



EINFÜHRUNG

Der Bestand im kunsthistorischen Kontext

Judith Hentschel

Einführung in den Bestand

Der Bestand der altbayerischen, Südtiroler und österreichischen Malerei im GNM umfasst insgesamt 26 Tafeln mit 36 bemalten Flächen, die zu 22 Werkgruppen zusammengefasst werden können. Die kunsttechnologische wie auch kunsthistorische Erforschung dieser Gemälde ist Desiderat und Herausforderung zugleich, handelt es sich doch nicht um einen geografisch und zeitlich gut abgrenzbaren, geschlossenen Bestand, sondern um regional verstreute, stilistisch heterogene Werke, die aufgrund großer Überlieferungslücken teils singulär in ihrem künstlerischen Umfeld stehen. Das zeitliche Spektrum ist weit gefasst: Beginnend mit Werken des 13./14. Jahrhunderts über die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts liegt ein deutlicher Schwerpunkt mit 15 Objekten auf der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Viele der Objekte sind bisher kunsthistorisch nur unzureichend erforscht, eine tiefergehende Diskussion von Entstehungszusammenhang und künstlerischer Einordnung steht noch aus.² Wie im Spätmittelalter üblich sind die meisten Werke nicht signiert und nur in wenigen Fällen datiert (Kat.3, Kat.9, Kat.18, Kat.21) und mit Stifter- oder Wappendarstellungen versehen (Kat.3, Kat.9, Kat.22); auch archivalische Quellen, etwa zur Stiftung von Retabeln, sind dünn gesät (Kat.4, Kat.5). Dies macht es oft schwierig, die ursprünglichen Bestimmungsorte und die einstigen Auftraggeber zu ermitteln und die Malerei stilistisch zu verorten.

Da sich größere Werkstätten zumeist in den urbanen Machtzentren befanden (Kat.3, Kat.4, Kat.5, Kat.6, Kat.8, Kat.14, Kat.18, Kat.21, Kat.22), wurden die Werkgruppen stilistisch verwandter, anonymen Künstler diesen Kunstzentren angegliedert (Kat.7, Kat.12, Kat.16,

Kat.17, Kat.20). Ferner wurden diese Zentren einzelnen Regionen untergeordnet. Unter Altbayern zusammengefasst sind im Wesentlichen die historischen Gebiete der Wittelsbacher Herzogtümer des 15. Jahrhunderts in den Grenzen der heutigen Regierungsbezirke Ober- und Niederbayern sowie der Oberpfalz; dies schließt auch die Gebiete der ehemaligen Hochstifte Regensburg, Passau, Freising und des Erzstifts Salzburg mit ein. Die Gemälde aus Österreich stammen aus den heutigen Bundesländern Salzburg, Ober- und Niederösterreich sowie Tirol, historisch gesehen also den habsburgischen Gebieten des (Erz-) Herzogtums Österreichs, dem Erzstift Salzburg und der Grafschaft Tirol. Zu dieser gehörte im 15. Jahrhundert auch die heute autonome italienische Provinz Bozen-Südtirol, die unter Südtirol als eigene Region verzeichnet wurde.

Solche regionalen bzw. lokalen Zuordnungen sind jedoch nur als Hilfskonstruktion zu verstehen.³ Künstler waren mobil und tauschten sich über Stadt- und Landesgrenzen hinaus untereinander aus, Bildfindungen zirkulierten in Form von Zeichnungen und Grafiken auch über weite Distanzen hinweg. Gerade in den Fällen, in denen aufgrund von Überlieferungslücken nur wenig belastbares Vergleichsmaterial zur Verfügung steht, sind Datierung und Verortung der Werkgruppen anhand stilistischer Merkmale unter Vorbehalt und als Diskussionsgrundlage zu verstehen (Kat.1, Kat.2, Kat.9, Kat.10, Kat.11, Kat.13, Kat.15).

Die im Forschungsprojekt erhobenen technologischen Befunde sind daher für die weitere Erforschung der Werke von großer Bedeutung. Sie bilden die Basis für die kritische Prüfung der bisherigen kunsthistorischen Einordnung jedes einzelnen Gemäldes, seiner Datierung, regionalen Einordnung und der Zuschreibung an be-

stimmte Malerpersönlichkeiten bzw. Werkstätten. Hieraus ergibt sich wiederum ein Erkenntnisgewinn für das Verständnis historischer künstlerischer Techniken und der Arbeitsweise spätmittelalterlicher Werkstätten sowie deren überregionaler Vernetzung.

Funktionszusammenhänge und Rekonstruktionen

Die Mehrheit der untersuchten Objekte sind Teile von Altarretabeln, die ursprünglich meist aus einer Predella, einem Mittelteil mit wandelbaren Flügeln und einem Gesprenge bestanden. Wurden im Laufe der Jahrhunderte Kircheninnenräume verändert, waren auch Retabel von Modernisierungsmaßnahmen nicht ausgenommen und wurden häufig umgestaltet oder zerlegt. Nach der Säkularisation gelangten die Gemälde als Kunst- und Galerieobjekte in Privatsammlungen oder Museen. Im Zuge dessen wurden Bildfelder zugeschnitten, beidseitig bemalte Tafeln gespalten, Schnitzfiguren und Reliefs sowie Rahmungen entfernt. Kenntnisse über die ursprünglichen Funktionszusammenhänge der Fragmente gerieten in Vergessenheit.

