

# Hans Wertinger und die Freuden des Landlebens

Der Landshuter Maler Hans Wertinger (um 1466–1533), der zur Generation Dürers, Altdorfers, Cranachs und Holbeins zählt, ist bis heute nur unter Experten bekannt geworden, obwohl er als Bildnismaler für einige namhafte Auftraggeber tätig war. Neben den vielen Portraits, denen nach heutiger Einschätzung das Ingenium und die Kraft der führenden Maler seiner Zeit fehlen, ist Wertingers Name mit einer Serie von insgesamt zehn Monatsbildern sowie sieben Darstellungen des Landlebens verbunden. Mit neun Tafeln besitzt das Germanische Nationalmuseum die umfangreichste Sammlung aus dieser Sparte von Wertingers Schaffen, die das ländliche Alltagsleben des frühen 16. Jahrhunderts vor Augen führt. Die maltechnische Untersuchung und Restaurierung der kleinformatischen Tafelgemälde eröffnet faszinierende neue Einblicke in die zwar hochgeschätzten, bislang jedoch lediglich im Kontext der Monatsbild-Tradition berücksichtigten Gemälde.

Ungeachtet seines geringen späteren Ansehens war Hans Wertinger neben dem Bildhauer Hans Leinberger zu Lebzeiten der bedeutendste Künstler Landshuts. Unter Herzog Ludwig X. (1495–1545) wurde die Stadt nicht nur zu einem überregionalen Zentrum für die Plattnerkunst, sondern der Landshuter Hof etablierte sich auch zu einem humanistischen Zentrum ersten Ranges und zog Gelehrte wie Johannes Aventinus, Dietrich von Plening, Georg Peutingen sowie Peter Apian an. Wertinger ist der einzige Landshuter Maler aus dem 15. und 16. Jahrhundert, dessen Name mit erhaltenen Werken verbunden werden kann: Für seine Hauptauftraggeber Herzog Ludwig X. in Landshut sowie Philipp von der Pfalz (1480–1541), von 1498 bis 1541 Fürstbischof von Freising, war er insbesondere als Bildnismaler tätig, trat daneben jedoch auch als Buchmaler und -illustrator, als Wandmaler sowie als Entwerfer für verschiedene Glasgemälde in Erscheinung<sup>1</sup>. Diese breite künstlerische Ausrichtung ist charakteristisch für das Amt eines Hofkünstlers, das Wertinger zumindest zeitweise innegehabt haben dürfte. Seine Tätigkeit blieb dabei nicht nur auf Landshut beschränkt: Von 1517 bis 1526 war er auch kontinuierlich für Fürstbischof Philipp von Freising tätig, wobei neben Bildnissen und Glasgemälden auch Altartafeln und Buchmalereien archivalisch bezeugt sind. Als weitere mögliche Auftrag-

geber kommen Ludwigs Brüder, Herzog Wilhelm IV. (1493–1550) und Ernst (1500–1560), Administrator im Bistum Passau und Erzbistum Salzburg, in Frage sowie auch Philipps Bruder Pfalzgraf Johann III. (1488–1538), Administrator des Bistums Regensburg.

Eines der bedeutendsten Werke Wertingers und gleichzeitig Ausgangspunkt seiner Wittelsbacher Bildnisserien ist das Bildnis Herzog Ludwigs X. von 1516 (Abb. 2). Es entstand im Jahr von Ludwigs Einzug in die Residenzstadt Landshut und der Einsetzung als Mitregent über das Herzogtum Bayern. Bildnis und Inschrift dokumentieren die neue Stellung, die sich Ludwig im erbitterten Streit mit seinem erstgeborenen Bruder Wilhelm um das Primogeniturgesetz erfochten hatte. Mit der würdevoll statischen Inszenierung und reichen Gewandung des Dargestellten, der Rahmung durch einen Segmentbogen, dem reichem Festonschmuck und dem Ausblick in eine weite Landschaft zeigt das Bildnis alle charakteristischen Merkmale der späteren Wertinger-Bildnisse. Durch den Vergleich mit den Hintergrundlandschaften dieser Bildnisse hat Ernst Buchner 1927/28 die bis dahin Albrecht Altdorfer oder Jörg Breu d.Ä. zugeschriebenen Monats- und Jahreszeitenbilder erstmals mit Hans Wertinger in Verbindung gebracht. Trotz vieler Ähnlichkeiten in Unterzeichnung und Malweise zu Werken Breus und Altdorfers lässt sich diese Zuschreibung an Wertinger auf der Grundlage heutiger gemäldetechnologischer Untersuchungsmöglichkeiten bestätigen.

Die allgemein gültige Datierung der Täfelchen mit den Monatsbildern und den Darstellungen aus dem Landleben auf die Jahre 1525/26 hält einer kritischer Prüfung indes nicht stand. Nachdem Buchner seine wegweisende Zuschreibung insbesondere auf Vergleiche mit dem 1526 datierten Bildnis der Herzogin Maria Jacobaea von Baden, Gemahlin Herzogs Wilhelm IV. von Bayern, in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen gestützt hatte und deshalb zu dem Schluss gekommen war, dass Wertinger die Täfelchen »für das Wahrscheinlichste ... etwa um 1525« gemalt habe, verfestigte sich diese vorsichtige Einschätzung in den folgenden Jahrzehnten zur Gewissheit<sup>2</sup>. Der Vergleich mit dem 1516 entstandenen Bildnis Ludwig X. bringt indes ebenso stringente Zusammenhänge zu Tage. Eine Entwicklung der Landschaftshintergründe innerhalb dieses Jahrzehnts scheint weder im Stil noch im Duktus der Malerei evident. Auch die Durchbildung des

Abb. 1 Der Monat Mai, Hans Wertinger, Landshut, um 1516 bis um 1525

Festons hat bereits im Bildnis Ludwig X. ihre volle Ausprägung erfahren. Die bisherige Datierung der Monatsbilder und Szenen des Landlebens ist damit auf den Zeitraum von um 1516 bis um 1525 auszuweiten.

### Zum Inhalt der Darstellungen

Sieben der im Germanischen Nationalmuseum aufbewahrten Tafeln lassen sich als Reste eines Monatsbildzyklus bestimmen, von dem weitere drei Tafeln in deutschem und spanischem Privatbesitz erhalten sind. Die einzelnen Gemälde zeigen charakteristische, an den Jahres- und Monatslauf gebundene bäuerliche Tätigkeiten und knüpfen in vielen Einzelmotiven an die große Bildtradition mittelalterlicher Monats- und Planetenbilder an. Seit dem frühen Mittelalter zählen diese zum festen Bestandteil sakraler wie profaner Bildkultur und begegnen vom Kirchenportal bis zur Chorgestühlwange, von Bildteppichen und Buchmalereien bis zu Glasgemälden und Druckgraphiken. Auch dem höfischen Bildrepertoire der Liebesgärten und Jagddarstellungen sind viele Motive entliehen: So entdeckt man auf dem Monatsbild des Juli (Abb. 17) links eine getarnte Laubhütte. In dieser versteckt sich ein Vogelfänger, der die Vögel mit einem vor der Hütte plazierten Lockkauz anlockt. Die Attrappe wird über einen Mechanismus bewegt, um die Vögel zu erschrecken, die sich dann auf der aus der Hütte herausragenden Klemmfalle – dem sogenannten Kloben – niederlassen sollen. Das Motiv der Vogeljagd mit dem Kloben erfreute sich neben der adligen Falkenjagd großer Beliebtheit in höfischen Jagddarstellungen, da beides auch Sinnbilder für das trickreiche, ausdauernde Liebeswerben und den Mädchenfang waren. Wie doppeldeutig Wertinger solche Motive eingesetzt hat und bis zu welchem Maße er auf die Bildtradition zurückgriff beziehungsweise aus eigener Anschauung schöpfte, ist schwer auszumachen. Sind seine Monatsbilder auch einer langen Tradition verpflichtet, so setzen sie mit dem forcierten Interesse am Landleben und der irritierenden Kontrastierung einzelner Motive doch eigenwillige Akzente und verlassen damit immer wieder den etablierten Bildkanon.

