

Mitteilungen

Die Parler und der Schöne Stil

Bemerkungen zur Ausstellung und zum Katalog

von

Dieter Großmann

Die Kölner „Parler-Ausstellung“¹, wie man sie kurz nennt, wird als eine der großen Ausstellungen vergangener Kunst in die Kunstgeschichte eingehen, ähnlich wie die „Staufer-Ausstellung“ des Jahres 1977, und vergleichbar so mancher der Europarats-Ausstellungen, von denen sich — des verwandten Themas wegen — vor allem die „Europäische Kunst um 1400“ in Wien 1962 ins Gedächtnis drängt.

Der Name „Die Parler und der Schöne Stil“ hat reale Bezugspunkte örtlicher und zeitlicher Art, stellt aber zugleich auch ein Programm dar. Der 600. Todestag Karls IV. hatte im Jahre 1978 bereits zu zwei Ausstellungen Anlaß gegeben²: zu der Karls-Ausstellung in Nürnberg, die mit vielen Schautafeln und Erläuterungen ein durch Originale und Kopien von Kunstwerken farbig gestaltetes Bild der Epoche und der Leistungen und Schwierigkeiten des Herrschers zu geben versuchte; auf der anderen Seite die Ausstellung in Prag, die unter Betonung der böhmisch(-tschechischen) Komponente Werk und Herrschaft Karls in eine Kontinuität mit dem gegenwärtigen Staat und seinen Auffassungen setzen wollte. In beiden Fällen stand der politische Mensch Karl IV. als Persönlichkeit (und auch als Kunstmäzen) im Vordergrund, und die Kunstwerke dienten zur Erläuterung und Verbildlichung.

Anders in Köln. Abgesehen von einer Tonbildschau (die weniger deutlich als bei den „Staufern“ in Stuttgart in das Gesamtkonzept integriert war), ist die Kunst ganz „unter sich“ geblieben. Nur ein kurzer Führer gibt knappe Auskunft über gewisse, vorwiegend künstlerische Zusammenhänge, nur knappste Beschriftungen — leider auch ohne Angabe der Werkstoffe bei den Figuren — unterrichten den Besucher über die Objekte. Erst Führungen eröffnen einen Zugang zum zeitgeschichtlichen Hin-

1) Die Parler und der Schöne Stil 1350—1400 — Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln, hrsg. von A. Legner, 3 Bde, Köln 1978.

2) Kaiser Karl IV. 1316—1378. (Ausstellungsführer) München 1978; Kaiser Karl IV. Staatsmann und Mäzen, hrsg. von F. Seibt, München 1978; Doba Karla IV v dějinách národů ČSSR [Die Zeit Karls IV. in der Geschichte des Volkes der ČSSR], Prag 1978.

tergrund, wobei besonders gern der Gegensatz zwischen der angestrebten Schönheit des Kunstwerkes und der Not der tatsächlichen Verhältnisse betont wird — etwa vor dem Bilde der Altenmarkter Madonna (die übrigens, als Wallfahrtsbild, zumindest beweist, daß die „schöne“ Kunst nicht nur etwas für die Vornehmen war, sondern auch dem gemeinen Volk begegnete).

Der große Katalog, der die Kunstwerke und teilweise ihr Umfeld erschließen soll, ist mit seinen drei Bänden im Gesamtgewicht von mehr als 6 kg nicht geeignet, ihn auf den Weg durch die Ausstellung mitzunehmen, zumal kein Band für sich allein benutzt werden kann, sondern ständige Querverbindungen und das Register im dritten Band zu berücksichtigen sind. Wer, etwa als Historiker oder Kunsthistoriker, bestimmten Problemen im unmittelbaren Anblick der Figuren nachgehen will, der muß sich Notizen oder Kopien von den Texten machen, die die jeweiligen Objekte betreffen. Hingegen ist das Katalogwerk zweifellos ein umfangreiches und inhaltsvolles Kompendium, eine Art Teil-Kunstgeschichte, wozu sich die Ausstellungs-Kataloge in den letzten 20 Jahren ja überhaupt immer mehr entwickelt haben. Die allgemeine Richtung des Kataloges entspricht allerdings auch insofern der Präsentation der Ausstellung, als — nach jeweiligen erläuternden Eingangskapiteln zu den einzelnen Herkunftslandschaften — unter den einzelnen Objekten meist kunstgeschichtliche Fragen im engeren Sinne erörtert werden — wie in Wien 1962, in Salzburg 1965, 1970 und 1976, in Brüssel 1966 und in Prag 1969³, um nur einige einschlägige Beispiele zu nennen.

