

# ÖZKD

Österreichische Zeitschrift für  
Kunst und Denkmalpflege

LXXV • 2021 • Heft 1/2

Das imaginäre „Retabel“

Linie, Form und Farbe – Zusammenhänge von  
Steinbildwerk und Wandmalerei

Albrecht Dürer und die Unterzeichnung

Nürnberger in Wien – Wiener in Nürnberg

Bildbasierte 3D-Modellierung der Wandmalerei

## ALBRECHT DÜRER IN WIEN? Die Illusion eines Flügelaltars im Stephansdom



TITELBILD:

Gesicht der hl. Margareta, rechter Flügel des Wandbildes in der Bischofstorvorhalle, St. Stephan, Wien

Foto: Erwin Pokorny

Umschlaggestaltung: Bundesdenkmalamt, Markus Santner, Johannes Thaler

# Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege

LXXV · 2021 · HEFT 1/2

VERLAG BERGER · HORN/WIEN

Die „ÖSTERREICHISCHE ZEITSCHRIFT FÜR KUNST UND DENKMALPFLEGE“

erscheint in der Nachfolge der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale“ (Band I / 1856 – Band XIX / 1874), der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“, Neue Folge (Band I / 1875 – Band XXVIII / 1902), der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“, III. Folge (Band I/1902 – Band IX/1910), der „Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege“, III. Folge (Band X / 1911 – Band XVI / 1918), der „Mitteilungen des Staatsdenkmalamtes“ (Band I / 1919, der ganzen Folge Band 63), der „Mitteilungen des Bundesdenkmalamtes“ (Band II / 1924, der ganzen Folge Band 64–68), der „Zeitschrift für Denkmalpflege“ (Band I / 1926/27 – Band III / 1928/29), der Zeitschrift „Die Denkmalpflege: Zeitschrift für Denkmalpflege und Heimatschutz“ (Band IV / 1930 – Band VII / 1933), der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Denkmalpflege“ (Band VIII / 1934 – Band XVI / 1944), der Zeitschrift „Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege“ (Band I / 1947 – Band V / 1951) und erscheint ab dem Jahrgang 1952 (Band VI) unter dem Titel „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege“.

Die vorliegende Publikation basiert auf dem Forschungsprojekt  
„Dürerzeitliche Wandmalerei im Wiener Stephansdom“ (2018-2021).  
Projektleitung: Markus SANTNER

IMPRESSUM:

Herausgeber: Bundesdenkmalamt, PAUL MAHRINGER

Konzeption und inhaltliche Redaktion: Markus SANTNER, Michael RAINER, Bernd EULER-ROLLE  
Verantwortliche Redaktion: Johannes THALER

Satz und Layout: Martin Spiegelhofer, Berger-Crossmedia

Hersteller: Druckerei Berger, Horn  
ISSN: 0029-9626

# Inhalt

- 5 *Markus Santner*  
Vorwort
- 7 *Bernd Euler-Rolle / Markus Santner*  
Zum Projekt „Dürerzeitliche Wandmalerei im Wiener Stephansdom“ – Die Denkmalpflege und die Wissenschaften
- 11 BILDSTRECKE
- BEITRÄGE
- 51 *Franz Zebetner*  
Das Bischofstor im Wiener Stephansdom als Ort fürstlicher, privater und staatlicher Repräsentation
- 63 *Michael Rainer*  
Das imaginäre „Retabel“. Die frühneuzeitliche Interdependenz von Plastischem und Gemaltem in der Vorhalle des Bischofstores in St. Stephan in Wien
- 77 *Markus Santner / Robert Linke / Anna Luib / Christoph Herm*  
Linie, Form und Farbe – Werktechnische Zusammenhänge von Steinbildwerk und Wandmalerei in der Form eines Flügelaltars um 1511 im Wiener Stephansdom
- 97 *Erwin Pokorny*  
Albrecht Dürer und die Unterzeichnung in der Bischofstor-Vorhalle des Wiener Stephansdomes
- 119 *Thomas Schauerte*  
Nürnberger in Wien – Wiener in Nürnberg. Das Netzwerk hinter den Wandmalereien beim Bischofstor des Stephansdoms
- 131 *Renate Kohn, unter Mitarbeit von Christina Wais-Wolf*  
Memoria und veneratio im Stephansdom – Der „Schrein“ des „Flügelaltars“ in der Vorhalle des Bischofstors
- 145 *Jörg Riedel / Markus Santner / Robert Linke*  
Die Konservierung und Restaurierung des Wandbildes in der Bischofstorvorhalle von St. Stephan – eine Wiederentdeckung
- 153 *Annette T. Keller / Roland Lenz*  
Reflexion, Absorption und Lumineszenz – Strahlendiagnostische Phänomene zu kompositionellen, maltechnischen und materialspezifischen Fragestellungen am Wandbild in der Vorhalle des Bischofstores im Wiener Stephansdom
- 163 *Geert Verhoeven / Markus Santner / Immo Trinks*  
Bildbasierte 3D-Modellierung der Wandmalerei in der Bischofstorvorhalle im Wiener Stephansdom

175	ENGLISH ABSTRACTS / ENGLISCHE KURZFASSUNGEN
178	MITARBEITERINNEN UND MITARBEITER DIESES HEFTES
180	ABBILDUNGSNACHWEIS

# Vorwort

Begonnen hat alles an einem Herbsttag im Jahr 2015 mit einem Besuch im Wiener Stephansdom, wo einige Kolleg:innen gerade das gotische Figurenportal des Bischofstores untersuchten. Vom Gerüst aus konnte ich einen Blick auf eine dunkle, mit weißen Schleiern überzogene Wandmalerei im Inneren der Vorhalle werfen. Dass sich an dieser Stelle ein Wandbild befand, war schon länger bekannt. Seine Position oberhalb des rezenten Einbaus für den Domshop hatte es bisher aber nicht nur den Besucher:innen, sondern auch der Kunstwissenschaft entrückt. Einige schwarze Konturen und eine schemenhaft wahrnehmbare Frauengestalt waren aus der Nähe erkennbar, das meiste jedoch durch Schadensbilder überlagert. Eine daraufhin folgende restauratorische Erstbegutachtung und eine kleine Probereinigung brachten ein überraschendes Ergebnis. Die schwarze Schmutzschicht ließ sich relativ leicht abnehmen und zum Vorschein kam eine helle Bildoberfläche mit schwarzen Pinsellinien, deren Feinheiten und künstlerische Qualitäten frappierend waren. Im Frühjahr 2018 erfolgte eine vertiefte konservierungswissenschaftliche Untersuchung sowie eine anschließende Konservierung und Restaurierung. Ein seit Jahrhunderten in Vergessenheit geratenes Wandbild aus dem Übergang vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit war wiederentdeckt.

Dies ist umso bemerkenswerter, als man glauben würde, dass in einem Bauwerk wie dem Wiener Stephansdom eigentlich schon alles bekannt und untersucht sein müsste. Schließlich stellte sich heraus, dass die kunstwissenschaftliche Bedeutung der Neuentdeckung wesentlich größer ist, als man dies zu Beginn hätte erahnen können: Die Malerei zeigt ein überaus seltenes Motiv eines illusionistisch an die Wand gemalten Flügeltars. Zudem liegt noch ein spannender und komplexer Zusammenhang mit dem in der Nähe des Wandbildes befindlichen Steinepith des Wiener Bürgers Hans Rechwein, entstanden um 1511, vor. Diese Entdeckungen waren der Startpunkt für ein interdisziplinäres Forschungsprojekt. Ein Dank ergeht an dieser Stelle an die beiden verantwortlichen Trägerinstitutionen, namentlich vertreten durch den Dombaumeister Wolfgang Zehetner für den Dom und die Dombauhütte von St. Stephan und den Fachdirektor

und Leiter der Abteilung für Konservierung und Restaurierung Bernd Euler-Rolle für das Bundesdenkmalamt, die dieses Projekt und die vorliegende Publikation ermöglichten und unterstützten.

Das Forschungsprojekt „Dürerzeitliche Wandmalerei im Wiener Stephansdom“ (2018–2021) war in seiner Konzeption von zahlreichen inhaltlichen Fragestellungen getragen, die sich im Ablauf des Projektes immer wieder durch die am Kunstwerk gewonnenen Erkenntnisse ausdifferenzierten und vertieften. Aus diesem Fragenkomplex heraus formierte sich eine Gruppe von Forscher:innen verschiedenster Fachdisziplinen, die sich dann im Zuge des wissenschaftlichen Diskurses fortwährend erweiterte. Diese Zusammenarbeit stellte für mich als Projektleiter eine sehr große Bereicherung dar, da sie von bemerkenswertem Elan sowie einem großen Einsatz getragen wurde. Ein ganz herzlicher Dank ergeht daher an folgende Personen: Renáta Burszán, Bernd Euler-Rolle, Annette Keller, Renate Kohn, Roland Lenz, Robert Linke, Anna Luib, Erwin Pokorny, Michael Rainer, Jörg Riedel, Franz Zehetner, Wolfgang Zehetner sowie Marta Anghelone, Tanja Bayerova, Thomas Eser, Christoph Herm, Thomas Schauerte, Immo Trinks, Geert Verhoeven und Christina Wais-Wolf.

Erste Forschungsergebnisse wurden im Rahmen der Tagung „Dürerzeitliche Wandmalerei im Wiener Stephansdom“ am 15. November 2019 im Curhaus von St. Stephan der Öffentlichkeit präsentiert. Die Reaktion der Medien war entsprechend groß, da der Nürnberger Meister Albrecht Dürer als einer der möglichen Künstler ins Spiel gebracht wurde. War hier etwa die „monumentale Zeichnung“ an der Wand gefunden worden, die Dürer laut einer Künstlerlegende angeblich für Kaiser Maximilian I. entworfen haben soll? Die Beteiligung eines Künstlers aus Nürnberg am Wandbild wird jedenfalls angenommen. In diesem Zusammenhang stellt die für den Sommer 2022 geplante Ausstellung im Albrecht-Dürer-Haus in Nürnberg eine willkommene Fortsetzung des Projektes dar.

Die vorliegende Publikation fasst erstmals alle bisherigen Feststellungen aus der breiten Diskussion zu diesem „Gesamtkunstwerk“ aus dem frühen 16. Jahrhundert

zusammen. Das Ergebnis spiegelt auch die Herangehensweisen der einzelnen am Projekt beteiligten Fachdisziplinen wieder, die jedoch immer mit dem Blick auf das große Ganze gerichtet waren. Der Erfolg dieses interdisziplinären Erkenntnisprozesses setzt einen sowohl inhaltlich, als auch methodisch offenen Diskurs voraus. Im Falle des Wiener Stephansdoms eröffneten erst die unterschiedlichen Perspektiven der beteiligten Disziplinen den Blick auf die zwei Gestalten des Flügelaltars. Die Facetten und die künstlerische Vielschichtigkeit des Wandbildes und des Steinepitaphs faszinieren und

werden die kunstwissenschaftliche Forschung noch weiter beschäftigen.

Für die Mitarbeit an der Konzeption sowie der inhaltlichen und formalen Redaktion dieser Ausgabe der Österreichischen Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege ergeht ein persönlicher Dank an Michael Rainer, der das Projekt von Beginn an ganz wesentlich mitgestaltet hat sowie an die Abteilung für Inventarisierung und Denkmalforschung des Bundesdenkmalamtes.

*Markus Santner (Projektleiter)*

# Zum Projekt „Dürerzeitliche Wandmalerei im Wiener Stephansdom“ – Die Denkmalpflege und die Wissenschaften

Konservierungs- und Forschungsprojekte der Abteilung für Konservierung und Restaurierung des Bundesdenkmalamtes widmen sich seit jeher speziellen Themenstellungen, die sich aus der Bedeutung, der Materialität und den Herausforderungen zur Erhaltung eines Werks oder einer Werkgruppe ergeben und aller Regel nach interdisziplinär aufgearbeitet werden. Die Funktionsweise der Abteilung als „Drehscheibe“ in der österreichischen Denkmalpflege ermöglicht eine systematische Zusammenführung der konservierungswissenschaftlichen, naturwissenschaftlichen, bauhistorischen, kunstgeschichtlichen und anderen Kompetenzen im Rahmen eines solchen Forschungsprojekts. Speziell mit dem Dom und der Dombauhütte von St. Stephan besteht eine ausgezeichnete und langjährige Kooperation in der gemeinsamen Durchführung derartiger Projekte, namentlich zu dem großen Themenkreis der Steinkonservierung und der Polychromie auf Stein. In dieser guten Tradition stand auch das gegenständliche Projekt zum Wandbild am nördlichen Strebepfeiler in der Vorhalle des Bischofstors.

Im Frühjahr 2018 erfolgte eine umfassende Untersuchung zu Bestand und Zustand sowie eine Konservierung und Restaurierung des Wandbildes. Nach der Reinigung und konservatorischen Behandlung erlaubten Multispektralaufnahmen eine höchst präzise Abbildung sämtlicher im Bestand erhaltener Feinheiten der Unterzeichnung und gaben der Kunstwissenschaft sozusagen ihr Material zur Hand. Durch visuelle Erkundungen und verschiedene bildgebende Verfahren konnte die Frage der Teilung zwischen der Rahmung mit den Altarflügeln und dem Mittelschrein gezielt in den Fokus genommen werden. Abgesehen von dem stilkritischen Befund ließ eine Putzgrenze zwischen Außen- und Innenteil gut erkennen, dass das gemalte Werk nicht aus einem Guss entstanden ist und dass von einer unterschiedlichen Entstehung ausgegangen werden muss. Durch die Unter-

suchungen wurde verifiziert, dass der gemalte Flügelaltar technologisch und stilistisch deutlich in zwei Teile zerfällt. Der Verputz der beiden Flügel ist vom Verputz des zentralen Schreines durch eine Anputz-/Risskante voneinander geschieden und ebenso unterscheiden sich Unterzeichnung und Abbildung der – rudimentär erhaltenen – aufliegenden Malschichten.

Bereits zu diesem Zeitpunkt kam ein großer Name ins Gespräch: Albrecht Dürer. Michael Rainer, damals zuständiger Gebietsreferent der Abteilung für Wien des Bundesdenkmalamtes, brachte die ersten Vergleichsabbildungen auf das Gerüst. Die Entstehungszeit der Wandmalerei war stilkritisch klar im frühen 16. Jahrhundert zu verankern, was gut mit der Errichtung der Vorhalle zu jener Zeit korrelierte. Erkennbar wurde, dass es sich um einen gemalten Flügelaltar handelt, bei dem sich Rahmung und Altarflügel erheblich vom Motiv des Mittelschreins unterscheiden, wiewohl beide dem 16. Jahrhundert zuzurechnen sind. Altarraumung und Flügel zogen durch ihre weitaus höhere künstlerische Qualität das Auge auf sich. Da dort im Wesentlichen nur die Unterzeichnung erhalten ist, war eine vorzügliche, meisterschaftliche Zeichenweise sichtbar, welche nicht nur den begeisterten Begriff von der „Zeichnung an der Wand“ rechtfertigte, sondern auch die Frage nach dem Meister entstehen ließ, dem man diese graphische Individualität zurechnen könnte.

Restaurator Jörg Riedel als einer der Ausführenden der Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen brachte den Verlauf dieser Putznaht mit der Umrisskontur eines Steinepitaphs in Verbindung, das als Grabdenkmal für Hans Rechwein 1511 entstanden ist und sich heute unweit des Bischofstors im Langhaus des Stephandoms befindet. Das Epitaph stimmt in seinem äußeren Umriss passgenau in den durch die Risskante im Putz markierten Mittelschrein der Wandmalerei. Die Übereinstimmung der Formverläufe konnte zusätzlich mittels Laserscans

zwar bestätigt, seine Montage am Strebepfeiler und ein möglicher Zusammenhang mit der dürerzeitlichen Wandmalerei jedoch noch nicht eindeutig belegt werden. Damit war eine spannende wissenschaftliche Diskussion über den Entstehungsprozess, über einen ersten entstehungszeitlichen Zustand sowie über mögliche unterschiedliche Stadien im Erscheinungsbild dieser monumentalen Komposition an der Wand eröffnet.

Mehrere miteinander zusammenhängende Fragen standen und stehen nun im Raum, als da wären: die Frage der ursprünglichen Platzierung des Epitaphs von Hans Rechwein in der Funktion als Mittelschrein in dem illusionierten Flügelaltar, die Frage der Zusammenhänge zwischen der Bildhauerarbeit und der malerischen Ausführung der Altarflügel, die Frage der verschiedenen inhaltlichen und künstlerischen Konzeptionen im Zusammenwirken von Mitte und Umfeld in dieser Altarform und schließlich die Frage der Neuanpassung mit Verputzung und Bemalung des Mittelschreins zwischen den Altarflügeln. Damit verbunden ist der Grad des Illusionismus, mit dem der Flügelaltar an der Wand wiedergegeben wurde. Diese Fragestellungen bestimmten die weiteren Untersuchungen sowie den wissenschaftlichen Diskurs. Alle Ausführungen in der vorliegenden Publikation kreisen schließlich auch um diese Fragen. Sie versuchen nicht bloß, autonom eine höchst facettenreiche Werkbiographie zu entschlüsseln, sondern sie zielen dabei auch auf zwei übergeordnete Fragen. Das ist zum einen die Thematik, ob bzw. in welcher Form hier mit einem ursprünglichen „Gesamtkunstwerk“ aus Wandmalerei und Bildhauerarbeit zu rechnen ist, das im frühen 16. Jahrhundert eine überaus seltene und höchst bemerkenswerte Komposition dargestellt hätte. Dies wiederum steht in einem engen Zusammenhang mit der zweiten Frage, wie man sich denn die Beteiligung eines vorzüglichen Meisters aus Nürnberg, wenn nicht gar des großen Meisters Albrecht Dürer selbst, im Kontext des Werkprozesses vorstellen kann.

Demzufolge galt es, zwei methodische Stränge konsequent zu verfolgen. Zum einen sollte mit den Mitteln der Konservierungswissenschaften, Naturwissenschaften, Bauforschung und Geschichtswissenschaft auf Basis möglichst faktenbasierter Erkenntnisse der Entstehungsprozess des Werks aufgeschlüsselt werden und zum anderen sollte mit den Mitteln der Kunstwissenschaft auf Basis der Stilanalyse, Künstlerbiographik und Kontextualisierung die Thematik der Autorschaft an der Malerei erforscht werden. Eine Gesamtwürdigung und Konstituierung der Bedeutung des Werks konnte in diesem Fall nur aus der Vernetzung der beiden methodischen Stränge erwachsen. Demgemäß formierte sich eine interdisziplinäre Projektgruppe bestehend aus den

Kunsthistorikern Erwin Pokorny und Michael Rainer, dem Kunsthistoriker und Restaurator Markus Santner (Bundesdenkmalamt), dem Kunsthistoriker und Archivar Franz Zehetner und Architekten Wolfgang Zehetner (Dombauhütte St. Stephan), der Historikerin Renate Kohn (Österreichische Akademie der Wissenschaften), den Restaurator\*Innen Jörg Riedel und Renáta Burzsán, dem Chemiker Robert Linke (Bundesdenkmalamt), dem Restaurator Roland Lenz (Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart), der Fotografin Annette Keller und den Kunsthistoriker und Denkmalpfleger Bernd Euler-Rolle (Fachdirektor des Bundesdenkmalamtes).

In einer vom Bundesdenkmalamt zusammen mit der Dombauhütte St. Stephan veranstalteten Tagung mit dem Titel „Dürerzeitliche Wandmalerei im Wiener Stephansdom“ am 15. November 2019 wurden die damaligen Ergebnisse vorgestellt und ausführlich diskutiert. In der Wortschöpfung „dürerzeitlich“ sollte sich die schwelende Frage der Autorschaft im Lichte der hohen Qualität der Flügelbilder widerspiegeln. Die mögliche Zuschreibung der Unterzeichnungen der Flügel an Albrecht Dürer führte zu beträchtlicher Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit. Dies war auch mit der schönen Vorstellung verbunden, dass der große Meister selbst Wiener Boden betreten hätte müssen, um die „Zeichnung an der Wand“ hinterlassen zu können. Von einem solchen Aufenthalt in Wien gab und gibt es keinerlei Nachrichten. Die öffentliche Aufmerksamkeit bildete auch eine ernst zu nehmende Verpflichtung, die Klärung dieser Frage weiter voranzutreiben.

Die Fachgespräche im Rahmen der Tagung von 2019 erbrachten eine Präzisierung und Erweiterung der wissenschaftlichen Fragen, die zu einer Fortsetzung des Projekts und einem erweiterten Untersuchungsprogramm führten. Die Projektleitung lag weiterhin bei Markus Santner, mittlerweile Professor für die Konservierung und Restaurierung von Wandmalerei und Architekturoberfläche an der Hochschule der Bildenden Künste in Dresden. Im naturwissenschaftlichen, konservierungswissenschaftlichen und bauhistorischen Sektor ergab sich in einem zweiten Schritt eine weitere Zusammenarbeit mit verschiedenen Hochschulen und Institutionen, namentlich der Universität Bamberg (Anna Luib), der Hochschule der bildenden Künste Dresden (Christoph Herm) sowie in Wien der Universität für angewandte Kunst (Tanja Bayerova, Marta Anghelone) und dem Ludwig Boltzmann Institute for Archaeological Prospection and Virtual Archaeology (Geert Verhoeven, Immo Trinks). Zur Thematik der Autorschaft und insbesondere zur Dürerfrage wurden zu entsprechend ausgewiesenen Forscher\*Innen Kontakte aufgenommen, die zu einer engeren Mitwirkung von Thomas Schauerer (Museen

der Stadt Aschaffenburg) und Thomas Eser (Museen der Stadt Nürnberg) führten. Sämtliche wissenschaftliche Projektbeteiligte, seien sie aus dem ersten Team oder aus der erweiterten Projektgruppe, haben mit außerordentlichem Engagement und Rückhalt in ihren Institutionen an dem Projekt mitgewirkt.

Im Vorfeld des abschließenden Workshops der Projektgruppe vom 16. September 2020 gelang ein entscheidender Schritt: Im Hinblick auf eine bevorstehende Entlehnung des Rechweinepitaphs für eine Ausstellung im Wiener Belvedere entschloss sich Dombaumeister Wolfgang Zehetner zu einer vorzeitigen Abnahme von der Wand, sodass eine eingehende Untersuchung der Rückseite hinsichtlich ehemaliger entstehungszeitlicher Befestigungsspuren möglich wurde. Weiterführende Untersuchungen an der Putzfläche in der Mitte des gemalten Flügelaltars ergaben – abgesehen von der Passgenauigkeit der Umrisskontur von Epitaph und Putznaht – eindeutige Korrelationen von ehemaligen Befestigungspunkten am Stein und an der Wandfläche. Hierfür wurden an der Wandfläche bildgebende Methoden gewinnbringend zum Einsatz gebracht, nämlich aktive IR-Thermographie und Imaged Based 3D-Modelling.

Mit der Präsenz des Epitaphs von Hans Rechwein zwischen den gemalten Altarflügeln in einem gewissen, wohl sehr kurzen Zeitraum musste also nunmehr gerechnet werden und dies auch trotz mancher historischer Ungereimtheiten wie beispielsweise in der Heraldik. Präzise restauratorische Nachuntersuchungen zur Vorgehensweise der Putzaufbringungen im Anschluss an die Putznaht ließen mehrere Denkmodelle für die Abfolge von Bildhauerarbeit und Wandmalerei zu. Basis hierfür waren unter anderem visuelle Untersuchungen unter Auf- und Streiflicht, weiters UV-Licht sowie die Anwendung eines mobilen Digitalmikroskops, welches vom Institut für Konservierung und Restaurierung der Akademie der Bildenden Künste in Wien zur Verfügung gestellt wurde. Pigmentuntersuchungen, auch unter Beteiligung der Multispektralanalyse und unter Anwendung von Röntgenfluoreszenzaufnahmen, bildeten eine Grundlage für Vergleiche zwischen der ehemaligen polychromen Fassung der Bildhauerarbeit und den Malereien an den Flügeln des illusionierten Altars sowie am später ausgeführten Mittelteil. Damit war ein Diskurs um das „Gesamtkunstwerk“ eröffnet, in welchem verschiedene gedankliche Konstellationen und Kombinationen von Bildhauerarbeit und Wandmalerei zu verhandeln waren. Dieser Diskurs besteht bis zuletzt. Er ist nicht durch ein einziges Gedankenmodell auflösbar und zieht sich somit auch durch die Beiträge der vorliegenden Publikation.

Damit verknüpft sich die Frage, an welcher dieser Schnittstellen im Werkprozess mit dem Auftritt des gro-

ßen Meisters der Flügelbilder gerechnet werden darf, ja vielleicht sogar mit einem Auftritt Albrecht Dürers selbst, wie Erwin Pokorny das vertritt, aber auch deutliche Gegenstimmen dazu erhält. Auch in dieser Frage ist nach gegenwärtigem Stand nur mit einem Indizienprozess, aber redlicherweise nicht mit einem Urteil zu rechnen. Was wie Unsicherheit erscheinen mag, spiegelt wissenschaftlichen Diskurs und Diskursfähigkeit, welche Denkräume eröffnet, in denen sich das Werk reichhaltig und vielseitig zu entfalten vermag und dies vielleicht sogar vielfältiger als durch einen einzigen Künstlernamen. Ein wesentlicher und unstrittiger Ertrag ist jedenfalls, dass enge Verbindungen zwischen den Wiener und Nürnberger Künstler- und Humanistenmilieus aufgewiesen werden konnten, aus denen heraus sich das Werk konstituierte.

Die Darstellung der Überlegungen und Erkenntnisse aus dem Projekt in der vorliegenden Publikation gibt ein ausgezeichnetes und geradezu paradigmatisches Bild von der Prozesshaftigkeit der Werkgenese. Sie lässt sich im Falle des Wandaltars nicht zu einem einzigen, völlig konkludenten Prozessablauf bündeln, sondern unterliegt einem Diskurs, der sich in der Publikation mit verschiedenen Denkmodellen abbildet und abbilden soll. Dies ist nicht automatisch als geringerer Erfolg zu sehen, sondern die verschiedenen Deutungsfacetten lassen das Werk mehrdimensional und reichhaltig erscheinen. In kurzer, wenngleich nicht abschließend zu klärender Abfolge traten verschiedene Modelle eines Flügelaltars an dieselbe Stelle und vermittelten jeweils verschiedene inhaltliche wie künstlerische Konstellationen. Die Besonderheit dieses Wandaltars im Stephansdom ist darin gelegen, dass mit dem translozierten Epitaph sämtliche Zeit- und Bedeutungsschichten des Werks substanziell – an verschiedenen Stellen – erhalten geblieben sind und auf diese Weise auch zusammengelesen werden können. Daraus entstehen die Erzählungen, welche vom Objekt vermittelt werden und den geschichtlichen Werdegang und die Nachgeschichte an den Artefakten selbst erfahrbar machen. Dabei lassen die Faktenlage und ihre Deutungsmöglichkeiten durchaus verschiedene Erzählungen zu, die nebeneinander bestehen. Diese Verschiedenheit macht grundsätzlich die Polyvalenz vieler Denkmale aus, die auf den möglichen unterschiedlichen, sozusagen herauslesbaren Narrativen beruht. Wilfried Lipp hat einen „Plurivalenzwert“ der Denkmale, also Deutungsoffenheit und Deutungsvielfalt, als einen der Denkmalwerte definiert. Der aktuelle Erbediskurs bestätigt, dass ein „Denkmal“ – schon im althergebrachten Sinne von Alois Riegl seit 1903 – ein Rezeptionsphänomen ist und dass seine Aneignung als „kulturelles Erbe“ deshalb über Deutungen eintritt, die von unterschiedlichen Standpunkten aus erfolgen. Große

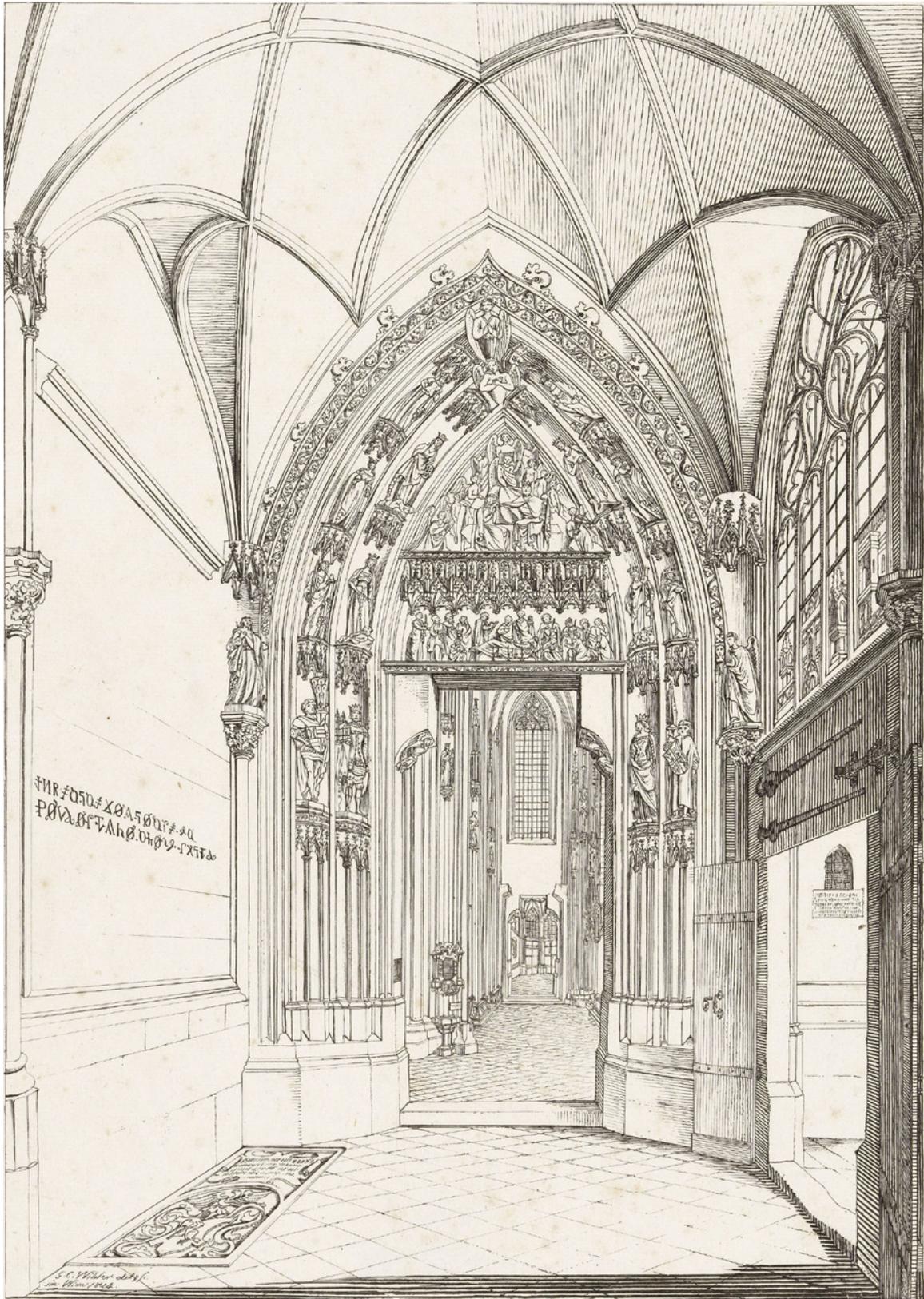
Dichte und Komplexität von Deutungsmöglichkeiten, wie sie für das Wandbild in der Bischofstorhalle durch das vorliegende Projekt aufgewiesen wurden, erhöhen den „Plurivalenzwert“ und damit auch die Bedeutung des Objekts.

Jede Deutung im Falle des Wandaltars stärkt das eine oder andere Narrativ, sei es das bürgerlich-kleinadelige, das kaiserliche oder das klerikale, sei es das profane oder das sakrale, sei es das Narrativ des Künstlerheros oder des Künstlermilieus, jenes der Regionalität oder der Transregionalität und viele andere mehr. Die Entwicklung eines Restaurierziels nach dem einen oder anderen Narrativ, wie dies in anderen Fällen durch eine Schwerpunktbildung gelöst werden muss, war in diesem Projekt keine spezielle Herausforderung, denn weder Freilegungen noch Rekonstruktionen, Ergänzungen oder Vollretuschen bildeten denkmalpflegerische Optionen. Mit der Konservierung und Restaurierung des überlieferten

Bestands wurde den Prozessen der Werkgenese und der Nachgeschichte einschließlich der Degradation der Polychromie und der Malschichten Rechnung getragen.

Das Projekt ist allemal als eminent denkmalpflegerisch zu bezeichnen, weil es vom Umgang mit der Substanz und in weiterer Folge von den kunsttechnologischen Untersuchungen an der Materie des Objekts ausgegangen ist und durch die Vernetzung der materiell fassbaren Eigenschaften mit den Denkräumen der Geschichte, Kunstgeschichte und Baugeschichte einen Gesamtblick angestrebt hat. Denkmalpflege ist selbst bekanntlich keine Wissenschaft, sondern eine Wertedisziplin und sie hat als solche zur Konstituierung von Denkmalbedeutung alle bezughabenden Wissenschaften – interdisziplinär – zusammenzuführen. Auf diese Weise konnte in dem vorliegenden Projekt die Anfangshypothese von der hohen Bedeutung des Wandbildes in der Vorhalle des Bischofstors eindrucksvoll verifiziert werden.

# Bildstrecke



Nr. 1: Ansicht der Eingangshalle des Bischofstores, Kupferstich von Georg Christoph (Christian) Wilder, 1824



Nr. 2: Gesamtansicht des Wandbildes vor der Restaurierung, Fotografie 2016



Nr. 3: Rechter Flügel des Wandbildes, Detail des Festons während der Reinigung, Fotografie 2018





Nr. 4: Gesamtansicht des Wandbildes nach der Restaurierung, Fotografie 2019



Nr. 5: Teilansicht des linken oberen Flügels und des Mittelbildes, hl. Katharina, Infrarotfotografie 2018



Nr. 6: Teilansicht des rechten oberen Flügels und des Mittelbildes, hl. Margareta, Infrarotfotografie 2018



Nr. 7: Teilansicht des linken unteren Flügels, des Mittelbildes und der Predella, hl. Katharina, Infrarotfotografie 2018



Nr. 8: Teilansicht des rechten unteren Flügels, des Mittelbildes und der Predella, hl. Margareta, Infrarotfotografie 2018



Nr. 9: Linker Flügel des Wandbildes, Oberkörper der hl. Katharina, Infrarotfotografie 2018



Nr. 10: Linker Flügel des Wandbildes, Rotes Gewand und rechte Hand der hl. Katharina Normallichtfotografie 2018



Nr. 11: Linker Flügel des Wandbildes, Predellenzone mit wappenthaltendem Putto, Infrarotfotografie 2018



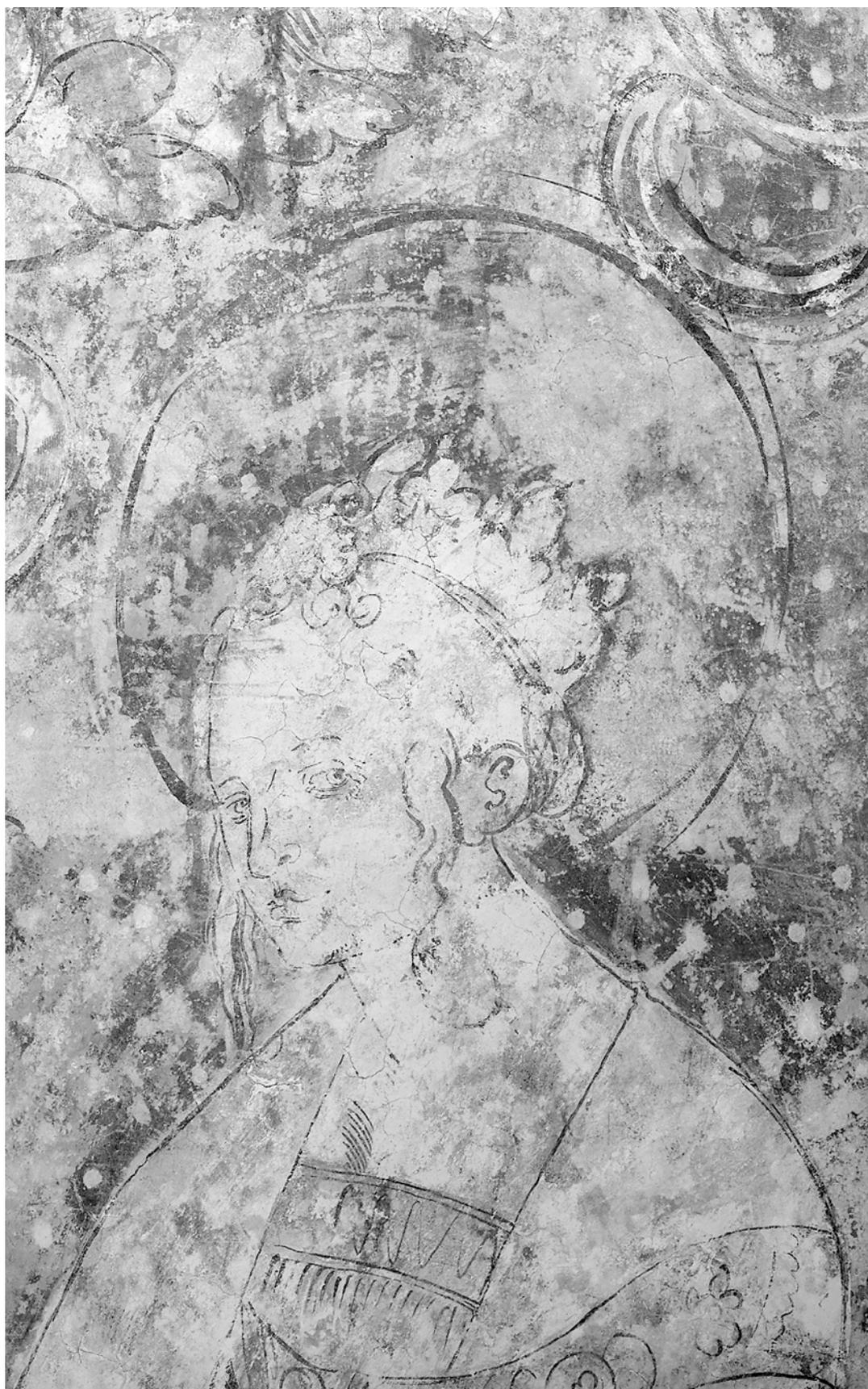
Nr. 12: Linker Flügel des Wandbildes, Predellenzone mit wappenthaltendem Putto, Normallichtfotografie 2018



Nr. 13: Linker Flügel des Wandbildes, zerbrochenes Rad zu Füßen der hl. Katharina, Infrarotfotografie 2018



Nr. 14: Rechter Flügel des Wandbildes, Drache unterhalb der hl. Margareta, Infrarotfotografie 2018



Nr. 15: Rechter Flügel des Wandbildes, Gesicht der hl. Margareta, Infrarotfotografie 2018



Nr. 16: Rechter Flügel des Wandbildes, Gesicht der hl. Margareta, Normallichtfotografie 2019



Nr. 17: Rechter Flügel des Wandbildes, Oberkörper der hl. Margareta, Infrarotfotografie 2018



Nr. 18: Rechter Flügel des Wandbildes, linke Hand der hl. Margareta, Normallichtfotografie 2019



Nr. 19: Rechter Flügel des Wandbildes, Predellenzone mit wapphaltendem Putto, Infrarotfotografie 2018



Nr. 20: Rechter Flügel des Wandbildes, Predellenzone mit wappenhaltendem Putto, Normallichtfotografie 2018



Nr. 21: Mittlerer Schrein des Wandbildes, Figur des hl. Leopold, Normallichtfotografie 2019



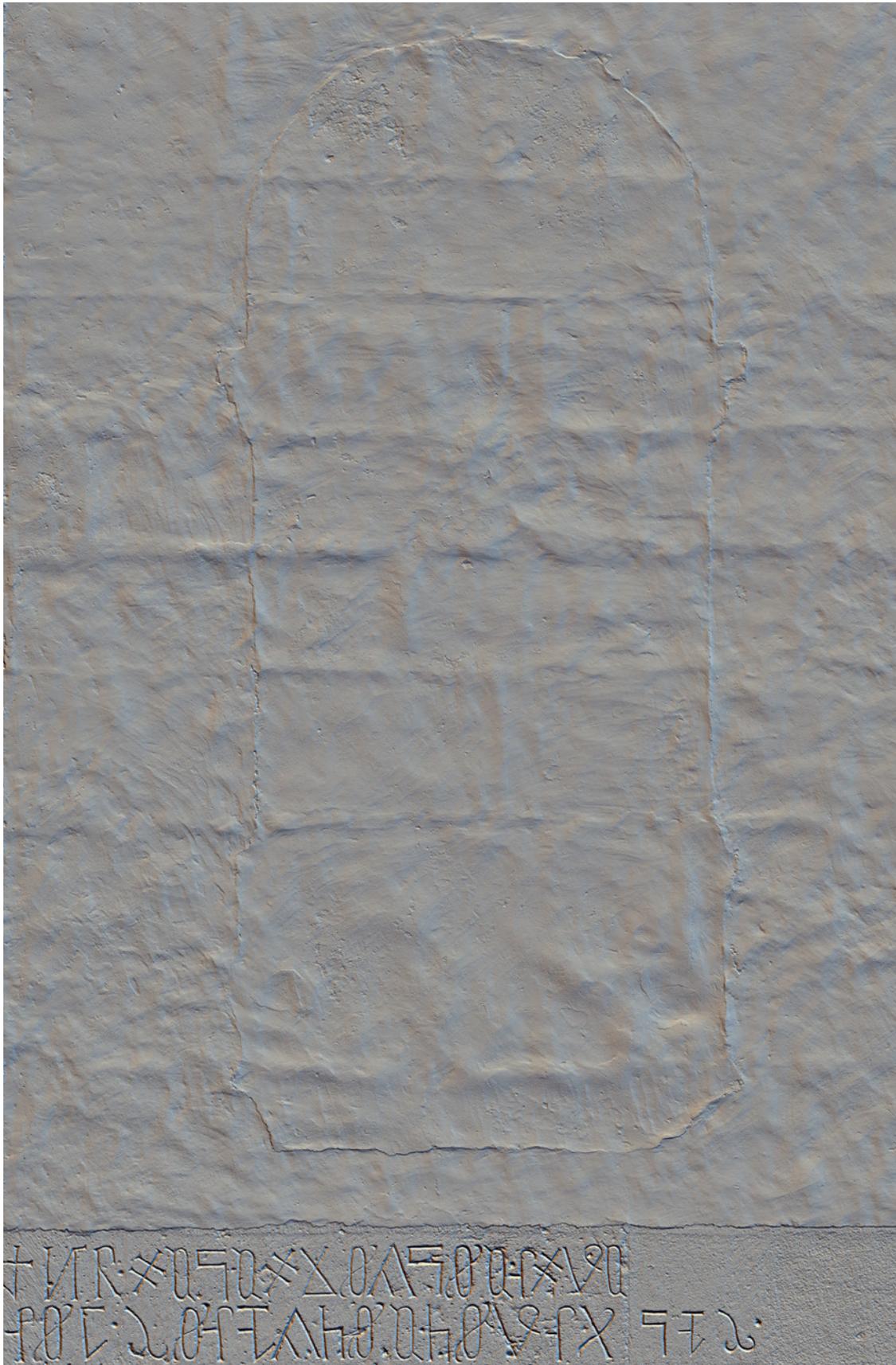
Nr. 22: Mittlerer Schrein des Wandbildes, Detail des hl. Leopolds, Normallichtfotografie 2019



Nr. 23: Mittlerer Schrein des Wandbildes, Detail der Predellenzone mit dem Stifter, Normallichtfotografie 2019



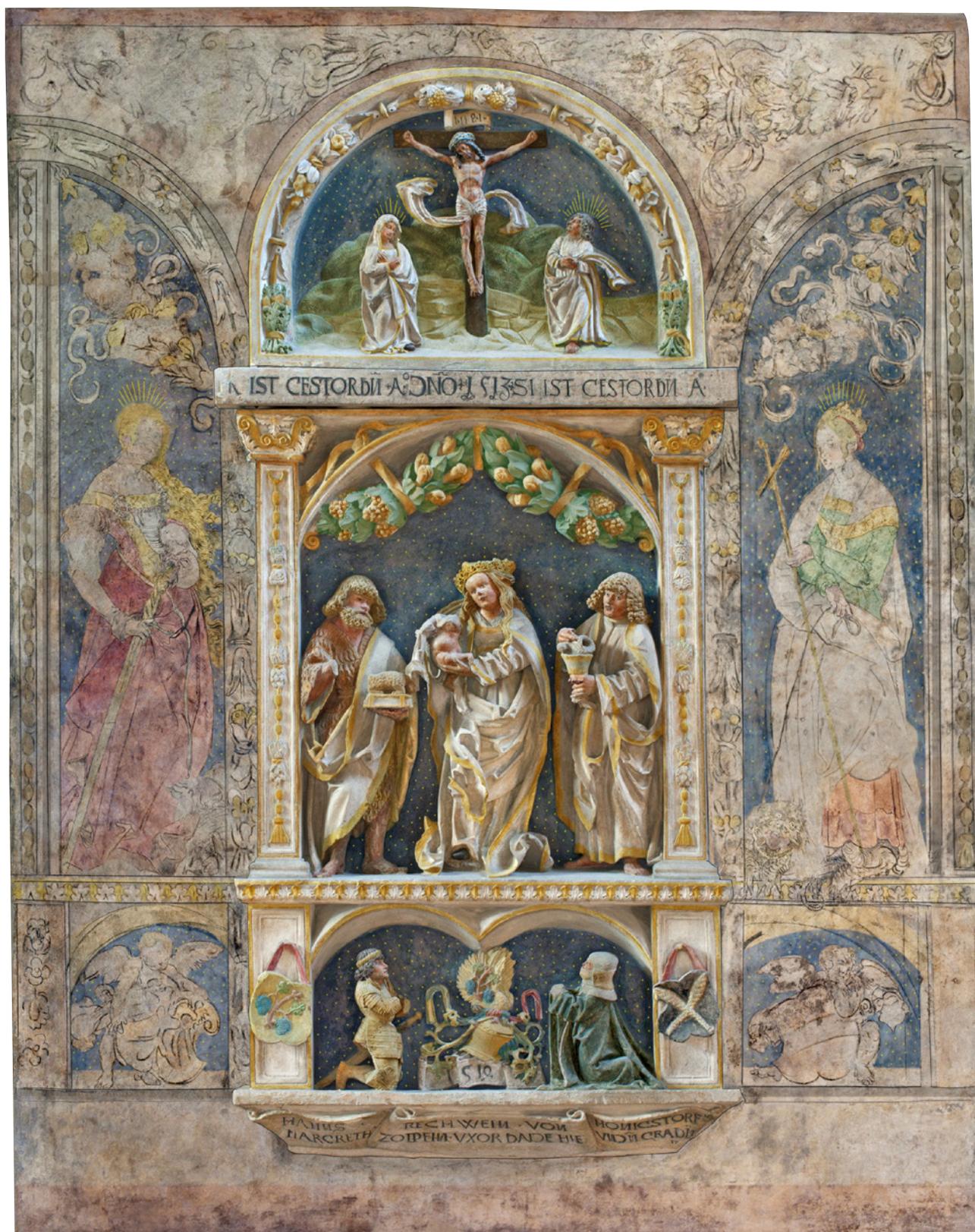
Nr. 24: Gesamtansicht der Wandbildes, UV-Fluoreszenzaufnahme 2018



Nr. 25: Gesamtansicht des Wandbildes, 3D Oberflächenmodell, Image Based Modelling 2020



Nr. 26: Gesamtansicht des Wandbildes, Fotomontage, Streiflichtaufnahme 2018



Nr. 27: Grafische Wiederherstellung der Gesamtansicht des Wandbildes mit der Einfügung des Epitaphs des Hans Rechwein sowie der farbigen Rekonstruktion des Wandbildes und des Epitaphs



Nr. 28: Gesamtansicht des Epitaphs des Hans Rechwein nach der Restaurierung, Normallichtfotografie 2019



Nr. 29: Epitaph des Hans Rechwein, hl. Johannes in der Lünette, Normallichtfotografie 2019



Nr. 30: Epitaph des Hans Rechwein, Predella mit den beiden Stiftern, Normallichtfotografie 2013



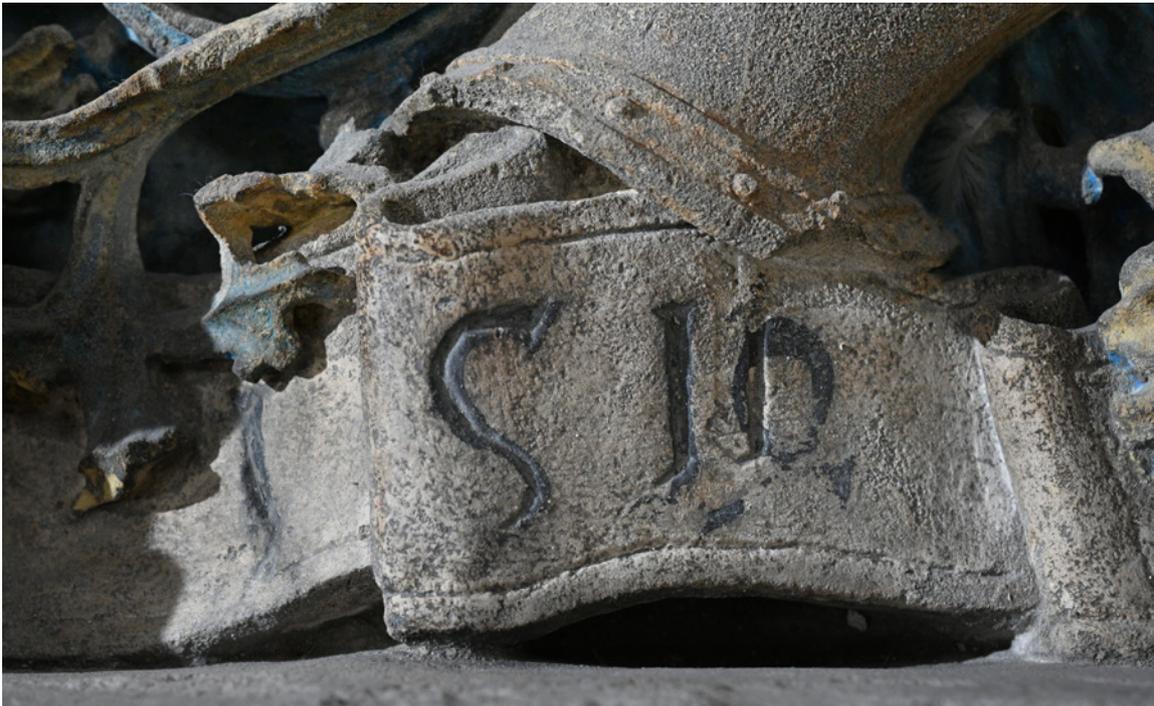
Nr. 31: Epitaph des Hans Rechwein, Predella, Bildnis der Margaretha Zopff, Normallichtfotografie 2019



Nr. 32: Epitaph des Hans Rechwein, Predella, Bildnis des Hans Rechwein, Normallichtfotografie 2019



Nr. 33: Epitaph des Hans Rechwein, Detail der Inschriften am Architrav, Streiflichtaufnahme 2020



Nr. 34: Epitaph des Hans Rechwein, Inscriptliche Datierung unterhalb der Helmzier, Streiflichtaufnahme 2020



Nr. 35: Epitaph des Hans Rechwein, Inschriftenband unterhalb der Predella, Normallichtfotografie 2020



Nr. 36: Epitaph des Hans Rechwein, Detail des rahmenden Pilasters und seiner seitlichen Ansicht mit Resten der Farbfassung, Normallichtfotografie 2020



Nr. 37: Epitaph des Hans Rechwein, Detail des Festons, Normallichtfotografie 2020



Nr. 38: Rechter Flügel der Wandmalerei, Detail des Festons mit Farbresten, Normallichtfotografie 2018



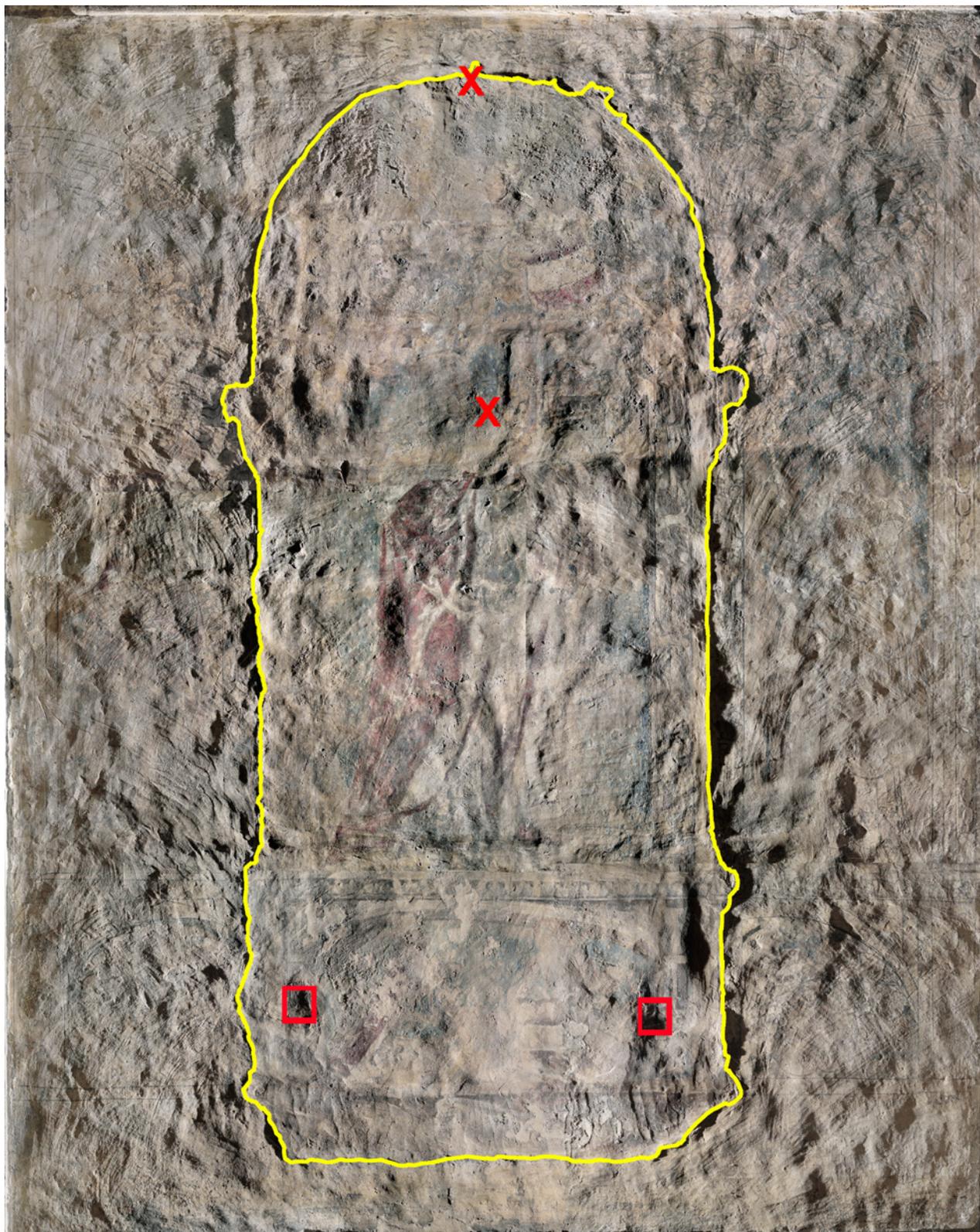
Nr. 39: Epitaph des Hans Rechwein, Rahmenornament der Lünette mit gelben Farbresten im Bereich der Früchte, Normallichtfotografie 2020



Nr. 40: Rechter Flügel der Wandmalerei, gelbe Farbreste im Bereich der Früchte des Festons, Normallichtfotografie 2020



Nr. 41: Epitaph des Hans Rechwein, Rückseite des abmontierten Mittelschreins, originale Steinbearbeitung und Aufhängelöcher, Normallichtfotografie 2020



Nr. 42: Die gelbe Markierung zeigt die Putznaht und damit den Übergang der inneren jüngeren zur äußeren älteren Putzschicht, rot markiert sind die ehemaligen Aufhängepositionen des Epitaphs des Hans Rechwein an der Wand, Kartierung 2020



# Das Bischofstor im Wiener Stephansdom als Ort fürstlicher, privater und staatlicher Repräsentation

Das Bischofstor, dessen spätgotische Vorhalle heute den Domshop beherbergt, hat seine Funktion als Eingang völlig verloren, die es zu einem Durchgangsraum mit hoher Frequenz gemacht hatte, in dem – als Eingangszone – neben der sakralen Ikonographie auch weltliche Repräsentation erlaubt war. Die ursprüngliche Disposition ist heute nur mehr schwer erkennbar (Abb. 1). Es gibt aber sehr realistische Pläne, diesem Portal nun wieder seine ursprüngliche Funktion zurück zu geben.

Trotz der langen Geschichte und unterschiedlicher Nutzungen ist die Ausstattung aus dem Spätmittelalter in weiten Teilen noch erhalten. Die Freilegung der zumindest in den letzten 200 Jahren nur schemenhaft erkennbaren Wandmalerei im Jahr 2018 hat ein wesentliches Element der ursprünglichen Ausschmückung der Vorhalle des frühen 16. Jahrhunderts wieder erschlossen. Obwohl wir durch diesen wiedergewonnenen Bestand nun mehr über das ursprüngliche Aussehen wissen, bleiben viele Fragen, da das Bischofstor wiederholt umgestaltet wurde und sich seine Bedeutung und Funktion änderten. Die Entwicklung dieses wichtigen Bauteiles von St. Stephan soll in diesem Artikel anhand des Bestandes, historischer Beschreibungen und Abbildungen illustriert werden.

## NAME, POSITION UND BAUGESTALT

Der ursprüngliche Name ist nicht überliefert, bei Testarello wird es als die „*Pforte, durch welche man gegen den Bischofshof hinausgeht*“ bezeichnet<sup>1</sup> bei Ogesser als „*Thor von der Wohnung des Meßners herüber*“<sup>2</sup>, was sich auf den

Bau, der der Westfassade von St. Stephan vorgelagert war, und den „Stephansfreithof“ vom öffentlichen Teil des Platzes trennte, bezog.

Nach dem Abriss dieses Bauteiles 1790 wurde diese Bezeichnung obsolet, in den Beschreibungen des frühen 19. Jahrhunderts, etwa einem Reiseführer von 1801 und bei Franz Tschischka 1832 wird es „*das zum Bischofshof hin gelegene*“<sup>3</sup> genannt, aber erst 1858 wird es von Richard Perger explizit als Bischofstor bezeichnet<sup>4</sup> und behält diesen Namen bis heute.

Es befindet sich an einer für ein Portal außergewöhnlichen Stelle der Kirche – an der Nordseite des Langhauses, im westlichsten Joch des Nordschiffes (Abb. 2). Das eigentliche Portal in die Kirche wurde von Rudolf dem Stifter initiiert und nach den aktuellen Forschungen auch im 14. Jahrhundert gemeinsam mit der Langhauswand und dem Strebepfeiler errichtet.<sup>5</sup> Ob der Vorgängerbau des 13. Jahrhunderts an dieser Position schon ein vergleichbares Portal hatte, ist den archäologischen Befunden nicht zu entnehmen. Dieses Portal wurde im frühen 16. Jahrhundert um eine polygonale Vorhalle erweitert. Sie folgt dem Pendant des Singertores an der Südseite, das im 15. Jahrhundert errichtet wurde, schafft eine Zone des Überganges vor dem Eintritt in die Kirche und bietet Raum für Repräsentation, eine Funktion,

<sup>1</sup> Johann Matthias Testarello della Massa, Die älteste Beschreibung der Metropolitankirche zu St. Stephan, Wiener Dombauvereinsblatt, 2. Serie, Wien 1889–1908, Abschnitt XCV, S. 167.

<sup>2</sup> Joseph Ogesser, Beschreibung der Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien. Herausgegeben von einem Priester der erzbischöflichen Kur im Jahre 1779, Wien 1779, S. 77.

<sup>3</sup> Äußere Merkwürdigkeiten der St. Stephanskirche in Wien, Wien 1801, S. 19.– Franz Tschischka, Der St. Stephans-Dom in Wien und seine alten Denkmale der Kunst, Wien 1832, S. 7.

<sup>4</sup> Anton von Perger, Der Dom zu Sanct Stephan in Wien, Triest 1858, S. 48.

<sup>5</sup> Antje Kosegarten, Zur Plastik der Fürstenportale am Wiener Stephansdom, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XX, Wien 1965, S. 74–96.– Barbara Schedl, St. Stephan in Wien: Der Bau der gotischen Kirche (1200–1500), S. 72.– Stefan Breitling, Die Wiener Fürstenportale – Beobachtungen zur Baukonstruktion und zum Bauablauf, in: Barbara Schedl / Franz Zehetner (Hg.), St. Stephan in Wien. Die „Herzogswerkstatt“, Wien 2021 (in Druck).



Abb. 1: Aktuelle Situation des Bischofstores

die schon von Rudolf dem Stifter sehr ausgiebig genutzt wurde. Die beiden Vorhallen sind sehr ähnlich aufgebaut, die Ornamente der Bischofstorvorhalle sind aber ihrer Entstehungszeit verpflichtet.

Bis 1945 war das Bischofstor einer der Haupteingänge in den Dom, denn das Riesentor im Westwerk wurde nur zu besonderen Gelegenheiten geöffnet.<sup>6</sup> Nach 1945 wurde der Außenbereich des Bischofstores in den Bereich der Dombauhütte einbezogen, die Portalfunktion war damit nicht mehr gegeben. Der Erweiterungsbau des Domschops, der bis zur westlich gelegenen Tirnakapelle reicht, schließt auch Bau- und Ausstattungsteile, die an der Außenwand des Domes angebracht waren, in den Vorbau ein und erlaubt es, die ursprüngliche Eingangssituation in die Vorhalle von Südwesten her nachzuvollziehen.

## FÜRSTENPORTAL

Die bautechnischen Untersuchungen der Universität Bamberg 2016 ergaben, dass das Bischofstor gemeinsam mit der Langhauswand und dem Strebepfeiler errichtet

<sup>6</sup> Alois Riegl schildert in seinen Überlegungen zum Umbau des Riesentors, dass er dieses lediglich durch das Gitter betrachten konnte. *Alois Riegl, Das Riesenthor von St. Stephan, Neue Freie Presse, 1. Februar 1902, S. 1–4.*

wurde<sup>7</sup> (Abb. 3). Für die frühe Errichtung dieses Bauteiles sprechen auch die Archivalien des 14. Jahrhunderts. So wird eine Sakristei zwischen den noch bestehenden alten Wänden des romanischen und der neuen Außenwand des gotischen Langhauses erwähnt.<sup>8</sup>

## Portalskulptur

Das prominenteste und für das ganze Bischofstor bestimmende Element der Gestaltung ist die skulpturale Ausstattung am Portal selbst. Da es sich um den Eingang in das nördliche Seitenschiff – traditionell die weibliche Seite – handelt, bezieht sich das Programm auf Maria und weibliche Heilige. In den Raumecken befinden sich die Figuren der Verkündigung, im unteren Relieffeld des Tympanons wird die sterbende Maria, umgeben von den 12 Aposteln, dargestellt, im oberen die Krönung Marias im Himmel, umgeben von Engeln und anderen himmlischen Wesen. In den Archivolten sind zehn weibliche Heilige dargestellt: Agnes, Margarete, Barbara, Theodora (?), Dorothea, Katharina, Euphemia, Walpurga, Magdalena, Hedwig (?).

<sup>7</sup> Bericht im Archiv der Dombauhütte.

<sup>8</sup> *Schedl (zit. Anm. 5), S. 72.*

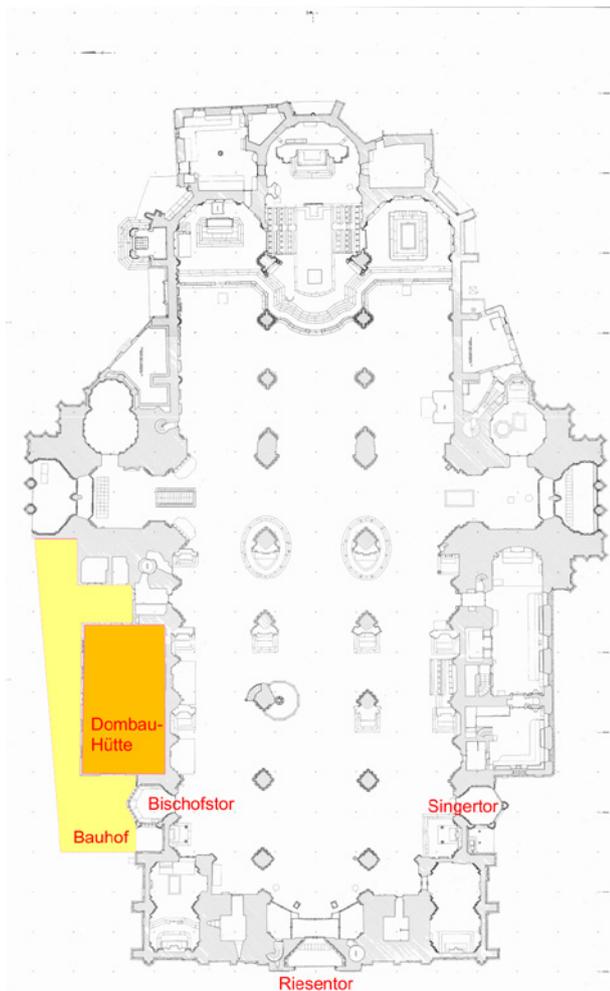


Abb. 2: Grundriss St. Stephan

In der untersten Reihe der Archivoltenfiguren sind – ebenso wie im Singertor – Rudolph der Stifter und seine Frau Katharina von Böhmen porträtiert, die von ihren Schildträgern begleitet werden. Während in der älteren Literatur die Verdoppelung der Darstellung – Rudolph und Katharina an beiden Fürstenportalen – noch abgelehnt wurde und hier Albrecht III. und Elisabeth von Böhmen gesehen wurden,<sup>9</sup> ist in der neueren Forschung – trotz der leichten stilistischen Abweichungen – die Identität der Fürsten an Singer- und Bischofstor unumstritten.<sup>10</sup>

### Kolomanistein

Der Heilige Koloman war ein irischer Pilger, der 1012 für einen Spion gehalten und in der Gegend von Stockerau ermordet worden war. Sein Leichnam verweste nicht und wurde zuerst in Stockerau, dann in Melk bestattet. Die Begebenheit erlangte rasch große Bekanntheit und wurde schon 1017 aufgezeichnet.<sup>11</sup> Am 10. Mai 1244 wurde der Kolomanitag von Papst Innozenz IV. – auf Betreiben Herzog Friedrichs – zum Feiertag für Österreich erklärt,<sup>12</sup> Koloman zum Landespatron. Im Gewände des Portales, das in den Dom führt, befindet sich an der östlichen Seite der Kolomanistein (Abb. 4). Dieser wurde am 3. Mai 1361 geweiht, die Verehrung der Reliquie mit einem Ablass verbunden. Sie wird auch heute noch verehrt; die blankgeschliffene, weiße Stelle in der Mitte der Fläche stammt davon, dass Gläubige seit Jahrhunderten mit ihren Händen über den Stein streichen.

Die steinerne Rahmung trägt die Inschrift:

„*Hic est lapis, super quem effusus est sanguis ex serratione tibiarum S. Colomanni Martyris, quem huc collocavit illustris Dominus Rudolphus IV. Dux Austriae etc.*“ (Dies ist der Stein, über welchem beim Absägen der Beine das Blut des heiligen Märtyrers Koloman floss, den der durchlauchtigste Rudolf IV., Herzog von Österreich etc., hier anbringen ließ).

Dahinter ist in einem kleinen Hohlraum ein metallenes Reliquienkästchen und ein beschrifteter Streifen Papier eingeschlossen. Auf dem Papier ist der Hinweis auf die Reliquie festgehalten:

„*Lapis sup(er) quem positus fuit sanctus Cholom(m)anus martier et est asp(er)sus eius sanguine qui adhuc videtur.*“ (Hier sieht man den Stein, über dem der heilige Märtyrer Koloman sich befand, und über den sein Blut floss).<sup>13</sup>

Die Reliquie wird hier allen in den Dom Eintretenden vor Augen geführt, und damit die Beziehung zum Fürstenhaus und zum Land, das er beschützen soll, ganz besonders betont.

### Geheimschrift

Im Strebepfeiler, also an der östlichen Abschlusswand des Vorbaus ist eine der Geheimschriften Rudolfs IV. angebracht.<sup>14</sup> Es ist aber durchaus

<sup>9</sup> Perger (zit. Anm. 4), S. 49. Hans Tietze, Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien, ÖKT Band XXIII, Wien 1931, S. 144.

<sup>10</sup> Kosegarten (zit. Anm. 5), S. 87.

<sup>11</sup> Thietmar von Merseburg, Chronik, hg. von Robert Holtzmann, (MGH SS rer. Germ. N.S. 9), Berlin 1935, S. 493.

<sup>12</sup> Viktor Flieder, Stephansdom und Wiener Bistumsgründung, Wien 1968, S. 50.

<sup>13</sup> Restaurierbericht 2013, Archiv der Dombauhütte.

<sup>14</sup> Stephan Müller, Der Herrscher und sein Alphabet, zur Geheimschrift Rudolfs des Stifters, in: Heidrun Rosenberg / Michael

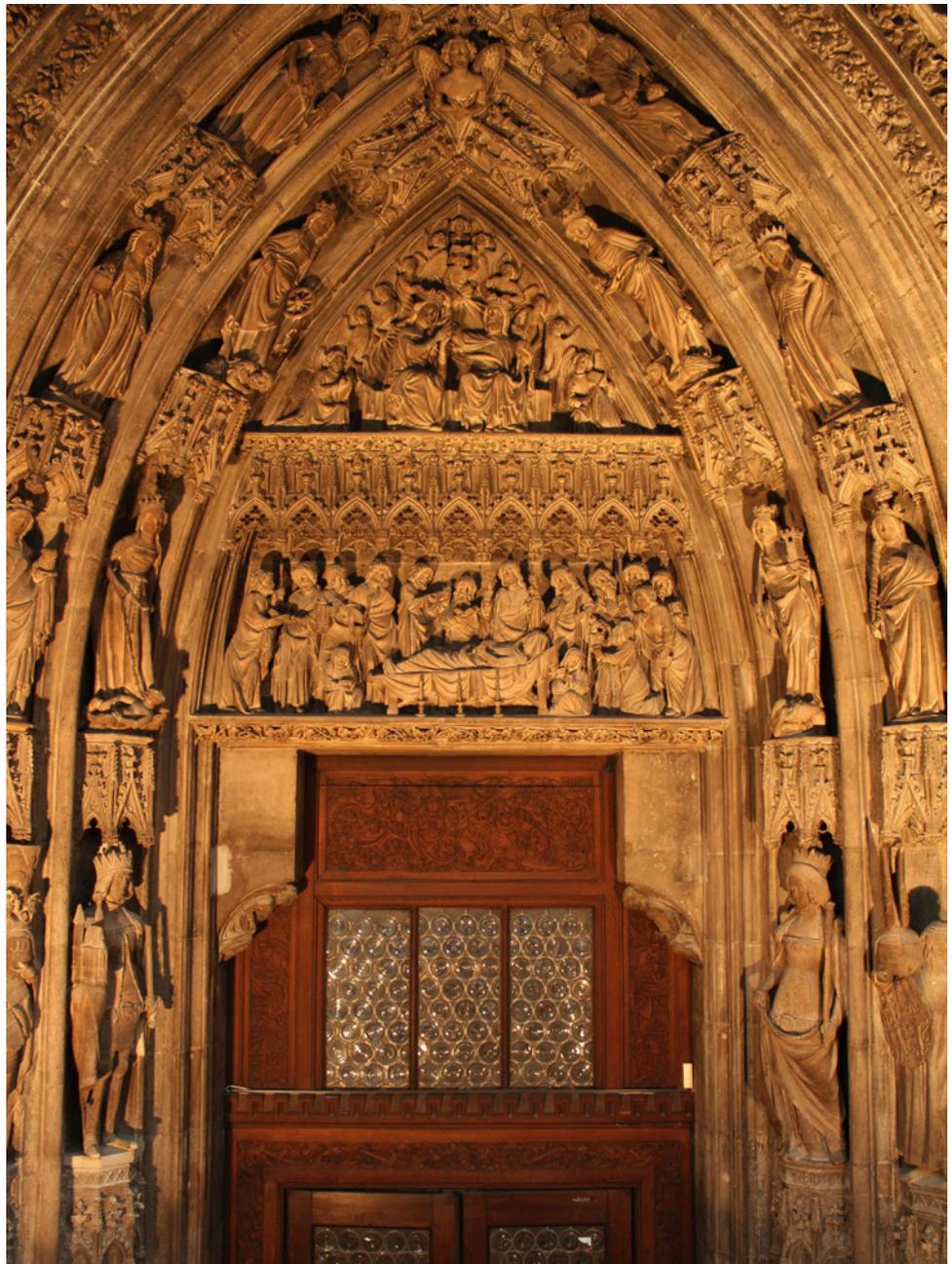


Abb. 3: Fürstenportal

anzunehmen, dass zur Zeit Rudolfs zumindest ein kleiner Kreis von Eingeweihten nicht nur normale Inschriften lesen konnte, sondern auch die Geheimschrift verstand. Da die Zeilen an ihrem Ende beschädigt sind, ist der Inhalt nicht ganz eindeutig, dadurch sind in Details verschiedene Interpretationen möglich. Sie wurde schon 1534 von Petrus Apianus publiziert und mit „*Hic est sepultus dominus dux Rudolfus fundator*“ übersetzt.<sup>15</sup>

Viktor Schwarz (Hg.), Wien 1365: Eine Universität entsteht, Wien 2015, S. 42–53.

<sup>15</sup> Petrus Apianus, *Inscriptiones Sacrosanctae Vetustatis* [...], Ingolstadt, 1534, S. 403.

Testarello<sup>16</sup> gibt nur: „*Hic est sepultus Rudolphus fundator*“, wieder, Marquard Herrgott<sup>17</sup> erweitert den Text um „*Dei Gratia Dux*“. Annemarie Fenzl<sup>18</sup> ergänzt

<sup>16</sup> Testarello (zit. Anm. 1), Abschnitt XCVII, S. 172.

<sup>17</sup> Marquard Herrgott, *Taphographia Principium Austriae, Pars Prima, Liber III, Cap. II*. S. 174.– Ogesser (zit. Anm. 2), S. 79, der die Entzifferung Johann Baptist Köpfer, Mönch in St. Blasien (+1782), und die Veröffentlichung Marquard Herrgott zuschreibt. Die Transkription von Petrus Apianus (zit. Anm. 15), war offensichtlich in Vergessenheit geraten.

<sup>18</sup> Annemarie Fenzl, *Die Erzdiözese Wien in ihrer Geschichte* Bd. 2, 1. Von König Ottokar zu Rudolf IV., Straßburg 1997, S. 36.



Abb. 4: Kolomanistein

den Text mit: „*Hic est sepultus de nobile Stirpe Rudolphus Fundator*“.

Der Bezug der Inschrift zur Bestattung Rudolfs ist durchaus umstritten: Es handelt sich nicht um eine direkte Grabinschrift, denn Rudolf war nie im Bischofstor bestattet worden, sondern ruhte immer in der Herzogsgruft unter dem Mittelchor. Stephan Müller nimmt eine Versetzung der Inschrift vom Kenotaph Rudolfs im Chor in die Bischofstorvorhalle an, gestützt auf die Beschädigungen am Text.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Müller (zit. Anm. 14), S. 45.

Die Inschrift passt aber sehr gut in den Bauverband des Strebepfeilers und dürfte wohl original an diesem Ort angebracht worden sein, und sich nicht erst 1534, bei der Erwähnung durch Apian („*versus Lichtensteg*“) dort befunden haben. Das Ensemble der Inschrift und der Fürstenfiguren im Portal bezieht sich damit auf die ganze Kirche, die (auch) als Grablege Rudolfs dient und diese betont. Diese Vereinnahmung ist in der Entstehungszeit zwar durchaus anmaßend, aber doch logisch, während sie im 16. Jahrhundert nicht mehr wirklich verständlich erscheint: Das Kenotaph Rudolfs wurde aus dem Zentrum der Kirche an den Rand gestellt, die Herzogsgruft

nicht mehr verwendet. Das Friedrichsgrab dominierte den Kirchenraum nun viel stärker und die Grablege sowie das Kenotaph Rudolphs hatten ihre Exklusivität für St. Stephan verloren. Dass die Inschrift ursprünglich direkten Kontext zum Hochgrab, zur Gruft oder zum Chor gehabt hätte, drängt sich nicht auf, vor allem da sich ja ein anderes Epitaph für Rudolf noch an Ort und Stelle, an der Südwand des Mittelchores, befindet.

## VORBAU

Entsprechend dem Singertor wurde auch am Bischofstor ein Vorbau angefügt. Die Grundkonzeption blieb gleich: Der bestehende Winkel zwischen Langhauswand und Strebepfeiler wurde genutzt, um einen sehr leichten, fünfeckigen Vorraum zu schaffen: Als Stützen des zierlichen Gewölbes der Vorhalle wurden lediglich zwei schlanke Pfeiler errichtet, zwischen denen sich die Portale nach Osten, Norden und Nordwesten öffnen.

In den Figurentabernakeln des Vorbaues sind neugotische Skulpturen eingesetzt.<sup>20</sup> Die Darstellung von Paulus und Stephanus bezieht sich damit nicht auf das „weibliche“ Programm des inneren Portales.