Im Unterschied zu den Monatsbildern lässt sich die zweite, querrechteckige Bildfolge auf Grund ihrer breiteren inhaltlichen Ausrichtung nicht eindeutig benennen. Die bisherige Deutung als Jahreszeitenbilder ist nicht überzeugend. Neben den beiden Tafeln im Germanischen Nationalmuseum, die zum einen Badehaus und Niederwildjagd (Abb. 25), zum anderen Winterfreuden (Abb. 18) illustrieren, zeigen die weiteren erhaltenen Tafeln in London, New York, Bologna, St. Petersburg und Nürnberg Themen wie die Falkenjagd, die Jagd auf Wildschwein und Hirsch, ein Kirchweihfest sowie ein an Dürers Holzschnitt von 1496/97 anknüpfendes Männerbad in Form des ab dem 16. Jahrhundert populär werdenden »Wildbads« in freier Natur. Alle diese Bilder – mit der einzigen Ausnahme des Badehauses – zeigen ein topographisch reizvolles



Abb. 2 Bildnis Herzog Ludwigs X. von München-Landshut, Hans Wertinger, Landshut, 1516. München, Bayerisches Nationalmuseum

Landschaftspanorama mit Hügeln und Wäldern, Flüssen, Wiesen und pittoresken Bauten: Wie im Werbeprospekt werden Schönheit und Reichtum der Kulturlandschaft gepriesen. Eine vergleichbare thematische Ausrichtung zeigt die 1531 im Auftrag des Münchner Bürgers Franz Ridler entstandene bemalte Tischplatte mit der Landkarte von Bayern<sup>3</sup>. Die nach zwei Himmelsrichtungen orientierte Landkarte, die auf Aventins in Ergänzung zu seinen bayerischen Chroniken entstandenen Landkarten beruht, wird eingerahmt von Darstellungen eines Wildbads beziehungsweise Jungbrunnens mit Männern und Frauen, von einer Flusslandschaft mit Falknerjagd, einer Anlage zum Vogelfang und einer tafelnden Gesellschaft sowie einer Hirsch- und Wildschweinjagd. Viele Motive sind Graphiken Hans Sebald Behams entlehnt.

Zwar ist die bisherige Zuschreibung der Tischplatte an die Wertinger-Werkstatt angesichts der stilistischen Unterschiede und der qualitativ deutlichen Diskrepanz mit einem großen Fragezeichen zu versehen, gleichwohl ist das Werk in seiner Verbindung von Darstellungen des Landlebens mit der Landkarte Bay-

erns für unseren Kontext von besonderem Interesse: Es verweist auf die kulturgeschichtliche Bedeutung, die die Geographie und Landeskunde im beginnenden 16. Jahrhundert als neue humanistische Disziplin und seit 1509 und 1512 auch als Universitäts- und Schulfach spielte. Den Anstoß zur Entwicklung einer humanistischen Länderkunde gab der von Kaiser Friedrich III. zum »poeta laureatus« gekrönte Conrad Celtis mit seinem seit den 1490er Jahren verfolgten ambitionierten, an italienische Vorbilder anknüpfenden Projekt einer »Germania illustrata«. Die Aufgabe erschöpfte sich nicht in der Korrektur des durch Tacitus etablierten antiken Bildes von Germanien, sondern sollte Deutschland in seiner topographischen Gestalt, mit seiner Bevölkerung, den regionalspezifischen Bräuchen und Dialekten im Rahmen eines kosmologisch-geographischen wie ansatzweise auch ethnographischen Lehrgedichts beschreiben. Zwar war Celtis über Ansätze nicht hinausgekommen, doch wurde die Realisierung seiner Idee in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts zu einem Hauptanliegen des deutschen Humanismus. Sein Schüler Aventinus, dem 1508 die Erziehung der Prinzen Ludwig und Ernst von Bayern anvertraut und der 1517 von den bayerischen Herzögen Ludwig X. und Wilhelm IV. zum Hofhistoriographen berufen worden war, griff die Idee zu einer »Germania illustrata« auf. Über einzelne Passagen und eine Inhaltsangabe hinaus ist dieses auf die Darstellung deutscher Geschichte fokussierte und im Anschluss an seine 1521 abgeschlossene bayerische Chronik in Angriff genommene Werk jedoch auch nicht gediehen. Neben Aventinus sei hier lediglich Johannes Cochlaeus mit seiner 1512 in Nürnberg für den humanistischen Schulbetrieb verfassten »Brevis Germaniae Descriptio« genannt sowie der wenig beachtete Ulmer Geistliche Johannes Boemus mit seiner an Celtis anknüpfenden, 1520 in Augsburg erschienenen länder- und völkerkundlichen Schrift »Omnium Gentium Mores, Leges et Ritus«.

Bei Boemus finden neben den natürlichen Gegebenheiten wie Flüssen, Gebirgen und dem Bewuchs der Landschaften auch Sitten, Feste und Bräuche Berücksichtigung. Er beschreibt Deutschland als liebeiches Land mit schönen, reinlichen Städten, Burgen und Dörfern und verweist auf das milde Klima, die fruchtbaren Felder, die sonnigen Hügel und rebrtragenden Berge, die von Korn übersäten Fluren, die berühmten Flüsse und glasklaren Bäche, die Süßwasserquellen, die warmen Bäder und die Bergwerke. Besondere Aufmerksamkeit widmete Boemus dem Leben der Bauern, das er durch Schilderung von Beschäftigung, Kleidung und Lebensweise lebendig werden lässt<sup>4</sup>.

Wertingers Tafeln scheinen im selben Geist geschaffen. So wie die humanistische Landeskunde neben literarischen Quellen zusehends die Autopsie für den Erwerb geographischer Kenntnisse favorisierte, scheint auch Wertinger in seiner dokumentarischen Genauigkeit nicht nur auf den Fundus der Monatsbildtradition, sondern ebenso auf eigene Anschauung zurückgegriffen zu haben. Neben der präzisen Wiedergabe der Landarbeiten, Geräte und ihrer Handhabung lässt uns der Maler wie ein Chronist in das

Badehaus schauen (Abb. 25) und weicht damit vom voyeuristischen Blick ab, der die bis ins 14. Jahrhundert zurückgehende Bildtradition prägte. Die Darstellung macht in der Verbindung von Hygiene, Gesundheit und Vergnügen die zentrale Rolle des Bades in der mittelalterlichen Alltagskultur deutlich. In seiner Schilderung erinnert das Gemälde an den berühmten Augenzeugenbericht des italienischen Humanisten und apostolischen Sekretärs Gianfrancesco Poggio Bracciolini von 1416, der das gemeinsame Bad von Mann und Frau im schweizerischen Baden beschreibt<sup>5</sup>. Im freien, unverkrampften Umgang der Geschlechter, im lockeren Gespräch und insbesondere im Fehlen der Eifersucht erblickte der Italiener vorbildliche Sitten, die er sich auch für Italien sehnlich wünschte. So wie Poggios Beschreibung zwischen Tatsachenbericht und stilisierter Überhöhung nordalpiner Lebensart vermittelt, zeigen auch Wertingers Gemälde die Freuden des Landlebens in einer Synthese von authentischer Beobachtung und Idealisierung.