Viele dieser Kataloge bemühen sich auch um ein Bild der Zeit, aus den im Spätmittelalter doch schon zahlreich fließenden Quellen erschlossen, in das die Kunstwerke vor allem in den einleitenden Texten eingebettet werden. Im Jahre 1975 war die Frankfurter Ausstellung „Kunst um 1400 am Mittelrhein — ein Teil der Wirklichkeit“ einen fast entgegengesetzten Weg gegangen. Hier war versucht worden, aus dem Kunstwerk die Situation der Zeit rückzuerschließen und deutlich zu machen, in ihm Gegensatz oder Übereinstimmung mit den politischen und sozialen Zeittendenzen zu finden. Gewiß war dieser Versuch stark angefochten und nicht in allen Ergebnissen befriedigend, aber doch kühn und fruchtbar, und so ist er wohl auch auf den Kölner Katalog nicht ohne Eindruck geblieben. Insbesondere zahlreiche Kapitel im dritten Band, wie „antiqui — moderni“, „Chronica und Mappa Mundi“, „Wände aus Edelstein und Gefäße aus Kristall“, „Privatoratorien“, „Bilder zur Apokalypse“, „Ikon und Por-

3) Europäische Kunst um 1400. Kunsthistorisches Museum Wien, 1962; Schöne Madonnen 1350—1450. Veranstaltet vom Salzburger Domkapitel, Salzburg 1965; Les Primitifs de Bohême, Brüssel 1966; Katalog der nicht durchgeführten Ausstellung „České umění gotické [Gotische Kunst in Böhmen] 1350—1420“, für 1969 geplant, Katalog in Prag 1970 erschienen; Stabat mater. Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400. Veranstaltet vom Salzburger Domkapitel, Salzburg 1970; Salzburger Kunst der Spätgotik. Die Skulptur, Salzburg, Museum Carolino-Augustum, 1976.

trät“, „Wirklichkeit und Illusion“, vermitteln, aus der Hand verschiedener Autoren, ein vielfältiges Bild der so vielfältigen und oft anscheinend widersprüchlichen Gedanken- und Aktionswelt des 14. Jahrhunderts.

Der große Katalog gibt keine Übersicht nur über die ausgestellten Werke. Das war schon darum nicht möglich, weil die Verhandlungen über dieses oder jenes Werk bis zum letzten Augenblick geführt wurden und bald mit Erfolg, bald mit Mißerfolg abschlossen. Das Fehlen wichtiger, aber für die Ausstellung nicht gewonnener Werke bildet in den Ausstellungskatalogen von jeher das größte Handicap, weil die Ausstellungen auf Grund des Zufalls von Gewährung oder Verweigerung eines Objektes oft auf „Ersatz“ angewiesen sind oder wichtige Verbindungslinien nicht darstellen können. In den Salzburger Katalogen von 1965 und 1970 ist daher auf Anregung des Diözesankonservators Dr. Neuhardt der Begriff der *Desiderata* in Form eines Anhanges an die ausgestellten Werke eingeführt worden. Der Kölner große Katalog geht noch einen Schritt weiter, indem er ausgestellte, nicht ausgestellte und auch zerstörte oder verschollene Werke in die Gesamtkonzeption einbezieht (so z. B. die 1945 in Mitteldeutschland verschollene Thorner Madonna). Ebenso folgt er der sich immer mehr verbreitenden Gewohnheit, alle ausgestellten — und in diesem Falle sogar alle katalogmäßig behandelten — Werke abzubilden. Jedoch nur eine Liste am Anfang des ersten Katalogbandes gibt Auskunft darüber, welche der (im Katalog nicht bezifferten) Werke tatsächlich in der Ausstellung zu sehen sind. (Andernfalls wäre der Druck des Kataloges nicht rechtzeitig zu bewerkstelligen gewesen.) Gelegentlich befällt einen bei der etwas mühsamen Suche, ob ein Werk vorhanden sei oder nicht, dann eine gewisse Enttäuschung — z. B. beim Fehlen der *Pietà* von Hermannstadt; aber für das Fehlen dieses und anderer Werke ist die Ausstellungsleitung so wenig verantwortlich zu machen wie dafür, daß die vor wenigen Jahren überraschend aufgetauchten Figurenfragmente aus Budapest, die z. T. mit der Großlobminger Gruppe in Verbindung stehen, in keinem Exemplar vorgeführt werden.

Das Prinzip, nur Originale auszustellen, ist sehr streng und vielleicht etwas zu streng wahrgenommen worden. Man kann nun einmal die *Triforien-Büsten* des Prager Veitsdomes nicht im Original ausstellen. Es sind in Prag hervorragende Abgüsse hergestellt und farbig so behandelt worden, daß ihr Eindruck dem der Originale aufs Äußerste nahekommt. In Brüssel wurden sie 1966 gezeigt, und ich habe mich dort von meiner (ebenfalls zunächst vorhandenen) *Skepsis* bekehren lassen. Wie eindrucksvoll und aufschlußreich wäre es gewesen, hätte man in Köln (allerdings entgegen dem geographischen Aufstellungsprinzip) die Büste der Anna von Schweidnitz aus Prag neben der Kölner Parlerbüste in Vorder- und Seitenansicht bewundern, ihren plastischen Stil miteinander vergleichen können. Hier wurde mit der strengen Einhaltung des Prinzips wohl doch eine Chance vergeben.

