



Anja Ebert

DER WIENER SCHOTTENALTAR

Das ehemalige Hochaltar-Retabel des Schottenstifts zu Wien

DER WIENER SCHOTTENALTAR

Anja Ebert



DER WIENER SCHOTTENALTAR

Das ehemalige Hochaltar-Retabel des Schottenstifts zu Wien

Anja Ebert

**© Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften,
Weimar 2015**

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Angaben zum Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Autor keine Haftung übernehmen.

Coverabbildung:

Schottenretabel, Flucht nach Ägypten,
Wien, Schottenstift, Museum

Layout & Satz:

Andreas Waldmann, Weimar

E-Book ISBN:

978-3-95899-481-2

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

Inhalt

1	Einleitung	7
2	Überblick über die Forschungsgeschichte	11
3	Das Wiener Schottenkloster im 15. Jahrhundert – Urkundliches zum Retabel	19
4	Aufbau des Retabels	21
4.1	Rekonstruktion	21
4.2	Technik des Retabels	28
5	Ikonografisches Gesamtprogramm	31
6	Die Frage der Händescheidung: Untersuchung einzelner Stilkriterien ...	39
6.1	Figuren	42
6.2	Farbigkeit und Maltechnik	48
6.3	Kompositionen	53
6.4	Unterzeichnungen	60
6.5	Zusammenfassung: Der Schottenaltar – das Werk eines Meisters?	63
7	Rezeption der fränkischen und niederländischen Malerei	75
7.1	Motivische und stilistische Bezüge zur fränkischen Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts um Hans Pleydenwuff und Michael Wolgemut	78
7.1.1	Hans Pleydenwuff und sein Umkreis	78
7.1.2	Motivische Übernahmen aus Werken der Pleydenwuff-Werkstatt	85
7.1.3	Stilistische Bezüge zur Kunst Pleydenwurffs	104
7.2	Die Frage nach der Rezeption niederländischer Malerei	110
8	Einordnung des Schottenaltars in die österreichische Malerei des 15. Jahrhunderts	123
9	Zu den Stadtveduten am Schottenaltar	135
10	Frage der Datierung	141
11	Schlussbetrachtung	145
	ANHANG: Ikonografie und Bildaufbau der Einzelfafeln	149
	BIBLIOGRAFIE	177
	ABBILDUNGEN	195

I Einleitung

Der „Wiener Schottenaltar“, das ehemalige Hochaltarretabel des Schottenklosters in Wien, gilt als eines der wichtigen, stilprägenden Werke der Wiener Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Mit ursprünglich drei Wandlungen und einer Breite von annähernd acht Metern in geöffnetem Zustand war er auch einer der größten Altäre Wiens, soweit sich dies heute noch beurteilen lässt. Der Schnitzschrein und die Figurenreliefs der Festtagsseite sind verloren, über das Aussehen der Predella und des eventuell vorhandenen Gesprenges lässt sich keine Aussage treffen. Von den ehemals 16 Tafeln der zweiten Wandlung, die Szenen des Marienlebens zeigen, haben sich 13 erhalten, die Passion, die auf der Werktagsseite in acht Szenen geschildert wird, ist vollständig überliefert. 19 der erhaltenen 21 Tafeln befinden sich auch heute noch im Schottenkloster, wo sie im Stiftsmuseum zu einer Rekonstruktion des Retabels zusammengesetzt sind. In die Stiftsgalerie waren sie schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts gebracht worden, als die barockisierte Kirche einen neuen Hochaltar erhielt. Die übrigen fünf Tafeln gelangten wohl schon recht früh aus dem Besitz des Klosters. Zwei von ihnen tauchten 1939 in Privatbesitz wieder auf und wurden vom Kunsthistorischen Museum Wien erworben.¹ 1953 wurden sie der Österreichischen Galerie im Unteren Belvedere übergeben (Inv.Nr. 4854, 4855).²

