

solchen Vereinigung ausgesprochen, deren Gründung nach langen Statutenverhandlungen nun durchgeführt wurde.

Die Vereinsziele gehen über eine notwendige Interessenvertretung der Kunsthistoriker in Berufs- und Standesfragen hinaus, vor allem auch im Hinblick auf die Vertretung der Kunstgeschichte in der Öffentlichkeit. Zugleich wird es Ziel des Verbandes sein, die Kunstgeschichte selbst verstärkt in die Gesellschaft zu integrieren, sich mit der Kunst der Gegenwart vermehrt zu befassen und über die allgemeinen Fragen der Kunst, der Denkmalerhaltung zu reflektieren. Der Verband wird zu Fragen der Kunst und der Kulturpolitik Stellung nehmen und durch Tagungen, Symposien und Publikationen den dauernden Versuch unternehmen, diese Probleme zu diskutieren und der Öffentlichkeit vertraut zu machen. Ein in kürzeren Abständen erscheinendes Informationsblatt, das Stellenausschreibungen, vakante Stellen, Berichte über die Aktivitäten des Verbandes und ein- bis zweimal jährlich Kurzberichte und eine Übersicht der Publikationen zur Kunstgeschichte etc. enthalten soll, ist ebenfalls geplant. Dabei sind in der Zukunft auch Forschungsaufträge, deren Koordination im interdisziplinären Raum, Diskussionen über die Struktur der Museen und deren Wandel und insbesondere auch die Probleme der Studenten und der ins Berufsleben eintretenden Kunsthistoriker ein besonderes Anliegen.

Der Österreichische Kunsthistorikerverband gliedert sich in fünf Kurien: Universität und Kunsthochschule, Museum, Denkmalpflege, freie Berufe, Studenten (ab dem zweiten Studienabschnitt). Die Vereinsstruktur sieht eine Mehrheitsabstimmung in den einzelnen Kurien vor. Der Beschluß erfolgt durch die Voten der fünf Kurien. Jede Kurie wählt zwei ihrer Mitglieder in den Vorstand. Der Vorstand schlägt der Hauptversammlung Kandidaten für den Vorsitzenden vor, die kurial den Vorsitzenden wählt.

Die Gründungsversammlung am 14. Oktober 1983 wählte zuerst den Vorstand, dann den Vorsitzenden und der Vorstand anschließend die übrigen Funktionäre auf die Dauer von zwei Jahren. Vorsitzender ist nunmehr Univ.-Prof. DDr. Wilfried Skreiner, Graz (Museum). Seine Stellvertreter sind Univ.-Ass. Dr. Dieter Bogner, Wien (Universität), und Dr. Selma Krassa, Wien (freie Berufe). Der Sitz des Vereins ist an den Wohnsitz des Vorsitzenden gebunden. Anschrift: *Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, 8010 Graz, Sackstraße 16/II*, Tel.: (03 16) 79-1-55, 79-1-86, 79-1-59.

Der parteipolitisch unabhängige Verband wird den Kontakt zu den kunsthistorischen Vereinen der Nachbarländer aufnehmen und auch im Inland mit Verbänden ähnlicher Zielrichtungen zusammenarbeiten. Er ist jedoch die einzige kunsthistorische Vereinigung in Österreich.

Wilfried Skreiner

Rezensionen

Der Albrechtsaltar und sein Meister. Herausgegeben von FLORIDUS RÖHRIG. Beiträge von INGRID KARL, MANFRED KOLLER, RICHARD PERGER, FLORIDUS RÖHRIG UND ARTUR ROSENAUER. Edition Tusch, Wien 1981, 176 S. mit zahlreichen schwarzweißen u. farbigen Abb.

