:** Susannenlegende, Detail, Das Verhör des Propheten Daniel.



**Abb. 78:** Susannenlegende, Detail, Steinigung der beiden Alten.



**Abb. 79:** Susannenlegende, Detail, architektonische Gliederung der einzelnen Szenen.



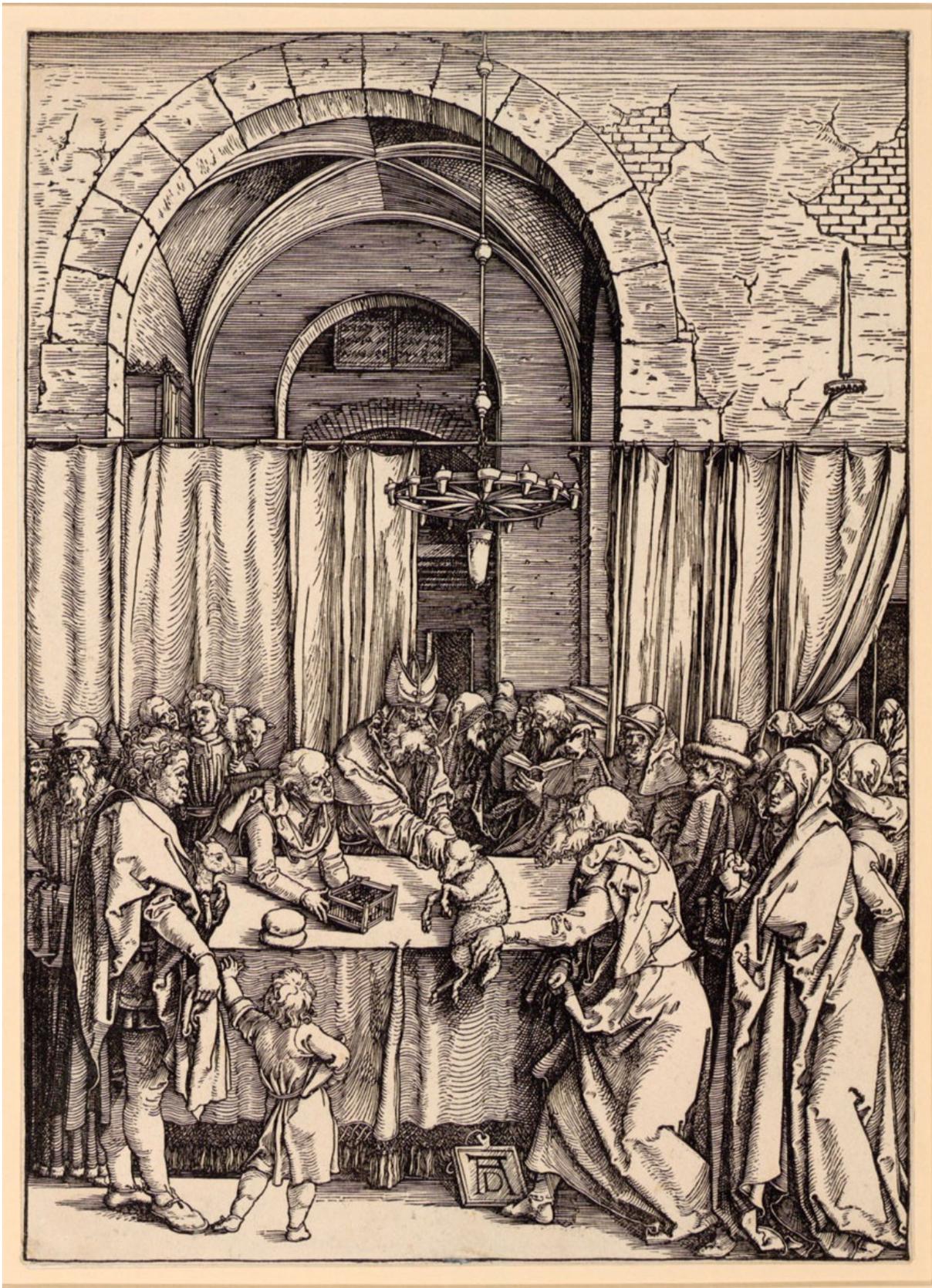
**Abb. 80:** Hans Schäufelein, Susanna und die beiden Alten, 1516/1517, Mischtechnik auf Fichtenholz, 39,5 x 66 cm, Staatsgalerie Stuttgart.