Eine der Fragen, um die die Diskussion in der Forschung zum Schottenretabel hauptsächlich kreist, ist die nach der Händescheidung am Retabel. Sind die beiden gemalten Ansichten das Werk eines Meisters oder lassen sie sich auf einen auf der Außenseite tätigen Hauptmeister und, im Marienleben, seine Gesellen oder einen jüngeren Meister verteilen? Diese Frage wird im ersten Teil der Arbeit aufgegriffen. Es sollen dabei nicht nur einzelne Stilmerkmale untersucht werden, vielmehr müssen auch technische Kriterien und die unterschiedliche Aufbewahrungsgeschichte der Tafeln in die Beurteilung miteinbezogen werden. Die bisher in der Literatur über-

1 Ausst.Kat. Wien 1940, S. 17. – Lt. Seidl 1987, Bd. 2, S. 5 stammen die beiden Tafeln aus Badener Privatbesitz.

2 Baum 1971, S. 96ff., Nr. 62, 63.

wiegend vertretene These einer Ausführung durch zwei Meister wird fallengelassen, statt dessen soll gezeigt werden, dass das Retabel als das Werk eines Meisters, unter Beteiligung seiner Werkstatt, anzusehen ist, gewisse feststellbare Unterschiede zwischen beiden Ansichten auf eine bewusste Steigerung von außen nach innen, eine Differenzierung zwischen Passion und Marienleben, abzielen. Ebenso ist die Festtagsseite zu berücksichtigen, deren ursprüngliche Erscheinung unter Einbeziehung von Vergleichsbeispielen ausführlicher erörtert werden soll.

Der zweite Teil der Arbeit widmet sich den Bezügen des Schottenretabels zur fränkischen und niederländischen Kunst. Während schon früh die Beziehungen zu Nürnberg, insbesondere zu Hans Pleydenwurff (um 1420–1472) und Michael Wolgemut (1434–1519) erkannt wurden, trat in der Folgezeit immer mehr das Interesse in den Vordergrund, dem Schottenmeister einen direkten Bezug zur niederländischen Malerei nachzuweisen. Das Bild der Nürnberger Malerei, vor allem des Œuvres Hans Pleydenwurffs und seiner Bedeutung als Vermittler niederländischer Kunst nach Franken, konnte jedoch in den letzten Jahren klarer gefasst und einige strittige Zuschreibungen geklärt werden. Damit ergeben sich neue Aspekte und Einsichten für das Schottenretabel, dessen motivische und stilistische Abhängigkeit von Pleydenwurff deutlicher zu Tage tritt. Doch kann Pleydenwurff sicher nicht als alleinige Quelle gelten, auch auf anderem Wege wird der Schottenmeister Vorlagen erhalten haben. Schließlich ist nach der Stellung des Schottenmeisters in der österreichischen beziehungsweise Wiener Malerei zu fragen. Dabei fällt auf, dass sich zur älteren Wiener Malerei kaum Bezüge in stilistischer Hinsicht ergeben. Nur das Albrechtsretabel scheint für einzelne Details wie auch das Format als Vorbild angesehen werden zu können.

Weitgehend ausgeklammert wurde die große Nachfolge des Schottenmeisters, die sich noch bis an die Wende zum 16. Jahrhundert verfolgen lässt. Sie soll nur insofern zur Sprache kommen, als sich hier ebenfalls Bezüge zur fränkischen Kunst zeigen. Auf nähere Untersuchungen und eine möglichst umfassende Zusammenstellung von Werken, die der Schottenachfolge zugerechnet werden können, wurde aufgrund des Umfangs der Arbeit verzichtet.

Diesen beiden Schwerpunkten – der Frage der Händescheidung und der Bezüge zur fränkischen und niederländischen Malerei – ist die Rekonstruktion des Retabels und ein Überblick über das ikonografische

Altarprogramm vorangestellt. Eine Beschreibung der Einzelszenen ist als Anhang angefügt.