Mithilfe der kunsttechnologischen Befunde können für eine Reihe von Werken bzw. Werkgruppen erstmals fundierte Aussagen hinsichtlich der einstigen Objektzusammenhänge und Nutzungskontexte formuliert werden. Als Altaraufsatz oder Antependium diente wohl das älteste der untersuchten Objekte, das um 1260 vermutlich in Bayern (Kloster Altenhohenau?) entstandene Retabelfragment (Kat.1). Eine um 1430 in Salzburg entstandene Kreuzigung (Kat.17) bildete die Mitteltafel eines wandelbaren Triptychons. Um eine gemalte Mitteltafel eines Retabels handelt es sich auch bei der

² Der Gemäldebestand wurde in Bestandskatalogen des Museums zuletzt von **Lutze/Wiegand 1936/1937** bearbeitet. ³ Zur Problematik des Begriffs der „Kunstlandschaft“ vgl. **Hespers 2007**, bes. S. 42–148.

Tegernseer Kreuzigung von Gabriel Angler (Kat.4), wobei als erwiesen gilt, dass die großformatige Tafel lediglich den oberen Teil der Retabelmitte der *Tabula Magna* einnahm und darunter die heute in München (BNM) aufbewahrte Kreuztragung angebracht war. Im Falle des rückseitig bemalten Skulpturenschreins aus dem Kloster Sonnenburg in Südtirol (Kat.22) konnten auch die zugehörigen Flügel mit Reliefdarstellungen und bemalten Flügelaußenseiten im Tiroler Landesmuseum in Innsbruck untersucht werden.

Um beidseitig bemalte Flügelfragmente von Retabeln handelt es sich bei den stehenden Heiligen von Friedrich Pacher (Kat.21), der Geburt Mariens des Meisters von Uttenheim (Kat.20) und vermutlich auch bei der Krankenheilung (Kat.19). Es ist anzunehmen, dass sie wie die Tegernseer und Salzburger Mitteltafeln einst zu malerisch gestalteten, wandelbaren Retabeln ohne Relief- oder Skulpturenschmuck gehörten – im Falle der Pacher-Flügel hat sich die Mitteltafel erhalten (Taufe Christi, Freising, Diözesanmuseum). Flügel, auf deren Innenseiten noch Spuren von Reliefs zu erkennen sind, stellen die Marienszenen des Meisters von Polling (Kat.3), die Tafeln des Regensburger Hostienfrevels (Kat.6) sowie die Vision des Johannes aus der Werkstatt des Meisters von Attel (Kat.8) dar. Sie gehörten sicherlich zu Retabeln mit reliefiertem oder mit Skulpturen besetztem Schrein.

Bei einigen Tafeln handelt es sich zwar um Flügelfragmente, die entsprechenden Rückseiten sind jedoch verloren bzw. können nicht rekonstruiert werden. Dazu gehören das Gastmahl von Gabriel Mäleskircher (Kat.5), der Kindermord des Meisters der Freisinger Heimsuchung (Kat.10), die Johannestafel des Meisters von Freising-Neustift (Kat.13) und die Apolloniatafel des Meisters der Ottilienlegende aus der Werkstatt Rueland Frueaufs d.Ä. (Kat.12). Bei der Beschneidung Christi des Wiener Meisters der Darbringungen (Kat.16) wie auch bei der Beweinung Christi von Niklas Schlesitzer (Kat.14) bleibt ungeklärt, ob es Teile von Retabelflügeln oder Mitteltafeln waren. Bei einem Fragment des Propheten Joel (Kat.15) muss

sogar gänzlich offenbleiben, in welchem ursprünglichen Verbund es sich befand, da es sowohl von einem Retabel als auch von einem an der Wand angebrachten Bildwerk stammen könnte.

Wohl ein Einzelbild stellte die Schutzmantelmadonna aus dem Augustinerchorherrenstift St. Nikola in Passau dar (Kat.11). Der Bildinhalt deutet auf eine gezielte Stiftung des Gemäldes, möglicherweise als Huldigung an König und Kaiser. Wahrscheinlich handelte es sich auch bei der Marinus und Theklanus-Tafel aus Freising-Neustift (Kat.9) um eine einzelne Tafel, die der Propst von Kloster Neustift, Konrad III. Aygelsheimer, zur Förderung des lokalen Heiligenkultes in Auftrag gab.

Als mobiles Kultgerät diente ein bemaltes Vortrage- bzw. Altarkreuz (Kat.2). Dem Spektrum der privaten Frömmigkeit zuzuordnen ist ein kleinformatiges Diptychon des Meisters von Hallein (Kat.18). Das Klapptäfelchen konnte zur persönlichen Andacht aufgestellt werden und wurde sonst vermutlich in einem Behältnis, etwa einem Futteral o.Ä., aufbewahrt. Das einzig profane Stück unter den untersuchten Gemälden stellt das Bildnis eines jungen Mannes dar (Kat.7).

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass von den untersuchten 22 Werkgruppen jeweils vier als Teile gemalter Retabel (Kat.4, Kat.17, Kat.20, Kat.21) und als Teile von Schnitzretabeln (Kat.3, Kat.6, Kat.8, Kat.22) rekonstruiert werden können. Es handelte sich hierbei höchstwahrscheinlich um einfach wandelbare Triptychen. Ein Objekt diente vermutlich als Teil eines Retabels oder Antependiums (Kat.1). Sechs Tafeln sind Flügelfragmente von unbekanntem Retabel-Typen (Kat.5, Kat.10, Kat.12, Kat.13, Kat.16, Kat.19), für vier weitere konnte der ursprüngliche Kontext nicht geklärt werden bzw. sie waren als solitäre Bildträger gedacht (Kat.9, Kat.11, Kat.14, Kat.15). Drei Werke waren mobile Bildträger, die zur liturgischen Praxis bzw. Andacht – und im Falle des Porträts zur Betrachtung – aufgestellt werden konnten (Kat.2, Kat.7, Kat.18). Die untersuchten Objekte bilden also in ihrer Gesamtheit in erster Linie

das breite Spektrum der *Ornamenta ecclesiae* des Spätmittelalters ab. Ihre Erforschung gibt Aufschluss über die vielfältigen Funktions- und Nutzungskontexte von sakralen und profanen Tafelgemälden.