### *Zur Datierung des Vorbaues*

Die Vorhalle ist auf der ältesten Darstellung der Nordseite des Stephansdomes nicht zu sehen. Auf dem Holzschnitt im 1502 gedruckten Heiltumbuch (Abb. 5), einem für die Pilger angefertigten Verzeichnis der in St. Stephan aufbewahrten Reliquien, ist ein sehr realitätsnahes Bild des Zustandes des Domes in dieser Zeit wiedergegeben. Der Nordturm zeigt sich als Baustelle mit Kran, der Baufortschritt entspricht den anderen Zeugnissen der Zeit. Die Annahme, dass man für das Heiltumbuch eine ältere Darstellung verwendet hätte, ist daher unrealistisch. Dieser Holzschnitt wurde aber auch noch Jahrzehnte später zur Wiedergabe von St. Stephan verwendet, so in Niklas Meldemanns Darstellung der Türkenbelagerung von 1529.<sup>21</sup>

Der jeweilige Baufortschritt des Nordturmes ist auch am Turm selbst heute noch abzulesen. An diesem sind – wohl zur Dokumentation der Anstrengungen für den Bau, der zwar schleppend, aber doch merkbar in die Höhe wuchs – monumentale Jahreszahlen in die jeweiligen Steinlagen eingemeißelt worden, 1502 und 1507

<sup>20</sup> Tietze (zit. Anm. 9), S. 137.

<sup>21</sup> Renata Kassal Mikula, Rundansicht der Stadt Wien von Niklas Meldemann zur Zeit der ersten Türkenbelagerung 1529, 850 Jahre St. Stephan, S. 193 f.

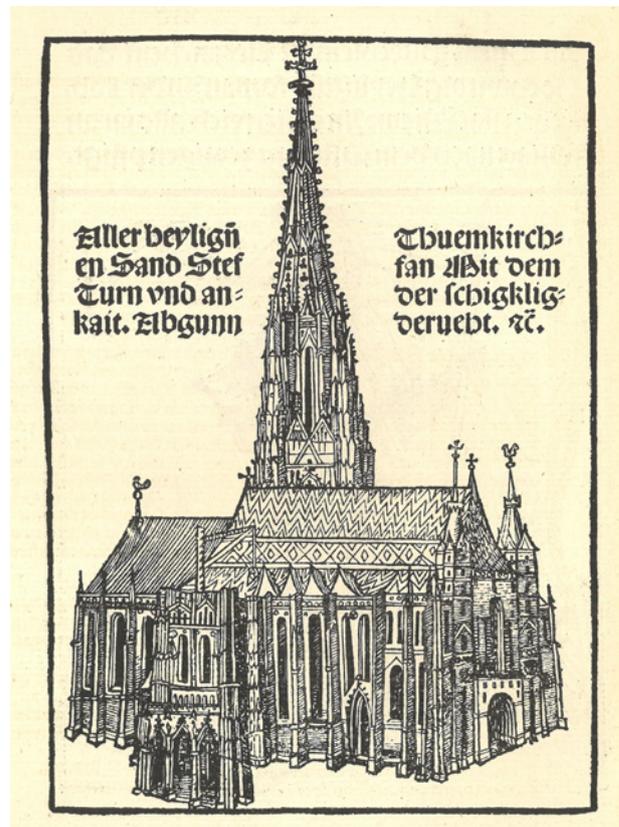


Abb. 5: Nordseite des Domes, 1502, Heiltumbuch

sind noch sehr gut zu erkennen. 1511 wurden die Arbeiten an dem unvollendeten Bau eingestellt. Anhand dieser Jahreszahlen ist auch die stilistische Entwicklung am Nordturm zeitlich einzuordnen. Die Formen an den Fialen des Bischofstores entsprechen weitestgehend denen in den obersten Schichten des Turmes und auch Details am sogenannten „Öchsl-Baldachin“ im Inneren des Domes.

Als Errichtungszeitraum für die Bischofstor-Vorhalle erscheint also nur das Zeitfenster zwischen 1502 (Darstellung des Domes ohne die Vorhalle) und 1511 (Absetzung Jörg Öchsls als Dombaumeister durch die Bestellung Anton Pilgrams in dieses Amt und Einstellung der Bauarbeiten am Nordturm) möglich. Anhand der stilistischen Ähnlichkeiten ist es eher der zweiten Hälfte, nämlich der Amtszeit Öchsls ab 1506 zuzuordnen. Erst nach der Errichtung, oder zumindest der Konzeption dieses Vorbaues kann eine so detaillierte Wandmalerei geplant worden sein.



Abb. 6: Einzug Maximilian II. in den Dom  
am 16.3.1563

## HISTORISCHE ABBILDUNGEN

Bildquellen aus der frühen Neuzeit, die den Zustand des Domes vor den historistischen Umgestaltungen zeigen, sind nicht sehr häufig und meist zu wenig detailliert. Für das Bischofstor existieren, neben dem schon erwähnten Holzschnitt von 1502, aber glücklicherweise sehr aufschlussreiche Darstellungen, die die Entwicklung dieses Bauteiles in verschiedenen Epochen wiedergeben.

## *Krönung Maximilians II.*

Eine wichtige historische Quelle für das Aussehen von St. Stephan in der frühen Neuzeit ist die Schilderung des Einzugs Maximilians II. am 16. März 1563 in Wien nach seiner Krönung, die in Frankfurt stattgefunden hatte (Abb. 6).<sup>22</sup> Der Empfang war sehr festlich, der Festweg

<sup>22</sup> Caspar Stainhofer, Gründtliche vnd khurtze beschreibung des alten vnd jungen Zugs: welche bede zu Einbeleitung der Röm. Kay. Mt. &c. Kaiser Maximiliani des Anndern, &c. ... wie JreRöm. Kay. Mt. &c. sampt derselben geliebsten Gemahl

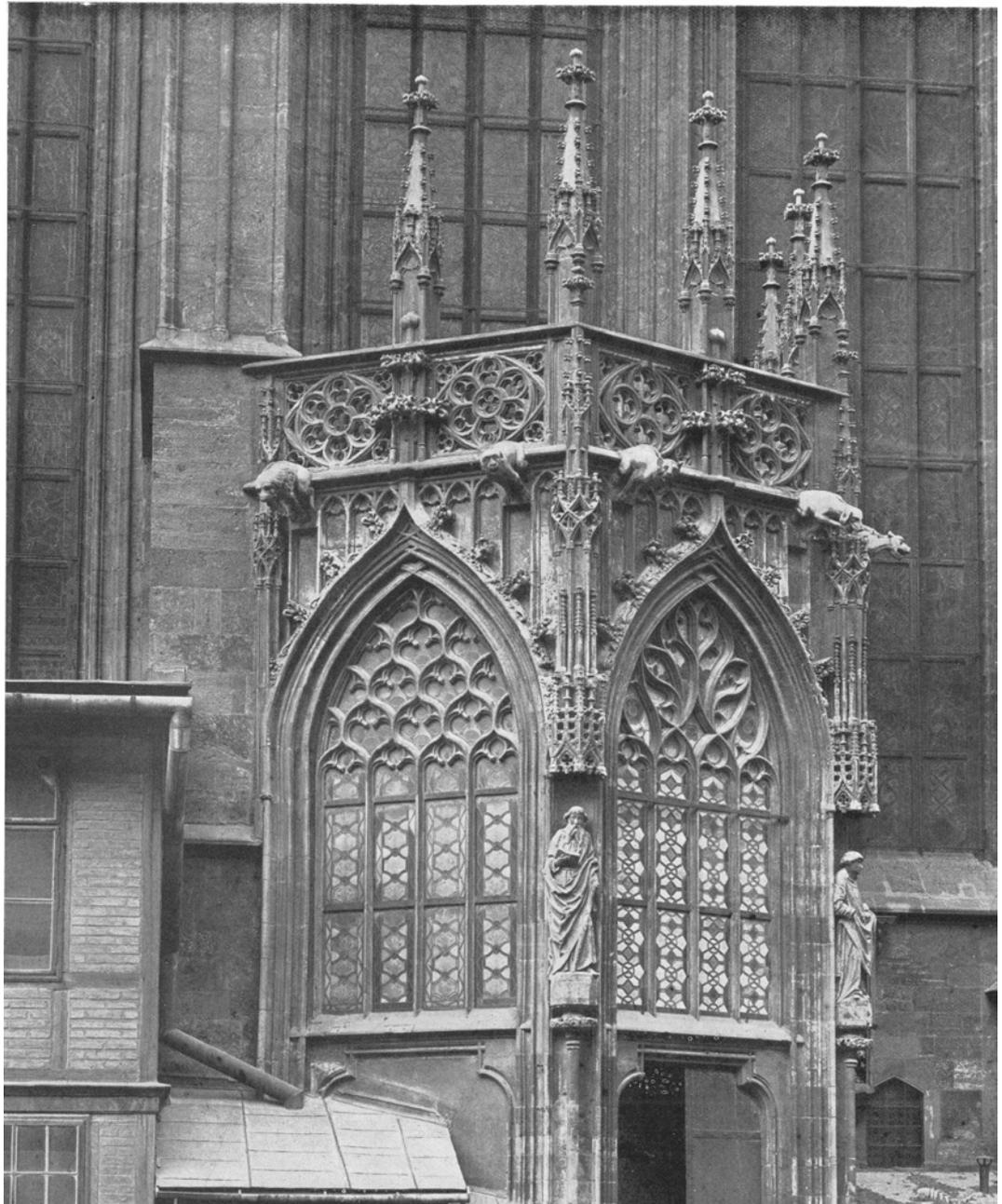


Abb. 7: Historische Ansicht vor 1897

fürte von der Landungsstelle in den Donauauen über die Rotenturm Straße, an Festporten und Weinbrunnen vorbei zum Stephansdom, wo eine Andacht abgehalten wurde; von dort über den Graben schließlich zur Hofburg.

Der dargestellte Einzug in St. Stephan zeigt die festliche Inszenierung unter Einbeziehung der Architektur

und Kindern von der Crönung von Franckfurt zu Wienn den 16. Martij im 63. jar ... (mit Holzschnitten von Donat Hübschmann), Wien 1566, fol. 9.

des Domes: Auf dem hohen Turm steht ein Fahnen-schwinger, an einem Seil schwebt ein künstlicher Adler vom Süd- zum Nordturm herab. Der Kaiser und sein Gefolge ziehen durch das Bischofstor in den Dom ein. Der Zug wird sehr detailliert wiedergegeben, so ist der „Himmel“ mit den königlichen Insignien zu sehen, unter dem Maximilian und seine Frau gehen, aber auch die Ausstattung des Bischofstores und seiner Umgebung. Der Vorbau ist gut zu erkennen, ebenso wie die in den barocken Texten beschriebenen Details: die Madonna auf der Mondsichel am Strebepfeiler des Langhauses, der



Abb. 8: Melchisedek, Fensterentwurf Geyling

Christophorus am Strebepfeiler der Tyrnakapelle, der Schmerzensmann, und das Ölbergrelief.

### *Georg Christoph Wilder*

Eine weitere sehr detaillierte Ansicht des Bischofstores vor den umfangreichen Umgestaltungen des Historismus im 19. Jahrhundert verfertigte Georg Wilder 1824. (Bildstrecke Nr. 1) Er bietet einen Einblick in die Vorhalle des Bischofstores und das Langhaus des Domes bis zum Singertor. Neben dem Fürstenportal ist nur die

„Geheimschrift“ Rudolfs und ein darunter am Boden liegender Grabstein zu erkennen, sowie an der Domaußenwand die Tatermännerinschrift.

An den Fenstern sind Einzelscheiben aus dem gotischen Fensterbestand zu erkennen. Er bietet aber keinen Hinweis auf Epitaphe, Bilder oder die nun freigelegte Wandmalerei.

### AUSSTATTUNG AUSSEN

#### *Marienbild*

An der Stirnseite des Strebepfeilers, also am östlichen Ende des Vorbaues, war in der Barockzeit ein Marienbild angebracht, das sich großer Beliebtheit bei der gläubigen Bevölkerung erfreute. Testarello<sup>23</sup> berichtet von einer Heiligen Mutter Gottes in Lebensgröße mit Jesuskind und Szepter auf einer Mondsichel stehend. Das Bild war umrahmt von der Beschreibung der Immaculata aus der Apokalypse<sup>24</sup> und die Widmungsinschrift: „*Ad Dei magnae Matris ejus Gloria Anno MDCXXX*“. Darunter haben sich zwei gemalte Wappen befunden. Bei diesem Gnadenbild befanden sich Votivtafeln und die „*absonderliche Verehrung*“ äußerte sich durch zahlreiche Wachsopfer und den ganzen Tag über geübte Andacht von Knienden.

Diese Verehrung hielt lange an, sodass 1762 ein „*Wohl-täter das Bild mit steinernen Säulen und Statuen zieren*“ ließ. Bei Ogesser<sup>25</sup> (1770), der es „*Das Kleslsche Steinerne Bild auf dem Fürstenhügel*“ nennt, da es in der Amtszeit Bischof Klesls (1598–1630) errichtet worden sei, waren die Umschrift und die Jahreszahlen 1547 und 1630 zwar nicht mehr erkennbar, aber noch bekannt. Die Beschreibungen des 19. Jahrhunderts erwähnen dieses Bild aber nicht mehr.

#### *Christophorus – Schmerzensmann – Ölberg*

Am Strebepfeiler der Kreuzkapelle war – für eine Kirchenmauer und an einem Friedhof des Spätmittelalters nicht ungewöhnlich – eine Wandmalerei des Heiligen Christophorus angebracht.<sup>26</sup> Bei der Darstellung des Einzuges Kaiser Maximilians ist sie noch sehr gut zu erkennen.

<sup>23</sup> Testarello, (zit. Anm. 1), Abschnitt C, S. 172.

<sup>24</sup> Offb. 12,1.

<sup>25</sup> Ogesser, (zit. Anm. 2), S. 77.

<sup>26</sup> Testarello (zit. Anm. 1), Abschnitt C, S. 172.– Stainhofer (zit. Anm. 22), fol. 9.

Außerhalb des Bischofstorvorbaues, aber jetzt in den Domshop integriert, befindet sich ein Schmerzensmann, der den Eintretenden auf sein Leiden und seine Wunden hinweist. In der barocken Literatur wird diese Skulptur mit 1625 datiert,<sup>27</sup> es dürfte sich dabei aber um die Fehlinterpretation einer Restaurierung gehandelt haben. Die Skulptur stammt aus dem 14. Jahrhundert<sup>28</sup> und befand sich schon im 16. Jahrhundert an dieser Stelle.

Daneben befand sich ein Relief des Ölbergs aus der Zeit um 1400. Bei der Restaurierung wurden fast unversehrt vollständige Farbfassungen freigelegt.<sup>29</sup> Nach der Entfernung der Schmutzschichten und der Konservierung wurde das Relief in die Bartholomäuskapelle gebracht, um es vor den Witterungseinflüssen besser zu schützen.

## TATERMÄNNER

Unterhalb des Ölbergreliefs, und ebenfalls noch außerhalb der Vorhalle, befindet sich die sogenannte „Tatermänner“-Inscription, darunter eine Nische, die mit einem Eisengitter verschlossen ist.

Die Inscription lautet: *„Ir menschen alesamt gelaubt in got / und behalt Christi gebot, / des die haidn nit habent getan. / Sie paten an die taterman / [...]“* (Ihr Menschen alle, glaubt an Gott und behaltet Christi Gebot. Die Heiden haben es nicht getan, sie beteten an die Tatermann). Sie bezieht sich auf die Heidnische Bevölkerung, die hier ursprünglich gelebt und Götzen angebetet habe.

In den früheren Beschreibungen wurden als Inhalt der Nische vergoldete Figuren der Heiligen Drei Könige vermutet, die aber schon damals verschwunden waren. Das wäre zwar durchaus eine mögliche und bei Nordportalen häufig vorkommende Ikonographie, da sie auch als Pilger zu Mutter und Kind im Frauenschiff unterwegs waren. Die Inscription und das Gitter sprechen aber für die Identifikation als Götzen, also antiker Götterstatuen. In den Beschreibungen des frühen 19. Jahrhunderts wird erwähnt, dass das Gitter unterhalb der Tatermänner-Inscription verbogen sei.<sup>30</sup> Ein Diebstahl der antiken Figuren ist daher anzunehmen.

<sup>27</sup> Ogesser (zit. Anm. 2), S. 78.

<sup>28</sup> Restaurierbericht im Archiv der Dombauhütte.

<sup>29</sup> Restaurierbericht Bundesdenkmalamt vom 22.5.2007, Archiv der Dombauhütte.

<sup>30</sup> Äußere Merkwürdigkeiten (zit. Anm. 3), S. 19.

## Alexander der Große

Testarello<sup>31</sup> beschreibt am Strebepfeiler unterhalb der Geheimschrift Rudolfs ein schwarz gerahmtes, auf Leinwand gemaltes Bild vom toten Alexander dem Großen, das seinen Leichnam von Schlangen und Würmern zerfressen zeigt. Um den Rahmen war eine ermahrende Inscription angebracht:

*„Ein jeder sich in diesem Spiegel schaut,  
Der liebt die Welt und auf sie baut.  
Dann ein solch Gestalt wird er bekommen,  
So er wird von der Welt genommen  
Mir muß Alles werden gleich  
Es sey Jung, Alt, Arm oder Reich.“*

Darüber hinaus war – neben der Datierung 1599 – noch ein umfangreiches Gedicht zu sehen, das mit dem auffordernden Vers schloss: *„Sih an mein Leib von Würmern zerfressen / Und lerne zu sterben nicht vergessen“*.

Die Darstellung des in Mittelalter und früher Neuzeit sehr verehrten Alexander, der zwar kein frommes Leben geführt hatte, aber dennoch fast wie ein Heiliger verehrt wurde, als Symbol der Vergänglichkeit, war in dieser Zeit sehr populär. Man bezog sich auf eine Predigt des Kirchenvaters Johannes Chrysostomus, der schon im 4. Jahrhundert nach Christus meinte: Alexander war so berühmt, aber man weiß nicht einmal mehr, wo er begraben ist.<sup>32</sup>

## GRABSTEIN

Im Inneren der Portalhalle befand sich am Boden ein Grabstein, der 1897 gehoben und an die Außenwand der Kreuzkapelle versetzt wurde.<sup>33</sup> Er hat mit den Inschriften an der Wand und dem fürstlichen Programm des Portales nichts zu tun: Es handelt sich um den Grabstein von Christoph Birkhammer, einem aus Franken stammenden Mitglied des äußeren Rates der Stadt Wien, verstorben 1574.<sup>34</sup> Das Wappen zeigt sein Wappentier, den Birkhahn.

<sup>31</sup> Testarello (zit. Anm. 1), S. 172, Abschnitt XCVIII.

<sup>32</sup> Auch Shakespeare lässt Hamlet im 5. Akt sagen: Alexander died, Alexander was buried, Alexander returneth into dust; the dust is earth; of earth we make loam; and why of that loam, whereto he was converted, might they not stop a beer-barrel?

<sup>33</sup> Wiener Dombauvereins-Blatt, 2. Serie, 1898–1908, S. 161, 169.

<sup>34</sup> E. Hütter, Über einen bisher unbekanntem Grabstein in der Stephanskirche, Wiener Dombauvereins-Blatt, 1. Serie, 1885, S. 134.

## RESTAURIERUNGEN IM 19. UND 20. JAHRHUNDERT

Das Innere Bischofstor mit den Reliefs und Skulpturen des 14. Jahrhunderts wurde ab 1857 unter der Leitung Leopold Ernsts als einer der ersten Bauteile des Domes restauriert, und zwar auf eine sehr grobe Art und Weise, was zu heftiger Kritik an der Vorgehensweise führte und schlussendlich zur Gründung des Dombauvereines, der nicht nur zur Finanzierung, sondern auch zur Beratung und Kontrolle bei den Restaurierungsarbeiten diente.<sup>35</sup>

Durch den Bau der Dombauhütte an der Nordseite des Domes – sozusagen als Pendant zur „Unteren Sakristei“ – durch Friedrich Schmidt im Jahr 1861 wurde die Erscheinung des Bischofstores stark verändert: Die Dombauhütte reicht bis zum Strebepfeiler des Bischofstores, der Zugang von Osten wurde durch diese Baumaßnahme abgeschnitten, vorübergehend wurde auch die nach Osten führende Tür vermauert. Erst knapp vor der Jahrhundertwende rückte das Bischofstor wieder in den Fokus der Erhaltungsmaßnahmen: Der Schmerzensmann wurde 1896 von Franz Erler und Eduard Gerisch<sup>36</sup> restauriert. In den Maßwerkfenstern befanden sich damals zwar nicht mehr die originalen Scheiben (sofern die Bischofstorvorhalle in der frühen Neuzeit überhaupt mit gemalten Scheiben ausgestattet war), denn im frühen 19. Jahrhundert waren die mittelalterlichen Architekturscheiben aus der Bartholomäuskapelle hier eingesetzt (Bildstrecke Nr. 1).<sup>37</sup> Diese Scheiben, die im Bischofstor ohne klaren Zusammenhang nebeneinander platziert waren, wurden um 1880 ausgebaut, in das Wien Museum verbracht und durch ornamentale Scheiben ersetzt (Abb. 7). 1897 wurde die Verglasung mit biblischen Szenen nach Entwurf von der Glasmalerei Karl Geylings Erben völlig neu gestaltet (Abb. 8).<sup>38</sup> Die Darstellung des Priesterkönigs Melchisedek hat in diesem Fall auch einen Bezug auf die fürstlichen Darstellungen im Bischofstor und die Verbindung zwischen Fürstentum und Kirche. Diese Fenster gingen zwar 1945 verloren, einige Entwürfe sind aber noch erhalten.

<sup>35</sup> Tietze (zit. Anm. 9), S. 70.

<sup>36</sup> Tietze (zit. Anm. 9), S. 81.

<sup>37</sup> Die Portraits aus den Fürstenfenstern, waren nach 1813 (wohl aus Anlass des Wiener Kongresses) in die Primitor- und die Adlertor-Vorhalle versetzt worden, um 1880 ins Wien Museum verbracht.

<sup>38</sup> Wiener Dombauvereins-Blatt, 2. Serie, Wien 1889–1908, 1899, S. 193.

*Wandmalerei*

Die Kunstwerke, die im Zentrum dieses Bandes stehen, also die Wandmalerei am Strebepfeiler mit den Darstellungen der Heiligen Katharina und Margarete sowie des Heiligen Leopolds und das Epitaph des Hans Rechwein werden in den anderen Aufsätzen ausführlich behandelt, sodass sie hier nur erwähnt werden und das Umfeld, in das sie eingefügt wurden, beschrieben werden sollte.

*Programmatik*

Die Ausstattung des Bischofstores sollte die Gläubigen intensiv auf den Eintritt in die Kirche vorbereiten: Der Christophorus, der das Jesuskind auf seinen Schultern trägt, war nicht nur ein Hinweis auf die Aussicht, nach einem frommen Leben im Jenseits in die Obhut Christi zu gelangen, sondern auch die Aufforderung, den Lebensweg im Diesseits als gläubiger Christ zu gehen.

Auch der Schmerzensmann und der Ölberg waren Aufforderung zu gläubigem Leben: Der auferstandene Schmerzensmann, der seine Wundmale zeigt, bezieht sich auch auf die Episode des ungläubigen Thomas, der an die Auferstehung Christi nur glaubt, wenn er seine Hand in die Wundmale legen kann.<sup>39</sup> Das Ölbergrelief zeigt die Apostel, die in der Stunde vor der Gefangennahme Christi einschlafen. Einerseits liegt hier die Aufforderung, ein wachsam und gläubiges Leben zu führen, andererseits auch der Trost, dass selbst die Apostel fehlerhaft waren.

Und schließlich die gefangenen Tatermäner (Teufelchen oder Götzen), die als abschreckendes Beispiel für Ungläubige gezeigt und beschrieben werden.

Nach dieser sehr allgemeinen Vorbereitung der Gläubigen auf den Eintritt in den Kirchenraum folgt im Inneren der Vorhalle eine völlig andere Inszenierung:

Das Fürstenportal des 14. Jahrhunderts folgt zwar in seiner Marienthematik mit den Verkündigungsfiguren und den Marienreliefs im Tympanon gemeinsam mit dem Ensemble von weiblichen Heiligen einem allgemeingültigen Programm für ein Portal, das in das Nordschiff einer Kirche, und damit auf die Frauenseite führt. Aber schon dieses Portal zeigt an seinen prominentesten Stellen keine Heiligen, sondern Rudolf IV. und seine Frau Katharina begleitet von ihren Wappenträgern. Der Bezug zur weltlichen Herrschaft wird damit hergestellt und dieser prominente Ort der Kirche nun für die fürstliche Repräsentation genutzt, geleitet von der intensiven Bemühung

<sup>39</sup> Joh. 20,19-22.

Rudolfs, St. Stephan auszubauen, aufzuwerten, aber auch für sein Gedächtnis zu instrumentalisieren.

Die Reliquie des Heiligen Landespatrons Koloman wird in der frühen Neuzeit durch die Darstellung des Heiligen Herzogs Leopold ergänzt. Seine Ablöse als Landespatron wird damit auch vorbereitet: Leopold wird zwar erst im 17. Jahrhundert offizieller Landespatron, er rückt aber seit dem 15. Jahrhundert immer mehr in den Vordergrund.

In dieser stark auf die fürstliche Repräsentation ausgerichteten Ausstattung wirkt das Epitaph des

Hans Rechwein überraschend, die geometrischen und kunsttechnologischen Untersuchungen lassen es aber zumindest als plausibel erscheinen, dass es sich ursprünglich hier befunden hat (Bildstrecke Nr. 27). Die verschiedenen Phasen der Ausstattung, die Kunstwerke, die teilweise jahrhundertlang nicht sichtbar und vergessen waren, zeigen aber, dass das Bischofstor flexibel genutzt wurde – vom Fürstenportal bis zum Domshop – darüber hinaus als Hintergrund für verschiedenste Botschaften gedient hat und weiterhin auch dienen kann.

# Das imaginäre „Retabel“. Die frühneuzeitliche Interdependenz von Plastischem und Gemaltem in der Vorhalle des Bischofstores in St. Stephan in Wien<sup>1</sup>

Das Bischofstor in St. Stephan in Wien stand bereits im Jahr 1857 im Blickpunkt der österreichischen Denkmalpflege. Albert Comesina erwirkte im Namen der „k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale“ die Einstellung der Arbeit des Bildhauers Franz Schönthaler, der die „fingerdicke“ Tüncheschicht „abkratzen“ ließ und so mutmaßlich die Portalskulpturen gefährdete. Erst nach einer Diskussion der Maßnahme setzte man die Restaurierung mit Erlass des Ministeriums fort. Ein Wandbild in der Vorhalle des Bischofstores wurde nicht erwähnt.<sup>2</sup> Im Jahr 1931 beschrieb Hans Tietze für die „*Österreichische Kunsttopographie*“ Bischofstor und Vorhalle (Bildstrecke Nr. 1). Er konzentrierte sich auf die Architektur, die Skulptur und die „Geheiminschrift“ Rudolfs des Stifters, die unter einem verschmutzten Wandbild angebracht war. „*Die Ostwand bildet der erste Strebepfeiler der Nordseite des Langhauses; ein Kaffgesimse trennt eine leere Spitzbogenlünette ab. Im Wandfeld unter dem Gesimse Wandmalerei, stark beschädigt und nur teilweise erkennbar. Wahrnehmbar sind die Umrisse eines in der Form eines Renaissancealtars gehaltenen Wandaufbaus mit Sockel, Hauptgeschoß und Rundbogenabschluß. In der Mittelnische große Stehfigur, in den Flügeln je ein männlicher und eine*

*weibliche Heilige. Typische dekorative Renaissancemalerei aus dem zweiten Viertel des XVI. Jhs.*“<sup>3</sup> (Bildstrecke Nr. 2). Im Jahr 2003 wurde das Wandbild im Dehio Handbuch zum ersten Wiener Gemeindebezirk mit einer Zeile bedacht. „*Darüber Freskofragment, um 1520, in sehr schlechtem Zustand mit Darstellung eines Renaissancealtars.*“<sup>4</sup> Im Jahr 2016 regte das Bundesdenkmalamt die Restaurierung des Wandbildes an, die man im November 2019 gemeinsam mit der Dombauhütte St. Stephan im Rahmen eines Fachgesprächs der wissenschaftlichen Öffentlichkeit präsentierte<sup>5</sup> (Bildstrecke Nr. 4).

Das an die Wand gemalte Triptychon verbindet einen rundbogig abgeschlossenen, mittleren Schrein mit zwei korrespondierenden Flügeln. Im Zentrum steht der heilige Leopold unter auszeichnenden Festons über einer Nische mit kniender Stifterfigur und Putto. Die oberen drei Viertel der schmalen Flügel besetzen die heiligen Katharina und Margareta, ebenfalls ausgezeichnet durch schräg eingehängte Festons. Darunter zwei Putti in ihren Nischen. Wappen ergänzen das Programm. Jörg Riedel erkannte im Streiflicht eine Putzgrenze, die Schrein und Flügel scheidet, und bemerkte ihre Übereinstimmung mit dem Umriss des wenige Meter neben dem Bischofstor im Langhaus montierten Epitaphs des Hans Rech-

<sup>1</sup> Als Referent für Bau- und Kunstdenkmalpflege der Abteilung für Wien im Bundesdenkmalamt konnte ich das Restaurierungsprojekt unter der Leitung von Markus Santner begleiten. Für Anregungen und Kritik bei der Fertigstellung des Beitrags danke ich Renáta Burszan, Friedrich Dahm, Bernd Euler-Rolle, Renate Kohn, Lukas Madersbacher, Erwin Pokorny, Thomas Rainer, Jörg Riedel, Markus Santner, Christina Wais-Wolf.

<sup>2</sup> Hans Tietze, *Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien*, Österreichische Kunsttopographie, Band XXIII, Wien 1931, S. 70.

<sup>3</sup> Tietze (zit. Anm. 2), S. 137.

<sup>4</sup> Bundesdenkmalamt (Hg.), *Dehio-Handbuch / Wien, I. Bezirk, Horn-Wien 2003*, S. 196.

<sup>5</sup> Das Fachgespräch konnte sich auf restaurierungs- und naturwissenschaftliche Untersuchungen sowie messbildtechnische Darstellungen des Wandbildes stützen, die eine kunstwissenschaftliche Einschätzung ihrer Unterzeichnung erst ermöglichten. Vgl. zu den Untersuchungen, ihren Ergebnissen und allen technischen Angaben zum Wandbild (Masse, Technik) die Beiträge im vorliegenden Band.

wein<sup>6</sup> (Bildstrecke Nr. 26 und 28). Messbildtechnische sowie restaurierungs- und naturwissenschaftliche Untersuchungen konnten nachweisen, dass das Epitaph aus Breitenbrunner Kalksandstein zuerst an die Wand montiert wurde, dann die Fläche zwischen der „Geheiminschrift“ Rudolfs und dem darüber liegenden Kaffgesims verputzt und mit der Unterzeichnung der Flügel versehen wurde. Nach der Entfernung des Epitaphs wurde die Fehlstelle im Putz geschlossen und mit dem Bild des heiligen Leopold ausgestattet.<sup>7</sup>

Der wissenschaftlich-technische Blick auf das an die Wand gemalte Triptychon in St. Stephan erschüttert eine unbewusste Erwartung der Kunstbetrachtung. Die Einheit des Kunstwerks ist zerbrochen. Zerteilt ist sein Standort, zerfasert der Zeitpunkt der Herstellung, zersplittert die Autorschaft. Der vorliegende Beitrag untersucht das komplizierte Verhältnis des Wandbildes und eines Steinbildwerks, das einst in seiner Mitte montiert war und heute als Umriss im Verputz die Erinnerung an das Gewesene wachhält. In den Blick genommen werden die architektonische Gestalt, die Komposition und das Dekor des gemalten Triptychons und des steinernen Epitaphs. Ziel ist die Darstellung des Zusammenhangs von Plastischem und Gemaltem, eine schlüssige Nacherzählung der Herstellungsgeschichte des Wandbildes und das Aufzeigen einer Perspektive zu seiner Funktion in der Vorhalle des Bischofstores.<sup>8</sup>

## DIE KONSTRUKTION EINER ILLUSION

Das Triptychon in der Vorhalle des Bischofstores ist eine Augentäuschung. Ein Wandbild präsentiert die Illusion eines wandelbaren „Retabels“. Die Verschneidung der an die Wand gezeichneten Rahmen der Flügel mit der Umrisslinie des mittleren Schreins erweckt den Anschein, als ob die Flügel auf der Innenseite des Schreins anschlagen sind. Zwei spitz zulaufende, innere Begleitlinien des viertelkreisförmigen Abschlusses der Flügel geben dem Rahmen aus einer gedachten Untersicht plastische Tiefe. Mit der exakten Schilderung der Verankerungen unterstützen die Festons diese Illusion, die an eine plastische Retabelkonstruktion erinnert, deren Dekor das Gemeinsame der Glieder betont (Bildstrecke Nr. 5, 6 und 28).

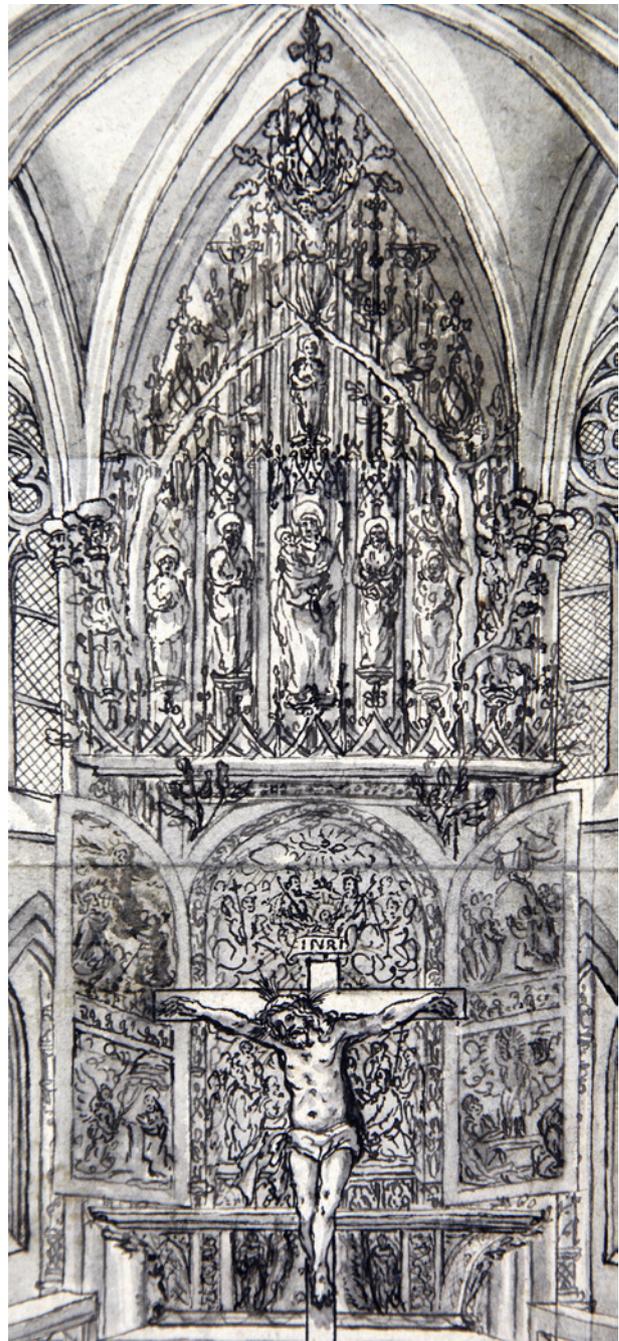


Abb. 1: Ausschnitt aus einer lavierten Federzeichnung mit einer Darstellung des geöffneten, frühneuzeitlichen Hochaltarretabels, Zwettl, unbekannter Grafiker, 1630/40

<sup>6</sup> Zur Entdeckung der Übereinstimmung der Putzgrenze mit dem Epitaph *Riedel*.

<sup>7</sup> Zu den Untersuchungen hinsichtlich der Errichtung und Demontage des Epitaphs von Hans Rechwein vgl. die restaurierungswissenschaftlichen Beiträge im vorliegenden Band.

<sup>8</sup> Perspektiven einer bildwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Illusionismus des Wandbildes und einer kunstwissenschaftlichen Beschäftigung mit seiner Ikonographie werden nur gestreift. Zur Ikonographie *Kohn / Wais-Wolf, Pokorny und Schauerte*.



Abb. 2: Wallfahrtskirche  
Mariä Geburt, geöffneter  
Zustand eines geschnitzten  
Altarretabels, Mauer bei Melk,  
unbekannter Meister, 1510/20

Das an die Wand gemalte Triptychon blieb nördlich der Alpen im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit eine Ausnahme. Versuche, seine Entwicklungsgeschichte zu systematisieren, fehlen.<sup>9</sup> Zu nennen sind im frühen 16. Jahrhundert beispielhaft zwei Seitenaltarretabel aus der Pfarrkirche Mariä Unbefleckte Empfängnis in Burgeis und drei Seitenaltarretabel aus der Pfarrkirche St. Rade- gund bei Graz.<sup>10</sup> Bei einer Überprüfung des Bildmaterials im Osten Österreichs findet man keinen zweiten, formal mit St. Stephan vergleichbaren, illusionistischen Altarauf- satz. Ganz anders stellt sich die Situation dar, wenn man den Blick schweifen lässt und die plastisch gestalteten Altaraufsätze des frühen 16. Jahrhunderts – vorzugsweise in Österreich – in die Suche miteinbezieht. Das illu- sio-

nistische Wandbild in St. Stephan ist ganz offensichtlich im übertragenen Sinn aus demselben Holz geschnitzt wie diese seine plastisch-dinghaften Geschwister.

*Die Architektur des an die Wand gemalten Triptychons und der Zusammenhang mit dem ehemals in seiner Mitte montierten plastischen Epitaph*

Zwei Schnitzaltäre aus Niederösterreich lassen sich mit der Architektur des an die Wand gemalten Triptychons in St. Stephan vergleichen. Erstens das ehemalige Hoch- altarretabel in Stift Zwettl: Eine lavierte Feder-Zeichnung des 17. Jahrhunderts schildert seine Gestalt.<sup>11</sup> Das um 1520

<sup>9</sup> Zwei grundlegende Untersuchungen zur illusionistischen Kirchengestaltung im späten Mittelalter konzentrieren sich auf die Sakramentsnische und das Grabdenkmal. Achim Timmermann, *Real Presence. Sacrament Houses and the Body of Christ*, c. 1270 – 1600, Turnhout 2009, bes. S. 209–222 und Ulrich Söding, „a modo di sepultura“ – das Grabdenkmal als Gegenstand der Wandmalerei, in: Wolfgang Augustyn / Ulrich Söding (Hg. u. a.), *Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung*, Passau 2010, S. 151–184. Söding bezieht das illusionistisch aufgefasste Retabel ein und erkennt in franziskanischen Wandbildern des 14. Jahrhunderts eine Wurzel der Entwicklung, die man nördlich der Alpen rezipierte.

<sup>10</sup> Zu Burgeis *Söding* (zit. Anm. 9), S. 156, Abb. 4, zu St. Rade- gund (1506) *Elga Lanc*, *Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark*, Wien 2002, S. 555–560, Abb. 802–810, die ein weiteres illusionistisches Retabel des gleichen Malers in Neu- berg an der Mürz (1505) vorstellt, S. 296–300, Abb. 388–392. Ich danke Markus Santner für den Hinweis auf das Retabel in St. Rade- gund. Dort verbindet das Wandbild – ganz im Sinn der illusionistischen Sakramentsnischen – eine gemauerte Nische mit der Festtagsseite des virtuellen Flügelaltars.

<sup>11</sup> Das 1525 fertiggestellte Hochaltarretabel wurde im 18. Jahr- hundert nach der Barockisierung des Chores abgebaut, zerteilt und im 19. Jahrhundert verkauft. Erhalten blieb allein der Schrein des Retabels in Adamov / Tschechien. Seine archi-



Abb. 3: St. Stephan, Epitaph des Augustin Holdt, Wien, unbekannter Meister, 1512

datierte Triptychon gleicht jenem in St. Stephan (Abb. 1). Prägnant ist die Übereinstimmung der Verschneidung der Rahmen des Schreins und der Flügel sowie ein Gesims, das den Schrein vom spitzbogig geformten Retabelauszug abtrennt.<sup>12</sup> Es erinnert an das Kaffgesims in Wien, wo man für die Spitzbogenlunette eine entsprechende Ausstattung andeuten könnte.

tektonische Form überliefern mehrere bildliche Quellen, u. a. eine lavierte Federzeichnung in Stift Zwettl (1630/1640, Stiftsarchiv, Beilage in Inventar-Nr. HS 3/19). *Dorothee Antos*, Zur Ikonographie und Stilfrage des ehemaligen Zwettler Hochaltarretabels (1525), in: Jiří Fajt / Susanne Jaeger (Hgg.), *Das Expressive in der Kunst. 1500–1550*, Berlin 2018, S. 195–213.–

Zweitens das geschnittene Altarretabel in der Wallfahrtskirche Mariä Geburt in Mauer bei Melk (Abb. 2): Datiert wird es in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Seine Entstehungsumstände sind umstritten. Wie in Zwettl rahmen viertelkreisförmig abgeschlossene Flügel mit geschnitzten Reliefs – in Zwettl verloren – den Schreinkasten mit seinem Rundbogenabschluss.<sup>13</sup>

*Rainer Kahsnitz*, *Die großen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol*, München 2005, S. 364–385.

<sup>12</sup> Kahsnitz (zit. Anm. 11), S. 365.

<sup>13</sup> Ort und Zeitpunkt der Herstellung sind umstritten. Einig ist man sich über eine Fertigstellung vor 1520. *Mechtild Latzin*, *Das Schnitzretabel in Mauer bei Melk. Neue Interpretationsansätze*,



Abb. 4: Schloss Sierndorf, Steinretabel in der Schlosskapelle, Sierndorf, unbekannter Meister, 1510/5 (Fotografie der Aufstellung im Garten des Schlosses um 1950/60)

Die Forschung dachte hinsichtlich der Architektur der Schnitzaltäre an eine Rezeption italienischer Altaraufsätze, die nördlich der Alpen auf das Konzept des Flügelaltars trafen. Zugleich verwies man auf die Verwandt-

schaft mit einer Gruppe von neuzeitlichen Epitaphen in St. Stephan.<sup>14</sup>

Die restaurierungswissenschaftlichen Untersuchungen des Wandbildes in der Vorhalle des Bischofstores konnten zeigen, dass eines dieser Epitaphe, nämlich

St. Pölten 2018.– *Michaela Schuller-Juckes*, Neue Erkenntnisse zum Schnitzaltar von Mauer bei Melk. Gestalt, Ikonographie, Patronat, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. LXII, 2014, S. 109–125. – *Kabsnitz* (zit. Anm. 11), S. 324–341.

<sup>14</sup> *Ute-Nortrud Kaiser*, *Der skulptierte Altar der Frührenaissance in Deutschland*, 2 Bd., Frankfurt am Main 1978, für Wien besonders relevant Bd. 1, S. 59–79 und Bd. 2, S. 500–504.– Zur

Entwicklung des Renaissancealtars nördlich der Alpen auch *Leo Andergassen*, *Renaissancealtäre und Epitaphien in Tirol*, Innsbruck 2007, S. 13–32.– Mit Zwertl und Mauer bei Melk vergleichbar sind ein donauländisches Schnitzretabel (1520/30) in der Österreichischen Galerie Belvedere, Inventar-Nr. 5010 und die in zeitlicher und örtlicher Nähe entstandenen Altarretabel von Daniel Mauch in der Kapelle Franz-Xaver in

jenen von Hans Rechwein, einst im Zentrum des Wandbildes montiert war.<sup>15</sup> Das Epitaph gilt der Forschung als Schlüsselobjekt in der Gruppe der frühneuzeitlichen Epitaphe in St. Stephan und wurde als Exempel der österreichischen Plastik an der Schwelle zur Renaissance erforscht.<sup>16</sup> Dem Epitaph des Hans Rechwein (1511) (Bildstrecke Nr. 28), wäre das Epitaph des Conrad Celtis (um 1508) vorausgegangen, dem nur kurze Zeit später die Epitaphe des Augustin Holdt (1509/12) (Abb. 3), des Johannes Keckmann (1512) und des Johannes Kaltenmarkter (1517), signiert MT, nachfolgten.<sup>17</sup>

Das Epitaph des Hans Rechwein besteht aus drei Teilen. Über einer Sockelzone mit der Darstellung des Stifters und seiner Gattin befindet sich das zentrale Andachtsbild mit der Madonna und den beiden Johannes. Den oberen Abschluss bildet eine Lünette mit einer Darstellung des Gekreuzigten, flankiert von Maria und Johannes. Inschriften, Wappen und heraldische Symbole ergänzen das Programm. Die Ädikula-Architektur und das Dekorationssystem mit seinen Festons, den Gebetsschnüren auf den Pilastern und dem vegetabilen Dekor des Rundbogens rekurrten auf druckgraphisch vermittelte Motive der italienischen Renaissance, die in Wien adaptiert und nicht zuletzt im Milieu der „Donauschule“ verbreitet wurden.<sup>18</sup>

Bieselbach, Sippen-Retabel (1510), und im Ulmer Münster, Barbara-Retabel (Werkstatt Daniel Mauch, 1520) sowie des Monogrammistin I.P. in der Prager Teynkirche, Barbara-Altar (1525/30) und in Čzeký Krumlov, Státní hrad Čzeký Krumlov, Schlosskapelle, Annenretabel (1523).– Zum Vergleich der Schnitzaltäre mit den Epitaphen aus St. Stephan *Latzin* (wie Anm. 13), S. 75–87.

<sup>15</sup> Vgl. *Riedel und Santner et al.*

<sup>16</sup> Zur jüngsten Restaurierung des Epitaphs *Johann Nimmrichter et al.*, Die Humanistenepitaphien aus St. Stephan. Erkenntnisse nach der Befundung und Restaurierung in der Abteilung für Konservierung und Restaurierung, in: *ÖZKD LXX*, Heft 3/4, 2016, S. 382–397. Zur kunstwissenschaftlichen Einordnung *Cornelia Plieger*, Lukas Cranach d. Ä. und die Plastik des frühen 16. Jahrhunderts in Wien, in: Jiří Fajt / Susanne Jaeger, *Das Expressive in der Kunst, 1500–1550*, Berlin 2018, S. 241–242. – *Cornelia Plieger*, Wien, St. Stephan, anno 1513. Divergierende Stiltendenzen in der Bildhauerei des frühen 16. Jahrhunderts, in: Wolfgang Augustyn / Ulrich Söding, *Dialog, Transfer, Konflikt. Künstlerische Wechselbeziehungen im Mittelalter und der frühen Neuzeit*, Passau 2014, S. 312.

<sup>17</sup> *Plieger* (zit. Anm. 16), S. 236–253. Zu den Objekten und zum Begriff des „Humanisten-Epitaphs“ *Ilse Friesen*, Die Humanisten-Epitaphien im Dom von St. Stephan und die Anfänge der Renaissance-Skulptur in Wien, in: *Wiener Geschichtsblätter*, 44, 1989, S. 53–77. – *Renate Kohn*, ...hoc tumulo in domino sepultus... Das Epitaph des Johannes Keckmann. Gestalt und Aussage, in: Bernd Euler-Rolle (Hg.), *Das Keckmann-Epitaph in Stein und Gips. Original und Kopie*, Wien 2011, S. 45–60.

<sup>18</sup> Als druckgraphische Vorlage der Epitaphe wird regelmäßig der Holzschnitt zum Gedächtnis des Conrad Celtis von Hans



Abb. 5: Erzbischöfliches Palais, Andreaskapelle, Steinretabel aus der Wiener Augustinerkirche, Wien, unbekannter Meister, um 1512

Burgkmair d.Ä. (1507) genannt, der den Oberkörper des Humanisten unter einem Inschriftenband in der Form eines Rundbogenportals mit zwei symmetrisch eingehängten Festons zeigt. Das Motiv des Inschriftenbandes wurde in der Unterzeichnung des Wandbildes als schmales, ursprünglich die Kontur des Epitaphs rahmendes Band wiederholt (Inscription heute verloren; einzelne Buchstaben noch als Schatten in der IRR-Aufnahme erkennbar). Zur „donauländischen“ Plastik vgl. jüngst *Plieger* (zit. Anm. 16) 2018, S. 236–253. – *Gábor Endrödi*, Eine Sonderklassik für den Stephansdom oder Pluralismus der Faltenstile bei Meister MT, in: Jiří Fajt / Susanne Jaeger, *Das Expressive in der Kunst, 1500–1550*, Berlin 2018, S. 222–235. – *Mauro Spina*, Betrachtungen zu den Holzreliefs Hans Leinbergers im Kontext der Rezeption der italienischen Renaissance in Süddeutschland, in: Jiří Fajt / Susanne Jaeger, *Das Expressive in der Kunst, 1500–1550*, Berlin 2018, S. 272–289. – *Peter Kováč*, Zdeněk Lev von Rožmítal, der Goldschmied Honzlis von der Prager Burg, der Annenaltar des Monogrammistin IP und die Franziskaner-Observanten von Horažďovice, in: Jiří Fajt / Susanne Jaeger, *Das Expressive in der Kunst, 1500–1550*, Berlin 2018, S. 352–361.



Abb. 6: Geöffneter Zustand des sogenannten Artelshofener Altars, München, Wolf Traut, 1514

In die Überlegungen zur Entwicklungsgeschichte der frühneuzeitlichen Epitaphe in St. Stephan wurde eine kleine Gruppe von steinernen Retabeln einbezogen, die von der Forschung nicht zuletzt mit den niederösterreichischen Schnitzaltären in Zwettl und Mauer bei Melk in Zusammenhang gebracht wurden.<sup>19</sup> Zu nennen wären ein Margareten-Retabel aus der Kapelle von Schloss Sierndorf (1510/5) (Abb. 4), das Verkündigungsretabel mit beweglichen, weiß gefassten Holzflügeln aus derselben Kirche (1518), der mittlere Schrein des Johannes-Retabels des Johannes Cuspinian in der Deutschordenskirche in Wien (1515), das Barbara-Retabel aus St. Peter in Wien (1510) oder das Annenretabel aus der Wiener Augustinerkirche im Erzbischöflichen Palais in Wien (um 1512) (Abb. 5). Formal verbreiterten die Steinretabel – im

wahrsten Sinn des Wortes – die Gestalt der Epitaphe in St. Stephan um zwei schmale „Flügel“, funktional erweiterten sie den mit dem Epitaph verbundenen Gedanken der Andacht um den sakramentalen Aspekt des Altars.<sup>20</sup>

Eine kurz nach dem Zweiten Weltkrieg aufgenommene Fotografie des Margareten-Retabels aus der Schlosskapelle in Sierndorf illustriert das Prinzip (Abb. 4). Die Sockelzone ist verloren. Unmittelbar mit dem Epitaph des Hans Rechwein vergleichbar ist das zentrale Andachtsbild mit drei heiligen Fürbitterinnen (Katharina, Margareta, Barbara) unter einer abgeteilten Lünette mit einer Darstellung der Anna Selbdritt. Die beiden seitlichen „Flügel“ mit den heiligen Ursula und Apollonia sind durch die sichtbaren Anschlussfugen (die

<sup>19</sup> *Plieger* (zit. Anm. 16) 2018, S. 239–241.– *Endrödi* (zit. Anm. 18), S. 227.– *Latzin* (zit. Anm. 13), S. 88–96.

<sup>20</sup> Zur Funktion der steinernen Retabel als Andachtsbilder oder Altarstiftungen vgl. die interessanten Überlegungen von *Andreas Zajic*, Form und Funktion. Unsystematische Bemerkungen zur Gestaltung von österreichischen Epitaphien des 16. Jahrhunderts, in: *Jirí Roháček*, *Epigraphica & Sepulcralica II.*, Praha

2009, S. 387–407. – Zur eucharistischen Ikonographie des Epitaphs des Johannes Keckmann mit der Darstellung der Messe des hl. Martin *Michael Rainer*, Die wunderbare Messe des hl. Martin. Ein Denkmal der Seelsorge des Johannes Keckmann, in: *Bernd Euler-Rolle* (Hg.), *Das Keckmann-Epitaph in Stein und Gips. Original und Kopie*, Wien 2011, S. 67–74.

wohl einem Transport des Objekts geschuldet sind) als eigenständige Architekturglieder markiert. Allein sein Aufstellungsort und die ihm zgedachte Funktion entscheiden, ob man das Objekt als Andachtsbild oder als Altarretabel begreifen kann. Das gilt auch für den besser erhaltenen Annen-Altar im Erzbischöflichen Palais. Wieder begleiten zwei schmale „Flügel“ den mittleren Aufbau mit seiner Predella, dem Andachtsbild und dem abgeteilten, in diesem Fall rechteckigen, Auszug (Abb. 5).

Das Epitaph des Hans Rechwein wurde in der Vorhalle des Bischofstores in St. Stephan exakt in der Mitte der Wandfläche unterhalb des Kaffgesimses platziert. Vergleicht man das Epitaph des Hans Rechwein mit dem Retabel aus Sierndorf, liegt der Gedanke nahe, dass man auch in St. Stephan ein Stein-„Retabel“ plante, dessen „Flügel“ – vielleicht mit den Namenspatroninnen der Margaretha Zoppf, der Gattin des Hans Rechwein – nach einer Planänderung nie fertig gestellt wurden. Ausgeführt wurden zwei gemalte Flügel, die sich hinsichtlich der Architektur (viertelkreisförmige Abschlüsse) und des Dekorationssystems (Festons und rahmendes Dekor) auf das Epitaph des Hans Rechwein beziehen und doch mit ihrer Ikonographie und dem Bildaufbau prinzipiell vom Konzept des Epitaphs abweichen. Was ist nach der Montage des Epitaphs in der Vorhalle des Bischofstores passiert? In welchem Verhältnis stehen die gemalten Flügel zum Epitaph?

*Der Bildaufbau der beiden an die Wand gemalten Flügel des Triptychons und die Frage nach dem Zeitpunkt der Translozierung des plastischen Epitaphs in ihrer Mitte*

Gemeinsam ist dem Epitaph und den an die Wand gemalten Flügeln des Triptychons die Zone der Stifter mit ihren Wappen, während der darüber liegende Auf-

bau des Epitaphs mit der Teilung in Andachtsbild und Lünette klar vom Konzept der Flügel mit den formatfüllenden Fürbitterinnen abweicht.<sup>21</sup> Diese Kombination war in Wien ohne Voraussetzung. Ihr nächstes Vergleichsbeispiel ist der 1514 von Wolf Traut, einem mit Albrecht Dürer assoziierten Maler, für Kunz Horn und seine Frau Barbara Krell in Nürnberg hergestellte Artelshofener Altar.<sup>22</sup>

Der Bildaufbau der beiden Flügel der Festtagsseite des Artelshofener Altars entspricht dem Wiener Triptychon. Über den wappenhaltenden Putti in ihren Mauernischen stehen die Heiligen als Fürbitter der Stifter (Abb. 6). Motivisch eindrücklich ist die Ähnlichkeit der wappenhaltenden Putti. Ihre Körperhaltung, der Griff nach den Wappen und sogar der rechte Fuss des rechten Puttos entsprechen bis ins Detail der Gestaltung der beiden Putti des Wandbildes in Wien<sup>23</sup> (Abb. 7).

Auch der Bildaufbau der Werktagsseite des Artelshofener Altars ist mit dem Wandbild in Wien vergleichbar. Noch deutlicher ist dort die Scheidung der Bildfläche in einen oberen Bereich der Heiligen und einen unteren Bereich der Stifter. Sie betrifft sowohl den Mittelteil mit den geschlossenen Drehflügeln als auch die beiden begleitenden Standflügel und entspricht in diesem Sinn dem Konzept des Wandbildes in Wien. Oben stehen männliche und weibliche Heilige unter glorifizierenden Festons. Unten kniet in der Mitte das Stifterpaar, das auf den Standflügeln von seinen Wappen gerahmt wird (Abb. 8).

Im Artelshofener Altar von Wolf Traut erkannte Bernhard Decker eine Variation der Architektur und des Bildaufbaus des von Albrecht Dürer und Matthias Grünewald ab 1507 für Jakob Heller hergestellten und später zerteilten Altarretabels aus der Dominikanerkirche in Frankfurt am Main.<sup>24</sup> Die Innenseiten der Drehflügel mit ihrer Zweiteilung des Bildraums in einen Bereich der

<sup>21</sup> Unklar ist, ob es sich bei den Bildfeldern mit den beiden Putti um Täfelchen einer Predella handeln sollte oder um einen nur malerisch abgeteilten Bereich auf den Drehflügeln des Triptychons.

<sup>22</sup> Das Altarretabel wurde im 17. Jahrhundert verkauft, teilweise überfasst (die Wappen auf der Werktagsseite) und nach Gut Artelshofen verbracht. 1887 wurde es für das Bayerische Nationalmuseum in München erworben (Inventar-Nr. R 722). Zu Wolf Traut und dem Artelshofener Altar *Sabine Lata*, Wolf Traut als Maler, Nürnberg 2005, S. 24–30 (Biographie), S. 163–183 (Artelshofener Altar). – *Cornine Schleif*, Donatio et memoria. Stifter, Stiftungen und Motivationen an Beispielen aus der Lorenzkirche in Nürnberg, München 1990, S.100–129.

<sup>23</sup> Zwei Putti, die als Wappenhalter die Stifter oder Schutzheiligen begleiten, sind in der Tafelmalerei um 1510 selten. Am nächsten verwandt sind zwei wappenhaltende Engel in ähnlicher Position am Hochaltar des Freiburger Münsters (1512–1516) von Hans Schäufelein und zwei Putti auf den beiden Innenseiten eines

teilweise verlorenen, von Maximilian I. für St. Andrä in Lienz gestifteten Altarretabels (1500 / 1510), das auf den beiden Flügeln (Schloss Bruck, Lienz) links und rechts formatfüllend die knienden Eheleute Leonhard von Görz-Tirol und Paola Gonzaga zeigt, unter denen zwei wappenhaltenden Putti stehen. Ich danke Erwin Pokorny für den Hinweis zum „Görzer Altar“.

<sup>24</sup> *Bernhard Decker*, Dürer und Grünewald. Der Frankfurter Heller-Altar. Rahmenbedingungen der Altarmalerei, Frankfurt am Main 1996, S. 83 f. Die Tafeln der Flügel des Altaraufsatzes für Jakob Heller befinden sich im Historischen Museum Frankfurt (Innenseiten und Außenseiten der Drehflügel: Inventar-Nr. B0266-B0272), dem Städelschen Kunstinstitut (Standflügel: Inventar-Nr. HM 36/R und HM 37/R) sowie in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe (Standflügel: Inventar-Nr. 2604 und 2605). Dürers Mitteltafel wurde beim Brand der Münchener Residenz 1729 zerstört. Eine Kopie von Jobst Harrich (1613 / 1614) befindet sich im Historischen Museum Frankfurt (Inventar-Nr. B0265). *Jochen Sander / Johann Schulz*, „Wil ich



Abb. 7: Detail eines Puttos auf der Innenseite des rechten Altarflügels des sogenannten Artelshofener Altars, München, Wolf Traut, 1514

heiligen Fürsprecher und eine darunter liegende Zone der Repräsentation der Stifter erinnerten Decker an die verwandte Gestaltung der Innenseiten der Drehflügel des Artelshofener Altars, der ihm zur Vorlage der Rekonstruktion des Frankfurter Retabels wurde<sup>25</sup> (Abb. 9).

Kann man das Dreiecksverhältnis der Objekte aus Frankfurt, Wien und Nürnberg auflösen? Die Forschung vermutete, dass es gemalte Epitaphe in Nürnberg waren, die den Aufbau der Innenseiten der Drehflügel des Frankfurter Retabels von Albrecht Dürer inspirierten. Das Wandbild in Wien reagierte wiederum ganz direkt auf das vormalig in seinem Zentrum montierte Epitaph.<sup>26</sup> Wahrscheinlich ist, dass dem in Nürnberg geschulten Autor der Unterzeichnungen der beiden Flügel in Wien

dieser Gedanke und das Gestaltungskonzept des Frankfurter Retabels bewusst waren, als er die Zweiteilung des Bildraums auf den Innenseiten der Flügel zum Fundament seines illusionistischen Triptychons in Wien machte.<sup>27</sup> Der Artelshofener Altar wäre dagegen als Synthese der Objekte in Frankfurt und Wien anzusprechen. Es ist unwahrscheinlich, dass Wolf Traut zentrale Gestaltungsprinzipien des Artelshofener Altars – etwa die Position der Stifter auf der Werktagsseite oder die glorifizierenden Festons –, die in Wien nicht ohne das Epitaph des Hans Rechwein denkbar sind, in Unkenntnis des Wiener Triptychons gleichzeitig in Nürnberg entwickelte.<sup>28</sup>

Die Folge ist, dass die Unterzeichnungen der Flügel des Wandbildes in Wien vor 1514 (Datierung des Artels-

noch etwas machen, was nit vil leut khönnen machen“. Dürer und der Heller-Altar, in: Jochen Sander (Hg.), *Dürer. Kunst, Künstler, Kontext, Ausstellung im Städel Museum 2013–2014*, München 2013, S. 218–223. – Bodo Brinkmann / Stefan Kemperdick, *Deutsche Gemälde im Städel. 1500–1550*, Mainz 2005, S. 364–373 (Literaturübersicht zum Retabel).

<sup>25</sup> Decker (zit. Anm. 24), S. 56–75. Vgl. auch Sander / Schulz (zit. Anm. 24), S. 219–220.

<sup>26</sup> Schleif (zit. Anm. 22), S. 108 und Lata (zit. Anm. 22), S. 176.

<sup>27</sup> Zur stilkritischen Einordnung der Unterzeichnungen als Nürnbergisch Pokorny und Schauerte.

<sup>28</sup> Interessant ist, dass die Forschung vor der aktuellen Wiederentdeckung des Wiener Triptychons davon spricht, dass Trauts Positionierung der Stifter „in Nürnberg keinen Vorläufer“ hatte und als „eigene Erfindung Wolf Trauts“ zu betrachten sei. Lata (zit. Anm. 22), S. 177. Im Hinblick auf die Verbindung des Artelshofener Altars mit dem Triptychon in St. Stephan ist davon auszugehen, dass wir es bei der zentralen Positionierung des Stifterpaars auf der Werktagsseite des Artelshofener Altars nicht mit einer „Erfindung Wolf Trauts“ zu tun haben, sondern mit der Rezeption des Wiener Konzepts.



Abb. 8: Geschlossener Zustand des sogenannten Artelshofener Altars, München, Wolf Traut, 1514

hofener Altars) hergestellt wurden. Sie sind die erste bekannte Rezeption des Bildaufbaus der Innenseiten der Drehflügel des letzten Flügelaltars von Albrecht Dürer. In Wien rahmten die beiden gemalten Flügel das Epitaph von Hans Rechwein, dessen Gestalt sie ganz im Sinn der nürnbergischen Tafelmalerei weiterentwickelten. Offen bleibt, ob man in St. Stephan eine Zusammenstellung von Plastischem und Gemaltem plante oder ob man schon zum Zeitpunkt der Herstellung der Unterzeichnungen

mit der Abnahme des Epitaphs rechnete, das durch eine an die Wand gemalte Illusion ersetzt werden sollte. Für eine zeitweilige, gemeinsame Präsentation von Epitaph und gemalten Flügeln spricht die Verwendung derselben Pigmente.<sup>29</sup> Mehr als ein Argument spricht jedoch für die zweite Variante. Weder der Bildaufbau noch die Ikonographie des Epitaphs machen in der Zusammenstellung mit den Flügeln des Wandbildes Sinn. Der dreiteilige Aufbau des Epitaphs verträgt sich nicht mit dem Bildauf-

<sup>29</sup> Ein Konzeptwechsel bei der Gestaltung der Heiligenscheine der heiligen Katharina und Margareta (in der Unterzeichnung Scheiben, dagegen in der malerischen Ausführung ein Strahlenkranz, der den Himmel durchscheinen lässt (Bildstrecke Nr. 4 und 16)) unterstützt die Überlegung einer von der Unterzeichnung abweichenden Autorschaft der malerischen Ausführung der beiden Flügel. Man könnte im Maler (abweichend vom Autor der Unterzeichnungen) einen Künstler vermuten, der

mit dem Fassmaler des Epitaphs ident ist (die Heiligenscheine in der Lünette des Epitaphs (Bildstrecke Nr. 29) zeigen denselben Strahlenkranz wie die malerische Ausführung auf den Flügeln). Vgl. dazu auch den interessanten Hinweis zur missverständlichen, malerischen Überarbeitung des zeichnerischen Entwurfs des Kreuzes der heiligen Margareta im Beitrag von *Pokorny*. Zu den Untersuchungen der Fassungen des Epitaphs und des Wandbildes *Santner et al.*.



Abb. 9: Rekonstruierende Präsentation des geöffneten Altarretabels von Jakob Heller, Frankfurt, Albrecht Dürer / Jobst Harrich (Kopie der mittleren Altartafel), 1507/9 und 1613/4

bau der Flügel, deren Wappen ihrerseits nicht mit jenen des Hans Rechwein zusammenpassen<sup>30</sup> (Bildstrecke Nr. 28 und 4).

In St. Stephan musste ein Epitaph (oder ein geplantes Stein-„Retabel“) der Illusion eines gemalten Triptychons weichen. Die gemalten Flügel und der gemalte mittlere Schrein wurden vermutlich gemeinsam konzipiert und man darf annehmen, dass der mittlere Schrein bereits kurz nach der Herstellung der Flügel und der folgenden Translozierung des Epitaphs ausgeführt wurde. Dazu passt, dass Rueland Frueauf d. J. im Jahr 1507 ein vergleichbares Tafelbild des heiligen Leopold (Größe der Tafel, Rundbogenabschluss oben, Haltung der Figur, Herzogshut) für Stift Klosterneuburg konzipierte, das in Wien bekannt gewesen sein wird. Sicher ist, dass

sich der gemalte Schrein mit dem heiligen Leopold an der Gestaltung der Flügel (Bildaufbau, Dekorationssystem) orientiert und ohne diese nicht denkbar ist.<sup>31</sup> Man könnte das Wandbild als originelle Reaktion auf einen vorgefundenen Zustand – das Epitaph des Hans Rechwein – und als Dokument der Interdependenz von Skulptur und Malerei in der frühen Neuzeit lesen. Im Triptychon in St. Stephan fließen Plastisches und Malerisches, Wienerisches und Nürnbergisches, Reales und Illusion zusammen.

<sup>30</sup> Zur Heraldik *Kohn / Wais-Wolf* und *Pokorny*.

<sup>31</sup> Zur stilkritischen Einordnung der Figur des heiligen Leopold *Kohn / Wais-Wolf* und *Pokorny*. Das Tafelbild des heiligen Leopold ist signiert und datiert (1507 RF [Rueland Frueauf d. J.]). Es befindet sich in Stift Klosterneuburg (Inventar-Nr. GM85). Zwei Details unterstützen die Annahme, dass man zum Zeitpunkt der Herstellung der Flügel auch den gemalten Schrein plante. Ein schmaler Rahmen mit fast verlorener Inschrift begleitet den Rundbogenabschluss des Schreins. Vor

der Abnahme des Epitaphs hergestellt, macht er nur ohne das Steinbildwerk Sinn. Das auf der Wand aufgesetzte Epitaph hätte die Inschrift aus der Untersicht der Betrachtenden vollkommen verdeckt. Auch die gezeichneten Rahmenleisten der Flügel kommen erst nach der Entfernung des Epitaphs, das sie im Bereich von Architrav, Kapitellen und Basen überschneidet, ungestört zur Geltung. Sie wurden nach Abnahme des Epitaphs ausgebessert.

## DIE GESCHICHTE EINER IMAGINATION

Eine Interpretation der Herstellung des an die Wand gemalten Triptychons in St. Stephan muss sich auf einen nachvollziehbaren, zeitlichen Ablauf der Ereignisse stützen.<sup>32</sup> Das Epitaph des Hans Rechwein wurde wohl nach 1511 – die unterhalb des Helms auf einem Schriftband eingehauene Jahreszahl meint vielleicht den Zeitpunkt der Herstellung – und vor 1513 – dem nur malerisch am Architrav verbürgten Todesjahr des Stifters – in der Vorhalle des Bischofstores montiert.<sup>33</sup> In der Folge – mit Blick auf die Datierung des Artelshofener Altars noch vor 1514 – verputzte man die umliegende Wandfläche und stellte die Unterzeichnungen der Flügel her. Werkspuren lassen an einen Riss oder Schablonen als Hilfsmittel zur Konstruktion der Architektur des Triptychons denken, während man die Zeichnungen der Heiligen und Putti freier komponierte.<sup>34</sup>

Architektur und Dekorationssystem des Triptychons sind mit dem Epitaph und der Wiener Skulptur des frühen 16. Jahrhunderts verbunden. Bildaufbau und figürliche Darstellungen lassen dagegen an einen an Albrecht Dürer geschulten Meister denken. Wappen und Ausführungsdetails legen nahe, dass man bereits während der Konzeption der Unterzeichnung mit der Entfernung des Epitaphs rechnete. Die Bestimmung des genauen Zeitpunkts der malerischen Gestaltung des Schreins mit dem heiligen Leopold ist schwierig. Die mit der Ziffer 4 überfasste Jahreszahl 1511 (1514) am Schriftband unterhalb des Wappenhelms könnte ein entsprechender Datierungshin-

weis zur Translozierung des Epitaphs sein.<sup>35</sup> Zwei Aspekte harren einer Erklärung. Einerseits die schematisch wirkende malerische Ausführung – vor allem des mittleren Schreins –, die im Widerspruch zur hochwertigen und sicher kostenintensiven Herstellung des Epitaphs steht, und andererseits die eigenartige Idee eines beweglichen Triptychons mit einer für immer geöffneten „Festtagsseite“ im Medium der Wandmalerei.

*Eine Perspektive zur Funktion des illusionistischen Triptychons*

Ein Gedankenexperiment soll den gordischen Knoten zerschlagen und eine schlüssige Nacherzählung der verwickelten Herstellungsgeschichte eines an die Wand gemalten Triptychons und des zeitweise in seinem Zentrum montierten steinernen Epitaphs anbieten. Das Epitaph des Hans Rechwein sollte durch eine Illusion ersetzt werden. Das Surrogat war eine ephemere Festdekoration, die während der beiden großen, eng mit St. Stephan verbundenen, habsburgischen Feierlichkeiten in den Jahren 1513 und/oder 1515 die Wand oberhalb der Geheiminschrift Rudolfs des Stifters in der Vorhalle des Bischofstores schmückte.<sup>36</sup> Ein imaginärer Flügelaltar mit habsburgischem Bildprogramm trat als illusionistisches Wandbild an die Stelle des steinernen Epitaphs und mag zugleich der Platzhalter einer nie realisierten, größeren Vision seiner Auftraggeber gewesen sein.<sup>37</sup>

<sup>32</sup> Vgl. *Kohn / Wais-Wolf, Pokorny, Riedel, Santner et al., Schauerte, Zehetner*.

<sup>33</sup> Zur Datierung *Kohn / Wais-Wolf*. Die Jahreszahl 1511 mag auch ohne bekannten Bezug zur Person des Stifters an Anlass oder Zeitpunkt der Herstellung des Epitaphs erinnern. Dass die Jahreszahl 1513, das Todesjahr des Stifters, malerisch ergänzt wurde, bedeutet jedenfalls, dass die bildhauerische Arbeit beendet war.

<sup>34</sup> Vgl. *Santner et al., Riedel und Pokorny*.

<sup>35</sup> Die Übermalung der eingehauenen Jahreszahl 1511 mit der Ziffer 4 könnte auf die farbige Fassung oder – korrespondierend zur Interpretation des Jahres 1511 als Herstellungsdatum des Epitaphs – auf die Translozierung und Neuaufrichtung des Epitaphs im Langhaus von St. Stephan zu beziehen sein. Vgl. *Kohn / Wais-Wolf*.

<sup>36</sup> Zum Fest und zur Rolle des Künstlers in der frühen Neuzeit *Tobias C. Weißmann*, Vom Entwurf zum Ereignis. Der Künstler als Ideator und die Festindustrie im barocken Rom, in: Doris Fischer (Hg.), Fürstliche Feste. Höfische Festkultur zwischen Zeremoniell und Amüsement, Petersberg 2020, S. 158–173.– *Wilfried Seipel* (Hg.), Wir sind Helden. Habsburgische Feste in der Renaissance, Wien 2005.– *Adolf Reinle*, Vergängliche und dauerhafte Festarchitektur vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert, in: Walter Burkert / Paul Hugger / Ernst Lichtenhahn,

Stadt und Fest. Zu Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur, Unterägeri 1987, S. 129–160.

<sup>37</sup> Den spiritus rector eines solchen Projekts würde man im Kreis der humanistischen Berater Kaiser Maximilians I. vermuten dürfen. Man denkt an Johannes Cuspinian, der in die Festlichkeiten zur Fertigstellung des Grabmals Friedrichs III. im Jahr 1513 und zur zwei Jahr später gefeierten Doppelhochzeit in St. Stephan involviert war. *Manfred Hollegger*, Zu gedechtnuß der gutigkeit vnnsers gemuts gegen seiner lieb. Maximilians ansehnliche begrebnuß für Friedrich III. als dynastisch und politisch funktionalisierte Memoria, in: Renate Kohn (Hg.), Der Kaiser und sein Grabmal 1517–2017, Wien 2017, S. 351–368.– *Jan Dirk Müller*, Johannes Cuspinians „Diarium“ über den Pressburg-Wiener Fürstentag 1515. Ein Beitrag zum politischen Humanismus in Deutschland, in: Jan Dirk Müller / Hans Joachim Ziegeler (Hgg.), Maximilians Ruhmeswerk. Künste und Wissenschaften im Umkreis Kaiser Maximilians I., Berlin 2015, S. 57–68. Spekulativ bleiben Überlegungen zur virtuellen Werktagsseite des Triptychons. Mit Blick auf den Artelshofener Altar möchte man im Fall von Cuspinian an die heilige Sippe denken. Zur Sippendarstellung in Schlosskapellen der frühen Neuzeit vgl. *Lukas Madersbacher*, Die Burgkapelle als Ort verwandtschaftlicher Inszenierung. Neue Familienbilder an der Zeitenwende, in: Kurt Andermann (Hg.), Burgkapellen. Formen, Funktionen, Fragen, Innsbruck 2018, S. 117–134.

Seine Ikonographie zielt auf die genealogische Legitimation der Landesherrschaft der Habsburger. 1485 wurde der Babenberger Markgraf Leopold III. unter Kaiser Friedrich III. heiliggesprochen. Den Habsburgern ging es um die Rechtfertigung ihrer Landesherrschaft in Österreich, nachdem sie 1278 in die Herrschaft der Babenberger eingetreten waren. Der unter dem heiliggesprochenen Leopold dargestellte Stifter könnte mit seinem tief gegürteten Schwert den Habsburger Rudolf den Stifter meinen, der in der direkt unterhalb in den Stein gemeißelten „Geheiminschrift“ als *Fundator* von St. Stephan angesprochen wird. Die beiden weiblichen Heiligen, Katharina und Margareta, bezögen sich in diesem Fall auf Rudolfs Gattin, Katharina von Luxemburg, und auf Margarete von Tirol, die ihm die Grafschaft Tirol überließ.<sup>38</sup> Hinsichtlich der Konzeption des Programms möchte man an einen lenkenden Geist im Kreis der Humanisten und die Zusammenarbeit einer Wiener Bildhauerwerkstatt und eines in Nürnberg geschulten und rezipierten Malers denken, die diese Imagination in eine an die Wand gemalte Wirklichkeit übersetzten.<sup>39</sup>

Das Triptychon in der Vorhalle des Bischofstores macht als ephemere Festdekoration in vielerlei Hinsicht Sinn. Sein vorläufiger, in der malerischen und zeichnerischen Ausführung skizzenhafter Charakter genügt für den besagten Zweck. Die eigenartige Idee eines an die Wand gemalten „Flügelaltars“, der zwingend seine immer

geöffnete Festtagseite präsentiert, erscheint in diesem Licht ebenso wenig problematisch. Das Wandbild bezog sich unmittelbar auf den Anlass seiner Herstellung – um genau zu sein, auf den Tag seiner Betrachtung im Rahmen der Feierlichkeiten – und war gerade nicht für die Ewigkeit gedacht. Es war ein Aspekt der Inszenierung des Einzugs in St. Stephan, der dem Kaiser oder den Festgästen die Gelegenheit gab, dem Haus Habsburg mit seinen dort versammelten Reliquien (Kolomani-Stein), Inschriften („Geheiminschrift“ Rudolfs) und Monumenten (Skulpturen der Ahnen) die Reverenz zu erweisen.<sup>40</sup> Durch zwei humanistische Texte ist die persönliche Teilnahme Kaiser Maximilians I. an der Feier der Doppelhochzeit im Jahr 1515 in St. Stephan bezeugt.<sup>41</sup> Es liegt nahe, dass sich Maximilian ganz besonders mit den genealogischen Aspekten der Hochzeit beschäftigte, wobei man an die Möglichkeit der Inszenierung des Bischofstores und seiner Vorhalle als genealogisch aufgeladene „Pforte“ denken möchte.<sup>42</sup>

Offen bleibt, warum an dieser prominenten Stelle im Stephansdom zunächst das Epitaph des Hans Rechwein angebracht war, bevor es in weiterer Folge der Illusion des gemalten Triptychons Platz machen musste. Im Rahmen des Fachgesprächs im November 2019 diskutierte man die Möglichkeit, dass Hans Rechwein an der Finanzierung der Vorhalle beteiligt war und deshalb an dieser Stelle ein Epitaph errichten durfte. Vielleicht musste sein Epitaph

<sup>38</sup> Zum ikonographischen Programm des an die Wand gemalten Triptychons *Pokorny* und *Kohn / Wais-Wolf* mit ausführlicher Diskussion der dargestellten Wappen. Zur „Geheiminschrift“ Rudolfs des Stifters *Stephan Müller*, Der Herrscher und sein Alphabet. Zur Geheiminschrift Rudolfs des Stifters, in: Heidrun Rosenberg / Michael Viktor Schwarz, Wien 1365, eine Universität entsteht, Wien 2015, S. 42–53.