Das Österreichische Bundesdenkmalamt hat im letzten Dezennium die Restaurierung von zwei bedeutenden Altären abgeschlossen: Michael Pachters Meisterwerk in St. Wolfgang und das doppelte Flügelpaar des einstigen Hochaltars der ehem. Karmelitenkirche in Wien, heute Kirche Am Hof, das in das Stiftsmuseum von Klosterneuburg gelangte, während Schrein und Schreinfiguren verschollen sind. Die Gelegenheit der vollständigen Demontage des Retabels in St. Wolfgang wurde unter Anwendung der modernen natur- und kunstwissenschaftlichen Methoden zu einer minutiösen Untersuchung aller Teile benützt. Die Ergebnisse sind in einer äußerlich schlichten, von mehreren österreichischen wie internationalen Gremien subventionierten Publikation ausführlich dargestellt (M. Koller—N. Wibiral, *Der Pacher-Altar in St. Wolfgang. Untersuchung, Konservierung und Restaurierung 1969—1976*, Wien, Köln und Graz 1981). Prinzipien und Erfolge der Untersuchung und Restaurierung der als „Albrechtsaltar“ in die Literatur eingegangenen Flügel des Karmelitenaltars wurden ebenfalls in einer Veröffentlichung niedergelegt, die sich, mit vorzüglichem Bildmaterial reich ausgestattet, an einen weiteren Kreis von Interessierten wendet, nachdem die wissenschaftlichen Ergebnisse von den Autoren z. T. bereits anderenorts bekanntgemacht wurden. Dem an technischen Fragen zur mittelalterlichen Flach- und Faßmalerei wie an den heutigen Möglichkeiten der Untersuchung interessierten Kunsthistoriker ist zu empfehlen, beide Publikationen, die sich in mancher Hinsicht ergänzen, gleichzeitig zu studieren.

Das Retabel der Karmeliten mußte 1709 in der seit 1554 von den Jesuiten benützten Kirche einem Altar Andrea Pozzos weichen. Wahrscheinlich gingen damals bereits der Schrein und die Skulpturen verloren. Die Flügel wurden in dem als Professhaus dienenden Klostergebäude aufbewahrt, von wo sie unmittelbar nach der Aufhebung der Gesellschaft Jesu im Jahre 1773, wie Floridus Röhrig jetzt mit Hilfe einer Transportrechnung vom 25. August 1774 nachweisen konnte, von Propst Ambros Lorenz (1772—1781) für die von ihm in Klosterneuburg angelegte stiftliche Kunst- und Raritätenkammer erworben wurden. Der Leiter der Geschicke des Augustiner-Chorherrenstiftes bewies damit ein außerordentlich frühes Interesse an einem Werk „altdeutscher“ Malerei.

Erhalten haben sich die Innenseiten des inneren Flügelpaares mit Szenen aus dem Marienleben und ihre unter Propst Floridus Leeb (1782—1799) abgesägten Außenseiten, die zusammen mit den Innenseiten des äußeren Flügelpaares Maria mit den Chören der Engel, Propheten, Patriarchen und Heiligen zeigen. Die Außenseiten des rechten Außenflügels wurden ebenfalls abgespalten und gingen verloren. Die bis auf eine Tafel im Verbund gebliebenen linken Außenseiten waren auf Veranlassung der Jesuiten mit Themen aus der Jugendgeschichte und Passion Christi bemalt worden. Die äußerst schlichte Qualität erlaubte ihre Entfernung und die durch Röntgenaufnahmen vorbereitete Freilegung von vier im ganzen wohl erhaltenen, nach Form und Inhalt durchaus ungewöhnlichen Szenen, die sich auf den Karmelitenorden beziehen.

Sämtliche Darstellungen des Altars sind in hervorragenden, ganzseitigen Farbtafeln wiedergegeben. Leider hat sich bei der Montage der verkleinerten Einzelabbil-

dungen zur Verdeutlichung des ursprünglichen Eindrucks in den einzelnen Phasen der Öffnung des Retabels ein bedauerlicher Irrtum eingeschlichen. Auf der Abbildung des geschlossenen linken Außenflügels (S. 34) wurde die Szene rechts oben mit der links unten vertauscht, wobei der Fehler sich in der Anordnung der Photographien des übermalten Zustands und der Dokumentations- wie technischen Aufnahmen fortsetzt (S. 156—161). Die richtige Verteilung, die auch bei der Teilrekonstruktion des Altars in seinem neuen Aufstellungsort, der modernen Sebastianskapelle auf dem Stiftsplatz in Klosterneuburg, gewählt wurde, ergibt sich zwangsläufig aus den noch in situ befindlichen Gegenseiten, deren Folge bereits von Otto Benesch (*Katalog der stiftlichen Kunstsammlungen. I. Die Gemäldesammlung des stiftl. Museums, Klosterneuburg 1937*) rekonstruiert und in den vorliegenden Band übernommen wurde. Richtig angeordnet ergeben sich auf der Werktagsseite oben zwei Szenen aus dem Leben des Elias (Besuch bei den Prophetenjüngern, Teilung des Jordan), unten ein Wunder des Elisäus (der Tod im Topf) und eine Szene aus der Geschichte des Karmelitenordens (Bestätigung der Regel). Da auf dem ganzen Altar die Folge über die Flügelteilung hinweg von oben links nach unten rechts zu lesen ist, werden die vernichteten Bilder oben zwei weitere Ereignisse aus dem Leben der beiden Propheten gezeigt haben, mit Sicherheit die Entrückung des Elias im feurigen Wagen, die sich dem Jordanübergang unmittelbar anschließt, und ein weiteres Wunder des Elisäus, vielleicht die Erweckung des Sohnes der Sunamitin. Unten hätten sich dann die Ereignisse aus dem Leben des Ordens fortgesetzt. Von diesen Szenen steht für die Tafelmalerei nur die Regelbestätigung in einer ikonographischen Tradition.