Kunstzentren, Künstler, Auftraggeber

Ein reiches Kunstschaffen entwickelte sich auch im Spätmittelalter vor allem in politischen, wirtschaftlichen und geistlichen Zentren. Dazu gehörten in Altbayern die Residenzstädte München, Landshut, Ingolstadt und Straubing genauso wie die Reichsstadt Regensburg, gleichzeitig Sitz eines Bischofs. Dazu kamen die Bischofssitze Passau und Freising. Im heutigen Österreich entwickelte sich eine reiche Kunstproduktion u. a. in der durch Handel zu Wohlstand gelangten, erzbischöflichen Stadt Salzburg sowie in der vom Habsburger Hof dominierten Metropole Wien und, ab Mitte des 15. Jahrhunderts, der kaiserlichen Residenzstadt Wiener Neustadt. Dazwischen standen Oberösterreich mit dem Zentrum Linz und seinen zahlreichen Klöstern und Stiften sowie die an Salzburg und Bayern angrenzende Grafschaft Tirol; neben der Residenzstadt Innsbruck waren hier die Bischofsstädte Brixen und Bruneck sowie das im Hochstift Trient gelegene Bozen künstlerische Zentren.

Heute können wir nurmehr ein sehr lückenhaftes Bild der in den Städten tätigen Malerwerkstätten und ihrer künstlerisch-stilistischen Verflechtungen untereinander rekonstruieren. Nur ein Bruchteil der einstmals vorhandenen Tafelgemälde ist überhaupt überliefert, die Identität der Hersteller bleibt häufig im Dunkeln. Umgekehrt werden in Quellen wie Steuerbüchern o.Ä. immer wieder sehr produktive Malerwerkstätten namentlich fassbar, denen jedoch keine der überlieferten Werke zweifelsfrei zugeordnet werden können.⁴ Dies führt zwangsläufig zu einer sehr verzerrten Gesamtschau.⁵ Es wird jedoch deutlich, dass nach der um 1400

⁴ Zu den Münchner Quellen vgl. **Hartig 1926; Liedke 1981 und Liedke 1982**; zu Landshut **Liedke 1979**. ⁵ Als grundlegende Überblicksbeiträge zur spätmittelalterlichen Malerei in den behandelten Regionen seien hier cursorisch genannt: zu Bayern **Goldberg 1972; Liedke 1979; Liedke 1981; Liedke 1982; Buchner 1985; Suckale: Buchmalerei Spätmittelalter 1987; Lübbecke 1995; Möhring 1997; Goldberg 1999; Weniger 2010; Janzen 2020**; zu Österreich **Baldass 1934; Benesch: Collected Writings 1970–1973; Brucher 2000; Ausst.Kat. Linz u. a. 2002; Schultes 2002/2005; Rosenauer 2003; Saliger 2010; Oberhaidacher 2012; Ausst.Kat. Wien 2013**; zu Tirol und Südtirol **Egg 1972; Ausst.Kat. Wien 1973; Plieger/Rosenauer 1999; Naredi-Rainer/Madersbacher 2007**. Vgl. auch Überblicke bei **Schindler 1978; Kahsnitz 2005**.

vorherrschenden, böhmisch ausgerichteten Kunst spätestens seit den 1430er Jahren in Bayern und Österreich eine Reihe stilistisch charakteristischer Maler auf den Plan treten, die vornehmlich von Italien und den Niederlanden beeinflusst waren und deren Werkstätten das malerische Schaffen an einem Ort zeitweise dominierten.⁶

In München etablierten sich in der ersten Jahrhunderthälfte der Meister der Pollinger Tafeln (Hans Gleismüller?)⁷ (Kat.3) und Gabriel Angler (Kat.4).⁸ In ihren Werken zeigt sich das von der italienischen Trecento-Malerei und der niederländischen *Ars nova* Jan van Eycks geprägte, neuartige Interesse an der Stofflichkeit von Materialien, der Wirkung von Licht sowie raumeinnehmenden, emotionalisierten Figuren.⁹ Sie gehören damit zu jener innovativen Generation von Malern, zu denen auch Lukas Moser, Hans Multscher, Konrad Witz, Stefan Lochner und der Meister des Tucheraltars zu zählen sind. In der zweiten Jahrhunderthälfte bestimmten die äußerst produktiven Werkstätten von Gabriel Mäleskircher (Kat.5), Jan Polack, Erasmus Grasser und Ulrich Fuetrer das Münchner Kunstgeschehen. Während Mäleskirchers erzählfreudige Bilder niederländische Bildfindungen von Rogier van der Weyden und Dieric Bouts rezipieren,¹⁰ knüpft Polack mit seinen exaltiert-bewegten Figuren wiederum an die Tradition Anglers an, die jedoch im Formelhaften erstarrt.¹¹ Mit Polack zeitgleich war auch Niklas Schlesitzer, der sich selbst als Niklas Horverk bezeichnet, zwischen 1482 und 1517 in München tätig (Kat.14).¹²