<sup>39</sup> Zur Werkstatt von Albrecht Dürer, *Christof Metzger*, „Von den beruembten guten meystern“. Aus Albrecht Dürers Werkstatt, in: Jochen Sander (Hg.), Dürer. Kunst, Künstler, Kontext. Ausstellung im Städel-Museum 2013–2014, München 2013, S. 195–217 sowie jüngst zum Werkstattbetrieb in Nürnberg *Dagmar Hirschfelder*, Wolgemut und seine Mitarbeiter. Werkstattstruktur und Arbeitsteilung, S. 58–69 und *Benno Baumbauer*, „Die Vereinigung der Holzbildnerei und Malerkunst in ihrem höchsten Glanze“? Bildschnitzer in Kooperation mit der Wolgemut-Werkstatt, in: Benno Baumbauer / Dagmar Hirschfelder / Manuel Teget-Welz (Hgg.), Michael Wolgemut. Mehr als Dürers Lehrer. Eine Ausstellung der Museen der Stadt Nürnberg, Regensburg 2019, S. 100–111.

<sup>40</sup> *Müller* (zit. Anm. 38), S. 42–53, bes. 45 mit der Überlegung, ob die Inschrift in der Vorhalle des Bischofstores eine spätere Abschrift ist. In dem Fall könnte sie nach Abnahme des Epitaphs von Hans Rechwein gemeinsam mit dem genealogischen Programm des Wandbildes hergestellt worden sein.

<sup>41</sup> Die humanistische Rezeption der Feierlichkeiten des Jahres 1515 mit dem ersten „Wiener Kongress“ und der Doppelhochzeit von Ludwig II. von Ungarn und Maria von Habsburg sowie Kaiser Maximilians I. als Stellvertreter Ferdinands I. und Annas von

Ungarn spiegelt sich in zwei Berichten von Johannes Cuspinian und Benedictus Chelidonius. *Jan Dirk Müller* (zit. Anm. 37), S. 57–68.– *Claudia Wiener*, Der „Wiener Kongress“ von 1515 als literarisches Doppelprojekt. Zum Verhältnis von Benedictus Chelidonius‘ Epos *De conventu Divi Caesaris* zu Johannes Cuspinians *Diarium*, in: Christian Gastgeber / Elisabeth Klecker (Hgg.), Johannes Cuspinianus (1473–1529). Ein Wiener Humanist und sein Werk im Kontext, Wien 2012, S. 349–377. Die Hochzeit von 1515 war für Kaiser Maximilian I. von besonderer Bedeutung, wie nicht zuletzt ein Holzschnitt von Albrecht Dürer, Die Wiener Doppelhochzeit 1515 (Die Ehrenpforte Kaiser Maximilians I., Historiendarstellungen, C<sup>2</sup>.11; Albertina Inventar-Nr. DG1935/975/11 (Separatausgabe A, um 1520)), bestätigt. Zu späteren Einzügen der Kaiser durch das Bischofstor vgl. den Beitrag von *Zebetner*. Zum Adventus des Kaisers im späten Mittelalter und der frühen Neuzeit *Gerrit Jasper Schenk*, Zeremoniell und Politik. Herrschereinzüge im spätmittelalterlichen Reich, Wien 2003, S. 292–380.– *Achim Thomas Hack*, Das Empfangszeremoniell bei mittelalterlichen Papst-Kaiser-Treffen, Wien 1999, S. 330–358.

<sup>42</sup> *Thomas Schauerte*, Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I. Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers, München 2001, bes. S. 117–142. Zur Entwicklung der Ehrenpforte als Festdekoration in der frühen Neuzeit *Marion Philipp*, Ehrenporten für Kaiser Karl V. Festdekorationen als Medien politischer Kommunikation, Münster 2011, besonders S. 26–45. Zu Dürers Arbeiten für Kaiser Maximilian I. kurz zusammenfassend *Johann Konrad Eberlein*, Albrecht Dürer, Hamburg 2003.

nur kurze Zeit später dem Druck der Habsburger und ihrem Anspruch auf die Gestaltung des Bischofstores und seiner Vorhalle weichen. Obwohl sich das imaginäre „Retabel“ in St. Stephan nie in einen physischen Altaraufsatz verwandelte, hinterließ es ganz reale Spuren in der österreichischen Plastik und in der Nürnberger Malerei des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts. Der gemalte Altaraufsatz von Wolf Traut und die geschnitzten Altaraufsätze für die Stiftskirche in Zwettl und die Pfarrkirche in Mauer bei Melk bezeugen die Wirkmächtigkeit einer Augentäuschung, die als Flügelaltar im Wiener Stephansdom ein an die Wand gemaltes Fragment blieb.<sup>43</sup>

In Wien schief das Interesse an der Festdekoration in der Vorhalle des Bischofstores ein und es legte sich ein Schleier des Vergessens über die Malschicht, unter der Jahrhunderte später eine Unterzeichnung zum Vorschein kam, die mit den Umständen, dem Zeitpunkt und dem Standort ihrer Herstellung eine Künstlerlegende in Erinnerung ruft, die von einem Treffen Albrecht Dürers mit Kaiser Maximilian I. berichtet, der ihn bat, dass *„... Albert ihme etwas großes auf die Mauer abzeichnen sollen/ und er auf dem erbauten Gerüst nicht völlig den Ort erlangen können/ habe der Käyser einem dabey stehenden Edelmann anbefohlen/ daß er dem Künstler eine Leiter halten/ und aufsteigen lassen solt/ damit er seine angefangene Zeichnung vollenden möcht/ ...“*<sup>44</sup>

## FAZIT

Nichts ist so, wie es scheint. Das Wandbild in der Vorhalle des Bischofstores ist eine Augentäuschung. Das Spiel mit der Illusion und der reduzierte Zustand erschweren seine Interpretation. Das technische Bild sowie der restaurierungs- und naturwissenschaftliche Blick werden zum Fundament der Betrachtung des Kunstwerks. Die Analyse der architektonischen Gestalt, der Komposition und des Dekorationssystems des Wandbildes will den Informationsüberfluss ordnen, um mit der kunstwissenschaftlichen Nacherzählung der Geschichte seiner Herstellung das Kunstwerk als Bildquelle zu erschließen. Die Gestaltung des Wandbildes ist nicht ohne die Rezeption des ehemals in seiner Mitte montierten Epitaphs des Hans Rechwein denkbar. Diese Konzeption überformt ein in Nürnberg am Werk von Albrecht Dürer geschulter Maler oder – wie Erwin Pokorny vermutet – der Meister selbst, dessen Unterzeichnungen das Epitaph einer Wiener Bildhauerwerkstätte mit einem nürnbergisch beeinflussten Bildaufbau der Flügel verschmelzen. Die Geschichte der Herstellung des Wandbildes ist komplex. Der Gedanke einer möglichen Nutzung als ephemere Festdekoration löst manchen Widerspruch in den Untersuchungsergebnissen auf, doch bleibt er nicht mehr als eine begründete Vermutung oder, so wie das „Retabel“ selbst, eine schöne Fiktion.

<sup>43</sup> Die Rezeption des Wandbildes in St. Stephan blieb selektiv. Im Fall der Retabel in Zwettl und Mauer bei Melk betrifft sie die Architektur, im Fall des Artelshofener Altars den Bildaufbau. Die örtliche und die zeitliche Nähe sowie der in der Forschung schon traditionell vermutete Zusammenhang mit den frühneuzeitlichen Epitaphen in St. Stephan und die frappante Übereinstimmung der architektonischen Form und des Dekorationssystems (Festons, rahmende Dekoration) legen eine Kenntnis des Wiener Wandbildes durch die Bildschnitzer der niederösterreichischen Altaraufsätze nahe.

<sup>44</sup> Vgl. die Künstlerlegende bei *Joachim von Sandrart*, Teutsche Academie, TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 224, <http://ta.sandrart.net/text-440>, abgerufen am 15.1.2021, während die ältere Version von Karel van Mander von „teyckenen op eenen muer“ spricht und den Künstler auf den Rücken eines Edelmanns aufsteigen lässt. *Karel van Mander*, Het schilder-boeck, Haarlem 1604, f. 208v. Zur Rezeption der Legende

im 19. Jahrhundert vgl. *Ulrike Eichler*, Kunst bringt Gunst. Randbemerkungen zu dem in München versteigerten Gemälde „Kaiser Maximilian bei Albrecht Dürer“, in: Bärbel Hamacher / Christl Karnehm (Hgg.), *Pinxit. Sculptit. Fecit. Kunst-historische Studien. Festschrift für Bruno Bushart*, München 1994, S. 332–343.– *Ulrich Pfisterer*, Kaiser Maximilian bei Albrecht Dürer, diesem eine Leiter haltend, in: *Annegret Stein / Guido de Werd* (Hgg.), *August Friedrich Sievert. Die kleine Welt in der großen, Ausstellung im Stadtmuseum Düsseldorf 6.3.2020 – 19.4.2020*, Köln 2020, S. 32–37. Als antikisch verbrämter Lobtopos passt die Legende gut zur älteren Dürer-Rezeption des 16. und 17. Jahrhunderts, doch ist irritierend, dass die Details der Szene (insbesondere das ganz explizit als „Zeichnung“ auf einer Wand angesprochene Werk) so gar nichts mit Dürer zu tun zu haben scheinen. Zumindest solange nicht, bis man das an die Wand gezeichnete Triptychon in St. Stephan in die Überlegungen zur Legende einbezieht.

# Linie, Form und Farbe – Werktechnische Zusammenhänge von Steinbildwerk und Wandmalerei in der Form eines Flügelaltars um 1511 im Wiener Stephansdom

In Zuge restaurierungswissenschaftlicher Untersuchungen wurden 2018 an einem kaum mehr lesbaren Wandbild in der Bischofstorvorhalle des Wiener Stephansdoms zwei verschiedene Malphasen festgestellt. Diese Malphasen entsprechen zwei Putzflächen, eine in der Wandmitte und eine umgebende. Die beiden Putzflächen sind durch eine auffallende Putzkante voneinander getrennt, die eine markante Form bildet (Bildstrecke Nr. 26). Dies war der Beginn der Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk, dessen Vielschichtigkeit erst im Laufe der Zeit erkennbar wurde. Die Erforschung erfolgte in einem mehrjährigen interdisziplinären Projekt mit kunsttechnologischen und naturwissenschaftlichen Untersuchungen, die einen wichtigen Beitrag zur Klärung der Objektgeschichte(n) liefern sollten.<sup>1</sup>

Das heute sichtbare Wandbild am nördlichen Strebepfeiler zeigt einen gemalten Flügelaltar mit zwei unterschiedlichen Malphasen (Bildstrecke Nr. 4). Die

ältere Malerei um 1511 besteht aus zwei Flügeln mit zwei weiblichen Heiligen und einer Art Predella als Sockel.<sup>2</sup> Das jüngere Wandbild innen als gemalter Schrein (verm. 1. Hälfte 16. Jahrhundert) zeigt die Darstellung eines stehenden Heiligen ebenfalls mit einer Art Predella, in der ein kniender Stifter und ein wappenhaltender Putto dargestellt sind. Alle Erkenntnisse aus dem Forschungsprojekt lassen es als gewiss erscheinen, dass die Wandmalerei in der Mitte mit einem aus Stein gearbeiteten Schrein, nämlich dem Epitaph des Hans Rechwein, gestaltet gewesen ist<sup>3</sup> (Bildstrecke Nr. 27). An ein und derselben Position am nördlichen Strebepfeiler befanden sich in relativ knapper zeitlicher Abfolge zwei Versionen eines illusionierten Flügelaltars, einmal mit plastischem und einmal mit gemaltem Mittelschrein. Der Bezug des Flügelaltars zu dem heute in der Nähe des Wandbildes befindlichen Epitaph von Hans Rechwein ist der Beobachtung des Restaurators Jörg Riedel zu verdanken<sup>4</sup> (Bildstrecke Nr. 28). Da sich von den im Stephansdom ursprünglich vorhandenen rund 400 Epitaphen heute noch knapp über 140 Exemplare erhalten haben, von denen wiederum nur elf in den engen Zeitraum von 1499 bis 1529 fallen,<sup>5</sup> ist es als Glücksfall zu werten, dass dieses Epitaph entdeckt wurde.

<sup>1</sup> Kunsttechnologische Untersuchungen: Renáta Burszan (Wien), Markus Santner (Hochschule für Bildende Künste Dresden) und Jörg Riedel (Wien). Das Institut für Konservierung-Restaurierung der Akademie der bildenden Künste Wien stellte dankenswerterweise für den Untersuchungszeitraum eine Nikon Vollformatkamera und ein Dino-lite Digitalmikroskop zur Verfügung. Multispektrale Fotografie und Auswertung der Bildinformation: Annette T. Keller (artIMAGING, Berlin) gemeinsam mit Roland Lenz (Akademie der bildenden Künste Stuttgart). Naturwissenschaftliche Untersuchungen und Interpretation: Mikroskopie, REM/EDX: Robert Linke (Bundesdenkmalamt Wien), mobile XRF und FTIR-Spektroskopie: Christoph Herm (Hochschule für Bildende Künste Dresden) gemeinsam mit Marta Anghelone und Tanja Bayerova (Universität für Angewandte Kunst). IR-Thermographische Aufnahmen: Anna Luib und Team (Universität Bamberg). Image Based Modelling: Geert Verhoeven, Immo Trinks (Ludwig-Boltzmann-Institut).

<sup>2</sup> Vgl. dazu den Aufsatz *Pokorny* in diesem Band.

<sup>3</sup> Vgl. dazu den Aufsatz *Kohn / Wais-Wolf* und *Rainer* in diesem Band.

<sup>4</sup> Das Epitaph wird erstmals um 1580 an seiner noch heute befindlichen Position im nordwestlichen Joch beschrieben. Damit ergibt sich ein Zeitraum von rund 70 Jahren, wo das Epitaph in der Bischofstorvorhalle gehängt haben könnte. Siehe dazu den Aufsatz *Kohn / Wais-Wolf* in diesem Band.

<sup>5</sup> Die AutorInnen danken Renate Kohn für diese Information, die aus folgender Arbeit entnommen worden ist: Die Epitaphien des Wiener Stephansdomes, FWF-Projekt 2011–2014, Cornelia

## PLASTISCHER SCHREIN: DAS EPITAPH VON HANS RECHWEIN, UM 1511

*Farbbefunde und Bestand*

Das 240 cm × 110 cm × 25 cm große Epitaph gliedert sich in drei Teile und folgt damit dem klassischen Aufbau der sogenannten Humanistenepitaphen dieser Zeit (Bildstrecke Nr. 28–37). Das zentrale Bildmotiv zeigt die Muttergottes mit dem Jesuskind auf dem Arm, flankiert von Johannes dem Täufer links und Johannes dem Evangelisten rechts. Darunter befinden sich der Stifter Hans Rechwein von Honigstorf und seine Gattin Margarethe, eine geborene Zoppf. Den Abschluss oben bildet eine Lünette mit einer Kreuzigungsszene. Sämtliche Teile der Gedenktafel bestehen aus Breitenbrunner Sandstein, einer Varietät des sogenannten Leithakalksteins, die von circa 1480 bis circa 1600 weit verbreitet war und bei zahlreichen Bildwerken in St. Stephan und anderen Bildwerken der Spätgotik und Renaissance nachgewiesen werden konnte.<sup>6</sup> Diese vorwiegend zu dieser Zeit im Wiener Raum als Bau- und Werkstein verwendete Gesteinsart zeichnet sich durch eine gute Bearbeitbarkeit aus. Nach der bildhauerischen Bearbeitung wurde der Sandstein wahrscheinlich mit Öl zur Regulierung des saugenden Untergrundes imprägniert.<sup>7</sup> In der Zeit um 1500 wurde dazu gerne bleisiccativiertes Öl<sup>8</sup> oder ein mit Mennige<sup>9</sup> pigmentierter Anstrich verwendet.

Plieger (P 23486-G21) sowie *Marlene Zykan*, *Der Stephansdom*, in: Peter Pötschner (Hg.), *Wiener Geschichtsbücher*, Bd. 26/27, Wien-Hamburg 1981, S. 232–249.– *Ilse E. Friesen*, *Die Humanisten-Epitaphien im Dom von St. Stephan und die Anfänge der Renaissance-Skulptur in Wien*, in: *Wiener Geschichtsblätter* 44 (1989), S. 53–77.

<sup>6</sup> Nach bisherigen Befunden des naturwissenschaftlichen Labors des Bundesdenkmalamtes konnten folgende Epitaphien aus Breitenbrunner bzw. Leithakalkstein nachgewiesen werden: Andre Feder, Conrad Celtis, Augustin Holdt, Johannes Keckmann, Hans Rechwein und Gattin, Johann Kaltenmarckt, Georg Hager und Jakob Georg Huber, Thomas Resch. *Johann Nimmrichter / Robert Linke / Gertrud Zowa / Simone Donaubauer*, *Die Humanisten-Epitaphien aus St. Stephan*, in: *ÖZKD LXX* 2016, Heft 3/4, S. 383–397.– *Alois Kieslinger*, *Die Steine von St. Stephan*. Herausgegeben vom Verein für Denkmalpflege in Wien im Einvernehmen mit dem Bundesdenkmalamt, Wien 1949, S. 30 ff.

<sup>7</sup> Darauf weist die Verteilung von Blei in den Stein hin, das als Sikkativ für das Öl gedeutet werden kann. Vgl. Linke, *Laborbericht*, Archiv der Abteilung für Konservierung und Restaurierung des Bundesdenkmalamtes (A-KR, BDA): W 10042, Proben 376/12–382/12, 689/12–699/12 und 152/13–158/13.

<sup>8</sup> Vgl. *Nimmrichter et al.* (zit. Anm. 6), S. 383–397.

<sup>9</sup> *Robert Linke / Michael Rainer / Gertrud Zowa*, *Das Bildnis des Meisters Anton Pilgram am Orgelfuß in St. Stephan*, in: *ÖZKD LXX* 2016, Heft 3/4, S. 451–455.

In der Kreuzigungsszene waren sowohl das Lendentuch als auch der Schleier Mariens und das Kleid des hl. Johannes mit Bleiweiß gefasst (Tabelle 1). Vereinzelt lassen sich noch Spuren eines vergoldeten Saums erkennen. Die Felsen dürften ursprünglich hellgelb gewesen sein, was sich durch den Nachweis von Bleiweiß und Bleizinngelb rekonstruieren lässt. Die Wiesenlandschaft im Hintergrund war grün, wobei neben basischem Kupferchlorid auch eine Form des Kupfersulfats<sup>10</sup> nachgewiesen werden konnte. Die Verwendung von basischem Kupfersulfat ist etwas ungewöhnlich, konnte aber auch im Weinlaub des linken Wappens nachgewiesen werden.<sup>11</sup> Die beiden Fruchtgirlanden im mittleren Teil zeigen Spuren eines ehemals grün gefassten Blattwerks mit vergoldeten Früchten und Bändern, von denen heute noch die gelblich wirkende Anlegemasse bzw. das Anlegeöl optisch erkennbar ist (Abb. 1). Die mit Bleiweiß und rotem Farblack auf Tonerdehydratsubstrat ausgeführten Inkarnate der Figuren waren durch einen dünnen Überzug einer bindemittelreichen bzw. transluziden und „hautfarbenen“ eingetönten Lasur lebensecht gestaltet. Die Hautfarbe des Jesuskindes war durch einen geringen Zusatz von Zinnober farblich kräftiger als die übrigen Inkarnate gefasst.<sup>12</sup> Beim Stifterrelief war die Helmzier mit Bleizinngelb ausgeführt.<sup>13</sup> Die heute sichtbare schwarze Witwenracht der Margarethe Zoppf ist eine Überfassung bestehend aus Kohlschwarz und silikatischen Füllstoffen. Entstehungszeitlich trug sie ein dunkelgrünes Kleid, das mit basischem Kupferchlorid und Kohlschwarz angelegt war. Eine zeitnahe Änderung der schwarzen Umgestaltung kann aufgrund des stratigraphischen Befundes am Querschiff, der bei der Untersuchung im Rasterelektronenmikroskop keine Bindemittelsegregation zwischen der dunkelgrünen und schwarzen Fassung nachweisen lässt und der auf eine längere Exposition hindeuten würde, angenommen werden.<sup>14</sup> Ein besonderes Merkmal stellen

<sup>10</sup> Neben dem Pentahydrat Chalcantit ( $\text{CuSO}_4 \cdot 5\text{H}_2\text{O}$ ) kommen auch basische Kupfersulfate wie Antlerit ( $\text{Cu}_3\text{SO}_4(\text{OH})_4$ ) oder Brochantit ( $\text{Cu}_4\text{SO}_4(\text{OH})_6$ ) in Betracht wobei eine genaue Identifikation mit den zur Verfügung stehenden Untersuchungsmethoden nicht möglich war.

<sup>11</sup> Ob es sich bei diesem Mineral um ein Pigment oder ein Umwandlungsprodukt von basischem Kupferchlorid handelt, konnte chemisch nicht eindeutig geklärt werden. Die über Jahrhunderte erfolgte Gipsbildung an der Oberfläche des Steins lässt zumindest eine sekundär erfolgte Pigmentumwandlung möglich erscheinen. Vgl. *Linke*, *Laborbericht* (A-KR, BDA): W 10042, Proben 692/12, 156/13 und 698/12.

<sup>12</sup> Vgl. *Linke*, *Laborbericht* (A-KR, BDA): W 10042, Proben 153/13 und 691/12.

<sup>13</sup> Vgl. *Linke*, *Laborbericht* (A-KR, BDA): W 10042, Proben 376/12, 612/20, 152/13 und 154/13.

<sup>14</sup> Eine mit Minium ausgeführte hellrote Fassung schließt an einer Stelle direkt an der Erstfassung an, wobei jedoch nicht geklärt

Tabelle 1: In der Tabelle sind Farbmittel und Applikationen vom Rechweinepitaph, der Wandmalerei um 1511 und der Wandmalerei hl. Leopold gegenübergestellt

	Rechweinepitaph, um 1511	Wandmalerei, um 1511	Wandmalerei, hl. Leopold
<b>Bleiweiß</b>	Gewand Stifterin: ausgemischt m. grünem Kupferchlorid, Kohlenschwarz u. Bleizinn gelb (152/13, 376/12); Gewand Johannes d. Täufer (19 XRF); Inkarnat Stifterin: ausgemischt m. rotem Farblack (153/13); Inkarnat Jesuskind (379/12), Blattfries: jedes 2. Blatt (18 XRF)	Randleiste: abgetönt m. Kohlen-schwarz (52/19); Feston: Graubraun (14 XRF); Gewand hl. Margareta (Schicht 1): Erstfassung vergraut? (51/19); Fuß v. Putto (03 XRF); Hand v. hl. Katharina (08 XRF); Perlenstab warmgrau: zusammen m. Gelb-, Rotocker u. Kohlenschwarz (P24)	Kirche: ausgemischt m. Gelbocker, Zinnober u. Kohlenschwarz (46/19); Lippenrot hl. Leopold: ausgemischt m. Zinnober (48/19); Mantel hl. Leopold m. teils vergrauter Bleiweiß-höhlung (550/18)
<b>Gelbocker</b>	Inkarnat Jesus: ausgemischt m. Kohlenschwarz (Schicht 1: Lokaltön?, 691/12)	Birne b. Fruchtgirlande (50/19); Wappen m. Doppeladler (01 XRF)	Blattfries zw. Schrein u. Predella: Anlagemasse f. Vergoldung? (54/19); Kirche: gemischt m. Kohlen-schwarz, Zinnober u. Bleiweiß (46/19)
<b>Bleizinn gelb</b>	Helmzier m. Federn (154/13); Felsen zw. Jesus u. Maria (692/12); Wappen u. Helmzier (696/12, 699/12 u. 697/12); rechter Arm d. Stifterin m. Kupferchlorid ausgemischt (152/13)	Mieder hl. Margareta: ausgemischt m. grünem Kupferchlorid (51/19); Gesims über WM: zusammen m. Gold (15 XRF)	
<b>Zinnoberrot</b>	Blattband (157/13); Inkarnat Jesus: ausgemischt m. rotem Farblack u. Bleiweiß (Schicht 2, 691/12)	Roter Mantel hl. Katharina: ausgemischt m. etwas Bleiweiß (56/19); Gesicht (Inkarnat) v. hl. Margareta (13 XRF); Haarband v. hl. Margareta (12 XRF)	Mantel hl. Leopold (7/16, 8/16, 550/18, 49/19); Babenberger-Wappen (44/19, 45/19); Kirchendach (47/19), Lippenrot (48/19)
<b>Rotocker</b>		Bereich gestürzter Kaiser: ausgemischt m. Gelbocker, Kohlenschwarz (10/16); Perlenstab warmgrau: zusammen m. Gelbocker, Bleiweiß u. Kohlenschwarz (P24); roter Mantel v. hl. Katharina: Zusammen m. Zinnober, roter Farblack, Gelbocker, Kohlenschwarz, Bleiweiß (P25)	
<b>Roter Farblack</b>	Inkarnat Stifterin: ausgemischt m. Bleiweiß (153/13); Inkarnat Jesus: ausgemischt m. Zinnober u. Bleiweiß (691/12)	roter Mantel v. hl. Katharina: Zusammen m. Zinnober, Rotocker, Gelbocker, Kohlenschwarz, Bleiweiß (2-schichtig) (P25)	
<b>Minium</b>	Arm d. Stifterin, Gewand: b. Dunkelgrün: m. etwas Beiweiß (orig. Farbdifferenzierung od. Zweitfassung? 152/13)	Unterkleid hl. Margareta: dunkelrote Ausmischung m. Kohlenschwarz (605/20)	
<b>Grünes Kupferchlorid</b>	Mantel Stifterin: ausgemischt m. Kohlenschwarz u. etwas Bleiweiß (376/12, m. Bleizinn gelb 152/13); Blatt am Wappen v. Rechwein (16 XRF)	Mieder hl. Margareta: ausgemischt m. Bleizinn gelb (51/19, 10 XRF)	
<b>Azuritblau</b>	Hintergrund grobkörnig (689/12, 377/12, 158/13)	Hintergrund: grobkörnig, bis zu 50 µm (6/16, 549/18)	Hintergrund: feinkörnig (5/16, 548/18)
<b>Kohlenschwarz</b>	Linierung li. Seite d. Schreins (607/20); nicht einsehbare Schrift obere Seite d. Architravs (608/20); Hintergrund Wappen m. Ähren (610/20); Inschrift 1511/4 (611/20); untere Inschrift (613/20)	Unterzeichnung (55/19, 606/20, P25); Schlusskontur (P24); Hellgrauausmischung m. Bleiweiß: im Perlenstab (604/20) und in d. Randleiste (52/19)	Kirchenmodell: ausgemischt m. Gelbocker, Zinnober u. Bleiweiß (46/19)

	Rechweinepitaph, um 1511	Wandmalerei, um 1511	Wandmalerei, hl. Leopold
<b>Applikation Sternauflage</b>	Hintergrund: Papierapplikation (150 µm; 158/13); Sternenhimmel (689/12, Schicht 2: Papierreste?)	verlustig (Negativabdruck)	verlustig (Negativabdruck)
<b>Vergoldung</b>	Sternauflage: Goldlegierung auf gelber Anlegemasse m. Papierapplikation (158/13); Seitenfläche: Zwischgold auf gelber Anlegemasse (381/12); Bogenrand: Gold (693/12, 23 XRF), Blattfries: Gold (17 XRF)	Blattfries WM1 (05 XRF); Perlenstab rechts neben hl. Margareta: Ölvergoldung auf Hellgrau (604/20); Steinquader re. nb. WM1: Gold (07 XRF); Gesims über WM: Gold m. Bleizinn gelb (15 XRF)	Blattfries zw. Schrein u. Predella: Gold (04 XRF)

die drei unterschiedlichen Jahreszahlen auf dem Epitaph dar. Die älteste Datierung findet sich im unteren Stifterrelief, wo auf dem Band unter dem Helm die Jahreszahl „1511“ eingemeißelt und mit schwarzer Farbe ausgemalt worden ist. Dem stratigraphischen Befund folgend wurde das Schriftband anschließend mit Bleiweiß überfasst, was unterhalb des Ausbruchs vom Helmrund noch erkennbar ist, und die letzte Ziffer „1“ mit schwarzer Farbe in eine „4“, also 1514, ausgebessert (Abb. 2). Zeitlich dazwischenliegend findet sich auf dem Architrav zwischen der Kreuzigungslünette und dem mittleren Relief eine weitere Datierung mit der Jahreszahl „1513“ (Bildstrecke Nr. 33–35). Während bei den übrigen Schwarzfassungen<sup>15</sup> Kohlschwarz in Ölbindung nachgewiesen werden konnte, ist die Inschrift im Architrav mit Beinschwarz ausgeführt. Aufgrund der zahlreichen Überarbeitungsspuren wird angenommen, dass es sich um eine spätere Ausbesserung handelt, der Architrav mit Steininschrift jedoch zur entstehungszeitlichen Gestaltung gehört.<sup>16</sup> Die mit Azurit bemalten Hintergründe waren vermutlich mit kleinen, aus Papiermaché plastisch geformten Sternen gestaltet, die als Träger für Blattgoldauflagen dienten. Ein geringer Legierungszusatz von Silber ließ die Sterne hell golden leuchtend auf dem dunklen Nachthimmel erscheinen. Auch die beiden Strahlennimben in der Kreuzigungslünette waren mit Blattgold ausgeführt. Ein Großteil der Architekturelemente und Dekorationen war ehemals in weiß-gold gestaltet, Bögen und Kanten reichhaltig mit Blattgold verziert. Weniger sichtbare Bereiche, wie die Seitenflächen der Pilaster, waren ebenfalls farbig gestaltet und mit Zwischgold gearbeitet.<sup>17</sup>

werden konnte, ob es sich um eine Überfassung oder um eine Binnenmalerei auf dem Kleid handelt.

<sup>15</sup> Witwenkleid der Margarethe Zoppf, schwarzer Hintergrund in ihrem Wappen sowie sämtliche Inschriften ohne jene im Architrav.

<sup>16</sup> Vgl. dazu den Aufsatz *Kohn / Wais-Wolf* in diesem Band.

<sup>17</sup> Vgl. *Linke*, Laborbericht (A-KR, BDA): W 10042, Proben 158/13 und 381/12.

Der überlieferte Fassungsbestand erlaubt also eine weitreichende Dokumentation des entstehungszeitlichen Erscheinungsbildes des Epitaphs. In Teilbereichen liegt eine Überfassung vor, wie bei den Inkarnaten, den Stifterfiguren und ihren beiden Wappen sowie Spuren jüngerer Interventionen, die in das 19. Jahrhundert zu datieren sind.<sup>18</sup> Drei durchgehende Brüche im Hintergrund des mittleren Reliefs und unter den beiden Fruchtgirlanden weisen auf eine ehemals unsachgemäß durchgeführte Handhabung hin, die mit den mehrfach erfolgten Versetzungen des Epitaphs in Zusammenhang gebracht werden kann. Wie bei den meisten Skulpturen dieser Art fehlen die Attribute der Heiligen, die Hände und der Kopf des Jesuskindes. Während des Zweiten Weltkriegs war das Epitaph in den Katakomben gelagert und wurde 1948 wieder an seiner Position montiert, wo es erstmals um 1580 beschrieben wurde.<sup>19</sup>

#### *Entstehungszeitliche Anbringung des Epitaphs von Hans Rechwein*

Die Passgenauigkeit zwischen der Putznaht der umgebenden Malerei aus der Zeit um 1511 und dem

<sup>18</sup> Eine erste Erwähnung einer Reinigung und teilweisen Ergänzung der dabei zum Vorschein gekommenen Polychromie findet sich im Wiener Dombauvereins-Blatt, IX. Jahrgang, Nr. 3 und 4 (2. Serie), 20.6.1889, S. 11.

<sup>19</sup> Rudolf Bachleitner (Hg.), *Der Stephansdom, Geschichte, Denkmäler, Wiederaufbau*. Ausstellung veranstaltet von der Dom- und Metropolitankirche zu St. Stephan im Österreichischen Museum für angewandte Kunst, Wien 1948, S. 56. Die Oberfläche des Steins zeigte vor der letzten 2012/3 durchgeführten Konservierung und Restaurierung in der Abteilung für Konservierung und Restaurierung (BDA) eine durch Gipsauflagen und Wachs gebundene Oberfläche, die durch anhaftende Staub- und Rußauflagen optisch stark beeinträchtigt war. Das gesamte Epitaph war zuletzt mit einer dunklen oder nachgedunkelten Leimschicht überzogen, die vermutlich einer Sicherung der Oberfläche im Rahmen der Rückmontage im Jahre 1948 zugerechnet werden kann. Siehe nicht publizierte Restaurierberichte von *Gertrud Zowa* (April 2012–Mai 2013 und Juni–August 2013) und *Linke*, Laborberichte (A-KR, BDA).



Abb. 1: Rechweinepitaph, Ausschnitt aus der Architekturgliederung (Kapitell, Pilaster) und den hängenden Fruchtgirlanden

Formverlauf des Epitaphs von Hans Rechwein konnte neben der analogen Vermessung zusätzlich mit Hilfe des Laserscans überprüft und bestätigt werden.<sup>20</sup> Ergänzend wurde das aus drei Steinblöcken bestehende Epitaph an seiner Rückseite hinsichtlich der Spuren seiner Aufhängevorrichtung untersucht, nachdem es Mitte September 2020 abgehängt wurde. Die Rückseite des Schreins weist großflächige entstehungszeitliche Arbeitsspuren eines Scharnier Eisens auf (Bildstrecke Nr. 41). Die Halterung des Rechweinepitaphs an der Wand ist derzeit, wie vor 500 Jahren, im unteren Bereich durch zwei 4 cm breite Metallstangen bewerkstelligt. An der Oberkante war der Schrein an einer Stelle mittig verankert (Abb. 3–9). Der poröse Stein wurde hier bei einer seiner Versetzungen beschädigt, sodass seit der Neuhängung in dieser Höhe 20 cm weiter links und rechts zwei weitere Verankerungen angebracht sind. Der Architrav liegt direkt, ohne zusätzliche Befestigung oder Verklebung, auf dem Schrein. Die Lünette ist ebenfalls oben lose abgestellt und war entstehungszeitlich zentral an der höchsten Stelle in der Wand verankert (Abb. 4 und 7). Der Steinblock zeigt

auch an dieser Stelle Beschädigungen und eine Vierung (Steinergänzung), sodass die Lünette bei ihrer Neuhängung einige Zentimeter weiter links befestigt werden musste.

Im Bereich der Darstellung des hl. Leopold sind an den ehemaligen Verankerungsstellen des Epitaphs im Streiflicht Deformationen und starke Rissbildungen des jüngeren Malputzes sichtbar (Abb. 3 und 6; Bildstrecke Nr. 42). Diese Phänomene, die erst durch das Wissen um die genauen Verankerungspositionen am Stein entdeckt wurden, sind auf das charakteristische Schwindverhalten des Kalkmörtels zurückzuführen, mit dem die einstigen Befestigungslöcher nach der Entfernung des Epitaphs gefüllt wurden. Zur Abklärung der restauratorischen Befunde wurden die potentiellen Spuren bzw. Überreste einer Epitaph-Aufhängung zusätzlich mittels aktiver Infrarot-Thermographie untersucht.<sup>21</sup> Sowohl Metallbauteile als auch nachträgliche Mörtelmischungen verfügen über spezifische Materialeigenschaften und reagieren daher bei dieser Untersuchungsmethode anders auf eine lokale optische Anregung als das umliegende Mauerwerk

<sup>20</sup> Franz Zehetner / Nikolaus Studnicka, Vermessung des Wiener Stephansdoms mit einem Laserscanner, in: Vermessung & Geoinformation 2/2020, S. 54 f.

<sup>21</sup> Vgl. dazu den Aufsatz von Keller / Lenz in diesem Band. Die restauratorische Befundung wurde von Renáta Burszan durchgeführt, die damit einen wesentlichen Teil zur Klärung der Aufhängung beigetragen hat.



Abb. 2: Rechweinepitaph, Detail aus dem Inschriftenband: Die ursprünglich eingehauene und gefasste Jahreszahl 1511 wurde mit schwarzer Farbe auf 1514 geändert

und die darüber liegenden Putz- und Malschichten.<sup>22</sup> Die ausgewerteten Thermogramme der Infrarotsequenzen zeigen eindeutig kreisförmige thermische Anomalien sowohl oben im Bogenscheitel als auch im unteren Bereich im Feld unter dem hl. Leopold. Ihre Anordnung deckt sich mit den restauratorischen Befunden sowohl an der Malputzfläche als auch an der Epitaphrückseite (Abb. 4–9). Die Thermogramme bestätigen hier die vermuteten Befestigungslöcher des Epitaphs. Im Bogenverlauf der gemalten Lünette an der Wand kann knapp über der ehemaligen Position der Verankerung des Epitaphs eine „Putznase“ in der sonst stetig verlaufenden Putznaht dokumentiert werden (Bildstrecke Nr. 25, 26 und 42). Es ist denkbar, dass an dieser Stelle bei der Abnahme des Epitaphs mittels Stemmeisen eine Störung im älteren Malputz entstand (Abb. 3). Im mittleren Bereich auf Höhe des dort angenommenen Architravs sind die thermographischen Befunde weniger deutlich (Abb. 8 und 9). Zwar gibt es auch hier eine thermische Anomalie, die auf die vermutete Verankerung mittig hinter dem Architrav hinweisen könnte, allerdings lässt sie sich allein auf Basis der thermographischen Auswertung nicht eindeutig interpretieren. In diesem Fall wurde eine Teilüberlagerung von thermographischen und fotografischen Daten der Putzoberfläche angelegt (Abb. 4, 5 und 8). Diese bestätigt, dass die thermographischen Befunde

<sup>22</sup> Die thermische Anregung erfolgte mit ein oder zwei 500-Watt-Strahlern im Abstand von 50 bis 100 cm von der Oberfläche. Die Aufwärm- und Abkühlphase betrug jeweils fünf oder zehn Minuten. Dabei wurden im Abstand von 20 Sekunden thermographische Sequenzaufnahmen mit einer VarioCAM HD inspect 676 (7,5–14 µm) gemacht. Die Auswertung der Thermogramme erfolgte in der Software IRBIS3 plus.

im Bereich des Architravs deckungsgleich mit den Deformationen und starken Rissbildungen im jüngeren Malputz sind. Die vier unter Putz liegenden Befestigungslöcher lassen sich alle mittels Infrarot-Thermographie verorten und erfolgreich mit den restauratorischen Befunden abgleichen (Bildstrecke Nr. 42). Mit dem Nachweis der Übereinstimmung zwischen den entstehungszeitlichen Verankerungsstellen an der Rückseite des Rechweinepitaphs und deren Verortung an der Malputzfläche konnte die Annahme des direkten Zusammenhangs der beiden Werke bestätigt werden. Man kann also davon ausgehen, dass das Epitaph vor dem Auftrag des umliegenden älteren Malputzes aus der Zeit um 1511 bereits an der Wand montiert war.

#### GEMALTE FLÜGEL: DIE WANDMALEREI, UM 1511

##### *Malputz*

Im Entstehungsprozess der Malerei wurde zuerst eine Putzschicht auf das Quadermauerwerk aufgetragen. Dieser 2 bis 5 mm dicke dolomithaltige und bindemittlere Kalkmörtelputz mit einer bis zu 300 µm großen Silikat- und Calcitkörnung besitzt eine für mittelalterliche Wandbilder typische und unregelmäßige Oberfläche und wurde vermutlich mit einer Zungenkelle aufgebracht und bearbeitet. Das Fugenbild des Mauerwerks zeichnet sich insbesondere bei den Lagerfugen deutlich ab. Die Bearbeitungsspuren durch den Kellenauftrag verlaufen gleichmäßig bogenförmig, auch schräg, und charakterisieren damit die Struktur der Oberfläche (Bildstrecke Nr. 26). Durch die starke Komprimierung



Abb. 3: Ausschnitt aus dem Bogenverlauf mit auffälliger „Putznase“: Diese Störung im älteren Malputz (um 1511) ist vermutlich während der Abnahme des Epitaphs mit einem Werkzeug entstanden

der Oberfläche mit der Kelle entstanden Rillen und sogenannte „Schmatzer“, die auf die Verarbeitung eines weichen, eher feuchten und kalkreichen Putzmörtels hindeuten. Der Putzmörtel zeigt ein stellenweise ausgeprägtes Schwundrissbild. Wenn man, wie oben dargestellt, davon ausgeht, dass das Epitaph bereits an der Wand montiert gewesen ist, ergaben sich während des Auftrages folgende arbeitstechnische Abläufe: Im Streifenlicht gut erkennbar sind die für die Verarbeitung von Kalkputz typischen Kellenspuren, die zum ehemaligen Epitaph hin sowie weg gerichtet verlaufen. Links an der ehemaligen Lünette des plastischen Schreins, entlang des heutigen Rundbogens, finden sich Kellenritzungen im weichen Malputz. Diese Bearbeitungsspuren entstanden wohl im Zuge der Aufkantung bzw. des Auftrags entlang des Epitaphs, wodurch im Bereich der Putznaht abschnittsweise eine leichte Niveauerhöhung entstanden ist. Diese Aufkantung diente wohl dazu, den Spalt zwischen Wandbild und vorgehängtem Epitaph zu schließen,<sup>23</sup> was nicht nur einen werktechnischen, sondern

auch einen künstlerischen Zusammenhang zwischen Steinbildwerk und Wandmalerei nahelegt.

#### *Übertragungstechnik und Unterzeichnung*

Um dieses Kunstwerk, bestehend aus einem Steinbildwerk und einer Wandmalerei zu entwickeln, hat es vermutlich Kompositionsskizzen oder Vorstudien gegeben. Das Wandbild beginnt in einer Höhe von 2,80 Meter über dem Fußboden, ist 2,12 Meter breit und 2,66 Meter hoch (Bildstrecke Nr. 4). Das Größenverhältnis von plastischem Schrein und gemalten Flügeln auf der vorhandenen Wandfläche am Strebepfeiler weist auf einen durchdachten Entwurf hin. Auf dem Quadermauerwerk darunter befindet sich die berühmte Geheiminschrift Rudolfs IV. Vorüberlegungen sind daher wohl auch hinsichtlich der Positionierung des Epitaphs und seiner Verankerung genau mittig notwendig gewesen. Kein Hinweis konnte für die Ausführung einer Sinopia auf dem Quadermauerwerk beobachtet werden, die im Sinne einer Entwurfsidee zur Anlage der Komposition

<sup>23</sup> Freundlicher Hinweis von Roland Lenz. An der heutigen Aufhängung ist ein bis zu 2 cm breiter Spalt erkennbar.

Abb. 4: Kreisförmige thermische Anomalie oben im Bogenscheitel verdeutlicht eine lokale Störung von Mauerwerkgefüge und darüber liegender Putz- und Fassungsschichten: Das unterschiedliche thermische Verhalten gilt als Beleg für die nachträgliche Verfüllung der kreisförmigen Öffnung mit einem anderen Mörtel

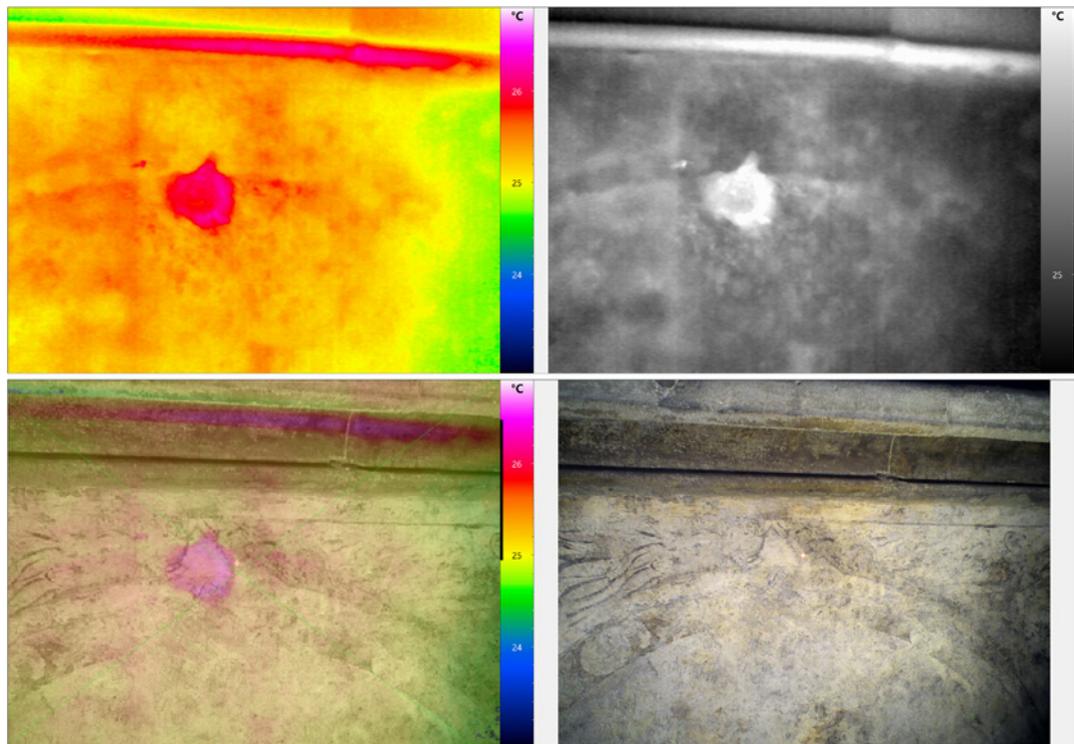
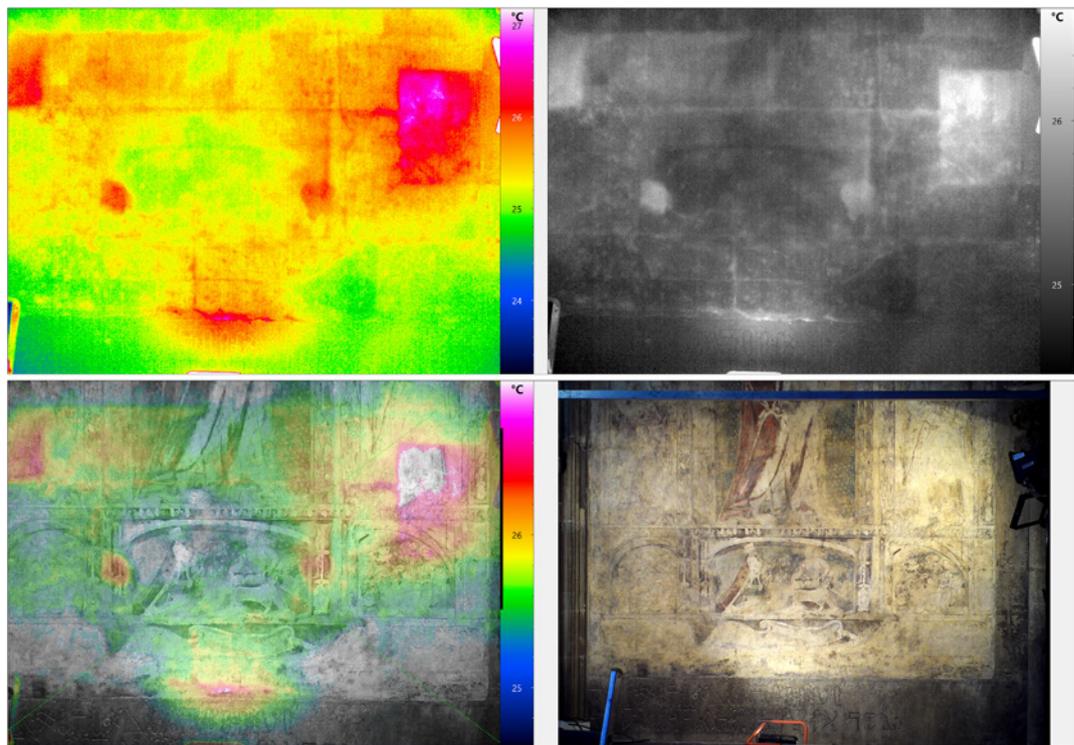


Abb. 5: Im unteren Bereich im Feld unter dem hl. Leopold finden sich vergleichbare kreisförmige thermische Anomalien wie in Abb. 4: Hier liegen zwei Stellen links und rechts am Feldrand, symmetrisch zueinander



oder auch zur Präsentation für den Auftraggeber gedient haben könnte.

Nun stellt sich die Frage, wie die Übertragung der Komposition auf die Wandfläche erfolgte und welche technische Hilfsmittel eingesetzt wurden. Wie es nicht nur in der Wandmalerei, sondern auch in der Tafelmalerei

damals üblich war, ist von einer gewissenhaften Vorbereitung auszugehen, die aus Entwürfen zum Bildaufbau, proportionsorientierten Studien, einer konkreten Kompositionszeichnung oder vielleicht sogar einem dreidimensionalen Modell bestanden haben könnte. Die zeichnerischen Vorbereitungsmaßnahmen lagen zu



Abb. 6: In dieser Streiflichtaufnahme sind die beiden ehemaligen unteren Verankerungspositionen des Rechweinepitaphs durch Deformationen und Rissbildungen im Malputz (hl. Leopold) erkennbar

jener Zeit überwiegend im Atelier. Für die Übertragung des Entwurfes an die Wand wurde häufig ein Karton in Originalgröße verwendet. Bei der Spolvero-Technik wird der Karton zuvor entlang der Konturen der Darstellungen perforiert, anschließend an die Malputzfläche gelegt (oder an dieser befestigt) und mit einem Kohlestaubbeutel beklopft. Die übertragenen Pauspunkte werden danach mit dem Pinsel zu einer Zeichnung miteinander verbunden, wobei sie meist verwischt oder in die Unterzeichnungslinien mit eingearbeitet werden und ihr Nachweis dadurch oft schwierig ist. Am Wandbild konnten dafür keine Spuren beobachtet werden. Die zweite Übertragungsmethode, die Calcho-Technik, bei der ein auf der Rückseite zuvor geschwärzter Karton an der Wand befestigt und die Kartonzeichnung mit Werkzeugen durchgeriffelt oder nachgezogen wird, wäre gut vorstellbar. Sandrart beschreibt die Anwendung der Calcho-Technik auch in der Tafel- oder Leinwandmalerei, die besonders im 16. Jahrhundert aufgrund ihrer schnellen Anwendungsmöglichkeit gegenüber der

aufwendigeren Spolvero-Technik beliebt war.<sup>24</sup> Durch die Verfahren der bildgebenden Multispektralfotografie<sup>25</sup> sowie des Imaged Based Modelling<sup>26</sup> in Verbindung mit der restauratorischen Untersuchung am Objekt konnten an der Wandmalerei neben den Verarbeitungsspuren in der Putzoberfläche auch zahlreiche Markierungspunkte in Form kleiner Löcher im Putz festgestellt werden. Manchmal ist die Unterscheidung dieser Löcher zu Spuren aus der Verarbeitung oder den später einsetzenden Schadensprozessen schwierig, trotzdem ist ihre Häufigkeit auffallend. Eindeutige Markierungen konnten für die architektonischen Konstruktionslinien der Flügel und

<sup>24</sup> Joachim von Sandrart, Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Kuenste, 3 Bände, Nürnberg 1675, hier Bd. 1, S. 65.– Siehe auch Kathrin Kirsch, Übertragungsverfahren und technische Hilfsmittel, in: Ingo Sandner (Hg.), Die Unterzeichnung auf dem Malgrund. Graphische Mittel und Übertragungsverfahren im 15.–17. Jahrhundert (Kölner Beiträge zur Restaurierung und Konservierung von Kunst- und Kulturgut 11), München 2004, S. 186–198.

<sup>25</sup> Vgl. dazu den Aufsatz Keller / Lenz in diesem Band.

<sup>26</sup> Vgl. dazu den Aufsatz Verhoeven / Santner / Trinks in diesem Band.



Abb. 7: Rechweinepitaph: Die Aufnahme zeigt die Oberkante der rundbogigen Lünette mit der ursprünglich mittigen Verankerung, die im Zuge einer Versetzung ausgebrochen ist: Daneben befindet sich eine neue Verankerungsstelle

Predella sowie auch rund um die Figur der hl. Margareta festgestellt werden. Diese Markierungen lassen eine detaillierte Vorbereitung und eine präzise Übertragung des Entwurfes an die Wand vermuten, wobei die Zuhilfenahme eines Kartons naheliegend ist. Denkbar wären aber auch noch andere Übertragungsmethoden, wie etwa das Velo, einer Weiterentwicklung des Pauspapiers, das aus einem dünnen transparenten und gerasterten Gewebe bestand.<sup>27</sup> An einigen Stellen sind horizontale in den noch feuchten Putz gedrückte Linien (feine Ritzungen, Abdrücke) erkennbar, wofür ein Holzlineal als Hilfsmittel gedient haben könnte. Kein Hinweis konnte für die Verwendung eines Malstocks gefunden werden. Vorstellbar wäre daher für die Umsetzung des Entwurfes auf die Wandfläche die Kombination verschiedener Übertragungstechniken.

In jedem Fall benötigte(n) der oder die Künstler bestimmte Konstruktionslinien zur Orientierung, um Teile der Flügel, der Predella oder des Hintergrundes an der Wand zu positionieren. Dafür könnten dünne sogenannte arbeitstechnische Unterzeichnungslinien<sup>28</sup> gedient haben, die im Wiener Wandbild immer wieder zu finden sind. Die genaue Abfolge ist dennoch schwer rekonstruierbar, ob zuerst das konstruktive Grundgerüst,

<sup>27</sup> Diese Technik wurde insbesondere für eine proportionsgenaue Übertragung dreidimensionaler Gegenstände und Figuren angewendet. *Kirsch* (zit. Anm. 24), S. 229–231.

<sup>28</sup> *Andreas Siejek*, Identifikation und Rekonstruktion graphischer Mittel auf dem Malgrund, in: Ingo Sandner (Hg.), *Die Unterzeichnung auf dem Malgrund. Graphische Mittel und Übertragungsverfahren im 15.–17. Jahrhundert* (Kölner Beiträge zur Restaurierung und Konservierung von Kunst- und Kulturgut 11), München 2004, S. 23.

oder zuerst die Figuren bzw. Girlanden gezeichnet wurden. An einigen Stellen ist die Reihenfolge aber ablesbar, wie bei dem liegenden Drachen zu Füßen der hl. Margareta (Bildstrecke Nr. 14). Seine Klauen und auch Teile seines Schwanzes liegen perspektivisch über der Blattfriesrahmung der Predella. Die Linien der Dekorationsleiste wurden jedoch erst gezogen, als der Drache und wahrscheinlich die ganze Figur bereits gezeichnet waren.<sup>29</sup> Auffällig ist jedenfalls eine präzise Arbeitsweise, die wenige Kreuzungen bei den gezeichneten Konstruktionslinien aufweist. Einige perspektivische Überschneidungen von einzelnen Architekturelementen des gemalten Altares setzen einen genauen Kompositionsentwurf voraus. Dies lässt sich an der äußeren Zierleisten-Linie der viertelkreisrunden Rahmenkonstruktion der Flügel erkennen, die sowohl die halbrunde Schriftbandlinie der Kreuzigungslünette des Epitaphs, als auch das äußere Rahmenband überschneidet. Perspektivisch gezeichnet sind auch die beiden inneren Rahmenfalzlinien an der gleichen Rahmenkonstruktion, die zum Epitaph hin verjüngend verlaufen (Bildstrecke Nr. 6). Beide Flügel intendieren durch gezeichnete Zierleisten jeweils an der äußeren Längskante eine bestimmte perspektivische Anschauung. Damit soll auf die Illusion hingewiesen werden, die für den Betrachter von unten in dem gleichzeitigen Nebeneinander von plastischen und gemalten Formteilen eines Flügelaltares zu einer außergewöhnlichen Täuschung führte.

<sup>29</sup> Dieser Arbeitsablauf ist auch an anderen Stellen, wie zum Beispiel den Girlanden in den Flügel, zu beobachten.

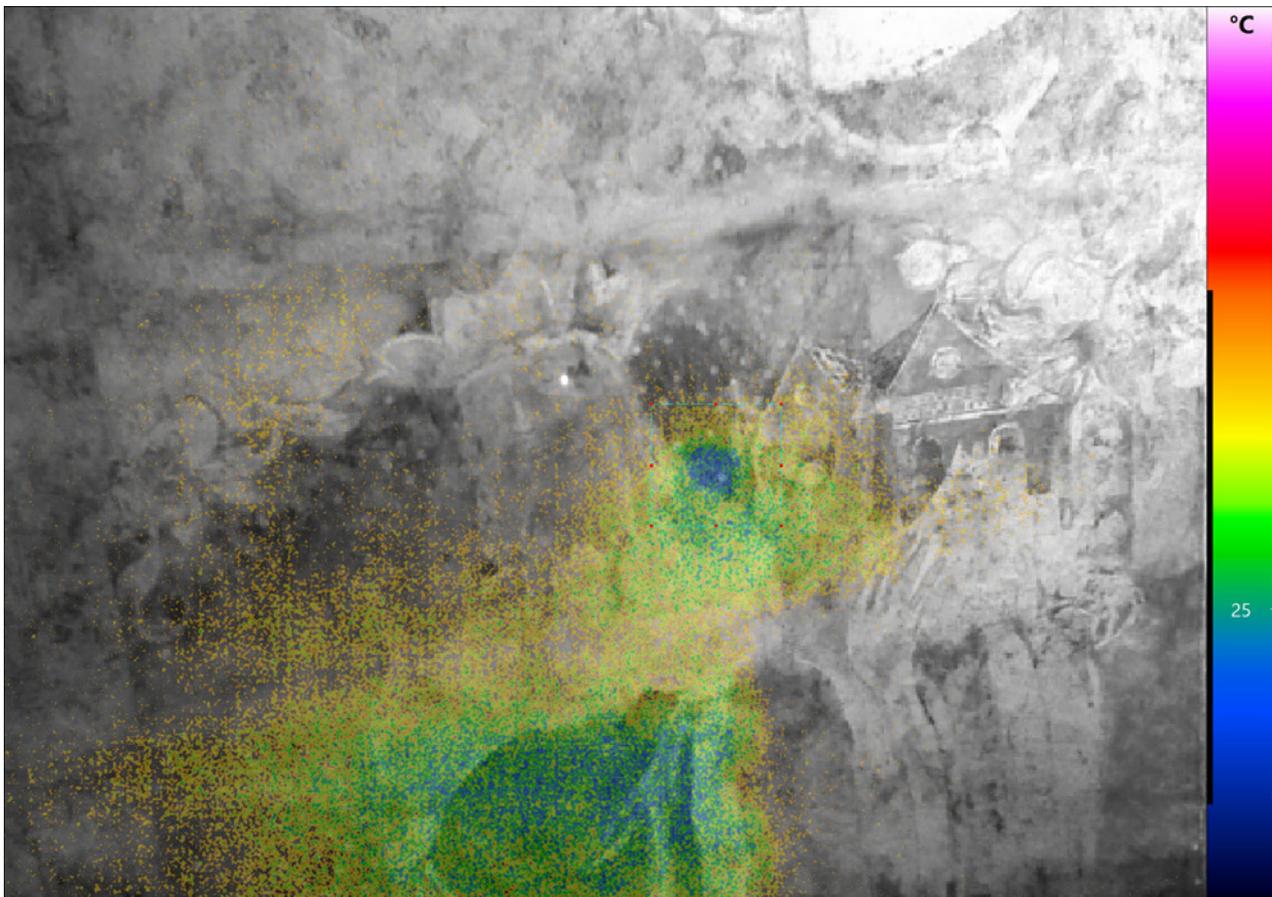


Abb. 8: Teilüberlagerung mit der Darstellung der kreisförmigen thermischen Anomalie im mittleren Bereich auf Höhe des Kopfes des hl. Leopold: Die Anomalie ist dabei weniger deutlich da reaktionsärmer als die Befunde in Abb. 4 und 5

Für bestimmte Figurenteile oder die Girlanden ist aber auch die Übertragung der Entwurfsidee von einer Skizze mit der sogenannten künstlerischen Unterzeichnung,<sup>30</sup> also in freier Linienführung mit dem Pinsel an der Wand, vorstellbar. Für diese These sprechen die körperbildende und schattenmodellierende Striche in einer außergewöhnlichen Präzision und Qualität mit spielerischer Beschaffenheit. Mit dem Spitzpinsel erfolgte dabei eine bewusste Differenzierung des Strichs von sehr dünnen Linien bis hin zu betonten Akzenten. Der Künstler zeigt an diesen Stellen eine sichere Ausdrucksweise und schöpferische Spontanität, indem er mit einer dickeren Akzentuierung einer Kontur gleichzeitig einen Schattenbereich definierte (Bildstrecke Nr. 9, 10, 17 und 18). Mit wenigen kurzen Pinselschraffuren werden also Volumen, Licht und Schatten angedeutet. Diese anspruchsvolle Technik lässt keine Korrekturmöglichkeiten zu und vermittelt eine große Souveränität in der Umsetzung. Auffallend sind neben diesen flüssig gezeichneten Linien aber auch schematisch gerade oder suchende Linien, wie sie

<sup>30</sup> Siejek (zit. Anm. 28), S. 23.

bei der Silhouette der hl. Margareta erkennbar sind. Hier hat man das Gefühl, dass nach einer Vorzeichnung auf dem Malputz in Form eines Kohlestriches nachgezogen wurde. Die Mitwirkung mehrerer Künstler an der Ausführung der arbeitstechnischen oder künstlerischen Unterzeichnungen ist durchaus vorstellbar, wofür die unterschiedlichen Linienqualitäten sprechen würden.

Die „Zeichnung unter Malschichten“<sup>31</sup> fixierte also die Entwurfsidee und Komposition auf dem Malgrund und stellte das Grundgerüst für die folgenden Malschichten dar. Sie diente damit als formale und konstruktive, mitunter auch als farbige Vorbereitung für die weiteren Arbeitsschritte und stellt einen wichtigen Schritt der Bildentstehung dar.<sup>32</sup> Sandner/Heydenreich schreiben ihr eine bestimmte Präsentationsform gegenüber dem Auftraggeber und damit „eine eigene ästhetische Qualität und

<sup>31</sup> Manfred Koller, Fresko, Freskomalerei. Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Hg. Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Sonderdruck aus Band X, Lieferung 114, 2010 und Lieferung 115, München 2011.

<sup>32</sup> Ebenda.

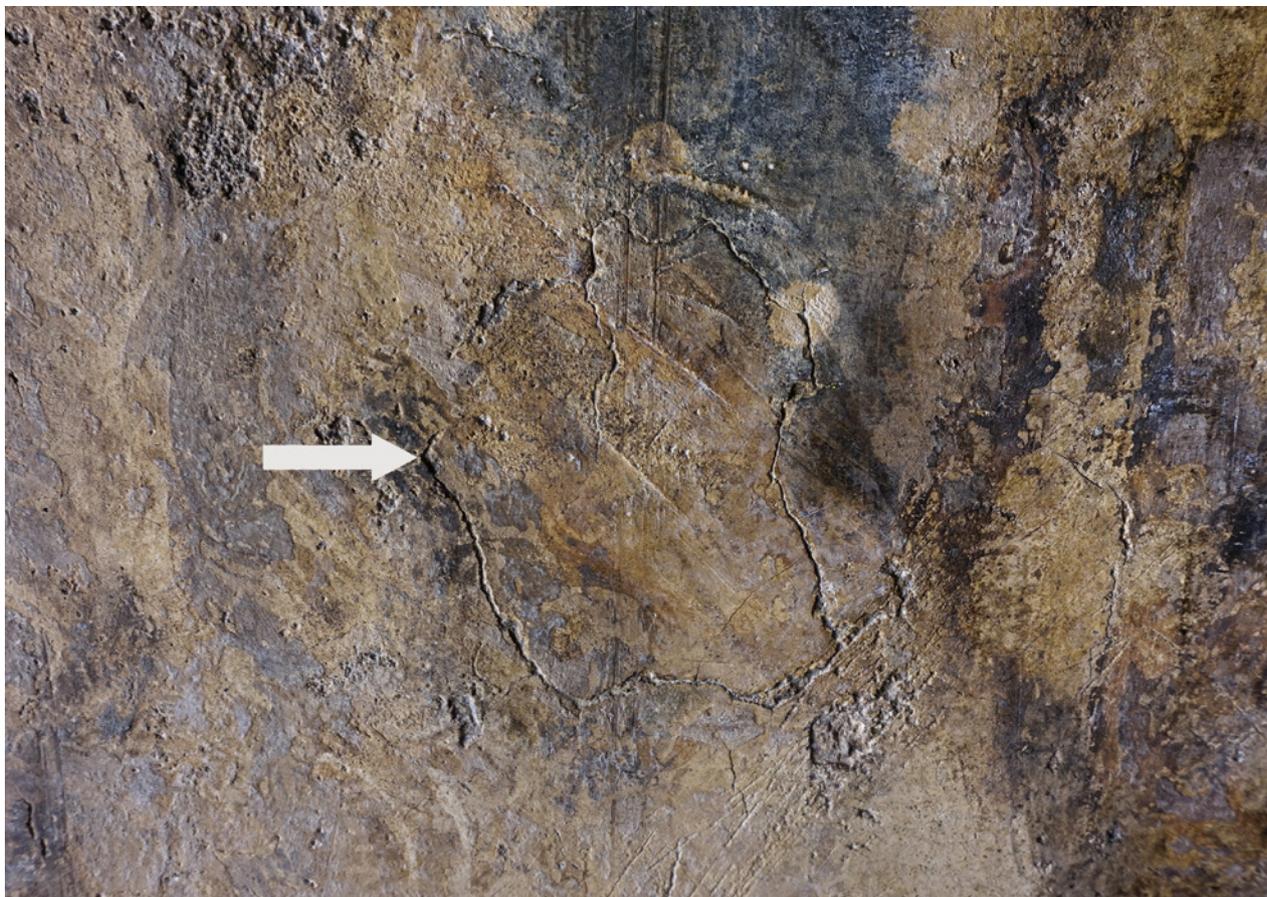


Abb. 9: Rissbildung im Malputz (hl. Leopold) im Bereich der ehemaligen Aufhängeposition

Bedeutung“ zu.<sup>33</sup> Die Wiener Unterzeichnung wurde aus Kohlen schwarz mit Pinseln aufgetragen.<sup>34</sup> Das Kohlen schwarz liegt als feindisperse Farbe auf dem Malputz, aber auch in tieferen Schichten der porösen Putzmatrix vor. Ob die Unterzeichnung in den weichen Malputz al fresco gemalt wurde, oder das schwarze Farbmittel durch seine niederviskose Eigenschaft in das Porensystem eingedrungen ist, konnte nicht letztgültig geklärt werden. Die teils in langen Pinselstrichen gezogenen Linien setzen jedoch eine gute Fließeigenschaft des Farbpigmentes auf dem saugenden Untergrund voraus.<sup>35</sup> Denkbar wäre

dazu der Auftrag einer Isolierung zur Minderung des saugenden Untergrundes, wie sie in der zeitgenössischen Tafelmalerei üblich war. Zur Isolierung wurde, neben Materialien wie Leim oder Öl, auch eine dünne Bleiweißschicht verwendet. In der flämischen Tafelmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts wurde Bleiweiß sowohl vor, als auch nach der Unterzeichnung aufgebracht.<sup>36</sup> Durch naturwissenschaftlichen Analysen wurden im Malputz an vielen Stellen ein diffus verteiltes Blei analysiert,

<sup>33</sup> Ingo Sandner / Gunnar Heydenreich, Cranach als Zeichner auf dem Malgrund – Auswertungen der Untersuchungen im infraroten Strahlenbereich. Teil 1: Die Jahre um 1500 bis 1512, (<http://www.lucascranach.org/>) in: Nils Büttner und Christoph Wagner (Hg.), *Journal für Kunstgeschichte* 3/2014, S. 253–259, hier 13.

<sup>34</sup> Zu den eingesetzten Zeichenmitteln siehe Koller (zit. Anm. 31), Sp. 722 und Ebenda, S. 6.– Vgl. Linke, Laborbericht (A-KR, BDA): W 10042, Proben 55/19, 606/20 und Christoph Herm, Untersuchungsbericht Nr. 29/20, Probe 25, 26.

<sup>35</sup> Ein organischer Zusatz im Kohlen schwarz konnte nicht belegt werden. An der Probe P25 aus der Unterzeichnung im Rock der

hl. Katharina wurden in der IR-Absorption Carboxylate und eine Spur Alkylverbindungen analysiert, die auf ein abgebautes trocknendes Öl hinweisen könnten. Weitere IR-Absorptionen deuten auf ein Polysaccharid hin. Das Öl könnte jedoch auch von der darüber liegenden roten Farbschicht stammen. Vgl. Herm, Untersuchungsbericht Nr. 29/20, Probe 25. Im Image-based 3-D Modelling konnten Pinselspuren im Malputz entdeckt werden, die auf eine freskale Bindung hinweisen. Siehe dazu den Beitrag von Verhoeven / Santner / Trinks in diesem Band.

<sup>36</sup> Kirsch beschreibt das Aufbringen einer dünnen Bleiweißschicht vor der Unterzeichnung bei den Malern Pieter Aertsen und Jan van Scorel. Das Aufbringen einer Leimschicht nach erfolgter Unterzeichnung wird bei Cennini und Vasari beschrieben. Kirsch (zit. Anm. 24), S. 264.

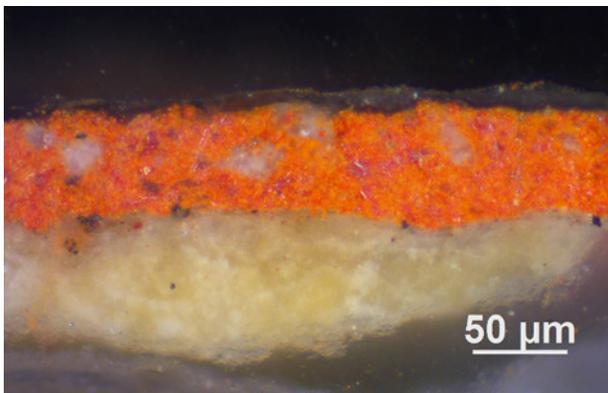


Abb. 10: Wandmalerei um 1511, Querschliff einer Probe aus dem roten Mantel der hl. Katharina

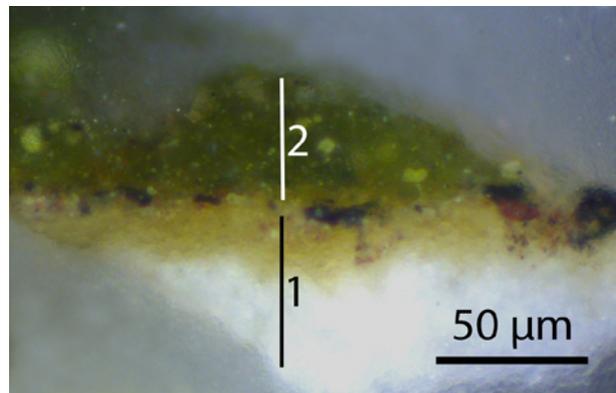


Abb. 11: Wandmalerei um 1511, Querschliff einer Probe aus dem grünen Mieder der hl. Margareta (über ihrer linken Hand)

welches in der porösen Putzstruktur tiefer verteilt vorliegt. Die Anwendung einer dünnen Bleiweißschicht als Isolierung wäre also möglich gewesen, ob als Isolierung für die Unterzeichnung, oder als Isolierung für die Malerei.<sup>37</sup> Nicht auszuschließen ist aber auch der Eintrag des Bleis durch eine Imprägnierung mit sikkativiertem Öl im Rahmen einer späteren restauratorischen Intervention (Bildstrecke 24). Dafür spricht der ansonsten kaum erklärbare Gehalt an Zink, der an sechs Messpunkten auf den Wandmalereien – auch auf der unten besprochenen zweiten Malerei (hl. Leopold) – analysiert wurde. Infrage kommt ein blei- und zinkhaltiger „Patent Dryer“, der insbesondere im 19. Jahrhundert zur Anwendung kam.<sup>38</sup>

### Malprozess

Nachdem nun das Mauerwerk verputzt, die Oberfläche geglättet und die Bild- und Entwurfsidee mittels der Unterzeichnung übertragen worden war, begann der Auftrag der Farbschichten, die sich nur mehr in Resten erhalten hat.<sup>39</sup> Als erster Arbeitsschritt im Malprozess der Wandmalerei wurden abschnittsweise die blaue Hintergrundfarbe sowie die Lokaltöne bzw. Untermalungen der Gewänder und der Dekorations- und Architekturelemente

in gelben, roten, grünen, grauen und warmgrauen Farbtönen ausgeführt<sup>40</sup> (Bildstrecke 16 und 38). Malerische Differenzierungen sind im Inkarnat der hl. Margareta zu beobachten, indem das Bleiweiß mit etwas Zinnoberrot abgetönt wurde. Ihre langen Haare sind mit einem roten Haarband, in Zinnober gemalt, zusammengebunden.<sup>41</sup> Auch der Mantel der hl. Katharina war mit Bleiweiß ausgemischtem Zinnober gestaltet (Abb. 10). Eine ursprünglich rosa Färbung heute grau erscheinender Inkarnatpartien (Putto rechts unten, Hand der hl. Katharina, Gesicht der hl. Margareta) ist nicht auszuschließen, wenn man die Vergrauung einer durch das nachgewiesene Blei möglichst erscheinenden Mennige annimmt.<sup>42</sup> Basisches Kupferchlorid mit Bleizinnigelb wurde im grünen Mieder der hl. Margareta nachgewiesen, welches besonders bindemittelreich bzw. transluzid gestaltet war und im Zusammenspiel mit der weißen Unterlegung ursprünglich wohl eine besondere Leuchtkraft erzeugt hat<sup>43</sup> (Abb. 11). Im weiteren Verlauf des Malprozesses hielt sich der Künstler, soweit dies am reduzierten Farbbestand nachvollziehbar ist, relativ genau an den Formverlauf der Unterzeichnung. Der ein- oder mehrschichtige Farbauftrag erfolgte mit einem ölhaltigen Bindemittel, worauf das Bleiweiß als Sikkativzusatz hindeutet.<sup>44</sup> Um Transparenz und besondere Tiefenwirkung zu erzielen, wurden die

<sup>37</sup> Im Querschliff konnte keine eigene Farb- oder Isolierschicht festgestellt werden. Nicht ausgeschlossen werden kann das Bleiweißvorkommen aus den darüber liegenden Farbschichten, was jedoch nicht angenommen wird.

<sup>38</sup> *Leslie Carlyle*, Paint Driers Discussed in 19<sup>th</sup>-century British Oil Painting Manuals, *Journal of the American Institute for Conservation* 38:1 (1999), S. 69–82.

<sup>39</sup> Vgl. *Linke*, Laborbericht (A-KR, BDA): W 10042 und BDA-00297 obj/0027-WIEN/2015, Proben 5/16–12/16.– *Linke*, Laborberichte 548/18–550/18, 44/19–57/19, 604/20–613/20. Die Auswertung der Wandmalereiprobe sind unter Nr.00297 erfasst.– *Linke*, Laborberichte 376/12–382/12, 689/12–699/12, 152/13–158/13.– *Herm*, Untersuchungsbericht, Proben 29/20\_2, S. 24–26.

<sup>40</sup> Die Untersuchung und folgende Darstellung des Malprozesses erfolgte unter wesentlicher Beteiligung von Renáta Burszan. Siehe dazu Untersuchungsbericht 2021, *Renáta Burszan*, Domarchiv St. Stephan (in Vorbereitung).

<sup>41</sup> Vgl. *Herm*, Untersuchungsbericht 2021, Probe 13.

<sup>42</sup> Vgl. *Herm*, Untersuchungsbericht 2021, Proben 3, 8, 12 XRF.

<sup>43</sup> Vgl. *Linke*, Laborbericht (A-KR, BDA), BDA-00297.obj./0007-WIEN/2019, Probe 56/19.

<sup>44</sup> In sämtlichen von Linke analysierten Malschichtproben konnte das Vorhandensein von Bleisikkativ nachgewiesen werden (REM/EDX). Der Malputz zeigt heute eine deutliche Verfärbung durch eindiffundiertes und gegilbtes Öl. Vereinzelt grün erscheinende Bereiche sind auf eine additive Farbmischung mit dem bereits deutlich vergilbten Öl zurückzuführen,

Farbmittel roter Farblack und grünes basisches Kupferchlorid bindemittelreich und mindestens zweischichtig mit farblich differenzierter Untermalung ausgeführt.<sup>45</sup> Das Aufbringen der Ölvergoldung, wie im Bereich des Blattfrieses, und dunkle Schlusskonturen stellen die abschließenden Arbeiten im Malvorgang dar. Das blaue Firmament im Hintergrund war mit Azurit bemalt und vermutlich mit vergoldeten Sternen besetzt, worauf heute Negativabdrücke hinweisen. Vergoldungen wurden auch beim Perlstab in den Flügelrahmen festgestellt (Abb. 12 und 13). Die Perlenform wurde an der linken Seite mit Goldlichtern zur rechten Seite hin verlaufend mit einem schwarzen Schattenstrich in Kohlschwarz mit trocknendem Öl als Bindemittel gemalt. Damit wird ein linksseitiger Lichteinfall angenommen, der die Plastizität des Perlenstabes erhöhte. Die Steinfassung des über der Malerei befindlichen Gesimses zeigt ein schwarz konturiertes und vergoldetes Dekor, ausgemischt mit Bleizinngelb auf einem gelbgrauen Hintergrund.<sup>46</sup> Die hier beschriebenen Farbstellungen der ehemaligen Malschicht über der Unterzeichnung sind im überlieferten Erscheinungsbild jedoch nur mehr rudimentär vorhanden.

#### Malerische Korrekturen

Im Bereich der beiden stehenden Figuren blieben die mit der Unterzeichnung entworfenen kreisförmigen Heiligenscheine unbeachtet, wurden mit blauer Farbe übermalt und anschließend als vergoldeter Strahlenkranz ausgeführt. Wie auch an den Heiligenfiguren der Kreuzigungsszene des Epitaphs bemalte man zunächst vollflächig den Hintergrund und setzte anschließend die Metallauflage für die einzelnen Strahlen. Das organische Klebemittel der Applikation verfestigte die darunterliegenden Farbbereiche. Aufgrund des Verlustes der Adhäsion zwischen Farbschicht und Untergrund gingen die Vergoldungen samt Azuritschicht verloren, an deren Stelle heute helle, strahlen- oder punktförmige Negativabdrücke zu sehen sind. Beim Kreuz der hl. Margareta wurde die Verlängerung des Stabes bis zum Drachen hin nachträglich als malerische Korrektur a secco auf dem bereits getrockneten Malputz ausgeführt. Die Verlängerung ging im Laufe der Zeit zusammen mit den Farbschichten des Gewandes der hl. Margareta verloren

wodurch sich in weiterer Folge eine grünlich wirkende Oberfläche gebildet hat.