Sicherlich wäre es möglich gewesen, bei intensiver Bemühung und vielleicht bei Einschaltung dieses oder jenes Vermittlers noch das eine oder

andere Werk zu bekommen, das nun nicht zu finden ist. Aber der Zeitaufwand, bei zweifelhaftem Erfolg der Bemühung, hätte an anderen Stellen gefehlt, wo es nicht weniger intensiver Bemühungen bedurfte, und dort entsprechende Lücken gerissen. Man muß sich damit abfinden, daß eine im kunsthistorischen Sinne „ideale Ausstellung“ niemals erreichbar werden wird, zumal eine gewisse Skepsis gegenüber einem eventuell überhandnehmenden „Karussell“ der Figuren in den Katalogtext selbst Eingang gefunden hat, so wenn es zur Altenmarkter Madonna heißt (S. 408): sie sei „ein Lieblingsobjekt des neueren Ausstellungsbetriebes geworden“. Der Umstand, daß die farbige Fassung jüngst restauriert worden ist, rechtfertigt es indes, gerade dieses Werk erneut der Öffentlichkeit vorzustellen, nur hätte man sich eine bessere Beleuchtung gewünscht.

Überhaupt ist die Beleuchtung ein Problem bei Ausstellungen, die in demselben Raum Werke der Bildhauerkunst und der Buchmalerei zeigen wollen. Das Problem liegt darin, daß für die Buchmalerei eine möglichst knappe Beleuchtung gewählt wird, um die Gefahr eines Ausbleichens der Farben zu mindern — so in Stuttgart bei der Stauferausstellung, bei der Gotik-Ausstellung in St. Lambrecht 1978 und besonders auch bei „Karl IV.“ in Nürnberg. Sind nun Skulpturen im selben Raum versammelt, so müssen sie sich ebenfalls mit einer bescheideneren Beleuchtung zufriedengeben. In Köln war dieses Problem immerhin besser gelöst als in Nürnberg, zumal die für Goldschmiede- und Kleinkunst vorgesehene Vitrinen reichliches Eigenlicht hatten. Ein gewisses Problem stellt bei Skulpturen, deren Köpfe meist etwas nach unten (d. h. in der ursprünglichen Aufstellung: auf den Gläubigen zu) gerichtet sind, das Oberlicht dar, während es bei Gemälden den Vorzug vor einer seitlichen Raumbeleuchtung verdient, die oft zu Spiegelungen führt.

Die gemischte Aufstellung der Kunstwerke, die für die Kölner Parlerausstellung charakteristisch ist, bietet wahrscheinlich Vorteile für ein Publikum, das sich notwendigerweise überwiegend aus Laien zusammensetzt, denn sie führt zu einem farbigen und abwechslungsreichen Gesamtbild, das immer wieder das Interesse anreizt und einen guten Begriff von der Vielgestaltigkeit der Kunst in der dargestellten Epoche vermittelt. Der Kunsthistoriker wird diese gemischte Aufstellung hingegen manchmal bedauern, da er nicht in die Lage versetzt wird, z. B. die Sternberger Madonna mit derjenigen von Altenmarkt, mit der Kölner Parlerbüste oder mit dem Schönen Vesperbild von (Neu) St. Alban zu vergleichen. Dies liegt freilich nicht nur an der gemischten Aufstellung der verschiedenen Kunstsparten, sondern vor allem an dem Grundprinzip der Ausstellung: die Kunstwerke sind nach heutigen Herkunftsländern geordnet (geographische Provenienz). So ist künstlerisch Unzusammengehöriges beieinander, Zusammengehöriges aber weit voneinander getrennt.

Der Grund für dieses Auseinanderreißen künstlerischer Gruppen und Zusammenstellen nach regionalen Gesichtspunkten ist offenbar ein mehrfacher. Bei der außerordentlichen Fülle nicht nur der Objekte (genau 500 beziffert der Katalog; wenige fehlen oder sind hinzugekommen), bei ihrer