In Landshut, der Stadt der „Reichen Herzöge“, wirkte um 1420/30 der mit der Salzburger Kunst in Verbindung stehende Maler der Retabel der Trausnitz-Kapelle.¹³ Vermutlich um 1475 zog der vielleicht aus München stammende Sigmund Gleismüller nach Landshut, der womöglich mit dem Meister des Atteler Altars zu identifizieren ist

(Kat.8).¹⁴ Für die Domstadt Freising waren Künstler wie Hans Mair von Landshut¹⁵, der Meister der Freisinger Heimsuchung (Kat.10)¹⁶ und der Meister von Freising-Neustift (Kat.13) tätig – ob einer der anonymen Maler mit dem urkundlich über mehrere Jahrzehnte in Freising nachweisbaren Meister Sigmund identifiziert werden kann, bleibt offen.¹⁷ Die erhaltenen Freisinger Arbeiten zeigen sich sowohl von der Münchner wie auch der Landshuter Malerei beeinflusst.¹⁸ Besonders deutlich wird dies bei der Marinus-und-Theklaus-Tafel (Kat.9) aus Freising-Neustift, die wahrscheinlich aus der Werkstatt des Meisters von Bayerisch St.-Wolfgang stammt. Dieser Maler war vermutlich in Landshut ansässig und weist sowohl zum Meister der Pollinger Tafeln als auch zum Meister von Attel stilistische Querverbindungen auf.¹⁹

Impulsgebend für ganz Bayern wirkte der wahrscheinlich in Franken oder Ostbayern (Regensburg?) zu lokalisierende Kreis um den Meister der Worcester-Kreuztragung mit neuartig bewegten Figuren und einem intensiven Passionsrealismus.²⁰ Der Meister der Strauß-Madonna in Regensburg²¹ steht stilistisch dem Nürnberger Meister des Tucheraltars nahe; offenbar verfügten beide über die gleichen Vorlagen.²² Weitere bedeutende Regensburger Künstler waren die namentlich bekannten Buchmaler Martinus Opifex²³ und Berthold Furtmeyr.²⁴ Zusammenhänge zwischen Buch- und Tafelmalern werden bereits in dem um 1310 entstandenen Regensburger Vortragekreuz deutlich (Kat.2);²⁵ als Buchmaler war möglicherweise auch der Meister des Regensburger Hostienfrevels tätig (Kat.6).²⁶ Im Raum Passau sind nur wenige spätmittelalterliche Gemälde erhalten; urkundlich nachgewiesen ist unter anderem die malerische Tätigkeit von Ulrich und Martin Kriechbaum sowie Ruprecht Fue-

trers, dessen umfangreiche Arbeiten am Passauer Rathaus nach seinem Tod 1477 wohl Rueland Frueauf d.Ä. übernahm.²⁷ Der immer wieder auch in Salzburg beschäftigte Frueauf dürfte ab den 1480er Jahren zu den dominierenden Passauer Künstlern gehört haben, in dessen Großwerkstatt neben dem Meister der Ottilienlegende (Kat.12) auch der Meister von Großgmain tätig war.²⁸

Noch in der Tradition böhmischer Malerei der Jahrhundertwende steht der um 1430 in Salzburg greifbare Meister des Pfarrwerfener Altars (Kat.17), der sich mehr an der höfischen Kunst des Landshuter Trausnitz-Malers orientierte.²⁹ Er ist deutlich abzugrenzen von den Werkstätten des Meisters von Laufen bzw. des Meisters des Halleiner Altars³⁰ (Kat.18), doch zeigen sich alle genannten Maler vom Meister der Altmühldorfer Kreuzigung beeinflusst.³¹ In den 1440er Jahren siedelte Conrad Laib von Nördlingen nach Salzburg über. Durch die Synthese niederländischer wie italienischer Einflüsse gelang ihm eine ungekannnt ausdrucksstarke, realistische Darstellungsweise, welche auch noch auf nachfolgende Künstlergenerationen wie etwa Frueauf d.Ä. starken Eindruck machte.³² In Salzburg oder vielleicht auch im benachbarten Tirol tätig waren wohl auch die sich stilistisch nahestehenden Maler der Grazer Danielstafel (Kat.19) und der Maler des ehemaligen Hochaltars von Mariapfarr.³³

Auch in den Residenzstädten Wien und Wiener Neustadt begannen sich nach der Zeit des internationalen, von der böhmischen Hofkunst beeinflussten Stils um 1400 einzelne Großwerkstätten zu formieren, in denen schon früh italienische und franko-flämische Stilvorbilder wie etwa der Boucicaut-Meister und die Brüder Limburg rezipiert wurden.³⁴ Dazu gehörten die um 1430–1440 tätigen und stilistisch eng miteinander verwandten Werkstätten des Meisters der