Ein mit dem Elisäuswunder freigelegtes Stifterwappen wurde von Richard Perger, der zu dem Band einen Beitrag zur historischen und topographischen Umwelt des Altars beige-steuert hat, als Zeichen des Oswald Oberndorffer, seit 1436 Leiter der obersten landesfürstlichen Finanzbehörde für Österreich unter der Enns, erkannt. Da der Schild nach (heraldisch) links gewandt ist, muß das entsprechende, verlorene Bild des rechten Altarflügels ein weiteres Wappen getragen haben, wahrscheinlich das der Frau des Stifters, Dorothea geb. Purger.

Die Entdeckung des Wappens hat eine präzise Datierung des Altars nicht erleichtert, da der im ersten Viertel des Jahres 1437 erfolgte Tod Oberndorffers in Einklang zu bringen ist mit dem Porträt Albrechts V., den man bisher als den Stifter des Altars angesehen hatte. Der Herzog ist auf der Tafel der *Angeli* unter der deutschen Königskrone dargestellt, die er vom 29. April 1438 bis zum 27. Oktober 1439 trug. Am wahrscheinlichsten ist die Annahme einer Stiftung anlässlich des Todes des Oswald Oberndorffer, ausgeführt durch seine Witwe, die zusammen mit dem Herzog das reiche Erbe angetreten hatte und sich bereits 1439 aufs neue vermählte.

Voraus ging ein zweites Werk des gleichen Malers, von dem sich nach Verlust einer ehem. in Berlin befindlichen Verkündigung drei Tafeln in Wien und eine weitere in Budapest erhalten haben. Die von W. Suida (*Österreichische Malerei in der Zeit Erzherzogs Ernst d. Eisernen und König Albrecht II.*, Wien 1926, S. 35 f.) auf Grund von Wappenscheiben im Tempel der Zurückweisung von Joachims Opfer

vorgenommene Datierung auf 1438 wird von Perger abgelehnt, der in der Wiedergabe der Wappen lediglich „ein vom Maler ersonnenes dekoratives Element“ sehen will. Aufklärung könnte vielleicht die Identifizierung des von Suida ungenannten Wappens bringen, das einen silbernen Schrägbalken zwischen zwei blauen Feldern zeigt und zusammen mit dem Wappen Österreichs über zwei Figuren angebracht ist, bei denen es sich nicht, wie Perger meint, um Heilige handelt, sondern eindeutig um ein kniendes Stifterpaar, dessen Gebet auf Spruchbändern angedeutet ist.

Manfred Koller gelingt es, in seiner Schilderung der technologischen Untersuchungen den Leser die Entstehung des Altars miterleben zu lassen. Die Werkstatt ging durchaus ökonomisch vor, unterschied zwischen Innen- und Außenflügeln nicht nur in der Goldauflage, sondern auch in der Auswahl und Breite der Bretter aus Weißtanne, wie in deren Aufrauung und Überklebung mit Leinwand. Der Auftrag der in ihrer Variationsbreite beschränkten Farbpigmente erfolgte meist in zwei Farbschichten, über die gegebenenfalls das ausgemischte Inkarnat, nach dem Bericht der Restauratorin Ingrid Karl auch Rot und Grün, als Höhung aufgetragen wurden. Eine Strukturierung der Oberfläche erfolgte durch Stupfen mit den Borsten des Pinsels oder durch Gravieren mit dessen Stiel in die nasse Farbe. Als Bindemittel wurde durchwegs Öl festgestellt. Infrarotaufnahmen machten Vorritzungen und Unterzeichnungen in schwarzer Farbe sichtbar. Der ganz persönliche Zeichenstil des entwerfenden Meisters wird von Koller unterschiedslos auf allen Tafeln beobachtet, während doch in der Ausführung zumindest bei den Chören der Bekenner und Märtyrer eine zweite Hand erkennbar ist. Abweichungen vom Entwurf ließen sich besonders in den Landschaftshintergründen der freigelegten Außenseiten erkennen. Zunächst vorgesehene konservative Lösungen wurden durch Lichtphänomene am Himmel ersetzt, die bereits auf der Verkündigung an Joachim des älteren Altars vorgebildet sind. Ein über den Goldgrund gelegter lichtempfindlicher Pflanzenlack hat den Grundriß der abschließenden Schleierbretter der Festtagsseiten erhalten. Im Gegensatz zu den Gemälden des Pacher-Altars in St. Wolfgang, dessen Blau- und Grünwerte (Azurit, Grünspan) irreversibel so stark gebräunt sind, daß sich die ursprüngliche Gold-Rot-Grün-Blau-Farbigkeit auf eine Gold-Rot-Farbigkeit reduziert hat, haben sich auf dem Karmelitenaltar die Farbwerte der Blau- und Grüntöne (Azurit, Grünspan, Kupferresinat) weitgehend erhalten.