Verschiedenartigkeit, ihrer weit verstreuten Herkunft aus 18 Ländern und bei den langwierigen Verhandlungen zu ihrer Beschaffung war die Ausstellungsleitung nicht in der Lage, die Katalogtexte allein und übereinstimmend abzufassen. Man hat auch nicht versucht oder es jedenfalls nicht unternommen, für jede Kunstsparte innerhalb einer der beiden Hauptperioden einen einheitlichen, eventuell außenstehenden Bearbeiter zu gewinnen, sondern man ist vielmehr einen entgegengesetzten Weg gegangen: in den meisten Fällen wurden Wissenschaftler aus den Ländern, die die betreffenden Objekte beherbergen, um die entsprechenden Katalogtexte gebeten. Damit ist zugleich der Verbundenheit dieser Forscher mit den ihnen nahestehenden Kunstwerken Rechnung getragen worden. Dies hat nun dazu geführt, daß insgesamt 144 Autoren an diesem Katalog tätig waren. Jeder Autor bringt damit die jüngsten Forschungsergebnisse seines Landes ein, ein Vorteil, der bei einem außenstehenden Bearbeiter nicht stets zu finden ist; der Nachteil kann mangelnder Kontakt mit Forschungen in anderen Ausländern (darunter auch Deutschland) sein — ein Beispiel: mein Beitrag über die Breslauer Schöne Madonna (Städel-Jahrbuch NF 6, 1977) lag zwar der Bearbeiterin der Posener Katharina (Nr. 406) vor, aber die Bearbeiterin der Madonna selbst (Nr. 405) wußte nicht von ihm und konnte ihn daher auch nicht benutzen. In solchen und ähnlichen Fällen hätte man an sich eine Aufgabe für die Redaktion sehen können, helfend einzugreifen, aber verständlicherweise war sie angesichts der enormen Vorbereitungsarbeit, der andauernden Unsicherheit über viele Leihgaben und des späten Eintreffens mancher Manuskripte auch mit solchen Hilfen überfordert. Im Ganzen gesehen, bildet das Nebeneinander verschiedener — manchmal auch widersprüchlicher — Auffassungen jedenfalls keinen Nachteil, sondern eine lebendige Anregung für die Forschung, die eher lahmgelegt worden wäre, hätte man schon vor der Ausstellung eine „communis opinio“ herbeiführen wollen.

Die Ordnung nach Herkunftsländern hat allerdings eine offenbar gerade für uns Deutsche wieder einmal typische Folge gehabt. Für jeden Ausländer ist es selbstverständlich, daß er Ortsnamen in derjenigen Schreibweise wiedergibt, die seiner eigenen Sprache entspricht (vorausgesetzt, daß der Text in dieser Sprache abgefaßt ist). So heißt es z. B. im Laibacher Katalog 1973 Gradec und Praga für Graz und Praha/Prag, und auch kleinere Orte sind vielfach in slowenischer Schreibweise wiedergegeben, meist mit dem deutschen Namen in Klammern. Ebenso wird man von einem Franzosen mit Recht erwarten, daß er Cologne und Mayence, von einem Polen, daß er Lipsk und Monachium schreibt. Nur bei uns herrscht vielfach die merkwürdige Auffassung, daß man mit der Aussprache seit Jahrhunderten üblicher Ortsnamen in der Muttersprache nationale Ansprüche erhebe oder gar Chauvinist sei. Doch genau das Gegenteil ist der Fall: wer unentwegt solche Gedanken im Kopfe hat, wer kein natürliches Verhältnis zu seiner Sprache und Geschichte besitzt, dem mögen Ausländer weniger trauen als dem, der anderen Ländern das gleiche Recht zugesteht wie seinem eigenen und seiner eigenen Sprache das glei-

die Recht wie anderen. Es ist schon in der Tat merkwürdig, wenn bei der Schönen Madonna im Warschauer Nationalmuseum (Nr. 405) bei der Figurenunterschrift nicht einmal erwähnt wird, daß sie aus Breslau stammt, geschweige denn, daß es „die“ Breslauer Schöne Madonna ist. Dies erfährt man nicht einmal im Katalogtext (er nennt immerhin wenigstens die polnische Namensform Wrocław), der hingegen die Madonna von Sternberg (ÖSSR) aus Sternberg sein läßt (Nr. 457). So ist etwa auch in dem Text über die Budapester Madonna (Nr. 454) die Rede von einer Schönen Madonna in Danzig, die sich im Abschnitt unter „Ordenspommern“ (was ist das?) durchaus nicht finden läßt, es sei denn, man liest das Literaturverzeichnis der Madonna in Gdańsk nach (Nr. 424) und kommt schließlich dahinter, daß es sich um die Danziger Reinoldi-Madonna handelt. Gewiß, man kann sagen: der Fachmann wird sich schon zurechtfinden — aber ist man nicht auch der großen Mehrheit der Besucher, die nicht Fachleute sind, Auskunft schuldig? Übrigens haben — die Beispiele zeigen es schon — nicht alle Texte bzw. Übersetzungen einen so rigorosen Standpunkt, wodurch der Redaktion offenbar entschlüpft ist, daß in einem ungarischen Artikel ein „Garamszentbenedek“ vorkommt, was auf Deutsch „St. Benedikt am Gran“ (nicht „an der Gran“!) heißt und demnach in der Slowakei liegen muß, wo es den offiziellen Ortsnamen „Hronsky Benadik“ trägt...

