

theologische Privatlehre seines Vorgängers Johannes XXII. zu korrigieren, der die Meinung vertreten hatte, die Heiligen verblieben bis zum Jüngsten Gericht „sub altare Dei“, wo sie zwar die verherrlichte Menschennatur Christi betrachteten, wo ihnen aber der Anblick der Gottheit Christi und der gesamten Dreifaltigkeit noch versagt wäre. Wenn also schon die Anschauung der verherrlichten Menschheit Christi nicht die *Visio beatifica* ist, dann sicher erst recht nicht die Anschauung des leidenden Christus.

Die Frage, in welcher Funktion Christus in der Gregorsmesse tatsächlich zu sehen ist, muß also neu gestellt werden. Die Antwort ist jedoch relativ einfach. Der Schmerzensmann ist wohl in den allermeisten Fällen der sich in der Messe immer wieder neu opfernde Christus. Zahlreiche Texte belegen diese Vorstellung, etwa Gebete, die die Gläubigen beim Anblick der erhobenen Hostie sprechen sollten⁵. Der Schmerzensmann ist gewissermaßen ein „Meßopferchristus“. Damit wird auch seine Funktion im Totengedächtnis leicht erklärbar, denn das Meßopfer wird eben im späten Mittelalter in sehr vielen Fällen für die Verstorbenen dargebracht.

Trotz der angeführten, nicht immer leichten Schwierigkeiten hat die Verfasserin ein wichtiges Buch geschrieben, an dem niemand, der sich mit dem Thema der Gregorsmesse beschäftigen wird, in Zukunft vorübergehen kann. Die Hauptstärken liegen dabei in der Wiedergewinnung des Begriffs der „Erscheinung Gregorii“ und den Analysen einzelner Darstellungen dieses Themas.

CHRISTIAN HECHT
Universität Erlangen

5 Vgl. bes. FRANZ RUDOLF REICHERT (Hrsg.): Die älteste deutsche Gesamtauslegung der Messe (Erstausgabe ca. 1480) (*Corpus Catholicorum*, 29); Münster 1967, z. B. S. 147. – Der Verfasser des Meßkommentars fordert die Gläubigen auf, während der Elevation der Hostie in der Stillmesse ein Gebet zu sprechen, das mit den Worten beginnt: „O du lebendes oppfer [...]“. Die entsprechenden Zusammenhänge zwischen Elevation, Leiden und Opfer Christi werden auch sonst immer betont (ebd. bes. S. 145–147). Vgl. auch HANS BERNHARD MEYER: Die Elevation im deutschen Mittelalter und bei Luther. Eine Untersuchung zur Liturgie- und Frömmigkeitsgeschichte des späten Mittelalters, in: *Zeitschrift für katholische Theologie* 85, 1963, S. 162–217, bes. S. 179–183.

Arthur Saliger: Der Wiener Schottenmeister [Publikation anlässlich des 850-Jahr-Jubiläums des Wiener Schottenstifts]; München usw.: Prestel 2005; 190 S., 21 ganzseit. Farbtafeln sowie Faltpfalten der Sonn- und Werktagsseite, weitere farb. Abb. im Text; ISBN 3-7913-3495-6; € 39,90

Zu den bedeutendsten Leistungen der gotischen Malerei in Österreich zählen zweifellos die Tafeln des sogenannten Schottenmeisters, eines nach wie vor anonymen Wiener Malers der Zeit um 1470. Seinen Notnamen trägt er nach 21 nahezu quadratischen Tafeln (Eichenholz, 89 × 82 cm) mit Szenen aus der Passion Christi und dem Marienleben vom ehemaligen Hochaltar der Wiener Schottenkirche, die heute im Schottenstift, bzw. der Österreichischen Galerie (Wien, Belvedere) ausgestellt sind. Das bekannteste Bild der Serie dürfte die „Flucht nach Ägypten“ mit der porträthafte

genau geschilderten Wien-Vedute samt näherer Umgebung unter einem abendlichen Sternenhimmel sein.