6 Überblick bei **Janzen 2020**, S. 202–219. **7 Hoffmann 2007**. Zur Identifizierung mit Hans Gleismüller **Statnik 2007**. **8** Möhring 1997. **9** Zur Vermittlung der niederländischen *Ars nova* nach Mitteleuropa vgl. **Kemperdick: Generation 2010; Köllermann 2010; Fajt/Hörsch 2018; Kemperdick 2021**. **10 Springer 1995; Goldberg 1999**, S. 96. **11** Ausst.Kat. Freising 2004. **12 Buchner 1952; Iseler/Lorenz-Rupsch/Hörsch 2013**, S. 205–206. Zu den Quellen vgl. **Hartig 1926**, S. 289. **13 Ramisch 2001**, S. 69–75. **14 Statnik 2009**. **15 Gammel 2011**. **16 Partsch 2010; Ramisch 2012; Weniger 2016**. **17 Ramisch 2012**. **18 Steiner 1989; Weniger 2016**. **19 Statnik 2009**, S. 148–155; **Ausst.Kat. New York 2015**, Nr. 9, 10, S. 132–149 (Matthew Reeves). **20 Janzen 2020**, bes. S. 15–39 mit Forschungsüberblick; **Suckale: Buchmalerei Spätmittelalter 1987**, bes. S. 98. **21 Lübbecke 1995**, S. 435–438; Beiträge in **Maria Lactans 2023**. **22 Lübbecke 1995**, S. 437; **Janzen 2023**, S. 74. Zum Tucher-Meister vgl. **Hess/Hirschfelder/Baum 2019**, Bd. 1, Kat. 15, S. 222–249 (Katja von Baum, Joshua P. Waterman). **23 Ziegler 1988; Hranitzky u. a. 2012**, Bd. 1, S. 87–88, 99 (Katharina Hranitzky). **24 Ausst.Kat. Regensburg 2010**. Zu weiteren Malern vgl. **Neiser 2023**. **25 Suckale: Buchmalerei Mittelalter 1987; Hess u. a. 2007**, S. 134–136, Nr. 202, S. 404, Abb. 123. **26 Lübbecke 1995**, S. 439–441; **Ausst.Kat. Regensburg 2010**, Nr. 307, S. 453–454, Abb. 408, 409 (Wolfgang Neiser). **27 Schliewen 1996; Krone-Balcke 1999**, S. 283–298; **Brunner 2002**. **28 Ausst.Kat. Großgmain 1999; Ausst.Kat. Wien 2017**, Nr. 7–11, S. 137–162; **Blauensteiner 2017**, S. 23–27. **29 Ausst.Kat. Salzburg 1972**, S. 57–58; **Brucher 2000**, Nr. 290, S. 548–549 (Irma Trattner). **30 Rukschcio 1972**, S. 40–42; **Wonisch-Langenfelder 2010**. **31 Brucher 2000**, Nr. 289, S. 548 (Irma Trattner). **32 Köllermann 2007; Weniger: Laib 2014**. Zum Einfluss auf Frueauf **Blauensteiner 2017**, S. 38–40. **33 Bindlechner 1992; Madersbacher 1994**, Nr. 18a, S. 197–199, 202. **34 Trattner 2000; Oberhaidacher 2012**, S. 163–167.

Darbringungen (Kat.16), des Andreasaltars, der St. Lambrecht Votivtafeln und der Linzer Kreuzigung³⁵ sowie der um 1450 greifbare Meister von Schloss Lichtenstein.³⁶ Ebenfalls in Wien tätig war der Meister des 1438 geschaffenen sog. Albrechtsaltars, der bereits Bildfindungen des Meisters von Flémalle und Jan van Eycks rezipierte.³⁷ Mit Niclaus Gerhaert van Leyden und dem Wiener Schottenmeister setzte Mitte der 1460er Jahre eine zweite Welle der Niederlande-Rezeption ein, welche von nachfolgenden Wiener Malern wie dem des Winkler-Epitaphs fortgeführt wurde.³⁸

Das Kunstschaffen im südlichen Tirol prägte der Tafel- und Freskenmaler Leonhard von Brixen (Leonhard Scherhauff)³⁹, aus dessen Werkstatt Simon von Taisten (Kat.22) hervorgegangen sein dürfte, der zahlreiche Wand- und Tafelmalereien im Pustertal ausführte.⁴⁰ Unter anderem für Kloster Neustift tätig war der Meister von Uttenheim⁴¹ (Kat.20), bei dem es sich um den Vorgänger und vermutlich auch Werkstattgenossen Michael Pachers handelte. Ab den 1460er Jahren wird Pachers Werkstatt in Bruneck dominierend und sein Stil in ganz Süddeutschland und Österreich verbreitet.⁴² Pacher kannte die Bildfindungen Mantegnas und Donatellos und verband diese stilistisch mit der älteren Tiroler Kunst des Leonhard von Brixen.⁴³ Aus der Pacher-Werkstatt stammt der namensgleiche Friedrich Pacher (Kat.21), der ab den 1480er Jahren ein eigenes Atelier führte und durch phantasievolle Architekturelemente und expressive Bildfindungen besticht.⁴⁴

Größere Malerateliers mit mehreren Mitarbeitern pflegten häufig einen gut erkennbaren Werkstattstil, dem sich die einzelnen Maler anpassten. Gerade bei umfangreicheren Arbeiten ist daher der An-

teil der unterschiedlichen Mitarbeiter stilistisch nicht immer klar zu fassen. Dies zeigt sich nicht nur bei der Werkstatt des Meisters von Attel (Kat.8),⁴⁵ sondern auch in der Werkgruppe des Meisters des Halleiner Altars (Kat.18), der stilistisch in der Forschung vom sog. Meister von Laufen abgegrenzt wird – die Werke stehen sich jedoch so nahe, dass von einer engen, wahrscheinlich werkstattinternen Zusammenarbeit ausgegangen werden kann.⁴⁶ Umgekehrt konnten stilistisch eigenständige Künstler miteinander in Gemeinschaftsprojekten kollaborieren. So befand sich etwa Frueauf d.Ä. 1487 in Nürnberg, wo er in der Werkstatt Hans Trauts ein Bildfeld des sog. Augustineraltars malte und signierte;⁴⁷ der Meister von Bayerisch St. Wolfgang schuf zusammen mit dem Meister von Attel das Rotenbacher Retabel, wobei sich die Künstler hier klar die Arbeit zwischen geschlossener und geöffneter Ansicht des Retabels aufteilten.⁴⁸ Diskutiert wird auch der Anteil von Hans Mair, genannt Mair von Landshut, am Peterskirchenretabel der Werkstatt Jan Polacks; der Einfluss des Künstlers zeigt sich besonders bei den für ihn charakteristischen, verschachtelten Architekturen.⁴⁹