Eine Geschichte des Altars und eine ausführliche Erläuterung der Bildszenen hat Floridus Röhrig dem Band beige-steuert. Bei der Bestimmung der zahlreich wiedergegebenen Pflanzen war ihm Eva Schönbeck vom Botanischen Institut der Universität Wien behilflich. Eine Deutung der Symbolik der in Verbindung mit Maria dargestellten Bäume hatte bereits Lottlisa Behling vorgenommen (*Album Amicorum J. G. van Gelder*. Hrsg. von J. Bruyn u. a., den Haag 1973, S. 15ff.), die auch die Anregung zur Dissertation von Barbara Bonard gegeben hatte, die sich mit der literarischen Überlieferung der Engelchöre und der Anrufungen Mariens beschäftigt (*Der Albrechtsaltar in Klosterneuburg bei Wien. Irdisches Leben und himmlische Hierarchie*, 1980).

Das Thema der Sonntagsseite ist die Ankunft Mariens im Himmel und ihre Hul-

digung durch die Engel und Heiligen als Fortsetzung des Marienlebens der Festtagsseite, das mit der Begegnung an der Goldenen Pforte beginnt und mit der Versammlung der Apostel am Sterbebett endet. In ihrer Antwort auf die Begrüßungsworte reiht sich Maria, als jeweils mit den gleichen Eigenschaften begabt, in den sie ansprechenden Chor ein. Dem theologisch gebildeten Verfasser des Programms kam es darauf an, Maria als im Besitz der Summe aller Gnaden und Eigenschaften der Engel und Heiligen zu bezeugen. Bei der Wiedergabe der Texte der Schriftbänder sind Röhrig wie Bonard einige Ungenauigkeiten unterlaufen. Die Übersetzung erleichtern die richtigen Lesungen *huc* statt *hoc* auf S. 60/61 (*Principatus*), *nec* statt *ut* und *fide* statt *fidei* auf S. 82/83 (Witwen).

Dem Stil des Werkstatthauptes, seiner Herkunft und seiner Entwicklung vom kleineren zum größeren Altar hat Artur Rosenauer eine detaillierte Analyse gewidmet. Er betont besonders das seiner Meinung nach persönliche Kenntnisnahme verdankte Wissen des Malers um die Errungenschaften der Pariser und franco-flämischen Buchmalerei der Zeit um 1400 und vor allem um die Kunst des Meisters von Flémalle, in dessen Werkstatt der Künstler sich vermutlich „gründlich habe umsehen dürfen“. Rosenauer hält es sogar für möglich, daß die Neuerungen der Werktagsseite einer erneuten Reise in den Westen zu verdanken sind. Trotz der großen Zahl gegenständlicher Übereinstimmungen, die Rosenauer mit Arbeiten des Meisters von Flémalle und seines Kreises nachweisen kann, ist man von einem direkten Kontakt schwer zu überzeugen. Es mag daran liegen, daß der Wiener von einem Wesenszug altniederländischer Malerei, der Darstellung atmosphärischer Räumlichkeit, nur wenig in das eigene Werk zu übertragen vermochte. Auch drängt sich die Frage auf, wie ein junger Künstler zur intimen Kenntnis der außerordentlich kostbaren, im Besitz hochgestellter Persönlichkeiten befindlichen Handschriften, die längst die Werkstätten der Illuminatoren verlassen hatten, kommen konnte. Sich über Generationen wiederholende gegenständliche Details lassen sich auch als wanderndes Gut erklären, „wobei man als Vehikel so vielfältiger Vermittlung wohl am ehesten an Vorlagenbücher denken darf“, wie G. Schmidt in ähnlichem Zusammenhang formuliert hat. (Die österreichische Kreuzigungstafel in der Huntington Library. In: *Österr. Zeitschr. für Kunst- und Denkmalpflege* 20, 1966, S.6). Wenn G. Schmidt ferner (Ein St. Pöltener Missale aus dem frühen 15. Jahrhundert. In: *Ebd.* 16, 1962, S. 1—15) in Arbeiten der Wiener Hofminiaturisten des frühen 15. Jahrhunderts eine Komponente erkennt, die auf eine Verbindung dieser Künstler zu Miniaturen des Jean de Berry weisen, so ist die Möglichkeit nicht auszuschließen, daß dem Maler der Flügel des Karmelitenaltars solch älteres Gut von der Wiener Werkstatt übermittelte wurde, in der er unter oder neben dem Meister der Klosterneuburger Darbringung zu arbeiten begann.