In der Festschrift des Wiener Schottenstiftes von 1994 haben die Leiterin des Museums Cornelia Reiter und der Denkmalpfleger und Restaurator Manfred Koller einen ausführlichen Bericht zu den Altartafeln und ihrer Restaurierung vorgelegt¹. Im heutigen Zustand fehlen drei Bilder aus dem sechzehnteiligen Marienzyklus der Sonntagsseite, hingegen sind die acht Passionsszenen der Werktagsseite komplett erhalten. Schrein bzw. Schreinfliguren des querformatigen Altars, der geöffnet mehr als sieben Meter breit war, sind der Barockisierung der Kirche zum Opfer gefallen. An den Innenflügeln sind die Umrisse von sechs großen, der vollen Schreinhöhe entsprechenden Relieffiguren noch zu erkennen. Sie standen unter Maßwerkbaldachinen vor einem Vorhang aus schwarz-goldenem Preßbrokat und flankierten den Schrein mit den wahrscheinlich vollplastischen Schnitzfiguren. Der Muttergottes als der Hauptpatronin der Schottenkirche war nach dem Chor Neubau um 1450 das Patrozinium des hl. Gregor hinzugefügt worden: entsprechend könnte man sich als Thema des Schreins eine „Marienkrönung“ (die im Marienzyklus fehlt) mit flankierenden Heiligen vorstellen.

Auftraggeber des ungewöhnlich prächtigen Ensembles mit der auffallend häufigen Verwendung von Preßbrokat scheint der prunkliebende Abt Matthias Fink (1467–75) gewesen zu sein. Für die „tabula“ wurden immerhin über 30 Jahre hinweg Spenden gesammelt².

Interessant ist der technische Befund: die Tafeln sind auf Eichenholz gemalt, wobei für die Innenflügel mit den verlorenen Reliefs eine erheblich aufwendigere technische Vorbereitung der Tafeln festgestellt wurde, während die Außenflügel mit den auf Einzeltafeln gemalten Passionsszenen aus schlichten Eichenbrettern bestehen, die bloß einfach verleimt waren. Die Verwendung von Eichenholz statt dem lokal üblichen Nadelholz ist wohl eine Ausnahme, die allerdings auch in der Nachfolge der Wiener Werkstatt des Schottenmeisters (St. Florianer Kreuzigungstriptychon) vorkommt. Bei der Restaurierung wurde eine für den Wiener Raum ebenfalls unübliche Maltechnik – Koller spricht von den einzigen, in Österreich gemalten Bildern dieser Zeit mit reiner Ölmalerei – festgestellt.

Arthur Saliger, seit vielen Jahren Kustos an der Österreichischen Galerie Belvedere, hat das 850-Jahr-Jubiläum zum Anlaß genommen, dem im Museum des Schottenstiftes wieder aufgestellten Altar erstmals eine umfassende monographische Bearbeitung zu widmen. Der Klappentext des in ansprechender Form publizierten Bandes

1 Festschrift zur Eröffnung des Museums im Schottenstift; hrsg. von Cornelia Reiter; Wien 1994. Umfassende kunsthistorische Würdigung S. 173–181; Restaurierbericht mit Abb. der Innenflügel und einiger Unterzeichnungen S. 191–199. – Bereits 1966, noch vor der 1969 abgeschlossenen Restaurierung, wurden die nach dem Abbau des Hochaltars der Schottenkirche im 17. Jahrhundert in je vier Tafeln zersägten Innenflügel wieder zusammengefügt und mit den entsprechend kombinierten Außenflügeln präsentiert. Vgl. dazu: Friedrich III., Kaiserresidenz Wiener Neustadt; Ausst.kat., hrsg. v. Rupert Feuchtmüller; Wien 1966; zum Schottenaltar siehe hier den Beitrag von Rupert Feuchtmüller und Manfred Koller mit Rekonstruktion: S. 414–425.

2 S. den Beitrag von Abt H. FERENCZY OSB in der Festschrift (wie Anm. 1), S. 12, bzw. im Beitrag von Cornelia Reiter S. 179 Anm. 1.

verheißt eine Neubewertung des Altarzyklus: „Arthur Saliger bringt Licht ins Dunkel um den Altar und seinen Schöpfer, zeigt auf, woher die Anregungen zu den Tafeln des Marien- und Passionszyklus kommen“.