Dieser Text entstand 2003 als Magisterarbeit an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Für die Veröffentlichung wurde die seitdem erschienene Literatur zum Schottenretabel eingearbeitet. Hier sind insbesondere der dritte Band der „Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich“ zu Spätmittelalter und Renaissance,³ die Monografie von Arthur Saliger⁴ und die Veröffentlichungen der Forschungsergebnisse des DFG-Projekts zur spätgotischen fränkischen Tafelmalerei von Robert Suckale zu nennen.⁵

Zudem konnten einige der Infrarot-Reflektografien ausgewertet werden, die in einem 2013 abgeschlossenen Forschungsprojekt zur spätgotischen Malerei Wiens von den Tafeln des Schottenaltars angefertigt wurden (s. dazu Kap. 6.4). Hierfür bedanke ich mich bei Frau Dr. Veronika Pirker-Aurenhammer, Wien, Belvedere.

Für die Betreuung der Magisterarbeit danke ich Herrn Professor Frank Olaf Büttner sowie dem Zweitkorrektor Herrn Professor Franz Matsche. Für Ratschläge und Hinweise bin ich Herrn Eike Oellermann, Bamberg, Herrn Dr. Bernd Mohnhaupt, Saarbrücken (ehem. Bamberg) und Pater Augustinus Zeman, Wien, Schottenstift, dankbar. Ebenso danke ich dem Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften und seiner Inhaberin Frau Dr. Bettina Preiß für die Aufnahme des Buches in sein Verlagsprogramm, sowie allen beteiligten Mitarbeitern, insbesondere Frau Cathrin Rollberg, für die gute Zusammenarbeit. Sonja Handl hat die Arbeit dankenswerterweise gründlich Korrektur gelesen. Stefan Heinz, meinen Eltern und meiner Schwester danke ich für vielfältige Unterstützung.

3 Rosenauer 2003.

4 Saliger 2005; s. dazu auch die Rezension Prochno 2007.

5 Suckale 2004; Suckale 2009, zum Schottenaltar bes. Bd. 1, S. 185–198; s. auch Suckale 2002, bes. S. 127–131; Suckale 2003; zu Suckale 2009 s. die Rezension Eser 2012.

2 Überblick über die Forschungsgeschichte

Die Sammlungen der Galerie des Schottenstifts, in denen sich der Schottenaltar befindet, waren im 19. Jahrhundert weitgehend in Vergessenheit geraten. Von Frimmel machte um die Jahrhundertwende als erster auf sie aufmerksam und widmete dabei dem Schottenretabel einen längeren Absatz.⁶ In der Folgezeit weckte das Retabel zunächst vor allem das Interesse der Forscher zur Wiener Stadt- und Burggeschichte. Für sie ist das Retabel aufgrund der Stadtvedute auf der *Flucht nach Ägypten* und der Straßensicht auf der *Heimsuchung* interessant. Sowohl Folnesics als auch Dreger⁷ zogen ihn für ihre Untersuchungen zur Baugeschichte der Wiener Hofburg heran, Weissenhofer versuchte erstmals eine nähere Identifizierung der einzelnen Gebäude.⁸ Dreger war der Auffassung, die 19 Tafeln seien auf zwei unterschiedliche Zyklen zu verteilen, einen Passionszyklus und einen Marienlebenszyklus. Beide seien allerdings „künstlerisch nahe verwandt“, und stammten möglicherweise sogar von einem Meister. Verglichen mit dem inschriftlich 1469 datierten Passionszyklus sei der Zyklus des Marienlebens sowohl qualitativ besser als auch wesentlich später entstanden. In jüngerer Zeit beschäftigten sich vor allem Zykan, Brauneis und Oppl mit den Stadtdarstellungen, deren einzelne Bauten sie näher identifizieren konnten.⁹

Erst 1916 trat der Zyklus mit einem Aufsatz Kurths stärker in den Blickpunkt der kunstgeschichtlichen Forschung. In ihrer Studie „Über den Einfluss der Wolgemut-Werkstatt in Österreich und im angrenzenden Süddeutschland“ machte sie zum ersten Mal auf die Bezüge der Wolgemut-Schule zum Schottenretabel aufmerksam.¹⁰ Sie konstatierte vor allem Einflüsse des Zwickauer Retabels Michael Wolgemuts von 1479 und des 1465 datierten Hofer Altars Hans Pleydenwurffs, der damals noch Wolgemut zugeschrieben wurde. Dabei stellte sie die Stellung Nürnbergs als