Auch Schnitzer und Maler arbeiteten bei der Retabelproduktion eng zusammen.⁵⁰ Im Falle Michael Pachers geht die Forschung von einer Doppeltätigkeit als Maler und Bildschnitzer aus, was jedoch eher die Ausnahme dargestellt haben dürfte;⁵¹ zumeist wurde wohl je nach Auftragslage miteinander kooperiert. In München schuf Jan Polack in Zusammenarbeit mit Erasmus Grasser das Retabel von St. Peter, für das Weihenstephaner Hochaltarretabel arbeitete er hingegen mit dem Meister der Blütenburger Apostel zusammen.⁵² In der Tiroler Werkstatt des Simon und Veit von Taisten⁵³ (Kat.22) oder

auch der Kriechbaum-Werkstatt in Passau⁵⁴ war das Maler- und Schnitzerhandwerk auf verschiedene Familienmitglieder aufgeteilt. Offenbleiben muss, wie genau solche Formen der Zusammenarbeit geregelt waren.

Künstler und Kunstwerke waren mobil, Aufträge erfolgten nicht nur vor Ort,⁵⁵ sondern auch im Umkreis, oft über weite Strecken hinweg. Münchner Künstler lieferten Retabel u. a. nach Tegernsee, Benediktbeuern, Polling, Rottenbuch, Fürstenfeld, Scheyern und Andechs.⁵⁶ Die Pacher-Werkstätten in Bruneck lieferten Retabel ins Salzkammergut, nach Bozen und Brixen (Kat.21);⁵⁷ Frueauf in Passau fertigte Retabel für Regensburg und Salzburg, und auch im Bistum befindliche Stifte wie St. Florian (Oberösterreich) und Göttweig (Niederösterreich) griffen auf Passauer Künstler zurück.⁵⁸ Die Werkstatt Jakob Kaschauer in Wien exportierte 1443 die Schnitzfiguren für das Hochaltarretabel des Freisinger Doms.⁵⁹ Für einzelne Großaufträge reisten Werkstattinhaber oft vorübergehend an den Ort der Bestimmung, um die Fertigstellung zu begutachten und die Zahlung abzuwickeln, so beispielsweise Michael Pacher nach St. Wolfgang im Salzkammergut und nach Salzburg.⁶⁰ Mäleskircher in München weilte zwischen 1474 und 1478 immer wieder in Kloster Tegernsee, um die Ausstattung der Kirche mit Retabeln zu vollenden (Kat.5).⁶¹

Wirtschaftliche und machtpolitische Zentren boten eine gute Auftragslage und waren damit Anziehungspunkte für ortsfremde Künstler.⁶² So emigrierte Niklas Schlesitzer wahrscheinlich aus Schlesien nach München (Kat.14),⁶³ Conrad Laib und Gabriel Angler kamen aus Nördlingen,⁶⁴ Jan Polack möglicherweise aus Polen, obgleich der Name auch im Münchner Umland nachgewiesen ist.⁶⁵

35 Brucher 2000, Nr. 285–288, S. 545–547 (Irma Trattner, Gerhard Schmidt); **Oberhaidacher 2012**, S. 168–318; **Köllermann: Meister 2013**, S. 38–45. **36 Ausst.Kat. Wien 2013; Franzen 2018.** **37 Röhrig 1981; Rosenauer 1990; Rosenauer 2003**, S. 411–413, 417–418. **38 Schultes 2002/2005**, Bd. 2, S. 82–90; **Madersbacher: Wien 2003; Saliger 2010.** **39 Ties 2018.** **40 Ties 2019.** **41 Kmentt 1967; Madersbacher 1998; Frick 1999; Madersbacher: Tirol 2003**, S. 442–445. Zum Bezug zur Pacher-Werkstatt vgl. auch **Madersbacher 2015**, S. 32–34; **Madersbacher 2017.** **42 Pliieger/Rosenauer 1999; Madersbacher 2015; Madersbacher 2017.** **43 Rosenauer 1998; Madersbacher 2015**, S. 25–34, 305–306; **Teget-Welz 2020**, S. 12–13, 19–20. **44 Herzig 1973; Madersbacher 2010; Söding 2017;** Zur Verwandtschaft von Michael und Friedrich Pacher **Hohenbühel 2022.** **45 Statnik 2009**, bes. S. 61–64, 154–155. **46 Rukschcio 1972**, S. 40–42. **47 Blauensteiner 2017**, S. 30–32; **Hess/Hirschfelder/Baum 2019**, Bd. 2, Kat. 43, S. 593–652 (Katja von Baum, Lisa Eckstein, Beate Fücker, Judith Hentschel, Daniel Hess, Joshua P. Waterman). **48 Statnik 2009**, S. 132–155; **Weniger 2014.** **49 Gammel 2011**, S. 297–304; **Weniger: Polack 2017.** **50** Zum Verhältnis zwischen Bildschnitzer und Maler vgl. z. B. **Hasse 1976; Huth 1981; Scherer 1992**, S. 194–204; **Boockmann 1995; Ausst.Kat. Würzburg 2004; Weniger 2004; Baumbauer 2019.** **51 Söding 1999; Madersbacher 2017.** **52 Weniger 2004.** **53 Ties 2019.** **54 Krone-Balcke 1999**, S. 283–302. **55** Zum Kunstmarkt im Spätmittelalter vgl. **Baxandall 1984**, S. 105–131; **Wagner 2015.** **56 Goldberg 1999**, S. 84–92. **57 Kustatscher 1998; Söding 2017; Madersbacher 2017.** **58 Schliewen 1996**, S. 219–232; **Schultes: Frueauf d.Ä. 2005; Blauensteiner 2017.** **59 Kahsnitz 1998; Weniger 2013.** **60 Madersbacher 2015**, S. 234, 283–285, 332, 339; **Madersbacher 2017.** **61 Springer 1995.** **62** Zu Künstlermigration und Mobilität vgl. z. B. **Troescher 1953/1954; Huth 1981; Borchert 2002; Perger 2003; Eser 2008; Fleckner/Steinkamp/Ziegler 2015.** **63 Dürig 1983; Goldberg: Schlesitzer 1996.** **64 Köllermann 2007**, S. 75–98. **65 Loos 2004**, S. 11. Vgl. **Hartig 1926**, S. 287–288.