<sup>45</sup> Vgl. Herm, Untersuchungsbericht 2021, Proben 51/19, 10 XRF, P 25.

<sup>46</sup> Vgl. Herm, Untersuchungsbericht 2021, Proben P 24, 604/20, 15 XRF. Nicht geklärt werden konnte die Zugehörigkeit (Phase 1 oder 2) dieser Farbfassung.



Abb. 12: Perlstab im Rahmenband der Flügel, Wandmalerei um 1511: schwarze Unterzeichnung (weißer Pfeil), schwarze Schlusskontur (schwarzer Pfeil) und Vergoldungsreste (gelber Pfeil)

und ist heute noch in fragmentarischen Farbresten sowie abschnittsweise als heller Negativabdruck erkennbar. Eine Änderung hat es auch im Bogenverlauf der seitlichen Nischen in der Predella gegeben. Zum Entwerfen der Gewölbeform benötigte der Künstler besonders auf der rechten Seite mehrere Linien (Bildstrecke 11, 12, 19 und 20). In der malerischen Umsetzung war diese Suche nach der richtigen Form dann für den Betrachter nicht mehr sichtbar, wie auch die Position des Gewölbes höher gemalt wurde, als es in der zeichnerischen Anlage vorgesehen war. In der malerischen Ausführung wurden also in einigen Bereichen Korrekturen oder Veränderungen gegenüber der Unterzeichnung vorgenommen, was eine durchaus übliche Praxis im Malprozess darstellte.<sup>47</sup>

<sup>47</sup> Siehe dazu Uwe Westfeling, *Zeichnen in der Renaissance. Entwicklung, Techniken, Formen, Themen*, Köln 1993, S. 247–250.

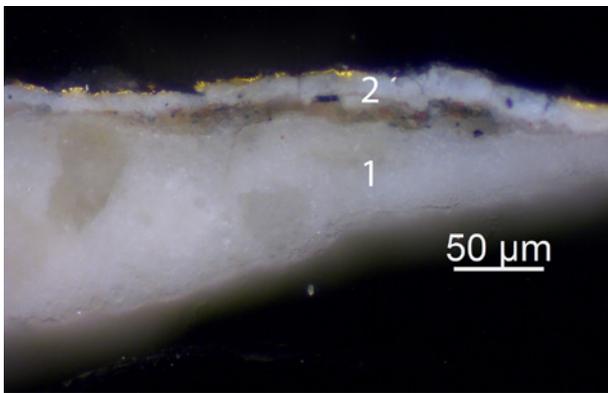


Abb. 13: Wandmalerei um 1511, Querschliff einer Probe aus dem Perlenstab rechts neben der hl. Margareta mit Resten einer Vergoldung

### *Verhältnis von Malschicht zur Unterzeichnung*

Trotz künstlerisch hervorragender Handzeichnung wurde die Unterzeichnung nachweisbar in vielen Bereichen mehrschichtig mit Farbe bemalt und vergoldet. Die Frage, ob sie innerhalb der späteren Malerei eine Rolle gespielt hat und ob manche der dicht gesetzten Schraffuren, oder der akzentuierten Konturen in der künstlerischen Umsetzung eingebunden wurden, kann nicht letztgültig beantwortet werden, es scheint aber eher unwahrscheinlich. Die Unterzeichnung war in der Tafel- und Wandmalerei grundsätzlich ein Teil des Entwurfs- und Übertragungsprozesses und damit ein vorbereitendes Hilfsmittel für die Malerei.<sup>48</sup> Die großflächigen Unterzeichnungen für die zeitgleiche malerische Ausgestaltung des Kreuzganges im Franziskanerkloster in Schwaz, Tirol (1509–1524) stellen wegen ihrer detailliert und variantenreich ausgeführten Unterzeichnung ebenfalls eine Besonderheit dar (Abb. 14). Auch hier wurden Modellierungen von Licht und Schatten mittels parallel verlaufender Striche, aber auch Kreuzschraffuren umgesetzt, die im Wiener Wandbild nicht auftreten. Dagegen ist die Linienführung in Schwaz weniger modellierend und körperhaft. Diese beiden Kunstwerke zu Beginn des 16. Jahrhunderts mit im Detail solch ausführlichen und qualitätsvollen graphischen Unterzeichnungen stellen eher eine Seltenheit in der Wandmalerei dar.

Der werktechnische Ablauf zeigt daher eindeutige Analogien zur Tafelmalerei und lässt vermuten, dass die Wiener Künstler auch in anderen Kunstgattungen tätig waren. Die Einbindung der Unterzeichnung in den späteren Malprozess konnte aber auch in der Tafelmalerei bislang nur selten nachgewiesen werden. Mikroskopische Untersuchungen zeigten dies bei einem zeitgleichen

<sup>48</sup> Sandner / Heydenreich (zit. Anm. 33), S. 14.

Tafelbild von Lucas Cranach (Heilige Familie, um 1504), wo die Schattenmodellierung eines Engelsgewandes „unter weitgehender Aussparung der Unterzeichnungslinien erfolgte“.<sup>49</sup> Sandner/Heydenreich interpretierten hierfür eine für den damaligen Künstler erhaltenswerte Qualität der Unterzeichnung, die damit bewusst in den Malvorgang miteinbezogen wurde.<sup>50</sup> Für das Wiener Wandbild konnten nur wenige Indizien für dieses Phänomen gefunden werden.<sup>51</sup> Insgesamt kann aus den Befunden eine sowohl deckende Malweise, wie sie durch die farbintensive Mischung von basischem Kupferchlorid und Bleizinn gelb auf einer weißen Bleiweißgrundierung analysiert wurde, als auch der Auftrag von Lasurfarben im Inkarnat angenommen werden.

### *Illusion eines Flügelaltars: Die Gemeinsamkeiten*

Die Malprozesse für das Epitaph von Hans Rechwein und die Wandmalerei um 1511 konnten trotz der reduzierten Erhaltungszustände anhand von Beobachtungen, dem Einsatz von diversen Untersuchungsmethoden sowie naturwissenschaftlichen Analysen einigermaßen gut nachvollzogen werden (Bildstrecke Nr. 27). Aus kunsttechnologischer Perspektive stellt sich nun die Frage, ob ein Zusammenhang zwischen der Bemalung des plastischen Schreins und der Bemalung der Flügel abgeleitet werden kann. Wurde das Epitaph bereits im Atelier von einem Fassmaler oder vom Steinbildhauer selber polychrom gefasst und bemalt an die Wand gehängt, oder erfolgte die Bemalung gar erst vom Gerüst aus in einem Arbeitsgang mit den Flügeln? Das Handwerk im Mittelalter war von Spezialisten geprägt und nach Zünften geordnet. Leider besitzen wir bisher nur wenige Informationen über die möglichen Bildhauer, Fass- oder Wandmaler des Wiener Kunstwerks.<sup>52</sup> Die hohe künst-

<sup>49</sup> Ebenda. Herzlichen Dank für den Hinweis von Monika Strolz, Kunsthistorisches Museum Wien.

<sup>50</sup> Ebenda. Viele Tafelbilder weisen heute eine durchscheinende Unterzeichnung auf, da die Malschichten im Laufe der Zeit durch Alterungsprozesse transparent wurden.

<sup>51</sup> Ob es einen Einfluss oder Verbindung zum Holzschnitt und den lavierten, aquarellierten Drucken gibt, müsste eigens untersucht werden.

<sup>52</sup> Vgl. dazu die Aufsätze Pokorny, Rainer, Kohn / Wais-Wolf und Schauerte in diesem Band. Zur kunstwissenschaftlichen Einordnung der Zeit um 1500 in Wien siehe: Cornelia Plieger, Lukas Cranach d. Ä. und die Plastik des frühen 16. Jahrhunderts in Wien, in: Jiří Fajt / Susanne Jaeger, Das Expressive in der Kunst, 1500–1550, Berlin 2018, S. 237–253.– Cornelia Plieger, Wien, St. Stephan, anno 1513. Divergierende Stil Tendenzen in der Bildhauerei des frühen 16. Jahrhunderts, in: Wolfgang Augustyn / Ulrich Söding (Hg.), Dialog, Transfer, Konflikt. Künstlerische Wechselbeziehungen im Mittelalter und der frühen Neuzeit, Passau 2014, S. 307–327.

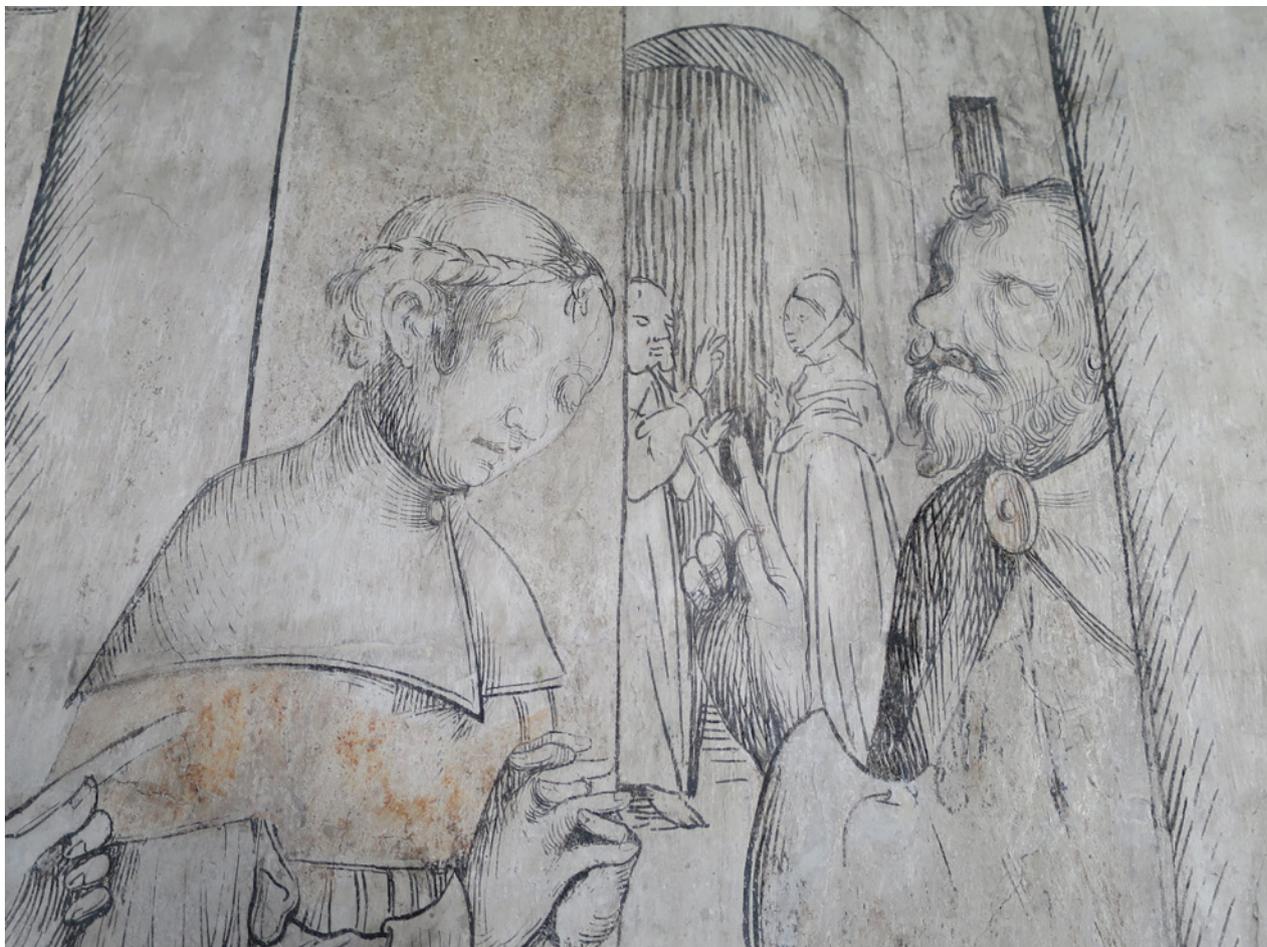


Abb. 14: Unterzeichnung der Wandmalerei aus dem Kreuzgang des Franziskanerklosters in Schwaz, Tirol, 1509–24

lerische Qualität war jedoch nur durch eine Zusammenarbeit der Künstler möglich, die dem Steinbildwerk erst durch die Bemalung mit Fleischfarbe, der Pupillen und anderer Details einen lebendigen Ausdruck verlieh. Um 1500 erreichte die plastisch-malerische Gestaltung gefasster Bildwerke einen Höhepunkt der künstlerischen Arbeitsweisen, die sich durch die Illusion des Stofflichen oder differenziert gestalteter Oberflächenimitationen auszeichnete.<sup>53</sup> Vor diesem Hintergrund erscheint der illusionistische Flügelaltar in der Bischofstorvorhalle in der Kombination eines steinernen Schreins mit auf Putz gemalten Flügeln als ein der Zeit entsprechendes Gesamtkunstwerk. Welche Gemeinsamkeiten ließen sich nun in der Mal- und Fastechnik feststellen?

Als Übereinstimmung in der Verwendung der Farbmittel und der Metallauflagen in der Erstfassung konnten Bleiweiß, Gelbocker, Bleizinnigelb, Mennige, Rotocker,

Zinnober, roter Farblack, grünes basisches Kupferchlorid, grobkörniger blauer Azurit und Kohlschwarz sowie als Metallauflage Gold nachgewiesen werden<sup>54</sup> (Tabelle 1). Sowohl beim Epitaph als auch beim Wandbild wurde wahrscheinlich überwiegend ölgebundene Farbe mit Zusätzen von Bleiweiß verwendet, das beim Steinbildwerk als Grundierung vorliegt. Das ölhaltige Bindemittel der Wandmalerei hat im Gegensatz zu der in dieser Zeit meist üblichen Kalkbindung ein wesentlich farbenkräftigeres Bild erzeugt. Die blauen Sternenhimmel wurden in beiden Kunstwerken mit einem grobkörnigen Azurit bis 50 µm Korngröße bemalt. Basisches Kupferchlorid ist als dunkelgrüne Erstfassung im Mantel der Stifterin auf dem Epitaph mit Kohlschwarz und Bleiweiß und beim Mieder der hl. Margareta auf der Wandmalerei mit

<sup>53</sup> Thomas Brachert / Friedrich Kobler, Fassung von Bildwerken, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Band VII (1978), S. 743–826. [http://www.rdklabor.de/wiki/Fassung\\_von\\_Bildwerken#e.\\_Um\\_1430\\_.E2.80.93\\_um\\_1520.2F30](http://www.rdklabor.de/wiki/Fassung_von_Bildwerken#e._Um_1430_.E2.80.93_um_1520.2F30) (30.1.2021)

<sup>54</sup> Die Gegenüberstellung der einzelnen Pigmente und Applikationen können der Tabelle 1 entnommen werden. Die Darstellung des Malprozesses erfolgte unter wesentlicher Beteiligung von Renáta Burszan. Siehe dazu Untersuchungsbericht 2021, Renáta Burszan, Domarchiv St. Stephan (in Vorbereitung).

Bleizinnigelb ausgemischt.<sup>55</sup> Bleizinnigelb konnte auch an anderen Stellen des Epitaphs wie an der Helmzier und im Weinblatt am Stifterwappen festgestellt werden. In den mit Bleiweiß ausgemischten Inkarnaten der Steinplastiken der Stifterin und des Jesuskindes und am Gewand der hl. Katharina auf der Wandmalerei wurde ein roter Farblack, vermutlich Krapplack zusammen mit Zinnober zur Modellierung und Schattierung, eingesetzt.<sup>56</sup> Als besonderer maltechnischer Effekt ist sowohl bei der Wandmalerei als auch beim gefassten Steinbildwerk die Lasurtechnik zu nennen.<sup>57</sup> Sterne, Strahlen oder bestimmte Dekorationselemente waren an beiden Kunstwerken mit Metallapplikationen verziert. Am äußersten Rahmenband finden sich Reste einer Vergoldung.<sup>58</sup> Das Blattgold wurde als Ölvergoldung auf einer leicht abgetönten Bleiweißfassung aufgesetzt, sodass angenommen werden kann, dass die bereits beim Rechweinepitaph nachgewiesene weiß-gold ausgeführte Umrahmung der Architekturelemente auch in der Wandmalerei ihre Fortsetzung gefunden hat. An dieser Stelle sei nochmals die Putznase in Erinnerung gerufen, die auf ein bewusstes Verschließen des Spaltes zwischen Wand und Stein hinweist und somit einen nahtlosen Übergang darstellte. Eine Gemeinsamkeit konnte für die schwarze Malfarbe zwischen der überfassten Zahl „4“ (der Jahreszahl „1514“) und einem Schattenstrich für die Perlstäbe auf der Wandmalerei gefunden werden: Kohlenstoffschwarz mit wenig Eisenoxid und Hinweisen auf ein trocknendes Öl als Bindemittel.<sup>59</sup>

Die festgestellten und miteinander verglichenen Farbpaletten beider Kunstwerke zeigen eine hohe Übereinstimmung bei den verwendeten Pigmenten, sowohl von deren Ausmischung als auch in der Verwendung der Bindemittel. Die reiche und differenzierte Gestaltung des Flügelaltars war bestimmt von einer weiß-goldenen Bemalung der Architektur- und Rahmendekoration des Schreins und einer farbintensiven Bemalung der Figuren, Hintergründe und Fruchtgehänge der Flügel.

<sup>55</sup> Vgl. Linke, Laborbericht (A-KR, BDA), Proben 376/12 und 51/19.

<sup>56</sup> Vgl. Linke, Laborbericht (A-KR, BDA), Proben 153/13, 691/12 und Herm, Untersuchungsbericht 2021, P 25.

<sup>57</sup> Ob hier ein Zusammenhang mit der unchromatischen Malerei an Altarretabeln hergestellt werden kann, wäre noch zu untersuchen. Siehe dazu Brachert / Kobler (zit. Anm. 53) und Iris Brabms, Zwischen Licht und Schatten, Zur Tradition der Farbgrundzeichnung bis Albrecht Dürer, Hg. Kunsthistorisches Institut der Freien Universität Berlin, Paderborn 2016, S. 30–44.

<sup>58</sup> Vgl. Herm, Untersuchungsbericht 2021, Probe 07 XRF.

<sup>59</sup> Vgl. Herm, Untersuchungsbericht 2021, Proben 24, 26. Damit kann für die übrige Wandmalerei ein trocknendes Öl als Bindemittel angenommen werden.

## GEMALTER SCHREIN: DER HL. LEOPOLD

Wann und aus welchem Grund das Epitaph von Hans Rechwein von der Strebepfeilerwand in der Bischofstorvorhalle abgenommen wurde, konnte bislang nicht eindeutig festgestellt werden.<sup>60</sup> Ab 1580 wird es in einer Chronik erstmals im nordwestlichen Joch von St. Stephan, wo es auch heute noch zu sehen ist, beschrieben.<sup>61</sup> Auf die dadurch entstandene große leere Fläche in der Wandmitte wurde ein Malputz von gleicher Schichtstärke an den bestehenden umliegenden Putz um 1511 aufgetragen. Der neue Verputz wurde dabei sehr sorgfältig mit einer Kelle an den Bestand angeglichen, lediglich im unteren Randbereich liegt eine Putzüberlappung vor. Im Vergleich zur älteren Wandmalerei wurde dieser weniger feucht verarbeitet und unterscheidet sich durch kürzer geglättete Kellenzüge, besitzt jedoch ebenfalls einen bindemittelreichen, dolomithaltigen Kalkmörtel mit einer feinkörnigen Silikat- und Calcitkörnigkeit (Bildstrecke Nr. 26).

Die jüngere gemalte Gestaltungsphase in diesem Bereich zeigt den hl. Leopold mit einem Kirchenmodell.<sup>62</sup> Oberhalb seines Kopfes sind ein Bindenschild und ein Feston abgebildet. In der darunterliegenden Predella ist zentral ein Stifter und ein Wappen tragender Putto dargestellt. Als dekoratives und gleichzeitig verbindendes Element umrahmen Architekturelemente, Girlanden, Blatt- und Perlstäbe die figurale Malerei. Die Darstellung behält damit die Funktion des Schreins, nur diesmal als rein gemalter Wandaltar. Für die Konstruktion der Architekturgliederung wurde eine Latte zu Hilfe genommen, worauf feine horizontal verlaufende Abdrücke im Putz hinweisen. Für eine Kartonanwendung zur Übertragung des Entwurfes wurden nur vereinzelt Markierungspunkte festgestellt, woraus ein sicherer Gebrauch nicht abgeleitet werden kann. Die rotbraune freskale Pinselunterzeichnung der jüngeren Malerei unterscheidet sich durch eine weniger detailreiche Ausführung im Vergleich zur älteren Malerei. In der dekorativen Gestaltung orientierte man sich weitestgehend am älteren Bestand. Dabei wurden nicht nur bestehende Motive, wie die obere Zierleiste der Predella als Blattfries, die Farbgebung der grau-weißen Girlanden, Blatt- oder Perlenstäbe mitsamt deren Vergoldungen, sondern auch die Darstellung des Sternenhimmels übernommen.

<sup>60</sup> Vgl. dazu die Beiträge von Kohn / Wais-Wolf und Rainer in diesem Band.

<sup>61</sup> Vgl. dazu den Beitrag Kohn / Wais-Wolf in diesem Band.

<sup>62</sup> Die Untersuchung und folgende Darstellung des Malprozesses erfolgte unter wesentlicher Beteiligung von Renáta Burszan. Siehe dazu Untersuchungsbericht 2021, Renáta Burszan, Domarchiv St. Stephan (in Vorbereitung).

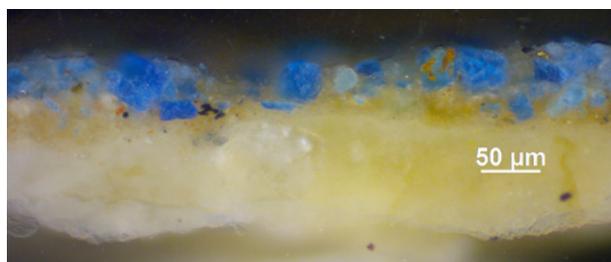


Abb. 15: Wandmalerei um 1511, Querschliff einer Probe des blauen Hintergrunds rechts im Nimbus der hl. Margareta



Abb. 16: Wandmalerei hl. Leopold, Querschliff einer Probe des blauen Hintergrunds links neben dem hl. Leopold

Bestimmte farbige Bereiche sind freskal bzw. kalkgebunden und weisen daher einen besseren Erhaltungszustand auf als die Seitenflügel. An mehreren Stellen konnte darüber hinaus Bleiweiß nachgewiesen werden, wie im Inkarnat, in der Darstellung des Kirchenmodells und partiell als Weißhöhung im Bereich des Mantels des Leopold, was auf eine Seccomalerei hinweist<sup>63</sup> (Tabelle 1). Gelbocker wurde im Blattfries vermutlich der Anlegemasse der Vergoldung zugemischt und im Kirchenmodell als Ausmischung mit Kohlenschwarz, Zinnober und Bleiweiß eingesetzt.<sup>64</sup> Neben der großflächigen Anwendung des Zinnobers im Mantel konnte das quecksilberhaltige Rotpigment im Bereich der Lippen, des Kirchendaches und des Babenberger-Wappens nachgewiesen werden. Das feinkörnige Azuritblau des Nachthimmels war ursprünglich wohl auch hier mit vergoldeten Sternen gestaltet, worauf heute die Negativabdrücke hinweisen.<sup>65</sup> Der Lichteinfall in der gemalten Architektur- und Dekorationsmalerei kommt, wie in der unmittelbar anschließenden älteren Malerei, wieder von links. Gekonnt gesetzte braunrote und schwarze Schlusskonturen sowie weiße Lichter verleihen der gemalten Architektur und Dekoration Tiefenwirkung. Im horizontalen Blattfries zwischen Schrein und Predella sind Reste einer gelb unterlegten Vergoldung vorhanden.<sup>66</sup> Ähnlich wie in der älteren Wandmalerei und am Rechweinepitaph wechseln sich die weißen/grauen Blätter der Zierleiste mit vergoldeten Blättern ab.

<sup>63</sup> Vgl. Linke, Laborbericht (A-KR, BDA), Proben 48/19, 46/19 und 550/18.

<sup>64</sup> Vgl. Linke, Laborbericht (A-KR, BDA), Proben 54/19 und 46/19.

<sup>65</sup> Vgl. Linke, Laborbericht (A-KR, BDA), Proben 7/16, 48/19, 47/19, 44/19 und 5/16.

<sup>66</sup> Vgl. Linke, Laborbericht (A-KR, BDA), Proben 54/19 (Anlegemasse) und Herm, Untersuchungsbericht 2021, Probe 04 XRF (Vergoldung).

### Maltechnische Zusammenhänge

Ein technologischer Vergleich der beiden wandgebundenen Gestaltungsphasen zeigt eine Übereinstimmung bei den verwendeten Pigmenten: Kohlenschwarz, Bleiweiß, diverse Erdpigmente sowie Zinnober und Azurit. In der Wandmalerei des 16. Jahrhunderts waren dies weit verbreitete Pigmente. In der zweiten Malphase wurden Bleizinnigelb, Rotocker, roter Farblack, Mennige und grünes basisches Kupferchlorid, die in der ersten Malphase verwendet wurden, nicht nachgewiesen (Tabelle 1). Ein Unterschied liegt in der Korngrößenverteilung des Azurits für den gemalten Himmel vor (Abb. 15 und 16). Durch die feinere Körnung erscheint die jüngere blaue Fassung heller, was sich heute jedoch durch Degradationsprozesse wie Ölgilbung und Vergipsung nur noch am Querschliff und weniger an der Wandoberfläche nachvollziehen lässt.<sup>67</sup> Die mit einem ölhaltigen Bindemittel ausgeführte Malerei erzeugte im Vergleich zur sonst meist üblichen Kalkbindung<sup>68</sup> in der Wandmalerei ein farbenkräftigeres Bild und orientierte sich möglicherweise am umliegenden Bestand.

<sup>67</sup> In beiden Proben finden sich rötliche Verunreinigungen, bei denen es sich meist um diverse Eisen- und Kupferoxide handelt, mit denen das Mineral Azurit in der Natur meist vergesellschaftet ist und daher hier als natürliche Verunreinigung und nicht als bewusst erzeugte Ausmischung zu interpretieren ist. Beide Himmelshintergründe sind ohne schwarze Unterlegung ausgeführt worden. Ebenso zeigen beide Proben im Querschliff einen leicht gegilbten Feinputz, der sowohl auf eine fortgeschrittene Vergipsung als auch auf möglicherweise eindiffundiertes Öl zurückzuführen ist, mit dem die Malereien wahrscheinlich ausgeführt worden sind.

<sup>68</sup> Vergleich dazu die zeitgleiche (1513) Dekorationsmalerei beim Bildnis des Meisters Anton Pilgram am Orgelfuß: Robert Linke / Michael Rainer / Gertrud Zowa, Das Bildnis des Meisters Anton Pilgram am Orgelfuß in St. Stephan, in: ÖZKD LXX 2016, Heft 3/4, S. 451–455.

## FAZIT

Die Wiederentdeckung des heute sichtbaren und in zwei Phasen gestalteten Wandaltars mit einer teils außergewöhnlichen künstlerischen Qualität war bereits 2018 eine Überraschung. Jedoch stellt die zusätzliche Erkenntnis eines Gesamtkunstwerkes in Form eines illusionistischen Flügelaltars aus einer Kombination von Steinbildwerk und Wandmalerei eine Seltenheit in der bisherigen kunstwissenschaftlichen Forschung dar. Der kunsttechnologische Nachweis der entstehungszeitlichen Aufhängung des Rechweinepitaphs in der Bischofstorvorhalle von St. Stephan war demzufolge eine wichtige Information für die weitere Bewertung und Interpretation des Objekts. Daher lässt die Konzeption, Zusammengehörigkeit und werktechnische Umsetzung mit hoher Raffinesse ein Vorgehen mehrerer Künstler aus verschiedenen Zünften denkbar erscheinen. Wer im technischen Prozess die Stimmgabel für den jeweils anderen war, ob der Bildhauer bzw. Fassmaler für den Wandmaler oder umgekehrt, bleibt ohne eine quellenkundliche Überlieferung wohl weiterhin Spekulation. Die drei am Rechweinepitaph vorhandenen Datierungen, 1511 (eingemeißelt und einen terminus post quem darstellend), 1513 (Todesjahr Rechweins) und 1514 (Teil-Überfassung) geben Anhaltspunkte für eine chronologische Interpretation der Arbeitsabläufe. Die schwarze Überfassung des ursprünglich grün bemalten Kleides der Margarethe Zoppf legt nahe, dass das Epitaph unmittelbar mit der Bildhauerarbeit auch erstmalig gefasst wurde. Die hohe Übereinstimmung der eingesetzten Pigmente für das Steinbildwerk und die umliegende Malerei lässt daher eine Gesamtentstehung um 1511 als sehr wahrscheinlich erscheinen. Obwohl trotz eindeutiger technischer

Befunde das Rechweinepitaph an dieser so bedeutenden Stelle in der Bischofstorvorhalle von Historikerseite nur schwer erklärbar scheint,<sup>69</sup> stellt die Konzeption eine bemerkenswerte Schöpfung dar. Nicht nur die zahlreichen Markierungspunkte im Malputz und die werktechnischen Zusammenhänge, sondern auch die präzisen Arbeitsweisen lassen eine durchdachte Vorarbeit für einen Gesamtentwurf vermuten. Maltechnische Analogien der Gestaltung an Steinbildwerk und Wandmalerei konnten festgestellt werden. Im Vergleich der analysierten Pigmente ist eine hohe Übereinstimmung festzuhalten, wie auch in der Verwendung eines ölhaltigen Bindemittels. Trotzdem sind der Aussagekraft und Interpretation hier Grenzen gesetzt. Die mittelalterlichen Malpaletten waren meist ähnlich, daher kann die Frage nach einer gemeinsamen Bemalung nicht letztgültig beantwortet werden. Das Gesamtkunstwerk in der Illusion eines Flügelaltars an der Wand muss in seiner künstlerischen Wirkung jedoch überaus beeindruckend gewesen sein.

Über die Hintergründe für die Abnahme des Rechweinepitaphs ist bislang nichts bekannt. Offensichtlich muss ein Grund vorgelegen haben, die große Fehlstelle nicht nur gleich wieder mit einem neuen Malputz zu überdecken, sondern man hat sich auch bemüht, die ältere Malerei nicht zu beschädigen. Sehr präzise wurde der innere Verputz an den Bestand herangearbeitet, was für die Achtung vor dessen außergewöhnlicher künstlerischer Qualität spricht. Die Künstler orientierten sich daher nicht nur in der dekorativen Gestaltung am vorhandenen Konzept, sondern imitierten auch die umliegende Malerei. Damit wurde aus einem entzweiten Kunstwerk mit großer Fehlstelle wieder ein Ganzes in der Form eines nun gänzlich gemalten Flügelaltars an der Wand geschaffen.

<sup>69</sup> Vgl. dazu den Aufsatz *Kohn / Wais-Wolf* in diesem Band.



# Albrecht Dürer und die Unterzeichnung in der Bischofstor-Vorhalle des Wiener Stephansdomes

2018 ließ das österreichische Bundesdenkmalamt in Kooperation mit der Wiener Dombauhütte in der Vorhalle des Bischofstores von St. Stephan eine kaum noch wahrnehmbare Wandmalerei von einer jahrhundertalten Schmutzschicht befreien. Dabei förderte Jörg Riedel, der mit der Arbeit betraute Restaurator, ein 2,70 × 2,12 m großes Wandbild zutage (Bildstrecke Nr. 4).<sup>1</sup> Dieses ist wie ein Triptychon gegliedert, mit zwei weiblichen Heiligen in den Flügeln und dem heiligen Babenberger Markgrafen Leopold III. (1073–1136) in der Mitte. Der Heilige trägt einen fürstlich-roten Mantel, hat eine Art Herzogshut auf dem Haupt und hält als Stifter mehrerer Klöster eine Art Kirchenmodell in den Händen. Er ist sowohl ein Schutzpatron Österreichs als auch der Habsburger, denen sehr daran lag, sich als legitime Nachfolger der Babenberger zu präsentieren, nachdem sie 1278 durch den Sieg König Rudolfs I. über König Ottokar II. Přemysl, den Schwager des letzten Babenbergers, Österreich dauerhaft in ihren Besitz gebracht hatten. 1485 wurde der schon im 14. Jahrhundert wie ein Heiliger verehrte Leopold III. heiliggesprochen. Die Kanonisierung war schon von Herzog Rudolf IV. dem Stifter (1339–1365) in die Wege geleitet, doch erst unter Kaiser Friedrich III. (1415–1493) vom Papst bewilligt worden. 1506 folgte in Klosterneuburg die feierliche Translation der Gebeine in einen Heiligenschrein. Wie bedeutend dieser Festakt für das habsburgische Selbstverständnis war, zeigt sich an der persönlichen Teilnahme Maximilians I. (1459–1519).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Neben Jörg Riedel möchte ich auch Renata Burszan, Thomas Eser, Daniel Hess, Guido Messling, Christof Metzger, Eva Michel, Michael Rainer, Markus Santner, Thomas Schauerer, Martin Schawe, Christina Wais, Andreas Zajic und Georg Zeman für wertvolle Diskussionen und konstruktive Kritik herzlich danken.

<sup>2</sup> Das ist umso bemerkenswerter, als er an der Grabweihe und Umbettung seines Vaters im Wiener Stephansdom 1513 nicht teilnahm.

Das stellenweise stark zerstörte Wandbild stellt den Heiligen unter einem hohen Bogen dar, unter dem neben fragmentierten Fruchtgirlanden nur noch der neu-österreichische Wappenschild zu erkennen ist (Bildstrecke Nr. 21). Der blaue Grund ist übersät mit den punktförmigen hellen Spuren abgesprungener Goldapplikationen, so dass er einem nächtlichen Sternenhimmel glich.<sup>3</sup> Unterhalb des heiligen Leopold sieht man in einer Art Predella links eine kniende Stifterfigur, rechts einen konkav geschwungenen österreichischen Bindenschild, den ein zu groß geratener rothaariger Putto mit beiden Händen stützt (Bildstrecke Nr. 23).<sup>4</sup> Zwischen Stifter und Schild sind die Konturen eines weiteren Wappenschildes und eines schräggestellten hellen Balkens zu erahnen. Die Stifterfigur, deren Kopf verloren gegangen ist, scheint unter einem hermelinverbrämten roten Herzogsmantel einen blau bezogenen Harnisch zu tragen. Das Schwert hängt an einem tiefsitzenden Gürtel, wie dies im 14. Jahrhundert üblich war und ebenso an der Steinstatue Rudolfs des Stifters am nahen Bischofstor zu sehen ist.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Siehe dazu den Beitrag von *Markus Santner et al.*

<sup>4</sup> Die extreme konkave Verformung des Bindenschildes erschwert die Identifizierung. Erst ein Vergleich mit dem ähnlichen Schild in der Unterzeichnung des rechten Flügelbildes verdeutlicht, was der unbekannte Maler zu formen beabsichtigte. Ähnlich verhält es sich mit dem gegenüber der Stifterfigur überdimensionierten Schildhalter. Erst wenn man seinen Babyspeck, die Körperhaltung und das geknotete Tuch neben der Hüfte mit anderen kindlichen Wappenhaltern vergleicht, wird klar, dass der Maler einen Putto meinte (vgl. z.B. das geknotete Tuch des Schildhalters links neben dem hl. Leopold am Rand einer illuminierten Wiener Urkunde von 1512; siehe Anm. 6). Der Haltegriff des Bindenschildes ist ungewöhnlich, doch finden wir damit versehene Wappenschilde beispielsweise auch an den beiden auf dem Boden stehenden und von Putti gehaltenen Wappen im Titelholzschnitt der 1514 bei Johann Winterberger in Wien gedruckten Ausgabe des Wiener Heiltumsbuches (Wien, ÖNB, Sign. C.P.2.B.67).

<sup>5</sup> Der Harnisch entspricht noch ganz dem 14. Jahrhundert bzw. der im nahen Portal stehenden Steinfigur Rudolf des Stifters:

Aus diesem Grund liegt es nahe, eine historisierende Darstellung dieses Herzogs anzunehmen, zumal er Leopolds Heiligsprechungsprozess initiierte und mit dem *Privilegium Maius* die österreichische Erzherzogswürde erfand. Auch der Sohn Leopolds, Heinrich II. Jasomirgott, der erste österreichische Herzog (1156), käme als Kandidat infrage. Eine illuminierte Urkunde von 1512, mit der die Stadt Wien Kaiser Maximilian I. die Privilegien des Hauses Habsburg bestätigte,<sup>6</sup> stellt ihn in der gleichen Kleidung bzw. Rüstung dar, wie sie die kniende Stifterfigur trägt. Für Rudolf den Stifter spricht allerdings der Umstand, dass das Bischofsstor mehrfach mit seiner Person verbunden ist. Nicht nur ließ er den Stephansdom erweitern und damit auch diesen Seiteneingang bauen, er ließ dort auch die Steinreliquie des hl. Koloman einmauern und am nächstliegenden Strebepeiler seine kryptische Inschrift in den Stein hauen, just an der Stelle, über der rund 150 Jahre später das Wandbild entstand.<sup>7</sup> Die Darstellung eines Ahnen als Stifter eines Bildwerkes wäre freilich ungewöhnlich, weshalb ich eine dritte Möglichkeit zur Diskussion stelle: Könnte nicht Kaiser Maximilian I. zu Füßen des hl. Leopold knien, historisierend als österreichischer Herzog gerüstet, um sich als legitimen Nachfolger der Babenberger zu präsentieren? Wir wissen von Johannes Cuspinian, dass Maximilian I. für die Translation des Heiligen 1506 im österreichischen Herzogsornat erschien, obwohl er längst deutscher König war.<sup>8</sup> Ein Holzschnitt in Maximilians *Weißkunig*, der diese Begebenheit illustriert, verdeutlicht, wie sehr dem Kaiser noch zehn Jahre später an der bildlichen Verewigung dieser Begebenheit gelegen war.<sup>9</sup>

Von den Flügeln des gemalten Triptychons hat sich, abgesehen von wenigen Farbspuren, nur die Unterzeichnung erhalten (Bildstrecke Nr. 4–20).<sup>10</sup> Sie stellt unter verzierten Halbbögen zwei der populärsten Not-

helferinnen dar, links die hl. Katharina von Alexandrien, rechts die hl. Margarete von Antiochia.<sup>11</sup> Katharina besitzt als Attribut ein Schwert, das gemeinsam mit dem zerbrochenen Rad und einem gekrönten Christenverfolger zu ihren Füßen (Bildstrecke Nr. 13) auf ihr Martyrium verweist.<sup>12</sup> Margarete steht mit einem Kreuz in der Hand auf einem sterbenden Drachen (Bildstrecke Nr. 14) – der Legende nach verschlang er sie, zerplatzte aber, als sie sich bekreuzigte. Die Unterzeichnung ist stellenweise dermaßen beschädigt, dass von den Gesichtern der Katharina und ihres heidnischen Verfolgers, der seiner Kopfhaltung nach zu ihr emporblickte, nichts mehr zu erkennen ist. Unterhalb der beiden Heiligen befinden sich, wie in der Predella eines Flügelaltars, zwei rundbogige Nischen. In jeder sitzt ein Putto als Schildhalter: Der rechte hält den österreichischen Bindenschild (Bildstrecke Nr. 19 und 20), der linke das Reichswappen mit der skizzenhaften Andeutung des Doppeladlers (Bildstrecke Nr. 11 und 12).<sup>13</sup>

Wie ein Vergleich aller Figuren unschwer erkennen lässt, ist dieser gemalte Flügelalter stilistisch nicht in einem Guss entstanden. Das Mittelbild mit dem hl. Leopold und dem darunter knienden Stifter ist das Werk eines mäßig begabten Künstlers.<sup>14</sup> Er malte es

Der Gürtel sitzt unterhalb der Hüfte, Dolch und Schwert sind durch Ketten mit der Brustplatte verbunden, um im Kampf nicht verloren zu gehen.

<sup>6</sup> Wien, AT-Oesta/HHStA UR AUR 1512 XII 19, [https://www.monasterium.net/mom/IlluminierteUrkunden/1512-12-19\\_Wien/charter](https://www.monasterium.net/mom/IlluminierteUrkunden/1512-12-19_Wien/charter) (20.9.2020).

<sup>7</sup> Dass man diese Inschrift im frühen 16. Jahrhundert, also nach rund 150 Jahren, noch auf Rudolf IV. bezog oder den Inhalt der Geheimschrift bereits übersetzt hatte, ist ungewiss, aber nicht auszuschließen.

<sup>8</sup> *Julia Anna Schön*, Die Translation 1506, in: Martin Haltrich (Hg.), Des Kaisers neuer Heiliger. Maximilian I. und Markgraf Leopold III. in Zeiten des Medienwandels, Begleitband zur Jahresausstellung im Stift Klosterneuburg von 9. März bis 17. November 2019, S. 24 f.

<sup>9</sup> Ebenda, S. 25, Abb. 11.– Die richtige Deutung dieses Holzschnittes gelang Edith Kapeller, Sabine Miesgang und Michael Richter-Grall in Teamarbeit während der Vorbereitungsarbeiten zur der oben genannten Ausstellung in Klosterneuburg.

<sup>10</sup> Siehe dazu den Beitrag von *Markus Santner et al.*

<sup>11</sup> Die heiligen Nothelferinnen Katharina (links) und Margarete (rechts) stehen auch als Statuetten des 14. Jahrhunderts im nahen Torbogen, wo sie die Marienkrönung im Tympanon flankieren, einander gegenüber. Beide lassen sich auch auf Frauen um Rudolf den Stifter beziehen: seine Ehefrau, die Kaisertochter Katharina von Luxemburg, sowie Margarete von Tirol, die ihm 1363 die Grafschaft Tirol übertrug. Auch Rudolfs Schwester, die mit dem früh verstorbenen Sohn der Tirolerin verheiratet war, hieß Margarete. Denselben Namen erhielt übrigens Kaiser Maximilians Tochter, die zur Zeit der Entstehung des Wandbildes seine Statthalterin in den Niederlanden war.

<sup>12</sup> Das Rad war Teil einer grausamen Foltermaschine, die ein Engel mit solcher Wucht zerstörte, dass dabei 4000 Heiden starben. Die darauffolgende Hinrichtung durch das Schwert ließ der Himmel allerdings zu. Der auf dem Boden liegende Kaiser wird meist mit dem von Konstantin dem Großen besiegten Maxentius identifiziert. Das historische Vorbild für die Märtyrerin, die in Alexandria fünfzig Philosophen zum Christentum bekehrt haben soll, war vermutlich die heidnische Philosophin Hypatia von Alexandria. Siehe *Christine Walsh*, *The Cult of St Katherine of Alexandria in Early Medieval Europe* (Church, Faith and Culture in the Medieval West), Aldershot 2007, S. 10.

<sup>13</sup> Ob dieser angedeutete Doppeladler jemals ausgeführt wurde, lässt sich mangels erhaltener Farbpigmente nicht feststellen. Theoretisch könnte auch der in Gold auf schwarzem Feld stehende Doppeladler Wiens gemeint gewesen sein, so wie ihn der Wiener Ratsherr Mathias Heuberger 1502 im Titelholzschnitt des Wiener Heiltumsbuches drucken ließ. Allerdings steht ihm dort das Wiener Stadtwappen und nicht der österreichische Bindenschild gegenüber.

<sup>14</sup> Soweit an der beschädigten Malerei noch zu erkennen ist, besitzt die monumentale Figur des hl. Leopold puppenhaft unbewegte Finger, undifferenziert gezeichnete Augen und einen Mund, der breit zu grinsen scheint. Auch die Konstriktion des Kirchen-

auf einer neu aufgetragenen Putzschicht zwischen die beiden Flügel (Bildstrecke Nr. 25 und 26). Von diesen übernahm er den azuritblauen Grund, die Gliederung, Proportion und Ornamentik. In allen diesen Elementen waren die Flügelbilder ihrerseits dem Epitaph des Hanns Rechwein († 1513) gefolgt, welches ursprünglich den Mittelteil gebildet hatte (Bildstrecke Nr. 27).<sup>15</sup> Sowohl die vertikalen Perlenschnüre an den Pilastern als auch die voluminösen Fruchtgirlanden und das waagrechte Blattfries in der Bodenzone stimmen in den Flügelbildern und dem Rechwein-Epitaph weitgehend überein. Wo die Ornamentik des Epitaphs im Bogenansatz Eichenlaubgebilde zeigt, lässt sich ein solches auch im Bogenansatz des rechten Flügels feststellen (Bildstrecke Nr. 37 und 38). Lediglich die für Rechwein heraldisch bedeutsamen Weintrauben in den Girlanden des Epitaphs sucht man in der Unterzeichnung vergebens. Dieser Umstand sowie die für Rechwein unpassende Heraldik in der Unterzeichnung der Flügel – Reichsadler und Bindenschild sprechen eher für einen kaiserlichen Kontext – legen die Vermutung nahe, dass noch während der Arbeit an der Unterzeichnung eine Planänderung stattfand, in deren Folge das Epitaph dem Schutzheiligen Österreichs weichen musste. Faktum ist, dass die Unterzeichnung nicht älter sein kann als das Epitaph, da die Putzschicht an den Stein herangearbeitet wurde.<sup>16</sup> Dadurch ist mit dem Epitaph des ‚edlen und rittermäßigen‘ Hanns Rechwein ein Terminus post quem gegeben.<sup>17</sup> Abgesehen von Rechweins Sterbejahr 1513, das in die Inschrift des Architravs gemalt wurde, kann man zwischen den knienden Stifterfiguren die gemeißelte, später mit schwarzer Farbe auf „1514“ korrigierte Jahreszahl „1511“ lesen (Bildstrecke Nr. 34). Folglich kann die Unterzeichnung frühestens 1511 an die Wand gekommen sein.

Mögliche Anlässe für die Entfernung des Epitaphs und die Anbringung des Leopold-Freskos fallen in den November des Jahres 1513: Am 12. November fand die Weihe des Grabmals Kaiser Friedrichs III. und die damit verbundene Umbettung statt, am 13. November erhielt Georg Slatkonja die Weihe zum ersten Bischof von Wien, und zwei Tage danach war der Festtag des hl. Leopold.<sup>18</sup> Ein anderer denkbarer Anlass wäre der Wiener Fürstentag mit der am 22. Juli 1515 im Stephansdom zele-

brierten Doppelhochzeit. Dazu ritten am 17. Juli Kaiser Maximilian I. und zwei Jagiellonen-Könige in Wien ein: Sigismund I. König von Polen und sein Bruder Vladislav II. König von Böhmen und Ungarn mit seinen Kindern Ludwig und Anna. Ein wappenreiches Wandbild mit dem Schutzheiligen des Erzherzogtums Österreich, das der Kaiser bekanntlich zum Königreich zu erheben plante, musste den Wiener Patriziern und Gelehrten in Hinblick auf eine dieser Feierlichkeiten an dem geschichtsträchtigen, zentralsten Ort ihrer Stadt passender erschienen sein als das Epitaph Hanns Rechweins, der als kleinadeliger Hofrichter des Abtes von Heiligenkreuz zu unbedeutend war, um sich am bischöflichen Eingang unmittelbar oberhalb der kryptischen Inschrift Rudolfs des Stifters verewigen zu lassen. Ob man damals wusste, dass die Inschrift auf den Stifter des Domes verweist, ist nicht bekannt, doch könnte das Bischofstor allein durch die Weihe des ersten echten Bischofs von Wien – davor amtierten nur Administratoren – eine Aufwertung erfahren haben.

Eine Entstehung des Leopold-Freskos nach 1515 ist nicht auszuschließen, doch spricht der fehlende typologische Einfluss des zweiten Jahrzehntes eher dagegen. Die in der Körperhaltung und dem schulterlangen Haarnächstverwandte Darstellung begegnet in der 1507 von Rueland Frueauf dem Jüngeren gemalten Leopold-Tafel im Stift Klosterneuburg.<sup>19</sup> Der am Wiener Wandbild etwas stärker nach außen gebogene Zackenkranz des Herzogshutes entspricht sogar noch älteren Darstellungen.<sup>20</sup>

## DÜRERS HAND

Als ich im Januar 2019 das Wandbild zum ersten Mal aus der Nähe betrachten durfte, überraschte mich der qualitative Unterschied zwischen der zentralen Darstellung und den flankierenden Flügelbildern. Während die ungelinkten Hände des hl. Leopold oder sein verzeichnetes Kirchenmodell auf einen mittelmäßigen Maler schließen lassen, erinnerten mich die langgliedrigen Finger und die naturnah gezeichnete Physiognomie Margaretes unmittelbar an Albrecht Dürer (Nürnberg

modells zeugt von geringer zeichnerischer Begabung. Damit ist das Mittelbild stilistisch schwer zu datieren und keiner Werkstatt zuordenbar. Der schwere Faltenwurf des Mantels, der an den Figurenstil der Donauschule erinnert, wäre im zweiten Jahrzehnt, aber auch später noch möglich.

<sup>15</sup> Siehe dazu die Beiträge von *Renate Kohn* und *Markus Santner*.

<sup>16</sup> Siehe dazu den Beitrag von *Markus Santner et al.*

<sup>17</sup> Siehe den Beitrag von *Renate Kohn*.

<sup>18</sup> Manfred Hollegger bin ich für den Hinweis auf diesen bedeutsamen November 1513 sehr dankbar.

<sup>19</sup> Siehe *Haltrich* (zit. Anm. 8), S. 105, Nr. 20, Abb.

<sup>20</sup> Vgl. die Leopold-Miniatur in einer Inkunabel von 1483: Wien, ÖNB, Ink. 26.E.18, fol. 2r, [https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL\\_5551934](https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_5551934) (26.9.2020). Einen ähnlichen Herzogshut trägt auch die Figur des hl. Leopold im Heiligenkreuzer *Fuchsmagen-Teppich*, der von ca. 1510 bis 1786 in der Kirche des Chorherrenstiftes St. Dorothea in Wien hing; siehe dazu: *Eva Michel / Maria Luise Sternath* (Hg.), *Maximilian und die Kunst der Dürerzeit* (Ausst.-Kat. Albertina, Wien), München et al. 2012, S. 204 f., Nr. 43 (Christof Metzger).



Abb. 1, links: Detail von Margaretes Drachen (von Renata Burszan bearbeitete Infrarotreflektografie), rechts: Detail aus Dürers *Vier nackte Frauen (Hexen)*, 1497, Kupferstich

1471–1528 ebenda). Dennoch kam es mir zunächst nicht in den Sinn, eine Zuschreibung an den Meister selbst zu versuchen. Schließlich hatte ein Wienbesuch Dürers noch nie zur Diskussion gestanden. Es lag daher näher, an eine im höchsten Maße gelungene Arbeit eines hervorragenden Schülers oder Werkstattmitarbeiters zu denken. Hans Baldung Grien (Schwäbisch Gmünd 1484/5–1545 Straßburg)<sup>21</sup> und Hans von Kulmbach (Kulmbach um 1480–1522 Nürnberg)<sup>22</sup> kamen in die engere Wahl. Nach längerer Recherche erwiesen sich jedoch die motivischen und stilistischen Übereinstimmungen nicht als eng genug, um darauf eine Zuschreibung aufbauen zu können. In einem nächsten Schritt unternahm ich Stilvergleiche mit eigenhändigen Arbeiten Dürers und wurde in einem Ausmaß fündig, dass schließlich nur noch er selbst für die monumentale Pinselfeuerung infrage kam.

Dabei wirkt nicht alles gleich meisterhaft. So fallen bei genauerer Betrachtung ungewöhnlich flache Schraffenlagen oder undifferenzierte Konturen ins Auge. Doch sind diese Auffälligkeiten kein Argument gegen Dürer, sobald man

sich bewusst wird, dass hier keine übliche Unterzeichnung vorliegt. Wir haben es hier mit einer für Dürer einzigartigen Verquickung einer Vor- bzw. Unterzeichnung mit einer direkt an der Wand erarbeiteten Entwurfskizze zu tun. Das formsuchende Entwerfen zeigt sich beispielsweise an Margaretes Nimbus oder ihrer Schläfen-Wangen-Kontur, die sich beide aus abgesetzten Strichen zusammensetzen. Noch deutlicher offenbart sich dieser mehr oder weniger skizzenhafte Zeichenmodus an den Mauernischen unterhalb der beiden Heiligen, wo verschiedene Formen von Halb- und Viertelbögen versuchshalber angerissen wurden und verworfene Pinselstriche stehen blieben. Die Arbeit auf frischem Putz erlaubt eben Korrekturen nur in Form von Übermalung, die jedoch im Fall einer Unterzeichnung ohnehin vorgesehen ist. Die Tatsache, dass es sich hier unmissverständlich um einen freien Entwurf handelt, ist für die Zuschreibung wesentlich. Schließt sie doch die Möglichkeit aus, dass eine Zeichnung Dürers von geschickter Hand an die Wand kopiert worden wäre.

An Margaretes Nimbus fällt neben dem offenen, trotz breiter Striche skizzenhaften Aufbau eine leichte vertikale Verzerrung auf, doch ist sie nicht ungewöhnlich. Dürers Schüler Hans Springinklee zeichnete dieselbe Heilige für einen um 1518 gedruckten Buchholzschnitt mit ähnlich gelängtem Heiligenschein.<sup>23</sup> Springinklees Figur ist in Zusammenhang mit der Wiener Margarete auch deshalb interessant, weil beide die Schlinge der Leine, an der sie den Drachen führen, ähnlich maniert zwischen den

<sup>21</sup> Vgl. seinen um 1503/4 gemalten Altarflügel mit der hl. Katharina in der Schwabacher Stadtpfarrkirche. *Karl Oettinger / Karl-Adolf Knappe*, Hans Baldung Grien und Albrecht Dürer in Nürnberg. Nürnberg 1963, S. 119, Kat.-Nr. 1, Tafel II.– Stilistisch verwandt sind auch die heiligen Katharina und Agnes an den Außenseiten des 1506/7 gemalten Dreikönigsaltar aus Halle, heute in Berlin, SMPK, Gemäldegalerie. Vgl. *Oettinger*, S. 119 f., Kat.-Nr. 2, Abb. 9.

<sup>22</sup> Vgl. beispielsweise den von Hans Kulmbach nach einem Entwurf Dürers gemalten Epitaph für Lorenz Tucher von 1513 in der Nürnberger Sebalduskirche, <https://www.nuernberg-museum/projects/show/76-epitaph-propst-lorenz-tucher> (17.1.2021).

<sup>23</sup> Probedruck für den *Hortulus Animae*, Nürnberg: Anton Koberger 1519 (Folio 120r). London, The British Museum, Inv. E.7.249, [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_E-7-249](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_E-7-249) (4.3.2021)



Abb. 2: Detail aus Dürer/Springinklee, *Ehrenpforte: Drache vom linken Turm*, 1515, Holzschnitt

Fingern halten. Den Drachenkopf kopierte Springinklee aus Dürers zwanzig Jahre älterem Apokalypse-Holzschnitt *Das Sonnenweib und der siebenköpfige Drache* (1498).<sup>24</sup> Solche zeitlich weit zurückgreifenden Entlehnungen waren durchaus üblich. Selbst Dürer erfand nicht immer alles neu, doch variierte er seine Erfindungen und kopierte sie nicht. Würde die Wiener Unterzeichnung die 1:1-Kopie eines Dürer-Motivs enthalten, wäre dies als Indiz für einen Nachahmer zu werten. Der fast frontal gegebene Drachenkopf zu Füßen der Wiener Margarete wiederholt jedoch keinen der unzähligen Drachenköpfe des Nürnberger Meisters, ähnelt aber mit den langen Zähnen, der breiten Zunge und der Hundeschnauze sowohl dem Höllendrachen im Holzschnitt *Die vier apokalyptischen Reiter* (1498)<sup>25</sup> als auch dem Teufel links im Hintergrund von Dürers Kupferstich *Die vier Hexen* (1497)<sup>26</sup> (Abb. 1). Am Echsenkörpers des Wiener Drachen fällt die regelmäßige Zeichnung großer Schuppen auf. Sie wurden wie in der grafischen Wiedergabe eines Korbgeflechtes mit schnellen Sichelstrichen aneinandergereiht, wie dies Dürer mehrmals tat, etwa am Drachen des hl. Georg im *Paumgartner Altar* (um 1500)<sup>27</sup> oder an jenem Drachen, der über dem linken Seitentor der 1515 datierten *Ehren-*

*pforte* (Abb. 2)<sup>28</sup> liegt. Letzterer besitzt auch ähnlich wimperartige Striche um die Augen.

In Anbetracht der Bekanntheit eines Künstlers wie Dürer musste ich mich sehr bemühen, bei der vorliegenden Zuschreibung nicht in Entdeckereuphorie zu verfallen. Schließlich ist niemand vor einer selektiven Wahrnehmung und damit verbundenen falschen Schlussfolgerungen gefeit. Um diese Gefahr zu minimieren, versuchte ich jedem kritischen Gegenargument möglichst unvoreingenommen nachzugehen. Doch alles, was in der Unterzeichnung auf den ersten Blick gegen Dürer spricht, fand sich früher oder später in seinem Œuvre. Das betrifft die Gesamtkomposition ebenso wie den Zeichenstil von Figuren und Details. Da insbesondere die Gestaltung von Figuren in Kompositionen, Stil und Typik leichter nachzuahmen ist als eine charakteristische Pinselführung, kommt übereinstimmenden Details die größere Beweiskraft zu. Eine solcherart vorgehende Analyse erinnert zuweilen an die umstrittene Experimentalmethode Giovanni Morellis,<sup>29</sup> hat jedoch nicht so sehr die Formen selbst wie die Handschrift des Zeichners im Blick. Die Nachahmung einer Handschrift fällt schwer, weil in ihr die Psyche eines Individuums die unmittelbarsten Spuren hinterlässt. Wer sollte sich aber bei einer Unterzeichnung, die doch bald unter einer Malschicht verschwindet, damit abmühen?

Um die diversen Vergleichsmöglichkeiten in eine gewisse Ordnung zu bringen, habe ich sie vom konzeptuellen Aufbau über den Linien-, Gewandfalten- und Figurenstil und gewisse Eigenheiten in der Gestaltung körperlicher und anderer Details bis hin zu den Ornamentformen in neun Punkte zusammengefasst:

### 1. Aufbau

Das Schema eines Triptychons, in dem zwei stehende Heilige die Flügel füllen, malte Dürer schon um 1500 im *Paumgartner Altar*.<sup>30</sup> Die Idee, in der Bodenzone unterhalb der beiden Heiligen rundbogige Mauernischen zu malen, begegnet in dem zwischen 1507 und 1509 entstandenen Heller-Altar,<sup>31</sup> in dem Dürer allerdings keine

<sup>24</sup> Rainer Schoch / Matthias Mende / Anna Scherbaum (Bearb.), Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Bd. II: Holzschnitte und Holzschnittfolgen, München et al. 2002, S. 92–94, Kat.-Nr. 121, Abb.

<sup>25</sup> Ebenda, S. 76–79, Kat.-Nr. 115, Abb.

<sup>26</sup> Rainer Schoch / Matthias Mende / Anna Scherbaum (Bearb.), Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Bd. I: Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter, München et al. 2001, S. 61–64, Kat.-Nr. 17, Abb.

<sup>27</sup> Gisela Goldberg / Bruno Heimberg / Martin Schawe, Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek, München 1998, S. 176, Farbtafel.

<sup>28</sup> Siehe dazu Thomas Schauerte, Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I. Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers, München-Berlin 2001, S. 300, 386, Abb.

<sup>29</sup> Siehe dazu URL <https://www.arthistoricum.net/themen/portale/gkg/quellen/morelli/> (17.1.2021).

<sup>30</sup> Die Datierung des in der Münchner Alten Pinakothek aufbewahrten Altars ist umstritten, sie reicht von 1498 bis nach 1503. Siehe Goldberg (zit. Anm. 27), S. 166–235.

<sup>31</sup> Das Mittelbild ist nur in Form einer um 1615 von Jobst Harrich gemalten Kopie (Köln, Wallraf-Richartz-Museum) überliefert; das Original verbrannte 1724 in der Münchner Residenz. Die

Wappenhalter in die Nischen setzte, sondern den Stifter und seine Gemahlin, die neben ihren Wappen knien. Dennoch scheint sich von dort her die Idee zum Wiener Motiv der Mauernischen mit sitzenden Wappenhaltern entwickelt zu haben, just in einer Zeit, als geflügelte und ungeflügelte Putti als Wappenhalter zunehmend diverse Dekorationen beleben. Wir finden sie 1512 in der erwähnten Wiener Privilegienbestätigung, wo sie im Rankenwerk den hl. Leopold flankieren,<sup>32</sup> sowie in zahlreichen Buchholzschnitten der Zeit,<sup>33</sup> in denen sie die Wappen der Autoren, Druckorte oder Verleger halten. 1515 hinterließ das Wiener Motiv sogar ein Echo in Nürnberg: Dürers Mitarbeiter Wolf Traut zitierte es in den Flügeln des *Artelshofener Sippenaltars*.<sup>34</sup>

## 2. Schwellende Linien und flüchtige Skizze

Der Pinselduktus bewegt sich zwischen zwei Modi: dem des skizzenhaften Entwurfes und dem der schönen Linie. Obgleich es sich um eine entwerfende Unterzeichnung handelt, gibt es zahlreiche an- und abschwellige Linien. Diese setzen mit dem Pinsel gezogen ein hohes Maß an Kunstfertigkeit voraus. Ein vergleichbar virtuoser Pinselstrich findet sich auch in Dürers Tafelgemälden – da allerdings nicht in der Unterzeichnung, sondern in den Konturlinien, die er auf die letzte Malschicht setzte. So zeigt die Infrarotreflektografie eines Flügels vom Jabach-Altar (um 1504) die Unterzeichnung mit kontinuierlich breiten Linien, während die auf der letzten Malschicht der Tafel gezogenen schwarzen Konturlinien in der Breite deutlich an- und abnehmen und sogar im Millimeterbereich, etwa in der Konturierung eines Auges, die charakteristische Pinselführung erkennen lassen.<sup>35</sup> Ebenso ist in Dürers um 1495 entstandener Federzeichnung *Mein Agnes* (Abb. 3)<sup>36</sup> am Unterarm der Dargestellten derselbe zittrig-ondulierende

erhaltenen Flügeltafeln mit den Stiftern hängen im Historischen Museum Frankfurt, die von Grünewald beigesteuerten Tafeln im Frankfurter Städel Museum. Siehe Jochen Sander (Hg.), Dürer. Kunst – Künstler – Kontext, München et al. 2013, S. 225, Abb.

<sup>32</sup> Siehe Anm. 6.

<sup>33</sup> Siehe das Titelblatt in der Landshuter Ausgabe der Schrift *Sacerdotu[m] defensorium Christophori Scheurli [...]*, die Johannes Weyssenburger um 1516 druckte. Zu den digitalisierten Exemplaren dieser Ausgabe siehe URL: <http://gateway-bayern.de/VD16+S+2801> (30.9.2020).

<sup>34</sup> Diesen Zusammenhang stellte Michael Rainer als Erster fest. Siehe dazu auch seinen Beitrag.

<sup>35</sup> Daniel Hess / Thomas Eser (Hg.), *Der frühe Dürer*, Nürnberg 2012, S. 189, Abb. 14 h.

<sup>36</sup> Christof Metzger (Hg.), *Albrecht Dürer* (Ausst.-Kat. Albertina, Wien), München et al. 2019, S. 447, Kat.-Nr. 21, S. 109, Abb.



Abb. 3: Albrecht Dürer, *Mein Agnes* (Ausschnitt), um 1495, Federzeichnung

Strich festzustellen wie am Arm der Wiener Margarete (Bildstrecke Nr. 17).

Mehr als an jeder anderen Stelle der Wiener Unterzeichnung zielt der meisterhafte Pinsel in den Locken der hl. Katharina auf die schöne, taillierte Linie ab (Bildstrecke Nr. 9). Die unzähligen spitz zulaufenden Sichelstriche ergeben ein in die Fläche gebreitetes ornamentales Geflecht, wie es ähnlich in Dürers 1512 datierter Kohlestiftzeichnung einer *Maria lactans* (Abb. 4)<sup>37</sup> zu beobachten ist. In der Wiener Unterzeichnung geht diese kalligrafisch anmutende Pinselführung nahtlos in ein loses und gar nicht auf Schönheit bedachtes Strichgefüge über. Je weiter sich der Entwerfer von den Köpfen und Händen der beiden Heiligen entfernte, desto schneller und flüchtiger zeichnete er. Dass es sich um dieselbe Hand handelt, zeigt ein Vergleich der angedeuteten Blumenblüten in den Girlanden der Rahmenornamentik mit jenen an der Brust der Margarete (Bildstrecke Nr. 11 und 17). Besonders deutlich offenbart sich der Entwurfsmodus als solcher an den offenen Konturlinien des Heiligenscheins und der Nischenbögen (Bildstrecke Nr. 15 und 11).<sup>38</sup> Ähnliche Korrekturen eines architektonischen Bogens mittels immer neu gesetzter und einander überschneidender

<sup>37</sup> Klaus Albrecht Schröder / Maria Luise Sternath (Hg.), *Albrecht Dürer* (Ausst.-Kat. Albertina, Wien), Ostfildern-Ruit 2003, S. 392 f., Kat.-Nr. 129, Abb.

<sup>38</sup> Zudem wurde die rechte Nische mit einer zweiten vertikalen Linie gegenüber der linken verbreitert.



Abb. 4: Albrecht Dürer, *Maria lactans*, 1512, Kohlestiftzeichnung



Abb. 5: Albrecht Dürer, *Maria als Schmerzensmutter*, um 1495, Federskizze



Abb. 6: Detail aus Dürers *Studien zum Großen Kalvarienberg*, 1505, Federskizze

Linien sind auch an der gotisch überwölbten Wandnische in Dürers um 1495 gezeichneten Berliner Federskizze der *Maria als Schmerzensmutter* (Abb. 5)<sup>39</sup> festzustellen.

Skizzenhaften Charakter besitzen nicht zuletzt die beiden Schildhalter, die sich deshalb nicht weniger mit Dürer-Zeichnungen vergleichen lassen. Am mollen Füßchen des Christuskindes der *Maria lactans* von 1512 (Abb. 4) wurden die Ferse und die hochgebogene große Zehe mit den gleichen sichelförmigen Strichen umrissen wie am Füßchen des rechten Schildhalters (Bildstrecke Nr. 19). Und selbst der stark beschädigte linke Putto bietet eine Vergleichsmöglichkeit: An ihm steigerte sich die skizzierende Pinselführung zu einer Rasanz, die einen Finger nur noch als unförmige Schlinge notierte (Bildstrecke Nr. 11). Eine solche hingeschleuderte Schlinge anstelle von Fingern finden wir beispielsweise an der Figur eines würfelnden Soldaten in Dürers Berliner Kompositionsskizze für den *Großen Kalvarienberg* von 1505 (Abb. 6).<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Christian Müller / Hans Mielke, Dürer – Holbein – Grünewald. Meisterzeichnungen der deutschen Renaissance aus Berlin und Basel (Ausst.-Kat. Kunstsammlung Basel und Kupferstichkabinett der SMPK Berlin), Ostfildern-Ruit 1997, S. 124 f., Kat.-Nr. 12.12, Abb.

<sup>40</sup> Ebenda, S. 135–137, Kat.-Nr. 10.18, Abb.

### 3. Faltenwürfe und Schraffuren

Der Gewandfaltenstil der Wiener Unterzeichnung und die damit verbundenen grafischen Kürzel sind keine Stilmerkmale, die sich auf Dürer beschränken ließen. Das Geflecht aus kurzen, langen, geraden und geschwungenen Linien, die zum Teil in Häkchen enden oder, indem sie Parallelschraffuren kreuzen, an Fischgräten denken lassen, finden wir auch bei anderen Künstlern der Zeit, doch kenne ich keinen, der wie Dürer über drei Jahrzehnte unzählige Male auf diese formalhaft eingesetzten Kürzel zurückgriff. Dennoch würde diese Beobachtung allein einen gelehrigen Schüler nicht ausschließen, im Verband mit allen anderen Vergleichbarkeiten sehe ich darin jedoch einen zusätzlichen Verdachtspunkt im Indizienprozess meiner Zuschreibung.

Die kleinteiligen Parallelschraffuren und Häkchen entsprechen dem grafischen Vokabular des jungen Dürer der 1490er-Jahre; wir finden sie sowohl in seinen Holzschnitten als auch in seinen Gemäldeunterzeichnungen.<sup>41</sup> Dass wir sie noch in der Wiener Unterzeichnung beobachten können, ist von geringer Bedeutung, wenn man sich vergegenwärtigt, dass diese nach 1510 entstandene Arbeit etwas vollkommen anderes ist als die Unterzeichnung eines Tafelgemäldes. Darüber hinaus verwendete Dürer seine in jungen Jahren erarbeiteten grafischen Gestaltungselemente auch viel später noch in seinen Holzschnitten. Zu diesen grafischen Elementen, die auch in der Wiener Unterzeichnung festzustellen sind, zählt eine spezielle, zeitsparend angelegte kleine Schraffenfuge, die, ohne den Pinsel abzusetzen, eine durchgehende Zickzacklinie bildet, die in der Art einer zügigen Unterschrift mit einem Bogen schließt. Als Vergleichsbeispiel bietet sich wieder die kleine Federzeichnung *Mein Agnes* (Abb. 3) an, in der Dürer die den Kopf stützende Hand mit der gleichen Zickzack-Schraffur schattierte, wie sie auch auf Margaretes Hand, die das Kreuz hält, zu sehen ist (Bildstrecke Nr. 18). Obwohl dieses Detail an der Wand viele Jahre später und erheblich größer gezeichnet wurde, lässt sich die Strichführung in ihrer Form und Dynamik gut vergleichen. Dass der Abstand zwischen dieser Schattierung und der Kontur des Handrückens bei Margarete etwas zu groß geriet, dürfte der schnellen und ungewohnten Arbeit hoch an der Wand geschuldet sein.

<sup>41</sup> Daniel Hess danke ich für seine freundliche Warnung, eine Dürer-Zuschreibung nicht allein an solchen Übereinstimmungen festmachen zu wollen. Zu Dürers Unterzeichnungsstil siehe: Daniel Hess, Beim Malen über die Schulter geschaut, in: Spektrum der Wissenschaften (epoc / Archäologie – Geschichte – Kultur: Albrecht Dürer. In jungen Jahren zum Genie), 2, Heidelberg 2012, S. 46–55.



Abb. 7: Detail aus Katharinas Gewandfalten

Die Existenz solcher und anderer zeichnerischer Schwächen, wie etwa die zu flache Parallelschraffuren, die nichts zur Modellierung beitragen und die man deshalb Dürer nicht zumuten möchte, waren verständlicherweise ernst zu nehmende Argumente gegen meine These. Man darf jedoch nicht vergessen, dass es keine zweite Wandzeichnung des Meisters gibt, die uns zu beurteilen ermöglichen würden, auf welche Art und Weise Dürer auf einem Gerüst stehend ein Wandbild entwarf. Zudem finden sich vergleichbare Schwächen in flüchtigen Studien und Entwurfszeichnungen Dürers, deren Eigenhändigkeit noch nie angezweifelt wurde. Nicht jede Schraffenlage Dürers sitzt immer an der richtigen Stelle. Für einen Vergleich picke ich die unnatürlich über dem Boden gestauten Falten in Katharinas Gewand heraus, und von ihnen jenen hellen, eckig umrissenen Steg, der nach einer engen Linkskurve u-förmig endet (Abb. 7). Wie die kontrastverstärkende Infrarotreflektografie dieses Details gut erkennen lässt, scheinen die schattierenden Parallelschraffuren und die Konturlinien nicht aufeinander abgestimmt zu sein. Das bedeutet vermutlich, dass es sich, ähnlich wie an den Nischenbögen, um das nicht geplante Ergebnis freien Entwerfens bzw. Ausprobierens verschiedener Formen handelt, also gar kein Fehler vorliegt.



Abb. 8: Albrecht Dürer, *Maria als Schmerzensmutter*, um 1495–1498, Tafelgemälde (IRR nach dem Säureanschlag)

#### 4. Proportionen und Figurenstil

Selbstverständlich hätte die Zuschreibung an Dürer kein Fundament, wenn sich nicht für den Figurenstil der beiden weiblichen Heiligen, ihre Körperhaltung,



Abb. 9: Ausschnitt (gespiegelt) aus dem Buchholzschnitt in Conrad Celtis, *Opera Hrosvite* [...], Nürnberg 1501, fol. 15v

ihre Proportionen, ihre Kleidung und deren Faltenwürfe enge Übereinstimmungen bei Dürer nachweisen ließen. So besitzt beispielsweise seine Münchner *Maria*

als *Schmerzensmutter* (um 1495–98)<sup>42</sup> nicht nur einen ähnlich fallenden und gefalteten Mantel, sondern auch die Proportionen, die gelängte Silhouette mit dem leichten Knick in der Schulterkontur (Abb. 8). Eine Infrarotreflektografie dieses Tafelgemäldes, das 1988 durch einen Säureanschlag schwer beschädigt wurde, lässt außerdem eine im Detail ähnliche Zeichnung der Gewandfalten erkennen: Da wie dort finden sich die doppelte Konturlinie und dichte Parallelschraffuren (Bildstrecke Nr. 7).<sup>43</sup> Eine andere, der Wiener hl. Katharina in Proportion, Haltung und Silhouette eng verwandte weibliche Figur findet sich in einem möglicherweise von Dürer gerissenen Buchholzschnitt in der von Conrad Celtis edierten und 1501 bei Anton Koberger in Nürnberg gedruckten Roswitha-Ausgabe (Abb. 9).<sup>44</sup> Die Schulter-Nacken-Linie dieser zum Tanz geführten jungen Frau verläuft fast deckungsgleich mit der von Katharina. Beide tragen auch einen ähnlichen geschlitzten Puffärmel. Solche Silhouetten behält Dürer noch lange bei. So finden wir die undifferenziert von der Schulter bis hinter das Ohr gezogene Schulter-Nacken-Linie der hl. Margarete (Bildstrecke Nr. 15) ähnlich an der Figur der Salome in seinem 1510 datierten Holzschnitt der *Enthauptung Johannes des Täufers* (Abb. 10),<sup>45</sup> in dem noch zwei andere vergleichbare Details enthalten sind: Hinter Salome steht eine Frau mit verschränkten Armen, an der die Schattierung unterhalb der Brust anatomisch durchaus passend angebracht erscheint, während die Schattierung über den Brustansätzen, wie an der Wiener Margarete, unnatürlich hoch liegt. Man beachte außerdem die verkrampfte Hand des enthaupteten Täufers, an der die Zeichnung des Daumens von gleicher Art ist wie an der das Kreuz haltenden Hand Margaretes.

### 5. Margaretes Kopf

Das anmutige Dreiviertelprofil Margaretes (Bildstrecke Nr. 16) ist trotz der Grobheit einzelner Linien so überzeugend ins Bild gesetzt, dass es mit den Schläfenlocken an Dürers 1505 datiertes *Brustbild einer jungen Venezianerin*<sup>46</sup> erinnert. Wirken in der entwerfenden Wandzeichnung die Wangen- und Nackenlinie unacht-

<sup>42</sup> Goldberg (zit. Anm. 27), S. 138–165.

<sup>43</sup> Ebenda, S. 144 f. Abb. 1.6–1.10.

<sup>44</sup> Conrad Celtis (Hg.), *Opera Hrosvite illustris virginis et monialis germane gene saxonica orbe nupera Conrado Celte inventa*, Nürnberg 1501, fol. 15v. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Sign. 77.O.25.

<sup>45</sup> Schoch (zit. Anm. 24), S. 171–173, Kat.-Nr. 152, Abb.

<sup>46</sup> Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. GG 6440, <https://www.khm.at/objektdb/detail/613/> (30.9.2020).



Abb. 10: Albrecht Dürer, *Die Enthauptung Johannes des Täufers* (Ausschnitt), 1510, Holzschnitt

sam hingeworfen, so überrascht die Ähnlichkeit in der akkuraten Wiedergabe der Augen, ihrer Lider, Falten und Winkel. Anders als die *junge Venezianerin* besitzt Margarete den aufmerksam auf uns gerichteten Blick, mit dem sich Dürer in fast allen seinen Selbstporträts verewigte und wie ihn italienische Maler schon lange vor ihm praktizierten.<sup>47</sup>

<sup>47</sup> Vgl. etwa Domenico Ghirlandaios 1485–90 gemaltes Damenporträt im Fresko mit der Geburt Johannes des Täufers in der Tornabuoni-Kapelle von Santa Maria Novella in Florenz. Auch in dem gegen 1400 von einem Veroneser Maler beim Singertor des Stephansdoms an den Strebepfeiler gemalten Fresko, das sich heute im Wien Museum befindet, blickt die Madonna auf uns, <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/74668-fresko-vom-singertor-von-st-stephan-thronende-maria-mit-kind-hl-abt-und-stifterfigur/> (18.1.2021). Siehe dazu *Evelyn Klammer*, Familienbande: Auftraggeberschaft und Funktionen eines Wandbildes

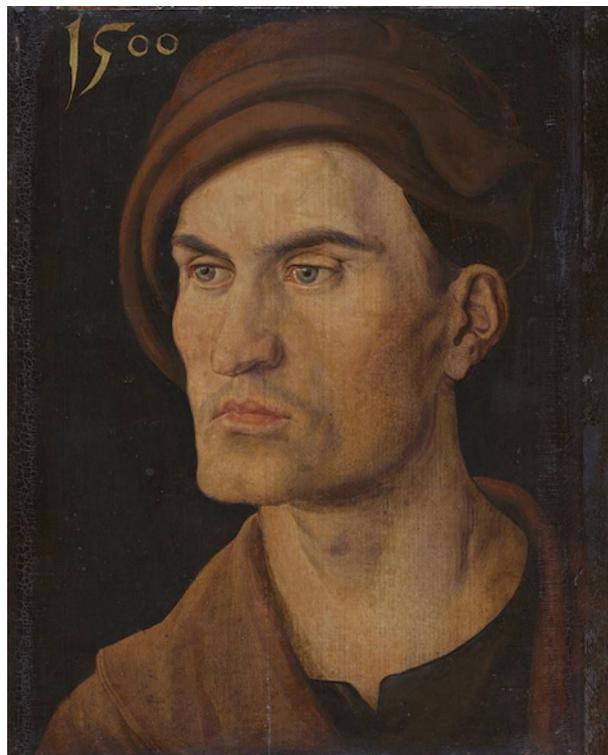


Abb. 11: Albrecht Dürer, *Bildnis eines jungen Mannes*, 1500, Tafelgemälde

An der schnittig wirkenden Zeichnung des von uns aus gesehen rechten Auges fällt noch ein Detail auf, das für mehrere von Dürers Dreiviertelporträts charakteristisch ist: die Linie am oberen Augenrand, die links zum inneren Augenwinkel nach unten knickt. Dieser Richtungswechsel, der sich in einem kurzen parallelen Strich wiederholt, suggeriert eine perspektivische Verkürzung des Auges und damit, trotz der es umgebenden leeren Fläche, eine gewisse Tiefe. Als frühes Vergleichsbeispiel bietet sich Dürers 1500 datiertes Tafelbild mit dem *Bildnis eines jungen Mannes* in München an (Abb. 11).<sup>48</sup> Dürers Schüler hatten noch im zweiten Jahrzehnt ihre Probleme mit dieser Konstruktion. So positionierte Hans von Kulmbach in seinen Dreiviertelprofilen das hintere Auge häufig zu tief.<sup>49</sup> Margaretes Auge weist aber noch ein anderes für Dürer charakteristisches Detail auf. Oberhalb des Lids verläuft parallel dazu, und über den erwähnten Knick hinaus, ein langer gerader Strich

des Veroneser Quattrocento am Wiener Stephansdom, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. 59, H. 2, Florenz 2017, S. 262–270.