6 Frimmel 1917/18, S. 103 und 1918/19, S. 47f.

7 Folnesics 1909, Sp. 59ff.; Dreger 1914, S. 62ff.

8 Weissenhofer 1923, S. 4ff.

9 Zykan 1955; Brauneis 1973; Oppl 1999.

10 Kurth 1916, S. 89ff.

„Filiationszentrum“ heraus,¹¹ durch das niederländische Einflüsse, besonders die Kunst Rogier van der Weydens (um 1399/1400–1464), in weiter entfernt gelegene Gebiete bis hin nach Österreich vermittelt wurden. Aufgrund der Abhängigkeit vor allem der Geburtsdarstellung vom 1479 vollendeten Zwickauer Retabel Wolgemuts sowie vermeintlicher stilistischer Fortgeschrittenheit des Schottenaltars gegenüber den Nürnberger Vorbildern schloss sie sich der These Dregers an, der eine spätere Entstehung der Marienseite angenommen hatte. Kurth vermutete diese in den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts. Der von Dreger vorgenommenen Unterteilung in zwei getrennte Zyklen folgte sie jedoch nicht.

1926 waren zwei Tafeln des Retabels, *Der zwölfjährige Jesus im Tempel* und *Christus vor Kaiphas*, in der von von Baldass und Suida bearbeiteten Ausstellung „Gotik in Österreich“ in Wien zum ersten Mal öffentlich zu sehen. Hier, wie auch in einer der Ausstellung folgenden Publikation Suidas wurden dem Meister zahlreiche weitere Arbeiten zugeschrieben.¹²

1930 legte Grossmann mit seiner Dissertation die erste ausführliche, monografische Untersuchung zum Schottenretabel vor.¹³ Er konnte nachweisen, dass es sich dabei tatsächlich um das ehemalige Retabel des Hochaltars der Schottenkirche handelt und veröffentlichte die in den Rechnungsbüchern des Klosters erhaltenen Einträge über Spenden für den Hochaltar, die in einem Zeitraum zwischen circa 1450 und 1481 erfolgten. Er versuchte eine Rekonstruktion des Retabels anhand der damals bekannten 19 Tafeln, die für Schnitzseite und Marienleben in den wesentlichen Zügen der heutigen entsprach, für die Passion nahm er zusätzlich Standflügel an. Er ging von einem einheitlichen Entwurf für beide Seiten aus, an dessen Ausführung verschiedene Hände beteiligt gewesen seien. Eine Vermittlung niederländischer Motive durch Nürnberg schloss er aus, da vor allem direkte Bezüge zu Dirk Bouts (um 1410/20–1475) zu erkennen seien. Er vermutete den Beginn der Arbeiten 1469.

Ebenfalls 1930 nahm Benesch einen Aufsatz zum Krainburger Retabel als Anlass für eine überblicksartige Untersuchung der spätgotischen Malerei Österreichs und wandte sich dabei auch dem Schottenaltar ausführ-