In anderen Gegenden ist es nicht viel besser. So muß es den nicht überall gleichmäßig Ortskundigen irritieren, wenn ein in dem wallonischen Liège (flämisch Luik) befindliches Kunstwerk in dem deutschen Lüttich hergestellt worden ist (Überschrift: „Von Tournai bis Lüttich“), und er andererseits im Artikel zur Kathedrale von 's Hertogenbosch (so richtig, und nicht „s'Hertogenbosch“, wie S. 76 geschrieben) Herzogenbusch, auf S. 73 aber Bois-le-Duc lesen muß. Genug des grausamen Spiels — man sieht, wie leicht man sich in Fallstricken verheddert, wenn man Selbstverständlichkeiten zu Problemen macht. Ein Rat daher nur noch für künftige Fälle — der gebräuchliche deutsche Ortsname und dahinter in Klammern der heutige Name in der offiziellen Landessprache (dazu eventuell weitere Namen, wo sie historisch oder gegenwärtig gebräuchlich sind, wie z. B. in Siebenbürgen, in der Slowakei oder in Belgien), und eine nicht nur vielerorts übliche, sondern auch die beste Lösung ist gefunden — die beste, weil sie sprachlich korrekt ist und weder zu Verdächtigungen noch zu Ressentiments Anlaß geben kann.

Die Ordnung nach Herkunftsländern oder, genauer gesagt, nach gegenwärtigen Aufenthaltsländern (die geographische Provenienz) ist aber auch nicht konsequent durchgeführt. In vielen Fällen half diese Konstruktion offenbar, der zweifelhaften Zuordnung zu bestimmten Ursprungsländern zu entgehen. „Rheinland? oder Import“ — wo hätte man das Vesperbild aus St. Alban in Köln hinstellen sollen, wenn man eine Aufstellung nach künstlerischer Provenienz hätte wählen wollen? Das geographische Prinzip macht keine Schwierigkeiten: die Figur steht jetzt in Köln und wird

daher bei der Kölner Plastik aufgestellt. Aber warum steht dann die Budapester Madonna, die aus dem deutschen Kunsthandel stammt (und, beiläufig, nie in Amiens war), unter „Prag und Böhmen“? Oder, wenn man die Altenmarkter Madonna als böhmisch ansieht (was ich nicht tue), warum stellt man sie nicht unter „Prag und Böhmen“? Warum ist das Lütticher Kreuzreliquiar (Nr. 112) unter Frankreich behandelt, das venezianische Hl. Blut-Reliquiar (S. 509) unter Polen/Schlesien, die Aachener Chormantelschließen (Nr. 168 ff.) aber nicht unter Ungarn? Auch hier mag *pars pro toto* genügen.

Ungeachtet der Vielfalt der Autoren sind die Beurteilungen der Epoche und ihrer künstlerischen Leistungen jedoch recht einheitlich. Im folgenden will ich mich auf die Plastik und insbesondere auf die des „Schönen Stils“ beschränken. Im Mittelpunkt steht mit den Parlern ihre baukünstlerische Tätigkeit (nur im Katalog, jedoch aufschlußreich für familiäre und künstlerische Zusammenhänge) und ihre Tätigkeit als Bildhauer (vgl. die wichtigen Kapitel zu den Parlern im dritten Band des Katalogs). Es ist verständlich, daß hierbei besonders die beiden Haupttätigkeitsfelder von Mitgliedern der Parler-Familie nicht nur als Baumeister, sondern auch als Bildhauer im Vordergrund stehen, nämlich das Rheinland und die böhmischen Länder, und deren Beziehungen zueinander, noch gefördert durch das historische Interesse an Karl IV. und seiner Zeit im Jubiläumsjahr 1978. Den Ausgangspunkt bilden daher auch „Probleme der Parlerkunst zwischen Köln, Prag und Brunn“, und sie weiten sich u. a. zur Untersuchung der Frage, wie „Der Anteil der Parler an der Bildung des Schönen Stils“ beschaffen sei (S. XVIII—XIX). Mir scheint dabei jedoch — wenn ich recht sehe — unversehens aus der Frage bereits eine Antwort geworden zu sein: daß die Parler oder bestimmte Parler den Schönen Stil (zumindest in der Plastik) ausgebildet hätten — auch wenn dies im Katalog nicht immer derart präzise gesagt worden ist —, wobei als einzige Frage eigentlich nur „Rheinland“ oder „Böhmen“ bei etlichen Werken offen zu bleiben scheint. Dagegen wird das heutige Österreich (Wien, Salzburg, Steiermark) künstlerisch weitgehend entleert, indem man ihm nicht nur wenig Werke von anderem Ort zuordnet, sondern noch die qualitativvollsten als böhmischen Import definiert (Altenmarkt Nr. 357, Klosterneuburg Nr. 366). Ein Vertreter der Auffassung, daß Salzburg und Wien bei der Schaffung des Schönen Stils erhebliches Gewicht beizumessen sei, findet sich nicht unter den Autoren. Die vermeintliche Einheitlichkeit der Forschung trägt also etwas.