Einzelnen Motiven wäre noch weiter nachzugehen: Ist es nur Zufall, dass sich im Monatsbild des Juni (Abb. 10) die Vespernden ausgerechnet im noch ungemähten Gras niedergelassen haben? Im Monatsbild des Mai (Abb. 1) bedarf die irritierende Kontrastierung von Motiven wie dem Arzt mit dem Uringlas und dem Adligen mit Trinkbecher beziehungsweise des Liebespaares und der Milchmagd – letzteres Motiv erhielt im Stich des Lucas van Leyden 1510 einen erotischen Unterton<sup>6</sup> – einer Erklärung. Auch die direkte Gegenüberstellung des Schröpfens im Badehaus und des Schlachtens (Abb. 25) wirft Fragen nach dem intendierten inhaltlichen Zusammenhang auf. Es ist zu vermuten, dass es sich bei einzelnen dieser Motive – wie eine Generation später in den Werken von Pieter Bruegel d.Ä. – um bildliche Umsetzungen von Sprichwörtern und Redewendungen handelt, wie sie seit dem 16. Jahrhundert von deutschen Humanisten wie Heinrich Bebel, Johannes Agricola und Erasmus von Rotterdam gezielt gesammelt und herausgegeben worden sind.

Führen die beiden Gemäldezyklen blühende Landschaften und fleißige Landarbeiter vor Augen, enthält jede Tafel auch einen Hinweis auf die Landesherrschaft in Form von Guts- und Verwaltungsbauten, Mühlen, Kornscheunen oder Fischwassern. Die kultivierte Natur und ihre Produkte bilden die wirtschaftliche Basis der Herrschaft; nicht von ungefähr steht die Auszahlung an den Kornbauern durch einen Verwalter im Zentrum des Monatsbildes August (Abb. 11). Vor diesem Hintergrund dürften die Darstellungen als Ausdruck einer prosperierenden Herrschaft und eines guten Regiments und damit als Sinnbild fürstlicher Tugend zu verstehen sein. Das Konzept der Darstellungen könnte an eine Idee anknüpfen, wie sie um 1335 in der Sala del Mapomondo im Palazzo Pubblico in Siena in der Kombination von Landkarten und dem berühmten Landschaftspanorama von Ambrogio Lorenzetti oder in den Monatsbildern der »Très Riches Heures du Duc de Berry« vor 1416 realisiert worden war. In Wertingers Gemälden scheint der Landesfürst den Betrachter persönlich durch seine Ländereien zu begleiten, wie es der auf vielen Bildern auftretende



Abb. 3-8 Darstellungen eines Adligen. Details aus Abb. 17, 21, 18, 1 und 25

Adlige mit seinen an Ludwig X. erinnernden Gesichtszügen (Abb. 3-8) nahelegt. Dieser Kunstgriff erinnert an die Genreszenen im Mittelalterlichen Hausbuch, in denen der Auftraggeber als junger Kannenordensritter durch die verschiedenen Episoden höfischen Treibens führt.

In Wertingers Freuden des Landlebens verbindet sich die Tradition der Monatsbilder mit spätmittelalterlich höfischen Themen und dem im Zeitalter des Humanismus neuerwachten Interesse an der Geographie und dem Landleben. Letzteres ist sicherlich auch eine Folge der Rezeption von Vergils »Bucolica« und »Georgica«, in denen neben dem Schäferidyll und der Traumwelt Arkadiens der Landbau als Grundlage von Wirtschaft und Gesellschaft behandelt wird: Nach der lateinischen Ausgabe der »Bucolica« und »Georgica« 1502 war in Straßburg um 1508/12 auch die erste vollständige deutsche Übersetzung der »Bucolica« erschienen. Das Interesse blieb jedoch nicht auf die Rezeption antiker und italienischer Vorbilder beschränkt, sondern führte zum breitgefächerten Anliegen der deutschen Humanisten, ein der italienischen Tradition ebenbürtiges, selbständiges deutsches Kultur- und Nationsverständnis zu begründen und die Vorstellung von einem blühenden Germanien zu etablieren.

### Zu Funktion und Auftrag

Auch wenn die skizzenhaft angerissenen, für unsere Gemälde bislang unberücksichtigten kulturgeschichtlichen Aspekte hier nicht

weiterverfolgt werden können, eröffnen die bereits genannten Zusammenhänge mit dem Bildnis Ludwigs X. und die daraus folgende Korrektur der Datierung der Täfelchen auf einen Zeitraum von um 1516 bis um 1525 die Möglichkeit, die beiden Serien in Zusammenhang mit dem prominentesten, archivalisch nachgewiesenen Auftrag an Wertinger zu bringen: Der Maler erhielt im November 1518 nebst einem Hofgewand die enorm hohe, den normalen Etat des Kammermeisters sprengende Summe von 604 Gulden für alle Gemälde, die er in die Hofkapelle, die Ratsstube, die herzogliche Stube und Kammer – auf dafür hergerichtetem Holz, wie es heißt – sowie für diverse bis dahin geleistete Hofarbeit und drei Tafelgemälde mit Darstellungen der böhmischen Schlacht lieferte<sup>7</sup>. Ganz offensichtlich handelte es sich um Arbeiten für die Erstaussstattung der im Mai 1516 von Ludwig X. neu bezogenen Landshuter Residenz auf der Burg Trausnitz. Diese wurde nicht nur Wohnstätte und kultureller Mittelpunkt, sondern erfüllte durch die großzügig angelegten Wirtschaftsgebäude auch zahlreiche weitere, in der Stadt nicht unterzubringende Funktionen. Die Burg wurde ab 1516 in mehreren Schritten modernisiert, der Umfang der Arbeiten blieb jedoch bescheiden. Unser Urteil über die Neuaussattung der Burg Trausnitz kann sich nur auf wenige Rudimente stützen: Neben einem 1529 datierten gusseisernen Ofen, dem Baubestand der Kapelle und dem Fragment eines Wandgemäldes mit einer Sonnenuhr sind auf Trausnitz keine Spuren Ludwigs mehr auszumachen. Bis zu dem 1536 begonnenen Bau der Stadtresidenz nach dem Muster eines italienischen Renais-



sance-Palastes, mit dem Ludwig nördlich der Alpen spektakuläre neue Maßstäbe setzte, ist über die Kunstpatronage des Herzogs wenig in Erfahrung zu bringen<sup>8</sup>. Die von ihm angelegte Kunstkammer und Gemäldesammlung ist nach seinem Tod im Münchner Sammlungsbestand aufgegangen und lässt sich bislang nicht rekonstruieren<sup>9</sup>.