11 Kurth 1916, S. 100.

12 Ausst. Kat. Wien 1926, Nr. 51, 52; Suida 1927, S. 75ff.

13 Grossmann 1930; s. auch Grossmann 1932.

licher zu.¹⁴ Bei der Rekonstruktion folgte er weitgehend dem Vorschlag Grossmanns, jedoch ohne Standflügel. Ebenso formulierte er deutlicher als bisher den Unterschied zwischen den beiden Seiten, die seiner Meinung nach von zwei Meistern geschaffen wurden. Auf seine Argumente soll etwas ausführlicher eingegangen werden, da sie im Wesentlichen die gesamte folgende Forschung zum Schottenretabel bestimmten. Er sah in dem Maler der Passionsseite den bedeutenderen, älteren der beiden. Stilistische Merkmale, vor allem die hellen, lichten Farben mit zahlreichen Abstufungen, die einfachen Kompositionen, und die nach „tatsächlich lebenden“ Vorbildern gestalteten Figuren, mit ihren ruhigen, geraden Bewegungen, zeigten, dass hier der „Naturalismus einen Höhepunkt“ erreicht habe, was eine Entstehung in den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts wahrscheinlich mache. Gleichzeitig unterschieden diese Stilmerkmale den „Passionsmeister“ deutlich von Wolgemut, woraus Benesch folgerte, dass ersterer die niederländischen Einflüsse nicht über Nürnberg erhalten habe, sondern selbst in den Niederlanden, und zwar in Holland, gewesen sei. Demgegenüber sei der „Meister des Marienzyklus“ stilistisch schwächer und deutlich vom führenden „Passionsmeister“ abhängig. Unterschiede zeigten sich jedoch in der Farbgebung; diese sei dunkler und beschränke sich auf wenige Farben, vor allem Rot, Tiefblau und dunklen Goldbrokat. Die Kompositionen seien stärker bewegt, gleichzeitig aber strenger und straffer und die Figuren „kleinproportionierte Gestalten mit rundlichen Köpfen“. Er sah hierin den „Beginn einer neuen Abstraktion“, und datierte die Marienseite in die späten 1470er Jahre. Wie Grossmann nahm er an, die Jahreszahl 1469 bedeute den Beginn der Arbeiten. Gleichzeitig sei auf der Marienseite der Einfluss der „düsteren und herben“ Kunst Wolgemuts deutlich. Als erster wies Benesch auf den dem Wolgemut-Umkreis zugehörigen Schwaben Hans Schüchlin (gest. 1505) hin, dem der „Marienmeister“ teilweise näher stehe als Wolgemut selbst. Mit diesen Beobachtungen waren im Wesentlichen die Grundlagen für die spätere Forschung gelegt.

1939 wurde mit der Restaurierung aller erhaltenen Tafeln des Retabels begonnen. Den äußeren Anlass stellte die durch den Kunsthistoriker Oettinger initiierte Ausstellung „Altdeutsche Kunst im Donauland“, dar,¹⁵ auf

14 Benesch 1930/32, S. 165ff.

15 Ausst.Kat. Wien 1939.

der acht Tafeln des Retabels zu sehen waren. Die Restaurierung unter Eigenberger in den Werkstätten der Akademie der Bildenden Künste, die ab 1943 unter Berchtold im Denkmalamt fortgesetzt wurde, dauerte bis 1949.¹⁶

Diese Restaurierung, bei der unter anderem der stark nachgedunkelte Firnis der Marienseite abgenommen wurde, hatte zur Folge, dass die deutliche Trennung von zwei Meistern, wie sie Benesch formuliert hatte, nicht mehr möglich schien. Statt dessen wurde die Ausführung aller Tafeln durch eine Hand angenommen. Diese Annahme wurde durch die beiden ebenfalls 1939 aufgetauchten Tafeln unterstützt (*Beweinung, Anbetung der Heiligen drei Könige*), die stilistisch eng verwandt sind, aber jeweils in unterschiedliche Zyklen gehören. Dies formulierte als erster von Strohmmer 1955: Das ganze Retabel sei von einem Meister geschaffen, gewisse stilistische Unterschiede seien durch die lange Ausführungszeit erklärbar.¹⁷ Er bestritt die Vermittlung niederländischer Einflüsse durch die Nürnberger Malerei, sondern nahm statt dessen einen Aufenthalt des Schottenmeisters in den Niederlanden an. Der Annahme Strohmers, dass das Retabel einem einzigen Meister zugeschrieben werden könne, schlossen sich mehrere Forscher an: Stange vermutete, dass am Schottenaltar die Werkstatt in großem Maße beteiligt war. Besonders auf der Passionsseite wollte er Gehilfenhände erkennen und widersprach somit der allgemeinen Auffassung von der Passionsseite als der stilistisch qualitätvolleren.¹⁸ Beide Forscher wiesen auch auf den Einfluss der früheren österreichischen Malerei hin, vor allem des Albrechtsmeisters und des Meisters von Maria am Gestade. Die Datierung blieb weiterhin umstritten: Im Gegensatz zur allgemeinen Auffassung nahm Stange an, dass der Altar schon vor 1469 begonnen und noch vor 1475 vollendet wurde. Baldass konnte ebenfalls keinen zeitlichen Unterschied zwischen den beiden Seiten erkennen.¹⁹ Buchowiecki wies darauf hin, dass die Stilunterschiede zwischen Passions- und Marienseite gewollt sein könnten, der Maler also eine Steigerung von der einfacheren Außen- zur prunkvolleren Innenseite erreichen wolle.²⁰ Bezeichnend für