**Abb. 81:** Hans Schöpfer d. Ä., Susannenlegende, 1537, Lindenholz, 100,8 x 149,9 cm, Alte Pinakothek, München.



**Abb. 82:** Albrecht Altdorfer, Susannenlegende, 1526, Lindenholz, 74,8 x 61,2 cm, Alte Pinakothek, München.



**Abb. 83:** Albrecht Dürer, Joachims Opfer wird vom Hohepriester zurückgewiesen, um 1504, Holzschnitt, Albertina, Wien.



**Abb. 84:** Susannenlegende, Detail, Scherge Susannas.



**Abb. 85:** Susannenlegende, Detail, Mann mit Backenbart.



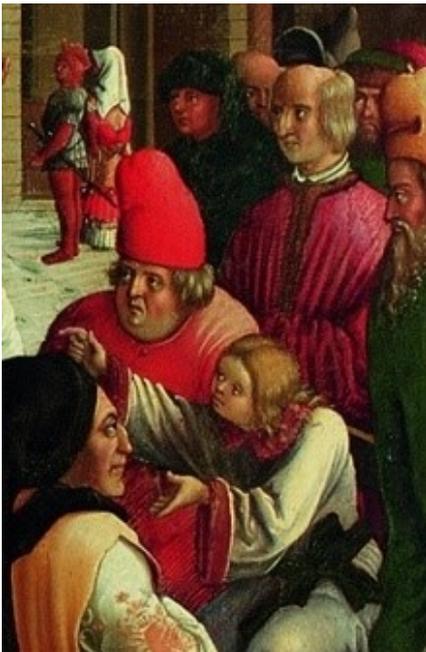
**Abb. 86:** Susannenlegende, Detail, Gelehrter.



**Abb. 87:** Albrecht Dürer, Beschneidung Christi, um 1504, Holzschnitt, Albertina, Wien.



**Abb. 88:** Susannenlegende, Detail, ein mit Steinen bewaffneter Mann und ein Gelehrter mit Stock.



**Abb. 89:** Susannenlegende, Detail, Gelehrte zur rechten Seite Daniels sitzend und ein Mann mit schütterem Haar.



**Abb. 90:** Albrecht Dürer, Zwölfjähriger Jesus im Tempel, um 1503, Holzschnitt, Albertina, Wien.



**Abb. 91:** Susannenlegende, Detail, Gelehrter auf der Bank sitzend und ein zweiter neben diesem stehend.



**Abb. 92:** Susannenlegende, Detail, Daniel.



**Abb. 93:** Susannenlegende, Detail, zwei Gelehrte.



**Abb. 94:** Susannenlegende, Detail, Rückenfigur im Vordergrund.



**Abb. 95:** Albrecht Dürer, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, um 1502, Holzschnitt, Albertina, Wien.



**Abb. 96:** Susannenlegende, Detail, die Erscheinung Gottvaters im Himmel.



**Abb. 97:** Albrecht Dürer, Vermählung Mariens mit Joseph, um 1504, Holzschnitt, Schlesische Kunstsammlungen.



**Abb. 98:** Susannenlegende, Detail, Susanna und ein in grünes Gewand gekleideter Gelehrter.



Abb. 99: Albrecht Dürer, Anbetung der Könige, um 1503, Holzschnitt, Albertina, Wien.