So verführerisch es ist, unsere Täfelchen im Rahmen der 1518 abgerechneten Ausstattungsarbeiten zu verorten, bleibt dies trotz der modifizierten Datierung hypothetisch. Da von einigen Bildnissen der Wittelsbacher Herzöge und der Pfalzgrafen bei Rhein nahezu formatgleiche, in Unterzeichnung wie Ausführung eng verwandte, gleichrangige Fassungen aus der Wertinger-Werkstatt erhalten sind, muss davon ausgegangen werden, dass zwei bis drei identische Porträtserien existierten<sup>10</sup>. Auch wenn sich unter den bislang bekannt gewordenen Monatsbildern keine Doppelungen nachweisen lassen, ist nicht auszuschließen, dass auch die Monats- und Genrebilder von verschiedenen Zyklen stammen. Neben der Burg Trausnitz in Landshut ist dabei insbesondere an die Residenzen des Fürstbischofs Philipp von Freising zu denken, der von 1517 bis zu seinem Tod 1541 auch als Administrator des Bistums Naumburg-Zeitz eingesetzt war.

Aus inhaltlichen, formalen und technologischen Gründen liegt es nahe, dass die Monatsbilder ursprünglich aus demselben Kontext wie die Genrebilder stammen und vielleicht sogar über diesen angeordnet waren. Neben nahezu identischen Breitenmaßen könnten darauf auch die gemalten Rahmen hindeuten: So zeigen die Monatsbilder an der Unterkante Streifen einer Vergoldung, die einen Anschluss mittels eines gemalten Rahmens vermuten lassen. Die Genrebilder wiederum, deren obere Rahmung vergoldet ist und an die der Monatsbilder anzuschließen scheint, weisen an der Unterkante lediglich eine graue Begrenzung auf. Da jedoch alle Tafeln beschnitten sind – lediglich im Monatsbild des Dezember (Abb. 21) ist oben der originale Grundiergrat erhalten geblieben – sind aus den technologischen Befunden keine konkreten Aussagen zur ursprünglichen Anordnung der beiden Bildserien möglich.

### Befunde zur Objektgeschichte

Die neun Tafelbilder wurden vom Germanischen Nationalmuseum in vier Gruppen in den Jahren 1899, 1927, 1930 und 2002 erworben. Ihre Provenienz lässt sich nur bis zum jeweiligen Erwerb aus dem Kunsthandel zurückverfolgen. Zu diesem Zeitpunkt waren sie bereits restauriert: Alle Kanten der rückseitig gedünnten und parkettierten Tafeln sind beschnitten<sup>11</sup>. Die Oberflächen wurden infolge früherer Firnisabnahmen strapaziert und teilweise reduziert. In der Ausführung der alten Restaurierungen werden Unterschiede in der Art der Parkettierung, der Zusammensetzung des verwendeten Kittmaterials und dem Ausmaß der Retuschen und Übermalungen deutlich. Das heutige Erscheinungsbild ist damit



Abb. 9 *Der Monat März*,  
Hans Wertinger, Landshut,  
um 1516 bis um 1525.  
Zustand nach der Restaurierung



Abb. 10 *Der Monat Juni*,  
Hans Wertinger, Landshut,  
um 1516 bis um 1525.  
Zustand nach der Restaurierung

Abb. 11 Der Monat August,  
Hans Wertinger, Landshut,  
um 1516 bis um 1525.  
Zustand nach der Restaurierung



Abb. 12 Der Monat September,  
Hans Wertinger, Landshut,  
um 1516 bis um 1525.  
Zustand nach der Restaurierung



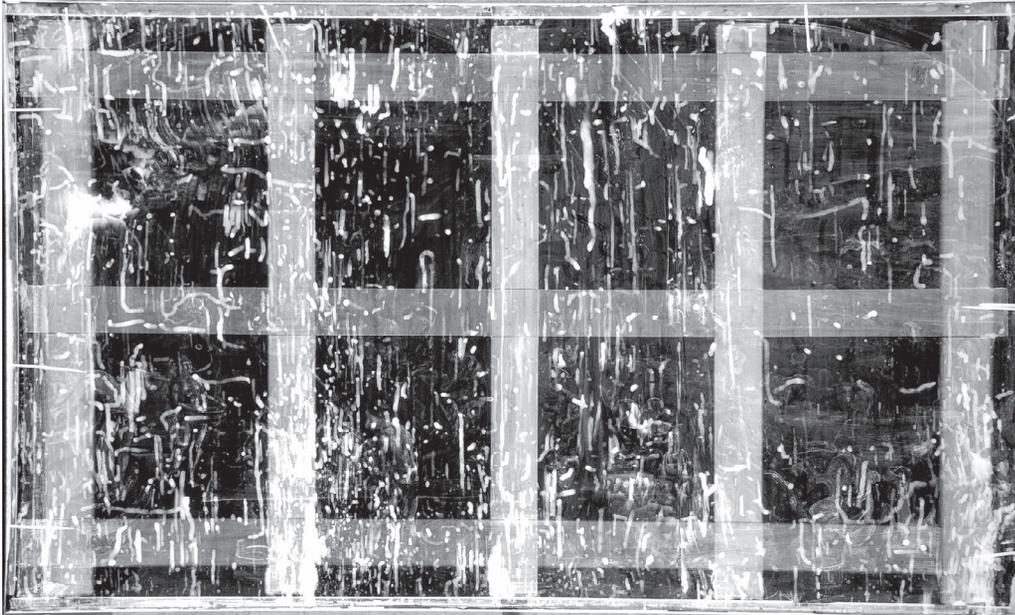


Abb. 13 Wurmfraßschäden und Parkettierung am Gemälde. Badehaus und Schlachtszene. Röntgenaufnahme von Abb. 25

nicht Folge einer gemeinsamen Restaurierungskampagne zum Zeitpunkt der Auflösung des ursprünglichen Kontextes, sondern resultiert aus der wechselvollen, nicht näher bekannten Geschichte der einzelnen Tafeln.

Der heterogene Erhaltungszustand, stark gealterte, fleckige Firnisse, verfärbte Retuschen und Übermalungen, vor allem aber bestandsgefährdende Mängel wie sich abhebende Malschichten, labile Leimfugen und Risse im Bildträger führten zu Fragen nach notwendigen und geeigneten Maßnahmen der Substanzerhaltung und den Möglichkeiten zur Verbesserung des unbefriedigenden Erscheinungsbildes. Hauptursache für die Schäden ist die Parkettierung. Ohne eindeutig nachvollziehbare Notwendigkeit waren die Tafeln gedünnt und mit der rückseitigen Stützkonstruktion versehen worden. Ausführungsmängel bei der Reduzierung der Tafelstärken und beim Aufbringen der Stützkonstruktion hatten zu Verpressungen, Niveauversätzen und Brüchen an den durch Schädlingsbefall geschwächten Holzpartien geführt (Abb. 13). Durch nachträgliches Einsetzen zusätzlicher Führungsleisten und Aufleimen von Holzklötzchen zur Stabilisierung neuer Risse hatte man versucht, Schäden durch Spannungen im Materialgefüge der parkettierten Tafeln zu beheben. Proteinleimreste, die auf das Verleimen offener Brettungen und Risse im Holz oder auf Kaschierungen zum Schutz der Malschicht im Zuge der Dünnung der Tafeln zurückzuführen sind, stellten eine Gefahr für die Malschicht dar. Die spröden Leimreste waren bräunlich verfärbt und wiesen eine sehr hohe Oberflächenspannung auf, die Abhebungen der Malschicht verursacht hatte. Unterschiede im Schädigungsgrad der Oberflächen infolge früherer Firnisabnahmen lassen sich sowohl zwischen den einzelnen Bildern als auch innerhalb der Malerei der einzelnen Tafeln ausmachen. So zeigte das Monatsbild des Juni (Abb. 10) in der linken Bildhälfte einen teilweise bis auf die

Polimentanlage der Vergoldung reduzierten Feston, während der Feston der rechten Bildhälfte in sehr gutem Zustand erhalten ist. Die partiellen Reduzierungen der Malschichten sind auf den Einsatz riskanter Lösemittelrezepturen zurückzuführen. Tatsächlich sind auf den Bildern stets auch punktuelle Veränderungen der Malschichten festzustellen, die auf die Verwendung von ätzenden Flüssigkeiten schließen lassen. Ungeachtet dieser drastischen Eingriffe liegt ein in überwiegendem Umfang sehr gut erhaltener Bestand ausgesprochen qualitätvoller Malerei vor. Die Lesbarkeit der Bilder und die Wahrnehmung der Finesse in der künstlerischen Gestaltung waren allerdings durch die Überarbeitungen der früheren Restaurierungen beeinträchtigt (Abb. 14).