<sup>48</sup> *Goldberg* (zit. Anm. 27), S. 354, Kat.-Nr. 7, Abb.

<sup>49</sup> Vgl. beispielsweise sein Tafelbild der hl. Katharina von 1511 in Krakau (Muzeum Czartoryskich w Krakowie, Inv. XII-328), <https://mnk.pl/exhibitions/hans-von-kulmbach> (18.1.2021).



Abb. 12: Albrecht Dürer, *Bildnis eines jungen Mannes*, um 1514, Kriegsverlust (vormals Dresden)

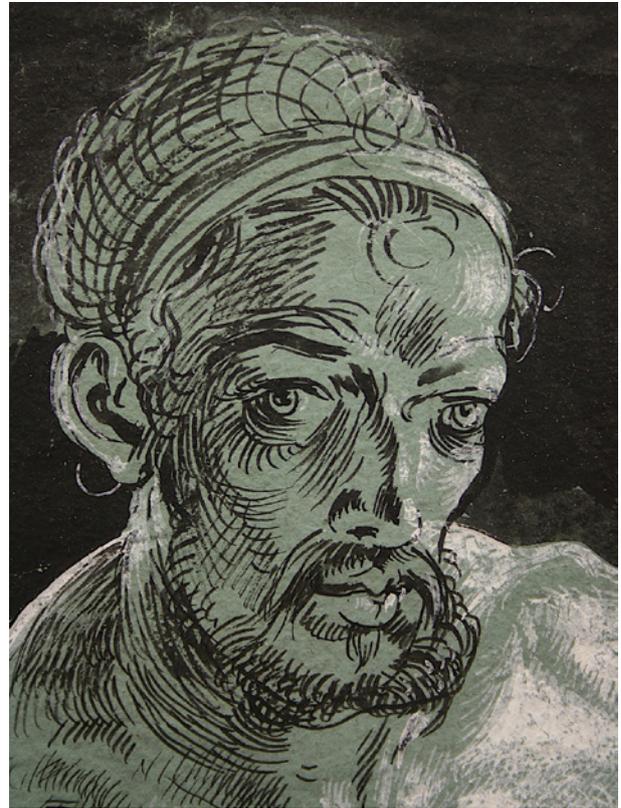


Abb. 13: Detail aus Dürers *Selbstporträt als Akt*, um 1499, Pinsel- und Federzeichnung

bzw. eine Falte. Eine ähnliche Falte begegnet in dem mit Kohle gezeichneten *Bildnis eines jungen Mannes*, das um 1514 datiert wird und zu den Kriegsverlusten des Dresdener Kupferstich-Kabinetts zählt (Abb. 12).<sup>50</sup> Darüber hinaus fixiert uns sein Blick wie der von Margarete. Vergleichen lässt sich auch das hintere Auge in der Anlage von Ober- und Unterlid und wie sich diese zum äußeren Augenwinkel hin öffnen. Dazu kommt das ähnliche Zusammenspiel von Lid und Braue sowie der Umstand, dass die Pupillen da wie dort nicht im Zentrum der Iris sitzen, als würde sich die Bewegung eines Augapfels innerhalb der Iris fortsetzen. Letzteres findet man freilich auch bei vielen anderen Malern, nur fällt es bei einem detailversessenen Naturbeobachter wie Dürer stärker auf.

Das vielleicht ‚dürerhafteste‘ Detail in Margaretes Physiognomie ist die Zeichnung der Oberlippe, die in der Mitte weit nach unten schwingt, während oberhalb davon eine zweite Linie einen u-förmigen Amorbogen bildet. Diese Besonderheit, die sich Dürer bei seinen Selbstbildnissen angewöhnt zu haben scheint, klingt

auch am Mund des verlorenen Dresdner Kohleporträts an. Ein Beispiel, in dem sich Dürers u-förmiger Amorbogen auch in der Strichführung vergleichen lässt, finden wir in der Weimarer Pinselzeichnung seines *Selbstporträt als Akt* (Abb. 13).<sup>51</sup> Weitere von Dürer durch viele Dreiviertelporträts verinnerlichte Details sind die doppelte Konturlinie am Nasenrücken der kleine Bogenstrich, der an der Nasenspitze eine scheibenförmige Abflachung andeutet. Diese Details scheint Dürer aus Stichen Andrea Mantegnas abgeleitet zu haben.<sup>52</sup> Wir finden sie beispielsweise an dem nach Art eines *Ecce Homo* vor einer Landschaft stehenden Christus (Abb. 14),<sup>53</sup> den Dürer 1512 als Kaltnadelradierung in eine Kupferplatte riss. Und noch ein anderes Detail scheint für Dürers Zeichenkunst charakteristisch zu sein: ein Ohrläppchen, das er häufig

<sup>51</sup> Metzger (zit. Anm. 36), S. 70–73, Kat.-Nr. 1 (Erwin Pokorny).

<sup>52</sup> Vgl. den Nasenrücken des Auferstandenen in Mantegnas Stich *Der auferstandene Christus zwischen den Heiligen Andreas und Longinus* (um 1470–74). Siehe Arthur M. Hind, *Early Italian engraving: a critical catalogue with complete reproduction of all the prints described*, New York / London 1938–48, Bd. 5, S. 16 f., Kat.-Nr. 7.– URL: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-1935> (20.9.2020).

<sup>53</sup> Schoch (zit. Anm. 26), S. 157 f., Kat.-Nr. 64, Abb.

<sup>50</sup> Friedrich Winkler, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, Berlin 1938, Bd. 3, S. 29 f., Kat.-Nr. 560.



Abb. 14: Albrecht Dürer, *Ecce Homo* (Ausschnitt), 1512, Kaltnadelradierung

mit einem separaten Strich an die Ohrmuschel ansetzte.<sup>54</sup> Dieses Detail findet sich beispielsweise am Kopf Christi in dem 1510 datierten Holzschnitt der Gefangennahme aus der *Großen Passion*<sup>55</sup> oder in dem 1515 datierten Kohlebildnis eines Mädchens in Stockholm<sup>56</sup> und ebenso in der

Wiener Unterzeichnung der hl. Margarete, wo die beiden Striche im Schwung vergleichbar sind, aber aufgrund des rasanten Entwurfsmodus in dem der Pinsel sie auf die Wand setzte, einander überkreuzen (Abb. 15).

Es mag verwundern, warum Gesicht und Hände der Heiligen so viel detailreicher und präziser gerissen wurden als die übrigen Teile der Unterzeichnung. Ob vielleicht ein verkleidetes Bildnis (Krypto-Porträt) der Grund dafür war? In einem möglichen maximilianischen Kontext, der das angedeutete Reichswappen und die

<sup>54</sup> Aus diesem Grund erweckt Dürers skizzenhaftes Albertina-Blatt *Mein Agnes* (Abb. 3) den Eindruck, Dürers Gemahlin hätte einen Perlenohrring getragen.

<sup>55</sup> Schoch (zit. Anm. 24), S. 188–190, Kat.-Nr. 157, Abb.

<sup>56</sup> Winkler (zit. Anm. 50), Kat.-Nr. 561.



Abb. 15: Detail aus Dürers *Mädchenporträt*, 1515, Kohlestiftzeichnung



Abb. 16: Detail aus Dürers/Springinklees *Ehrenpforte*: *Erzherzogin Margarete*, 1515, Holzschnitt

hypothetische Planänderung erklären würde, käme trotz fehlender Porträtähnlichkeit die Tochter des Kaisers, Erzherzogin Margarete von Österreich (1480–1530) infrage. Eine Porträtähnlichkeit vermissen wir ebenso in ihrer Darstellung im Stammbaum der 1515 datierten *Ehrenpforte* (Abb. 16).<sup>57</sup> Dieses von Dürers Schüler Hans Springinkle

entworfene und nachträglich eingefügte Detail weist mit der geraden Nase und dem intensiv auf uns gerichteten

<sup>57</sup> Die halbfigürliche Darstellung Margaretes von Österreich wurde auf einem Korrekturstöckchen eingefügt, dürfte also in einer ersten Version missfallen haben. Zum erhaltenen Holzstock siehe Lukas Madersbacher / Erwin Pokorny (Hg.),



Abb. 17: Albrecht Dürer,  
*Bildnis einer jungen Frau mit  
geflochtenem Haar*, 1497,  
Tafelmalerei

Blick mehr Ähnlichkeit mit unserer Margarete als mit irgendeinem Bildnis der gleichnamigen Erzherzogin auf, sodass beiden derselbe idealisierte Prototyp zugrunde gelegen haben könnte.

#### 6. Hände und Finger

Im Jahr 1497 malte Dürer das vormalig *Fürlegerin mit geflochtenem Haar* betitelte Bildnis einer jungen Bürgersfrau in Berlin (Abb. 17).<sup>58</sup> Die Porträtierte blickt gleichfalls auf uns, doch sind ihre Augen anders gestaltet, weniger kantig umrissen. Vergleichbar ist hingegen ihre verdrehte Hand, mit der sie, ähnlich wie Margarete ihr Kreuz (Bildstrecke Nr. 17), zarte Kräuter zwischen

Maximilianus. Die Kunst des Kaisers (Ausst.-Kat. Schloss Tirol, Südtiroler Landesmuseum für Kultur- und Landesgeschichte), Berlin-München 2019, S. 255–57, Kat.-Nr. 52, Abb.

<sup>58</sup> Jochen Sander (Hg.), Dürer. Kunst – Künstler – Kontext (Ausst.-Kat. Städel Museum, Frankfurt am Main), München et al. 2013, S. 102–103, 105, Kat.-Nr. 4.4, Abb.



Abb. 18, links: Detail aus Dürers *Apokalypse: Die vier Windengel*, 1498, Holzschnitt, rechts: Hände der Wiener hl. Katharina

Daumen und Zeigefinger hält. Da wie dort kam es zu einer unnatürlichen Auffächerung der Fingermittelfalten. Offenbar war die Darstellung einer Hand aus diesem Blickwinkel selbst für Dürer kein leichtes Unterfangen. Einfachere Hand- und Fingerstellungen hatte er hingegen auch ohne vorhergehende Naturstudien abrufbereit im Kopf. Ungewöhnlich für Dürer ist die Pseudoverkürzung von Margaretes schief gehaltenem Kreuz (Bildstrecke Nr. 6). Hier könnte ein regionaler Typus der Heiligen formbestimmend gewirkt haben, da diese verzerrte Wiedergabe eines Kreuzes weitgehend mit dem Kreuz in einer Margarete-Miniatur übereinstimmt, die der sogenannte Wiener Lehrbüchermeister um 1460 bis 1470 in ein Gebetbuch malte.<sup>59</sup> Die verdrehte Handhaltung findet sich allerdings an einer anderen Margarete, nämlich jener, die Lukas Cranach d.Ä. 1506 in seinem Dresdener *Katharinenaltar* auf die Innenseite des rechten Flügels malte und die ebenfalls ihr Kreuz wie ein Blümchen zwischen zwei Fingern hält.<sup>60</sup> Hätte die Wiener Margarete, einem anderen Typus folgend, eine bis zum Boden reichende Kreuzstange halten sollen, hätte ihre Handhaltung eine andere sein müssen. An einem langen schnurgeraden Schatten, den die verlorene Malerei auf der Unterzeichnung zurückließ, ist jedoch unschwer zu erkennen, dass der ausführende Maler sich nicht an die Vorzeichnung hielt und den kurzen Kreuzstab bis hinunter zum Drachen verlängerte (Bildstrecke Nr. 27), ohne die Handhaltung dieser Änderung anzupassen. Weder ein

Schatten noch Farbspuren lassen auf eine Überarbeitung schließen, so dass wir davon ausgehen dürfen, dass es dem Maler schlicht egal war, ob die Hand den Stab umfasst oder ob er vor den Fingern schwebt. Schließlich würde ein solches Detail kaum auffallen, wenn man die Figur vom Boden der Vorhalle aus betrachtet.

Auch Katharinas schlanke Hände mit den überlangen Fingergliedern sind für Dürers Arbeiten der 1490er-Jahre charakteristisch (Bildstrecke Nr. 9). Dürer zeichnete sie immer wieder und behielt sie sein Leben lang abrufbereit im Kopf.<sup>61</sup> Wir sehen sie noch in seiner 1512 datierten Kaltnadelradierung des *Ecce Homo* vor einer Landschaft (Abb. 14). Katharinas Fingerhaltung am Parier ihres Schwertes steht der des linken Windengels in Dürers *Apokalypse-Holzschnitt Die vier Windengel* (1498) nahe. Zur besseren Vergleichbarkeit, und weil seitenverkehrt auf den Druckstock gezeichnet wurde, stelle ich dieses Detail gespiegelt gegenüber (Abb. 18): Nicht bloß die Form der überlangen Fingerglieder, auch die Schattierung mit kurzen Parallelschraffuren, wie sie den kleinen Finger Katharinas und den Zeigefinger des Windengels modellieren, sind vergleichbar. Das Faltenlineament am Ärmel des Engels enthält eine spitz endende Schlangenlinie, wie sie ebenso an Katharinas Ärmel festzustellen ist. Über dem Parier von Katharinas Schwert sehen wir in den Gewandfalten eine lange gerade Linie, die in einem Häkchen endet. Dasselbe grafische Element findet sich in der Unterzeichnung des ‚Mohrenkönigs‘ in Dürers 1504

<sup>59</sup> Die gleiche Kreuzdarstellung finden wir auf einigen Reichsapfeln in der bereits erwähnten Wiener Urkunde von 1512 (siehe Anm. 6).

<sup>60</sup> Werner Schade, *Die Malerfamilie Cranach*, Wien-München 1977, Abb. 33c.

<sup>61</sup> Diese Finger lassen sich zurückverfolgen bis zu Dürers Selbstbildnis mit Hand- und Kissenstudien von 1493 (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 1975.1.8629).



Abb. 19: Infrarotreflektografie-Detail aus Dürers *Die Anbetung der Könige*, 1504, Tafelmalerei



Abb. 20: Detail aus Dürers *Thronender orientalischer Herrscher*, um 1495, Federzeichnung

gemalter *Anbetung der Könige* in den Uffizien (Abb. 19)<sup>62</sup>, und zwar in der zweiten Ärmelfalte über seiner Hand, die den Hut hält. Nachdem solche grafischen Kürzel in der Zeichnung von Gewandfalten kein Dürer-spezifisches Erkennungsmerkmal sind, könnte es sich um einen Zufall handeln, gleich nicht darüber hinaus die behandschuhte Hand in der Haltung, Proportion und Betonung der Fingerknöchel weitgehend Margaretes Hand, mit der die Heilige die Leine ihres Drachenteufels hält (Bildstrecke Nr. 17).<sup>63</sup>

### 7. Mantelschließe und Schwertgriff

Ebenso wie die Zeichenweise oder physiognomische Details lassen sich auch einzelne kleine Gegenstände mit Dürer verbinden (Bildstrecke Nr. 9). So sehen wir eine wie die Mantelschließe Katharinas geflochtene Kordel in Dürers 1498 gemaltem *Selbstbildnis* im Prado<sup>64</sup> sowie in seinem Kupferstich *Der Spaziergang* (um 1498).<sup>65</sup> Außer-

dem entsprechen die Broschen dieser Mantelschließe in ihren Umrissen ebenso wie in der Form ihrer Voluten, Perlen und facettierten Edelsteine dem Geschmeide in Dürers um 1495 entstandener Federzeichnung eines thronenden orientalischen Herrschers (Abb. 20)<sup>66</sup> in der National Gallery of Art in Washington. Anders als im Fall der Kordel liegt hier mehr als bloß eine motivische Ähnlichkeit vor: Die Übereinstimmungen zwischen den skizzenhaft gezeichneten Schnörkeln in der Feder- und Pinselführung sind von geradezu grafologischer Genauigkeit.

Ein anderes interessantes Detail ist der sonderbare filigrane Griff am Schwert der Katharina (Abb. 18). Seine Form erinnert an den geschraubten Griff eines Prunkschwertes aus der Ambraser Sammlung, der vermutlich das mystische *Ainkhürn* vom Einhorn bzw. Narwal imitieren wollte.<sup>67</sup> Die Wiener Unterzeichnung aber vermischt diese Form mit Goldschmiedearbeiten, wie sie Dürer wohl aus der Werkstatt seines Vaters kannte und in seinem Apokalypse-Holzschnitt *Johannes erblickt die sieben Leuchter* darstellte: Dort steht rechts ein Kerzenleuchter, der in der oberen Hälfte geschraubt ist, während die untere Hälfte aus gewirbeltem, offenem Astwerk

<sup>62</sup> Daniel Hess / Thomas Eser (Hg.), *Der frühe Dürer* (Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum), Nürnberg 2012, S. 178 f., Abb. 9.– Metzger (zit. Anm. 36), S. 290–293 (S. 292: Abb.), S. 458, Kat.-Nr. 124.

<sup>63</sup> Ein anderes Vergleichsbeispiel wäre die Hand einer der drei Marien in Dürers Holzschnitt *Christi Abschied von seiner Mutter* (um 1504); Schoch (zit. Anm. 24), S. 268–270, Kat.-Nr. 182, Abb.

<sup>64</sup> Schröder (zit. Anm. 37), S. 226–228, Kat.-Nr. 51 (Matthias Mende), Abb.

<sup>65</sup> Schoch (zit. Anm. 26), S. 68–70, Kat.-Nr. 19, Abb.

<sup>66</sup> Metzger (zit. Anm. 36), S. 182, 184 (Abb.), S. 452, Kat.-Nr. 67.

<sup>67</sup> Imre Takács (Hg.), *Sigismundus Rex et Imperator*. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387–1437 (Ausst.-Kat. Budapest-Luxemburg), Mainz 2006, S. 337 f., Kat.-Nr. 4.37, Abb.– Siehe auch URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/372889/> (27.1.2021).



Abb. 21: Detail aus Dürers/Springinklees *Ehrenpforte*: Landsknecht mit Bindenschild, 1515, Holzschnitt

besteht.<sup>68</sup> Anders als dort ist Katharinas Schwertgriff nicht bloß hohl, sondern zeigt eine körnerartige Füllung. Es bleibt unklar, ob Erbsen, Beeren, Perlen oder Granatapfelkerne gemeint sind. Für Erbsen spricht das aus flämischen Buchminiaturen bekannte Dekorationsmotiv der aufgeplatzten Erbsenschote.<sup>69</sup> Dürer dekorierte damit die Säulenbasen der *Ehrenpforte*, wo übrigens auch das antikische Blattfries begegnet, welches wir aus dem Rechwein-Epitaph und dem Wiener Wandbild kennen. Erwähnt sei noch die Merkwürdigkeit, dass die kniende Stifterfigur des Hanns Rechwein einen reifenförmigen Kopfschmuck, ein Schapel, trägt, bestehend aus einem gewundenen Band, das kleine Zwischenräume offenlässt, die ebenfalls erbsenschotenartig gefüllt sind (Bildstrecke Nr. 32).<sup>70</sup> Demnach scheint die Form von Katharinas

<sup>68</sup> Schoch (zit. Anm. 24), S. 72–74, Kat.-Nr. 113, Abb.

<sup>69</sup> Vgl. das Stundenbuch der Maria von Burgund, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1857, fol. 99v.

<sup>70</sup> Als modisches Accessoire heiratsfähiger junger Männer deutete das Schapel vielleicht die ewige Jugend im Paradies an, denn jugendlich kann Rechwein 1511 nicht mehr gewesen sein.

Schwertgriff einer ritterlichen Mode geschuldet. Nichtsdestotrotz lässt sie sich als Schmiedearbeit mit dem Werk Dürers verbinden.

## 8. Wappenhalter

Den vorletzten Punkt widme ich der Betrachtung der beiden Wappenhalter, die unterhalb der beiden Heiligen in den gewölbten Nischen sitzen (Bildstrecke Nr. 11 und 19). Die Form ihrer Wappenschilder, die konvex geschwungenen und unten eingezogenen Tartschen entspricht, war spätestens seit den 1460er-Jahren durch die Spielkarten-Stiche des Meisters E.S. überregional bekannt.<sup>71</sup> Eine der rechten ganz ähnliche Tartsche begegnet als österreichischer Bindenschild in einem von Dürer und Springinklees gezeichneten Teil der *Ehrenpforte* (Abb. 21).<sup>72</sup> Demnach dürfte diese altertümliche Form heraldisch mit dem Haus Österreich assoziiert worden sein. Etwas moderner wirkt dagegen der linke Wappenschild mit dem angedeuteten Doppeladler, weil er an der Seite stark eingerollt ist. Eine solche Schildform war im frühen 16. Jahrhundert noch selten, doch hatte Dürer sie schon vor 1500 in einem Wappenentwurf ähnlich skizziert.<sup>73</sup>

Pausbackige Putten mit gekringelten Locken zeichnete Dürer häufig, so zum Beispiel schon um 1497 für den Holzschnitt *Heilige Familie mit drei Hasen* (Abb. 22).<sup>74</sup> Dort sehen wir am rechten der beiden Engelchen, die gemeinsam eine Krone halten, dieselbe auf Plastizität bedachte Zeichnung eines Flügels wie am rechten der beiden Wiener Wappenhalter. Im leicht untersichtig gegebenen Säuglingskopf dieses Wiener Putto, in seinen von unten beleuchteten Backen und dem Lockenkringel über der Stirn zeigt sich der Einfluss von Dürers frühem Vorbild Andrea Mantegna.<sup>75</sup> In der rampenlichtartigen

<sup>71</sup> Vgl. zum Beispiel die Kupferstiche *Nacktes Mädchen mit dem Wappen von Kurpfalz* (London, British Museum, Inv. 1848-8-9-49-67; Lehrs 218-II) oder *Wappen-Unter* (Wien, Albertina, Inv. DG1926/1351; Lehrs IX.413.525), URL: <https://samm-lungenonline.albertina.at/#/query/5544eceb-ef0b-4675-80fd-41aca7a54f99> (27.1.2021).

<sup>72</sup> Vgl. *Schauerte* (zit. Anm. 28), S. 387, Abb.

<sup>73</sup> Vgl. Dürers frühen Wappenentwurf mit einem Mann, der hinter einem Kachelofen lümmelt und der in Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (Inv. D I 35) aufbewahrt wird. *Winkler* (zit. Anm. 50), Kat.-Nr. 41.

<sup>74</sup> *Schoch* (zit. Anm. 24), S. 56–58, Kat.-Nr. 108, Abb.

<sup>75</sup> Ein ähnlich molliger in Untersicht gegebener Putto befindet sich in der von Andrea Mantegna ausgemalten *Camera degli Sposi* des Herzogspalasts in Mantua. Mantegna hat dort bereits um 1470 solche kindlichen Genien und schweren Festons nach alt-römischen Vorbildern gemalt. Demnach konnten auch die Festons, die hoch oben in der Wiener Unterzeichnung (innerhalb



Abb. 22: Detail aus Dürers *Die Heilige Familie mit drei Hasen*, um 1497, Holzschnitt

Beleuchtung des Gesichts ähnelt ihm ein Engelchen Dürers, das im *Apokalypse*-Holzschnitt *Das Sonnenweib und der siebenköpfige Drache* (1498) unter der Segenshand Gottes das Kind vor dem zornigen Drachen rettet (Abb. 23). Wie in Wien beschränkt sich die Lichtführung an dem Köpfchen auf eine kleine Parallelschraffur an der Backe.

### 9. Ornamentik

Die schweren Fruchtgirlanden, die in den Flügelbildern hoch oben an Eisenringen hängen, bestehen aus Blattgebunden mit Birnen und wehenden Bändern (Bildstrecke Nr. 5 und 6). Ähnliche Festons finden sich auch bei Dürer, der sie nach seiner ersten Reise nach Venedig, wo Andrea Mantegna oder Gentile Bellini schon dreißig Jahre zuvor vergleichbare Girlanden gemalt hatten,<sup>76</sup> in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts in mehreren seiner Holzschnitte verwendete.<sup>77</sup> Die Wiener Kombination der Girlanden mit waagrechten Blattfriesen und verti-

und außerhalb der drei Bildfelder) zu sehen sind, auf Mantegna zurückzuführen sein.

<sup>76</sup> Ich denke an Mantegnas Triptychon in San Zeno Maggiore in Verona oder Bellinis Leinwandbild des Lorenzo Giustiniani in den Gallerie dell'Accademia in Venedig.

<sup>77</sup> Vgl. den um 1502/3 entstandenen Exlibris-Holzschnitt Wilibald Pirckheimers; *Schoch* (zit. Anm. 24), S. 115 f., Kat.-Nr. 130, Abb.– Um 1503 entwarf Dürer auch den 1511 erschienenen *Marienleben*-Holzschnitt mit *Jesus unter den Schriftgelehrten*, wo ebensolche Festons, die neben Trauben auch Birnen erkennen lassen, an Eisenringen im Gebälk hängen. Vgl. *Schoch* (zit. Anm. 24), S. 265–267, Kat.-Nr. 181, Abb.



Abb. 23: Detail aus Dürers *Apokalypse (Das Sonnenweib und der siebenköpfige Drache)*, 1498, Holzschnitt

kalen, von Scheiben und Blattgebunden unterbrochenen Perlenschnüren ist keine Erfindung Dürers. Sie folgte vielmehr dem Rechwein-Epitaph und übernahm bloß die auf Rechweins Wappen bezogenen Weintrauben nicht (Bildstrecke Nr. 37 und 38).<sup>78</sup> Diese Art der Renaissance-rahmung hatte sich vermutlich im Kreis der Wiener Humanisten aus italienischen Vorlagen entwickelt, die spätestens durch venezianische Buchholzschnitte der 1490er-Jahre über Italien weit hinaus bekannt waren.<sup>79</sup> Dürer scheint die ‚Wiener Ornamentik‘ kein zweites Mal wiederholt zu haben, zumindest hat sich nichts davon

<sup>78</sup> Es wäre falsch anzunehmen, dass Dürer sich zu gut dafür gewesen wäre. Er entwarf auch die *Freydal*-Holzschnitte nach fremden Vorlagen. Siehe dazu *Madersbacher* (zit. Anm. 57), S. 236–242.

<sup>79</sup> Das Ädikula-Schema des Epitaphs – Pilaster, Architrav und Rundbogenfeld – entspricht einem dekorativ rahmenden, venezianischen Buchholzschnitt, der 1490 für die *Malermi*-Bibel geschaffen wurde und wenig später auch in einer Livius-Ausgabe Verwendung fand. Siehe die *Biblia vulgare historiat*a von 1492 in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien (Sign. Ink 3.D.18, fol. 8v) oder die um 1493 gedruckten *Deche di Tito Livio vulgare historiate* in der Bayerischen Staatsbibliothek in München (Sign. 2 Inc.c.a. 2886 e-1, pagina a I). Beide Inkunabeln sind digitalisiert und online verfügbar – ÖNB URL: [https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL\\_363556](https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_363556) ; BSB URL: <https://daten.digital-sammlungen.de/-db/0008/bsb00082263/images/index.html?seite=45&fip=193.174.98.30> (28.1.2021).

erhalten, doch jedes darin benutzte Element findet sich auch in der *Ehrenpforte*.<sup>80</sup>

Der häufigste Einwand gegen eine Zuschreibung an Dürer ist der, dass Dürers Anwesenheit in Wien mehr Spuren als nur eine einzige Unterzeichnung hinterlassen hätte müssen. Diesem Argument lässt sich entgegenhalten, dass die meisten Städtebesuche Dürers allein durch ihn selbst und seine Werke dokumentiert sind. Wir hätten keine Ahnung, dass er in Innsbruck, Trient und Arco war, wären die dort angefertigten Aquarelle nicht erhalten geblieben. Sein wenig bekannter Besuch in Zürich, wohin er die Nürnberger Ratsherrn Martin Tucher und Willibald Pirckheimer im Frühsommer 1519 begleitete, geht nicht etwa aus dem Eintrag eines Züricher Chronisten hervor, sondern lediglich aus einer Begrüßungszeile in einem Brief von Lorenz Beheim an Pirckheimer.<sup>81</sup> Wir wüssten fernerhin nicht, welche Städte Dürer 1520–1521 in den Niederlanden besuchte, hätten wir sein Reisetagebuch und seine vielen Skizzen nicht. Keine Chronik, kein Brief, kein Rechnungsbuch berichtet von den Ehrenbezeugungen, die ihm seinem Reisetagebuch zufolge in niederländischen Städten erwiesen wurden.

Wie viel Zeit Dürer in Anbetracht seiner enormen Kunstproduktion für eine Reise nach Wien erübrigen konnte, lässt sich kaum abschätzen, doch hätte sie nicht mehr als drei Wochen in Anspruch nehmen müssen.<sup>82</sup> Nachdem die Wiener Unterzeichnung der dynamischen Zeichenweise zufolge sehr zügig an die Wand kam und die malerische Ausführung jemand anderem überlassen wurde, dürfte Dürer nicht ihretwegen nach Wien gekommen sein.

## ZUR DATIERUNG

Nach den im September 2020 durchgeführten Untersuchungen steht fest, dass ursprünglich an dem Platz des Mittelbildes das Rechwein-Epitaph hing, bis es abgenommen wurde, um dem hl. Leopold Platz zu machen. Wie sich an der dünnen, zur Putznaht des Mittelbildes hin leicht ansteigenden Putzschicht der

flankierenden Flügelbilder nachweisen hat lassen,<sup>83</sup> kann die Unterzeichnung nicht vor dem 1511 datierten Epitaph entstanden sein. Demnach passte sich die Unterzeichnung dem Aufbau und der ornamentalen Rahmung des Gedenksteines an.

Bezüglich der Zuschreibung wirft dieser Terminus post quem die Frage auf, warum so viele Details mit deutlich früheren Werken Dürers vergleichbar sind. Eine mögliche Erklärung wäre die, dass Dürer unter Zeitdruck und aufgrund der ungewohnten Arbeit als Wandmaler, bei der er auf einer Leiter oder einem Gerüst stehen musste, bevorzugt auf sein längst verinnerlichtes Formenvokabular zurückgriff. Mit Gewissheit lässt sich dazu nichts sagen, weil von ihm keine zweite Unterzeichnung einer Wandmalerei auf uns gekommen ist. Alles, was er je an einer Wand entworfen hatte, ging verloren (zuletzt die Ausmalung des großen Saals im Nürnberger Rathaus 1945). Dass Dürer nicht abgeneigt war, auch unvorbereitet auf eine Wand zu malen, geht aus einer heute nicht mehr auffindbaren Notiz des 16. Jahrhunderts hervor, wonach er auf dem Weg nach Venedig 1505 in dem zwischen Cilli und Laibach gelegenen Stein/Kammnik einem ungenannten Malerkollegen als Dank für dessen Gastfreundschaft ein Wandbild an der Hauswand hinterlassen hätte.<sup>84</sup> Ebenfalls noch im 16. Jahrhundert notierte Carel van Mander eine Künstlerlegende, in der Dürer als Zeichner einer Wandmalerei in Erscheinung tritt.<sup>85</sup>

In Anbetracht der um 1512 eher dürftigen Quellenlage könnte Dürer durchaus zwischen der Anfertigung des Epitaphs 1511 und seiner Abhängung, die ich in den

<sup>83</sup> Siehe dazu den Beitrag von *Markus Santner et al.*

<sup>84</sup> *Rupprich* (zit. Anm. 81), S. 246.– Das von Rupprich nach älteren Sekundärquellen zitierte lose Blatt soll sich im Archiv der Grafen Attems (Steiermärkisches Landesarchiv, Graz) befunden haben, ist jedoch nicht mehr auffindbar.

<sup>85</sup> Van Mander erzählt, dass Kaiser Maximilian I. Dürer „eine große Zeichnung auf einer Mauer entwerfen ließ, Albrecht aber nicht hoch genug reichen konnte, worauf der Kaiser sofort einem der anwesenden Edelleute gebot, sich auf die Erde zu legen, damit Albrecht auf ihm stehend seine Zeichnung vollenden könne“ (*Carel von Mander*, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, übersetzt von Hanns Floerke, Bd. 1, München 1906, S. 87).– In einer späteren Version dieser Anekdote erschien die geringe Erhöhung durch das Besteigen eines liegenden Mannes wohl unrealistisch, so dass der Edelmann eine Leiter halten musste: „Also wird von Maximiliano, dem Römischen Käyser/ Caroli V. Groß-Vattern/ durch Carl Vermander erzehlt daß/ als Albert ihme etwas großes auf die Mauer abzeichnen sollen/ und er auf dem erbauten Gerüst nicht völlig den Ort erlangen können/ habe der Käyser einem dabey stehenden Edelmann anbefohlen/ daß er dem Künstler eine Leiter halten/ und aufsteigen lassen solte/ damit er seine angefangene Zeichnung vollenden möchte [...]“ (aus: *Joachim von Sandrart*, *Der Teutschen Academie/ Andern Theils/ Drittes Buch* [...], Nürnberg 1675, Buch 3, S. 224).

<sup>80</sup> Eine große Laubgirlande schmückt das Hauptportal, kleine Girlanden aus Perlenschnüren hängen unterhalb der Doppelsäulen am rechten Nebenportal. Waagrecht verlaufende Blattfriese und Perlenstäbe finden sich an mehreren Säulenbasen und Sockeln. Siehe dazu *Schauerte* (zit. Anm. 28), Abb. auf S. 375, 387.

<sup>81</sup> Hans Rupprich (Hg.), *Dürer. Schriftlicher Nachlass*, Bd. 1, Berlin 1956, S. 264, Nr. 53.

<sup>82</sup> Die Strecke Nürnberg–Wien war in einer Woche leicht zu bewältigen, da man den größten Teil auf der Donau flussabwärts fahren konnte. Für die Rückreise muss man bei rund fünfzig Kilometern Tagesritt zehn Tage rechnen.

Jahren 1513 bis 1515 vermute, problemlos für einen Kurzbesuch nach Wien gereist sein. So flüchtig entworfen, wie er das Wandbild hinterließ, blieb er nicht lang. Von der farbigen Ausführung lässt sich nicht mehr sagen, als dass der unbekannt Maler sich nur bedingt an die Vorgaben der Unterzeichnung hielt. Dies zeigen uns der Schatten der Kreuzstange Margaretes und die azuritblauen Farbreste des Hintergrundes, der, den Nimbus der Heiligen ignorierend, bis zur Kopfkontur reicht (Bildstrecke Nr. 16 und 27). Der scheibenförmig vorgezeichnete Heiligenschein wurde durch Strahlen ersetzt, wie wir sie vom gleichen Sternenhimmelgrund am Rechwein-Epitaph kennen. Diese Übereinstimmung spricht dafür, dass die farbige Fassung des Steins und die Bemalung der flankierenden Unterzeichnung nahezu gleichzeitig entstanden.

Die Tatsache, dass die Unterzeichnung der Flügel über die Rahmung hinaus nicht auch inhaltliche Bezüge zum Epitaph aufweist, dass keine von Rechweins Weintrauben in den Girlanden hängen oder links unten ein Reichswappen skizziert wurde, deutet auf eine größere ikonografische und konzeptuelle Planänderung noch in der Entwurfsphase hin. Unklar ist außerdem, welchen Grund Rechwein gehabt hätte, einen Flügel der hl. Katharina zu widmen. Sie ist die Schutzheilige der philosophischen Fakultäten und würde daher in Verbindung mit dem Doppeladler viel besser zu einer Stiftung der kaisertreuen Universität passen. Ich halte es für denkbar, dass die Unterzeichnung zu einer Zeit entstand, als bereits über die Abnahme des Epitaphs und die Anbringung eines Freskos zur Ehre des Hauses Österreich nachgedacht wurde. Rechweins Sterbejahr 1513 bietet sich aus zweierlei Gründen für diese Umgestaltung an. Erstens hätte sich der Verstorbene gegen die Entfernung seines Epitaphs nicht mehr wehren können. Zweitens

wären die Festlichkeiten im November 1513 ein guter Grund gewesen, den privaten Gedenkstein durch ein repräsentatives Leopoldfresko zu ersetzen. Selbst wenn Kaiser Maximilian I. nicht persönlich daran teilnahm, waren diese Feierlichkeiten für Wien enorm wichtig. Just in dieser Zeit, 1512 bis 1515 waren Dürer und der Hofgeschichtsschreiber Johannes Stabius intensiv mit den Vorarbeiten für die monumentalen grafischen Ruhmeswerke des Kaisers beschäftigt. Früher hätte Dürer kaum Zeit dafür gehabt, denn 1511 vollendete er den Landauer Altar und druckte vier umfangreiche Holzschnittfolgen: das *Marienleben*, die *Große Passion*, die *Kleine Passion* und die zweite Ausgabe der *Apokalypse*. Die Bewerbung dieser druckgrafischen Meisterwerke wäre natürlich ein guter Grund gewesen, die Universitätsstadt an der Donau zu besuchen. Vielleicht ergab sich eine Gelegenheit, Stabius nach Wien zu begleiten, so wie er 1519 mit Pirckheimer nach Zürich reiste.

Abschließend möchte ich noch einmal betonen, dass sich meine Dürer-Zuschreibung auf zahlreiche Indizien stützt, die von der Gesamtkomposition bis zur ähnlichen Zeichnung einer Nasenspitze reichen. Die nahezu grafologischen Übereinstimmungen in der Linienführung sind in Anbetracht der Größenunterschiede nicht selbstverständlich. Die einzige Alternative zu einer Zuschreibung an Dürer wäre die Annahme eines unbekannt stilistischen Doppelgängers, der ähnlich viele Vergleichsmöglichkeiten bietet, aber trotz seiner virtuellen Zeichenkunst unbekannt blieb. Wozu aber sollte man eine solche Hypothese konstruieren, wenn es keine Evidenzen gibt, die Dürer aus stilistischen oder zeitlichen Gründen ausschließen? In diesem Fall halte ich es mit der Logik von Ockhams Rasiermesser, wonach von mehreren Erklärungsmodellen in der Regel das einfachste zutrifft.

# Nürnberger in Wien – Wiener in Nürnberg

## Das Netzwerk hinter den Wandmalereien beim Bischofstor des Stephansdoms

### VORÜBERLEGUNGEN

Die folgenden Erörterungen gehen nicht davon aus, dass der schon damals weithin berühmte Albrecht Dürer Entwürfe für die Wandmalereien in der Vorhalle des Wiener Bischofstors geliefert oder gar selbst Hand angelegt haben könnte. Die Gründe dafür seien knapp genannt: Zunächst ist die sehr konventionelle Aufgabe der Darstellung zweier weiblicher Heiliger in der für Dürer ungewohnten und sonst nicht belegten Technik der Wandmalerei<sup>1</sup> künstlerisch und ikonografisch entschieden zu reizlos, um die ein- bis zweiwöchige Reise nach Wien zu rechtfertigen. Zudem stand der Nürnberger seit dem 12. Dezember 1512 offiziell in Diensten Kaiser Maximilians I.,<sup>2</sup> so dass ein derart hoher Aufwand für den „unbedeutenden Wiener Kleinadeligen“ Hans Rechwein von Honigstorf (Renate Kohn) kaum vorstellbar erscheint. Auch wäre die formale Unterordnung der Wandmalereien unter das Epitaph im Zentrum der Komposition für Dürer kaum ersprießlich gewesen. Zwar sind dessen skulpturale Qualitäten recht ansprechend, aber den unmittelbar benachbarten Meisterwerken des Portalgewändes oder der zeitlich weit näheren des Friedrichsgrabes, der Domkanzel und des Orgelfußes

von 1513 können sie nicht entfernt das Wasser reichen. Auch der stilistische Befund der Wandmalerei spricht dagegen: Trotz der partienweise durchaus qualitätvollen Unterzeichnung wird man sie kaum als herausragend und im Einklang mit dem malerischen Können des reifen Dürer sehen wollen. Hinzu kommt die überzeichnete Perspektivik des Kreuzes, die für den späteren Verfasser der „Vnderweysung der Messung“ kaum vorstellbar wäre (Bildstrecke Nr. 8).<sup>3</sup> Doch vor allem waren zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Beziehungen zwischen Wien und Nürnberg besonders eng und scheinen um 1515 einen Höhepunkt erreicht zu haben, wie die nachstehenden Überlegungen zu zeigen hoffen. Viele der damaligen Protagonisten waren mit Albrecht Dürer bekannt oder sogar befreundet, so dass es nur schwer vorstellbar erscheint, dass eine solche Reise des Künstlers nicht den geringsten Quellenniederschlag gezeitigt haben sollte.<sup>4</sup>

Versucht man stattdessen, die Erkenntnisse zweier Tagungen,<sup>5</sup> der Sichtung der spärlichen Quellen und der Abnahme und Restaurierung des Rechweinepitaphs sowie der Reinigung und Konservierung der Wandmalerei<sup>6</sup> zu einem schlüssigen, wiewohl vorläufigen Narrativ zu homologisieren, dann erklärte sich das heutige Aussehen der Ostwand in der Portalvorhalle ungefähr

<sup>1</sup> Die Ausmalung des Nürnberger Rathauses erfolgte 1521 zwar nach seinen Entwürfen, aber es gibt keinen Hinweis darauf, dass er selbst Hand angelegt hätte, vgl. *Carsten-Peter Warncke*, Dürers größtes Werk. Zur Geschichte und Ikonologie der Ausmalung des großen Nürnberger Rathaussaales. Ein Stiefkind der Forschung, in: Thomas Schauerte (Hg.), Dürer und das Nürnberger Rathaus. Aspekte von Ikonographie, Verlust und Rekonstruktion (Schriftenreihe der Museen der Stadt Nürnberg 1), Petersberg 2013, S. 31–33.

<sup>2</sup> Hans Rupprich (Hg.), Albrecht Dürer. Schriftlicher Nachlass, Bd. 1, Berlin 1956, S. 77. Weiteres s. u.

<sup>3</sup> So weist der linke Gesichtskontur der hl. Margarethe mit der stark vorspringenden, wie verrutscht wirkenden Kinnpartie (Abb. 2) nur stereotype Bogenformen auf. Völlig fremd wäre für Dürer auch die manirierte Überkreuzhaltung der Unterarme mit der unnatürlich starken Abwinkelung der rechten Hand (s. u.).

<sup>4</sup> Da Dürer durch einflussreiche Auftraggeber und aktive Teilhabe am Humanismus gut vernetzt war, hätte er eine solche Reise zudem wohl für weitere Tätigkeiten und Kontakte benutzt.

<sup>5</sup> Vgl. das Vorwort in diesem Band.

<sup>6</sup> Vgl. den Beitrag von *Santner et al.* in diesem Band.

wie folgt: Der wohlhabende Rechwein könnte sich mit einer bedeutenden Summe für die Erbauung der Vorhalle durch den Dombaumeister Jörg Öchsl zwischen 1502 und 1510<sup>7</sup> das Recht erkauf haben, sich dort beisetzen zu lassen; seine guten Kontakte zum Hof und das 1493 von König Maximilian verliehene Adelsprädikat mögen das Ihre dazu beigetragen haben. Um 1511 wurde also das fertige Epitaph wie geplant zunächst im Zentrum der Ostwand der Portalvorhalle angebracht. Als Rechwein dann bereits 1513 starb, könnten sich die im Domkapitel und bei Hof zweifellos vorhandenen Gegner dieser allzu vornehmen Beisetzung des *homo novus* erneut Gehör verschafft haben. Sie setzten vermutlich noch im Jahr 1514 die Entfernung des Steins<sup>8</sup> sowie seine Verbringung in einen entlegeneren Teil der Kathedrale durch.<sup>9</sup> Die freie Fläche zwischen den beiden Standfiguren wurde nun neu verputzt und von einem nachgeordneten Künstler mit der Darstellung des hl. Leopold nach einem offensichtlich älteren Bildformular bemalt.<sup>10</sup> Damit vollzog sich zugleich die ikonografische Anbindung an den dezidiert memorialen, dynastisch-habsburgischen Zungenschlag der übrigen Ausstattung der Vorhalle: die Gewändeplastik um das herzogliche Stifterpaar, der Kolomani-Stein in der Laibung des Nordportals und der Gedenkstein Rudolfs von Habsburg mit der Rätselinschrift.<sup>11</sup>

Um einen solchen Hergang zumindest in Teilen zu untermauern, soll die Aufmerksamkeit hier zunächst den allgemein- und stadtgeschichtlichen Rahmenbedingungen gelten, die für eine solche Neugestaltung um das Jahr 1514 maßgeblich gewesen sein dürften. Sodann gilt es, den stilistisch recht deutlichen Nürnberger Einschlag bei den das Zentrum umgebenden Wandmalereien<sup>12</sup> auch von der kulturhistorischen Seite her zu untermauern, wobei diese Themenkomplexe natürlich engstens miteinander verflochten sind.

7 Der Titelholzschnitt noch ohne Vorhalle in: *Matthäus Heuperger*, In diesem Buechl sein Alle vnnnd yede Stuckh, des hochwirdigen Haytumbs der zeit In aller heyligenn Thumkirchen Sant steffan [...], Wien 1502.

8 So ergäbe die gemalte Veränderung der eingemeißelten Jahreszahl 1511 zu 1514 am ehesten Sinn.

9 Dies legt der fehlende Nachtrag des Sterbedatums von Rechweins Witwe nahe, vgl. den Beitrag von *Kohn* in diesem Band und Tf. 50.

10 Dabei könnte es sich um seine Darstellung auf dem „Fuchsmagen-Teppich“ handeln, vgl. dazu den Aufsatz von *Rainer* in diesem Band. Der Monogrammist MGW, der 1502 und 1514 Holzschnitte zum Wiener Heiligtumsbuch (zit. Anm. 7) beige-steuert hatte, käme hier – wenn auch nur als biografisches Schemen – vielleicht in Frage.

11 Vgl. dazu den Aufsatz von *Zehetner* in diesem Band.

12 Vgl. dazu den Aufsatz von *Pokorny* in diesem Band.

## STEPHANDOM UND BISCHOFSTOR IN DER WAHRNEHMUNG UM 1513

Trotz der Baueinstellung am Nordturm 1511 sollte der Stephansdom schon kurz darauf wieder nachhaltig in die allgemeine Wahrnehmung treten. Denn vom 13. bis 15. November 1513<sup>13</sup> konnten die Translation des Sarges von Kaiser Friedrich III. aus der Herzogsgruft, neuerliche Exequien und nach über 40 Jahren Fertigungszeit die Weihe seines Grabmals vorgenommen werden. Zugleich wurde die Erhebung Georg von Slatkonias zum ersten Wiener Residentialbischof begangen sowie ein vollständiger Ablass ausgeschrieben; auch Anton Pilgrams berühmter Orgelfuß ist mit diesem Jahr datiert.<sup>14</sup>

Mehrere Aspekte sind hier von Interesse: Zunächst bedingten Aufstellung und Zuwegung des Monuments im Südchor seit 1493 Umstrukturierungen im Kircheninneren, die auch die Stiftermemoria Rudolfs IV. und Katharinas von Luxemburg wieder neu ins Bewusstsein rückten. Denn sie zogen die Versetzung ihres postum errichteten Kenotaphs nach sich, der wahrscheinlich mitten im Hauptchor stand und über seine ähnlich geartete Rätselinschrift eine direkte ikonografische Verbindung zum Bischofstor herstellt. Er wurde an einen minder prominenten Platz auf der Grenze zum nördlichen Nebenchor versetzt.<sup>15</sup> Diese Memoria aber wurde nun durch die unpassende Anbringung des Rechweinepitaphs oberhalb der Platte mit der Rätselinschrift Rudolfs und fast auf Augenhöhe mit dessen Standbild im Portalgewände des Bischofstors zusätzlich beeinträchtigt, so dass rasche Abhilfe das Gebot der Stunde gewesen sein dürfte. Dass die Stelle nach der Abnahme des Monuments dann mit dem Bild von St. Leopold überschrieben wurde, erhält seinen tieferen Sinn beim Blick auf das Datum der Friedrichs-Exequien von 1513, denn mit dem 15. November schlossen sie – offenbar gezielt – auch den Festtag des

13 Ein „die sakralen Leistungen Friedrichs III. kommentierendes ‚Triduum‘“ nennt es *Elisabeth Klecker*, Der Humanist als Augenzeuge. Die Feierlichkeiten des Jahres 1513 im Panegyricus des Joachim Vadian, in: Franz Kirchweger u. a. (Hg.), In Hoc Precioso Monumento. Die Bestattung Kaiser Friedrichs III. im Wiener Stephansdom (Schriften des Kunsthistorischen Museums 20), Wien 2019, S. 238.

14 *Manfred Hollegger*, Zu gedechtnuß der gutigkeit vnnsers gemuts gegen seiner lieb. Maximilians I. ansehnliche begrebnuß für Friedrich III. als dynastisch und politisch funktionalisierte Memoria (?), in: Renate Kohn (Hg.), Der Kaiser und sein Grabmal 1517–2017. Neue Forschungen zum Hochgrab Friedrichs III. im Wiener Stephansdom, Wien-Köln-Weimar 2017, S. 361–363.

15 *Michail A. Bojcov*, Ein Tod, drei Bestattungen und vier Exequien für Friedrich III., in: Kirchweger (zit. Anm. 12), S. 64 f. Die historischen Standorte der Monumente und Altäre sind allerdings Gegenstand von Diskussion.



Abb. 1: Albrecht Dürer, Die Wiener Doppelhochzeit, aus: Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I., 1515/18, Holzschnitt, 17,3 × 14,6 cm

Heiligen ein.<sup>16</sup> Unterstrichen wird dies durch eine zweite Leopolds-Reliquie, die bis 1514 Eingang in das Heiltum

<sup>16</sup> Klecker (zit. Anm. 13), S. 238.

des Stephansdoms gefunden hat und in der zweiten Auflage von Matthäus Heupergers „Heiligtumsbuch“ unter den Neuzugängen aufgeführt werden: „In der Sibenten proceß das 36 stuck vnnnd das letz in einem silbrein sant



Abb. 2: Links: Hans Süß von Kulmbach, Hl. Katharina (Fragment) vom Altar aus dem Krakauer Paulinerkloster auf der Skalka, 1511, Tempera auf Holz, 56 x 38,2 cm; rechts: Gesicht der hl. Margareta, St. Stephan, Wien, Normallichtfotografie 2019

*Wolfgang plid [sic] das heyltumb sant Leopold marggraff vnnnd mer ander heyltumb.*<sup>17</sup> Dieser jüngste Hausheilige der Habsburger, dem der Deutlichkeit halber der apokryphe Bindenschild beigegeben ist, schrieb nicht nur das dynastische Bildprogramm der Vorhalle bis in die Gegenwart fort. Vielmehr steigerte er auch das repräsentative Potential des Raums mit Blick auf den Ein- oder Auszug hochrangiger Fürstlichkeiten. Denn mit der 1485 erfolgten Heiligsprechung konnte auch die Nachfolge der Habsburger in der Herrschaft der Babenberger mit dem

Glanz höchster göttlicher Billigung inszeniert werden.<sup>18</sup> Zudem verbindet der hl. Leopold die für den Stephansdom so wichtigen Herrscher Rudolf, der bereits 1358 um dessen Kanonisation angesucht hatte,<sup>19</sup> und Friedrich III., der die Heiligsprechung durchgesetzt hatte, mit Kaiser Maximilian I. Dieser war nicht nur bei der kirchlichen Zeremonie zugegen gewesen, sondern hatte auch am 15. Februar 1506 die Translation der Gebeine aus der Klosterneuburger Nikolauskapelle in einen kostbaren Schrein als Staatsakt ins Werk gesetzt und damit die Erhöhung Leopolds auch äußerlich in einer angemessenen Form visualisiert.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Heuperger (zit. Anm. 7). Heuperger († 1515) kann als eine der zentralen Figuren für die damalige Laienfrömmigkeit am Stephansdom gelten. Sein Wohlstand beruhte nicht zuletzt auf seiner kaufmännischen Tätigkeit, die einen Schwerpunkt im Handel mit Nürnberg hatte. Er entwickelte 1513 besondere Aktivität bei der Wiedergründung der Kaufmannsbruderschaft in der Erasmuskapelle auf dem Stephansfreithof, für die am 20. April 1513 ein Ablassbrief ausgestellt wurde. Dort ist er 1515 auch beigelegt worden, vgl. Felix Czeike, Heuperger Matthäus (Mathes), in: ders., Historisches Lexikon Wien, Wien 2004, Bd. 3, S. 178.

<sup>18</sup> Klecker (zit. Anm. 13), S. 238.

<sup>19</sup> Elisabeth Kovács, Der heilige Leopold und die Staatsmystik der Habsburger, in: Floridus Röhrig (Hg.), Der Heilige Leopold. Landesfürst und Staatssymbol, Ausstellungskatalog Stift Klosterneuburg 1985 (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, N.F. 155), Wien 1985, S. 69.

<sup>20</sup> Julia Anna Schön, Die Translation 1506, in: Martin Haltrich (Hg.), Des Kaisers neuer Heiliger. Maximilian I. und Markgraf Leopold III. in Zeiten des Medienwandels. Ausstellungskatalog Stift Klosterneuburg 2019, Klosterneuburg 2019, S. 24 f.

Zwar ist aufgrund der Nachdatierung des Rechwein-epitaphs auf 1514 eher nicht davon auszugehen, dass es bereits im November des Vorjahres zur Grabmalsweihe hatte entfernt und durch das Leopolds-Fresko ersetzt werden können, denn die nachträgliche Jahrzahl ergibt nur Sinn, solange das Monument sichtbar war. Doch hatten die Feiern von 1513 wohl die Notwendigkeit aufgezeigt, das Bischofsportal der beschriebenen Überarbeitung zu unterziehen – dies umso mehr, als sich seit geraumer Zeit ein noch größeres und wichtigeres Ereignis für den Stephansdom als Schauplatz dynastischer Repräsentation abzeichnete: der Wiener Fürstentag von 1515 mit den folgenreichen habsburgisch-jagiellonischen Hochzeiten, die in der Kathedrale vollzogen werden sollten und wurden.<sup>21</sup>

Schon ab 1505 waren erste Doppelheiratsverträge aufgesetzt worden, und in den Jahren darauf konnte auch Sigismund von Polen, Bruder Wladislaws von Böhmen und Ungarn, zum Einverständnis bewegt werden.<sup>22</sup> Nach den Vorverträgen von Preßburg im Frühjahr war der Weg für den Wiener Fürstentag von 1515 frei, der zwischen dem 17. und dem 28. Juli die beiden Jagiellonen persönlich zu Maximilian nach Wien führte<sup>23</sup> und als Inszenierung von herausragendem historischen Rang das entsprechende zeremoniale Gepränge erheischte. Durch die ungewöhnliche Dichte in der gedruckten Überlieferung war er auch nach heutigen Maßstäben ein echtes Medienereignis.<sup>24</sup> Dessen Höhepunkt war die festliche Doppelhochzeit zwischen Maria von Österreich und Ludwig von Böhmen und Ungarn sowie zwischen Anna von Ungarn und Maximilian *per procuram* für einen seiner Söhne

Karl oder Ferdinand am 22. Juli 1515 im Hochchor des Stephansdoms.<sup>25</sup>

Dass Maximilian diese glänzende Gelegenheit dafür nutzte, entsprechend seinem Rang als oberster Monarch der Christenheit zu repräsentieren, liegt angesichts der verschwenderischen Prachtentfaltung<sup>26</sup> auf der Hand, und so gab es bei mehreren Werken der *ars Maximiliana* spürbare Anstrengungen für eine beschleunigte oder zumindest interimistische Fertigstellung zur exklusiven Präsentation auf dem Fürstentag. Dies betrifft zunächst und ganz besonders die „Ehrenpforte“ als ausgesprochenes Staatsmonument, deren späteste Historienszene eben jene Doppelhochzeit in einer eigenhändigen, hieratisch-strengen Darstellung Albrecht Dürers zeigt (Abb. 1). So erklärt sich auch die zweifache Datierung des Riesenholzschnitts mit dem Jahr 1515, die trotz der Tatsache beibehalten wurde, dass er erst Ende 1517 in Druck ging.<sup>27</sup> Eine solche symbolische Festlegung auf das Jahr des Fürstentags wurde unlängst auch für die Randzeichnungen im unvollendeten jüngeren Gebetbuch Kaiser Maximilians in Erwägung gezogen, bei denen der Anteil Dürers wiederum über ein Drittel ausmacht.<sup>28</sup> Doch auch ganz andere Werke fallen offenbar unter diese Prämisse, wie dies etwa für die 1515 erschienene und Maximilian gewidmete deutsche Übertragung der Vergilischen „Aeneis“ durch Thomas Murner in Straßburg wahrscheinlich gemacht wurde.<sup>29</sup> Ebenso wird es kaum Zufall gewesen sein, dass 1514 die erweiterte Neuauflage des Wiener „Heiligtumsbuchs“ erfolgte, während noch im selben Jahr eine anspruchsvolle lateinische Gedenkpublikation auf die Grabmalsweihe erschien, um mit diesem neuen „Weltwunder“ das Ansehen des Stephansdoms und seines Förderers Maximilian herauszustreichen.<sup>30</sup>

Vor diesem Hintergrund und angesichts der dynastischen Tragweite des Fürstentags wäre es also mehr als

21 Ohne den Gedanken im hier interessierenden Sinne fortzuführen, bescheinigt *Holleger* (zit. Anm. 13), S. 368, dem Friedrichsgrab „auch eine Intention in Richtung der habsburgischen Konkurrenten aus dem Haus Jagiello im Sinne eines machtvollen Zeichens“.

22 *Hermann Wiesflecker*, Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit, Bd. 4, München 1981, S. 154–162, 203 f.– Zuletzt *István Tringli*, Der Weg des ungarischen Hofes zur Doppelheirat 1515, in: Boguslaw Dybas / István Tringli (Hg.), Das Wiener Fürstentreffen von 1515. Beiträge zur Geschichte der Habsburgisch-Jagiellonischen Doppelvermählung, Budapest 2019, S. 248–254.

23 Vgl. ebenda, S. 184: „Stabius und Dürer hatten eben die ‚Ehrenpforte des Hauses Österreich‘ [...] zu Ende gebracht, die wohl auf dem Fest vorgezeigt werden sollte.“

24 *Christian Gastgeber*, 1515 und die literarische Aufarbeitung. Johannes Cuspinian vs. Riccardo Bartolini, in: Dybas, Tringli 2019 (zit. Anm. 22), S. 401–407. Er nennt – einschließlich der Neuauflagen – nicht weniger als 22 gedruckte lateinische und deutsche Beschreibungen des Ereignisses, sämtlich mit dem Erscheinungsjahr 1515. Davon sind vier Drucke unter dem Titel „Newe zeytung“ in Nürnberg erschienen, denen noch zwei weitere mit anderen Titeln zur Seite treten.

25 Die Verlegung des Kenotaphs mochte auch aus diesem Grund erfolgt sein.

26 *Wiesflecker* (zit. Anm. 22), S. 188–199.

27 *Thomas Schauerte*, Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I. Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers (Kunstwissenschaftliche Studien 95), München-Berlin 2001, S. 96–98 und C 2 Nr. 11.

28 *Heidrun Lange-Krach*, Das Gebetbuch Kaiser Maximilians I., ungedr. Diss., Augsburg 2016, Bd. 1, S. 47 f.

29 *Carola Redzich*, „...in Zeiten des fridens ein gelerte gab.“ Zu Thomas Murners Übertragung der Aeneis (1515) und ihrer Widmungsvorrede an Kaiser Maximilian I., in: Sieglinde Hartmann / Freimut Löser (Hg.), Kaiser Maximilian I. (1459–1519) und die Hofkultur seiner Zeit (Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 17), Wiesbaden 2009, S. 107–121.

30 Joachim von Watt / Jakob Spiegel (Hg.), *Isocratis de regno gubernando ad Nicoclem liber*, Wien 1514 u. Straßburg 1514. Eine Besonderheit waren die eigens für diesen Anlass geprägten und in die Menge geworfenen Gedenkmünzen, vgl. *Klecker* (zit. Anm. 13), S. 238 f.

naheliegend, wenn zu dessen Vorbereitungen auch die vergleichsweise wenig aufwendigen Modifikationen in der Vorhalle des Bischofstors gehört hätten.

## HUMANISTISCHE NETZWERKE ZWISCHEN WIEN UND NÜRNBERG

Für die Abnahme des Epitaphs und dessen gemalten Ersatz ist festzuhalten, dass auch sie unter der Ägide des kaiserlichen Rates, Diplomaten, Mediziners, Historiografen und Humanisten Johannes Cuspinian (1473–1529) gestanden haben. Er war zudem bis zu deren Tod 1513 mit Anna, der Schwester des Dompropsts Johann Putsch von St. Stephan, verheiratet und dürfte spätestens seit dieser Zeit auch eine enge persönliche Beziehung zu jenem Bauwerk gehabt haben, in dem er 1529 auch beigesetzt wurde.<sup>31</sup> Dortselbst war er anlässlich der Exequien Friedrichs III. durch Konrad Celtis in Vertretung Maximilians nicht nur 1493 zum *Poeta laureatus* gekrönt worden, sondern hielt auch bei der Umbettung des toten Kaisers 1513 die zentrale „Oratio funebris“.<sup>32</sup> Doch vor allem war er spätestens seit dem 30. August 1511 durch zahllose diplomatische Missionen nach Ungarn maßgeblich am Zustandekommen der Doppelhochzeit beteiligt.<sup>33</sup>

Mit der Person Cuspinians ist zugleich der Ansatzpunkt gegeben, um nun dem nürnbergischen Einfluss bei den Wandmalereien der weiblichen Heiligen nachzugehen. Dabei ist es besonders wichtig, dass Cuspinian mit jenen beiden Wiener Gelehrten befreundet war, die wohl die engsten Kontakte nach Nürnberg hatten: bis zu dessen frühem Tod mit dem deutschen „Erzhumanisten“ Conradus Celtis Protucius, dem Cuspinian 1508 auf die Professur für Poetik und Rhetorik am Wiener *Collegium poetarum et mathematicorum* nachfolgte; sodann mit Maximilians wichtigstem Verbindungsmann für seine Nürnberger Kunstprojekte, Johannes Stabius (um 1460–1522).<sup>34</sup> Beide wiederum hatten ihrerseits über viele Jahre hinweg engsten Kontakt zu Albrecht Dürer,

den sie auch für eigene Projekte lebhaft in Anspruch nahmen.<sup>35</sup> Während der bereits 1508 gestorbene Celtis hier vernachlässigt werden kann, verdient der vielseitige Historiograf, Geograf und Naturwissenschaftler Johannes Stabius umso größere Aufmerksamkeit.<sup>36</sup> Spätestens ab 1502 ist ein näherer Kontakt zu Cuspinian nachweisbar, weil offensichtlich er es war, der ihn damals zum *Poeta laureatus* gekrönt hat.<sup>37</sup> 1512 hatte ihm Stabius eine Cassiodor-Handschrift aus dem Kloster Reichenau mitgebracht, während Cuspinian sich im Dezember des Jahres – wiewohl vergeblich – bei der Besetzung des Dechantenamts an St. Stephan für ihn eingesetzt hatte.<sup>38</sup> Stabius’ Aufenthalte in Nürnberg setzen spätestens 1494 ein und sind vor dem Hintergrund des herausragenden Ranges der Naturwissenschaften in der Reichsstadt zu sehen. Noch im selben Jahr reiste er nach Wien, wo er Cuspinian traf. Gegen 1497 erhielt dann sein engster Freund Andreas Stiborius ein Kanonikat bei St. Stephan, und alle Genannten traten über kurz oder lang auch in Beziehung zu König Maximilian.<sup>39</sup> So früh also spannt sich bereits der intellektuelle Rahmen zwischen Wien und Nürnberg, zwischen der humanistischen Elite, dem Reichsoberhaupt und Albrecht Dürer auf, innerhalb dessen zwei Jahrzehnte später vermutlich das Wiener Wandgemälde ausgeführt wurde.

Ab 1512 wurden die Aufenthalte des Stabius in Nürnberg stetiger und länger, weil vor allem das Großprojekt der „Ehrenpforte“ für Maximilian seine Anwesenheit und die Vermittlung zwischen dem Kaiser und der Dürer-Werkstatt in erhöhtem Maße erforderte.<sup>40</sup> Wie bereits erwähnt, führten diese engen personellen Verflechtungen zur provisorischen Fertigstellung des Riesenholzschnitts 1515 für den Wiener Fürstentag.

Bis dahin hatte Stabius die enge Zusammenarbeit mit dem Künstler für eine recht große Zahl von eigenen Aufträgen genutzt, die von dem bekannten Kryptoporträt

ihm Dürers Freund Christoph Scheurl aus Nürnberg einen ehrfurchtsvollen Brief (Nr. 34).

<sup>31</sup> Er ruhte damit an der Seite seiner ersten Frau Anna in der Tirna-Kapelle, wo diese 1513 beigesetzt worden war, vgl. *W. A. Neumann*, Die vielnamige Kreuzkapelle und ihre Wohltäter, in: Wiener Dombauvereins-Blatt 5 (1885), S. 133. Vgl. ferner zu einigen formalen Übereinstimmungen des Cuspinian-Epitaphs mit dem Rechweins den Beitrag von *Rainer*.

<sup>32</sup> *Hans Ankwicz-Kleehoven*, Der Wiener Humanist Johannes Cuspinian. Gelehrter und Diplomat zur Zeit Kaiser Maximilians I., Graz-Köln 1959, S. 127.

<sup>33</sup> Ebenda, S. 56, 59 ff. und öfters.

<sup>34</sup> 1514/5 war Cuspinian in Austausch mit Dürers engstem Freund Pirckheimer, dem er auf kaiserlichen Befehl eine griechische Zonaras-Handschrift zur Übersetzung sendete, vgl. *Hans Ankwicz von Kleehoven* (Hg.), Johann Cuspinians Briefwechsel, München 1933, Nr. 29, 31, 33. Ende Oktober 1515 schreibt

<sup>35</sup> Zur Zusammenarbeit mit Celtis vgl. *Thomas Schauerte*, Dürer & Celtis. Die Nürnberger Poetenschule im Aufbruch, München 2015. In einem langen Brief an Pirckheimer hofft Cuspinian noch 1526 vergeblich, Dürer für Illustrationsholzschnitte seiner „Caesares“ zu gewinnen, vgl. ebenda, Nr. 52, und *Ankwicz* 1959 (zit. Anm. 29), S. 121 f.

<sup>36</sup> Vgl. *Helmuth Größing*, Johannes Stabius. Ein Oberösterreicher im Kreis der Humanisten um Kaiser Maximilian I., in: Mitteilungen des Oberösterreichischen Landesarchivs 9 (1968), S. 239–264.

<sup>37</sup> *Ankwicz* 1959 (zit. Anm. 32), S. 23.

<sup>38</sup> *Ankwicz* 1933 (zit. Anm. 34), Nr. 14, 17.

<sup>39</sup> *Größing* (zit. Anm. 36), S. 242 f. Andere Quellen nennen 1502 oder 1507, was hier aber nachrangig ist.

<sup>40</sup> *Schauerte* (zit. Anm. 27), S. 87–111.

angeführt wird, das ihn als hl. Koloman zeigt.<sup>41</sup> Doch auch Dürers Umfeld erhielt etwa 1512/3 einen Auftrag in Gestalt eines zweiten Wappenholzschnitts für Stabius.<sup>42</sup> Dass wiederum Cuspinian über Dürer und sein Werk zumindest mittelbar gute Kenntnis hatte, ergibt sich aufgrund seiner Verbindungen zu Celtis und Stabius zwar beinahe zwangsläufig, ist aber erst rückblickend über den Kontakt zu Willibald Pirckheimer konkret nachweisbar, dem er am 25. November 1526 nach Nürnberg schrieb:

„Bis jetzt sind noch nicht alle Kaiserbilder geschnitten, weil wir an Künstlern [i. e. Holzschneidern] Mangel haben. Aber den übrigen Teil, der noch geschnitten werden muss, habe ich Dir und Deinem Achates Albrecht Dürer vorbehalten, ein Leichtes für den Beherrscher dieser Kunst.“<sup>43</sup>

Mit der Bezeichnung Dürers als den „Achates“ Pirckheimers spielt er auf den treuesten Freund des Titelhelden aus Vergils „Aeneis“ an. Gegenstand der zitierten Sätze waren die Bildnis-Medaillons für Cuspinians Kaisergeschichte, die jedoch erst 1540 postum und ohne erkennbare Beteiligung Dürers gedruckt wurde.

So lässt sich schon nach dieser knappen Übersicht feststellen, dass gerade in den Jahren um die Weihe des Friedrichs-Grabes 1513, in die wohl auch die Entstehung der Wandmalerei beim Bischofstor fällt, mit Stabius eine der wichtigsten Gestalten aus der wissenschaftlichen Entourage des Kaisers intensiv auf Dürers Kunst und deren Nürnberger Umfeld zurückgreift.

Erwähnung verdient ferner, dass mit Melchior Pfinzing (1481–1535) ein weiterer einflussreicher Nürnberger Intellektueller in die kaiserlichen Kunstunternehmungen involviert war. Der Inhaber zahlreicher Kirchenpfünden stammte aus einem einflussreichen Nürnberger Ratsgeschlecht, hatte bei Konrad Celtis in Ingolstadt studiert und unter Maximilians Hofkanzler Cyprian von Northeim gen. Sernteiner eine Hofbeamten-Karriere eingeschlagen. 1510 wurde er als Sekretär und kaiserlicher Rat in den Ritterstand erhoben, was ihm auch stets Gelegenheit gab, Nürnberger Anliegen beim Kaiser offiziell zu vertreten.<sup>44</sup>

Inzwischen kaiserlicher Finanzsekretär, wurde er 1512 auf Empfehlung Maximilians und unter Mitwirkung Pirckheimers, mit dem er auch in brieflichem Austausch stand, Sebalder Stiftspropst und damit einer der beiden höchstrangigen Geistlichen in Nürnberg. Dieses hohe Amt, dem er kaum je aktiv nachkam, stärkte ihm vor allem den Rücken für zahlreiche diplomatische Missionen im Dienst des Kaisers und bei demselben. Wichtig sind im gegebenen Zusammenhang aber andere Aspekte seines Wirkens: zunächst die Tatsache, dass er seit etwa 1514 die Redaktion für Maximilians poetisch überhöhte Autobiografie „Theuerdank“ innehatte und das Prachtwerk, üppig illustriert durch Augsburger Künstler, 1517 erfolgreich zum Druck befördern konnte.<sup>45</sup> Dafür und für die Arbeit an der „Ehrenforte“ erhielt er gemeinsam mit Stabius 200 fl. zugesprochen, zu denen 1518 für ihn allein noch einmal der gewaltige Betrag von 1000 fl. kam.<sup>46</sup> Dieser deckte aber auch die gleichzeitige Mitwirkung an Maximilians – letztlich gescheitertem – Romanprojekt „Weißkunig“ ab, desgleichen die Planungen für das kaiserliche Grabmal, das jedoch ebenfalls nicht bei Lebzeiten vollendet werden konnte. In Pirckheimers Schlusswidmung seiner Übersetzung von Lukians „De ratione conscribendae historiae“, für die Dürer das Titelblatt geschaffen hatte, an den kaiserlichen Sekretär Jakob de Banissis vom 1. Dezember 1514 erwähnt er Pfinzing rühmend als „celeberrimum divi Sebaldi praepositum“ und bestimmt ihn an der Seite von Johannes Stabius zum Gutachter über die Qualität seiner Übertragung aus dem Griechischen.<sup>47</sup> Mit dem Pfinzing-Fenster in St. Sebald zum Gedenken seines dortselbst beigesetzten Vaters war der Stiftspropst auch als solventer und kunstsinniger Auftraggeber in Erscheinung getreten.<sup>48</sup> Nicht von ungefähr folgten die Glasmalereien nach modernster Façon

chior, in: Verfasserlexikon 7, 1989, Sp. 568–571.– Rosemarie Aulinger, Pfinzing, Melchior, in: Neue Deutsche Biographie 20, 2001, S. 334 f.– grundlegend Dieter Weiß, Melchior Pfinzing (1481–1535), in: Fränkische Lebensbilder 15, 1993, S. 14–29.

<sup>43</sup> Jan-Dirk Müller, Pfinzing, Melchior, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon 7, 1989, Sp. 569–571.

<sup>44</sup> Weiß 1993 (zit. Anm. 44), S. 24.

<sup>45</sup> Reicke 1956 (zit. Anm. 44), S. 486. Banissis war ein bedeutender Förderer des Humanismus am kaiserlichen Hof. Sein Wappenholzschnitt von etwa 1515 wurde im Umfeld Dürers, der mit Banissis offenbar auch persönlich bekannt war, geschaffen. Sie stehen stilistisch den Arbeiten für die „Ehrenforte“ nahe, vgl. Schoch 2002 (zit. Anm. 41), Nr. A 25.

<sup>46</sup> Weiß 1993 (zit. Anm. 44), S. 20, erwähnt eine Aktennotiz, der zufolge Pfinzing in die Pfarrkirche von Kirchbrombach im Odenwald 1515 „einen Altar gestiftet haben“ soll. Dort hat sich in der Tat ein bedeutender Flügelaltar erhalten, der dem hl. Alban geweiht ist. Pfinzing war seit 1515 Kanoniker des Mainzer Albanstifts und ab 1518 dessen Stiftspropst. Bereits August Feigel, Der Altar von Kirchbrombach. Stiftung und Künstler, in: Mainzer Zeitschrift. Mittelrheinisches Jahrbuch für Archäo-

<sup>41</sup> Es folgten die „Schutzheiligen Österreichs“, beide ursprünglich als Flugblätter mit Versen auf Maximilian, ferner die Holzschnitte, die Stabius dem späteren Kardinal Matthäus Lang von Wellenburg widmete, vgl. Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum (Bearb.), Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. 2: Holzschnitte und Holzschnittfolgen, München 2002, Nr. 233, 234, 237, 242–244.

<sup>42</sup> Ebenda, Nr. A 15.

<sup>43</sup> Ankiewicz 1933 (zit. Anm. 34), Nr. 52: „*Imagines Caesarum omnes non sunt excisae hactenus, quia caemus artificibus. Sed hanc partem reliquam excudendam reservavi tibi et tuo Achati Alberto Dürer, facile huius artis principi.*“

<sup>44</sup> Emil Reicke (Hg.), Willibald Pirckheimers Briefwechsel, Bd. 2, München 1956, S. 215–217.– Jan-Dirk Müller, Pfinzing, Mel-

unmittelbar auf das etwa gleichzeitig entstandene Fenster Kaiser Maximilians im Chorscheitel, das unter Pfnzings Ägide neu geschaffen wurde, sowie auf das angrenzende „Markgrafenfenster“.<sup>49</sup>

Der Kreis schließt sich mit einem weiteren Nürnberger, der 1515 seinen großen Auftritt in Wien hatte: der humanistisch gelehrte Benedictus Chelidoniumus (um 1460–1521) aus dem Nürnberger Benediktinerkloster St. Egidien, der dem intellektuellen Umfeld des Celtis-Kreises entstammte und 1514 auf Weisung Maximilians in das Wiener Schottenkloster übersiedelte, wo er 1518 zum Abt gewählt wurde.<sup>50</sup> Chelidoniumus stand seit spätestens 1511 mit Albrecht Dürer im Austausch, weil von ihm die lateinischen Verse stammten, die der Künstler 1511 mit seinen Holzschnitt-Zyklen der „Kleinen“ und „Großen Passion“ sowie dem „Marienleben“ publizierte.<sup>51</sup> Ebenso lieferte er im kaiserlichen Auftrag die lateinischen Übersetzungen von Erläuterung und Verstituli für die „Ehrenpforte“,<sup>52</sup> von denen aus sich der Bogen einmal mehr zum Wiener Fürstentag von 1515 schlagen lässt: In dessen Vorfeld gelangte im Februar des Jahres nicht nur sein lateinisches, Erzherzog Karl gewidmetes Festspiel „*Voluptatis cum Virtute disceptatio*“ zur Aufführung;<sup>53</sup> vielmehr hat er unter dem Titel „*De conventu Divi Caesaris Maximiliani, Regumque Hungariae Boemiae et Poloniae*“ – mutmaßlich auf kaiserliche Weisung – ebenfalls eine lateinische Beschreibung des Fürstentags verfasst, die jedoch nur als Manuskript erhalten ist.<sup>54</sup>

Der Rahmen eines Aufsatzes erlaubt nun keine weiteren Erörterungen mehr darüber, dass die erwähnten Cuspinian, Pirckheimer, Stabius, Pfnzing und Chelidoniumus alle auch untereinander in Kontakt standen, und ebenso ließe sich der Personenkreis von Gelehrten, die in Berührung mit dem Kaiserhof und zugleich zum Kreis um Albrecht Dürer standen, noch erweitern. Doch sollte auch so deutlich geworden sein, dass die Wahl eines Nürnberger Künstlers aus dem Dürer-Umfeld für das Rechweinepithaph naheliegend war.

logie, Kunst und Geschichte 46/47, 1951/2, S. 81–86, schrieb die Stiftung mit bedenkenwerten Argumenten Pfnzing zu.