Zur Identifizierung des bisher als Albrechtsmeister benannten Malers hat der Historiker Richard Perger erneut auf den in Wiener Urkunden häufig genannten und stets als Maler, niemals als Bildhauer bezeichneten Jakob Kaschauer hingewiesen, der 1436 auch ein Fenster für die Karmelitenkirche lieferte. Die Kunsthistoriker, die sich auf die einzige erhaltene und urkundlich gesicherte Arbeit der Werkstatt, die

jetzt im Bayerischen Nationalmuseum befindlichen Skulpturen des ehem. Freisinger Hochaltars, stützten, haben aus stilistischen Gründen diese Gleichsetzung stets abgelehnt, wobei stillschweigend vorausgesetzt wurde, daß der Werkstattinhaber auch die Schnitzwerke des ihm verdingten Altars eigenhändig ausgeführt habe. Ein Beweis läßt sich dafür nicht führen. Die Gegenbeispiele sind zahlreich. Auch bestehen in der stilistischen Ableitung der Freisinger Figuren erhebliche Unterschiede. Während Theodor Müller eine starke einheimische Note mit Affinität zu gleichzeitigen Malwerken sah und die Verarbeitung niederländischer Prototypen ablehnte (*Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400—1500*, Harmondsworth 1966, S. 76), sprach Alfred Schädler in jüngster Zeit von einem offenkundigen „Konnex mit niederländischer Kunst, dem Stilhorizont des Meisters von Flémalle entsprechend“ (NDB 11, 1977, S. 311). Nimmt man an, daß die Figuren im Schrein des Karmelitenaltars von der gleichen Hand entworfen waren wie die des Freisinger Altars, so schließen beide Formulierungen ein künstlerisches Gleichgewicht zwischen den Skulpturen und dem Malwerk nicht aus.

Jakob Kaschauer war mit einer Nürnbergerin aus der Familie Hirschvogel verheiratet. Die Erhärtung der Vermutung Pergers, daß auch der Maler aus Nürnberg stamme, wäre von Bedeutung wegen der Stilparallele zum Werk des Nürnberger Meisters des Tucheraltars, dessen vermuteter Bekanntschaft mit der Wiener Kreuzigung des Meisters von St. Lambrecht und des beachtenswerten Hinweises von Rosenauer auf die Verwandtschaft zwischen den Darstellungen der Verkündigung des Tucher- und des Karmelitenaltars.

Nach einer bedrückenden Schilderung des desolaten Zustands der Tafeln infolge der Spaltung der Bildträger, von Übermalungen und Neuvergoldungen gibt Ingrid Karl einen Bericht ihrer Restaurierungsarbeit, die von der Entdeckung der Karmelitenszenen und dem Wunsch des Eigentümers mitbestimmt wurde, so weit als möglich eine Rekonstruktion des Altars vorzunehmen und diesen in einem auch sakral genutzten Kapellenraum aufzustellen. So ließen sich Retuschen und Nachpunzierungen nicht umgehen, doch bietet der Altar in seiner Ansicht der Sonntage nun wieder eine einheitliche Bilderwand der himmlischen Hierarchie. Die Szenen des Marienlebens der Festtagsseite blieben abgetrennt. Von einer Rekonstruktion der Schleierbretter, von denen eines nach den erhaltenen Grundrissen hergestellt und für die Aufnahmen auf S. 111 des Bandes montiert wurde, sah man ab. Wenn Otto Pächt 1929 annehmen mußte, der Maler des Karmelitenaltars arbeite „mit schmutzigen, dunklen Farben, um den Charakter des Irdisch-Robusten zu erreichen“ (*Österr. Tafelmalerei der Gotik*, Augsburg u. Wien, S. 15), so zeigt sich der Altar nach der Reinigung und der Freilegung des ursprünglichen Goldgrunds in einem vollen Farbklang, dessen Werte, nur wenig moduliert, den Figuren Gewicht verleihen.

Peter Strieder