Besonders wichtig wäre es aber nun gewesen, die Provenienzfrage zwischen Rheinland und Böhmen (bzw. Österreich) durch direkte Vergleiche zu ermöglichen. Leider ist bereits die Auswahl der Objekte sehr eingeschränkt — was freilich nicht als Vorwurf gegenüber der Ausstellungsleitung angesehen werden darf, die gewiß ihr Möglichstes getan hat. Nicht genug der Lücken, die unzählige untergegangene Werke hinterlassen haben, die uns nie bekannt geworden sind, weil es sie schon seit 2—300 Jah-

ren, ja, vielleicht schon seit der Hussiten- und Türkenzeit nicht mehr gibt, sind weitere Lücken durch den Zweiten Weltkrieg gerissen, der uns der Thorner Madonna, der Vesperbilder von Baden bei Wien, Wongrowitz, Breslau (Magdalenen und Elisabeth) beraubt hat. Von höchster Bedeutung für die gesamte Kunstwissenschaft wäre es gewesen, endlich die Leningrader Pietà sehen und untersuchen zu können, eine der ganz wenigen, die außer den beiden Vesperbildern von Marburg und Kreuzenstein möglicherweise noch in die allererste Qualitätsstufe der Schönen Vesperbilder gehört. Aber wenn auch solche und andere Wünsche offen bleiben mußten (ausführliche Katalogartikel unterrichten über offenbar gewünschte, aber nicht ausgeliehene Werke), so muß man doch sagen, daß der Kreis der Horizontalen und Schönen Vesperbilder und ihrer Verwandten einfach zu klein gezogen worden ist: vier von etwa 150 erhaltenen! Dabei zwei aus dem Rhein-Maas-Gebiet, und es wäre nun entscheidend gewesen, mit diesen beiden je wenigstens einen Vertreter des sog. Horizontaltypus, des späteren Parallelfaltentypus und des engeren „schönen“ Typus zusammenzustellen. Nur das erste ist mit Klosterneuburg geschehen, während die Pietà aus Reichenburg an der Save <Brestanica> (Nr. 382) — so ansehnlich sie ist — die Lücke in den übrigen Bereichen doch nur unvollkommen auszufüllen vermag. Sie gibt zwar einen wesentlichen Typus recht deutlich wieder, nämlich denjenigen, der vielleicht mit Baden bei Wien anhebt, durch die hervorragenden Vesperbilder von Iglau und Leningrad gekennzeichnet wird, auch die Breslauer Sandkirchenpietà, Seeon I und Admont II einschließt, aber sie ist doch wohl nicht in einem der Hauptzentren des Schönen Stils entstanden, weder in den böhmischen Ländern, noch in Salzburg oder Wien. Vielmehr entstammt sie offenbar einer untersteirischen Werkstatt, in der ihr vermutlich noch das Vesperbild von Großsonntag vorherging. Sitz dieser Werkstatt könnte Pettau gewesen sein⁴; charakteristisch ist neben der besonderen Zierlichkeit des Figurenstils die Erscheinung der Prunkgürtel, die im Schönen Stil sonst m. W. nirgends, hier aber wenigstens in vier Beispielen auftreten (vgl. auch die Hl. Katharina aus Großsonntag [Kat. Nr. 380], jetzt im Museum zu Pettau).

Wäre es nun möglich gewesen, die ausgestellten Vesperbilder aus dem Rhein-Maas-Gebiet unmittelbar mit solchen aus dem Südostraum des damaligen Deutschen Reiches zusammenzustellen, so hätte das sicherlich dargetan, daß an eine Entstehung in räumlich weit getrennten Werkstätten nicht zu denken ist. Ja, eine Zusammenstellung des Vesperbildes von St. Alban mit der Sternberger Madonna hätte vielleicht rasch zeigen können, daß die Detailbehandlung in ihrer Feinheit und Preziosität (wie ich meine) nicht nur aus gemeinsamem Zeitstil, selbst nicht nur aus gemeinsamem Regionalstil, sondern wahrscheinlich aus engerem, wohl Werkstatt-

4) Zuerst habe ich Marburg an der Drau als Werkstattssitz angesehen. Herr Dr. Cevc (Laibach), der an sich für die Großsonntager Figuren Import aus Böhmen annahm, sagte mir, daß im Falle örtlicher Entstehung eher Pettau <Ptuj> als Sitz der Werkstatt in Betracht käme.

zusammenhang stammt — eine Feststellung, die viel Mühe bereitet, wenn man sie im Hin- und Hergehen zwischen den beiden Stockwerken kontrollieren will. Andererseits würde ein Nebeneinanderstehen der Sternberger Madonna und der Kölner Parler-Büste noch deutlicher machen, was freilich auch so kaum zu übersehen ist, daß hinter beiden keine gemeinsame Meisterpersönlichkeit steht — etwa in der Person Heinrich Parlers, wie man gelegentlich für möglich hielt, wie es aber Anton Legner mit Recht abgelehnt hat.