Der Autor nennt seine Untersuchung „Kunstwissenschaftliche Beiträge“. Die erste Hälfte des Buches ist nach den einleitenden Kapiteln („Präambel“, „Propädeutik“) der stilistischen Würdigung und Ableitung der 21 Bilder gewidmet, die zweite Hälfte einer ausführlichen „Betrachtung“ – so der Autor – der einzelnen Tafeln, wobei vieles im ersten Teil des Buches Gesagte wiederholt wird. Ein Vorwort fehlt. Man sollte meinen, daß nach so langer Zeit, in der sich mehrere Generationen von Kunsthistorikern mit diesem bedeutenden Ensemble beschäftigt haben, nun auf der Basis der Ergebnisse der sorgfältigen Untersuchung und Restaurierung eine alle Aspekte berücksichtigende Darstellung vorgelegt würde.

Technische Angaben zu den Bildern, die in einer solchen Monographie selbstverständlich wären, vermißt man jedoch bei Saliger: weder das Material der Bildträger noch die Maße der einzelnen Tafeln werden genannt, auch die für Wien unübliche Maltechnik, die immerhin für die Frage nach der künstlerischen Ausbildung des Meisters von Bedeutung wäre, wird mit keinem Wort erwähnt. Wer zur allgemeinen Information nach einem Schema von Werktags- und Sonntagsseite mit der Nennung der einzelnen Bildthemen in ihrer Reihung sucht, muß auf den Beitrag von Cornelia Reiter in der genannten Festschrift des Schottenstiftes von 1994 zurückgreifen. Auf dem Faltblatt der – hervorragenden! – Farbtafeln, die den Altar im halbgeöffneten und im geschlossenen Zustand präsentieren, sind nur die Gesamtmaße des Altars beiläufig vermerkt. Eine Abbildung der Feiertagsseite der Flügel mit den Umrissen der Relieffiguren hätte als unverzichtbarer Hinweis auf die aufwendige Ausstattung des Altars beigegeben werden sollen. Daß es im Wiener Bundesdenkmalamt eine komplette Serie von Infrarotphotos mit den Unterzeichnungen gibt, erfährt man nicht. In seltenen Fällen („Marientod“, S. 178, 179) erwähnt Saliger lapidar Änderungen gegenüber den „Vorzeichnungen“, jedoch ohne sie zu erläutern³. Bei dem Seite für Seite vorgeführten, hohen wissenschaftlichen Anspruch des Autors wäre zu erwarten gewesen, daß solche Erkenntnisse, die gerade für die stilistische Bewertung unumgänglich sind, entsprechend genutzt und auch reproduziert würden.

So wenig sich der Autor für die technischen Befunde interessiert, so deutlich ist auch seine mangelnde Auseinandersetzung mit der Fachliteratur, die von ihm selbst abwehrend als „beinahe unübersehbar“ bezeichnet wird. Vermutlich deshalb führt Saliger in seinen Anmerkungen außer der mehrfach zitierten Untersuchung von Otto Pächt aus dem Jahre 1929⁴ und vielen anderen Publikationen des ehemaligen Wiener Ordinarius mit Vorliebe eigene Aufsätze an, die mit dem Schottenmeister meist nur wenig zu tun haben, schon weil sie Kunstwerke betreffen, die später entstanden sind als der Schottenaltar.

3 KOLLER (in: Festschrift, wie Anm. 1) spricht in seinem Bericht von deutlichen Unterschieden in den Unterzeichnungen im Passions- und Marienzyklus.