Abb. 14 Der Monat Juli, Hans Wertinger, Landshut, um 1516 bis um 1525. Zustand vor der Restaurierung

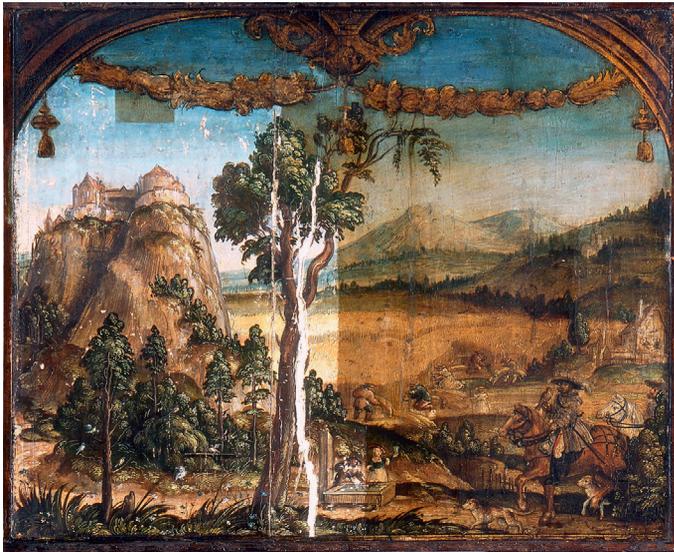


Abb. 15 Monat Juli. Zustand während der Freilegung

## Restaurierung

Nach sorgfältiger Abwägung wurde ein Konzept entwickelt, das auf eine Rückführung auf den originalen Bestand der Malerei und den Neuaufbau der restauratorischen Ergänzungen in den Fehlstellen abzielte. Anhand von Testreihen wurde der Lösemittel-einsatz für die Abnahme der Firnisse und Übermalungen abgestimmt. Die Abnahme der Firnisse erfolgte mit Isopropanol; ölhaltige Übermalungen waren mit Xylol unter Zugabe von Benzylalkohol zu entfernen (Abb. 15). Durch das Einbinden der verschiedenen Lösemittel in Carbopolgel konnte ihre Wirkung gezielt auf die Oberfläche begrenzt werden. Die Proteinleimreste waren aufgrund der leichten Basizität und der enzymatischen Komponenten mit Speichel besser zu lösen als mit Wasser. Die alten Kittungen reichten in der Regel weit über die eigentlichen Fehlstellen hinaus. Sie wurden mechanisch und unter zurückhaltendem Einsatz von Feuchtigkeit abgenommen. Der Aufbau der Grundierung im Bereich der Fehlstellen erfolgte mit Kreide, in Glutinleim gebunden (Abb. 16). Es wurde besonderes Augenmerk auf eine präzise nivellierte und fehlerstellen-gerechte Ausführung der Kittung gelegt. Niveaueversätze im Bildträger wurden als Folge der Alterung und Restaurierungsgeschichte akzeptiert und nicht durch Anböschungen oder Überkittungen egalisiert.

In Anbetracht der Miniaturhaftigkeit der Darstellungen erwies sich nur die integrierende Retusche für die Herstellung eines ungestörten Gesamteindruckes als zielführend (Abb. 17). Die Retuschetechnik auf Basis ausgewählter Pigmente, gebunden in niedermolekularem Polyvinylacetat<sup>12</sup>, kombiniert mit partiellen, in Dammar gebundenen Schlusslasuren stellt eine Methode dar, die den Forderungen nach guter technischer Umsetzbarkeit, günsti-



Abb. 16 Monat Juli. Zustand nach der Kittung

gen Alterungseigenschaften, Reversibilität und Ästhetik am besten entspricht. Um eine den Miniaturen gerechte Präzision zu erzielen, erforderten sämtliche Restaurierungsschritte den Einsatz optischer Vergrößerung.

Die Bildträger erwiesen sich im Zeitraum der Untersuchungen und der Restaurierung im musealen Klima als stabil. Eingriffe in die Parkettierung waren daher nicht erforderlich. Niveaueversprünge im Bereich von einlaufenden Rissen wurden durch einseitiges Aufleimen von Sicherungen korrigiert. Die Risse blieben als Bewegungspuffer im Falle von klimabedingten Dimensionsänderungen offen. Zum Schutz gegen Kurzzeitschwankungen der Luftfeuchte wurden die Rückseiten der für die Präsentation in der Sammlung mit Schutzverglasung versehenen Bilder am Zierrahmen mit einer Plexiglasscheibe geschlossen.

Um die Maßnahmen in jedem Schritt nachvollziehbar zu halten, wurden die Tafeln vor Beginn der Restaurierung hochauflösend gescannt<sup>13</sup> und während der Arbeitsschritte fotografisch dokumentiert.

Durch die Restaurierung sind das Kolorit der Malerei, die Farbperspektive als wichtiges Mittel zur Gestaltung der Tiefenstaffelung und viele maltechnische Feinheiten wieder erfahrbar geworden. Als bemerkenswertes Detail sind zum Beispiel die Spuren der zarten Goldhöhungen auf der Ornamentik der Architekturen im Monatsbild des Mai (Abb. 1) sowie beim Badehaus (Abb. 25) anzuführen. Durch die wiedererlangte Wahrnehmbarkeit des originalen Bestandes wird eine zuverlässige Vergleichbarkeit der Werke Wertingers und seiner Werkstatt für die kunstwissenschaftliche Forschung ermöglicht. Die im Kontext der Restaurierung und Untersuchungen gewonnenen Erkenntnisse zum technischen Aufbau der Gemälde lassen verschiedene neue Aussagen zu maltechnischen Besonderheiten zu.



Abb. 17 Monat Juli. Zustand nach der Restaurierung

Die Untersuchungsmethoden beschränkten sich auf bildgebende Verfahren wie Röntgenaufnahmen, Erfassung im Tageslicht- und im Infrarot-Bereich mit Hilfe hochauflösender digitaler Scanverfahren, analoge Erfassung über Tageslicht- und UV-Fluoreszenzfotografie sowie die Beobachtung unter dem Mikroskop. An der miniaturhaften Malerei erfolgte bewusst keine Probenentnahme. Die zerstörungsfreien Analysen sollten primär der Bestandserfassung, der Entwicklung des Restaurierungskonzeptes und der Qualitätssicherung der Maßnahmen dienen. Lediglich für die Überprüfung der Angaben zu den Holzarten wurden Holzproben entnommen, präpariert und mikroskopisch bestimmt<sup>14</sup>.