<sup>49</sup> Dazu ausführlich *Gerhard Weilandt*, Die Sebalduskirche in Nürnberg. Bild und Gesellschaft im Zeitalter der Gotik und Renaissance (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 47), Petersberg 2007, S. 347–355.

<sup>50</sup> *Claudia Wiener*, Chelidoniumus (Schwalbe; Hirundo, Musophilus), Benedictus, in: *Deutscher Humanismus 1480–1520*. Verfasserlexikon, Bd. 1. Berlin/New York 2008, Sp. 427–439.

<sup>51</sup> Vgl. *Schoch* 2002 (zit. Anm. 41), Nr. 186–223, 154–165, 166–185.

<sup>52</sup> *Wiener* 2008 (zit. Anm. 50), Sp. 437 f.

<sup>53</sup> Ebenda, Sp. 432 f.

<sup>54</sup> Heiligenkreuz, Stiftsarchiv, Rubr. 80, fasc. I, <http://www.geschichtsquellen.de/werk/967> (16.2.2021).

## ZUSCHREIBUNGSFRAGEN

Eines der größten und prominentesten Kunstprojekte, das gegen 1515 aus dem Kreis der Künstler um Albrecht Dürer hervorging, ist zweifellos die erwähnte neue Sebalder Chorverglasung unter der Ägide von Melchior Pfnzing. Dabei gehen die Glasmalereien der Hirs Vogel-Werkstatt auf Entwürfe Albrecht Dürers und seines Mitarbeiters Hans von Kulmbach (um 1480–1522) zurück und weisen deutliche Verwandtschaft mit den Dekormotiven der gleichzeitigen „Ehrenpforte“ auf.<sup>55</sup>

Wie von fast allen Mitarbeitern Dürers ist auch von Kulmbach nur eine sehr quellenarme und entsprechend lückenhafte Biografie überliefert, so dass ein Aufenthalt in Wien kaum beweisbar sein wird. Dennoch gibt es zwei Umstände in seiner Vita, die hier Beachtung verdienen. So hat er zunächst zwischen 1511 und 1516 drei teilweise erhaltene Flügelaltäre für zwei Kirchen in der polnischen Haupt- und Residenzstadt Krakau geschaffen, einer engen Handelspartnerin Nürnbergs. Mit dem Großkaufmann Hans Boner war aufgrund seiner Nähe zu König Sigismund I. zudem einer der einflussreichsten Männer Polens mit guten Kontakten nach Nürnberg zu Kulmbachs Auftraggeber geworden.<sup>56</sup> Ein Blick auf die Landkarte offenbart nun, dass Kulmbach sehr wohl auf einer seiner Dienstreisen nach Krakau den nicht allzugroßen Umweg über Wien gemacht haben könnte, um *en passant* den Auftrag für Hans Rechwein zu erledigen.<sup>57</sup> In stilkritischer Hinsicht wäre hier auf das Fragment mit der hl. Katharina von einem der Krakauer Altäre zu verweisen, das sich der Gestalt der hl. Margarethe des Wandbildes recht gut an die Seite stellen lässt (Abb. 2).<sup>58</sup> Der zweite einschlägige Anhaltspunkt in seinem Schaffen bietet sich erst einige Jahre später und bezieht sich auf die Neuausmalung des Nürnberger Rathauses unter Dürers Leitung 1521. Ihre letzten Reste gingen im Zweiten Weltkrieg unter,

<sup>55</sup> *Hartmut Scholz*, Dürer et la genèse du vitrail monumental de la Renaissance à Nuremberg, in: *Revue de l'Art* 107, 1995, S. 36 f.

<sup>56</sup> *Agnieszka Gąsior*, Hans Süß von Kulmbachs Krakauer Karriere, in: *Jiří Fajt / Markus Hörsch* (Hg.), *Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa* (Studia Jagellonica Lipsiensia 1), Ostfildern 2006, S. 325–327.

<sup>57</sup> Auch wenn über Glasmalereien in der Vorhalle nichts überliefert ist, wäre Kulmbach für diese der denkbar erfahrenste Auftragnehmer gewesen. Dass der hl. Leopold anderen stilistischen Präferenzen als die weiblichen Standfiguren folgt, wäre dann dem Umstand geschuldet, dass sich Kulmbach eben nur auf der Durchreise befunden hatte und also nicht mehr zur Verfügung stand.

<sup>58</sup> Vgl. *Peter Srieder*, Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550, Königstein i. T. 1993, Kat.-Nr. 129, Abb. 523: Hl. Katharina (Fragment) vom Altar aus dem Krakauer Paulinerkloster auf der Skalka, 1511; Krakau, Museum Narodowe, Slg. Czartoryski, Inv.-Nr. 338.

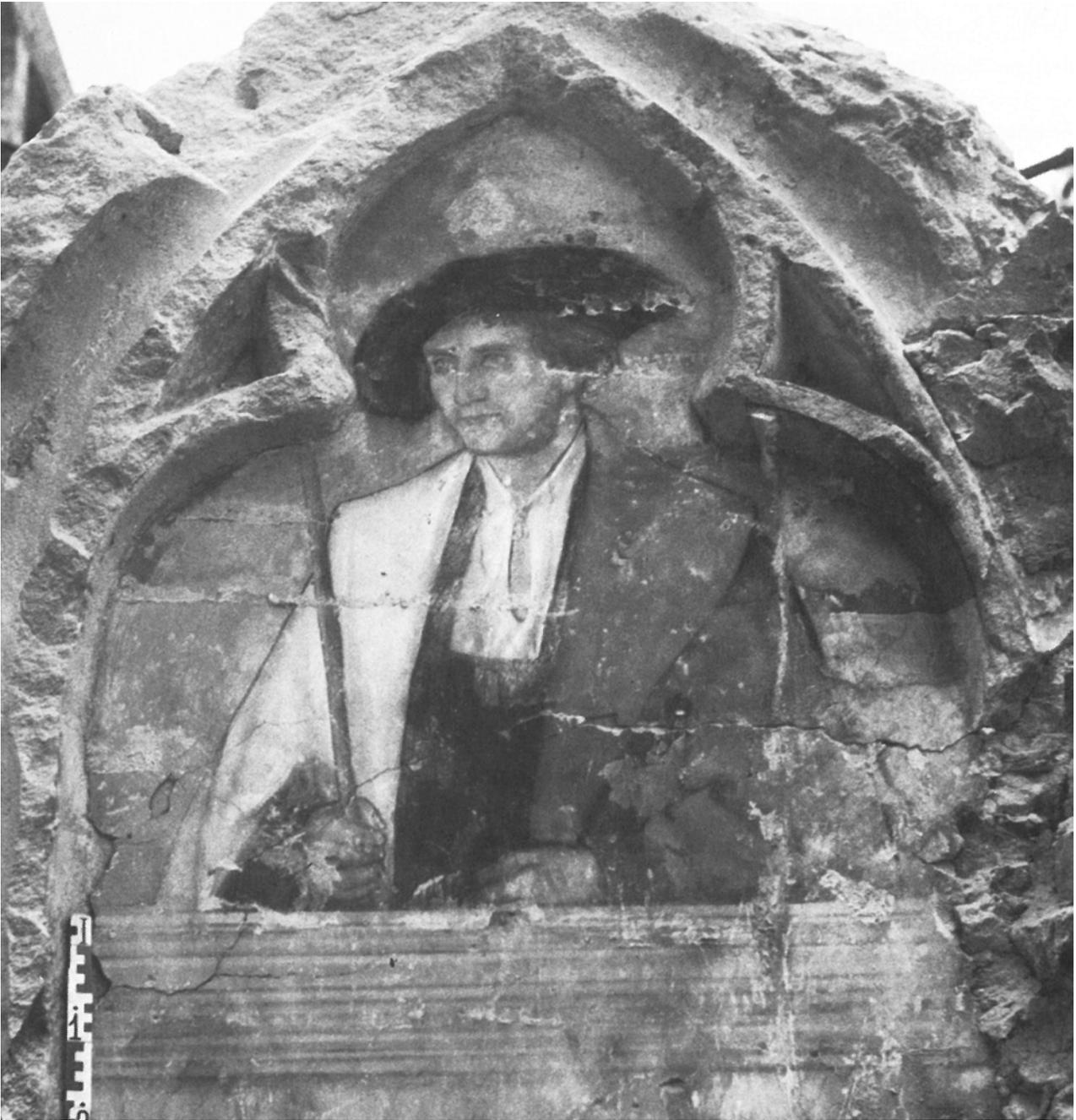


Abb. 3: Hans von Kulmbach (?), Bildnis eines jungen Mannes mit Schaube, Barett und Stab, Detail der Innenausmalung des Nürnberger Rathauses, ca. 1521 (zerstört)

doch hat Mende 1979 die Vermutung ausgesprochen, dass Kulmbach zu den Ausführenden bei den Wandmalereien gehört haben könnte, weil er auch Glasmalerei für dieses Projekt entworfen habe und ihm vier Heiligenfiguren der Westfassade stilistisch naheständen.<sup>59</sup> Dabei führt er ein

Wandmalereifragment ins Feld, das die Bombardierung überstanden hatte, dann jedoch im Zuge des Wiederaufbaus zerstört wurde (Abb. 3). Es zeigt das halbfigurige, wohl annähernd lebensgroße und fast porträthafte wirkende Bildnis eines jungen Mannes mit Schaube, Barett

<sup>59</sup> *Matthias Mende*, *Das alte Nürnberger Rathaus. Baugeschichte und Ausstattung des großen Saales und der Ratsstube*, Nürnberg 1979, S. 413; Kat.-Nr. 575, Abb. 188 (Detail Westfassade).

und Stab und weist Mende zufolge Parallelen mit dem malerischen Schaffen Kulmbachs auf.<sup>60</sup>

Auf den Dürer-Umkreis deuten aber auch die beiden Wappenengel im Predellenbereich. Hier hat Michael Rainer schon im Vorfeld dieser Publikation auf die deutlichen Parallelen mit den Putti auf Wolf Trauts „Artelshofener Altar“ von 1515 im Bayerischen Nationalmuseum hingewiesen (Bildstrecke Nr. 19 und 20).<sup>61</sup> Und hat man sich mit dem Gedanken einer gewissen stilistischen Heterogenität der Wandmalerei<sup>62</sup> einmal vertraut gemacht, dann ruft gerade die bereits erwähnte Überkreuzstellung der Arme Margarethes noch eine ganz andere Assoziation hervor: Derartiges begegnet mit hinreichender Deutlichkeit bei Lucas Cranach d. Ä. und war in dem Holzschnitt mit der „Enthauptung des hl. Johannes“ von etwa 1508 leicht greifbar (Abb. 4).<sup>63</sup> Dies gilt auch und gerade in Wien, wo sich Maximilians Vertrauter Cuspinian schon 1503 samt seiner Frau, der Schwester des Wiener Dompropsts, von dem fränkischen Meister hatte porträtieren lassen<sup>64</sup> Doch war Cranachs Kunst auch mit der expressiven Darstellung des hl. Stephanus von 1502 sowie einer Kreuzigung weiterhin präsent, denn die Offizin von Johann Winterburger, bei dem beide Auflagen des „Heiligtumbuchs“ ebenso wie Cuspinians „Missale Pataviense“ von 1509 erschienen waren, nutzte diese Holzschnitte Cranachs mehrfach für die Buchillustration.

So bleibt für den Augenblick zusammenfassend festzustellen, dass die Wandmalereien beim Bischofsportal in beiden Phasen vermutlich in die Jahre zwischen 1510 und 1515 fallen, also zwischen die spätestmögliche Fertigstellung des Portalvorbaus beim Bischofstor unter Öchsl und den Wiener Fürstentag. Dieser rückte den Stephansdom so stark ins Zentrum des Interesses, dass bald nach dem Tod Rechweins 1513 das Unpassende seines Epitaphs im Kontext der Habsburger-Memoria ins Auge stach.

So verschwand es wohl bereits 1514 wieder und könnte zugleich mit Blick auf den bevorstehenden Fürstentag bis zum Sommer 1515 durch das ikonografisch konforme Fresko mit dem neuen habsburgischen Hausheiligen St. Leopold ersetzt worden sein.

Diese Jahre umreißen zugleich eine absolute Hochphase der engen diplomatischen wie humanistischen Kontakte zwischen Wien und Nürnberg. Da nun Hans von Kulmbachs bedeutsame Arbeiten für Krakau in genau derselben Zeitspanne liegen, wäre er als Schöpfer der Wandmalerei, mindestens aber als deren Entwerfer in Betracht zu ziehen. Allerdings scheint die damalige Blüte der Nürnberger Kunst die Gattung der Wandmalerei allenfalls am Rande erfasst zu haben, wie das Beispiel der sehr gut untersuchten Sebalduskirche zeigt: Alle erhaltenen Fresken entstammen dem 14. oder 15. Jahrhundert, während ab 1500 das Gewicht weit eher auf privaten Altarstiftungen, der erwähnten Neuverglasung des Chors und vor allem der Errichtung des neuen Sebaldusgrabs lag.<sup>65</sup> Erst um die Zeit der Neuausmalung des Nürnberger Rathauses nach Entwürfen Dürers 1521 scheint ein neues Interesse an dieser Kunstgattung erwacht zu sein und hat zumindest im Profanbereich seine Spuren hinterlassen.<sup>66</sup>

Dass Hans von Kulmbach oder ein anderer Künstler aus dem Dürer-Umkreis, vielleicht unter vermittelnder Beteiligung des allseitig vernetzten Meisters selbst, die Wiener Wandmalerei entworfen haben mag, muss zwar nicht bedeuten, dass auch er es war, der sie ausführte; doch erklärte es in stilistischer Hinsicht den deutlichen Nürnberger Einschlag. So wäre vor dem Hintergrund der intensiven Beziehungen zwischen den beiden Städten die Ausgangsfrage dieser Überlegungen an ihrem Ende gewissermaßen umzudrehen: Wer anders als ein Nürnberger Künstler hätte diese Wandmalerei entwerfen sollen?

<sup>60</sup> Ebenda, Kat.-Nr. 482. Die dort behauptete Verwandtschaft zu einem Herrenbildnis Kulmbachs in Wörlitz ist von zu allgemeiner Art, als dass sie eine Zuschreibung des Nürnberger Wandbilds an Kulmbach erlaubte. Vgl. *Stephan Klingen*, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau. Die deutschen Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts. Kritischer Bestandskatalog, Bd. 1, Weimar 1996, Inv.-Nr. 481.

<sup>61</sup> Vgl. seinen Aufsatz in diesem Band.

<sup>62</sup> Womit nicht der nachträglich von fremder Hand gemalte Leopold gemeint ist.

<sup>63</sup> Vgl. *Johannes Jahn*, Lucas Cranach als Graphiker, Leipzig 1955, S. 36, Tf. 47, der die eigenwilligen Handhaltungen explizit erwähnt.

<sup>64</sup> Beide Tafeln Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur, Inv.-Nr. FR006/FR007.

<sup>65</sup> Vgl. ex negativo *Weilandt* 2007.

<sup>66</sup> *Mende* 1979 (zit. Anm. 59), S. 38–88.– Ders., Albrecht Dürer – ein Künstler in seiner Stadt, Ausstellungskatalog Nürnberg 2000, S. 216–233.



Abb. 4: Lucas Cranach d. Ä., Enthauptung des hl. Johannes, ca. 1508, Holzschnitt, 40,5 × 27,8 cm



# Memoria und veneratio im Stephansdom – Der „Schrein“ des „Flügelaltars“ in der Vorhalle des Bischofstors<sup>1</sup>

Das Bischofstor<sup>2</sup> ist ein in mehr als einer Hinsicht sehr wichtiger Ort im Gefüge des Stephansdoms. Gemeinsam mit dem Pendant des gegenüberliegenden Singertors wurde es von Herzog Rudolf IV. dem Stifter als Ort seines überbordenden Repräsentationsbestrebens instrumentalisiert.<sup>3</sup> Der große Unterschied zwischen den beiden Toren ist der, dass das Bischofstor nach Norden gerichtet ist: Denn diese der Sonne abgewandte Seite wurde im Mittelalter als besonders verletzlich gegenüber

dem Bösen angesehen. Damit kam der Schwelle,<sup>4</sup> dem uralten Symbol für die Grenze zwischen Kirche und Welt, Sakralem und Irdischem, gerade hier besondere Bedeutung zu. Um dem Bösen jede Möglichkeit des Eintritts zu verwehren, wurde das Schwellenritual durch die Berührreliquie des Kolomanisteins intensiviert. Dass gerade der hl. Koloman gewählt wurde, liegt daran, dass er von Rudolf IV. zum österreichischen Landespatron stilisiert wurde. Der heutige Mittelteil des „Flügelaltars“, der den 1485 heiliggesprochenen Leopold zeigt, wirkt wie eine Aktualisierung dieses ursprünglich das Böse abwehrenden Programms österreichischer Landesheiliger.

Die Untersuchungen, die in den letzten beiden Jahren an der Wandmalerei durchgeführt wurden,<sup>5</sup> legen nahe, dass sich ursprünglich an dieser Stelle das Epitaph des Hans Rechwein und seiner Frau Margarethe Zoppf befand. Mit dessen Errichtung ab 1511 wäre also sowohl das apotropäische Programm als auch das der landesfürstlichen Repräsentation empfindlich gestört worden.

## 1. EIN TOTENGEDÄCHTNISMAL ALS PLASTISCHER „SCHREIN“?

### a. Zur Person des Hans Rechwein

Zum ersten Mal aktenkundig wurde Hans Rechwein<sup>6</sup> im Jahr 1492: Am 15. November erhob Friedrich III. seinen „*diener und des Reichs lieben getrewen*“ Hans Rechwein zusammen mit dessen Brüdern in den „*stannd des Adels*“, sie und ihre legitimen Nachkommen seien „*Edelgemacht*“

<sup>1</sup> Dieser Aufsatz ist meinem am 27. Dezember 2019 verstorbenen Doktorvater, Prof. Dr. Walter Koch, gewidmet, der mich das methodisch korrekte, quellenkritische Arbeiten gelehrt hat. Er, dem die interdisziplinäre Zusammenarbeit mit Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Bundesdenkmalamts immer sehr wichtig war und dem die epigraphischen Denkmäler des Stephansdoms sehr viel bedeuteten, hätte die in diesem Band vorgestellten Forschungen sicher mit großer Spannung und Anteilnahme verfolgt. Der vorliegende Text kann nur ein erster kurzer Einblick in das komplexe Problem von Rechweinepitaph und Leopold-Wandmalerei sein. Das liegt nicht nur daran, dass der Umfang eines Aufsatzes in diesem Periodikum beschränkt sein muss, sondern auch daran, dass Bibliotheks- und Archivrecherchen während des Bearbeitungszeitraums aufgrund der Coronapandemie kaum möglich waren. Daher besteht der Plan, diesem Aufsatz eine umfangreichere Studie folgen zu lassen. Doch auch dieser Beitrag wäre ohne viele fruchtbare Diskussionen, Hilfestellungen und Zurverfügungstellung von Literatur- und Quellenbelegen kaum möglich gewesen. Mein Dank gilt: Franz A. Bornschlegel, Günther Buchinger, Petr Čehovský, Sonja Dünnebeil, Reinhard H. Gruber, Edith Kapeller, Renate Leggatt-Hofer, Sabine Miesgang, Gertrud Mras, Erwin Pokorny, Michael Richter-Grall, Martin Roland, Andrea Rzihacek, Doris Schön, Philipp Stastny, Christina Wais-Wolf, und Andreas H. Zajic.

<sup>2</sup> Siehe den Beitrag von Zehetner in diesem Band.

<sup>3</sup> Renate Kohn, Stadtpfarrkirche und landesfürstlicher Dom. Der Interpretationsdualismus der Wiener Stephanskirche im 14. Jahrhundert, in: Der Hof und die Stadt. Konfrontation, Koexistenz und Integration in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, hg. Werner Paravicini / Jörg Wettlaufer, Ostfildern 2006, S. 183–203, hier 190–196.

<sup>4</sup> Reinhard H. Gruber, Der Wiener Stephansdom. Porträt eines Wahrzeichens, Innsbruck-Wien 2011, S. 38.

<sup>5</sup> Siehe die Beiträge Santner et al. und Keller / Lenz und Verhoeven / Santner / Trinks in diesem Band.

<sup>6</sup> In den Quellen findet man auch die Namensvarianten Rehwein, Rahwein, Rächwein.

und der Schar und gesellschaft vnsr vnd des heiligen Reichs rechtgebornnen Edeln vnd Rittermessigen leuten“ hinzugefügt. Im Zuge dessen erfolgte auch eine Wappenbesserung, die aber nur Details betraf. Als Begründung für diese Standeserhebung nennt der Wappenbrief<sup>7</sup> die Dienste, die Rechwein „vns dem heiligen Reiche vnd vnserm löblichen haws Österreich getan hat vnd hinfur zutun sich willig“ bereit erklärt habe. Ein Jahr später, am 28. November 1493 bestätigte Maximilian I. die noch von seinem knapp vorher verstorbenen Vater getätigte Verleihung des Guts „Honigstorff“, worum „vnser getrewer Hanns Rahwein“ gebeten habe.<sup>8</sup>

Was sagen uns diese beiden Gnadentakte zur sozialen Stellung Rechweins? Er war 1492 in den Ritterstand, also den niederen Adel aufgestiegen. Bei Honigsdorf, dem heutigen Hennersdorf, handelte es sich aber offenbar nicht um ein allzu repräsentatives Gut, da in der Quelle von einem „Öden Hof“ die Rede ist. Im Wappenbrief schließlich wird Hans Rechwein „diener“ Friedrichs III. genannt. Des Kaisers „Diener“ zu sein bedeutete um 1500, dass der Betreffende einen Dienst geleistet und dafür eine Bezahlung empfangen hatte. Welcher Art die „getrewe Dinstperkeit“ Rechweins war, verrät die Urkunde nicht. Ein Licht darauf könnte der chronologisch nächste Beleg zu Hans Rechwein werfen. 1494 verewigte er sein Wappen und seinen Namen in zwei Graffiti in der Burg Runkelstein.<sup>9</sup> Runkelstein war damals landesfürstlicher Besitz und wurde von einem Pfleger verwaltet. 1494 war dies Zyprian von Serntein, der für Maximilians Kanzlei sehr bedeutend war. Vielsagend hinsichtlich des Grundes von Rechweins Aufenthalt dort ist die Verknüpfung eines seiner beiden Wappen-Graffiti mit dem eines Hans Hausner. Dieser ist sicherlich mit dem gleichnamigen Diener Sernteins, der sich am 2. Mai des gleichen Jahres

nachweislich in Runkelstein aufhielt,<sup>10</sup> identisch. Die Annahme liegt also nahe, dass Rechweins Aufenthalt auf der Burg mit einem Botendienst, vielleicht im Auftrag Sernteins oder vielleicht sogar des Königs selbst, in Zusammenhang stand.

Aus dem folgenden Jahrzehnt liegen nach derzeitigem Wissensstand keine Daten zu Hans Rechwein vor. 1505 ist er erstmals als Hofrichter des Stifts Heiligenkreuz für dessen Wiener Besitzungen nachweisbar.<sup>11</sup> Spätestens damals scheint er nach Wien gezogen zu sein, wo er in der Folge das Bürgerrecht erworben haben muss, da er 1512 ein städtisches Amt bekleidete.<sup>12</sup> Er saß allerdings nur im Gremium der „Genannten“, das in die tatsächliche Stadtpolitik nur peripher eingebunden war. Dass er aber der Wiener Oberschicht angehörte, zeigt seine Mitgliedschaft in der renommierten Gottsleichnambruderschaft.<sup>13</sup> Ein Zeichen dafür ist auch die Heirat seiner Tochter mit dem reichen und angesehenen Apotheker Augustin Holdt – wenn auch der Schwiegersohn um einiges älter als der Schwiegervater gewesen sein dürfte.

Am 31. Jänner 1513 ist Hans Rechwein zum letzten Mal belegt. Seine Frau Margarethe überlebte ihn um 16 Jahre, ohne eine neue Ehe einzugehen. 1516 wird sie als „Rechwein Kramerin“ bezeichnet.<sup>14</sup> Ob Rechwein selbst schon als Krämer tätig gewesen war, ist nicht bekannt.

Angesichts der dürftigen Quellenlage ist es schwierig, Rechweins Herkunft zu bestimmen, was enttäuschend ist, da es im 15. Jahrhundert in Wien eine bedeutende Wiener Ratsfamilie namens Rechwein gab. Ihre Angehörigen waren dezidiert kaisertreu, was ihnen beim Wiener Bürgerkrieg 1462/63 einschneidende Nachteile brachte.<sup>15</sup> Der bedeutendste Exponent dieser Familie war der Jurist und (zumindest de facto) Leiter der Kanzlei Kaiser Friedrichs III., Johannes Rehwein.<sup>16</sup> Es lässt sich nicht feststellen, ob „unser“ Hans Rechwein mit dieser Wiener Familie verwandt war, allerdings ist die Wahrschein-

<sup>7</sup> Eine Abschrift aus dem Besitz des Stiftsarchivs Zwettl ist im Rahmen des FWF-Projekts „Illuminierte Urkunden“ online gestellt und registriert unter [https://www.monasterium.net/mom/IlluminierteUrkundenWappenbriefe/1492-11-15\\_Zwettl charter](https://www.monasterium.net/mom/IlluminierteUrkundenWappenbriefe/1492-11-15_Zwettl charter) (30.3.2021). Das Original wurde im Mai 2020 vom Münchner Antiquariat Hartung & Hartung in einer Auktion angeboten (siehe [www.mdcom.de/Hartung/PDF/HH\\_A147\\_locked.pdf](http://www.mdcom.de/Hartung/PDF/HH_A147_locked.pdf), 31.1.2021, Abbildung S. 1, Beschreibung S. 9), aber nach Auskunft des Antiquariats auf Nachfrage von Erwin Pokorny (am 20.8.2020) nicht verkauft.

<sup>8</sup> HHStA, Maximilian, Karton 2, Fasz. 2, fol. 228.

<sup>9</sup> G. Ulrich Großmann, Schloss Runkelstein. Baugeschichte und Baubestand, in: Die Bilderburg Runkelstein. Erhaltenes, Verlorenes, Wiederentdecktes (Runkelsteiner Schriften zur Kulturgeschichte 12), Bozen 2018, S. 47–170, hier 91.– Anja Grebe, Runkelstein als „Bilderburg“, in: Ebenda S. 197–369, hier 206–210.– Das auffällende Graffito wird hier als Fälschung des 19. Jahrhunderts bezeichnet, was aus paläographischen und heraldischen Gründen abzulehnen ist.

<sup>10</sup> Tiroler Landesarchiv, Maximiliana, Karton 19 (XIII/256, Teil 1a) fol. 27.

<sup>11</sup> Biographische Daten zu Hans Rechwein: Franz Hornstein, Beiträge zur Geschichte des erloschenen Adelsgeschlechtes Rächwein, in: Das Waldviertel, Neue Folge 1962, S. 81–91, hier 83.

<sup>12</sup> Diözesanarchiv Wien (DAW), Rechnungsbuch der Gottsleichnambruderschaft bei St. Stephan in Wien 1504–1513, fol. 101<sup>v</sup>.

<sup>13</sup> Ebenda, Bruderschaftsbuch der Gottsleichnambruderschaft bei St. Stephan in Wien, fol. 101<sup>v</sup>–102<sup>r</sup>.

<sup>14</sup> Ebenda, fol. 35<sup>v</sup>.

<sup>15</sup> Michel Beheim's Buch von den Wienern 1462–1465. Zum ersten Male nach der Heidelberger und Wiener Handschrift herausgegeben von Theodor v. Karajan, Wien 1843, S.110 f.

<sup>16</sup> Daniel Luger, Humanismus und humanistische Schrift in der Kanzlei Kaiser Friedrichs III. (1440–1493), Wien 2016, S. 97–109.

lichkeit gering.<sup>17</sup> Sicher ist hingegen seine Zusammengehörigkeit mit der Waldviertler Familie Rächwein von Ehrendorf.<sup>18</sup>

### b. Das Rechweinepitaph

Das Epitaph<sup>19</sup> des Ehepaars Rechwein<sup>20</sup> ist ein sehr repräsentatives, monumentales Denkmal. Es folgt einem streng vertikalen Schema, bei dem die Ädikula mit dem Hauptandachtsbild und der darunterliegende gewölbte Raum mit den knienden Adoranten von zwei Inschrif-

trträgern eingefasst sind: Unten ein gewundenes Schriftband, oben ein einfacher Architrav. Den oberen Abschluss bildet eine Lünette mit einem weiteren Relief. Der sehr reiche Eindruck wird durch die üppige Ornamentik sowie die Polychromierung des Breitenbrunner Kalksandsteins unterstrichen.

Selbstverständlich muss es noch ein weiteres Totengedächtnismal für Hans Rechwein gegeben haben, nämlich eine unmittelbare Markierung seiner Grabstelle. Dieses war das eigentlich wichtige, unverzichtbare Denkmal, das Epitaph war demgegenüber eine nicht absolut notwendige Zugabe.<sup>21</sup> Die Motivationen für diesen zusätzlichen finanziellen Aufwand sind vielfältig. Natürlich ging es darum, den Zeitgenossen und der Nachwelt die eigene Bedeutung und den eigenen Reichtum unübersehbar vor Augen zu führen. Und natürlich gab es eine soziale Dynamik: Jeder musste den anderen übertreffen, niemand wollte gegenüber dem anderen zurückstehen. Der allerwichtigste Beweggrund aber war die Sorge um das Seelenheil. Der in der vorreformatorischen Gesellschaft als unbedingt notwendig erachtete Nachlass von der zeitlichen Bestrafung begangener Sünden konnte auf mehreren Wegen erworben werden, so etwa durch fromme Stiftungen, zu denen eben auch Epitaphien gehörten – die neben dem persönlichen Element ja auch als Schmuck des Gotteshauses dienten. Wichtiger für das Seelenheil waren aber nach der Lehre der Kirche Gebete und Fürbitten der Lebenden. Ein Epitaph hatte daher auch die Aufgabe, jeden Passanten dazu aufzufordern, für den oder die Verstorbenen zu beten. Daher musste es gut sichtbar angebracht und durch aufwändige Gestaltung als Blickfang geeignet sein. Wichtig war auch, dass die nötigen Informationen kurz und prägnant vorgestellt wurden: Die Person des oder der Verstorbenen (durch deren inschriftliche, eventuell auch bildliche Präsentation) und die Hoffnung auf die Rettung seiner oder ihrer Seele (durch eine bildliche Darstellung aus der Erlösungsgeschichte – besonders häufig waren Kreuzigung oder Auferstehung).

All diese Vorgaben erfüllt das Rechweinepitaph. Als Blickfang ist es hervorragend geeignet. Im ädikulaförmigen Mittelfeld steht die Madonna zwischen Johannes dem Täufer und Johannes dem Evangelisten als Fürsprecherin für die Seelen des Ehepaars. Darüber in der Lünette erinnert die Kreuzigung Christi an dessen

<sup>17</sup> Dagegen sprechen die unterschiedlichen Wappen sowie das Fehlen jeglicher Bezüge aufeinander in zeitgleichen Quellennennungen.

<sup>18</sup> Hornstein 1966 (zit. Anm. 11).– Andreas Zajic, „Zu ewiger Gedächtnis aufgerichtet“. Grabdenkmäler als Quelle für Memoria und Repräsentation von Adel und Bürgertum im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit – das Beispiel Niederösterreichs, (ungedr.) Diss. Wien 2001, Kat.-Nr. 82.

<sup>19</sup> Das Rechweinepitaph gehört zum außerordentlich bedeutenden, etwa 1000 Katalognummern umfassenden Bestand der epigraphischen Denkmäler des Wiener Stephansdom, den ich im Rahmen des interakademischen Editionsunternehmens „Die Deutschen Inschriften“ ediere und analysiere. Er wird in zwei Teilbänden unter dem Titel „Die Inschriften der Dom- und Metropolitankirche St. Stephan I (bis 1521)“ und „II (1522 bis 1683)“ erscheinen.

<sup>20</sup> Hans Tietze, Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien (Österreichische Kunsttopographie 23), Wien 1931, S. 492.– Herbert Seiberl, Über einige Bildhauerwerke der Wiener Donauschule, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien NF 13 (1944) S. 193–242, hier 231–233.– Karl Oettinger, Anton Pilgram und die Bildhauer von St. Stephan, Wien 1951, S. 108.– Ilse Friesen, Die Humanisten-Epitaphien im Dom von St. Stephan und die Anfänge der Renaissance-Skulptur in Wien, in: Wiener Geschichtsblätter 44 (1989) 53–88, hier 65.– Renate Kohn, ... hoc tumulo in domino sepultus ... Das Epitaph des Hans Keckmann: Gestalt und Aussage, in: Das Keckmann-Epitaph in Stein und Gips. Original und Kopie, hg. Bernd Euler-Rolle (Fokus Denkmal 2) Wien 2011, S. 45–59, hier 50.– Bunte Steine. Das Epitaph des Hanns Rechwein von Honigsdorf (wiederhergestellt 31) Wien 2014.– Cornelia Plieger, Wien St. Stephan, anno 1513. Divergierende Stiltendenzen in der Bildhauerei des frühen 16. Jahrhunderts, in: Dialog – Transfer – Konflikt. Künstlerische Wechselbeziehungen im Mittelalter und in der frühen Neuzeit, hg. Wolfgang Augustyn / Ulrich Söding (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 33), Passau 2014, S. 307–328.– Johann Nimmrichter / Robert Linke / Gertrud Zowa / Simone Donaubauer, Die Humanisten-Epitaphien aus St. Stephan. Erkenntnisse nach der Befundung und Restaurierung in der Abteilung für Konservierung und Restaurierung, in: ÖZKD LXX, Heft 3/4 (2016) 383–397, hier 392–396.– Cornelia Plieger, Lukas Cranach d. Ä. und die Plastik des frühen 16. Jahrhunderts in Wien, in: Das Expressive in der Kunst 1500–1550. Albrecht Aldorfer und seine Zeitgenossen, hg. Jiří Fajt / Susanne Jäger, Berlin-München 2018, S. 237–253.– Mechthild Latzin, Das Schnitzretabel in Mauer bei Melk. Neue Interpretationsansätze (Studien und Forschungen aus dem niederösterreichischen Institut für Landeskunde 65), St. Pölten 2018, S. 82.

<sup>21</sup> Renate Kohn, Zwischen standesgemäßem Repräsentationsbedürfnis und Sorge um das Seelenheil. Die Entwicklung des frühneuzeitlichen Grabdenkmals, in: Macht und Memoria. Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der Frühen Neuzeit, hg. Mark Hengerer, Wien-Köln-Weimar 2005, S. 19–46.



Abb. 1: Das Epitaph des Augustin Holdt, 1512, Westfassade des Stephansdoms

Erlösungstat. Erstaunlicherweise ist aber gerade dieses Kernthema des Glaubens im Vergleich zu den anderen Bildfeldern des Epitaphs überraschend klein. Selbst die Figuren, die Hans und Margarethe Rechwein als Adoranten zeigen, sind erheblich größer als die neutestamentarischen Gestalten. Besonders Hans ist optisch

hervorgehoben. In ritterlicher Rüstung mit einem Kranz im Haar wirkt er bemerkenswert repräsentativ. Sein Wappenschild, der den Pilaster hinter ihm schmückt – er nimmt an heraldisch rechter Seite gegenüber Margarethes Schild den vornehmeren Ort ein – wird durch ein großes Oberwappen (Helm und Helmzier) zwischen

den Eheleuten ergänzt.<sup>22</sup> Dazu kommt noch ein weiterer verschlüsselter Verweis auf ihn, und zwar in Form der beiden Johannes im Mittelfeld, die seine Namensheiligen sind.<sup>23</sup> Dazu passen auch die darüber hängenden Festons: Neben dem über Maria positionierten Reinheitssymbol der Birne verweisen die über den beiden Namenspatronen hängenden Weinreben – abgesehen von ihrer religiösen Symbolik – auf Rechweins Namen und Wappenbild.

Das Rechweinepitaph steht nicht solitär in St. Stephan, sondern gehört einer ungemein interessanten Gruppe von Grabdenkmälern, Altarretabeln und unabhängigen Andachtsbildern an, die überwiegend aus dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhundert stammen und auf Wien und Umgebung konzentriert sind. Allein in St. Stephan ist diese Gruppe mit elf Epitaphien vertreten.<sup>24</sup> In der umfangreichen Fachliteratur<sup>25</sup> hat sich für diese die Bezeichnung „Humanisten-Epitaphien“ durchgesetzt.

Innerhalb dieser Denkmalgruppe steht das Rechweinepitaph insgesamt drei anderen besonders nahe. Es sind dies im Stephansdom dasjenige von Rechweins Schwiegersohn Augustin Holdt (Abb. 1) und das des Benefiziaten und Universitätsprofessors Johannes Keckmann. Neben der prosopographischen Verbindung sprechen dafür auch paläographische und stilistische Argumente<sup>26</sup> (die Inschriften von Keckmann und Holdt stammen von der gleichen Schrifthauerhand; die Figuren in der Ädikula Rechweins sind denen am Altar bei Keckmann sehr ähnlich). Und dann gibt es noch ein weiteres Epitaph in Aschbach bei Amstetten (Abb. 2), das – wenn auch in sehr vereinfachter Ausführung – die Form des Rechwein- mit der Ikonographie des Holdtepitaphs verbindet.

Von den zahlreichen Charakteristika der Humanisten-Epitaphien sind im Zusammenhang mit dem Rechweinepitaph und dessen Kontext mit der Wandmalerei in der Bischofstorvorhalle zwei Elemente besonders relevant: das untere Schriftband und die reiche Ornamentik.

Dieses textil gestaltete Schriftband stellt so etwas wie einen fixen Bestandteil jener Epitaphien und Andachtsbilder dar. Das geht so weit, dass man beispielsweise bei den Passionsreliefs im Stephansdom solche Schriftbänder einplante, obwohl dafür gar kein Text vorgesehen war. Ein ähnlicher Fall scheint auch beim ebenfalls leeren Schriftband unter der späteren Wandmalerei des Leopold in der Mitte des „Flügelaltars“ vorzuliegen. Die Ornamentik schließlich spielte bei den Humanisten-Epitaphien eine mindestens ebenso große Rolle. So finden sich in den Bildfeldern Festons aus botanisch oft eindeutig zuzuordnenden Pflanzen, die auf Grund ihres Symbolgehalts ausgewählt wurden. Ebenfalls vegetabile Elemente, bereichert durch Perlenschnüre bedecken die architektonischen Rahmen. Diese Ornamentik ist zwar grundsätzlich zeittypisch, in jener speziellen Ausprägung aber sehr charakteristisch für gerade diese Denkmalgruppe.

Der hohe Grad der Individualisierung dieser Denkmäler drückt sich auch in der Ausführung der Inschriften des Rechweinepitaphs aus. Inhaltlich ergänzen die beiden Hauptinschriften einander. Auf dem Schriftband befinden sich die Namen sowie die Grabbezeugung „*HANNIS · RECHWEIN · VON HONIGSTORF / MARGRETHA ZOPFFIN · VXOR BAIDE HIE VND(E)N GRAB(E)N*“<sup>27</sup>, auf dem Architrav der Sterbevermerk „*[E]R IST GESTORB(E)NA(NN)O <D(OMI)NO [sic!] · 1513> · SI IST GESTORB(E)NA(NN)O <....>*“.

Wenn auch der Duktus der ausgesprochen originellen Schrift eher unharmonisch wirkt, folgt sie einer synthetischen Schreibmode, die knapp vor der Mitte des 15. Jahrhunderts geschaffen und etwa hundert Jahre lang gepflegt wurde.<sup>28</sup> Es handelt sich um eine Schrift im Zweilinienschema, die Formen der klassischen Antike mit solchen verschiedenster Provenienz (romanisch, gotisch, griechisch) sowie unterschiedlichen Verfremdungen (gedreht, horizontal oder vertikal gespiegelt) verband.

<sup>22</sup> Rechwein führt im Wappen in Gold eine braune Weinrebe mit grünen Blättern und blauen Trauben, seine Frau, eine geborene Zoppf, in Schwarz zwei überkreuzte silberne Zöpfe. Bei beiden handelt es sich um redende Wappenbilder.

<sup>23</sup> Demgegenüber fällt auf, dass Margarethes Namenspatronin fehlt.

<sup>24</sup> Dazu kommen noch mehrere Andachtsbilder sowie die nach-Gerhaerdischen Teile des Hochgrabs Kaiser Friedrichs III.

<sup>25</sup> Zusätzlich zu der bereits in Fußnote 20 genannten Literatur sei auf eine nur in ungarischer Sprache vorliegende Studie hingewiesen, in der ebenso kühne wie anregende Theorien präsentiert werden: *Gábor Endrődi, A Pilgram-apokrifek. Vizsgálódások Antal brünni kőfaragóról és a szobrászairól*, (ungedr.) Diss., Budapest 2012.

<sup>26</sup> *Kohn* 2011 (zit. Anm. 20).

<sup>27</sup> Zwei am Ende der ersten bzw. unter dem Ende der zweiten Zeile des Schriftbandes sichtbare Zeichengruppen scheinen keinen Sinn zu ergeben; sie dürften erst sekundär eingekratzt worden sein.– Die Transkriptionen folgen den Transkriptionsrichtlinien der interakademischen Editionsreihe „Die Deutschen Inschriften“: Kürzungen sind in runden Klammern aufgelöst, ursprünglich frei gelassene, ev. später nachgetragene Textstellen in spitzer Klammer; Schrägstriche markieren den Zeilenumbruch.

<sup>28</sup> *Walter Koch*, Epigraphische Vielfalt am Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, in: *ÖZKD LIV*, Heft 2/3 (2000) S. 213–222.– Ders., Die Frühhumanistische Kapitalis. Eine epigraphische Schrift zwischen Mittelalter und Neuzeit im Umfeld Kaiser Friedrichs III., in: *Der Kaiser und sein Grabmal 1517–2017. Neue Forschungen zum Hochgrab Friedrichs III. im Wiener Stephansdom*, hg. Renate Kohn unter Mitarb. v. Sonja Dünnebeil und Gertrud Mras, Wien-Köln-Weimar 2017, 89–118.



Abb. 2: „Humanisten“-Epitaph in der Pfarrkirche St. Martin in Aschbach; das Schriftband unter der Sockelzone mit der Inschrift ist nicht erhalten

Bei diesen kreativen Schriftschöpfungen spricht man von Frühhumanistischen Schriften. Für eine besonders hochwertige Ausformung, die sich stärker verfestigte

und längere Zeit hindurch international in Verwendung stand, hat sich zu Ende des 20. Jahrhunderts der Terminus Frühhumanistische Kapitalis eingebürgert. Sie

wurden in erster Linie für Werke des Kunstgewerbes und der Malerei verwendet. Eine wichtige Ausnahme bildete dabei der Umkreis Kaiser Friedrichs III., der die Frühhumanistische Kapitalis in einer beträchtlichen Zahl von Steininschriften – insbesondere in der Stadt Wiener Neustadt<sup>29</sup> – verwenden ließ. In St. Stephan ist diese bei der Umschrift der Deckplatte seines Hochgrabs zu bewundern.

Die Schrift des Rechweinepitaphs zeigt eine erheblich weiter gefasste Auslegung dieses Schrifttyps, der sich beispielsweise durch retrogrades *N* – am Schriftband überall, am Architrav beide Male bei *GESTORB(E)N* –, vertikal gespiegeltes *G* – am Schriftband bei *HONIGSDORF* und *MARGRETHA*, am Architrav ebenfalls beide Male bei *GESTORB(E)N* – oder auch offenes *D* ohne Schaft – am Schriftband bei *BAIDE* – auszeichnet. Hier liegt also eine Frühhumanistische Schrift vor. Die eingehauenen Buchstabenformen von Schriftband und Architrav stimmen genau überein, beim Architrav wird das Auge allerdings durch eine nicht sehr sorgfältig erneuerte schwarze Einfärbung getäuscht.

In inhaltlicher Hinsicht besonders interessant ist schließlich das Schriftband unterhalb des Wappenhelms, da sich hier die Datierung des Gesamtdenkmals – und zwar in zwei Versionen – befindet. Über die eingeritzten arabischen Ziffern *1511* ist in schwarzer Farbe eine Emen-dation zu *1514* vorgenommen worden. Es scheint so zu sein, dass *1511* dem Entstehungsdatum der Bildhauerarbeit und *1514* dem der Polychromierung entspricht. Hans Rechwein erlebte also noch die Fertigstellung der Bildhauerarbeit an seinem wohl von ihm selbst in Auftrag gegebenen Epitaph. Dazu passt auch, dass in der Inschrift am Architrav die Todesdaten der beiden Personen ursprünglich nicht ausgeführt waren. Die eingehauene Inschrift lässt sie frei. Rechweins Todesjahr 1513 wurde später, wohl ursprünglich 1514, wie die „Aktualisierung“ der Jahreszahl beim Wappenhelm vermuten lässt, mit Farbe nachgetragen. Die aktuelle schwarze Fassung des Todesjahreintrags ist jedoch nicht mehr die originale,<sup>30</sup> die Verzierung des unteren Endes der Ziffer 1 weist in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Über die verschiedenen Standorte des Rechweinepitaphs in den etwas über 500 Jahre seines Bestehens gibt es erstaunlich wenige Nachrichten. Die primären Quel-

len für die inschriftlichen Denkmäler in St. Stephan sind mehrere Inschriftensammlungen,<sup>31</sup> die zwischen dem 16. und dem 19. Jahrhundert entstanden sind. Einige davon sind so ausführlich, dass sie sogar den Anspruch der Vollständigkeit erheben können. Auffallend ist nun, dass das Rechweinepitaph zwischen 1630<sup>32</sup> und 1779<sup>33</sup> nicht nachweisbar ist. Erst knapp vor Ende des 18.<sup>34</sup> und noch einmal zu Beginn des 19. Jahrhunderts<sup>35</sup> ist es belegt und zwar am heutigen Standort. Aus dieser überraschenden Überlieferungssituation folgte der Stadthistoriker Richard Perger, das Rechweinepitaph sei erst im späten 18. Jahrhundert in den Stephansdom gekommen und das wohl aus der Pfarrkirche von Rechweins Herrschaft Hennersdorf.<sup>36</sup> Diese Theorie stellte sich als unzutreffend heraus, als 2001 eine bis dahin unbekannt, ebenfalls weitgehend vollständige Überlieferung entdeckt wurde,<sup>37</sup> die um 1580 angelegt worden war. Und hier ist das Rechweinepitaph sehr wohl enthalten, ebenfalls im nordwestlichen Joch des Kirchenraums. Es kann also mit Sicherheit angenommen werden, dass es niemals in Hennersdorf war, sondern mindestens seit etwa 1580 etwa dort hing, wo es sich auch heute noch befindet.

## 2. EIN HEILIGENBILD ALS GEMALTER „SCHREIN“

### a. Überlegungen zum zentralen Mittelbild mit der Darstellung des hl. Leopold aus kunsthistorischer Perspektive, von Christina Wais-Wolf

Welche Bildelemente bestimmen den kompositorischen Aufbau des Wandgemäldes? Im Zentrum erhebt sich eine männliche Figur im herrschaftlichen Kostüm

<sup>29</sup> Die Inschriften der Stadt Wiener Neustadt, gesammelt und bearbeitet von Renate Kohn (Die Deutschen Inschriften 48. Bd., Wiener Reihe 3. Bd., Teil 2) Wien 1998, S. XLVI–XLVIII.

<sup>30</sup> Siehe den Beitrag von *Santner et al.* in diesem Band.– Dieser Neufassung ist auch die grammatikalisch falsche Abkürzung *DNO* für *D(OMI)NO* zuzuordnen. Richtig müsste es *DNI* für *D(OMI)NI* heißen.– Margarethe, die 1529 starb, erhielt im Übrigen keinen Nachtrag ihres Todesjahrs.

<sup>31</sup> *Renate Kohn*, Wiener Inschriftensammler vom 17. bis zum beginnenden 19. Jahrhundert (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 32), Wien 1998.

<sup>32</sup> Codex Trautsonianus, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Series nova 12.781.

<sup>33</sup> (*Josef Ogesser*), Beschreibung der Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien, Wien 1779, S. 306.

<sup>34</sup> Nachlass Bergenstamm, Wiener Stadt- und Landesarchiv, Nachlässe 16.

<sup>35</sup> Codex Gartenschmid, Széchényi-Bibliothek Budapest, fol. germ. 1529.

<sup>36</sup> *Felix Czeike*, Historisches Lexikon Wien, 3. Bd., Wien 1994, S. 143 (Artikel „Hennersdorf“ von Richard Perger).– So auch: <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Hennersdorf> (22.1.2021)

<sup>37</sup> Oberösterreichisches Landesarchiv, Starh. Hs. 131.– Siehe dazu: *Renate Kohn*, Der Wiener Stephansdom als „österreichisches Pantheon“. Ein sensationeller Handschriftenfund im oberösterreichischen Landesmuseum (recte: Landesarchiv), in: Wiener Geschichtsblätter 56 (2001) 347–355.

eines österreichischen Erzherzogs. Der Figurentypus in Kombination mit dem Modell einer (auf oktogonalem Grundriss errichteten?) Kirche (ohne erkennbaren Turm?) lässt diese Gestalt als den hl. Leopold erkennen. Im Vergleich mit bekannten spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Darstellungen dieses Heiligen sticht beim Bild von St. Stephan die doch recht spezielle Körperhaltung ins Auge. In leichter Drehung um die eigene Körperachse wendet sich der hier Dargestellte unmittelbar und überaus direkt an den die Vorhalle des Bischofstors betretenden Kirchgänger. Ungewöhnlich ist der Tragegestus, mit dem der Heilige das Kirchenmodell als sein geläufiges Attribut mit beiden Händen in der Höhe seines Kopfes hält, als wolle er dieses beinahe wie ein Schatzbehältnis – typologisch vergleichbar mit einem der Heiligen Drei Könige aus einem spätmittelalterlichen oder frühneuzeitlichen Anbetungsbild – dem göttlichen Jesuskind darbringen. Körperhaltung, Blickrichtung und Tragegestus vermitteln in ihrer Zusammenschau den Eindruck, als agiere er in der Rolle eines „Mittlers“ zwischen den Gläubigen unter ihm und dem eigentlichen theologischen Zentrum, das im konkreten Fall aus dem christologischen und mariologischen Bildprogramm des Bischofstors besteht.

In einer zum hl. Leopold ikonographisch unmittelbaren Beziehung steht die – in der Zone der „Predella“ – auf einer Betbank kniende männliche Figur in der historisierenden Gewandung eines österreichischen Landesfürsten des 14. Jahrhunderts. Da diese aufgrund der mittelalterlichen Bildtradition a priori ihren Platz nur auf der heraldisch rechten Seite einnehmen konnte, ergibt sich durch ihre dem Bischofstor zugewandte Körperausrichtung zusätzlich eine interessante Analogie zur Haltung des Heiligen. Ihr zugeordnet ist der nackte männliche Schildhalter auf der heraldisch linken Seite.

Womit ließe sich das Charakteristische des Stils in seiner Gesamtheit beschreiben? Auffällig ist das Proportionsverhältnis der Figuren zu dem ihnen jeweils zur Verfügung gestellten Raum. Die Köpfe aller drei Figuren – überaus augenscheinlich bei den Figuren der Predella – stoßen beinahe unvermittelt an die Decke ihres architektonischen Gehäuses an, wodurch der Eindruck von Überdimensionalität entsteht. Im Fall des hl. Leopold wird dieses Empfinden von dem weiten und raumgreifenden Mantel unterstützt, dessen eher langgezogene Falten, trotz stellenweiser expressiv anmutender Bauschung, Richtung Saum hin mehrfach geschoppt und schwer am Boden aufliegen. Die Figuren selbst vereinen zwei wesentliche stilistische Merkmale in sich. Zum einen zeigen sie manieristische Züge: Diese äußern sich u. a. in den etwas zu klein geratenen Köpfen, der Drehbewegung des hl. Leopold oder dem unnatürlich

verkürzten Körper des Schildhalters, dessen muskulöser Oberkörper auf viel zu kurzen Beinen ruht. Zum anderen ist sämtlichen Bildelementen – das schließt den ornamental-vegetabilen Dekor der rahmenden Architektur mit ein – eine plastisch modellierte Körperlichkeit zu eigen, die durch den lasierend abgeschattierten Auftrag der Malerei (an manchen Stellen durchaus noch gut zu erkennen) betont wird. Beide Eigenheiten vereinen sich letztendlich zu einem in sich ruhenden, wenig bewegten und auf besondere Individualität abzielenden Gesamtbild, obgleich der Verlust der Binnenzeichnung – insbesondere der Gesichter – die Analyse massiv erschwert.

Welche Rückschlüsse lassen sich aus diesen Beobachtungen in Hinblick auf eine Datierung des Wandbildes ziehen? Wie Erwin Pokorny herausstreicht<sup>38</sup>, nimmt es auf eine Reihe motivischer Vorlagen primär aus dem späten 15. und beginnenden 16. Jahrhundert Bezug. Diese Beobachtung ebenso wie die allgemeine Charakteristik, die an den Übergang der Gotik zur Renaissance denken lässt, ermutigen zur Annahme, dass dieses Kunstwerk in noch spätmaximilianischer Zeit im Umkreis der Donaueschule entstanden ist. Gleichzeitig – und das sollte in zukünftige Überlegungen miteinbezogen werden – stellen die genannten stilistischen Merkmale das Wandbild von St. Stephan in die Nähe jener Künstler-Generation, die im Umkreis des habsburgischen Hofes um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Wien tätig war. So erinnert etwa der Schildhalter an die oft sehr gedrungene, körperlich kompakten Figurentypen eines Augustin Hirschvogel,<sup>39</sup> und das schwere, ausladende Gewand des hl. Leopold mit den offenbar weiten und tief herabhängenden Ärmelöffnungen (nur fragmentarisch zu erkennen) findet sich in ähnlicher Weise – wenn auch mitunter weniger expressiv gebauscht – bei den Figuren eines Francesco Terzio oder Jakob Seisenegger. Eine stilistische Gegenüberstellung sollte zukünftig auch mit dem unter Ferdinand I. nach 1550 entstandenen Kaiserfenster in der Georgskapelle der Burg von Wiener Neustadt unternommen werden. Vergleichbar mit den Figuren in St. Stephan füllen die dort dargestellten Personen mit schweren, gebauschten Mänteln den ihnen zur Verfügung stehenden Raum überaus präsent und fast überdimensional groß aus. Auch der Christus aus der Taufszene zeigt eine nicht unähnliche Auffassung von plastischer Körpermodellierung, wie

<sup>38</sup> Siehe dazu den Beitrag von Pokorny in diesem Band.

<sup>39</sup> Vgl. etwa das Blatt „Die Verdammten des Jüngsten Gerichts“ aus: *Augustin Hirschvogel, Péter Perényi, „Vorredt vnd eingang der Concordantzen alt vnd news Testaments [...]“*, Wien 1550, Tafel 90 (radiert 1549), Radierung und Typendruck, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 53732.



Abb. 3: König Ferdinand I. vor dem hl. Leopold, Freiburg i. Br., Münster, südliche Kaiserkapelle süd III, 2/3a/b, Ausführung Werkstatt Hans von Ropstein, 1528 (1869–78 massiver Restaurierungseingriff durch die Glasmaler-Werkstatt Helmle & Merzweiler)

man sie bei dem Schildhalter zu erkennen meint.<sup>40</sup> Mit Wiener Neustadt hätte das Wandbild von St. Stephan im Übrigen auch die spätmittelalterlich-retardierende Stil-tendenz gemeinsam.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Interessant ist auch die Tatsache, dass in Wiener Neustadt eine ähnliche Ornamentik mit Arkanthusblättern wie beim Wandbild von St. Stephan umgesetzt wurde.

<sup>41</sup> Das Kaiserfenster von Wiener Neustadt lehnt sich nicht nur kompositorisch an ein älteres Fenster aus dem frühen 16. Jahrhundert an, sondern hat zugleich vier Wappenscheiben daraus in die Neuglasung integriert. Siehe ausführlich *Günther Buchinger, Elisabeth Oberhaidacher-Herzig, Christina Wais-Wolf*, Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich, 2. Teil (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Österreich V,1), Wien-Köln-Weimar 2015, S. 478–492.

Die von Maximilian I. forcierte Etablierung des hl. Leopold als landesweiten Schutzheiligen wurde – wie der Blick auf Beispiele der Monumentalmalerei verdeutlicht – insbesondere auch von seinen habsburgischen Nachfolgern im Sinne der Aufrechterhaltung und Manifestierung dynastischer Kontinuität fortgeführt. So ließ sich etwa König Ferdinand I. auf einem der vier Fenster der beiden Kaiserkapellen im Freiburger Münster (1526–1529) gemeinsam mit dem hl. Leopold abbilden<sup>42</sup> (Abb. 3). Noch aus maximilianischer Zeit stammt dem-

<sup>42</sup> Die Malerei wurde im Zuge eines „restauratorischen“ Eingriffs von 1869–78 komplett neu aufgetragen. Siehe ausführlich *Hartmut Scholz*, Kaiserliche Fensterstiftungen in Freiburg, in: *Ausst. Kat. Der Kaiser in seiner Stadt. Maximilian I. und der Reichstag zu Freiburg*, Freiburg i. Br. 1998, S. 403–411.

gegenüber die Darstellung des hl. Leopold mit dem Kryptoporträt des Kaisers<sup>43</sup> von 1512 aus derselben Kirche (Abb. 4). In der Funktion eines Schutz- und Namenspatrons findet sich der hl. Leopold schließlich auch in der Brüsseler Kathedrale St. Michael und St. Gudula auf einem Fenster des 17. Jahrhunderts, das Erzherzog Leopold Wilhelm von Österreich zeigt (Abb. 5). In den österreichischen Kernlanden setzten die Bestrebungen in Richtung der Wiederbelebung des Leopold-Kultes nachweislich erst nach der Mitte des 16. Jahrhunderts ein<sup>44</sup> und erfuhren gegen 1600 einen ersten Höhepunkt. Die 1591 und 1593 veröffentlichten Bände der Predigten zum hl. Leopold des Wiener Bischofs Caspar Johann Neubeck (1545–1594) fallen in diese generellen Bemühungen (Abb. 6).<sup>45</sup> Unmissverständlich war der hl. Leopold spätestens dann zum Prototyp eines „heiligen Fürsten, Landespatrons und ewigen Königs“ avanciert, der „im und durch den jeweiligen Herrscher das Land regierte“.<sup>46</sup>

*b. Der hl. Leopold – der österreichische „Rex perpetuus“ im Wiener Stephansdom*

Für das österreichische Selbstverständnis war der heiligmäßige Markgraf Leopold III. schon seit langem eine wichtige Integrationsfigur. Besonders Herzog Rudolf IV. der Stifter betrieb seine Heiligsprechung.<sup>47</sup>



Abb. 4: Hl. Leopold mit dem Kryptoporträt Kaiser Maximilians I., Freiburg i. Br., Münster, Hochchor SÜD II, 4/5b, Ausführung Jakob Wechtlin / Hans von Ropstein, 1512

<sup>43</sup> Elisabeth Oberhaidacher-Herzig, Buchbesprechung von Rüdiger Beckmann, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Freiburg im Breisgau (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland II,2), Berlin 2010, in: ÖZKD LXV, Heft 1/2, 2011, S. 174–175.

<sup>44</sup> Ferdinand I. beauftragte 1549 einen neuen Reliquienschrein für den hl. Leopold, ließ 1552 in Hall einen Golddukaten mit dem Bildnis des Heiligen prägen und bemühte sich um die Errichtung zweier Leopoldskirchen in Wels und Innsbruck. Siehe Floridus Röbrig, Der Kult des heiligen Leopold im Dienste der Gegenreformation, in: Kirche in bewegter Zeit: Beiträge zur Geschichte der Kirche in der Zeit der Reformation und des 20. Jahrhunderts, Graz 1994, S. 348.– Elisabeth Kovács, Der heilige Leopold und die Staatsmystik der Habsburger, in: Ausst. Kat. Der heilige Leopold. Landesfürst und Staats-Symbol, Wien 21985, S. 74.

<sup>45</sup> Johann Caspar Neubeck, Ertliche Christliche und Catholische Predigen / Auff das Fest deß H. hochberühmten Fürsten Leopoldi etc. Gehalten im Löblichen Gottshauß unser lieben Frauen zu Closter-Newburg / etc., Wien 1591 (1. Band) und 1593 (2. und 3. Band).

<sup>46</sup> Elisabeth Kovács, Spätmittelalterliche Traditionen in der österreichischen Frömmigkeit des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Volksreligion im hohen und späten Mittelalter, hg. Peter Dinzelsbacher / Dieter R. Bauer, Paderborn et al. 1990, S. 399.

<sup>47</sup> Paul Herold, Der lange Weg zur Heiligsprechung. Klosterneuburg und Markgraf Leopold III. 1136–1485, in: Ausst. Kat. Heiliger Leopold. Mensch, Politiker, Landespatron, hg. Carl Aigner / Karl Holubar / Wolfgang Christian Huber, St. Pölten 2014, S. 59–70, hier 62 f.

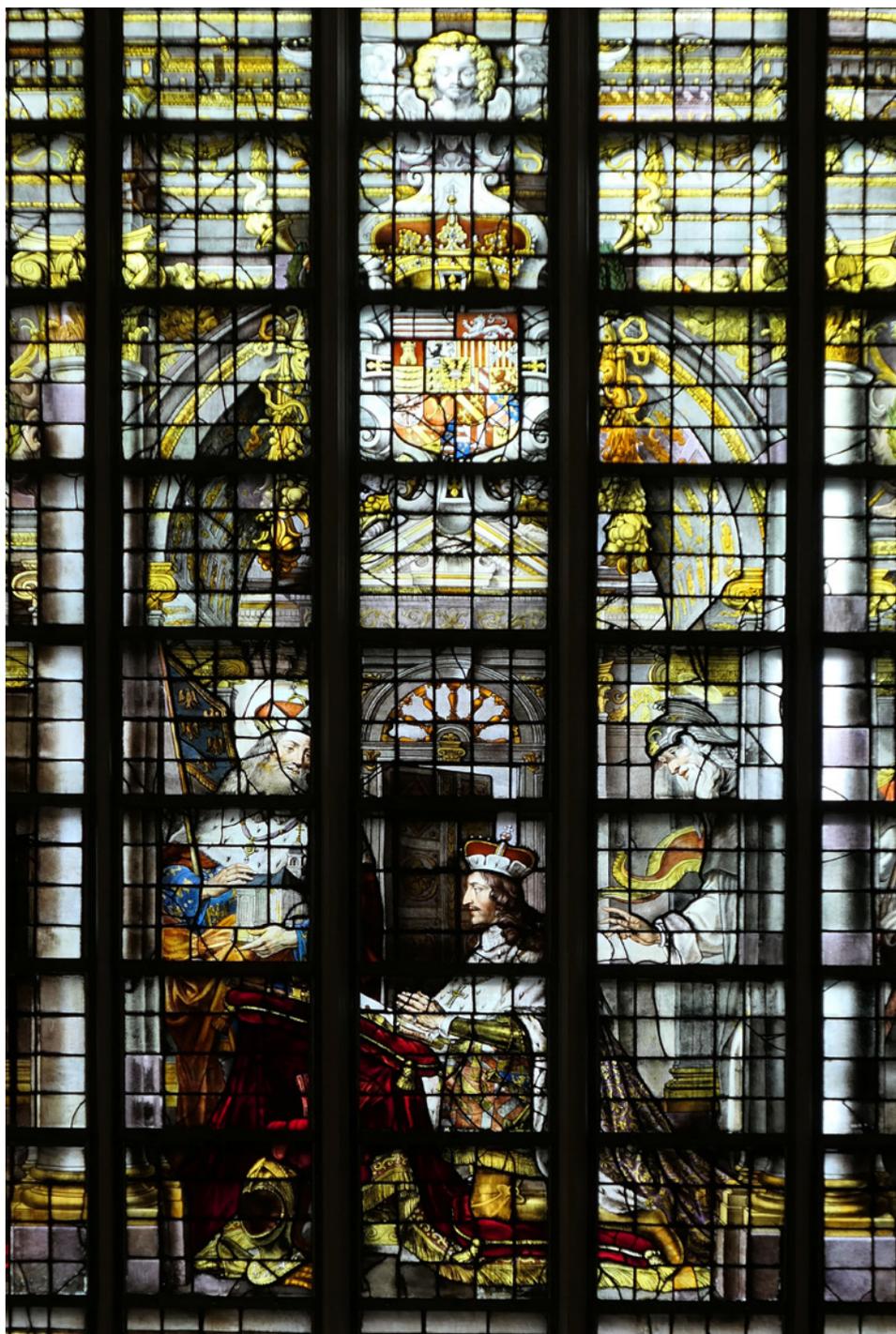


Abb. 5: Erzherzog Leopold Wilhelm von Österreich (1614–1662) vor dem hl. Leopold, monumentale Fensterverglasung in der Kathedrale von Brüssel, 17. Jahrhundert

In dessen ehrgeizigem Plan zur Erhöhung seiner Person, seiner Dynastie und seines Landes sollte auch das Konzept eines heiligen „Rex Perpetuus“, eines himmlischen Fürsprechers und ewigen Herrschers<sup>48</sup> mit dem gegen-

wärtigen Landesfürsten als Stellvertreter auf Erden eine wichtige Rolle spielen. Der frühe Tod Rudolfs brachte diesen Plan zum Scheitern.

<sup>48</sup> *Elisabeth Kovács*, Der heilige Leopold – Rex perpetuus austriae? in: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg Neue Folge 13 (1985) S. 159–211.– *Gábor Klaniczay*, Holy Rulers and Blessed Prin-

cesses. *Dynastic Cults in Medieval Central Europe*, Cambridge 2007, S. 331.– *Karl Holubar*, Der heilige Leopold im Kontext der europäischen Nationalpatrone, in: Heiliger Leopold (zit. Anm. 46) S. 71–80.



Abb. 6: Der hl. Leopold, Illustration (Holzschnitt) vor der 1. Predigt, in: *Johann Caspar Neubeck, Etliche Christliche und Catholische Predigen / Auff das Fest deß H. hochberühmbten Fürsten Leopoldi etc.* Gehalten im Löblichen Gottshauß unser lieben Frawen zu Closter-Newburg / etc., Wien 1591

Als Leopold III. 1485 endlich tatsächlich kanonisiert wurde, war das ein sehr einschneidendes Ereignis. Dem wurde auch beim bedeutendsten habsburgischen Denkmal jener Zeit, dem Hochgrab Kaiser Friedrichs III. Rechnung getragen: Unter den zwischen 1508 und 1513 zu datierenden Pfeilerstatuen an der Tumba

steht Leopold gemeinsam mit seiner Frau Agnes an vornehmster Stelle.<sup>49</sup>

<sup>49</sup> Renate Kohn, Fürstenrepräsentation an unauffälliger Stelle. Die Seiten der Tumba Kaiser Friedrichs III. als Informations-

Noch vorher ist aber bereits eine bürgerliche Leopoldsverehrung in St. Stephan nachweisbar: 1492 ließen einige vornehme Wiener im Südchor ein bemerkenswertes Denkmal aufrichten. Wie die einzige Überlieferung berichtet, eine 1586 von Johannes Rasch publizierte Stiftungsgeschichte des Schottenklosters, bestand es aus „gemäß *geschriftt vnd illuminatur*“.<sup>50</sup> Der erhaltene Wortlaut der Inschrift, eine verkürzte Fassung der 1491 als sogenannte Sunthaym-Tafeln gedruckten Babenberger-Genealogie,<sup>51</sup> besteht aus kurzen Biographien Leopolds, seiner Frau sowie derer sechs Söhne und fünf Töchter. Solche inschriftlichen Fürstengenealogien an Kirchenwänden gab es im deutschsprachigen Raum gar nicht so selten – das nächstgelegene Beispiel befand sich in Wiener Neustadt<sup>52</sup> – doch standen sie alle im Kontext mit deren Grablegen. Das ist hier nicht der Fall, was wohl damit zusammenhängt, dass hier zum rein dynastischen noch ein hagiographisches Element hinzukam. Vielleicht bezog sich diese Genealogie auch auf eine Reliquie, die möglicherweise zu einem Altar gehörte. Es gibt nämlich einen Beleg aus dem Jahr 1505 für eine Bestiftung eines bereits existierenden Leopoldaltars.<sup>53</sup> Dessen Standort ist nicht überliefert, könnte aber gut im Südchor gewesen sein, was umso wahrscheinlicher ist, als genau dort 1640 nachweislich ein Leopoldaltar gestiftet wurde.<sup>54</sup> Dabei könnte es sich um die Erneuerung jenes ersten Altars gehandelt haben.

Mit der Glaubensspaltung, die in Wien innerhalb kürzester Zeit enorme Wirkung erzielte, endete hier auch die Heiligenverehrung. Von dem in der Gegenreformation wiederauflebenden, als einigkeitsstiftendes Element instrumentalisierten Kult des hl. Leopold zeugt die Statue des Heiligen am Hochaltar des Stephansdome aus der Mitte des 17. Jahrhunderts.

vermittler, in: *Der Kaiser und sein Grabmal* (zit. Anm. 28), S. 179–217, hier 184 f., 200–202, 213.

<sup>50</sup> *Johannes Rasch*, *Stiftung und Prelaten unser lieben Frauen Gottshaus / Benedictiner ordens / genannt zu den Schotten / zu Wienn in Osterreich / Anno Domini / M.C.LVIII.*, o. O. 1586, o. S.– Michael Richter-Grall hat mir diesen seinen Fund dankenswerterweise zur Kenntnis gebracht.

<sup>51</sup> *Edith Kapeller*, *Von Altherkommen bis Zwischenahn. Ein Streifzug durch Genealogien, Chroniken und Gelehrtenwesen des Spätmittelalters*, in: *Des Kaisers neuer Heiliger. Maximilian I. und Markgraf Leopold III. in Zeiten des Medienwandels*, hg. Martin Haltrich, Klosterneuburg 2019, S. 28–51, hier 34–41.

<sup>52</sup> DI 48 (Stadt Wiener Neustadt, zit. Anm. 29), Kat.-Nr. 101.

<sup>53</sup> *Quellen zur Geschichte der Stadt Wien*, 1. Abt., 4. Bd., Wien 1901, Reg.-Nr. 3931.

<sup>54</sup> ÖNB, Cod. 8227, Codex Testarello p. 222.

### 3. MEMORIA UND VENERATIO – ÜBERLEGUNGEN ZU EPITAPH UND FLÜGELALTAR

Die restaurierungswissenschaftlichen Untersuchungen am Rechweinepitaph und an der Wandmalerei nach 1500 haben ergeben, dass die beiden mit sehr großer Wahrscheinlichkeit ursprünglich zusammengehört haben. Diese Erkenntnis ist sehr spannend, umso mehr, als aus dieser Zeit nördlich der Alpen derartige Kombinationen von Wandmalerei und Steindenkmal kaum überliefert sind. Dabei muss allerdings darüber hinweggesehen werden, dass die Bildhauerarbeit und die Wandmalerei stilistisch inhomogen erscheinen und dass die Kombination eines kleinteilig organisierten, aus mehreren übereinandergesetzten Bildfeldern bestehenden Mittelschreins mit großflächig bemalten Flügeln für die Zeit um 1500 doch zumindest unüblich ist.<sup>55</sup>

Dieses angenommene retabelförmige Großepitaph wirft noch eine Reihe von schwerwiegenden Problemen und Fragen auf:

Wenn man sich die Biographie Hans Rechweins ansieht, gibt es keinen Hinweis darauf, dass er wirtschaftlich dazu in der Lage gewesen wäre, ein so aufwändiges Grabmal zu finanzieren. Es ist auch weder ein näheres Verhältnis zu Maximilian I. noch eine Beziehung zur Stadt Nürnberg und ihrer Künstlerszene nachweisbar. Das könnte man natürlich auf die verhältnismäßig geringe Quellendichte zurückführen, allerdings lehrt die Erfahrung: Hätte Hans Rechwein eine in irgendeiner Weise herausragende Bedeutung gehabt, wären die Quellennachweise zu seiner Person erheblich reicher und vollständiger.

Vollends unverständlich ist, wie ein Ritter und Wiener Bürger sich unterstehen konnte, sein Grabdenkmal ausgerechnet an dieser Stelle errichten zu lassen: Das Bischofstor ist neben seiner eingangs geschilderten apotropäischen Funktion ein klar landesfürstlich definierter Raum, der von Herzog Rudolf IV. als dynastisches Heiligtum konzipiert wurde.<sup>56</sup> Dieses besteht bis heute aus den Fürstenstatuen, dem Kolomanstein sowie der Geheiminschrift, die die Stephanskirche als Grablege des Stifters ausweist. Und das Rechweinepitaph wäre unmittelbar oberhalb dieser Geheiminschrift angebracht worden?

Dabei ist natürlich die Frage zu stellen, ob ein doch schon fast eineinhalb Jahrhunderte altes Repräsentations-

<sup>55</sup> Dieser kritische Einwand wurde bei dem öffentlichen Workshop am 15.11.2019 von Martin Roland in die Diskussion eingebracht.

<sup>56</sup> *Kohn* 2006 (zit. Anm. 3).

konzept damals überhaupt noch als solches zur Kenntnis genommen wurde. Sowohl von Kaiser Friedrich III., der sich seinen Großonkel Rudolf in vielem zum Vorbild nahm, als auch von seinem Sohn Maximilian I. ist die Bewahrung dieses dynastischen Memorialorts anzunehmen, war doch beiden die repräsentative Genealogie des Hauses Habsburg ein wichtiges Anliegen. Auch die Kenntnis der rudolfinischen Geheimschrift war um 1500 nachweislich noch gegeben.<sup>57</sup> Es ist also nur schwer vorstellbar, dass irgendjemand die Erlaubnis dazu erhalten hätte, sein eigenes Grabdenkmal inmitten dieses landesfürstlichen Familienheiligtums zu platzieren.

Interessant ist, dass es zwei Paar Wappenschilder gibt. Diejenigen des Epitaphs hängen auf den Pilastern zu beiden Seiten der Sockelzone und beziehen sich auf das unmittelbar davor kniende Ehepaar. Die zusätzlichen, seitlich davon gemalten Wappenschilder sind für die Identifikation der Adoranten nicht notwendig, es stellt sich also die Frage, welche Funktion sie gehabt haben sollten. Dass die Schildformen so gut zusammenpassen, ist nicht weiter verwunderlich, da es sich in beiden Fällen um Tartschen mit zeittypisch geschwungenen Umrissen handelt.

Die Wappenbilder auf diesen gemalten Schilden stellen schließlich das größte Problem dar, denn es handelt sich heraldisch links um einen Balken, heraldisch rechts um einen Doppeladler. Keines dieser Wappenbilder hat auch nur das geringste mit Hans Rechwein oder seiner Frau zu tun. Der Doppeladler auf der nach den heraldischen Regeln wichtigeren, vornehmeren Seite löst sofort die Assoziation mit dem Heiligen Römischen Reich aus. Dieses Wappen kann eigentlich nur vom Kaiser oder zumindest im Namen des Kaisers hierher platziert worden sein. Demzufolge muss der Balken auf der anderen Seite der neuösterreichische Bindenschild sein, wenn auch eine letztgültige Deutung durch das Fehlen der Tinkturen nicht möglich ist. Angesichts der Reduktion

auf eine farblose Umrisszeichnung könnte man auch versucht sein, den Doppeladler mit dem Wiener Wappen, das den kaiserlichen Adler mit verkehrten Tinkturen zeigte, zu identifizieren. Doch würde man in diesem Fall erwarten, dass der Wiener Doppeladler mit dem Wiener Kreuz kombiniert wäre, wie es auch das etwa zeitgleiche Portal der Salvatorkapelle zeigt. Außerdem spricht noch etwas gegen die Stadt Wien als durch die Wappen symbolisierter Auftraggeber der Wandmalerei: Hätte sich der Wiener Rat einen namhaften Nürnberger Künstler, womöglich Albrecht Dürer selbst, für das Wandbild geleistet, dann wäre damit zweifellos Werbung gemacht worden. Es ist sehr unwahrscheinlich, dass das nirgends, beispielsweise in einer der humanistischen Publikationen zum Stadtlob, erwähnt worden wäre. Eine Kombination dieser beiden Wappenschilder mit der Stadt Wien wäre außerdem in keiner Weise ein Argument für eine Auftraggeberschaft Hans Rechweins. Abgesehen davon, dass er nur eine sehr untergeordnete Funktion in der Stadtregierung innehatte, wäre eine derartige Wappenführung durch einen Bürger vollkommen unüblich. So ist die Wahrscheinlichkeit doch sehr groß, dass die Wappen eine Stiftung aus dem kaiserlichen Umfeld kennzeichnen sollen.

Und noch etwas: Ein monumentales Riesenepitaph hätte eine intensive Zusammenarbeit zwischen dem Nürnberger Maler und dem Wiener Bildhauer vorausgesetzt. So eine ungewöhnliche Zusammenarbeit wäre in Wien, wo es um 1500 enge wirtschaftliche und persönliche Kontakte mit Nürnberg gab, sicher aktenkundig geworden.

Zugegebenermaßen sprechen sehr viele, hauptsächlich befundorientierte Indizien für ein ursprünglich monumentales, aus Bildhauerarbeit und Wandmalerei bestehendes Epitaph des Hans Rechwein. Aus historischer, heraldischer und epigraphischer Sicht spricht jedoch einiges dagegen.

<sup>57</sup> *Stephan Müller*, Der Herrscher und sein Alphabet. Zur Geheimschrift Rudolfs des Stifters, in: *Wien 1365. Eine Universität entsteht*, hg. Michael Viktor Schwarz / Heidrun Rosenberg, Wien 2015, S. 43–53, hier 46–49.