Johannes Siebenbürger lernte in Nürnberg und ließ sich dann in Wien nieder.⁶⁶ Der zuvor in Straßburg tätige Bildhauer Niclaus Gerhaert übersiedelte auf direkten Wunsch Friedrichs III. an den Kaiserhof nach Wiener Neustadt,⁶⁷ und eine gute Auftragslage am Landshuter Hof motivierte vielleicht Sigmund Gleismüller (Kat.8), seine Werkstatt aus München nach Landshut zu verlegen.⁶⁸ Künstler wie Rueland Frueauf d.Ä. und Ruprecht Fuetrer unterhielten abwechselnd Werkstätten in Salzburg wie auch in Passau,⁶⁹ und Friedrich Pacher kam aus Neustift bei Brixen, um in der Werkstatt Michael Pachers in Bruneck zu arbeiten.⁷⁰

Die Auftraggeber spätmittelalterlicher Tafelgemälde waren weltliche und geistliche Fürsten und Landesherren, Adel, Patriziat und Bürgerschaft sowie Bruderschaften, Kleriker, Kirchen, Klöster und Stifte.⁷¹ Der vorliegende, untersuchte Gemäldebestand stammt größtenteils aus dem Einflussbereich der Wittelsbacher und Habsburger sowie verschiedener Fürstbischöfe. Als Mäzene und Wohltäter förderten sie nicht nur die kirchliche Kunst in ihren Residenzstädten und Schlosskapellen, sondern auch in Ordensniederlassungen der Umgebung. So stifteten etwa Albrecht III. von Bayern-München und seine Frau mehrere Retabel in die Klosterkirche Polling bei Weilheim (Kat.3). Um eine Stiftung der fürstlichen Hofbruderschaft des Hl. Georg handelt es sich womöglich bei der Beweinung von Niklas Schlesitzer (Kat.14).

In finanzkräftigen Städten stellten zudem das Patriziat und die Bürgerschaft wichtige Auftraggeber dar. Neben kleineren, häufig auch privat genutzten Objekten wie Porträts (Kat.7) oder Andachtsbildern (Kat.18), stifteten sie außerdem Retabel, darunter in Einzelfällen auch sehr kostspielige wie etwa das (verlorene) Hochaltarretabel der Münchner Frauenkirche von Gabriel Angler.⁷² Von

der Regensburger Bürgerschaft wurde in Erinnerung an die wundersame Bergung bzw. Auffindung der Hostie eine Salvatorkapelle eingerichtet und mit einem Flügelretabel ausgestattet (Kat.6). Auch in Brixen waren es die Bürger, welche für das Heilig-Geist-Spital ein Johannes-Retabel bei Friedrich Pacher bestellten (Kat.21).⁷³ In den Bischofsstädten wie etwa Freising, Salzburg und Passau dürften vor allem die Aufträge der Domstifte einen Großteil des Umsatzes der Künstler ausgemacht haben. So bestellte der Fürstbischof Nikodemus della Scala Figuren für den Freisinger Dom bei Jakob Kaschauer in Wien und auch Sixtus von Tannberg ließ den Dom und die Kollegiatstifte mit Kunstwerken ausstatten (Kat.10).⁷⁴ Die Pacher-Werkstatt in Bruneck lieferte für Abt Benedikt Eck von Kloster Mondsee das Retabel nach St. Wolfgang im Salzkammergut.⁷⁵

Die Mehrheit der untersuchten Objekte stammt aus klösterlichem Kontext. Von den Klöstern Raudnitz und Melk ausgehende Reformbestrebungen, die von Herzog Albrecht III. von Bayern und Albrecht von Österreich gefördert wurden, führten im 15. Jahrhundert zu Wohlstand und einem Aufblühen der Klosterkultur.⁷⁶ Besonders wohlhabend war das von Melk reformierte Benediktinerkloster Tegernsee, für dessen Kirche St. Quirin Gabriel Angler in den 1440er und Gabriel Mäleskircher in den 1470er Jahren umfangreiche Arbeiten ausführten (Kat.4, Kat.5). Zudem ist eine Tätigkeit Mäleskirchers für das Augustinerchorherrenstift Rottenbuch und das Zisterzienserkloster Raitenhaslach nachweisbar, aus seiner Werkstatt stammt vielleicht auch das Hochaltarretabel der Zisterzienserklosterkirche in Fürstenfeld.⁷⁷ Auch für die Augustinerchorherren in Polling waren mehrere Münchner Künstler tätig, wie etwa der Meister der Pollinger Tafeln (Kat.3), Niklas Schlesitzer (Horverk)