#### Technologische und maltechnische Beobachtungen

Bei der Untersuchung der Bildträger ließen sich die Holzarten Linde und Erle bestimmen. Während Lindenholz zu den gebräuchlichen Rohstoffen bei der Herstellung von Gemäldetafeln im süddeutschen Raum zählt, ist der Nachweis von Erlenholz erwähnenswert. Die Verwendung dieses Holzes in der Tafelbereitung ist so selten, dass sie in den gängigen Übersichten keine Erwähnung findet<sup>15</sup> oder aber als Ausnahmeerscheinung für eher abgelegene Kunstlandschaften zitiert wird<sup>16</sup>. Obwohl es reizvoll erscheint, die in späteren Quellen beschriebene Verwendung des Erlenholzes zur Herstellung von »Bettladen und Getäfel, weil sich die Wanzen



Abb. 18 Fuchs- und Hirschjagd im Winter, Hans Wertinger, Landshut, um 1516 bis um 1525. Zustand nach der Restaurierung

nicht gern darinn aufhalten sollen<sup>17</sup> als weiteren Hinweis für die Verbindung mit der Ausstattung der herzoglichen Gemächer auf Burg Trausnitz zu sehen, wird es doch vor allem die Verfügbarkeit des Erlenholzes südlich der Donau gewesen sein, die Wertinger dazu brachte, gerade dieses Material zur Herstellung der Landschaftsgemälde zu verwenden. Die physikalischen Eigenschaften des Erlenholzes ähneln dem der Linde. Es weist annähernd dieselbe Dichte auf, der Schwund ist sowohl tangential als auch radial sogar geringer<sup>18</sup>. Im weiteren Œuvre Wertingers finden sich laut der Auflistung Ehrets auch vier auf Erlenholz gemalte Bildnisse, die auf das Jahr 1515 datiert und heute im Bayerischen Nationalmuseum aufbewahrt werden<sup>19</sup>.

Die Tafeln bestehen aus jeweils zwei bis drei stehenden, stumpf verleimten Brettern. Äste im Holz sind mit dünnen Holzeinlagen ausgesetzt und mit Gewebeflicken überklebt worden. Beim Auftrag der dünnen weißen Grundierung auf die sorgfältig geglätteten Tafeln haben sich an den Rändern Grundiergrate gebildet, die auf einen mitgrundierten Rahmen verweisen<sup>20</sup>. Mit Hilfe der Infrarotreflektographie lässt sich die auf der Grundierung liegende, überaus lebendige Unterzeichnung sichtbar machen. Die kompakten Linien deuten auf ein flüssiges Zeichnmaterial; die Strichstärken variieren. Offenbar wurden unterschiedliche graphische Werkzeuge eingesetzt. Am Charakter der

an- und abschwelenden Linien wie am Ansatz und Auslauf des Striches ist bisweilen die Verwendung von Pinseln abzulesen.

Besonders aufschlussreich ist der direkte Vergleich zwischen Unterzeichnung und ausgeführter Malerei. Auffällig ist die zeichnerische Erzählfreude, mit der der Unterzeichner in lebhaft lockerem Strich etliche Details angab, die in der späteren Ausarbeitung – zum Vorteil der Übersichtlichkeit – deutlich reduziert ausgeführt oder verändert wurden (Abb. 18–20). Die Unterzeichnung diente folglich nicht als definitiv bindende Festlegung für die malerische Ausführung, sondern ließ einen relativ breiten Spielraum zur Interpretation offen. Deutlich wird dies bei den Festons, die in der Unterzeichnung lässig und summarisch vorgegeben sind. Auf den vollendeten Tafeln gleichen sie sich aber nur vordergründig. In den verschiedenen Festons wird ein grundsätzlich unterschiedlicher Umgang mit den vagen Vorgaben der Unterzeichnung erkennbar. Die Spannweite reicht dabei vom gekonnten Umsetzen über ein Darüber-Hinwegsetzen bis hin zum falschen Verstehen von Detailformen.

Viele Bestandteile der entwerfenden, das Bildfeld einteilenden, zeichnerisch unmittelbar und spontan wirkenden Unterzeichnungen waren offensichtlich nicht für das Auge des späteren Betrachters gedacht<sup>21</sup>. Jedoch offenbart die Infrarotuntersuchung auch Strukturen aus der Ebene der Unterzeichnung, die nahtlos in



Abb. 19 Fuchs- und Hirschjagd im Winter. Ausschnitt

die Ausführung des Bildes übergehen und bereits zum Zeitpunkt der Entstehung das fertige Bild mitbestimmen. Dabei muss man berücksichtigen, dass die Malerei von großer Transparenz geprägt ist. Dies äußert sich zum einen in den wenig kompakten, geradezu lasurhaft dünnen Farbschichten in den Himmelspartien, für die feines azuritblaues Pigment dünn vertrieben wurde, zum anderen im fast changierenden Nebeneinander der Farbwirkung der mit rötlichem Ockerton unterlegten Grünpartien. Deutlich wird das Mitwirken der Unterzeichnung vor allem in Bereichen, in denen die Grundierung sichtbar blieb und lediglich dunklere Schatten beziehungsweise helle Höhungen neben der sparsam angegebenen Lokalfarbigkeit eingetragen wurden (Abb. 22–23). Hier gibt die Unterzeichnung die Konturen und Binnenformen an und bleibt integraler Bestandteil der ausgeführten Malerei. Für die Darstel-

lung der Brücke im Dezemberbild (Abb. 24) reduziert sich die Binnengestaltung in der farbigen Ausführung beispielsweise auf Lichthöhungen im Bereich der Bogenstellungen<sup>22</sup>. Auch Lavierungen in der Unterzeichnungsebene wirken durch die dünne Malerei hindurch und erzeugen unter den halbdeckenden Farbaufträgen optische Grauwerte, die zum Beispiel im Bereich des Fußbodens der Badhausszene der Formulierung von Schatten dienen (Abb. 25–26). Diese Unterschiede in der Nutzung der Unterzeichnung sind allerdings nicht als Hinweis auf verschiedene Mitarbeiter zu werten, was auch dadurch deutlich wird, dass innerhalb der einzelnen Tafel beide Varianten zu beobachten sind (Abb. 26–27).

Insgesamt haben wir es folglich mit einem malerischen Vorgang zu tun, der nicht streng geteilt ist in die Ebene der Unter-



Abb. 20 Fuchs- und Hirschjagd im Winter. Ausschnitt, Infrarotreflektogramm

zeichnung und einen darauffolgenden schichtenweisen Aufbau der Malerei. Vielmehr ist den Tafeln ein fließender Übergang von Unterzeichnung und Malerei eigen. Die Unterzeichnung wurde im Sinne einer Entwurfszeichnung begonnen und nach und nach durch Schraffuren, Lavierungen, eventuell bereits farbige Lasuren oder punktuell aufgebrachte Kolorierung verfeinert. Wo der gewünschte Effekt eingetreten war, wurde die Malerei nicht weiter bearbeitet, unabhängig davon, ob Reste der Grundierung, der Unterzeichnung oder andere Spuren aus dem Werkprozess die fertige Malerei mitbeeinflussten.