Und wie ist etwa das Verhältnis der Schönen Madonnen von Altenmarkt, Breslau und Sternberg zueinander? Eine Frage, die sich bei dieser Aufstellung kaum besser als sonst mit Hilfe von Photographien lösen läßt. Oder: wie bedauerlich, daß man von Altenmarkt bis Budapest den ganzen Raum durchmessen muß, um festzustellen, wie sehr und worin die Abhängigkeit der Budapester Madonna von der Altenmarkter (oder von deren vermutbarem Vorbild) besteht. Wie aufschlußreich dagegen das unmittelbare Hintereinander von Sternberg und Budapest, wo man an der Schüsselfaltenpartie in Budapest den Verfall einer reichen, klaren und straffen Gliederung erkennen kann, wie sie in Sternberg zu sehen ist. Stünde dabei Altenmarkt als Vertreterin einer offenbar besonders frühen Stufe — wie einleuchtend und wie eindringlich dargestellt wäre die Entwicklung.

Eine Ergänzung mag hier zu den Problemen der Altenmarkter Madonna eingefügt sein. In meinem Nachbericht zur Salzburger Ausstellung 1965 (1966, im Parler-Katalog zitiert S. 408—409) sind leider schwerwiegende Fehler enthalten, teils als Druckfehler (der Beitrag lag mir nicht zur Korrektur vor!), teilweise als selbstherrliche, mit mir nicht vereinbarte Änderungen seitens der Redaktion. Die Angaben über das Material der Altenmarkter Madonna verdanke ich z. T. dem Salzburger Diözesankonservator Dr. Johannes Neuhardt, teils Prof. Alois Kieslinger direkt, der die Untersuchungen durchgeführt hat. Danach handelt es sich bei dem Material um „Kalkschlammgestein“, nicht um „Kalksandstein“ (richtig in meiner Liste im Nachbericht S. 109, falsch in der Bildunterschrift zu Abb. 11), und zwar um Kalkstein des „Typus Plänerkalk“. Kieslinger schreibt ausdrücklich, daß die Plänerkalke nicht auf Böhmen beschränkt sind und daß es bisher (d. h. bis zur Untersuchung der Madonna 1966) nicht möglich sei, die Herkunft des Pläner Kalkmaterials aus einer bestimmten Gegend, gar einem bestimmten Steinbruch, festzustellen. Es darf also höchstens heißen: Plänerkalk, wie er u. a. am Weißen Berg bei Prag vorkommt, aber es könnte z. B. genauso gut heißen: Plänerkalk, wie er in Niedersachsen vorkommt. Soviel zum angeblich „böhmischen“ Material der Altenmarkter Madonna.

Umfang und Ausstattung des Kataloges lassen fast vergessen, daß der wissenschaftliche Ertrag eigentlich erst während einer Ausstellung gesammelt und nach ihrem Abschluß in die Scheuer gebracht werden kann. Das ist freilich ein zwangsläufiges Schicksal aller Kataloge, wenigstens

wenn sie, wie dieser — und das ist hoch anzuerkennen — rechtzeitig erscheinen. Man möchte den Katalog gleich hernach noch einmal neu schreiben. Jedenfalls wäre es bedauerlich, ließe sich nicht ein Weg finden, Ergebnisse und Ertrag vielfacher Forschung und Untersuchung, die in dieser Ausstellung und durch sie möglich wurden, in ausreichender Form zu veröffentlichen. Der Frankfurter Ausstellung 1975/76 ist z. B. ein Band des Städel-Jahrbuches mit dieser Aufgabe gefolgt (6, 1977). In Köln würde sich wohl ein vierter Katalogband anbieten, falls sich die Finanzierung ermöglichen ließe; das Interesse der Veranstalter geht — trotz zu erwartenden hohen Arbeitsaufwandes — sicherlich in diese Richtung.

Aber etwas wesentliches mußte vorher geschehen. Es genügt nicht, daß zahlreiche Wissenschaftler einzeln oder in kleinen Gruppen sich diese oder jene Meinung bilden, die dann vielleicht mit diesem oder jenem Mitglied der Ausstellungsleitung flüchtig besprochen wird. Grundlage eines wirklichen Forschungsertrages kann nur ein Kolloquium sein. Ein solches Kolloquium war z. B. mit der Laibacher Ausstellung 1973 verbunden; zu dem „Treffen der Kunsthistoriker“ hatte sogar die Republik Slowenien für drei Tage eingeladen.⁵ Der damalige Kreis war jedoch vergleichsweise klein, wenn man die Zahl von 144 Bearbeitern des Kölner Katalogs in Betracht zieht, denen weitere interessierte Wissenschaftler hinzuzurechnen sind. Anton Legner ist es indes gelungen, dieser Schwierigkeiten Herr zu werden. Den äußeren Rahmen sicherte er dem Kolloquium durch die Unterstützung der Thyssen-Stiftung (sowie der Stadt Köln). Die innere Organisation wurde durch Schwerpunktsetzung bei den Kolloquiums-Themen und durch eine gewisse Fluktuation der Teilnehmer (selten mehr als 50 waren zu gleicher Zeit anwesend) flexibel gehalten. Das Programm war zu einem nicht unerheblichen Teil improvisiert, sicherlich nicht zum Nachteil der Forschung — das Gespräch hatte den Vorrang vor der These. Es handelte sich somit auch nicht um ein umfassendes Kolloquium zum Schönen Stil — ein solches bedürfte vielleicht fast ebenso langfristiger und gründlicher Vorbereitung, wie sie hier dem Zustandekommen der Ausstellung gewidmet worden ist; und ein solches Unternehmen bleibt ein Anliegen der Zukunft: „Ein Kolloquium zum Schönen Stil ist dringend notwendig und längst fällig“, dies sagte mir nicht ein tschechischer oder deutscher, sondern ein polnischer Kollege.