4 OTTO PÄCHT: Österreichische Tafelmalerei der Gotik, Augsburg 1929; hier zum Schottenmeister S. 19 ff.

Die wichtigen Beiträge von Cornelia Reiter und Manfred Koller werden zwar zitiert, die Ergebnisse bleiben aber unberücksichtigt; Richard Pergers Arbeit zum Maler Hans Siebenbürger, der wohl am Schottenaltar mitgearbeitet hat⁵, Christine Seidls (Wiener!) Dissertation⁶ zur Wiener und niederösterreichischen Tafelmalerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und jüngere Beiträge von Robert Suckale⁷ oder Achim Simon⁸, um nur einiges herauszugreifen, werden ignoriert. Der entsprechende Band der „Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich“ von 2003⁹ erscheint zwar im schmalen Literaturverzeichnis (das fast ausschließlich ältere Beiträge aufführt), bleibt im Text aber ebenfalls unberücksichtigt. Ein Hinweis auf den 2005 noch in Druck befindlichen Katalog der Österreichischen Galerie Belvedere vom Verfasser selbst fehlt natürlich nicht.

Für die Fertigstellung des gesamten Altars mit seinen 24 Tafeln will Saliger einen Zeitraum von maximal zwei Jahren veranschlagen, wobei das Datum „1469“ auf dem Stadttor beim „Einzug in Jerusalem“ seiner Meinung nach den Abschluß der Maltätigkeit an den Passionsszenen wiedergebe; der 16teilige Marien-Zyklus sei parallel dazu entstanden und nur knapp später (1470/71) beendet worden.

Die aufwendige Öltechnik mit ihrem langsam trocknenden Bindemittel, den dünnen Lasuren und immerhin zwei Dutzend verschiedenen Brokatmustern, z. T. in Preßbrokat, spielt als Argument in dem knapp angesetzten Fertigungsprozeß keine Rolle, da von ihr überhaupt nicht die Rede ist. Zum Problem der Händescheidung gibt es mehrfach unterschiedliche Äußerungen Saligers, die von der emphatisch vorgetragenen Betonung des „einzigen Hauptmeisters“ (die Arbeit könne „keineswegs a priori auf mehrere Künstlerhände verteilt werden“, S. 25) bis zu der durchaus nachvollziehbaren Darlegung reichen, es sei „keine durchgehende Eigenhändigkeit in allen malerischen Bereichen definiert“. Immerhin gesteht der Autor dann doch die Tätigkeit „zumindest“ eines „maßgeblichen und stilistisch faßbaren Mitmeisters“ zu, der die „autonome künstlerische Entwicklungsfähigkeit des Hauptmeisters“ und da-

5 RICHARD PERGER: Hans Siebenbürger – Meister des Hauser-Epitaphs und Stifter des Ölbergs zu St. Michael in Wien, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 34, 1980, S. 147–150.

6 CHRISTINE SEIDL: Beiträge zur Wiener und niederösterreichischen Tafelmalerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, 2 Bde. (phil. Diss.); Wien 1987.

7 ROBERT SUCKALE: Les peintres Hans Stocker et Hans Tiefental. „L'ars nova“ en Haute Rhénanie au XV^e siècle, in: *Revue de l'Art* 120, 1998, S. 58–67. – DERS: Überlegungen zur spätgotischen Tafelmalerei in Österreich, in: *Gotik Schätze Oberösterreich*; Linz 2002, S. 122–131, bes. S. 127 ff., auch zum Schottenaltar; – SUCKALES angekündigter Beitrag zu Hans Siebenbürger (vgl. Anm. 24 in der Rezension zu Simon) in den Akten des Kolloquiums in Kutenberg 2000 ist bis jetzt nicht erschienen.

8 ACHIM SIMON: Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik. Der niederländische Einfluß im 15. Jahrhundert; Berlin 2002. Diese Grazer Dissertation befaßt sich mehrfach mit dem Schottenmeister, u. a. S. 238 ff. („Beweinung“) und 298 ff. („Abendmahl“).