(Kat.14) und der Maler einer Prophetentafel mit hl. Joel (Kat.15). Die Benediktinerklöster Attel bei Wasserburg a.I. und Rottenbuch sowie das Zisterzienserkloster Raitenhaslach (Kat.8) beauftragten Retabel bei der Werkstatt des sog. Meisters von Attel, der vielleicht mit dem Landshuter Hofmaler Sigmund Gleismüller zu identifizieren ist und in engem Zusammenhang mit der Münchner Werkstatt des Meisters der Pollinger Tafeln steht (Kat.3). Durch ihre Stadthöfe bzw. Häuser in den urbanen Zentren konnten die Klöster mit den dort ansässigen Künstlern Kontakt aufnehmen.⁷⁸ Manche dieser Stadthöfe dienten auch als Künstlerquartiere. So richtete etwa Mäleskircher seine Werkstatt in einem der Stadthäuser des Klosters Tegernsee ein, was sicherlich auch an seinen guten Beziehungen lag: Mäleskirchers Ehefrau war die Schwester des Tegernseer Abts Conrad Ayrinschmalz.⁷⁹

Neben künstlerischem Talent und ökonomischem Gespür waren es wohl auch die guten Kontakte zu einflussreichen Auftraggebern, die vielerorts Künstlern auch politische Karrierechancen eröffneten. Angler, Polack, Schlesitzer, Mäleskircher und Grasser waren mehrfach gewählte Zunftvorsteher (Vierer),⁸⁰ die beiden Letzgenannten wurden zudem in den äußeren Rat der Stadt München gewählt. Friedrich Pacher hatte in Bruneck das Amt eines Stadtrichters inne. Dies zeigt die durchaus hohe soziale Stellung, welche Künstler in der spätmittelalterlichen Stadtcommunity innehatten.⁸¹

Besaßen Künstler genügend finanzielle Mittel, so konnten sie selbst auf Reisen in die Niederlande oder nach Italien neuartige Bildideen und Motive studieren und ihr Repertoire erweitern.⁸² In Form von Zeichnungen wurden diese in den Bildervorrat der Werkstatt integriert und durch Tausch oder grafische Reproduktion

66 Suckale 2004. **67** Ausst.Kat. Frankfurt 2011; Hörsch 2016, S. 35–39. **68** Statnik 2009, S. 179–182. Zur Beziehung von Künstler und Hof vgl. Beiträge in Eichberger/Lorentz/Tacke 2017. **69** Schultes/Statnik 2005; Blauensteiner 2017. **70** Madersbacher 2015, S. 21–22. **71** Vgl. etwa die Überblicksdarstellungen bei Liedke 1979; Ausst.Kat. Landshut/München 1980; Liedke 1981; Liedke 1982; Schultes 2002/2005, Bd. 1, S. 14–17; Perger 2003. **72** Pfister/Ramisch 1983, S. 57–58; Liedke 1992. **73** Söding 2017. **74** Steiner 1989. **75** Madersbacher 2015, S. 234, 283–285, 332, 339; Madersbacher 2017. **76** Glaßner 2013; Götz 2013; Miekisch 2017 mit weiterer Literatur; Machilek 2018. **77** Liedke 1981, S. 54–55; Springer 1995, S. 23–25. **78** Zu klösterlichen Pflughöfen vgl. z. B. Eberl 1992; Eberl 2009; Isenmann 2012, S. 96, 617; Hagen 2018. **79** Springer 1995, S. 23–25. **80** Liedke 1982; Goldberg 1999, S. 93–96. Die Vierer, d.h. Führer der Münchner Handwerkerzünfte, wurden jedes Jahr neu gewählt. Zur Münchner Malerzunft gehörten Bildschnitzer, Glaser und Seidensticker; vgl. Liedke 1981, S. 51–52. **81** Baxandall 1984; Tacke 2011. **82** Zu Künstlerreisen und Kunsttransfer vgl. z. B. Fajt/Hörsch 2006; Grötecke 2007; Eser 2008; Suckale 2012; Dubois/Guillouët/Bossche 2014; Wagner 2014, Teget-Welz 2020.

weiterverbreitet.⁸³ Auch wertvolle Materialien konnten auf Reisen erworben werden, wie das Beispiel Gabriel Anglers zeigt, der um 1433 zum Farbenkauf nach Venedig reiste.⁸⁴ Umgekehrt brachte Importkunst wie etwa das Retabel des niederländischen Meisters der *Virgo inter Virgines* für den Salzburger Dom neue Techniken und Bildideen direkt zu den lokalen Künstlern.⁸⁵ Die Vernetzung von Werkstätten und der künstlerische Austausch erfolgten nicht nur durch persönliche Kontakte bzw. familiäre Verbindungen, sondern zwangsläufig auch durch die von den Zünften vorgeschriebenen Gesellenwanderungen vieler Künstler.⁸⁶ Auf diesem Wege konnte sich werkstattinternes Know-how verbreiten, etwa Motive von Pressbrokaten (Kat.11) oder gravierten Mustern (Kat.20).⁸⁷ Nur durch eine gezielte kunsttechnologische Erforschung der Objekte selbst, ihrer materiellen Beschaffenheit, Genese und Techniken lassen sich Werkstattprozesse und künstlerische Verbindungen aufzeigen.

83 Schmid 2005; Messling 2010, bes. S. 95–103. **84** Möhring 1997, S. 15–16; Teget-Welz 2020. **85** Giltaij/Wolters 2010. Zu niederländischen Kunstexporten vgl. Beiträge in Fajt 2014. **86** Tacke 2021. **87** Westhoff u. a. 1996; Frick 2003; Geelen 2011; Frick 2017.