# Die Konservierung und Restaurierung des Wandbildes in der Bischofstorvorhalle von St. Stephan – eine Wiederentdeckung

Unberührte mittelalterliche oder frühneuzeitliche Wandmalereien sind selten und stellen im österreichischen Malereibestand eher eine Ausnahme dar. Die überwiegende Mehrzahl der heute sichtbaren mittelalterlichen Wandbilder wurde im Laufe ihrer Geschichte überdeckt und erst später wiederentdeckt und freigelegt. Die Verdeckung gotischer oder renaissancezeitlicher Wandmalereien erfolgte oft aufgrund einer nachlassenden künstlerischen, religiösen oder politischen Aktualität, andere Malereien waren verschmutzt, schadhaft oder entsprachen nicht modernen Auffassungen oder Raumkonzepten. Das Interesse und das Bewusstsein für den künstlerischen und historischen Wert der Zeugnisse der Vergangenheit erwachten erst im 19. Jahrhundert. Seither wurden Malereien kontinuierlich freigelegt.<sup>1</sup> Waren die Wandbilder aber über die Jahrhunderte unter Überputzungen und Tüncheschichten relativ gut geschützt, entstanden gerade durch die Freilegungen unwiederbringliche Verluste, denn vielfach erfolgten sie mit ungeeigneten Mitteln und Methoden. Die Praxis mechanischer Freilegungen, die in der Mehrzahl offensichtlich eilig und ohne Sorgfalt mit Hämmern, Spachteln und ähnlichen Werkzeugen ausgeführt wurden, zog sich verbreitet bis in die 1970er Jahre. Heute gibt es kaum eine mittelalterliche Malerei, die nicht Beschädigungen aufweist, die auf eine unsachgemäße Freilegung zurückgeführt werden kann.<sup>2</sup> Andere Wandbilder wiederum

waren der jeweiligen Mode entsprechend übermalt und später strapaziösen Entrestaurierungen unterzogen worden, die in der Regel kaum weniger verlustreich waren.<sup>3</sup> Besser erhalten sind diejenigen Wandmalereien, die hinter vorgestellten Ausstattungen wie Kästen, Orgelgehäusen oder Altären versteckt oder die durch bauliche Veränderungen in Gewölbeschüttungen, Dachböden oder hinter Vormauerungen verborgen waren und dort bis zu ihrer Wiederentdeckung unbeachtet blieben.<sup>4</sup>

Die mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Wandmalereien des Stephansdoms fügen sich insgesamt in dieses Bild ein. Das in die Mitte des 13. Jahrhunderts datierende Wandbild an der Nordwand der Westempore wurde, wie auch andere Fragmente von Malereien, die später abgenommen und ins Depot des heutigen Wien Museums verbracht wurden, im Zuge der Restaurierung des westlichen Teils des Doms in den Jahren 1884 und 1885 entdeckt und freigelegt, wobei sich nur mehr Reste

<sup>1</sup> Siehe dazu *Markus Santner*, *Bild versus Substanz. Die Restaurierung mittelalterlicher Wandmalerei im Spannungsfeld zwischen Theorie und Praxis (1850–1870). Entwicklungslinien in Kärnten und Österreich (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege XXIV)*, Wien-Köln-Weimar 2016.

<sup>2</sup> Im Rahmen eines Monitoring-Projektes an mittelalterlichen Wandmalereien, welches flächendeckend in Niederösterreich durchgeführt wurde und unlängst zum Abschluss kam, wurde festgestellt, dass der Großteil der untersuchten Malereien, welche vor allem in den drei Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg freigelegt wurden, dabei stark beschädigt wurde.

<sup>3</sup> Bekannte Beispiele dieser Gruppe von Malereien, die im Verlauf ihrer Geschichte zwar nicht übertüncht, aber mehrfach überarbeitet wurden, sind die Kreuzgangmalereien im Franziskanerkloster zu Schwaz in Tirol (um 1520) oder die Malereien des sogenannten Freskensaals des Schlosses Freisaal in Salzburg (1558). Siehe dazu *Markus Santner*, „...Männern die mit echter u wahrer Liebe zum Werke schreiten.“ Das Ringen um Fortschritt und Pazifikation in der Restaurierung um 1900 – Der Wandmalereizyklus im Franziskanerkloster in Schwaz, in: *Dokument und Monument in einem. Bewahrung und Erschließung der historischen und ästhetischen Denkmalwerte*, ÖZKD, LXXI, H 2/3, 2017, S. 259–266 und Ronald Gobiet (Hg.), *Freisaal. Das Schloss im Spiegel der Geschichte*, Salzburger Beiträge zur Kunst und Denkmalpflege V, Salzburg 2012.

<sup>4</sup> Die in einer Wandnische hinter einer vorgemauerten Grabplatte verborgenen und 1991 entdeckten Malereien einer Pietá in der Leechkirche in Graz (14. Jahrhundert.) oder die nach der Entfernung der Schüttung eines nachträglich eingefügten Gewölbes im ehemaligen Wohntrakt der Gozzoburg in Krems entdeckten mittelalterlichen Malereien (2. Hälfte 13. Jahrhundert.) zeigen, um nur zwei Beispiele dieser Art zu nennen, einen im Großen und Ganzen hervorragenden Erhaltungszustand.



Abb. 1: Vorzustand, Detail rechter Bildbereich, hl. Margarete

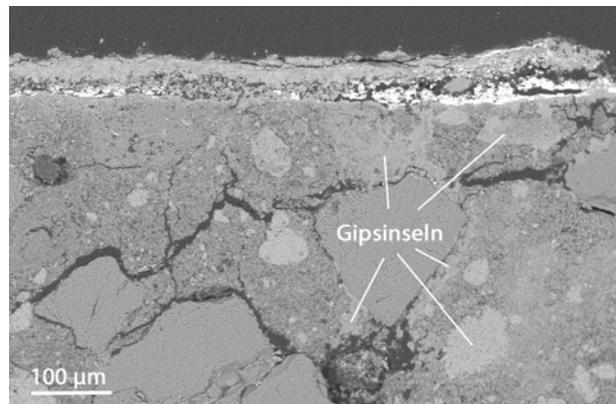
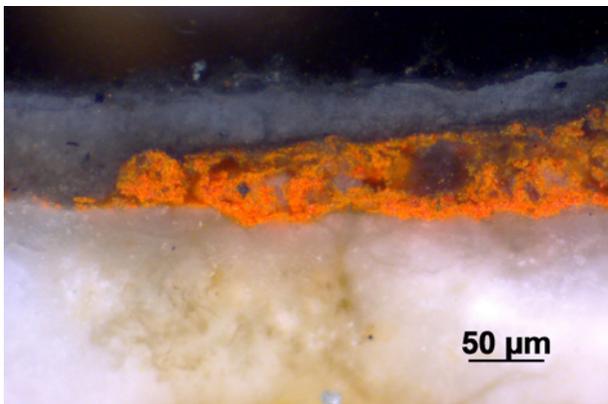


Abb. 2a und b: Querschnitt einer Probe aus dem roten Mantel des hl. Leopold im Licht- und im Rasterelektronenmikroskop

der Malerei erhalten haben.<sup>5</sup> Die zugehörige Architekturpolychromie, die wohl im Sinne einer Steinimitation die Wandflächen des spätromanischen Baus bedeckte, wurde zugunsten einer Steinsichtigkeit im Sinne der Materialgerechtigkeit bis auf wenige Spuren entfernt. Vergleichsweise gut erhalten haben sich dagegen sechs Wandbilder eines Passionszyklus an der östlichen Außenseite der ehemaligen Schatzkammer (um 1480/90), was sie dem Umstand verdanken, dass im 16. Jahrhundert ein Zyklus von Passionsreliefs vorgehängt wurde, der den gemalten Zyklus ersetzte und gleichzeitig vor Verwitterungseinflüssen schützte. Die Malereien wurden 1942 entdeckt, nachdem bereits um 1900 drei Wandbilder desselben Zyklus von der Südseite der ehemaligen Schatzkammer abgenommen worden waren, die ebenfalls im Depot des Wien Museums aufbewahrt werden. Erst nach der Entdeckung der sechs Bilder der Ostseite setzten an diesen umfangreiche und wiederholte Restaurierungen ein, die erst 2002 ihren vorläufigen Abschluss fanden.<sup>6</sup>

Eine Ausnahme unter den mehrfach überarbeiteten oder restaurierten mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Malereien des Stephansdoms stellt das Wandbild in der Vorhalle des Bischofstores dar (Bildstrecke Nr. 4). Nie übertüncht, weist es auch sonst keine Spuren eines früheren restauratorischen Eingriffs auf, was umso mehr verwundert, da es an seinem prominenten und historisch wie kunsthistorisch bedeutenden Platz in unmittelbarer Nachbarschaft zum gotischen Figurenportal des Bischofstors, der Grabinschrift Rudolf IV. des Stifters und des sogenannten Kolomanisteins immer sichtbar blieb, obwohl es im Laufe der Jahrhunderte durch Verschmutzung und einen kontinuierlichen Schadens-

prozess immer unansehnlicher und schließlich nahezu unkenntlich wurde. (Bildstrecke Nr. 1) Erstaunlich ist, dass es offensichtlich keine Beachtung fand, während der umfangreichen Restaurierung des Bischofstors von 1857 unter dem damaligen Dombaumeister Leopold Ernst, im Zuge derer die „fingerdicke Tünche“ des Figurenportals minutiös abgearbeitet wurde, „um die mittelalterlichen Sculpturen in ihrer ursprünglichen Schönheit zur Anschauung zu bringen“<sup>7</sup>, wobei es auch zu nennenswerten Verlusten an den originalen Gesteinsoberflächen kam.<sup>8</sup> Auch eine weitere Restaurierung der Bischofstorvorhalle, ausgeführt in den Jahren 1896/7, und schließlich die Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs und die Phase des Wiederaufbaus des Domes überstand das Wandbild unangetastet. In den Fokus des Interesses geriet es erst im Zuge einer näheren Begutachtung des unmittelbar benachbarten Figurenportals des Bischofstors im Jahre 2015. In der Folge wurde durch das Bundesdenkmalamt, Abteilung für Konservierung und Restaurierung in Kooperation mit der Dombauhütte Wien eine eingehende Untersuchung veranlasst, die vom Naturwissenschaftlichen Labor des Bundesdenkmalamtes begleitet wurde, welche die Grundlage für die jüngste Konservierung und Restaurierung des Bildes war.<sup>9</sup>

Die geringe Beachtung des Wandbildes in der Vergangenheit steht wohl nicht zuletzt im Zusammenhang mit dem ruinösen Erhaltungszustand, der sich im Verlauf der Geschichte eingestellt hat. (Bildstrecke Nr. 2) Denn obwohl frühere restauratorische Eingriffe als schadens-

<sup>5</sup> Wilhelm Anton Neumann, Die Westempore im Dome zu St. Stephan, in: Wiener Dombauvereinsblatt, VI. Jg. 1886.

<sup>6</sup> Jörg Riedel, Die Passionsfresken am Stephansdom in Wien, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 16. Jg., Heft 2, Worms 2002, S. 276 ff.

<sup>7</sup> Wilhelm Anton Neumann, Wiener Dombauvereinsblatt, III. Jg. 1883.

<sup>8</sup> Johann Nimmrichter / Johannes Jacob, Das Bischofstor vom Stephansdom in Wien, Befunderhebung und Musterarbeiten, unveröffentlichtes Manuskript, Archiv der Abteilung für Konservierung und Restaurierung des Bundesdenkmalamtes, Wien 2015.

<sup>9</sup> Die restauratorischen Arbeiten wurden von Jörg Riedel und Markus Santner ausgeführt.



Abb. 3: Vorzustand, oberflächlich aufliegende Weißschleier durch Gipskristallisation



Abb. 4: Vorzustand, Schollenbildung und partieller Verlust der Malschicht

begünstigende Faktoren nicht nachweisbar sind, führten unterschiedliche Umwelteinflüsse und lang andauernde Schadensmechanismen zu dem Zustand, der das Erscheinungsbild der Malerei bis zur jüngsten Konservierung und Restaurierung geprägt hatte. Insbesondere der ältere, äußere Bestand mit den Darstellungen der hll. Katharina und Margarete, von dem durch den Verlust der empfindlichen Seccomalschicht der mit einem ölhältigen Bindemittel ausgeführten Malerei im Wesentlichen nur die Unterzeichnungen erhalten blieben, war durch eine massive Verschmutzung kaum mehr wahrnehmbar (Abb. 1).<sup>10</sup> Aber auch der später hinzugefügte Mittelteil des illusionistisch gemalten Flügelaltares war aus der Distanz aufgrund der starken Verschmutzung nur schemenhaft als figürliche Darstellung erkennbar, die erst bei näherer Betrachtung als Bildnis des hl. Leopold zu identifizieren war.

Das Schadensbild der Wandmalerei ist neben der Verschmutzung durch Staub- und Rußbeläge besonders durch damit eng verbundene Auflagen von kompakten und dunklen Gipsinterkrusten geprägt. Die aus Luftschadstoffen resultierende Schwefeldeposition führt in Verbindung mit Luftfeuchtigkeit an Kalkoberflächen, zu denen neben dem Hauptbaumaterial des Stephansdoms, dem Leithakalk auch der Träger des Wandbildes zählt, ein kalkgebundener Feinputz, zur Bildung von Gips. Durch ihre Positionierung in der ehemals offenen Bischofstorvorhalle war die Wandmalerei im Vergleich zum Kircheninnenraum einer höheren relativen Luftfeuchtigkeit sowie generell größeren Schwankungen von Temperatur und relativer Luftfeuchtigkeit ausgesetzt, was einen wesentlichen Einfluss auf die Reaktionsgeschwindigkeit hat. Durch die Einlagerung von urba-

nen Staub- und Russpartikeln bilden sich im Laufe der Zeit Schwarzkrusten, die hydrophobe Eigenschaften aufweisen, die Feuchteabgabe des Kalkputzes vermindern und damit die Vergipsungsreaktion beschleunigen. Verstärkt wird dieser Effekt durch das ölhaltige Bindemittel der Malerei, das sowohl durch Abbaureaktionen zu einer Verbräunung der Malschicht beigetragen hat, als auch in den Putz eindiffundiert ist und damit ebenfalls eine Verdichtung der Oberfläche bewirkt hat.

Naturwissenschaftliche Untersuchungen zeigten, dass die Vergipsung nicht nur die Oberfläche und die Malschicht des Wandbildes, sondern auch den Feinputz betrifft. Beispielgebend für die beschriebenen Degradationsprozesse zeigt Abb. 2a den Querschliff einer Probe aus dem Mittelteil des Wandbildes. Die mit Minium gestaltete Gewandpartie des Leopold ist von einer kompakten Gipsinterschicht überlagert. Ein Vergleich derselben Probe im Rasterelektronenmikroskop zeigt deutlich die kompakte Struktur der Gipskristalle (Abb. 2b). Durch die auftretenden Spannungsdifferenzen zwischen Kalkputz und Sinterauflagen kommt es zu Abplatzungen der verdichteten Oberfläche. Neben der Gipskruste an und auf der Oberfläche, die sich in Form von Weißschleiern darstellt (Abb. 3), ließen sich in der chemischen Analyse bis in den Millimeterbereich tiefreichende Gipsinseln nachweisen, die zu einer Verdichtung des Gefüges und damit auch zur Bildung von Spannungsdifferenzen beitragen. Die daraus resultierenden Schollenbildungen und Ausbrüche von Putz- und Malschicht waren über das gesamte Bildfeld verteilt zu beobachten (Abb. 4). Besonders betroffen von Schäden ist der obere Bereich des Bildfeldes, wo neben der bereits beschriebenen Vergipsung auch die Bildung von Magnesiumsulfaten wesentlich zum Schadensverlauf beigetragen hat. Über die Jahrhunderte wurden durch

<sup>10</sup> Vgl. dazu den Aufsatz *Santner et al.* in diesem Band.

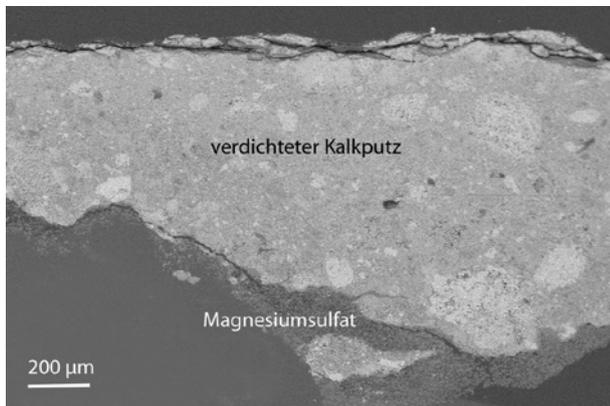


Abb. 5: Querschnitt einer Probe aus dem Bereich der hl. Katharina (lir linker Unterarm) im Rasterelektronenmikroskop



Abb. 6: Vorzustand, Erosion der Malschicht im oberen Bildbereich

einen kontinuierlichen Feuchteintrag Magnesiumionen aus dem dolomithaltigen Kalkputz gelöst und in weiterer Folge durch die bereits beschriebenen SO<sub>x</sub>-Immissionen Magnesiumsulfatheptahydrat (Epsomit) gebildet. Die hygroskopischen Eigenschaften dieser Verbindung verursachen feuchteinduzierte Rekristallisationsprozesse, die zur Bildung von Salzagglomeraten im Putzgefüge führen und damit den Salzkristallisationsdruck erhöhen.<sup>11</sup> Abb. 5 zeigt das bereits stark verdichtete Putzgefüge einer Materialprobe, an dessen Oberfläche Gipsauflagen zu einer schollenartigen Abhebung der Malschicht geführt haben. An der Unterseite derselben Probe haben sich Magnesiumsulfatagglomerate gebildet, die das Putzgefüge gefährden. Stellenweise führte dieser Schadensverlauf zu einer tieferen Erosion der Putz- und Malschicht (Abb. 6).

Die höhere Feuchtebelastung des oberen Bildfeldes steht vermutlich im Zusammenhang mit einem rückwärtigen Feuchtigkeitseintrag in das Mauerwerk des Strebepeilers, der den östlichen Abschluss der Vorhalle bildet und die Malerei trägt.<sup>12</sup> Dabei scheint auch das verwendete Steinmaterial des Quadermauerwerks des Strebepeilers den Schadensprozess zumindest teilweise begünstigt zu haben: der Malschichtverlust im oberen linken Bereich des Bildfeldes, der signifikant der Form

der Steinquader des Mauerwerks folgt (Abb. 7), legt die Vermutung nahe, dass unterschiedliche physikalische Eigenschaften der einzelnen Quader, insbesondere bezüglich der Feuchtigkeitsabsorption, zu einer unterschiedlichen Ausprägung der Schäden führten.

Die Sulfatbelastung variiert entsprechend den stichprobenartig durchgeführten Untersuchungen innerhalb des gesamten Wandbildes zwischen 5 und 100%. In Summe betrachtet führten die Magnesium- und Calciumsulfatbildungen zu einer Änderung der mikritischen Calzitstruktur des Malschichtträgers bzw. zu einer geringfügigen Reduktion des Brechungsindex und damit zu einer weiteren Verdunkelung der Bildoberfläche (Bildstrecke Nr. 2).

Wie die materialtechnischen Analysen zeigten, war für eine nachhaltige Konservierung eine Reduktion der Gipsinterkruste unumgänglich. Gleichzeitig war das Problem der Vergipfung der Malschicht unmittelbar mit der Verschmutzung der Oberfläche verbunden, so dass eine der wichtigsten Aufgaben der Konservierung und Restaurierung in einer Reinigung der Malerei bestand. (Bildstrecke Nr. 3)

Die Methoden zur Behandlung vergipster Wandmalereien wurden in den 1960er Jahren in Italien entwickelt und fanden in der Folge eine allgemeine Verbreitung auch in Österreich. Zu den heute geläufigen Methoden zählen insbesondere die Anwendung von Ammoniumcarbonat, Bariumhydroxid oder Ionenaustauschharzen. Einschränkungen für die Anwendungen ergeben sich im vorliegenden Fall in erster Linie durch die ursprüngliche Ausführungstechnik der Seccomalerei, weshalb das Reinigungsverfahren an die besonderen Anforderungen angepasst werden musste. Ausgehend von den Erfahrungen mit vergipsten Wandmalereien kam ein mehrstufiges Reinigungsverfahren

<sup>11</sup> Vgl. den Laborbericht im Archiv der Abteilung für Konservierung des Bundesdenkmalamts BDA-00297.obj/0027-WIEN/2015, Laborprobe 9/16.

<sup>12</sup> Der Feuchteintrag als schadensverstärkender Faktor liegt zeitlich vermutlich bereits weit zurück, da das in Höhe des Bildfeldes befindliche Dach der rückseitig an den Strebepeiler angebauten Werkstätten der Dombauhütte über eine Verblechung im Anschluss an den Strebepeiler verfügt, die bereits in den 1950er Jahren im Zuge des Wiederaufbaus des Stephansdoms ausgeführt wurde und seither einen Eintrag durch Spritzwasser des Daches verhindert.



Abb. 7: Vorzustand, linker Bildbereich mit erkennbarem Fugenverlauf der Quadersteine des Trägermauerwerks

zur Anwendung. Dabei erfolgte nach einer Festigung der erodierten und scholligen Bildpartien mit einem nanodispersierten Kalkhydrat<sup>13</sup> und einer Kittung von Putzfehlstellen zur Stabilisierung gefährdeter Ränder<sup>14</sup> als erster Reinigungsschritt und als Voraussetzung für eine weitere gezielte Begutachtung eine Vorreinigung mit Trockenreinigungsschwämmen,<sup>15</sup> wobei die oberflächlich aufliegende Staubschicht entfernt werden konnte, was aber zu keiner wesentlichen Aufhellung der Malerei führte. Zur Abnahme bzw. Reduzierung der resistenten, dunklen Gipssinterkruste und damit zu dem entscheidenden Reinigungs- wie Konservierungsschritt kam mit Rücksicht auf die vermutlich ölgebundenen Reste der Malschicht ein Anionenaustauschharz<sup>16</sup> zur Anwendung. Dabei werden die Sulfationen des Gipses durch Hydroxidionen des Ionenaustauschharzes ersetzt. In der Folge carbonatisiert das entstandene Calciumhydroxid unter Bildung von Calciumcarbonat. Die Methode wurde, wie alle Behandlungsschritte, durch zuvor angelegte kleine Arbeitsproben getestet und naturwissenschaftlich begleitet (Abb. 8). Die Gipssinterkruste konnte im Ergebnis der Anionenaustauschharzbehandlung reduziert werden, was auch zu einer deutlichen Aufhellung der Malerei führte. Gleichzeitig bildete sich als Folge der Gipsumwandlung auch ein leichter Weißschleier aus Calciumcarbonat an der Oberfläche, der wiederum eine Beeinträchtigung des Erscheinungsbildes darstellte. Hieraus ergab sich der folgende Behandlungsschritt einer

<sup>13</sup> Calosil E 25.

<sup>14</sup> Die Kittungen von Putzfehlstellen erfolgten mit einem kalkgebundenem Feinmörtel mit Margarethener Sand als Zuschlag, der in Farbe und Körnung dem Intonaco des Wandbildes entspricht.

<sup>15</sup> Trockenreinigungsschwamm Akapad weich.

<sup>16</sup> Anionenaustauschharz Amber SOH.



Abb. 8: Reinigungsprobe mit Ionenaustauschharzen im rechten oberen Bildbereich

mechanischen Nachreinigung mit dem Glasfaserradierer, der zur besseren Beurteilung des Ergebnisses mit Hilfe einer Lupe vorgenommen wurde (Abb. 9a und b).<sup>17</sup> Alternativ wurde die Anwendung eines Kationenaustauschharzes<sup>18</sup> zur Reduzierung des Weißschleiers auf einer kleinen Probestelle getestet. Im Ergebnis konnte der Schleier zwar entfernt werden, jedoch wird selbst bei kurzen Einwirkzeiten des Kationenaustauschharzes auch die kalkgebundene Bildoberfläche angegriffen, so dass eine Behandlung zu Verlusten der Malschicht bzw. der Unterzeichnung führen könnte, weshalb die Methode nicht weiter verfolgt wurde.

Neben der Verschmutzung der Oberfläche trug die unterschiedlich stark ausgeprägte und nach der Reinigung nun verstärkt zum Vorschein gekommene Verbräunung der Putzschicht zu einer Beeinträchtigung des Erscheinungsbildes von Malerei und Unterzeichnung bei. Die ursprüngliche Farbigkeit wird etwa im Falle des verwendeten Azurits für die Hintergrundgestaltungen sowohl der äußeren Flügel als auch des später eingefügten Mittelteils durch die farbliche Überlagerung der Verbräunung verändert. Da es sich hierbei um eine

<sup>17</sup> Die mechanische Nachreinigung wurde von Renata Burszan ausgeführt.

<sup>18</sup> Kationenaustauschharz SK 50.



Abb. 9a und b: Detail der Unterzeichnung vor und nach der mechanischen Nachreinigung



Abb. 10a und b: Mittlerer unterer Bildbereich vor und nach der Retusche

materialimmanente Veränderung handelt, die vermutlich auf die Einwanderung des ölhaltigen Bindemittels in den Malgrund zurückzuführen ist und somit auf die ursprüngliche Technik der Ausführung verweist, wurde auf eine weiterführende Behandlung zur Reduzierung der Verbräunung verzichtet. Die Restaurierung zielte auch angesichts der Seltenheit des unberührten Zustandes einer frühneuzeitlichen Wandmalerei auf die Erhaltung und Präsentation des überlieferten und weitgehend authentischen Zustandes ab. Dies impliziert eine möglichst zurückhaltende Behandlung der Malerei unter Beibehaltung ihrer narrativen Geschichte und aller Zeitschichten.

Diesem Ziel ordnete sich auch die Frage nach dem Umfang der Retusche unter. Ausgangspunkt hierfür war das nach der Reinigung inhomogene Erscheinungsbild. Nicht nur zwischen den verschiedenen Flächen der Gesamtkomposition, bestehend aus dem jüngeren Mittelteil mit der Darstellung des Leopold und den älteren äußeren Flügeln, auch innerhalb der einzelnen Flä-

chen kam es zu einer starken Helligkeitskontrastierung, die das Schadensbild in den Vordergrund rückte. Hatte die dunkle Gipssinterkruste noch wie ein über das Bild gelegter Graufilter alle durch den Schadensfortschritt bestehenden Helligkeitsunterschiede, die durch den sukzessiven Verlust der Malschicht im Laufe der Zeit entstanden waren, gleichermaßen nivelliert, traten diese Unterschiede nach der Reinigung umso deutlicher hervor. Die Retusche hatte daher zum Ziel, die starken Helligkeitskontraste auszugleichen und störende Fehlstellen zu integrieren, um damit die Wahrnehmung des Kunstwerks zu verbessern und eine räumliche Wirkung wiederzugewinnen<sup>19</sup> (Abb. 10a und b). Weiterführende Retuschen wurden im Sinne der Wahrung der Authentizität nicht ausgeführt. Störende Helligkeiten, Fehlstellen oder eine beschädigte Patina wurden in teilweise mehreren, übereinander angelegten, lasierenden Schichten optisch zurückgedrängt. Die verschiedenen Tonwerte

<sup>19</sup> Retusche mit Aquarellfarben der Firma Schmincke.

wurden dabei ausgehend von einer grauen Farbe auf den Umgebungsfarbtönen abgestimmt.

Die Konservierung und Restaurierung des Wandbildes konnte 2018 abgeschlossen werden. Damit wurden

die notwendige Voraussetzung und gleichzeitig der Ausgangspunkt für eine eingehende kunstwissenschaftliche Erforschung dieses in vielfacher Hinsicht einzigartigen Kunstwerks geschaffen.

# Reflexion, Absorption und Lumineszenz – Strahlendiagnostische Phänomene zu kompositionellen, maltechnischen und materialspezifischen Fragestellungen am Wandbild in der Vorhalle des Bischofs- tores im Wiener Stephansdom

Die strahlendiagnostische, nicht invasive kunsttechnologische Untersuchung ermöglicht die Erforschung von Kunstobjekten in unterschiedlichen Ebenen und dringt teils in tiefere Ebenen, wie den (Mal-)Schichten vor, zeigt aber ebenso die Oberflächenbeschaffenheit eines Objektes. Aus diesem Grund ist die Wandmalerei in der Vorhalle des Bischofsstors im Stephansdom – mit seiner mehrschichtigen Historie – ein interessantes Objekt für diese Untersuchungsmethode. Die digitale Erfassung der Gesamtfläche des Wandbildes erfolgte zu einem Zeitpunkt, als bereits Ergebnisse aus anderen analytischen Verfahren vorlagen.<sup>1</sup> Im konkreten Fall diente die Methode somit zur Verifizierung vorhandener und zur Formulierung von neuen Fragestellungen. Die Vorteile dieser Methode liegen in der berührungsfreien bildgebenden Erfassung. Die sehr hochauflösenden Bildinformationen im sichtbaren und nicht sichtbaren Bereich dienen als Grundlage zur Verortung und zur Zusammenführung von Informationen. Die erzeugten Bilddaten sind zudem für alle Disziplinen, welche sich gleichfalls mit visuellen Methoden das Objekt erschließen, als Arbeitsgrundlage von hohem wissenschaftlichem Wert. Spektrale Unterschiede von Farben und Flächen, Auffälligkeiten und Ähnlichkeiten stehen dabei ebenso im Fokus wie eine Verbesserung der „Lesbarkeit“ der Figuren und Szenen. Die spektrale Untersuchung und Dokumentation erfasst den Bestand und die Maltechnik sowie den aktuellen Konservierungszustand. Dies kann Pig-

mente und Bindemittel, aber auch spätere Ergänzungen wie Überzüge und Kittungen beinhalten. Die sich zu den unterschiedlichen Aspekten entwickelnden Fragen können im interdisziplinären Austausch wiederum zu weiteren Interpretationsansätzen führen.

Das hier angewandte Multiband Multispectral Imaging<sup>2</sup> Verfahren ist eines der etablierten Imaging-Verfahren, wie auch Narrowband Imaging / Hyperspectral Imaging.<sup>3</sup> Es ist ein standardisiertes Verfahren, das Aufnahmen in Reflexion und Absorption und photo-induzierter Lumineszenz in Wellenlängenbereichen zwischen dem UV-A Bereich (um 365 nm) und dem nahen Infrarotbereich (bis circa 1.000 nm) digital als Bildinformation erfasst. Dabei unterscheidet man die beiden physikalischen Phänomene der Reflexion und der Lumineszenz (Tabelle 1). Physikalische und chemische Eigenschaften der Materialien bestimmen hierbei zum einen den Grad der Reflexion, Transmission und Absorption und zum anderen das Anregungsverhalten der photo-induzierten Lumineszenzen. Das Multiband Multispectral Imaging liefert qualitative Bildinformationen, welche mit messtechnischen Resultaten der Spektroskopie korrelieren. Teile des aktuellen Aufnahmesets von neun Fotos pro

<sup>1</sup> Siehe dazu den Beitrag *Santner et al.* in diesem Band.

<sup>2</sup> *Marcelo Picollo / Maartje Stols-Witlox / Laura Fuster-López*, Introduction to the Volume, in: *Marcelo Picollo / Maartje Stols-Witlox / Laura Fuster-López* (Hg.), *UV-Vis Luminescence imaging techniques*, *Conservation 360°*, No.1 / 2019, Universitat Politècnica de València, 2020, S. 13–18.

<sup>3</sup> Sensorsysteme zur Aufzeichnung einer Vielzahl eng aneinander gereihter Wellenlängen (20 bis 250 Kanäle) von UV bis Infrarot.

Tabelle 1: Die Bezeichnung der Aufnahme (rechts) beinhaltet den detektierten Spektralbereich sowie den Emissionsbereich der Lichtquelle

Spektrum	UV	VIS	IR	Bezeichnung
<b>Reflexion</b>				
	UV ->	UV-R		UV-R <sub>UV_365</sub>
		VIS ->	VIS-R	VIS-R <sub>VIS</sub>
			IR ->	IR-R <sub>IR</sub>
<b>Lumineszenz</b>				
		VIS ->	IR	IR-L <sub>VIS</sub>
	UV ->		IR	IR-L <sub>UV_365</sub>
	UV ->	VIS		VIS-L <sub>UV_365</sub>
		VIS ->	VIS	VIS-L <sub>VIS_430</sub>

Tabelle 2: Benennungskomponenten: Bildtyp, detektiertes Spektrum, Art der optischen Aufnahmemethode, Induktion der Lichtquelle, Emissionsbereich der Lichtquelle, Namenskürzel

Methode	bekannt als	Detektiertes Spektrum	Reflexion / Lumineszenz	Lichtquelle	Spektrale Emission der Lichtquelle	Bezeichnung
<b>Reflexionsaufnahmen</b>						
Vis-Reflexionsaufnahme	VIS	VIS	R	VIS	380 nm – 750 nm	VIS-R <sub>VIS</sub>
IR-Reflexionsaufnahme	IR, IRR	IR	R	IR	750 nm – 1200 nm	IR-R <sub>IR</sub>
UV-Reflexionsaufnahme	UVR	UV	R	UV	365 nm	UV-R <sub>UV_365</sub>
Streiflichtaufnahme	RL	VISR	R	VIS	380 nm – 750 nm	VIS-R <sub>VIS</sub>
<b>Lumineszenzaufnahmen</b>						
VIS-induzierte IR-Aufnahme	IRF, VIL	IR	L	VIS	380 nm – 750 nm	IR-L <sub>VIS</sub>
UV-induzierte IR-Aufnahme		IR	L	UV	365 nm	IR-L <sub>UV_365</sub>
UV-induzierte VIS-Aufnahme	UV-Fl., UVF, UVL	VIS	L	UV	365 nm	VIS-L <sub>UV_365</sub>
VIS-induzierte VIS-Aufnahme	VIVL	VIS	L	VIS	430 nm, 585 nm, ...	VIS-L <sub>VIS_430</sub>
<b>Falschfarbenbilder</b>						
IR Falschfarbenbild	IRFC, IRRFC					IRFC
UV Falschfarbenbild	UVFC, UVRFC					UVFC

Ausschnitt wurden bereits in den 1970er Jahren analog erfasst, jedoch mit der Problematik des Fokussierens, das außerhalb des sichtbaren Bereiches nicht präzise möglich war. Die digitale Technik bedeutete diesbezüglich einen Meilenstein in der Entwicklung, vor allem durch die sogenannte „live view“ Technik, die präzises Fokussieren in allen Wellenlängen in Echtzeit ermöglicht. Im Jahr 2013 veröffentlichte das British Museum zum Abschluss des EU-Projektes CHARISMA gemeinsam mit den beteiligten Partnern eine abschließende Dokumentation

(Charisma Manual) zum Stand der spektralen Fotografie, in der das Verfahren definiert und standardisiert dargestellt wurde.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Joanne Dyer / Giovanni Verri / John Cupitt, Multispectral imaging in reflectance and photo-induced luminescence modes: a user manual, 2013, [https://www.researchgate.net/publication/267266175\\_Multispectral\\_Imaging\\_in\\_Reflectance\\_and\\_Photo-induced\\_Luminescence\\_modes\\_A\\_User\\_Manual](https://www.researchgate.net/publication/267266175_Multispectral_Imaging_in_Reflectance_and_Photo-induced_Luminescence_modes_A_User_Manual) (19.3.2021).

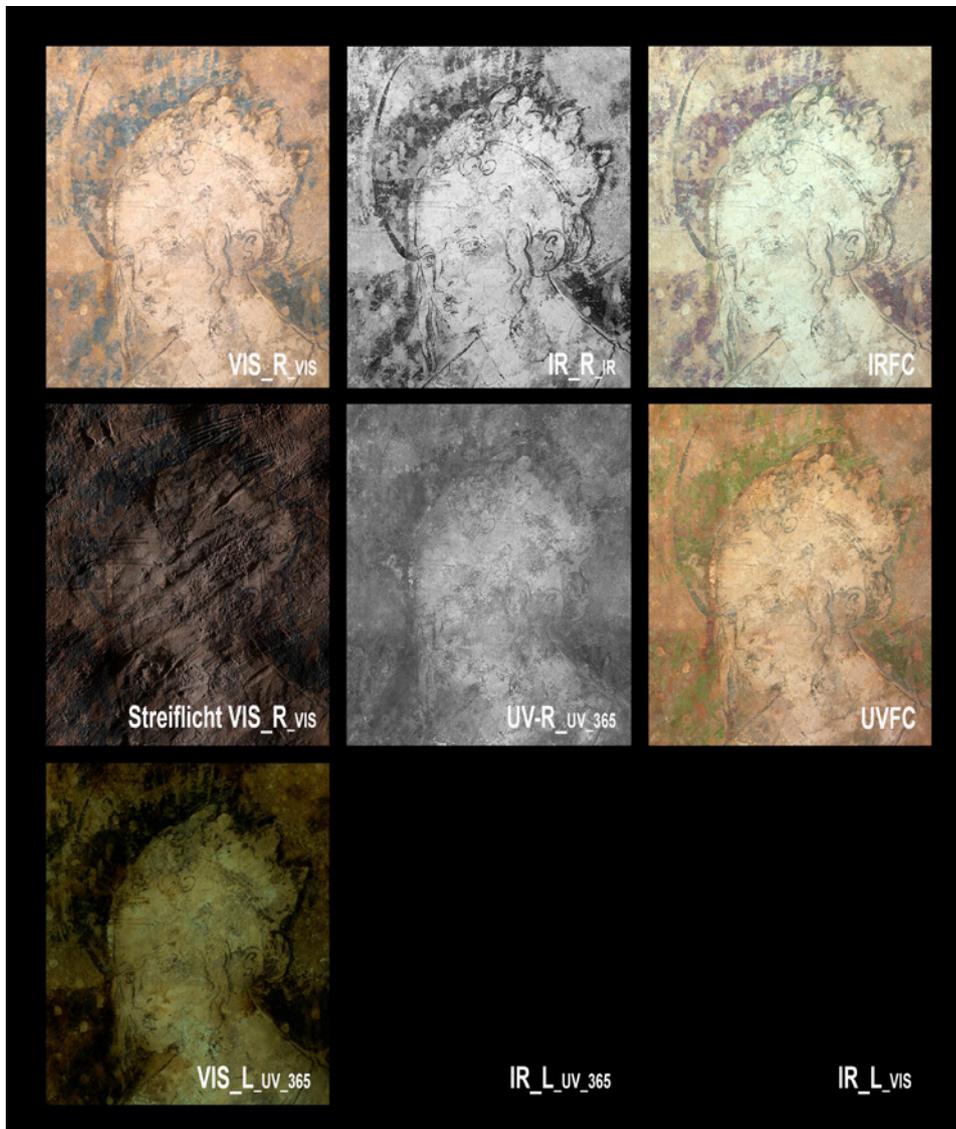


Abb. 1: Detail rechte Figur der äußeren Wandmalerei, Aufnahmemethoden benannt im Einzelbild

Mittels des Multiband Multispectral Imaging Verfahrens konnte im Fall der Wandmalerei im Stephansdom die Unterzeichnung deutlicher visualisiert und auch die Maltechnik und Materialverteilung in der Fläche spektral aufgelöst dargestellt und somit zur weiteren Analyse verfügbar gemacht werden.

Jedes Aufnahmeset besteht im Einzelnen aus deckungsgleichen Bildern, deren spektrale Eigenschaften dargestellt sind (Tabelle 2). Dazu gehören Angaben wie z.B. die Emission der Beleuchtung und der detektierte Spektralbereich.

Zum Zeitpunkt der Anwendung des oben beschriebenen multispektralen Verfahrens im Stephansdom im Oktober 2018 lagen schon naturwissenschaftliche Analyseergebnisse vor, werktechnische Fragestellungen standen nun im Fokus. Das Wandbild wurde in Form eines Mosaiks in vier Reihen mit je zwei Aus-

schnitten unterteilt und überlappend fotografiert und somit spektral dokumentiert. Die ergebnisrelevanten Aufnahmen: sichtbares Bild, Streiflicht, UV Reflexion, UV Falschfarbenbild, UV-Lumineszenz, IR Reflexion, IR Falschfarbenbild, IR-Lumineszenz wurden einer präzisen Kalibrierung mittels ColorChecker Target, PTFE Target und Leuchtpigment unterzogen. Die Aufnahmen in den unterschiedlichen Wellenlängen wurden in der Größe skaliert und deckungsgleich angepasst, da diese in den unsichtbaren Bereichen in Bezug auf das sichtbare Bild durch die präzise Nachfokussierung abweichen. Es ist zu erwähnen, dass es keine nachweisbaren Infrarot-Lumineszenzen gab. Das zeigen die RAW Daten, auf die jederzeit Zugriff besteht.<sup>5</sup> Sowohl Kalibrierungs-

<sup>5</sup> Diese sind auch in Abb. 1 unten rechts zur Verdeutlichung abgebildet.

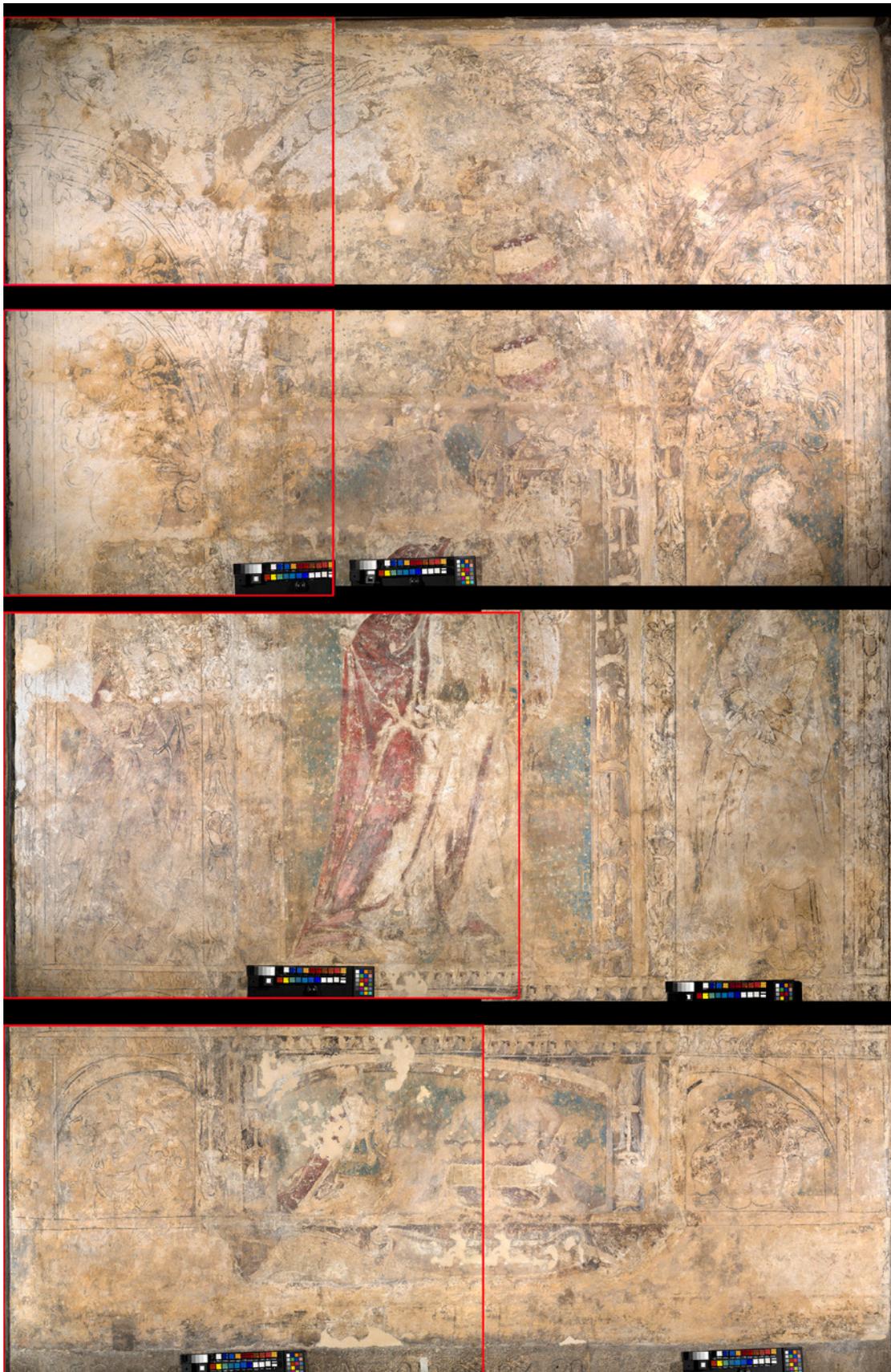


Abb. 2: Unterteilung der Wandmalerei in acht überlappende Ausschnitte, Targets sind jeweils in die die Ausschnitte am unteren Rand integriert

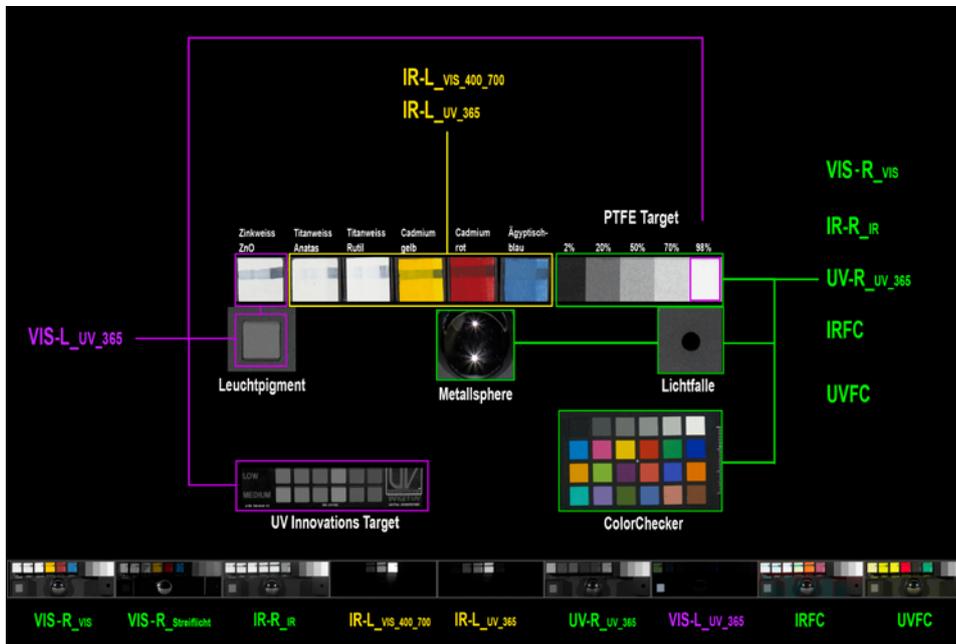


Abb. 3: Übersicht Kalibrierungstargets zur Optimierung der verschiedenen Aufnahmemethoden, violett: UV-induzierte sichtbare Lumineszenz, gelb: UV- und sichtbar-induzierte Infrarot Lumineszenzen, grün: Reflexionsaufnahmen und Falschfarbenbilder

targets als auch relevante Pigmente wurden zum Abgleich in jede der acht Aufnahmeszenen integriert (Abb. 2). Alle acht Aufnahmesets wurden als Bildstapel deckungsgleich in TIFF-Dateien den Beteiligten des Projektes zur Verfügung gestellt. Abb. 1 zeigt ein komplettes kalibriertes Aufnahmeset aller Aufnahmemethoden.

Die Dateien eignen sich auch als Basis für eine metrische<sup>6</sup> Bildkombination zur Erzeugung eines Gesamtbildes in jeder Aufnahmemethode – bei exakt gleicher Größe. Die Position der Wandmalerei erschwerte die Ausleuchtung des Objektes, da die Beleuchtungskörper aufgrund der Randbegrenzung des Objektes nur schwer befestigt und positioniert werden konnten. Als Lichtquellen kamen drei LED Lichtquellen mit Klemm- und Stativhalterung zum Einsatz. Das Setup folgte, soweit möglich, einem empfohlenen Beleuchtungswinkel von circa 45° mit Ausnahme der Streiflichtbeleuchtung. Die Positionierung der verwendeten hochauflösenden Wide Spectrum Kamera<sup>7</sup> war ebenfalls durch die Montage des Gerüsts begrenzt.

Über die im oben erwähnten Charisma Manual des British Museum von 2013 erwähnten Kalibrierungsparameter hinausgehend wurden gezielt weitere objektbezogene Referenzen und Targets in die Aufnahmen integriert. Im Einzelnen: xRite ColorChecker zur

präzisen farbtreuen Darstellung im sichtbaren Bereich, PTFE Targets mit 2%, 20%, 50%, 70%, 98% Reflexion zur Kalibrierung in allen relevanten Wellenlängen von UV-A bis zum nahen Infrarotbereich und zur Lumineszenz- und Streulichtkontrolle, Lichtfalle zur Schwarzpunkt-Überprüfung, Metallsphäre<sup>8</sup> zur Dokumentation des Beleuchtungswinkel und zur Kontrolle von Streulicht sowie ein Leuchtpigment<sup>9</sup> zur Kalibrierung der UV-Lumineszenzaufnahmen. Im Februar 2020, beim *Workshop to update the Charisma MSI protocols* am British Museum, stellten die Verfasser dieses Beitrags eine Aktualisierung und Erweiterung der Integration von Kalibrierungstargets und deren Funktion für die verschiedenen Aufnahmemethoden vor.<sup>10</sup> Diese Anordnung verfolgt das Ziel der Optimierung einer stabileren Kalibrierung und derer präziser Wiederholbarkeit, wie z. B. für

<sup>8</sup> Hierbei handelt es sich um eine polierte Metallkugel, welche einfallendes Licht reflektiert.

<sup>9</sup> Das Leuchtpigment wurde bei den Aufnahmen der Wandmalereien im Stephansdom als Target mit aufgenommen, um die Helligkeit der einzelnen Bildausschnitte der UV-Fluoreszenzaufnahmen abgleiche. Inzwischen haben sich diese UV-Fluoreszenz-Targets dahingehend weiterentwickelt, dass sowohl ein Helligkeits- als auch ein Weißabgleiche durchgeführt werden können.

<sup>10</sup> Grundlegende Angaben zu den neusten Anpassungen: *Annette T. Keller / Roland Lenz / Alessia Artesani / Sara Mosca / Daniela Comelli / Austin Nevin*, Exploring the ultraviolet induced infrared luminescence of titanium white pigments, in: Marcelo Picollo / Maartje Stols-Witlox / Laura Fuster-López (Hg.), *UV-Vis Luminescence imaging techniques*, Conservation 360°, No.1 / 2019, Universitat Politècnica de València, 2020, S. 201–232, hier: ab 206.

<sup>6</sup> Mittels Photogrammetrie werden Fotografien eines Objektes durch Bildmessung bezüglich Lage und Form indirekt bestimmt.

<sup>7</sup> Die Spezifikationen der hochauflösenden Kamera lauten wie folgt: Phase One XF Kamera mit modifiziertem CMOS RGB Sensor, 150 MegaPixel, Backside Illuminated, 16bit Farbtiefe, 3,5 micron Pixel size.



Abb. 4: Darstellung eines Ausschnitts der Wandmalerei von links bis rechts, oben: sichtbares Bild, Mitte: Infrarot Reflexion, unten: Streiflichtaufnahme

die Dokumentation von Restaurierungsprozessen vor, während und nach Abschluss von Maßnahmen (Abb. 3).

Die Auswertung erfolgte durch die beiden Verfasser, im interdisziplinären Austausch zwischen technisch wissenschaftlicher Fotografie und restaurierungswissenschaftlicher Analyse auf Basis der erstellten hochauflösenden spektralen Bildinformationen. Dabei wurde schnell klar, dass die Ergebnisse drei Themenkomplexe bedienen, die da wären: Verdeutlichung der Unterzeichnung, Darstellung der unterschiedlichen Qualitäten des Azurits und auffällige UV-induzierte sichtbare Lumineszenzen als Unterscheidungsmerkmale zwischen dem zentralen, dem mittleren und den angrenzend umgebenden Wandmalereibereichen.

An dieser Stelle wird der aktuelle Wissenstand, welcher aus den spektralen Aufnahmen gezogen werden konnte, zusammengefasst. Die Analyse der hochauflösenden Bilddaten durch weitere Experten anderer Disziplinen, kann in Zukunft sicher noch ergänzende Informationen hervorbringen.

Die Darstellung der Unterzeichnung und die damit verbundene bessere „Lesbarkeit“ der Figuren und Szenen

der Wandmalerei ist auf die Differenzierung des kohlenstoffhaltigen Pigments<sup>11</sup> in Reflexion und Absorption zu den Umgebungsmaterialien in der Infrarotfotografie zurück zu führen. Abb. 4 zeigt den mittleren horizontalen Ausschnitt über die ganze Breite der Wandmalerei, in drei verschiedenen Aufnahmemethoden. Die Infrarot Reflexion (IR-R<sub>IR</sub>) zeigt deutliche Unterschiede in Präsenz und Qualität der Unterzeichnung zwischen mittlerem Bereich und den beiden äußeren, links und rechts. Das Streiflicht (VIS-R<sub>VIS</sub>), verdeutlicht ebenfalls sehr eindrucksvoll den Übergang vom mittleren Bereich zu den flankierenden Teilen der Wandmalerei, durch die Unterschiede in der Putzoberfläche und den markanten Putzgrenzen.

Die Infrarot Reflexionsaufnahme (IR-R<sub>IR</sub>) (Abb. 4 Mitte) veranschaulicht sehr deutlich die gleiche bestechende Qualität der Unterzeichnungen im linken und rechten Bereich und weniger deutlich im mittleren Wandmalereiabschnitt (ehemaliger Epitaphbereich). Die schlechter darstellbare Unterzeichnung des mitt-

<sup>11</sup> Siehe dazu den Beitrag *Santner et al.* in diesem Band.



Abb. 5: Darstellung eines Details der Wandmalerei in Infrarot Reflexion am Übergang mittlerer / rechter Bereich

leren Wandmalereibereichs in der Infrarot Reflexion ( $IR-R_{IR}$ ) führt dazu, dass sich hier die kompositionelle Anlage nicht sehr gut beurteilen lässt (Abb. 5). In der Detailaufnahme (Abb. 1) ist die Qualität der sehr präzise ausgeführten Unterzeichnung deutlich sichtbar. Als Referenz in den Abbildungen 6 und 7 wird ergänzend zur Infrarot-Reflexion auch das Streiflicht gezeigt, das einen sehr guten Eindruck der Oberfläche vermittelt und die hohe Selektivität der Unterzeichnung im  $IR-R_{IR}$  nochmals unterstreicht. An diesem Objekt ist das Streiflicht in Verbindung mit den Informationen des gesamten Bildstapels besonders hilfreich für die Verortung von Stellen, an denen Infrarotstrahlung reflektiert bzw. absorbiert wird. Dabei spielt die im Streiflicht sichtbare Oberflächenbeschaffenheit eine relevante Rolle und unterstützt das Verständnis weshalb an welchen Stellen die Unterzeichnung „durchbrochen“ ist bzw. Vertiefungen im Putz vorliegen. Beispielsweise ist dies kaum der Fall in Abb. 6, jedoch in Abb. 7 sehr stark.

Die relative Pigmentdifferenzierung und -verteilung von „Blau“ auf dem mittleren und äußeren Bereich der Wandfläche brachte ebenfalls auf die Fläche bezogene Hinweise. Hier lagen vor Beginn der Aufnahmekampagne bereits die Analysen der Pigmente vor. Diese konnten mittels der spektralen Fotografie in der Fläche nochmals bestätigt werden. Im Konkreten handelt es sich bei dem vorliegenden blauen Pigment um Azurit.<sup>12</sup> Es ist grundlegend zu erwähnen, dass alle Multiband Multi-spectral Imaging Bildergebnisse durch messtechnische Verfahren, wie spektroskopische Reflexionsmessungen „untermauert“ werden können, da die Reflexionen und Absorptionen mit den spektroskopischen Messungen korrespondieren, das heißt, dass die qualitativen Bildinformationen durch quantitative Daten wie Reflexionskurvendarstellungen (Abb. 8) abgeglichen werden

können. Das qualitative spektrale Verhalten von Azurit, entsprechend den verwendeten Aufnahmemethoden, ist in dieser Abbildung links – von oben nach unten – dargestellt. In der Detektion der Infrarotstrahlung zwischen circa 780 nm und 1000 nm verhält sich das Pigment stark absorbierend, daraus ergibt sich ein „niedriger Kurvenverlauf“ in der Grafik rechts (roter Balken). Ebenso ist die Absorption des Pigments im UV-Wellenlängenbereich bei circa 365 nm sehr hoch und damit erscheint das Pigment dunkelgrau und verzeichnet ebenfalls einen sehr niedrigen Kurvenverlauf in der Grafik (violetter Balken). Dieser niedrige Kurvenverlauf indiziert eine geringe Reflexion und somit eine relativ hohe Absorption.

In der UV-Lumineszenzaufnahme der Wandmalerei erscheinen diese, mit Azurit ausgeführten Malereibereiche, deutlich dunkel (Abb. 9, Mitte links). Die UV-Strahlung wird durch das kupferhaltige Pigment Azurit nahezu „ausgelöscht“, so dass es nicht zu einer Transformation der UV-Strahlung in das sichtbare Spektrum kommt. Allgemein werden solche Stoffe, welche eine vollständige Unterdrückung der Lumineszenz durch die Eliminierung der UV-Strahlung hervorrufen, in der Strahlendiagnostik als „Quencher“ bezeichnet.<sup>13</sup>

Die Verifizierung des Blaupigments weist in allen Ergebnissen des Multiband Aufnahmesets, inklusive der Falschfarbentafeln, auf Azurit hin (Abb. 1 und 8) und bestätigt spektral die vorliegenden anderen naturwissenschaftlichen Analyseergebnisse. Des Weiteren liefert die Methode eine Darstellung der flächigen Verteilung des Pigments.

Wesentlich stärkere Interpretationsmöglichkeiten bieten die UV-induzierten Lumineszenzen ( $VIS-L_{UV,365}$ ). Unter dem Begriff Lumineszenz versteht man generell

<sup>12</sup> Siehe dazu den Beitrag *Santner et al.* in diesem Band.

<sup>13</sup> *Gabriele Steffen*, *Farbe und Lumineszenz von Mineralien – Eine Einführung in die kristallchemischen und kristallphysikalischen Ursachen*, Stuttgart 2000, S. 108.

Abb. 6: Detail der äußeren Wandmalerei, von links nach rechts: Streiflichtaufnahme, Infrarot Reflexion, mit gering durchbrochener Unterzeichnung

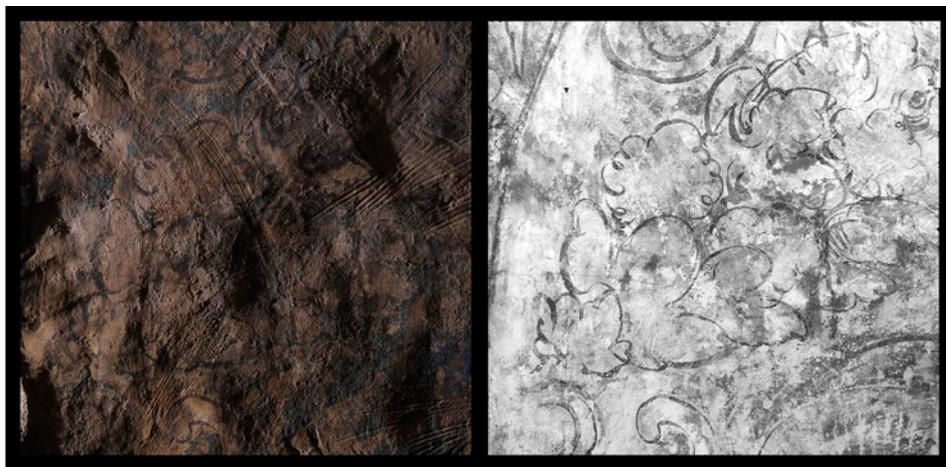
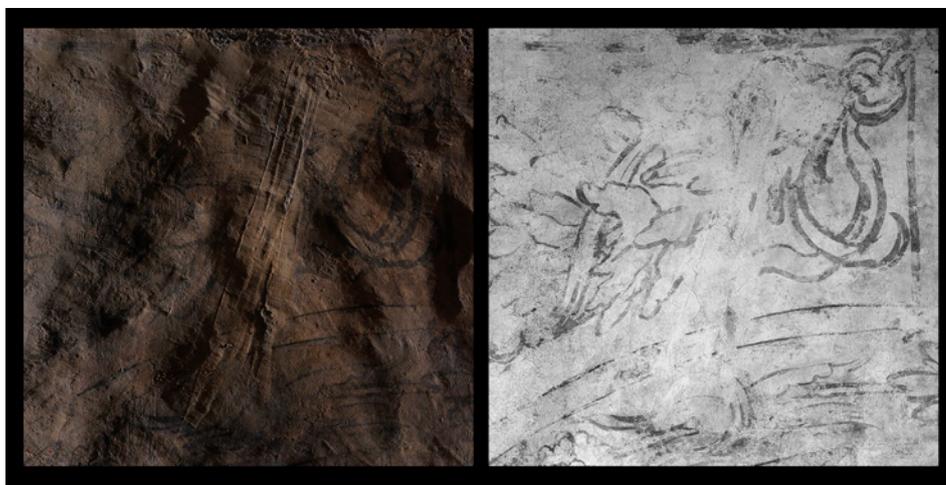


Abb. 7: Detail der äußeren Wandmalerei, von links nach rechts: Streiflichtaufnahme, Infrarot Reflexion, mit stark durchbrochener Unterzeichnung



das Leuchten von Materialien bzw. Substanzen unter Energieeinwirkung und umfasst ein direktes Aufleuchten (Fluoreszenz) und ein längeres Nachleuchten (Phosphoreszenz).<sup>14</sup> Da in der spektralen Fotografie keine getrennten Prozesse von Anregungsdauer und Aufzeichnung stattfinden (Beleuchtung während des Aufnahmeprozesses aktiv) gibt es hier keine Trennung von Fluoreszenz und Phosphoreszenz. Diese können jedoch durch die sogenannte Time-resolved Photoluminescence (TRPL) getrennt dargestellt werden.<sup>15</sup> Die hier

am Objekt relevanten UV-induzierten Lumineszenzen (VIS-L<sub>UV\_365</sub>) im sichtbaren Bereich entstanden durch eine gezielte Bestrahlung mit UV-A Strahlung (365 nm bis circa 395 nm) und des Detektierens oberhalb 405 nm.<sup>16</sup>

Haben die beiden oben besprochenen Auswertungen zur Unterzeichnung und zum Azurit gezeigt, dass sich diese einerseits formal bzw. durch Referenzmaterialien einordnen lassen, so liegt dies in Bezug auf die UV-induzierten sichtbaren Lumineszenzen etwas anders. Diese lassen sich zwar flächig und formal einordnen, jedoch fehlen im Fall der vorliegenden Wandmalerei eindeutig

<sup>14</sup> *Mauro Bacci*, Hints on the Luminescence Phenomena Theory, in: *Marcelo Picollo / Maartje Stols-Witlox / Laura Fuster-López* (Hg.), *UV-Vis Luminescence imaging techniques*, Conservation 360°, No.1 / 2019, Universitat Politècnica de València, 2020, S. 29–34.

<sup>15</sup> Diese Methode wird derzeit schon im Labormaßstab angewendet und wird in Zukunft auch für den Einsatz an Wandmalereien nutzbar sein. Siehe dazu: *Daniela Comelli / Alessia Artesani / Austin Nevin / Sara Mosca / Victor Gonzalez / Myriam Eveno / Gianluca Valentini*, Time-Resolved Photoluminescence Microscopy for the Analysis of Semiconductor-Based Paint Layers, *Materials* (Basel), 10 (11), 2017, S. 1–16.– *Marta Ghirardello* /

*Gianluca Valentinia / Lucia Toniolob / Roberto Albertic / Michele Girondac / Daniela Comelli*, Photoluminescence imaging of modern paintings: there is plenty of information at the micro-second timescale, *Microchemical Journal* 154 2020, <https://doi.org/10.1016/j.microc.2020.104618> (19.3.2021).– *Keller et al.* (zit. Anm. 10).

<sup>16</sup> *Francesca Pique / Giovanni Verri* (Hg.), *Organic Materials in Wall Paintings*, The Getty Conservation Institut, Project Report: 2015, [https://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/pdf\\_publications/pdf/omwp\\_report.pdf](https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/omwp_report.pdf) (19.3.2021).

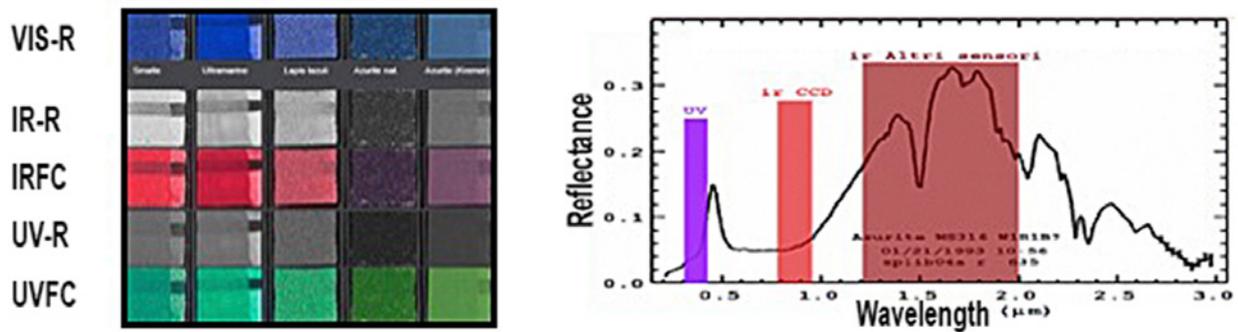


Abb. 8: Blaupigmente-Darstellung in den verschiedenen Multiband Multispectral Imaging Methoden, rechts messtechnische Daten der Reflexion des Pigments Azurit

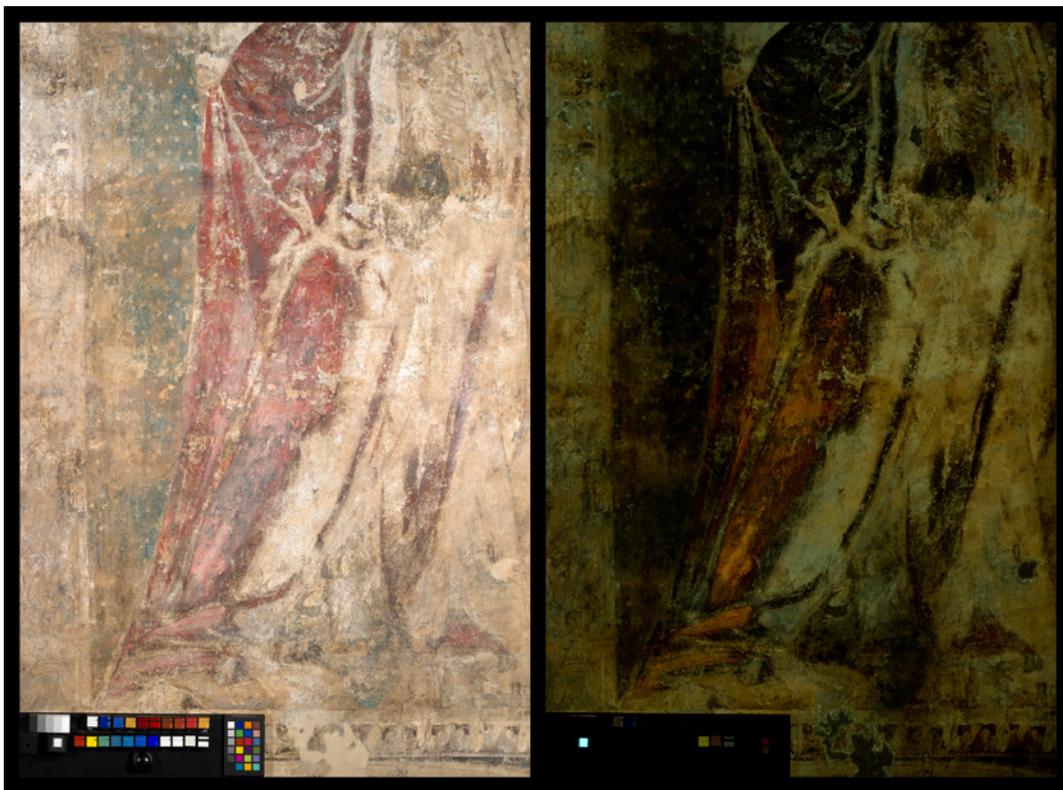


Abb. 9: Detail der inneren Wandmalerei, zentrale Figur, unterer Bereich des Mantels, von links nach rechts: sichtbares Bild, UV-Lumineszenz

entsprechende Referenzen, um welche Materialgruppe es sich handeln könnte. Um dies zu verdeutlichen, sollen die sehr auffallend orangenen Lumineszenzen auf dem roten Gewand der mittleren Figur näher betrachtet werden (Abb. 9), welche formal einer ausgeführten Höhung bzw. Modellierung folgen. Im sichtbaren Licht zeigt sich dieser Bereich lediglich als eine gräuliche aufliegende Schicht, welche optisch nicht (mehr) zu einer Modellierung des Gewandes beiträgt. Die sich daraus ableitende Frage, ob die Höhung ehemals weiß oder auch rot nuanciert wurde, um den gewünschten Modellierungseffekt zu erzielen, lässt sich beim derzeitigen Stand des Wissens nicht weiter über diese Methode ableiten. Zwar gibt es

an anderen Wandmalereien<sup>17</sup> ähnliche Phänomene, die inzwischen auch materialwissenschaftlich analysiert sind, dennoch ist die statistische Lage derzeit leider noch dünn. Die materialtechnischen Analysen ergaben, dass in dieser Schicht das Element Blei<sup>18</sup> vorliegt, was somit auf eine Höhung mit Bleiweiß schließen lässt. Bleiweiß als Pigment weist jedoch keine Lumineszenzen unter

<sup>17</sup> Torsten Arnold, Die Romanische Wandmalerei in der ehemaligen Doppelkapelle, Restauratorische Befunderhebung und Konservierung, in: Elisabeth Rüber-Schütte, Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt (Hg.), Romanik im Kloster Huysburg, Aspekte zur Bau- und Ausstattungsschichte, Kleine Hefte zur Denkmalpflege 7, Staßfurt 2015, S. 43–65.

<sup>18</sup> Siehe dazu den Beitrag Santner et al. in diesem Band.

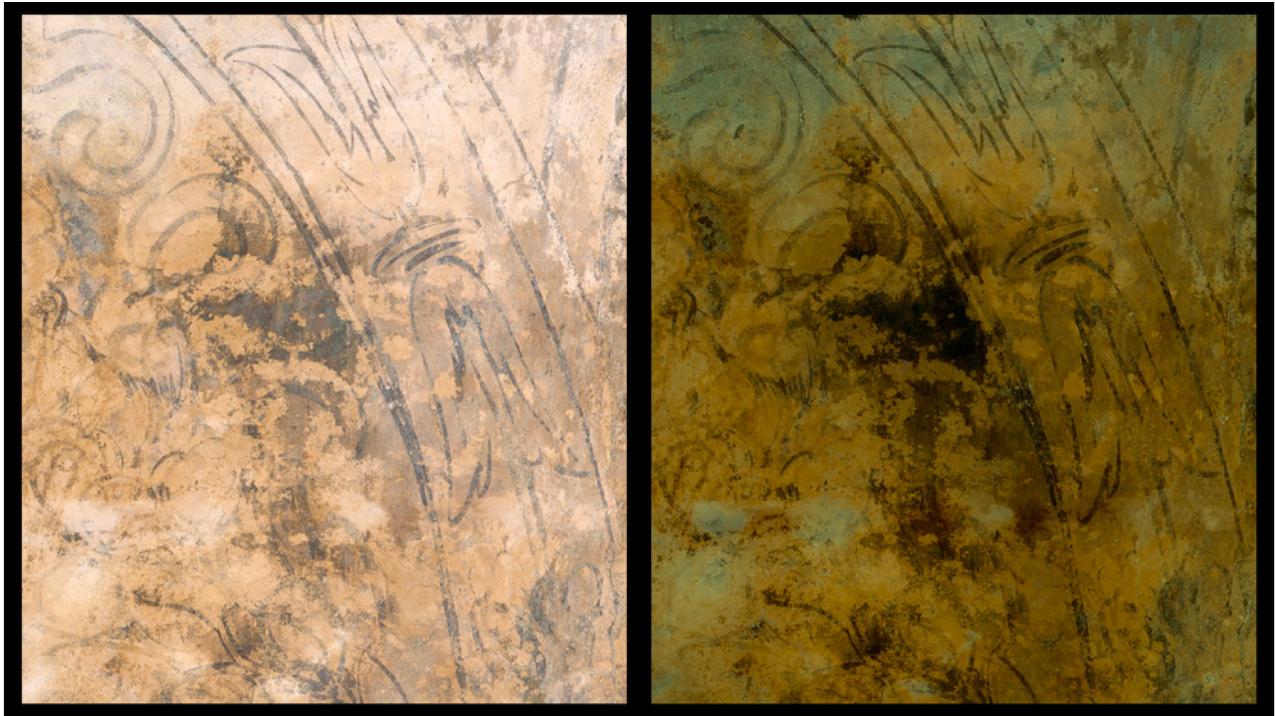


Abb. 10: Detail: links sichtbares Bild, rechts UV-induzierte sichtbare Lumineszenz

UV-Licht auf, erst in Verbindung mit Bindemitteln, scheinen UV-induzierte Lumineszenzen in dieser Art zu entstehen.

Die anderen UV-induzierten gelblichen Lumineszenzen, die keinen aus der Szene heraus erklärbaren formalen Verlauf aufweisen, sind entsprechend schlecht einzuordnen (Abb. 10). Diese Lumineszenzen korrelieren mit den oberflächlich sichtbaren hellen Verbräunungen der Wandmalerei deutlich und zeigen diese Bereiche dadurch prägnanter als im sichtbaren Licht. Das gleiche spektrale Verhalten dieser Verfärbungen über die ganze Wandmalerei kann so interpretiert werden, dass es sich überall um die gleiche Substanz mit der gleichen materiellen Zusammensetzung handelt.

## ZUSAMMENFASSUNG

Die dargestellten und hier beschriebenen Unterschiede zwischen dem zentralen inneren Bereich und den äußeren Bereichen ist spektral betrachtet sehr groß und stützt somit die Annahme, dass diese beiden Malereibereiche nicht zur gleichen Zeit entstanden, bzw. nicht dem gleichen Künstler zuzuweisen sind. Diese Einordnung lässt sich auch durch die relative zeitliche Abfolge der unterschiedlichen Putzuntergründe weiter bestätigen. Die Multiband Multispectral Imaging-Ergebnisse an der Wandmalerei im Stephansdom zeigen deutlich den

analytischen Mehrwert von spektral differenzierten Bildinformationen auf, insbesondere durch die Reflexionen, Absorptionen und photo-induzierten Lumineszenzen und somit der Verdeutlichung der Lage der jeweiligen Materialien und Materialkombinationen. Das Potential der Streiflichtaufnahme als Referenzbild in Kombination mit den anderen spektralen Bildinformationen ist an diesem Objekt hervor zu heben. Ein wesentlicher Teil des Erkenntniszuwachses aus den Aufnahmen konnte aus deren spektralen Auswertung gezogen werden. Der Gewinn, dass die verschiedenen Disziplinen anhand der Aufnahmen eine gemeinsame Bildgrundlage haben, um in eine detailgenaue, interdisziplinäre Diskussion eintreten zu können, stellt sich gleichermaßen – wenn nicht sogar höher – dar.

# Bildbasierte 3D-Modellierung der Wandmalerei in der Bischofstorvorhalle im Wiener Stephansdom

Die Mitarbeiter des Wiener Ludwig Boltzmann Instituts für Archäologische Prospektion und Virtuelle Archäologie wurden im November 2019 von Frau Dr. Renáta Burszan im Rahmen des Forschungsprojektes „Dürerzeitliche Wandmalerei im Wiener Stephansdom“<sup>1</sup> kontaktiert bezüglich der Möglichkeiten, das Wandbild in der Bischofstorvorhalle im Wiener Stephansdom mit nicht-invasiven Methoden, wie beispielsweise hochauflösenden Bodenradarmessungen, untersuchen zu können. Die Wandmalerei zeigt ein gemaltes Tritptychon, welches aus zwei verschiedenen Malphasen (Phase 1 um 1510; Phase 2 circa 1515 – circa 1580) besteht. Die ältere umliegende Malerei setzt sich zusammen aus zwei Flügeln mit jeweils einer stehenden weiblichen Heiligenfigur und einer Art Predella mit wappenhaltenden Putti. Die jüngere Malerei innen als Schrein zeigt eine stehende männliche Heiligenfigur mit einem Kirchenmodell und in der Predellazone einen knieenden Stifter und einen Putto. Dementsprechend besitzt das Wandbild auch zwei unterschiedliche Putzflächen, die durch eine auffallende Putzkante voneinander getrennt sind.<sup>2</sup> Diese Putzkante bildet den Umriss eines Epitaphs, der ursprünglich mit sehr großer Wahrscheinlichkeit während der ersten Malphase montiert gewesen ist. Eine der Fragestellungen war daher, ob sich im Untergrund Spuren einer Befestigung eines Epitaphs nachweisen ließen. Im Zuge restauratorischer Untersuchungen der Wandoberfläche mittels Streiflicht konnten an bestimmten Stellen bereits Deformationen und starke Rissbildungen im Malputz festgestellt werden. An einigen der vermuteten Verankerungspositionen des Epitaphs konnten durch eine aktive Infrarot-Thermografie thermische Anomalien festgestellt werden, die jedoch nicht an allen Stellen eindeutig

interpretiert werden konnten.<sup>3</sup> Während der Einsatz von sehr hochfrequenten Bodenradarantennen (1,3 GHz oder höher), welche in einem dichten Messraster über die zu untersuchende Fläche geführt werden müssten, hier unter Umständen Klarheit verschaffen könnte, wurde vorgeschlagen, zunächst die Oberfläche selber hochauflösend dreidimensional zu erfassen. Ein detailliertes Oberflächenmodell könnte als Grundlage für die Analyse von bisher noch nicht durchgeführten höchstauflösenden Radarmessungen dienen.<sup>4</sup> Daher wurde beschlossen, experimentell die entsprechende Oberfläche, welche mit einer Wandmalerei bedeckt ist, über ein bildbasiertes Verfahren dreidimensional zu dokumentieren.

Der folgende Abschnitt bietet eine kurze Einführung zu den wesentlichen Grundlagen der bildbasierten dreidimensionalen Oberflächenmodellierung. Anschliessend werden die projektspezifischen Schritte zur fotografischen Datenaufnahme, -bearbeitung und -visualisierung beschrieben. Eine Diskussion der Ergebnisse dieser Arbeit aus kunstwissenschaftlicher Sicht sowie eine Präsentation des Forschungspotentials, das sich aus der geometrischen Analyse detaillierter digitaler Oberflächenmodelle ergibt, beschließt diesen Beitrag.