9 ARTUR ROSENAUER (Hrsg.): Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. III: Spätmittelalter und Renaissance; München usw.: Prestel 2003. Hier der Beitrag von LUKAS MADERSBACHER zum „Schottenmeister“ S. 413 ff., bzw. Kat.Nr. 194 (bearb. von MICHAEL und THOMAS RAINER), der die wichtige Rolle der Freien Reichsstadt Nürnberg für die Vermittlung der niederländischen Malerei der zweiten Generation im deutschsprachigen Raum betont und meint, daß der Schottenmeister „möglicherweise importierte Fassungen von Vorbildern zur Verfügung“ hatte, aber deutlich der fränkischen Malerei (Preßbrokat!) verbunden sei. Die Beteiligung mehrerer Hände würde auch durch Unterschiede bei den Unterzeichnungen und der Farbigkeit nahegelegt. Selbstverständlich werden hier auch die Besonderheiten von Bildträger und Technik genannt.

mit dessen „historische Leistung“, die sicherlich zu recht betont wird, unterstützt habe, vielleicht könnten bis zu drei Mitmeister (warum nicht Gehilfen?) unterschieden werden (S. 28, S. 30, S. 182). Nach Saliger würde das „Bildresultat“ des Schottenmeisters sogar Eigentümlichkeiten des Fernsehzeitalters vorwegnehmen („Dank der Ausschnittcharakteristik in einem relativ kleinen Format erzielt das Bildresultat einem Fernsehbildschirm wesensverwandte, vorwegnehmende Darstellungskomponente“, S. 45).

Auch nach knapp 200 Seiten Lektüre bleibt die Frage ungelöst, wo der Schottenmeister seine Schulung erfahren haben kann, bzw. ob sein fraglos stark niederländisch beeinflusster Stil sich nur durch eine Reise in die Niederlande erklären lasse. Saliger hält eine solche Reise „für zumindest nicht prinzipiell ausgeschlossen“ (S. 38). Unter den damaligen Bedingungen war die Einbeziehung eines fremden Malers oder Gesellen in eine der berühmten niederländischen Werkstätten aber eher die Ausnahme und keinesfalls gängige Praxis¹⁰.

Eine wichtige Überlegung in diesem Zusammenhang betrifft die „Abendmahlszene“ des Schottenmeisters (wohl um 1469 entstanden, dem auf dem „Einzug in Jerusalem“ angebrachten Datum), als deren Vorbild die von Dirc Bouts gemalte Szene des 1467 vollendeten Löwener Abendmahlsaltares in der einschlägigen Literatur zum Schottenmeister immer wieder zitiert wird. Saliger hält an dieser Vorbildlichkeit fest, betont aber zu recht auch, daß der Schottenmeister das Bildschema sehr selbständig adaptiert.

Saliger bildet außer den einzelnen Bildtafeln des Altars nur Hauptwerke der altniederländischen Malerei ab, wie den Genter Altar des Jan van Eyck, dessen Arnolfini-Doppelporträt, die „Rolin-Madonna“ und die „Paele-Madonna“, oder Rogier van der Weydens Columba-Altar, Werke, die in jedem Standardwerk zu finden sind und im übrigen – anders als der Autor meint – als „Vergleichsbeispiele“ für die künstlerische Herkunft des Malers kaum weiterhelfen. Jedes noch so kleine Detail, ob es sich nun um eine Palme aus dem Genter Altar, um das Hündchen aus dem Arnolfini-Doppelporträt oder um „Durchblicke“ und „Gebärdensprache“ auf diversen Bildern von Dirc Bouts handelt, wird direkt aus den genannten Werken abgeleitet. Auch hätte der Schottenmeister die erst 1468 entstandenen Gerechtigkeitstafeln von Bouts als „rezen-te und eilig verarbeitete Anregung“ genutzt, um „singuläre und säkuläre Resultate“ zu erzielen (S. 110). Auf die Abbildung der „Kreuzigung“ von Rueland Frueauf d. Ä. (um 1490, Abb. 14) hätte hier ebenso verzichtet werden können wie auf Rembrandts „Nachtwache“ (Abb. 11), wo der Autor allerdings „Darstellungsdeterminanten in phänomenologisch ähnlicher Art“ entdecken will, wie auch in Raffaels „Schule von Athen“ (S. 39).

