

## **Terms and Conditions**

The Library provides access to digitized documents strictly for noncommercial educational, research and private purposes and makes no warranty with regard to their use for other purposes. Some of our collections are protected by copyright. Publication and/or broadcast in any form (including electronic) requires prior written permission from the Library.

Each copy of any part of this document must contain there Terms and Conditions. With the usage of the library's online system to access or download a digitized document you accept there Terms and Conditions.

Reproductions of material on the web site may not be made for or donated to other repositories, nor may be further reproduced without written permission from the Library

For reproduction requests and permissions, please contact us. If citing materials, please give proper attribution of the source.

### Imprint:

Director: Mag. Renate Plöchl

Deputy director: Mag. Julian Sagmeister

Owner of medium: Oberösterreichische Landesbibliothek

Publisher: Oberösterreichische Landesbibliothek, 4021 Linz, Schillerplatz 2

### Contact:

Email: [landesbibliothek\(at\)ooe.gv.at](mailto:landesbibliothek(at)ooe.gv.at)

Telephone: +43(732) 7720-53100



zu vollenden, und als er zwischen dem 7. Juli und 24. August 1498 in Salzburg starb, war das Werk noch nicht fertig. Erst etwas über vier Jahre später, am 10. Dezember 1502 erfolgte die letzte Zahlung an seine Erben.

Für Rueland Frueauf d. A., der schon 1483 mit seinem Madonnenbildchen im Prager Rudolfinum (Bild 24) mit einem nicht mißzuverstehenden Schritt sich der neuen Kunstrichtung, und zwar der niederländischen Malerei aus der Umgebung des Dirk Bouts, genähert hatte, bedeutete die Niederlage in der Salzburger Altarkonkurrenz zweifellos eine neue Veranlassung sich mit dem werdenden und unaufhaltsam wachsendem Neuem in der Sprache der Kunst auseinanderzusetzen. Gewiß, der Charakter seiner Kunst war zu sehr mit seiner künstlerischen Wesensart, mit den Eindrücken seiner Lehrjahre in den Salzburger Werkstätten, mit der Kunstsprache des Bodens, der ihn geboren, verwachsen, als daß er als der führende Repräsentant seines Stils außer der Aufnahme und Verarbeitung kleinerer Anregungen, Ideen und Neuerungen in seine ihm eigene Art, seine Kunst, die noch immer Tausenden seiner Landsleute in ihrer stillen Größe und unnahbaren Feierlichkeit aus der Seele sprach, vom Grund auf geändert hätte. Sein Passionsaltar aus 1490/91, sein Großmainer Altar aus 1499, also Werke, die im nächsten Schatten der Pachersch Altäre von St. Wolfgang und Salzburg erwachsen, zeigen kaum umstürzende Änderungen seiner Art, wie diese das Fresko am Schaublingturm (Bild 23) und sein Regensburger Altarwerk vertreten. Wohl aber mochte der Vater Frueauf bei der Entscheidung der Frage über die künstlerische Fortbildung seines Sohnes, „jung Ruelands“, der eben im Begriffe stand, die väterliche Werkstätte zu verlassen, die Folgerungen aus dem Salzburger Altarwettstreit gezogen haben, wenn er den Sohn nach einem der Quellgebiete des neuen Kunststromes entsandte.

## II.

### Jung Ruelands Wanderjahre

Ueber dieses wichtige und bisher ungeklärte Problem scheinen der Passionsaltar der Gemäldegalerie des Wiener Staatsmuseums für die erste Etappe der Wanderjahre und der Großmainer Altar für die zweite Etappe die gesuchten Aufschlüsse zu geben. Ebenso wie beim Großmainer Altar zeigen auch die 1490 datierten Rückseitenbilder des Wiener Passions-

altars unzweifelhaft eine vom Hauptmeister, dem Vater Frueauf, verschiedene Hand. Diese Verschiedenheit hat auch die bisherige Forschung übereinstimmend anerkannt, wenn auch die Gleichheit und Verwandtschaft in der Verwendung des der Werkstätte eigentümlichen Typenvorrats die Herkunft der Rückseitenbilder aus der Werkstätte des alten Frueauf nie in Frage stellten. Robert Stiafny<sup>6)</sup> fand die Verschiedenheit so weitgehend, daß er eine Mitwirkung des Meisters an den Rückseitenbildern scheinbar überhaupt nicht in Betracht zog, sondern in den Bildern einen illustrierenden Beleg sah, „wie weit die Werkstatt ohne die persönliche Zwischenkunft des Meisters sich gehen ließ“. Otto Fischer<sup>7)</sup> hinwieder sah in den Rückseitenbildern „typische Kompositionen in dem etwas verzerrten Stil der Vorderseiten, die im Entwurf vom älteren Frueauf selber sein dürften,

<sup>6)</sup> op. cit. S. 67.

<sup>7)</sup> op. cit. S. 109.



Phot. Kunstverlag Wolfsum-Wien

Bild 26. Wien, Staatsmuseum, „Himmelfahrt Mariens“  
Rückseite der Kreuzigung (Bild 28)