Malmaterial und Motivrepertoire, Unterzeichnung und malerischer Duktus bewegen sich bei den Nürnberger Tafeln innerhalb einer gleichbleibenden Variationsbreite, die keine spezifischen Aussagen zu Auftrag, Zeitstellung oder ausführenden Künstlern

erlaubt. Wie in die Hintergrundlandschaften in Wertingers Bildnissen aus den Jahren 1516 bis 1526 bleibt die Handschrift so konstant, dass sich die Monatsbilder nicht genauer datieren lassen. Für die Ausführung der Nürnberger Tafeln zeichneten mehrere Künstler verantwortlich. Neben Wertinger selbst, den man angesichts der Bedeutung des Auftrags am ehesten für das Bildnis Ludwigs X. verantwortlich machen möchte, waren an den Monats- und Genrebildern weitere Mitarbeiter der Werkstatt beteiligt. Aus den bislang publizierten Quellen wissen wir für die Jahre 1524 und 1526 zumindest von einem Malerknaben und zwei Gesellen beziehungsweise Malerknechten, die mit Wertinger zusammenarbeiteten<sup>23</sup>. Obwohl die Variationsbreite im Umgang mit den sparsamen Angaben der Unterzeichnung bei der Ausführung der Malerei zum Stilvergleich und zur »Händescheidung« verführen, lassen die



Abb. 21 Der Monat Dezember,  
Hans Wertinger, Landshut,  
um 1516 bis um 1525.  
Zustand nach der Restaurierung



Abb. 22 Monat Dezember. Detail



Abb. 23 Monat Dezember. Detail, Infrarotreflektogramm



Abb. 24 Monat Dezember. Detail



Abb. 25 Badehaus und Schlachtszene. Hans Wertinger, Landshut, um 1516 bis um 1525. Zustand nach der Restaurierung



Abb. 26 Badehaus und Schlachtszene. Detail, Infrarotreflektogramm



Abb. 27 Badehaus und Schlachtszene. Detail, Infrarotreflektogramm

beobachteten Phänomene keine überzeugende Aufteilung zu. So kreativ und kontinuierlich die einzelnen Gemälde von der Unterzeichnung bis zur Malerei fortentwickelt werden, so wenig sich einzelne Arbeitsphasen in verschiedene Handschriften aufspalten lassen, sind die Gemälde offenbar dennoch Resultat einer engen Zusammenarbeit. Ihr Entstehungsprozess lässt sich jedoch mit der etablierten Vorstellung der spätmittelalterlichen Werkstattpraxis nicht mehr in Deckung bringen, in der die Produkte nach Vorgabe des Meisters in einzelnen arbeitsteiligen Schritten entstanden.

Unterschiede in Aufwand und Durcharbeitungsgrad im malerischen Œuvre Wertingers resultieren folglich nicht in erster Linie aus der Beteiligung verschiedener Hände, sondern reagieren vielmehr auf den unterschiedlichen Anspruch der jeweiligen Aufträge. Wertingers Gemälde kommen darin den Gemälden Albrecht Altdorfers sehr nahe und lassen im Entstehungsprozess wie in der virtuellen Ökonomie der Ausführung enge Parallelen zutage treten.

*Daniel Hess, Oliver Mack, Markus Küffner*

#### Anmerkungen

- 1 Vgl. Volker Liedtke: Hans Wertinger und Sigmund Gleismüller, zwei Hauptvertreter der Altlandshuter Malschule. In: *Ars Bavarica*, Bd. 1, 1973, S. 50–83. – Gloria Ehret: Hans Wertinger. Ein Landshuter Maler an der Wende der Spätgotik zur Renaissance. München 1976. – Friedrich Kobler: Bildende Künste und Kunsthandwerk in Landshut zur Zeit der Renaissance. In: *Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung* (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte 14). Hrsg. von Iris Lauterbach – Klaus Endemann – Christoph Luitpold Frommel. München 1998, S. 29–37. – Ausst.Kat. Um Leinberger. Schüler und Zeitgenossen. Landshut 2007, S. 25–29, Nr. 61–64.
- 2 Ernst Buchner: Monats- und Jahreszeitenbilder Hans Wertingers. In: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, Bd. 61, 1927/28, S. 106–112; zum erwähnten Bildnis zuletzt Martin Schawe: *Alte Pinakothek. Altdeutsche und altniederländische Malerei*. Ostfildern 2006, S. 284, 367.
- 3 Bayerisches Nationalmuseum, Inv.Nr. 14/130; grundlegend Carl Graepler, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3. Folge, Band 8, 1957, S. 103–114.

- 4 Zu den erwähnten Werken und ihrem kulturgeschichtlichen Kontext vgl. etwa Paul Joachimsen: *Geschichtsauffassung und Geschichtsschreibung in Deutschland unter dem Einfluss des Humanismus*. Leipzig–Berlin 1910, S. 155–195. – Ulrich Muhlack: *Geschichtswissenschaft im Humanismus und in der Aufklärung. Die Vorgeschichte des Historismus*. München 1991, S. 196–281. – Gernot Michael Müller, in: *Ausst.Kat. Amor als Topograph. 500 Amores des Conrad Celtis*. Bibliothek Otto Schäfer. Schweinfurt 2002, S. 137–158. – Hermann Wiegand: *Volkkunde und Ethnographie bei Konrad Celtis*, sowie Gernot Michael Müller: »Quod si Chunradi ›Illustrata Germania‹ nobis obtingere potuisset, fuisset profecto susceptus iste labor et certior et faciliior«. Johannes Cochlaeus' ›Brevis Germaniae descriptio‹ und die Bedeutung des Conrad Celtis für die humanistische Landeskunde in Deutschland. In: *Pirckheimer Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung*, Bd. 19, Wiesbaden 2004, S. 51–73, 149–181. – Christoph März – Dieter Mertens – Hartmut Kugler – Jörg Robert. In: *Deutscher Humanismus 1480–1520. Verfasserlexikon*, Bd. 1. Hrsg. von Franz Josef Worstbrock. Berlin 2005/2006, Sp. 72–107, 142–163, 209–218, 375–427.