**Abb. 100:** Susannenlegende, Detail, Richter.



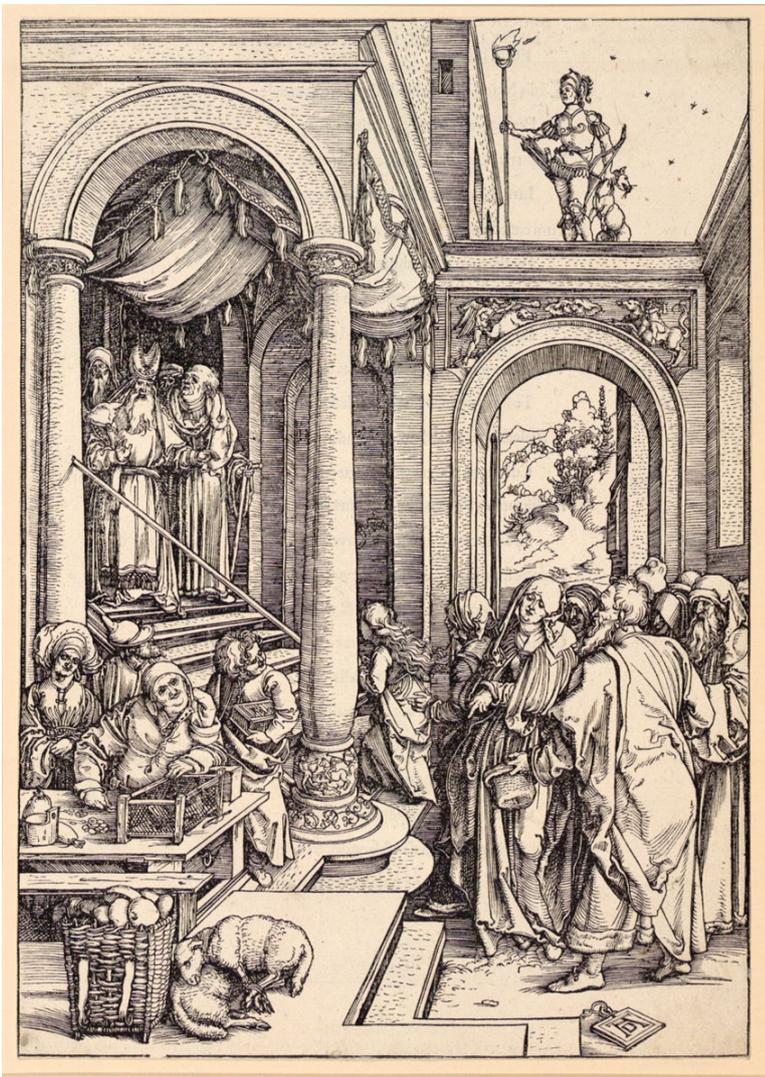
**Abb. 101:** Albrecht Dürer, Auferstehung Christi, 1510, Holzschnitt, 38,9 x 27,7 cm, Albertina, Wien.



**Abb. 102:** Susannenlegende, Detail, Mann mit Schnurrbart.



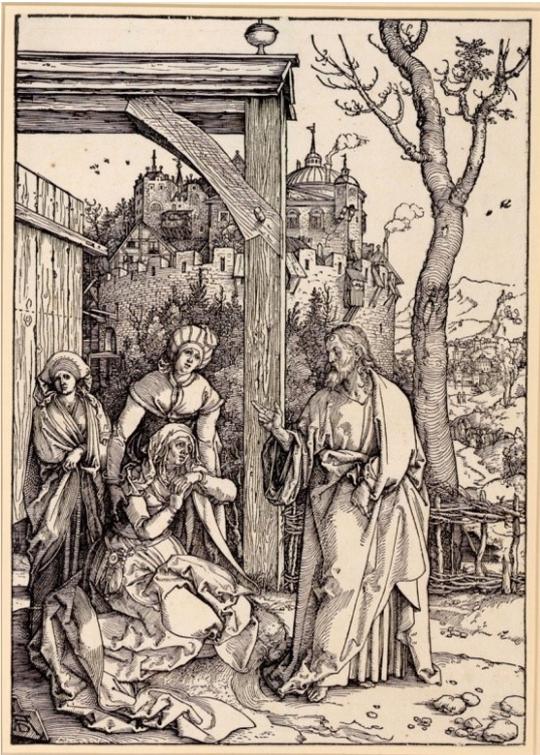
**Abb. 103:** Susannenlegende, Detail, Mann mit Hut.



**Abb. 104:** Albrecht Dürer, Tempelgang Mariens, um 1503, Holzschnitt, Albertina, Wien.



**Abb. 105:** Meister des Aspacher Altars, Abschied Christi, ca. 1520, Tempera auf Holz, Salzburg Museum.



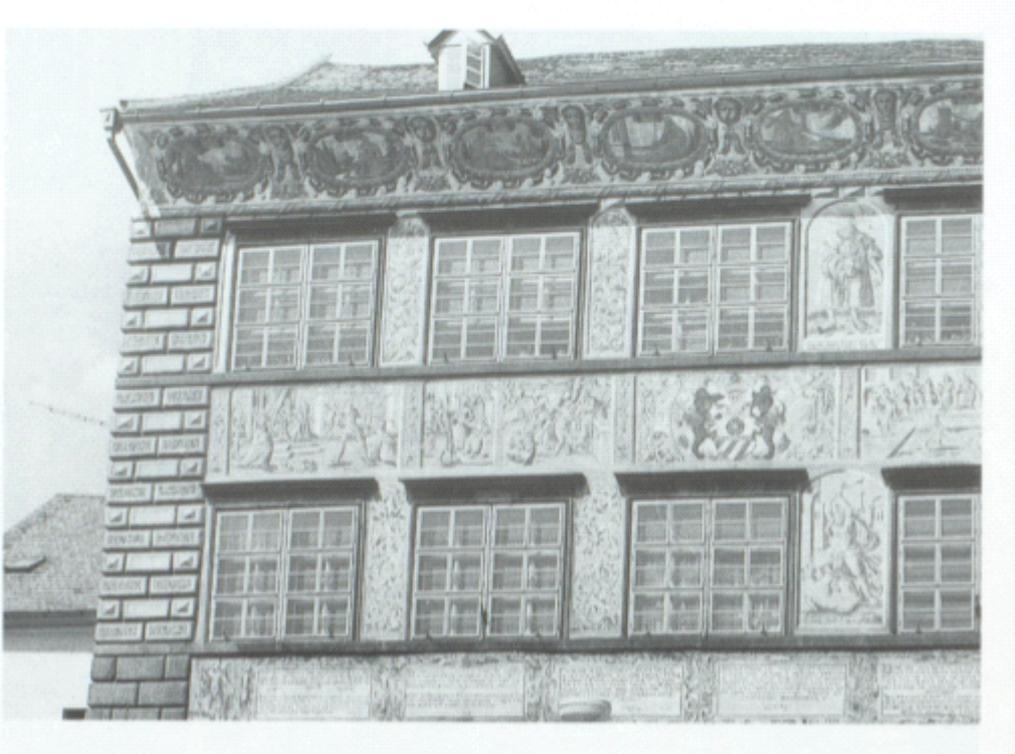
**Abb. 106:** Albrecht Dürer, Abschied Christi, um 1504, Holzschnitt, Albertina, Wien.