Von Druckgraphik oder Zeichnungen als den sehr viel realistischeren Möglichkeiten des niederländischen Stiltransfers zumal in den sechziger Jahren ist nicht die Rede. Dabei hätte der Autor gerade bei Stichen des Meisters E. S. („Urteil Salomonis“

¹⁰ Vgl. u. a. ROBERT SUCKALE: Rezension zu ACHIM SIMON: Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik (wie Anm. 8), in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 66, 2003, S. 584–592, bes. S. 589.

L. 7 für die ‚Fenstergucker‘; „Geburt Christi mit drei Engeln“ L. 23; „Hl. Michael“ L. 153 für „Kindermord“; Brokatkleider der Muttergottes L. 76, 81, 82; etc.) fündig werden können, statt Hugo van der Goes als „mittelbare oder unmittelbare Inspirationsquelle“ zu bemühen. Wenn dann auch noch „die Kenntnis bzw. vermittelte Inspiration“ durch das „Milieu des Meisters der Virgo inter Virgines oder von Geertgen tot Sint Jans“ als Anregungen (S. 65) angeführt werden, darf man schon fragen, wie es sich dann mit dem angenommenen knappen Entstehungszeitraum des Altars – etwa 1468 bis 1470 – verhalten soll.

Wesentliche stilistische Anregungen soll der Schottenmeister nach Meinung Saligers auch vom Wiener Kaisergrab des Niclas Gerhaerts gewonnen haben – selbst die Proportionen der Tumbareliefs würden mit dem Schottenaltar übereinstimmen –, dabei vergißt er aber offensichtlich, daß die Grabplatte ab 1467 in Passau gearbeitet, das Hochgrab selbst erst 1513 im Stephansdom aufgestellt wurde. Wenn es Anregungen dieser Art für den Schottenmeister gegeben hat, dann wohl eher durch die Kenntnis des Hochaltars von St. Georg in Nördlingen, von Friedrich Herlin und Niclas Gerhaerts 1462 geschaffen. Hier finden sich der aufwendige Preßbrokat und die liebevoll geschilderten Stadtlandschaften im Bildhintergrund; die „Flucht nach Ägypten“ vom Innenflügel mit der Ansicht von Rothenburg – dem Heimatort Herlins – ähnelt demselben Thema auf dem Schottenaltar auffallend¹¹. Wäre es nicht denkbar, daß die für Wien ungewöhnliche Verwendung von Eichenholz beim Schottenaltar auf die Niclas-Gerhaerts-Werkstatt deutet? Der Schrein mit den Figuren und den Flügelreliefs könnte von der in diesen Jahren in Wien bekannten Werkstatt gefertigt worden sein. Das wäre eine ähnliche Kombination wie in Nördlingen, wo die Schnitzerarbeiten dem überregional bekannten Niclas Gerhaerts, die Malerarbeiten dem örtlich tätigen Friedrich Herlin übertragen wurden. Auch wäre zu überlegen, ob nicht Köln – ohnehin ein Einfallstor der niederländischen Kunst – eine Rolle für den Schottenmeister in Fragen der Technik (Öl auf Eiche) gespielt haben kann. Beim Meister der Lyversberg-Passion und dem Meister des Marienlebens begegnen regelmäßig Preßbrokat und Brokatstoffe. Auch das fliegende Jesuskind mit dem Kreuz auf der „Verkündigung“ des Schottenmeisters könnte auf Kölner Vorbilder zurückgehen¹².

11 S. RALF KRÜGER: Friedrich Herlin. Maler und Altarbauunternehmer (*Jahrbuch des Vereins Alt-Rothenburg e. V.*); Rothenburg ob der Tauber 2005, S. 78. – Bessere Abb. zuletzt bei RAINER KAHSNITZ: Die großen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol; München: Hirmer 2005 (siehe dazu die Besprechung von EDGAR HERTLEIN in diesem *Journal* 10, 2006, S. 106–109). Zum Nördlinger Altar S. 40 ff., Taf. 9; die originalen Farbreste an den Schreinskulpturen zeigen bei der Maria und den weiblichen Heiligen Brokatgewänder (Taf. 5, 6). Saliger kommt auf Herlins Darstellung nicht zu sprechen; die Wiener Maria der „Flucht nach Ägypten“ nennt er ein „marianisches Palladium“ und den Typus „Nikopoia“ – beide Bezeichnungen sind abwegig, S. 45.