16 Koller 1994, S. 192.

17 Strohmmer 1955, S. 192ff.

18 Stange 1934–61, Bd. 11, S. 44ff.

19 Baldass 1963.

20 Buchowiecki 1955, S. 27ff.; Buchowiecki 1961, S.63ff.; Buchowiecki in Ausst.Kat. Krems-Stein 1967, S. 107, Nr. 8.

die strittige Forschungslage in Bezug auf die Händescheidung ist, dass Buchowiecki seine Meinung wenige Jahre später revidierte, und nun wieder von zwei Meistern ausging.²¹

Zur Frage der Identität des anonymen Meisters wurden ebenfalls verschiedene Thesen geäußert: Grossmann wies auf die Buchstabenfolgen OVRI oder OVKI (auf der Kopfbedeckung des rechten Profilkopfes in der *Kreuzigung*) und VIH AVRI (auf der Kappe des Mannes über Christus im *Verhör vor Kaiphas*) hin, die für die in Wien nachweisbare Familie Auer stehen, möglicherweise aber auch als Beginn des Wortes *aurifaber* aufgefasst werden könnten, was ihn vermuten ließ, der Künstler sei auch Goldschmied gewesen.²² Dworschak wollte in ihm aufgrund der vermuteten Darstellung der Stadt Krems in der *Kreuztragung* den lediglich urkundlich bekannten Maler Wolfgang Kremser erkennen.²³ Buchowiecki führte einige weitere aus Quellen bekannte Maler an, von denen einer möglicherweise der Meister des Schottenretabels sei.²⁴ Krones schrieb den Schottenaltar sogar Hans Pleydenwurff selbst zu, der seiner Meinung nach mit seinem Gehilfen Wolgemut eine Zeitlang in Wien tätig war.²⁵ Keine dieser Thesen konnte sich durchsetzen.

Erst ausführliche Untersuchungen, die im Vorfeld der Ausstellung *Friedrich III. Kaiserresidenz Wiener Neustadt* 1966 durch Feuchtmüller unternommen wurden,²⁶ sowie eine erneute Restaurierung von 1966 bis 1969 im Bundesdenkmalamt brachten neue Erkenntnisse.²⁷ Erstmals wurden durch Infrarotfotografien die Unterzeichnungen der einzelnen Tafeln sichtbar gemacht. In einem 2013 abgeschlossenen Forschungsprojekt zur spätgotischen Malerei Wiens wurden nun auch Infrarot-Reflektografien aller Tafeln erstellt, die jedoch für diese Publikation nur teilweise ausgewertet werden konnten (s. dazu Kap. 6.4).

Für die Ausstellung von 1966 war zudem zum ersten Mal eine Aufstellung der Tafeln in Retabelform vorgenommen worden, die eine zusam-

21 Ausst.Kat. Krems-Stein 1967, S. 74.

22 Grossmann 1930, Bd. 1, S. 125ff.; Grossmann 1932, S. 16.

23 Dworschak 1948, S.182ff.; Dworschak in Ausst.Kat. Krems-Stein 1959, S. 29.

24 Buchowiecki 1955, S. 29, erwähnt die Namen Hans von Zürich, Andre Khauczner und Veit Hofstätter.

25 Krones 1961.

26 Ausst.Kat. Wiener Neustadt 1966, S. 414ff.

27 Ausst.Kat. Wiener Neustadt 1966, S. 420–425; Koller 1981a; Koller 1994.