**Abb. 107:** Hl. Georg, um 1520, Tempera auf Holz, ca. 21 x 50 cm, Innenseite des linken Predellenflügels, Hochaltar der Filialkirche zum Hl. Kreuz, Gebertsham.



**Abb. 108:** Albrecht Dürer, Der Hl. Georg zu Fuß, um 1500, Kupferstich, 11 x 7 cm, Staatliche Graphische Sammlung, München.



**Abb. 109:** Fassadendekoration, 1570/71, Allegorie des „vir bonus“, Urteil Salomonis, Daniel rettet Susanna, Urteil des Kambyses, Gericht von Theben, Rathaus, Prachatitz (Böhmen).



**Abb. 110:** Zwölfjähriger Jesus im Tempel, Detail, Repoussoirfiguren.



**Abb. 111:** Ecce-Homo-Bild, Detail, jüdische Gelehrtengruppe.



**Abb. 112:** Susannenlegende, Detail, Repoussoirfiguren.



**Abb. 113:** Ecce-Homo-Bild, Detail, Stifterfigur mit Unterzeichnung.



**Abb. 114:** Ecce-Homo-Bild, Detail, Scherge auf der Treppe mit Unterzeichnung.



**Abb. 115:** Susannenlegende, Detail, Pinselunterzeichnung.



**Abb. 116:** Ecce-Homo, Detail, bärtiger Mann.



**Abb. 117:** Lucas van Leyden, um 1507, Kupferstich, 15,8 x 11 cm, Albertina Wien.



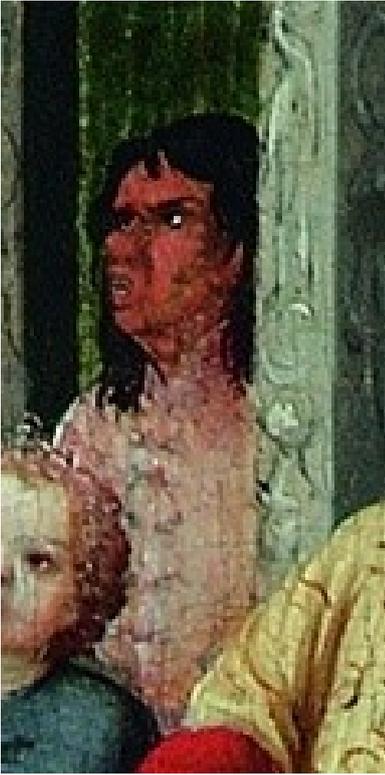
**Abb. 118:** Ecce-Homo-Bild, Detail, Beobachter des Geschehens.



**Abb. 119:** Albrecht Altdorfer, Auferstehung Jesu, Detail, Soldat, 1513, Holzschnitt, Museen der Stadt Regensburg.



**Abb. 120:** Rueland Frueauf d. Ä., Himmelfahrt Mariens, Detail Apostel, Fichtenholz, ca. 209 x 133 cm, Belvedere, Wien.



**Abb. 121:** Zwölfjähriger Jesus im Tempel, Detail, Schriftgelehrter.



**Abb. 122:** Lucas Cranach, Kalvarienberg, Detail, zwei Männer zu Pferd, 1502, Holzschnitt, 40,5 x 29,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Ein Jüngling von Friedersbach pey Zwettel/lag am tödtpett/ vnd  
stief yn on dy Pestilenz. So bald aber yn vatter vnd mütter gen Zell  
verlobten/stuendt er auff frisch vnd gesundt.