12 S. dazu die wichtige Untersuchung von ANNETTE SCHERER: Drei Meister – eine Werkstatt. Die Kölner Malerei zwischen 1460 und 1490; Diss. Heidelberg 1998 (Ms., 3 Bde. mit 485 Abb.; Univ. Bibl. Heidelberg), S. 114; zu den Brokaten S. 325 ff.; aufschlußreich ist der Hinweis auf einen möglichen Kölner Aufenthalt Friedrich Herlins bzw. Niclas Gerhaerts' auf Grund übereinstimmender Preßbrokate mit Werken Stefan Lochners, S. 329–331. – Lochner verwendet in seinem Altar der Stadtpatrone bei der „Verkündigung“ einen Goldbrokatvorhang gleichsam als Ersatz für einen Goldgrund, was mit dem Preßbrokatvorhang der Feiertagsseite beim Schottenaltar sehr gut vergleichbar ist.

Eine Reise nach Köln, Schwaben oder Franken hätte also für den Schottenmeister den Zweck der Kenntnis der damals modernsten Strömungen, in seinem Fall der Bouts-Rezeption, ohne weiteres erfüllt, zumal er dort auch das eine oder andere Importstück aus Flandern kennengelernt haben kann. Speziell die Werkstatt des Hans Pleydenwuff (in Nürnberg als Meister seit 1457 tätig) kann als Vorbildlieferant gelten, was Saliger jedoch als unerheblich ablehnt (S. 65). Hier begegnet das gleiche Interesse für minutiös geschilderte Einzelheiten in Stadt und Land sowie die Vorliebe für prunkvolle Brokatgewänder (selbst für die Muttergottes) und ausgefallene modische Details, die auch eine Eigentümlichkeit des Schottenmeisters sind. Das ungewöhnliche Motiv des Johannes im „Marienod“, der der Muttergottes im Moment des Ablebens den Schleier über das Gesicht zieht, gibt es bereits in der Pleydenwuff-Werkstatt¹³. Allerdings ist in Nürnberg wie in Wien Nadelholz als Bildträger üblich.

Der Text ist ausgesprochen mühsam zu lesen, man quält sich durch endlose Beschreibungen. Saliger verzichtet weitgehend auf Absätze, oft gehen ganze Seiten nacheinander ohne Unterbrechung durch. Soll man darin etwa eine Hommage an Thomas Bernhard erkennen? Außerdem bedient sich der Autor eines gestelzten Wissenschaftsjargons mit Begriffen, die z. T. nicht einmal richtig angewendet werden. Den Notnamen „Schottenmeister“ bezeichnet er als ein „Pseudonym“ (S. 12), und was heißt: „jene perspektivischen Inkonsequenzen, auf die Otto Pächt *sui generis* hinwies“? (S. 74). Oder er schmückt sich mit merkwürdigen Wortschöpfungen wie „vektoriell“, „ambiental“, „triptychonal“, „Penibilität“ etc.). Ungewollt komisch wird der Stil, wenn Saliger von „gleichfalls nur geringer Anteiligkeit von *Dramatis Personae*“ (einem häufig verwendeten Begriff) oder von einer „glaubwürdigen dramaturgischen Labilität“ spricht. Umständlich formulierte Schachtelsätze mit vielen erläuternden Zusätzen zu den Adjektiven wie „freilich“, „neuerlich“, „gewiss“, „tatsächlich“ usw. erschweren eine zügige Lektüre.