<sup>3</sup> Ebenda.

<sup>4</sup> Die Idee, mittels eines einfachen Metalldetektors für das Aufspüren von E-Leitungen die in der IR-Thermografie nicht eindeutig interpretierbaren, ursprünglichen Verankerungen des Epitaphs zu verifizieren, brachte keine weiteren Erkenntnisse. Die verfüllten Verankerungslöcher und damit einhergehenden Strukturveränderungen im Mauerwerk hätten eventuell noch mit einer hochfrequenten Radarantenne nicht-invasiv untersucht werden können, was aufgrund von Zeit- und Kostengründen bisher noch nicht umgesetzt wurde.

<sup>1</sup> Siehe dazu den Beitrag *Euler-Rolle / Santner* in diesem Band.

<sup>2</sup> Siehe dazu den Beitrag *Santner et al.* in diesem Band.

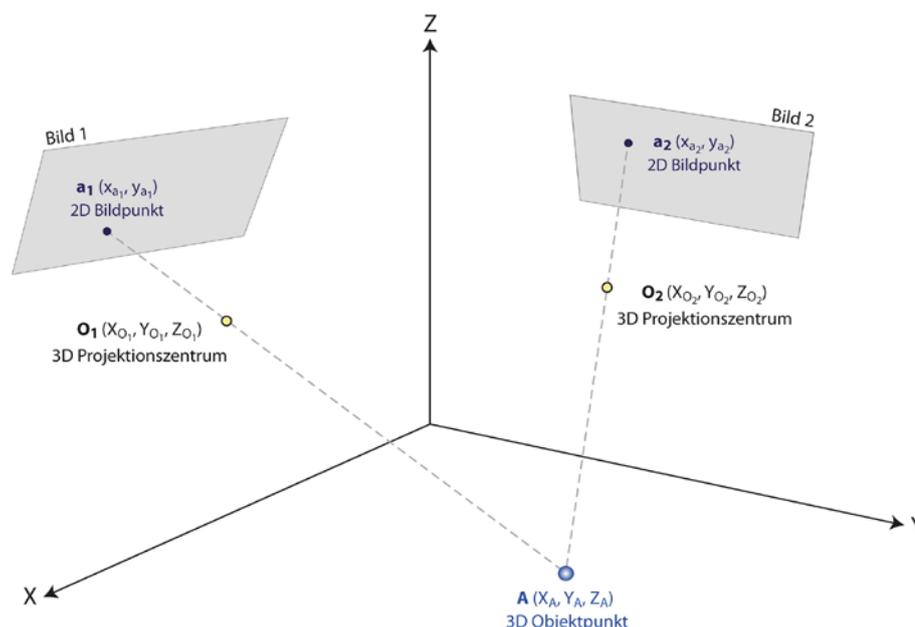


Abb. 1: Das Prinzip der Triangulierung zur bildbasierten 3D-Oberflächenmodellierung

## BILDBASIERTE 3D-OBERFLÄCHEN-MODELLIERUNG

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, die dreidimensionale (3D) Oberflächengeometrie eines Objektes zu digitalisieren. Ein möglicher Ansatz ist die bildbasierte 3D-Oberflächenmodellierung, auf Englisch „Image-Based Modelling“ (IBM) genannt. Image-Based Modelling umfasst verschiedene Techniken, die alle darauf basieren, dass ein zu digitalisierendes 3D-Objekt von verschiedenen Orten aus fotografiert wird, um anschließend aus den Bildaufnahmen digitale 3D-Oberflächendaten zu extrahieren. Image-Based Modelling stand sowohl im Fokus der Forschungsfelder der Fotogrammetrie<sup>5</sup> als auch der Computervision.<sup>6</sup> Daraus hervorgehend haben sich in den vergangenen zehn Jahren hybride, fotogrammetrische und Computervision-basierte Ansätze<sup>7</sup> zur dreidimensionalen Dokumentation von Kulturdenkmälern und –gütern durchgesetzt. Diese hybriden Ansätze beruhen im Kern auf fotogrammetrischen Prinzipien und stützen sich hauptsächlich auf die aus dem Bereich der Computervision kommenden Algorithmen „Structure from Motion“ (SfM) (Struktur aus Bewegung) und „Multi-View-Stereo“ (Stereoskopie aus

multiplen Bildaufnahmen), welche es erlauben, digitale 3D-Oberflächen aus überlappend aufgenommenen Fotos zu berechnen.

Die Extrahierung einer digitalen 3D-Oberfläche aus einem Satz von Fotografien wird über das Prinzip der Triangulierung ermöglicht (Abb. 1). Diese erlaubt es eine „Sichtverbindung“, das heißt einen „optischen Strahl“ zwischen jedem 2D-Pixel (Bildpunkt) eines digitalen Bildes, dem optischen Zentrum oder Projektionszentrum der Kamera, die dieses Bild erzeugt hat, und den realen Objektpunkten, welche diese Pixel darstellen, abzuleiten. Nehmen wir an, dass sich die optischen Strahlen von mindestens zwei Pixeln, zugehörig zum selben realen Oberflächenpunkt, in zwei verschiedenen Fotos, welche von unterschiedlichen Positionen aus aufgenommen wurden, kreuzen, so können mathematisch die 3D-Koordinaten jenes Objektpunktes berechnet werden, der sich an diesem Schnittpunkt befindet (Abb. 1). Damit dieses Prinzip funktionieren kann ist es notwendig, die Position und Ausrichtung der Kamera im dreidimensionalen Raum während der Bildaufnahme zu kennen. Diese sechs Parameter werden als die äußere Orientierung der Kamera bezeichnet. Darüber hinaus muss man auch die bildgebende Geometrie des abbildenden Systems, d.h. der Kamera, bekannt sein, welche die innere Orientierung genannt wird.

Ein SfM-Algorithmus kann die Parameter der äußeren und inneren Kameraorientierung automatisch dann bestimmen, wenn die Fotografien zu einem hohen Grad überlappen und die Bilder nach bestimmten Regeln aufgenommen wurden. Um dies zu erreichen, stützt sich SfM

<sup>5</sup> Karl Kraus, Photogrammetry: Geometry from images and laser scans, Berlin-New York 2007, S. 459.

<sup>6</sup> Richard Szeliski, Computer vision: Algorithms and applications. Texts in Computer Science, New York 2011, S. 812.

<sup>7</sup> Wolfgang Förstner / Bernhard P. Wrobel, Photogrammetric Computer Vision: Statistics, Geometry, Orientation and Reconstruction, Geometry and Computing 11, Cham 2016, S. 816.

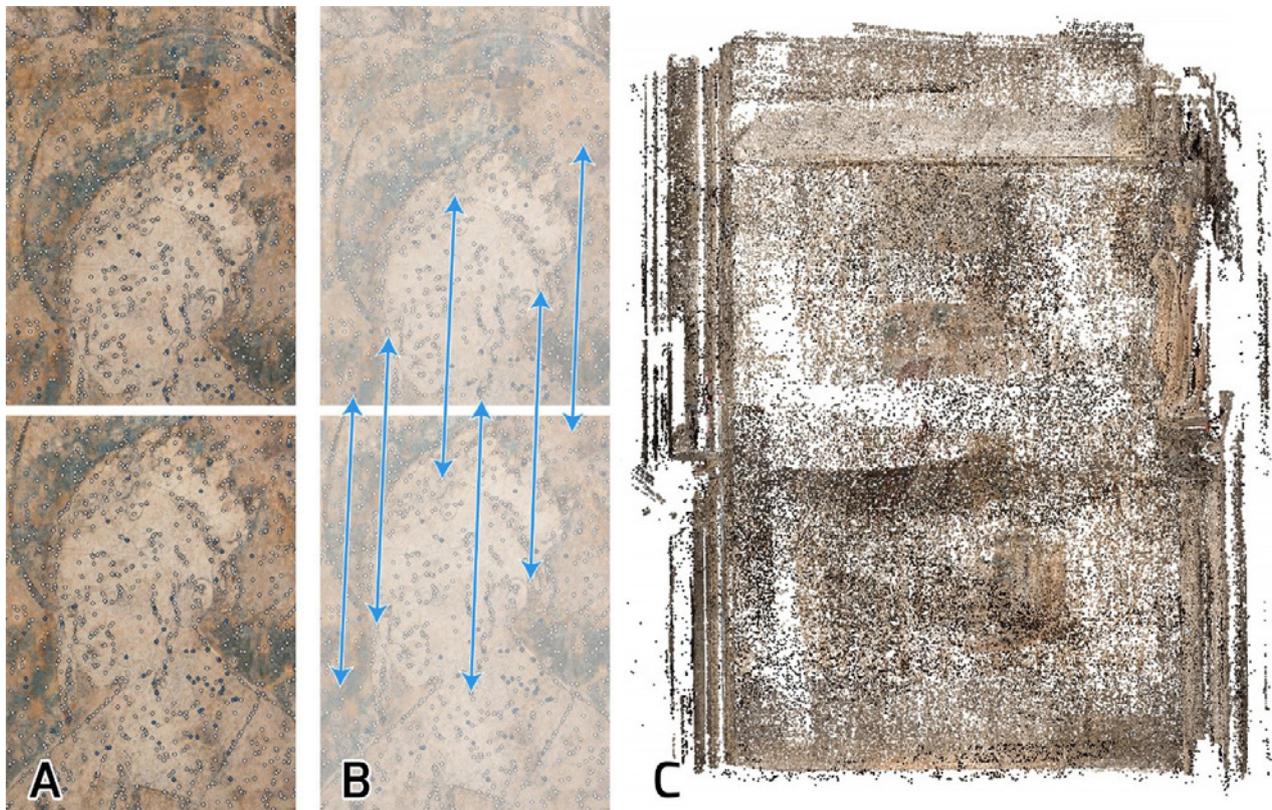


Abb. 2A: Von der Software Metashape automatisch erkannte Merkmalspunkte in zwei überlappenden Bildern; blaue Kreise: Verknüpfungspunkte/ Merkmalspunkte, die in mindestens zwei Fotos gefunden wurden; graue Kreise: Merkmalspunkte, für die der SfM-Algorithmus keine Übereinstimmung unter den anderen Fotos finden konnte; B: Übereinstimmungen zwischen Verknüpfungspunkten; C: Visualisierung der spärlichen Punktwolke an Verknüpfungspunkten, die als Nebenprodukt des SfM-Algorithmus erzeugt wurde

auf Algorithmen, welche lokale 2D-Merkmalspunkte in jedem Bild erkennen (Abb. 2A) und mathematisch mit einem Deskriptor beschreiben. Alle Deskriptoren werden zwischen allen Bildern des Bildsatzes abgeglichen, indem jeder Merkmalspunkt eines Bildes mit den anderen Merkmalspunkten der übrigen Bilder verglichen wird. Ein sogenannter Verknüpfungspunkt wird gefunden, wenn zwei Deskriptoren übereinstimmen (Abb. 2A). Mit diesem Satz an Verknüpfungspunkten als Eingabe kann dann die äußere und innere Orientierung der Kamera für diese Aufnahmen durch den SfM-Algorithmus bestimmt werden. Dieser Prozess erzeugt dabei auch eine spärliche Wolke von Objektpunkten. Jeder dieser Punkte repräsentiert die Position eines gültigen Bildverknüpfungspunktes im dreidimensionalen Raum (Abb. 2C). Sobald die äußeren und inneren Orientierungen der Kamera für alle Bilder bekannt sind, können die optischen Strahlen aller Pixel sämtlicher Aufnahmen bestimmt werden. Eine dichte 3D-Oberfläche wird dann am Schnittpunkt der Strahlen gefunden, die von Pixeln ausgehen, welche denselben Objektpunkt darstellen. Dieser Prozess der dichten 3D-Geometrieextraktion wird durch den Multi-View-Stereo-Algorithmus realisiert.

## BILDAUFNAHME

### *Fotografischer Aufbau*

Die fotografische Aufnahme des Wandbildes im Stephansdom fand am 9. November 2020 statt. Mit einer Nikon D750 24-Megapixel Spiegelreflexkamera wurden konventionelle RGB-Farbfotos aufgenommen, die den Anteil der reflektierten sichtbaren Strahlung digital darstellen. Das Nikon-Gehäuse war mit einem Tamron SP 24–70 mm F/2.8 Di VC USD Objektiv ausgestattet. Die Brennweite des Objektivs wurde bei 24 mm arretiert und der Fokusring mit Klebeband bei einem Fokussierungsabstand von circa 43 cm – gemessen vom optischen Zentrum des Objektivs – fixiert. Diese Kamera-Objektiv-Kombination wurde auf einer Stereostange montiert, an deren linker Seite ein Godox AD200 Pro Taschenblitzgerät angebracht war. Das Blitzgerät bestand aus dem runden Godox H200R Blitzkopf mit aufgesetztem Kuppeldiffusor. Eine Godox X2T Funk-Fernsteuerung, die auf dem Blitzschuh der D750 montiert war, steuerte und löste das Blitzgerät kabellos aus. Diese Anordnung ermöglichte eine Belichtungszeit von 1/200 s, was sicher-



Abb. 3: Der orange Farbstich der Originalfotos und der Beleuchtungsgradient (sichtbar in A) wurden in den bearbeiteten Bildern (sichtbar in B) entfernt

stellte, dass kamerabedingte Bewegungsunschärfen verursacht durch das händische Halten der Kamera die Aufnahmen nicht negativ beeinflussen konnten. Letztere wurden als verlustfrei komprimierte 14-Bit-RAW-Bilder bei ISO 100 aufgenommen. Eine Blende von  $f/11$  sorgte für ausreichende Tiefenschärfen bei gleichzeitiger Vermeidung unnötiger Beugungsunschärfe.

Erwähnenswert ist, dass die Kombination aus Blitzlicht und kurzer Verschlusszeit jegliches Umgebungslicht ausschaltete, d. h. es gab effektiv nur eine Beleuchtungsquelle für die Bildaufnahmen. Letzteres ist für die exakte Bestimmung des Weißabgleichs der Fotos unerlässlich (Abb. 3A und B). Ungeachtet dieses korrekten Weißabgleichs muss betont werden, dass die Fotos mit Blick auf eine optimale 3D-Oberflächenmodellierung und nicht auf Farbgenauigkeit aufgenommen wurden. Um farbgetreue Aufnahmen zu erzielen bräuchte man einen anderen Beleuchtungsaufbau mit mindestens zwei stativgestützten Blitzköpfen in großen Softboxen. Ein solcher studioähnlicher Beleuchtungsaufbau würde jedoch die Bildaufnahme immens erschweren und den Zeitaufwand erheblich verlängern, da man das Wandbild nur über ein provisorisches Gerüst mit schmalen Holzbrettern aus der Nähe abfotografieren kann. Außerdem würde man eine suboptimale Bildverteilung für die 3D-Oberflächenextraktion riskieren, da die Beleuchtungsstative die Positionierung der Kamera stören könnten. Diese Überlegungen führten zur Verwendung des Stereobalken-Aufbaus mit einem drahtlos ausgelösten Taschenblitz auf der linken Seite der Kamera. Abb. 3a zeigt, dass diese Einzelblitzlösung trotz der Verwendung eines Kuppeldiffusors in jeder Aufnahme einen deutlichen Beleuchtungsgradienten erzeugte. Obwohl dieser Gradient bei der Konvertierung jedes RAW-Fotos in das endgültige

JPEG-Bild weitgehend entfernt wurde (Abb. 3A),<sup>8</sup> kann diese Vorgehensweise keine Farbgenauigkeit garantieren.

#### *Verteilung der Kamerapositionen*

Viele Projekte die Image-Based Modelling für die Digitalisierung von kulturell bedeutenden Objekten einsetzen, haben kein anderes explizites Ziel, als die „bloße Erzeugung eines 3D-Modells“. Um jedoch eine 3D-Oberfläche mit einer bestimmten Genauigkeit, Vollständigkeit und einem gewissen Grad an räumlicher Detaillierung zu erreichen, müssen die Aufnahmen auch nach bestimmten Richtlinien erfasst werden. Einer der wichtigsten Parameter ist dabei die räumliche Auflösung der Bilder, da diese die geometrischen Details definiert, welche in der modellierten 3D-Oberfläche sichtbar sein werden. Die räumliche Bildauflösung ist ein komplizierter Begriff.<sup>9</sup> Einer seiner wichtigsten bestimmenden Faktoren ist die sogenannte „Ground Sampling Distance“ (Abstand der abgetasteten Punkte auf der abgebildeten Fläche; Abb. 4).

Die Ground Sampling Distance (GSD) ist ein geometrisches Konzept. Dies wird deutlich, wenn man einige der anderen Variablen betrachtet, welche die Geometrie der Fotoaufnahme beschreiben (Abb. 4). Ein bildgebender Sensor in einer digitalen Fotokamera besteht aus einer zweidimensionalen Anordnung einzelner Sensorelemente, wobei der Elementabstand, der sogenannte photosite pitch  $p$ , dem Abstand vom Zentrum einer Photosite zum Zentrum eines benachbarten

<sup>8</sup> Siehe dazu auch den Abschnitt zur Entwicklung der RAW-Dateien.

<sup>9</sup> Geert J. J. Verhoeven, Resolving some spatial resolution issues – Part 1: Between line pairs and sampling distance, AARGnews 57, 2018, S. 25–34.– Geert J. J. Verhoeven, Resolving some spatial resolution issues – Part 2: When diffraction takes over, AARGnews 59, 2019, S. 12–23.

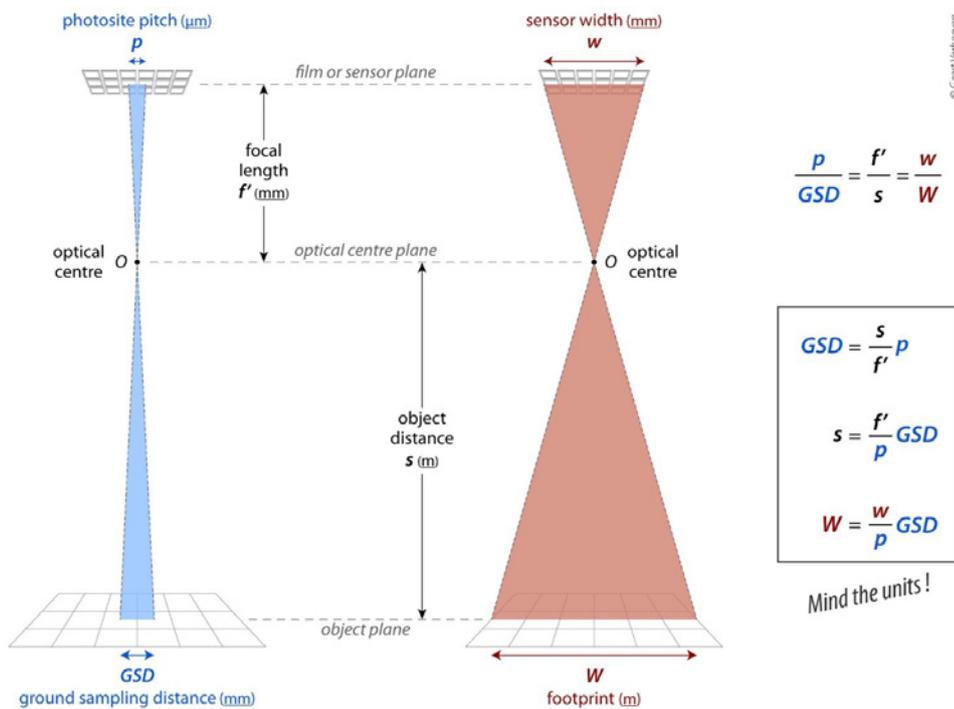


Abb. 4: Ableitung der rein geometriebasierten Gleichungen, die für alle Arten der optischen Abbildung grundlegend sind

Elements entspricht. Der Sensor befindet sich immer in einem bestimmten Abstand zum Projektions- oder optischen Zentrum  $O$  des abbildenden Systems. Dieser Abstand ist gleich der Brennweite  $f'$  (engl. focal length) des Objektivs. Der Abstand zwischen dem optischen Zentrum und der fotografierten Szene ist die Objektweite  $s$  (engl. object distance). Kennt man den photosite pitch  $p$ , die Objektivbrennweite  $f'$  und die Objektweite  $s$ , so kann man die GSD der Abbildungssituation berechnen. Abb. 4 zeigt, dass die GSD einem bestimmten Abstand – gemessen auf der Oberfläche des abgebildeten Objektes – entspricht, der sich aus der Projektion des photosite pitches auf das Objekt ergibt. Da die GSD den horizontal oder vertikal gemessenen Szenenabstand zwischen zwei aufeinanderfolgenden Abtaststellen angibt (und jedes Bildpixel einem dieser Abtastpunkte entspricht), ist die GSD einer der Schlüsselfaktoren für die Bestimmung der räumlichen Auflösung eines Bildes (neben Objekt-contrast, Objektivqualität, Beleuchtung usw.).

Das Ziel der Oberflächendigitalisierung dieses Wandbildes war, ein 3D-Modell zu erstellen, welches alle geometrischen Details gleich oder größer als 0,25 mm darstellen kann. Da zur Auflösung eines räumlichen Merkmals zwei bis drei Pixel erforderlich sind, benötigten die Aufnahmen eine GSD von 0,125 mm oder geringer. Bei einem Objekt-Abstand von 43 cm (was den oben erwähnten Fokussierabstand von 43 cm erklärt) konnte eine GSD von 0,1 mm erreicht werden:

$$\frac{43 \text{ cm}}{24 \text{ mm}} \cdot 6 \mu\text{m} = \frac{430 \text{ mm}}{24 \text{ mm}} \cdot 0,006 \text{ mm} = 0,1 \text{ mm}$$

Da die bildbasierte 3D-Oberflächenextraktion auf einer Kombination von Structure-from-Motion- und Multi-View-Stereo-Ansätzen beruht, ist eine hohe Bildüberlappung von größter Bedeutung. Das gesamte Wandbild wurde mittels 25 fotografischen Aufnahmesäulen, bestehend aus jeweils etwa 100 Bildern, abgedeckt (Abb. 5). Diese 2.500 Bilder decken in etwa eine Fläche von 2,4 m mal 3,6 m ab, was einer Überlappung von circa 92% innerhalb einer Säule (in Längsrichtung), und von 85% senkrecht zur Säule (lateral) entspricht. Dabei ist zu beachten, dass es sich bei diesen Angaben um globale Durchschnittswerte handelt; Längs- und Lateralüberlappungen zwischen benachbarten Aufnahmen sind nicht unveränderlich, sondern variieren geringfügig aufgrund der handgeführten Bildaufnahme während der gesamten Bilderfassung (Abb. 5). Die Kamera war querformatig ausgerichtet und hatte bei allen 2.500 Aufnahmen ihre optische Achse senkrecht zur Wandfläche. Fast 300 Bilder ergänzten diesen Bildsatz: konvergente Aufnahmen (d.h. mit geneigter optischer Achse) und Aufnahmen, bei denen die Kamera um 180°, 90° im bzw. 90° gegen den Uhrzeigersinn um ihre optische Achse gedreht wurde. Einige dieser Aufnahmen wiesen auch einen vergrößerten Objekt-Abstand auf. Diese Änderung des Bildmaßstabs (innerhalb und zwischen den Bildern) und die Kameradrehung ist wichtig um die Genauig-



Abb. 5: Verteilung der Kamerapositionen für die 2.790 Aufnahmen vor dem Wandbild; die beiden horizontalen Lücken zeigen die Position der Gerüstbretter an; die Aufnahme einer weiteren vertikalen Reihe an Fotos ganz links wäre wünschenswert gewesen, wurde aber durch das Gerüst und die angrenzende Wand verhindert

keit der vom SfM-Algorithmus berechneten inneren und äußeren Orientierungen zu erhöhen. Abb. 5 zeigt die äußere Orientierung aller 2.790 Fotos (mit anderen Worten: sie zeigt die Kamerapositionen von denen aus die Fotos aufgenommen wurden).

## DATENBEARBEITUNG

### *Entwicklung der RAW-Dateien*

Nachdem alle RAW-Dateien mit Metadaten versehen worden waren, wurden sie mit Adobe Photoshop Lightroom Classic 10.1 in 8-Bit-JPEGs „entwickelt“. Während dieser Konvertierung wurde der Weißabgleich anhand eines Satzes an Fotos durchgeführt, welche ein X-Rite

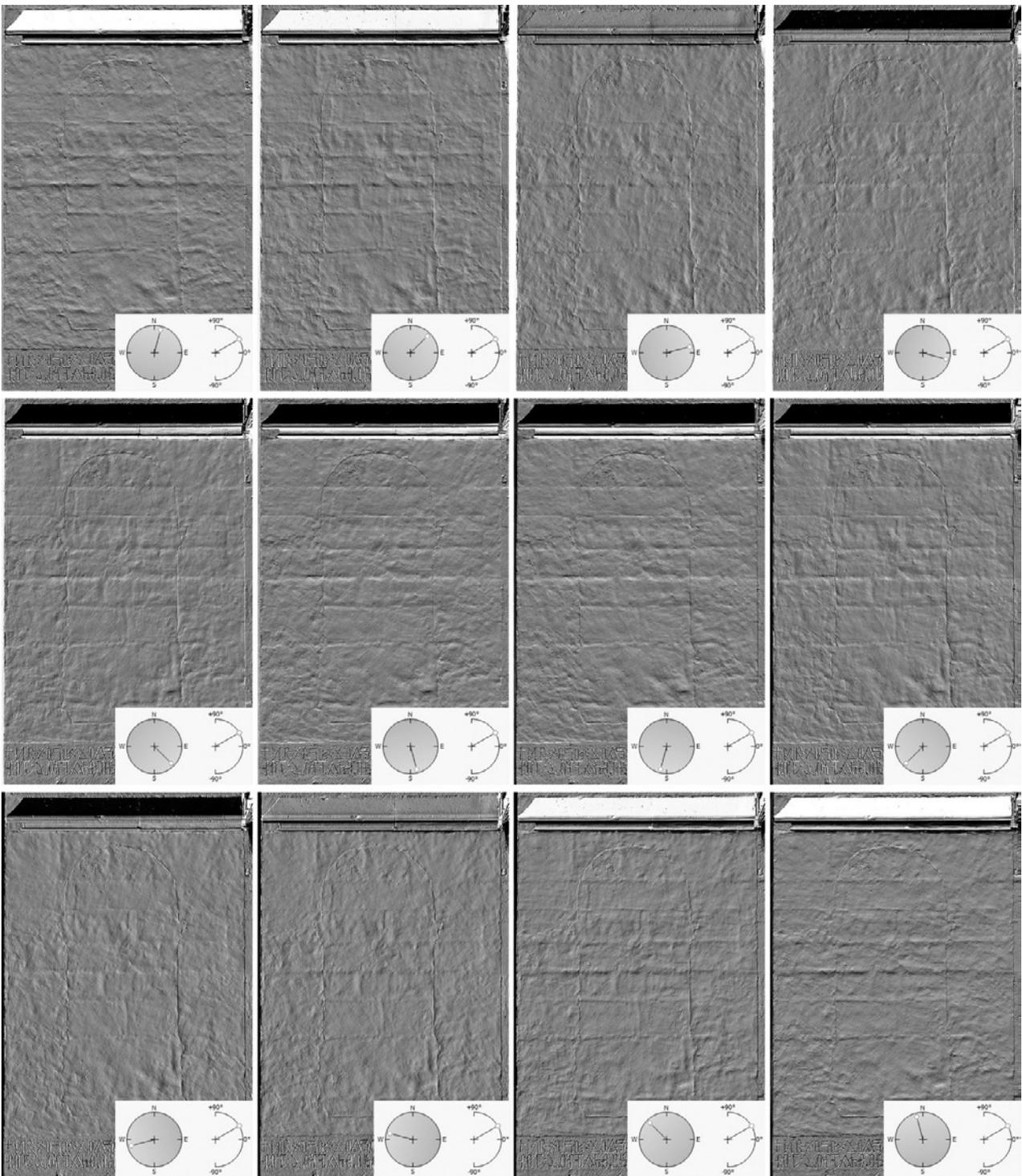


Abb. 6: Visualisierung der 2,5D-Bildfläche als Hillshading-Darstellungen; die Höhe der Beleuchtungsquelle wird konstant bei 30° gehalten, während ihr Azimut in 30°-Schritten verändert wird (die jeweiligen Beleuchtungsrichtungen werden durch die Kompasseseinschübe dargestellt); der Kontrast aller Hillshade-Darstellungen wurde erhöht, um die Sichtbarkeit zu verbessern

ColorChecker-Passfoto zeigen. Diese Bilder unterstützten auch die Erstellung eines Kamera-DNG-Profiles mit der Software ColorChecker Camera Calibration 2.0.0 von X-Rite. Nach Anwendung dieses Profils auf alle Fotos

wurden die Objektiv-Vignettierung sowie der durch das einzelne Blitzgerät verursachte Beleuchtungsgradient entfernt (Abb. 3). Die durch das Objektiv verursachte geometrische Bildverzerrung wurde belassen, da sie im

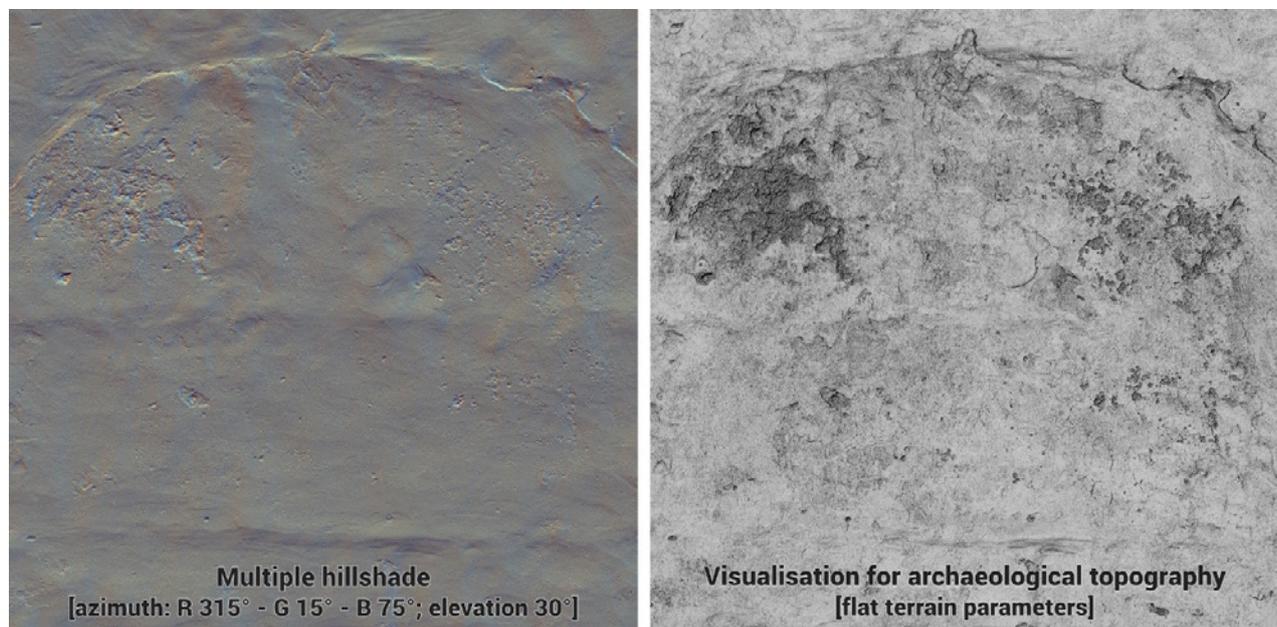


Abb. 7: Zwei unterschiedliche Techniken zur Visualisierung desselben Ausschnitts der digitalisierten Wandoberfläche

SfM-Schritt des Image-Based Modelling-Verfahrens berücksichtigt wird.

### *Bildbasierte 3D-Oberflächenmodellierung*

Es gibt viele verschiedene Softwarepakete für Struktur-from-Motion/Multi-View-Stereo-Anwendungen. Dieser Bildsatz wurde mit Agisoft Metashape Professional 1.7.0 bearbeitet. Innerhalb von Metashape wurde für den SfM-Schritt eine Begrenzung für die maximale Anzahl an Merkmalspunkten von 40.000 und eine Limitierung auf 4.000 Verknüpfungspunkte für jedes Foto verwendet. Die berechnete äußere Orientierung (d.h. die Position und Winkeldrehung der Kameras im Raum) ist in Abb. 5 dargestellt. Da die Ausgabe eines jeden SfM-Algorithmus in einem beliebigen Koordinatenreferenzsystem ausgedrückt wird, entspricht das 3D-Modell der realen Szene bis auf einen globalen Skalierungsfaktor drei Rotationen und drei Translationen. Ein absoluter Maßstab wurde für das Image-Based Modelling-Ergebnis anhand von vier Abständen ermittelt, die *in situ* mit einem Glasfasermaßband gemessen wurden, welches vollständig in Millimeterskalierung eingeteilt war. Die horizontalen und vertikalen Abstände überstiegen jeweils die maximale Breite und Höhe des Wandbildes, um den Skalierungsfehler zu minimieren. Nach der Bestimmung dieser Abstände auf dem 3D-Modell betrug der quadratische Mittelwert des Skalierungsfehlers 0,8 mm, was bedeutet, dass man reale Abstände auf der 3D-Oberfläche mit Millimetergenauig-

keit messen kann. Anschließend wurde das skalierte 3D-Oberflächenmodell gedreht, bis es in einem kartesischen XYZ-Koordinatensystem ausgerichtet war, dessen Ursprung links unten im Bild liegt. Die X-Achse verläuft parallel zur unteren Kante des Wandbildes, während die Z-Achse in Richtung der längsten Bildseite zeigt (Abb. 5). Die Y-Achse gibt also die Tiefe des Wandbildes an. Da die Oberfläche des Bildes als nahezu perfekt vertikal angenommen wird, befindet sich der größte Teil der digitalen Oberfläche bei  $Y = 0$ .

Das skalierte und gedrehte Ergebnis des SfM-Prozesses diente als Eingabe für den nachfolgenden Multi-View-Stereo-Schritt. Nach Ausschluss aller Fotos mit einem Objektstand von mehr als 43 cm, oder einer sehr schrägen Aufnahmerichtung, wurde das dichte 3D-Oberflächenmodell aus den verbleibenden 2.684 Fotos berechnet. Einige angrenzende architektonische Elemente wurden herausgeschnitten, was zu einem endgültigen 3D-Modell bestehend aus etwa 121 Millionen Dreiecksflächen führte, welche die Oberfläche des Wandbildes, die Inschrift darunter und das hervorstehende architektonische Element darüber darstellen (Abb. 5).

### *Ableitungen: 2,5D-Raster und Orthofoto-Mosaik*

Die resultierende 3D-Oberfläche wurde in eine 2,5D-Rasterfläche mit einer Zellengröße von 0,1 mm umgewandelt. Obwohl eine 2,5D-Rasterdatei nur einen Höhenwert pro Zelle speichert (und somit nicht

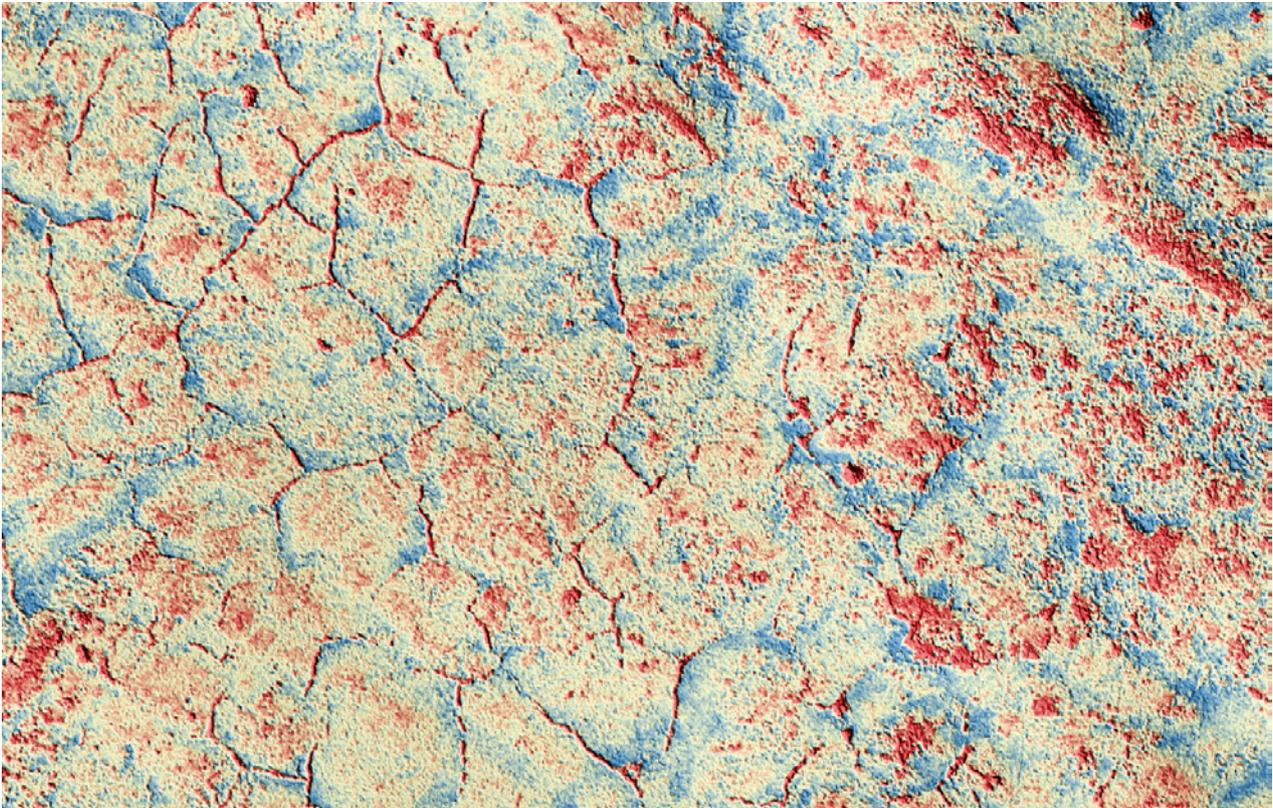


Abb. 8: Visualisierung der Malputzfläche als Überlagerung von gelb-rot-blau farbkodiertem Local Relief Model (Radius 30 Pixel, Wertebereich [-80, 80]  $\mu\text{m}$ ) mit omnidirektionaler Hillshading-Darstellung; rot eingefärbte Bereiche liegen tiefer als ihre Umgebungfläche, während blaue Bereiche höher liegen; die Rissbreite liegt zwischen 0,6 und 0,9 mm

vollständig dreidimensional ist), so ist sie dennoch ausreichend um die Oberfläche des Wandbildes darzustellen, da keine Überhänge enthalten sind. Außerdem sind 2,5D-Höhenfelldraster immer noch besser für eine schnelle Umsetzung von Reliefvisualisierungen geeignet. Durch die Kombination des 2,5D-Rasters, bzw. 3D-Netzes, mit den im SfM-Schritt berechneten inneren und äußeren Kameraparametern ist es möglich, jedes Foto zu orthorektifizieren und die Ergebnisse zu einem riesigen Mosaikbild zusammenzufügen. Dieses Orthofoto-Mosaik stellt eine „verzerrungsfreie und maßstabgetreue Abbildung“ der bemalten Fläche dar. Metashape kann dieses Orthofoto-Mosaik automatisch generieren, aber das Endergebnis bedurfte noch einiger manueller Feinabstimmungen sowohl in Metashape als auch in Adobe Photoshop (Version 22.1.1). Identisch zur 2,5D-Rasterfläche weist das Orthofoto-Mosaik eine Zellgröße von 0,1 mm auf. Beide Produkte haben in etwa eine Breite von 22.100 Bildpixeln und eine Höhe von 34.500 Bildpixeln, was also ungefähr 762 Megapixeln entspricht.

## DATENVISUALISIERUNG

Lokale topografische Höhenvariationen werden im Allgemeinen mit Techniken visualisiert, die von Kartografen oder Personen aus dem Bereich der (archäologischen) Fernerkundung entwickelt wurden. Ein einfacher, beliebter Algorithmus zur Visualisierung von Höhenunterschieden, die in 2,5D-Rasterdateien kodiert sind, heißt „Hillshading“ (Schummerung oder Schattierung). Im Wesentlichen simuliert dieser Prozeß Schatten, die von einer Beleuchtungsquelle erzeugt werden, welche sich in einer bestimmten Höhe und in einem bestimmten Seitenwinkel über der Oberfläche befindet. In Abb. 6 sind zwölf Hillshading-Ergebnisse für die Oberfläche des Wandbildes dargestellt. Bei allen zwölf Darstellungen befindet sich die Beleuchtungsquelle konstant in einer Höhe von 30°. Der Seitenwinkel (Azimut) wurde jedoch in 30°-Schritten geändert: 15°, 45°, 75°, 105°, 135°, 165°, 195°, 225°, 255°, 285°, 315° und 345°. Die Hillshading-Technik ist sehr einfach zu interpretieren, auch von Laien. Sie ist eine digitale Annäherung an Fotografie mit Streiflicht. Sie hat jedoch zwei Vorteile: Man kann die Beleuchtungsquelle an jeder beliebigen Position platzieren, und die reale Farbe

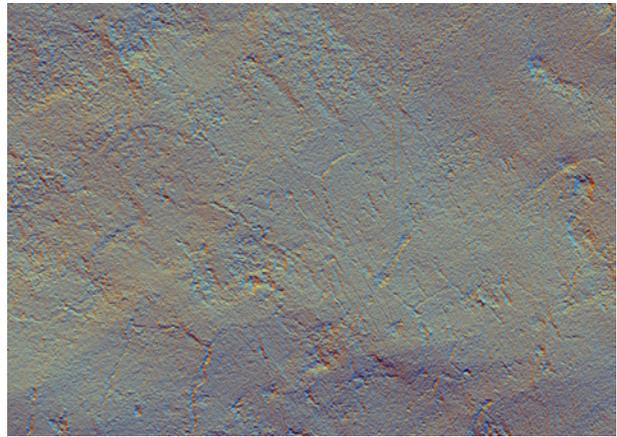


Abb. 9A und B: Detailansicht der Predella rechts mit wappenhaltenden Putti; die Unterzeichnungslinien stammen von der Konstruktion des Gewölbes; B: auffällige Spuren sind gut erkennbar (Multiple hillshading 315°-15°-75° azimuth -30° elevation)

der Szene behindert nicht das „Lesen“ und Erkennen topografischer Strukturen. Wie die Streiflicht-Fotografie schränkt auch die digitale Höhenschattierung die Visualisierung des Reliefs in hell beleuchtete und schattige Bereiche ein. Darüber hinaus werden lineare Strukturen, die parallel zur einfallenden Beleuchtung verlaufen, nicht sichtbar. Deshalb ist es unerlässlich, den Einfallswinkel der Beleuchtungsquelle zu verändern oder auf andere Techniken zurückzugreifen. Eine solche weitere Technik ist die Erstellung eines Farbkomposits aus drei verschiedenen Hillshades (Abb. 7). Dieser Ansatz ist als Mehrfach-Hillshade bekannt und kann einige Nachteile eines einzelnen Hillshades ausgleichen. Andere einfache Darstellungstechniken visualisieren die Neigung der Oberfläche, oder die relative Höhe der Rasterzellen innerhalb eines gewissen Umkreises um jeden Oberflächenpunkt. Es gibt auch kompliziertere Techniken, die alle auf die Hervorhebung bestimmter topografischer Merkmale zugeschnitten sind. Jede Visualisierungsmethode verwendet einen oder mehrere einstellbare Parameter und es können sogar unterschiedliche Reliefdarstellungen zusammengeführt werden. Letzteres wird durch das rechte Bild in Abb. 7 veranschaulicht, welches eine komplexe Mischung aus Himmelsansichtsfaktor, positiver Offenheit, Neigung, und Hillshade Darstellung präsentiert. Diese Visualisierungstechnik wird gelegentlich verwendet um archäologische Bodenmerkmale in flachem Gelände besser hervorzuheben und wahrnehmbar zu gestalten.<sup>10</sup> Da es eine nahezu unbegrenzte Anzahl an Möglichkeiten gibt, Oberflächenvariationen zu

visualisieren und hervorzuheben, obliegt es in der Regel dem Spezialisten der das Höhenmodell interpretiert, die am besten geeigneten Visualisierungsmethode(n) für die jeweiligen (mikro)topografischen Eigenschaften des vorliegenden Datensatzes auszuwählen.

#### BEOBACHTUNGEN ZUR WERKTECHNIK

Welche neuen Erkenntnisse konnten nun für das aus zwei unterschiedlichen Malphasen bestehende Wandbild in der Bischofstorvorhalle im Wiener Stephansdom durch diese hochauflösende dreidimensionale Oberflächenerfassung gewonnen werden? Mit dem visualisierten Oberflächenmodell war eine Untersuchung der Textur der beiden Malputzoberflächen mit verschiedenen Beleuchtungswinkeln (Hillshading) möglich. Im Vergleich zur Normal- oder Streiflichtuntersuchung im Zuge der restauratorischen Befundung konnten durch die lokalen topografischen Höhenvariationen mit einer Zellengröße von nur 0,1 mm feinste Strukturen sichtbar gemacht und somit weitere Spuren des Herstellungsprozesses der Wandmalerei entdeckt werden.

Die dreidimensionale Darstellung der Höhenvariationen zeigen den Ablauf des Putzauftrages sowie die teilweise entstandenen Putzüberlappungen, die Unregelmäßigkeiten des circa 5 mm dicken Kalkmörtelputzes aufgrund der Lagerfugen im darunter befindlichen Steinquadermauerwerk, oder auch die Struktur und Richtung von Werkzeugspuren. An der inneren, jüngeren Wandfläche kann man auch erkennen, wie präzise und in kleinen Putzportionen man an die bereits vorhandene umliegende Putzfläche herangearbeitet hat. Die Art des Putzauftrages und die Bearbeitung der Oberfläche hinter-

<sup>10</sup> Žiga Kokalj / Maja Somrak, Why Not a Single Image?: Combining Visualizations to Facilitate Fieldwork and On-Screen Mapping, *Remote Sensing* 11 (7), 2019, S. 747.

lässt also verschiedenste Merkmale. Die Oberflächen-topografie des Malputzes zeigt neben der Degradationen durch spätere Schadensprozesse auch noch andere Unregelmäßigkeiten, wie zum Beispiel auffallend viele Frühschwundrisse im rechten unteren Wandbildbereich, die im Zuge des Trocknungsprozesses entstanden sind und auf eine zu hohe Bindemittelanreicherung hinweisen (Abb. 8).

Durch die maßstabsgerechte Aufnahme erfolgte gleichzeitig auch eine exakte Vermessung des Wandbildes. Deformationen und Rissbildungen im Malputz des hl. Leopold zeigen den Bereich der ehemaligen Aufhängepositionen des Epitaphs von Hans Rechwein in der Bildmitte. Dieser war ursprünglich mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit mit den gemalten Flügeln um 1511 als plastischer Schrein eines illusionierten Flügelaltars an dieser Stelle montiert gewesen. Durch die 3D-Modellierung konnte die Vermutung, die bereits durch die IR-Thermografieaufnahme<sup>11</sup> und Streiflichtuntersuchung der Wandfläche vorlag, bestätigt werden, dass sich im Malputz des hl. Leopold die einstigen Stellen der Verklammerung abzeichnen. Der Kalkputzmörtel bildete im Zuge seiner Trocknung charakteristische Risse aus, welche die ehemaligen Aufhängepositionen zeigen und damit die Annahme verstärkten, dass der Epitaph an dieser Stelle montiert gewesen ist. Durch die Montage des Epitaphs ergab sich noch ein weiterer Befund im Grenzverlauf der Putznaht von der umliegenden älteren Malputzfläche zur inneren jüngeren Putzfläche, die sich am 3D-Modell genau nachvollziehen lässt. Die ältere Putzfläche bildet im Übergang eine leicht ansteigende Putznase. Der Epitaph besitzt eine unregelmäßig gearbeitete Rückseite, die in der heutigen Montage wenige Meter neben dem Bischofstor im Langhaus auch erkennbar ist, wodurch ein Spalt zwischen Stein und Wand besteht. Dieser Spalt dürfte ursprünglich mit Kalkmörtel verschlossen gewesen sein, um einen nahtlosen Übergang vom Steinbildwerk zur Wandmalerei zu schaffen, worauf auch die Putznase hindeutet.

Für die Übertragung der vermuteten konzeptuellen Entwurfsskizze auf die Wandfläche<sup>12</sup> konnten durch das Image-Based Modelling Verfahren weitere wichtige Informationen gewonnen werden. Feine waagrechte Abdrücke in beiden Malputzphasen geben Hinweise über die Verwendung einer Holzlatte oder eines Holzlineals zur Einteilung bestimmter Darstellungselemente. Bereits

in der Streiflichtaufnahme<sup>13</sup> wurden im Bereich der rundbogigen Lünette einige markante und regelmäßige Löcher im Malputz festgestellt, die im Zusammenhang mit dem ehemaligen Epitaph in der Mitte interpretiert wurden. Mittels der dreidimensionalen Oberflächenvisualisierung konnten in der älteren Wandmalerei um 1511 nun weitere kleinere Löcher im Malputz, die häufig entlang der Unterzeichnungslinien verlaufen, entdeckt werden. Daraus lässt sich ableiten, dass man zur Übertragung der Einteilung der Rahmenflügel und der Predellazone des illusionierten Flügelaltars an der Wand Markierungs- oder Konstruktionspunkte in den Malputz setzte. Möglicherweise wurde damit im Zuge des Übertragungsprozesses des künstlerischen Entwurfs ein Karton o. ä. an der Wandoberfläche befestigt, oder sie dienten zur Orientierung für eine Kohlevorzeichnung.<sup>14</sup>

Einige der Unterzeichnungslinien zeigen in der 3D-Visualisierung unter der Betrachtung verschiedenster Schattierungen eine Auffälligkeit, deren Entstehung noch nicht interpretiert werden konnte (Abb. 9A und B). Von werktechnischer Seite könnte es sich um einen Pinselabdruck im noch feuchten Malputz handeln, oder vielleicht um Oberflächenstrukturen, die sich im Zuge des Karbonatisierungs- oder Trocknungsprozesses gebildet haben. Dies könnte ein Hinweis auf eine freskale Bindung der Unterzeichnung sein, die im Rahmen der bisherigen naturwissenschaftlichen Untersuchungen noch nicht letztgültig erklärt werden konnte.<sup>15</sup> Der Effekt könnte aber auch von der Bildschärfung stammen, jedoch würde man Bilder mit einer noch geringeren GSD benötigen, um diese Frage beantworten zu können. Einige Linien scheinen sich dadurch zu charakterisieren, dass sie in der Mitte vertieft und im Randbereich etwas erhöht sind. Die im Vergleich zur älteren Malphase noch besser erhaltenen Farbschichten der jüngeren Malphase lassen sich in der Oberflächenmorphologie gut charakterisieren. Die Visualisierung und Überlagerung von einzelnen Farbschichten durch die 3D-Modellierung lässt aber für künftige Untersuchungen anderer Kunstwerke noch viele weitere Möglichkeiten der Beobachtung und damit auf einen großen Erkenntnisgewinn hoffen.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass durch die dreidimensionale topografische Oberflächenvisualisierung des so vielschichtigen und interessanten Wiener Wandbildes neue Erkenntnisse zur Vorgehensweise der Künstler und deren Werktechnik gewonnen

<sup>11</sup> Die IR-Thermografie wurde durch Frau Anna Luib und Team der Uni Bamberg durchgeführt.

<sup>12</sup> Zu Übertragungstechnik siehe den Beitrag von *Santner et al.* in diesem Band.

<sup>13</sup> Die multispektralen Aufnahmen wurden von Annette Keller durchgeführt. Siehe dazu den Beitrag von *Keller / Lenz* in diesem Band.

<sup>14</sup> Mögliche Übertragungstechniken werden im Beitrag *Santner et al.* genauer beschrieben.

<sup>15</sup> Siehe dazu *Santner et al.* in diesem Band.

werden konnten. Die hohe Auflösung in Kombination mit der überaus exakten Erfassung der Struktur der Oberflächen gibt weitere Einblicke in die Genese und den Herstellungsprozess des Kunstwerks. Die Methode

des Image-Based Modelling hat sich also als eine sehr interessante Ergänzung zu den bereits angewendeten Verfahren in der Erforschung und Untersuchung der Wandmalerei erwiesen.

# English Abstracts

## Englische Kurzfassungen

*Bernd Euler-Rolle / Markus Santner*

THE “DÜRER PERIOD WALL PAINTING IN ST. STEPHEN’S CATHEDRAL, VIENNA” PROJECT – CONSERVATION OF MONUMENTS AND SCIENCES

The “Dürer Period Wall Painting in St. Stephen’s Cathedral, Vienna” project started as a conservation and research project of the Department for Conservation and Restoration at the Federal Monuments Authority. It was characterised by new discoveries, ongoing findings and a high level of commitment on the part of the researchers involved. It led to a long-hidden early 16th-century mural in the Bishop’s Gate porch being made accessible to the public and art scholars again. All that can be seen today is a monumental winged altar in the form of a mural painting, which originally, but only for a short time, bore a sculptural work in stone as the central shrine. This was an epitaph that is now located elsewhere in St. Stephen’s Cathedral. The interdisciplinary project examined the original connections between the mural and the sculpture and discussed a possible attribution of the painting to Albrecht Dürer. The result is not unambiguous, but rather sets out the scholarly discourse on these topics and presents the theoretical approaches in support of the various possible interpretations. This wealth of interpretations establishes a special density of meaning in the monument as it has survived, which is interpreted as polyvalence in the discourse on monument preservation.

*Franz Zehetner*

THE BISHOP’S GATE IN VIENNA’S ST. STEPHEN’S CATHEDRAL AS A PLACE OF SOVEREIGN, PRIVATE AND STATE REPRESENTATION

The Bishop’s Gate – historically one of the main entrances to the cathedral – is located on the north side of the nave of St. Stephen’s. The inner figural portal was commissioned by Rudolf IV around 1365 and the figures of the donors were intended to celebrate the sovereigns; an inscription on the buttress points to their burial place in the cathedral. The porch, built after 1502, provided a protect-

ed transitional space in which murals could be installed and epitaphs placed. This porch is well documented in historical illustrations (1563, 1824). A barely visible wall painting was uncovered in 2017 and has been restored and examined. It is obvious that it was originally connected with the Rechwein epitaph now in the nave. It was replaced by a depiction of Leopold, which refers to the relic of St Coloman, his predecessor as the country’s patron saint. Currently in use as a cathedral shop, it is to be reopened within the next few years and returned to its original function as an entrance.

*Michael Rainer*

THE IMAGINARY “RETABLE”. THE EARLY MODERN INTERDEPENDENCE OF SCULPTURE AND PAINTING IN THE BISHOP’S GATE PORCH IN ST. STEPHEN’S IN VIENNA

The analysis of the composition of a triptych painted on the wall as a visual illusion in the Bishop’s Gate porch in St. Stephen’s aims to give order to the overflow of information resulting from the survey photographs as well as the scientific investigations, so as to access the work of art as a pictorial source for the history of art. The design of the architecture and the decorative system of the mural are inconceivable without the reception of Hans Rechwein’s epitaph, which was once mounted at its centre, whereas the composition of the wings was shaped by a painter trained in Nuremberg on the works of Albrecht Dürer or – as Erwin Pokorny suspects – by the master himself. The preliminary drawings of the mural merge the design of the epitaph from a Viennese sculptor’s workshop with the Nuremberg influence on the pictorial structure of the wings. The interpretation of the mural as an ephemeral festive decoration could resolve many a contradiction in the results of the scientific investigations and suggests a perspective for its having been created in connection with the Viennese double wedding of 1515.

*Markus Santner / Robert Linke / Anna Luib /  
Christoph Herm*

LINE, FORM AND COLOUR – WORKING TECHNIQUE CORRELATIONS BETWEEN STONE SCULPTURES AND MURAL PAINTINGS IN THE FORM OF A WINGED ALTAR AROUND 1511 IN VIENNA'S ST. STEPHEN'S CATHEDRAL

The rediscovery of a mural depicting an early 16th century triptych in the Bishop's Gate porch of St. Stephen's Cathedral in Vienna was the starting point for a comprehensive art-technological investigation. The additional proof of a connection with the epitaph of Hans Rechwein located nearby led to the realisation there was here a rare combination: an illusionistic winged altar in the form of a stone sculpture (shrine) and a wall painting (wings). As early as around 1580, however, the epitaph is described as being elsewhere in the nave of the cathedral. The gap between the painted altar wings on the wall caused by the removal and relocation of the epitaph was closed again with plaster and then painted over. The paper attempts to trace the impressive conception, technical processes, and materials used in these works of art.

*Erwin Pokorny*

ALBRECHT DÜRER AND THE SKETCH FOR THE BISHOP'S GATE PORCH OF VIENNA'S ST. STEPHEN'S CATHEDRAL

The attribution of the sketch for the 'altar wings' of the mural in St. Stephen's Cathedral to Albrecht Dürer (Nuremberg 1471–1528 *ibid.*) is based on many indications, ranging from a typical style of figure to the similar drawing of a nose tip. The similarities are astonishing considering the differences in size between the page of drawing and the mural. No artist from Dürer's circle presents so many opportunities for comparison. Moreover, the brushwork rules out a copy based on a model created by Dürer. Consequently, if the attribution is correct, Dürer must have spent a short time in Vienna. The only alternative to an attribution seems to be the assumption of an unknown double. But it seems futile to construct such a hypothesis when there are no reasons for ruling out a visit to Vienna by Dürer.

*Thomas Schauerte*

NUREMBERGERS IN VIENNA – VIENNESE IN NUREMBERG. THE NETWORK BEHIND THE BISHOP'S GATE WALL PAINTINGS OF ST. STEPHEN'S CATHEDRAL

The wealthy Hans Rechwein successfully arranged to be buried under his elaborate epitaph in the Bishop's Gate porch in 1513. But against the background of the consecration of Frederick's tomb in the same year and the great event of the Viennese double wedding in 1515, the epitaph for this upstart was all the more intrusive amongst the Habsburg monuments. It was apparently immediately removed and replaced by the depiction of St. Leopold. It is highly unlikely that Rechwein would have been able to persuade Albrecht Dürer to execute the murals. However, against the background of Emperor Maximilian's grandiose artistic projects, there are good grounds for arguing that in the years in question the humanist and diplomatic contacts between Vienna and Nuremberg were so close through people such as Cuspinian, Pirckheimer, Stabius and Pfinzing that the commissioning of an artist from Dürer's circle is hardly surprising. Here, various indications point to Hans von Kulmbach as being the author of the murals.

*Renate Kohn, with the collaboration of Christina Wais-Wolf*  
MEMORIA AND VENERATIO IN ST. STEPHEN'S CATHEDRAL – THE "SHRINE" OF THE "WINGED ALTAR" IN THE BISHOP'S GATE PORCH

Within Saint Stephen's Cathedral, the Bishop's Gate is of special significance. It was chosen by Rudolph IV the Founder to represent his ducal majesty and to honour the patron saint of his dominions, Coloman. This dynastic sanctuary also contains a mural of a triptych with, at its centre, Saint Leopold, since 1485 the (de facto) new patron saint of the Duchy of Austria. Although the former Margrave of Austria fits perfectly into this princely ensemble, he was originally not part of the design but replaces an older element, presumably the epitaph of Hans Rechwein. Rechwein was a knight and a Viennese citizen, judge of the Abbey of Heiligenkreuz and a minor servant of Emperor Maximilian I. But how could this man afford such an elaborate monument, comprising a central part made of stone surrounded by paintings executed by Dürer himself or at least a member of his school? How did he gain access to the famous painter? And how did he manage to place his epitaph into these prestigious surroundings?

*Jörg Riedel / Markus Santner / Robert Linke*

THE CONSERVATION AND RESTORATION OF THE MURAL IN THE BISHOP'S GATE PORCH OF ST. STEPHEN'S – A REDISCOVERY

In preparation for the investigation of the mural in the Bishop's Gate porch of St. Stephen's, conservation and restoration work was carried out with the aim of stabilizing the sensitive surface. In addition to the pollution from dust and soot, the painting showed salt damage that could be attributed to moisture in the masonry. Layers of gypsum and magnesium sulphate had led to tension on the surface, thereby endangering its existence. After consolidation with nano-dispersed hydrated lime, the dirt deposits were removed dry using special sponges. Remains of the oil-bonded painting that had diffused into the base layer made cleaning difficult. The test work carried out showed good results from the use of anion exchange resins. Like all treatment steps, the method was tested using sample areas. All tests were accompanied by scientific expertise. Partial retouching improved the appearance, enabling numerous details to be read.

*Annette T. Keller / Roland Lenz*

REFLECTION, ABSORPTION AND LUMINESCENCE – PHENOMENA REVEALED BY RADIATION DIAGNOSIS CONCERNING QUESTIONS OF COMPOSITION, PAINTING TECHNIQUE AND MATERIAL ON THE MURAL IN THE BISHOP'S GATE PORCH IN VIENNA'S ST. STEPHEN'S CATHEDRAL

The investigations carried out in the course of researching the mural painting in the Bishop's Gate porch in St. Stephen's Cathedral by means of spectral photography provided an important discussion basis for the cooperation between the disciplines involved. This article briefly introduces the method of spectral photography (Multi Spectral Imaging, MSI) and places it within the current discourse on methods and the investigation programme presented in the volume on this topic. The various spectral imaging methods used are explained by means of concrete image sections of the wall painting. An important aspect here is the questions that can be raised about composition, painting technique and material, and how the discourse with other disciplines can provide further results, or, as the case may be, how their selective findings can be transferred to the entire picture surface.

*Geert Verhoeven / Markus Santner / Immo Trinks*

IMAGE-BASED 3D MODELLING OF THE WALL PAINTING IN THE BISHOP'S GATE PORCH IN VIENNA'S ST. STEPHEN'S CATHEDRAL

The surface of most heritage objects holds important clues about their creation. To answer specific research questions about the creation of a mural painting located in the Bishop's Gate porch of St. Stephen's Cathedral in Vienna, the three-dimensional geometry of the entire painted surface was digitised in minuscule detail using thousands of overlapping photographs. After a brief introduction to the basics of image-based surface digitisation, this paper describes in detail how the photographs were taken and how they were processed to create a digital three-dimensional surface. To appreciate the subtle surface variations encoded in this digital model, various relief visualisation techniques have been applied. The paper ends with a discussion of the new insights into the creation of this painting that are enabled by these visualisations.

# Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter dieses Heftes

BERND EULER-ROLLE  
Bundesdenkmalamt  
bernd.euler@bda.gv.at

CHRISTOPH HERM  
Hochschule für Bildende Künste Dresden  
herm@hfbk-dresden.de

ANNETTE T. KELLER  
info@artimaging.de

RENATE KOHN  
Österreichische Akademie der Wissenschaften  
renate.kohn@oeaw.ac.at

ROLAND LENZ  
Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart  
roland.lenz@abk-stuttgart.de

ROBERT LINKE  
Bundesdenkmalamt  
robert.linke@bda.gv.at

ANNA LUIB  
Universität Bamberg  
anna.luib@uni-bamberg.de

ERWIN POKORNY  
Universität Innsbruck  
erwin.pokorny@uibk.ac.at

MICHAEL RAINER  
Akademie der bildenden Künste Wien  
m.rainer@akbild.ac.at

JÖRG RIEDEL  
joergriedel@gmx.at

MARKUS SANTNER  
Hochschule für Bildende Künste Dresden  
santner@hfbk-dresden.de

THOMAS SCHAUERTE  
Museen der Stadt Aschaffenburg  
thomas.schauerte@museen-aschaffenburg.de

IMMO TRINKS  
Universität Wien  
immo.trinks@univie.ac.at

GEERT VERHOEVEN  
Ludwig Boltzmann Institut  
für Archäologische Prospektion und Virtuelle Archäologie  
geert.verhoeven@archpro.lbg.ac.at

CHRISTINA WAIS-WOLF  
Corpus Vitrearum Österreich  
c/o Österreichische Akademie der Wissenschaften  
christina.wais@ocaw.ac.at

FRANZ ZEHETNER  
Dombau Wien  
fz@dombauwien.at

# Abbildungsnachweis

## **BILDSTRECKE:**

- Nr. 1: Sammlung Wien Museum, CC0.  
Nr. 2, 4, 21–23, 38: Bundesdenkmalamt, Petra Laubenstein.  
Nr. 3: Jörg Riedel.  
Nr. 5–9, 11–15, 17, 19, 24: Annette T. Keller.  
Nr. 10, 18, 20, 29, 31–35, 37, 39–41: Renáta Burszan.  
Nr. 16: Erwin Pokorny.  
Nr. 25: Geert Verhoeven.  
Nr. 26: Bildmontage: Renáta Burszan, Foto: Annette T. Keller.  
Nr. 27: Bildmontage: Renáta Burszan, Foto: Bundesdenkmalamt.  
Nr. 28, 30, 36: Bundesdenkmalamt, Irene Dworak.  
Nr. 42: Kartierung: Renáta Burszan, Foto: Annette T. Keller.

## **Beitrag Zehetner:**

- Abb. 1, 2, 5, 7, 8: Archiv der Dombauhütte St. Stephan.  
Abb. 3: Franz Zehetner, Archiv der Dombauhütte St. Stephan.  
Abb. 4: Bundesdenkmalamt, Bettina Neubauer-Pregl.  
Abb. 6: [https://books.google.at/books?id=fUt4sSqMKY0C&pg=PP5&dq=inauthor:stainhofer+1566&as\\_brr=1&hl=de&source=gbs\\_selected\\_pages&cad=2#v=onepage&q=inauthor%3Astainhofer%201566&f=false](https://books.google.at/books?id=fUt4sSqMKY0C&pg=PP5&dq=inauthor:stainhofer+1566&as_brr=1&hl=de&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q=inauthor%3Astainhofer%201566&f=false), (1.6.2021).

## **Beitrag Rainer:**

- Abb. 1: Zisterzienserstift Zwettl, Archiv.  
Abb. 2, 3, 5: Bundesdenkmalamt, Fotoarchiv.  
Abb. 4: Bundesdenkmalamt, Fotoarchiv, H. G. Balack.  
Abb. 6: Bayerisches Nationalmuseum München, Inv.-Nr. R 722, Foto Nr. D28174, Fotograf unbekannt.  
Abb. 7: Bayerisches Nationalmuseum München, Inv.-Nr. R 722, Foto Nr. D148252, Matthias Weniger.  
Abb. 8: Bayerisches Nationalmuseum München, Inv.-Nr. R 722, Foto Nr. D1440, Fotograf unbekannt.  
Abb. 9: bpk / Historisches Museum Frankfurt, Horst Ziegenfusz.

## **Beitrag Santner / Linke / Luib / Herm:**

- Tabelle 1: Renáta Burszan.  
Abb. 1, 3, 7, 9, 12: Renáta Burszan.  
Abb. 2, 10, 11, 13, 15, 16: Robert Linke.  
Abb. 4, 5, 8: Anna Luib.  
Abb. 6: Annette T. Keller.  
Abb. 14: Markus Santner.

## **Beitrag Pokorny:**

- Abb. 1, links: Foto: Renáta Burszan; rechts: Albertina, Wien.  
Abb. 2–4, 10, 14, 21–23: Albertina, Wien.  
Abb. 5, 6: SMPK, Kupferstichkabinett, Berlin.  
Abb. 7: Erwin Pokorny.  
Abb. 8, 11: Alte Pinakothek, München.

---

## **BEZUGSPREISE:**

Jahresabonnement (4 Nummern) € 39,-, Doppelheft € 20,-, Einzelheft € 10,-.

---

- Abb. 9: Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Sign. 77.O.25.  
 Abb. 12: *Friedrich Winkler*, Die Zeichnungen Albrecht Dürers, Berlin 1938, Bd. 3, S. 29 f., Kat-Nr. 560.  
 Abb. 13: Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen.  
 Abb. 15, links: Nationalmuseum, Stockholm; rechts: Erwin Pokorny.  
 Abb. 16, links: Albertina, Wien; rechts: Erwin Pokorny.  
 Abb. 17: SMPK, Gemäldegalerie, Berlin.  
 Abb. 18, links: Albertina, Wien; rechts: Erwin Pokorny.  
 Abb. 19: Gallerie degli Uffizi, Florenz.  
 Abb. 20: Washington, D.C., National Gallery of Art, Inv. 1972.22.2.a.

**Beitrag Schauerte:**

- Abb. 1: The Metropolitan Museum of Art, New York, Harris Brisbane Dick Fund, 1927, Inv.-Nr. 27.83.2.  
 Abb. 2, links: Krakau, Museum Narodowe, Inv.-Nr. MNK-MKCz XII-328, Foto: Laboratory Stock National Museum in Krakow; rechts: Erwin Pokorny.  
 Abb. 3: *Matthias Mende*, Das alte Nürnberger Rathaus. Baugeschichte und Ausstattung des großen Saales und der Ratsstube, Nürnberg 1979, Nr. 482, Fotograf unbekannt.  
 Abb. 4: The Metropolitan Museum of Art, New York, Gift of Felix M. Warburg, 1920, Inv.-Nr. 20.64.4.

**Beitrag Kohn / Wais-Wolf:**

- Abb. 1: Renate Kohn.  
 Abb. 2: Österreichische Akademie der Wissenschaften, Institut für Mittelalterforschung, Michael Malina.  
 Abb. 3: Renate J. Deckers-Matzko, Heidelberg.  
 Abb. 4: Corpus Vitrearum Deutschland, Freiburg i. Br., Rotraud Harling.  
 Abb. 5: Christina Wais-Wolf.  
 Abb. 6: Digitaler Lesesaal/Österreichische Nationalbibliothek: <http://data.onb.ac.at/rep/106C9AB6> (2.6.2021).

**Beitrag Riedel / Santner / Linke:**

- Abb. 1, 10b: Bundesdenkmalamt.  
 Abb. 2a+b, 5: Bundesdenkmalamt, Robert Linke.  
 Abb. 3, 4, 6–9b, 10a: Jörg Riedel.

**Beitrag Keller / Lenz:**

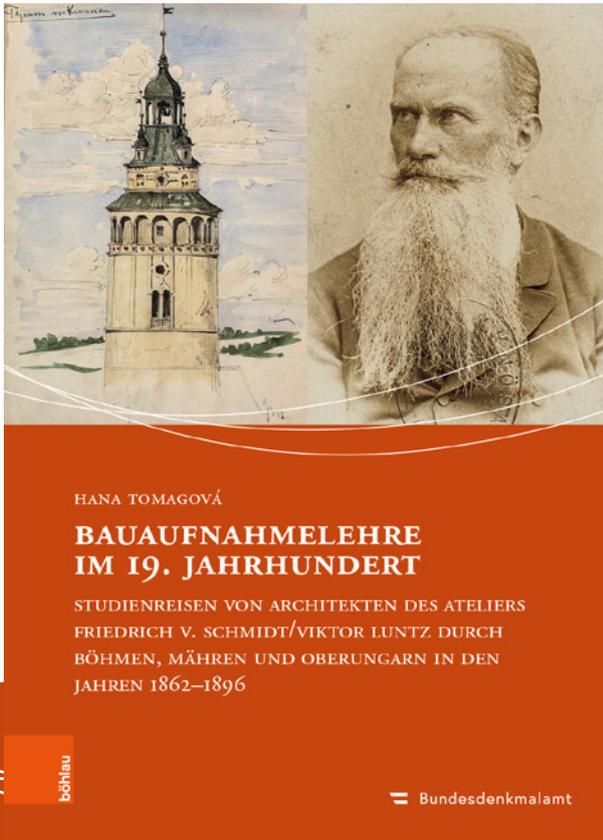
- Tabellen 1, 2: Annette T. Keller, Roland Lenz.  
 Abb. 1, 2, 4–10: Annette T. Keller.  
 Abb. 3: Annette T. Keller, Roland Lenz.

**Beitrag Verhoeven / Santner / Trinks**

- Abb. 1–9: Geert Verhoeven.

# BAUAUFNAHMELEHRE IM 19. JAHRHUNDERT

## STUDIENREISEN VON ARCHITEKTEN DES ATELIERS FRIEDRICH V. SCHMIDT/VIKTOR LUNTZ



Hana Tomagová

### **Bauaufnahmelehre im 19. Jahrhundert**

Studienreisen von Architekten des Ateliers  
Friedrich v. Schmidt/Viktor Luntz durch  
Böhmen, Mähren und Oberungarn in den  
Jahren 1862–1896

Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, Band 26.  
Herausgegeben vom Bundesdenkmalamt Wien

Ca. 400 Seiten mit 150 s/w Abb., gebunden

Ca. € 62,00 A

ISBN 978-3-205-21387-1

Auch als E-Book erhältlich

Erscheint im Oktober 2021

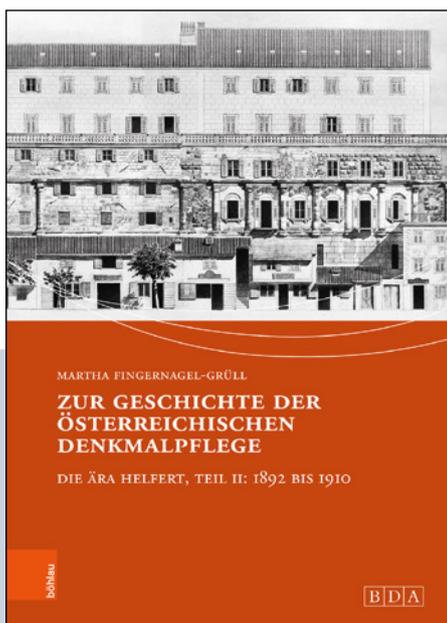
Das Buch bringt neue Einsichten über die Bauaufnahmelehre in Schmidts Architekturunterricht im europaweiten Kontext und präsentiert dabei weitgehend unbekanntes Feldskizzen von den Studienreisen als außerordentliche Dokumentationsquelle für die Erkenntnis der nicht erhaltenen Baugestalt ausgewählter Objekte.



**Vandenhoeck & Ruprecht** Verlage

[www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com](http://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com)

# DIE GESCHICHTE DER ÖSTERREICHISCHEN DENKMALPFLEGE IN 2 BÄNDEN



Martha Fingernagel-Grüll  
**Zur Geschichte der  
österreichischen Denkmalpflege**

Die Ära Helfert, Teil II: 1892 bis 1910

Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, Band 25/2.

Herausgegeben vom Bundesdenkmalamt Wien.

784 Seiten, mit 264 s/w-Abb., gebunden

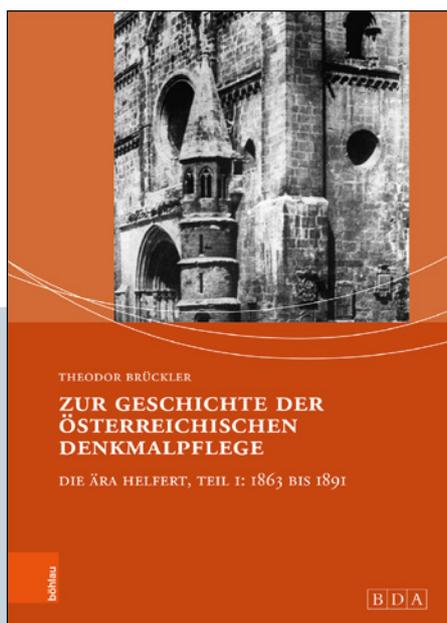
€ 93,00 A

ISBN 978-3-205-21015-3

*Auch als E-Book erhältlich*

Der 2. Teil der Publikation zeigt den durch Alois Riegl begründeten und von Max Dvorák konsolidierten Weg in eine moderne Denkmalpflege auf, deren Leitlinien noch heute gültig sind.

**BEREITS ERSCIENEN**



**ERSCHEINT IM OKTOBER 2020:**

Theodor Brückler

**Zur Geschichte der  
österreichischen Denkmalpflege**

Die Ära Helfert, Teil I: 1863 bis 1891

Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege,  
Band 25/1.

Herausgegeben vom Bundesdenkmalamt Wien.

Ca. 712 Seiten, 292 s/w-Abb., gebunden

ca. € 93,00 A

ISBN 978-3-205-21016-0

*Auch als E-Book erhältlich*

*Erscheint im Oktober 2020*

Die Publikation befasst sich mit der Geschichte der "Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der kunst- und historischen Denkmale" unter der Präsidentschaft Joseph Alexander Freiherr von Helferts in den Jahren 1863 bis 1910. Zuständig für die gesamte cisleithanische Reichshälfte der Österreichisch-ungarischen Monarchie hatte die Kommission mit Sitz in Wien die Aufgabe mit Unterstützung ehrenamtlicher Mitglieder vor Ort den Denkmalbestand der Kronländer zu erforschen und für dessen Schutz und Erhaltung zu sorgen.

Unter Heranziehung von umfassendem Archivmaterial und Sekundärquellen werden Aufbau und Organisation der nach den Sachgebieten Archäologie, Kunstgeschichte und Archivwesen in drei Sektionen gegliederten Kommission und ihr struktureller Wandel im Übergang vom Historismus zur Moderne aufgezeigt. Es werden bedeutende Persönlichkeiten und Objekte in den einzelnen Kronländern vorgestellt und anhand von Fallbeispielen die praktische Tätigkeit der Denkmalpflege erläutert. Die Bemühungen um ein Denkmalschutzgesetz werden nachvollzogen und die von der Kommission herausgegebenen Buchreihen, Einzelpublikationen und periodischen Schriften vorgestellt. Ein weiteres Kapitel ist der überregionalen Vernetzung und dem Wissensaustausch bei Kongressen und Tagungen gewidmet.

Der 1. Teil der Publikation behandelt den wesentlich von der Persönlichkeit Friedrich von Schmidts geprägten Zeitabschnitt bis 1891, als das Wirken der Kommission noch stark den Idealen der "Stilreinheit" verpflichtet war.



Vandenhoeck & Ruprecht Verlage

[www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com](http://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com)

# DEHIO OBERÖSTERREICH

## Innviertel



Preis EUR 89,-  
ISBN 978-3-85028-770-8  
Herausgeber: Bundesdenkmalamt  
11,6 × 17 cm,  
Ganzleinenband mit  
farbigem Schutzumschlag,  
mit Orts- und Lageplänen  
sowie zahlreichen Grundrissen



VERLAG  
BERGER