**Abb. 123:** Meister der Wunder von Mariazell, Heilung eines jungen Mannes aus Friedersbach bei Zwettl von der Pest, um 1520, Holzschnitt, Blatt: 22,9 x 16,3 cm, Darstellung: ca. 19,3 x 14,4 cm, Albertina, Wien.



**Abb. 124:** Zwölfjähriger Jesus im Tempel, Detail, Jesusknabe.



**Abb. 125:** Susannenlegende, Detail, Beobachter des Geschehens.



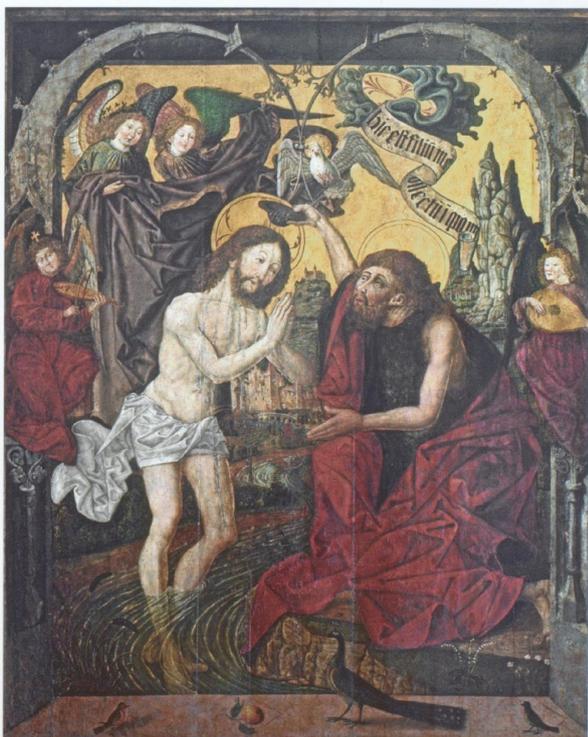
Abb. 126: Schedel'sche Weltchronik, Blatt XXXIIIr, 1493.



Abb. 127: Schedel'sche Weltchronik, Blatt XXXIIv, 1493.



**Abb. 128:** Friedrich Pacher, Taufe Christi, um 1475/81, Malerei auf Fichtenholz, 386 x 164 cm (mit Rahmen), Altar von St. Wolfgang, Pfarrkirche, St. Wolfgang am Wolfgangsee.



**Abb. 129:** Friedrich Pacher, Taufe Christi, 1483, Malerei auf Holz, Diözesanmuseum, Freising.

## 11 Abstract

Im Fokus dieser Arbeit stehen vier Tafelbilder, die aufgrund eines gemeinsamen Signums in Form einer naturalistisch nachempfundenen Wegwarte zu einem gemeinsamen Œuvre zusammengeschlossen werden. Die einzelnen Darstellungen zeigen den *Zwölfjährigen Jesus im Tempel*, eine *Ecce-Homo-Szene*, die *Krönung Mariens durch die Hl. Dreifaltigkeit* und eine mehrszenige *Susannenlegende*. Die drei erstgenannten Tafeln können aufgrund einer Jahreszahl in das Jahr 1508 datiert werden. Später, nämlich um 1520, setzt man die Entstehung der *Susannenlegende* an. Aufgrund zweier Namenszüge, die erstmals von Ernst Buchner konstatiert wurden, wird der künstlerische Urheber mit dem Patrizier und Villacher Stadtrichter Urban Görtschacher gleichgesetzt. Die darauf aufbauende kunsthistorische Auseinandersetzung mit dem vorliegenden Bildmaterial fand demzufolge ausschließlich im Kontext der damaligen Kärntner Kunstlandschaft statt. Wesentliche Punkte, wie Entstehungsort und künstlerisches Milieu des Künstlers, galten damit als beantwortet. Das Ziel der vorliegenden Masterarbeit ist es, erstmals einen neuen, unabhängigen Blick auf die stilistischen Charakteristika der Tafelbilder zu gewährleisten. Besondere Aufmerksamkeit erhielten bisher kaum beachtete Aspekte, wie etwa gemeinsame Gestaltungsprinzipien, die Funktion der einzelnen Bilder, oder die mögliche künstlerische Herkunft des Urhebers. Daraus gewonnene Resultate lassen das Bildmaterial in neuem Licht erscheinen und führen schließlich zu der Annahme diese könnten in einem mehrköpfigen Maler-Atelier entstanden sein.