- 5 Poggios Bericht ist abgedruckt in: Franz Irsigler – Arnold Lassotta. Bettler und Gaukler, Dirnen und Henker. Außenseiter in einer mittelalterlichen Stadt. Köln 1300–1600. München 1989, S. 98–103.
- 6 Hans-Joachim Raupp: Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470–1570. Niederzier 1986, S. 203–205, sowie Bernard Aikema – Beverly Louise Brown: Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian. Ausst.Kat. Venedig 1999, Nr. 135.
- 7 V. Liedtke (Anm. 1), S. 76. Bei den Gemälden der böhmischen Schlacht handelte es sich offenbar um Darstellungen des von Maximilian I. im Zuge des Landshuter Erbfolgekriegs am Wenzberg 1504 errungenen Sieges, der von Celtis in dessen »Rhapsodia« besungen worden war.
- 8 Georg Spitzberger – Andreas Tönnemann, in: Lauterbach – Endemann – Frommel 1998 (Anm. 1), S. 11–22 und 23–28. Zur Trausnitz vgl. außerdem Herbert Brunner – Elmar D. Schmid – Brigitte Langer: Landshut. Burg Trausnitz. München 2003, S. 20–33, sowie Sigrid Sangl – Birgitta Heid: Kunst- und Wunderkammer Burg Trausnitz. Zweigmuseum des Bayerischen Nationalmuseums. Hrsg. von Renate Eikelmann. München 2007, S. 11–26.
- 9 Vgl. Dorothea Diemer – Peter Diemer – Lorenz Seelig – Brigitte Volk-Knüttel – Peter Volk u. a.: Die Münchner herzogliche Kunstkammer von 1598 (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse, N. F., H. 129). München 2008, S. 132–134, 151, 168. Peter Diemer, München, danke ich für seine Hilfsbereitschaft und Hinweise.
- 10 G. Ehret (Anm. 1), S. 39–42, Nr. 22–23, 26, 28, 29, 31, 34–35. – Matthias Weniger. In: Das Bayerische Nationalmuseum 1855–2005. 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen. Hrsg. von Renate Eikelmann – Ingolf Bauer. München 2006, S. 252–253.
- 11 Parkettierung ist ein etablierter Terminus technicus in der Restaurierung, der den Sachverhalt jedoch nicht treffend beschreibt. Es handelt sich nicht um eine flächige Verstärkung des hölzernen Bildträgers im Sinne eines tatsächlichen Parketts, sondern um die Applikation einer rostförmigen Stützkonstruktion. Dabei werden im Faserverlauf der Holztafel Führungsleisten mit entsprechenden Schlitz für die beweglichen Laufleisten aufgeleimt. Diese Stützleisten werden im 90°-Winkel zum Faserverlauf passgenau eingezogen und sollen die Tafel gegen das Verwerfen stabilisieren, dabei aber die Bewegung der Tafel bei Klimaschwankungen gewährleisten.
- 12 Mowilith 20, Hoechst AG.
- 13 Scannerkamera (Leica S1 pro) basierend auf der Technik eines Trommelscanners, Scanfeld 36 × 36 mm, maximale Auflösung 5140 × 5140 Pixel.
- 14 Vgl. Analysenbericht Frau Dr. Gudrun Weiner vom 29. 02. 2008.
- 15 Vgl. etwa Jørgen Wadum: »Historical Overview of Panel-Making Techniques in the Northern Countries« In: The Structural Conservation of Panel Paintings: Proceedings of a symposium at J. Paul Getty Museum, 24–28. April 1995. Hrsg. von Kathleen Dardes – Andrea Rothe. Los Angeles 1998. S. 149–177.
- 16 Jacqueline Marette: Connaissance des primitifs par l'étude du bois. Du XIIe au XVIe siècle. Paris 1961. S. 61. Ihr folgend z. B.: Rolf Straub: Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters. In: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 1, Stuttgart 1984. S. 134.
- 17 D. Johann Georg Krünitz: Oecologische Encyclopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt- Land- und Hauswirtschaft: in alphabetischer Ordnung. Bd. 1, Berlin 1773, S. 556. Vgl. auch Johann Heinrich Zedlers Grosses vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste. Bd. 1, Leipzig 1732, Sp. 1304: »[...] imgleichen sollen in denen Bett-Stätten von Erlen-Holz keine Wanzen oder ander Ungeziefer bleiben können.«
- 18 Nach Bruce R. Hoadley: Chemical and Physical Properties of Wood. In: The Structural Conservation of Panel Paintings (Anm. 15), S. 2–20.
- 19 G. Ehret (Anm. 1), Kat. Nr. 27, 29, 30 und 31. Für die Benutzung von selten nachgewiesenen Hölzern in Malerwerkstätten sei auf das prominente Beispiel des Buchenholzes in Sachsen erinnert.
- 20 Die Grundiergrate haben sich bei den allseitig leicht beschnittenen Tafeln am linken und rechten Rand erhalten, was gegen lediglich an den Hirnholzkanten aufgesetzte Nutleisten im Sinne eines Grundierrahmens spricht. Zumindest teilweise sind die Tafeln über die Grundiergrate mit Malfarbe bedeckt, zum Teil werden sie von einer dünnen Ritzlinie begleitet.
- 21 Dass wir sie heute zum Teil mit bloßem Auge erkennen können, liegt daran, dass die darüber liegenden Farbschichten im Laufe der Zeit durch Alterungsprozesse oder restauratorische Eingriffe einen Teil ihrer Deckkraft eingebüßt haben.
- 22 Art in the Making: Underdrawings in Renaissance Paintings. London 2002, S. 11, führt Wertingers »summer« als Beispiel für mit bloßem Auge sichtbare Unterzeichnung an, nennt allerdings als Grund spätere Veränderungen der Farbschichten. Die mit dünnem braunen Strich auf der Brüstung angegebenen Zuschauer erscheinen allerdings kaum berieben oder durch Alterung beeinträchtigt, so dass in diesem Bereich keine Malschichtreduzierungen anzunehmen sind.
- 23 V. Liedtke (Anm. 1), S. 83. Bei den von G. Ehret (Anm. 1), S. 82–83., erwähnten »Werkstattzeichen« auf den Glasgemälden handelt es sich nicht um Signaturen sondern um Versatzmarken, wie sie in der Glasmalerei seit dem Hochmittelalter nachweisbar sind.

#### Abbildungsnachweis

München, Bayerisches Nationalmuseum: 2; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: 1, 3–12, 14–19, 21–22, 24–25 (Markus Küffner), 20, 23, 26–27 (Oliver Mack), 13 (Josef Pröll).

#### Sieben Tafeln aus einer Folge von Monatsbildern

Hans Wertinger (um 1466–1533), Landshut, um 1516 bis um 1525

- Der Monat März, Malerei auf Erlenholz, H. 32,1 cm, B. 40,9 cm, Gm 1237. Erworben 1930
- Der Monat Mai, Malerei auf Erlenholz, H. 32,4 cm, B. 40,7 cm, Gm 1236. Erworben 1930
- Der Monat Juni, Malerei auf Erlenholz, H. 33,6 cm, B. 41 cm, Gm 1130. Erworben 1927
- Der Monat Juli, Malerei auf Erlenholz, H. 33,5 cm, B. 41 cm, Gm 1131. Erworben 1927
- Der Monat August, Malerei auf Lindenholz, H. 32,2 cm, B. 39,3 cm, Gm 1238. Erworben 1930
- Der Monat September, Malerei auf Lindenholz, H. 32 cm, B. 40,7 cm, Gm 1239. Erworben 1930
- Der Monat Dezember, Malerei auf Erlenholz, H. 32,4 cm, B. 41,1 cm, Gm 1240. Erworben 1930

Literatur: Ernst Buchner: Monats- und Jahreszeitenbilder Hans Wertingers: In: Zeitschrift für Bildende Kunst 61, 1927/28, S. 106–112. – Gloria Ehret: Hans Wertinger. Ein Landshuter Maler an der Wende der Spätgotik zur Renaissance. München 1976, S. 27–30, Nr. 6–12. – Kurt Löcher: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Stuttgart 1997, S. 540–549.

#### Zwei Tafeln aus einer Folge von Bildern des Landlebens

Hans Wertinger (um 1466–1533), Landshut, um 1516 bis um 1525

- Fuchs- und Hirschjagd im Winter, Malerei auf Erlenholz, H. 23 cm, B. 40,4 cm, Gm 316. Erworben 1899
- Badehaus und Schlachtszene, Malerei auf Erlenholz, H. 23,8 cm, B. 39,3 cm, Gm 2300. Erworben 2002

Literatur: Ernst Buchner: Monats- und Jahreszeitenbilder Hans Wertingers: In: Zeitschrift für Bildende Kunst 61, 1927/28, S. 111. – Gloria Ehret: Hans Wertinger. Ein Landshuter Maler an der Wende der Spätgotik zur Renaissance. München 1976, S. 30–33, Nr. 14, 16. – Kurt Löcher: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Stuttgart 1997, S. 549–550. – Daniel Hess: Hans Wertinger, Jahreszeiten- oder Monatsbild mit Badehaus und Schlachtszene. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2004, S. 181–182.

Untersuchung und Restaurierung: Diplom-Restaurator Markus Küffner, Burghausen, in Kooperation mit den Mitarbeitern des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung am Germanischen Nationalmuseum, Juli 2005 bis Mai 2007.