Als kleine Lesekostprobe seien Saligers Ausführungen zur „Verkündigung an Maria“ zitiert: „Das alabasterfarbene Jesuskind mit dem Kreuz ist vor dunkelgrauer Wandzone auf Maria zufliegend dargestellt und deutet somit den Inhalt der Botschaft aus, während die Taube des Heiligen Geistes direkt über dem Scheitel Mariens inmitten ihres Nimbus zu landen scheint, um (sic) schließlich das Ziel des Inhalts der Botschaft, also die den Erlöser Jesus Christus zu gebärende Gottesmutter, präzisiert, und sie als Bezugsperson, der die Botschaft gilt, neuerlich bildlich ausdeutet. Der im Käfig still sitzende Vogel gibt in einem signifikanten Genremotiv die Situation eines in einem Interieur gelandeten Flugwesens anekdotisch wieder. Somit erweist sich unter dem Hinweis auf den einführenden Textteil diese Tafel als eines der fortgeschrittenen Werke in diesem Zyklus aus. Die Physiognomien in ihrer Tendenz zu gerundet konturierten Formen, die zusammen mit den spitz zulaufenden Halsausschnitten pointierende Formenresultate ergeben und somit zum kursiven Formenkanon gehören, bestätigen die Entstehung in dieser Phase“ (S. 146).

¹³ ROBERT SUCKALE: Überlegungen zur spätgotischen Tafelmalerei in Oberösterreich (wie Anm. 7), S. 122 ff., Abb. 7. Der Vergleich ist Saliger nicht bekannt, oder er berücksichtigt ihn nicht.

Saligers Bemühen, mit solchen Beschreibungen sein großes Vorbild Otto Pächt zu imitieren oder noch zu übertreffen, ist offensichtlich, es führt aber, wie gezeigt, bisweilen ins Absurde und wirkt eher befremdlich, weil es das hochgesteckte Ziel natürlich nicht erreicht. So ist nur bedauernd festzustellen, daß einer der wichtigsten Bilderzyklen der Wiener Spätgotik eine Bearbeitung erfahren hat, mit der weder Fachleute noch interessierte Laien viel Freude haben werden.

IRMLIND LUISE HERZNER
Karlsruhe

Rob Dückers & Pieter Roelofs (eds.): De gebroeders van Limburg. Nijmeegse meesters aan het Franse hof 1400–1416; [Exhibition Catalogue Museum het Valkhof Nijmegen 28 August – 20 November 2005]; Gent: Ludion 2005; 368 pp. and 432 illustrations; ISBN 90-5544-576-2 (paperback edition); € 34,90; ISBN 90-5544-593-2 (luxury edition); ISBN 90-5544-596-7 (hardback edition in English); € 49,90

Probably the most celebrated manuscript ever made was the *Très Riches Heures du Duc de Berry* (Chantilly, Musée Condée, Ms. 65), a beautiful book indeed, illuminated as it is with full-page miniatures in a refined French court style. As is well known, the illuminators of the manuscript were Herman, Paul and Johan van Limburg. In spite of their name, the three brothers did not come from Limburg, but from the duchy of Gelre. From various contemporary documents we learn that their parents were the woodcarver Arnold van Limburg and his wife Metta van Maelwael, who lived on the corner of the Burchtstraat and the Stockumstraat in Nijmegen. Although specialists in the field of illuminated manuscripts were acquainted with these facts, in Nijmegen itself the awareness that the Limburg brothers came from Nijmegen is only very recent. This is why, in the late summer and autumn of 2005, an exhibition was launched in Nijmegen, as a tribute to these three long-forgotten and newly-discovered sons of the city. An important incentive was the fact that another manuscript made by the Van Limburg brothers, the *Belles Heures du Duc de Berry* (New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection acc. No. 54.1.1.) had to undergo restoration and was therefore taken out of its binding. This circumstance presented the Nijmegen Valkhof Museum with the once in a lifetime opportunity to exhibit 16 miniatures from this precious manuscript in the hometown of the three artists.

Although the brothers were born in Nijmegen and grew up there, Herman and Johan left their hometown already at a very young age (the eldest being 13, the youngest 10) to continue their training in Paris in the workshop of the goldsmith Alebret de Bolure. In 1399 they were sent back to Nijmegen, because the plague was then spreading over Paris. On their way back they were taken prisoner by the duke of Brabant in whose custody they remained from November 1399 until May 1400, when they were set free thanks to the munificence of Philip the Bold, who had decided to pay the ransom necessary for their release, in return for the good services their uncle, the