Indessen, auch diesem Kölner Kolloquium, das etwa gleichmäßig stark auf die Parler und auf den Schönen Stil ausgerichtet war, wurde die Frage gestellt, was man künftig unter „Schöner Stil“ verstehen wolle? Wir haben erlebt, daß der aus formalen Elementen gewonnene Stilname „Weicher Stil“ für die Tendenzen der Gotik um 1400 in Mißliebigkeit geraten ist, während sich Hamanns „Prunkstil“ (der ja auch nur eine

5) Gotska plastika na Sloveniji. Ausstellungskatalog, Laibach 1973. — Mein Bericht über beides, Ausstellung und Kolloquium, ist leider nur in slowenischer Sprache erschienen: Gotska plastika na Sloveniji [Gotische Bildhauerkunst in Slowenien], in: sinteza (Laibach) 30, 31, 32/1973 (1975), S. 118—122.

Seite der Angelegenheit faßt, vgl. die Thesen im Frankfurter Katalog 1975) nicht durchgesetzt hat. 1962 bei der Wiener Ausstellung bediente man sich gern des Ausdrucks „Internationale Gotik“, auch keine besonders glückliche Sprachschöpfung. Der Begriff „Schöner Stil“ hat zuerst bei böhmischen und mährischen Forschern, wie Antonín Matějček in Prag und Albert Kutal in Brünn, Verwendung gefunden, wenn ich recht unterrichtet bin.⁶ Anton Legner wies indes bei der Diskussion darauf hin, daß eine Bußpredigt bereits im Anfang des 15. Jahrhunderts die Schönheit der Madonnenbilder tadelte. Insofern habe die Vorstellung von einem „Schönen Stil“ in Böhmen eine Tradition, die unmittelbar bis in jene Zeit selbst zurückreiche.

Zu der Wiederaufnahme des Stilbegriffs hat aber wohl auch die Pindersche Wortschöpfung von den „Schönen Madonnen“ beigetragen, denen sich ja inzwischen die „Schönen Vesperbilder“ zugesellt haben (ohne alle „schön“ zu sein). Der Begriff „Schöner Stil“ im Sinne der tschechischen Forschung meinte zunächst ganz konkret die Kunst, die in der Spätzeit des 14. Jahrhunderts in den böhmischen Ländern und den ihnen unmittelbar benachbarten Gebieten herrschte, deutlich gemacht an Namen und Werken wie: Meister von Wittingau, Jerzen-Epitaph, Pilsener, Sternberger, Breslauer und Krumauer Madonna, Iglauer Vesperbild, Wenzels-Handschriften. Kein Zweifel, daß auch die Thorner Madonna, die Salzburger Franziskanermadonna, die Vesperbilder von Marburg und Kreuzenstein, die Miniatur Ernsts des Eisernen für Kloster Reun, die Figuren von Maria Neustift, die Vesperbilder von Bozen und Venzona, Pietà und Cosmas-Damian-Madonna der Danziger Marienkirche in diesen Bereich gehören. Der Schöne Stil ist — in diesem Sinne — offenbar eine Sonderform der Gotik um 1400 (des Weichen Stils), angesiedelt im Südostraum des damaligen Reiches, mit dem Zentralbereich der böhmischen Länder, Österreichs und Salzburgs (wie man dabei nun auch die Prioritäten setzen will). Schon die primäre Zugehörigkeit von Preußen mit Danzig zu diesem Zentrum ist zweifelhaft. Zweifellos ist dagegen, daß dieser Stil eine enorme Ausstrahlungskraft hatte, die sich einerseits in umfänglicher Einflußnahme, andererseits in einer ausgedehnten Exporttätigkeit äußerte. Soll man nun aber alles, was zu jener Einflußnahme gehört, ebenfalls „Schöner Stil“ nennen? Die Madonna vom Südquerhaus des Kölner Domes (Nr. 223) z. B. geht in vielen Zügen (Gesamtaufbau, Faltenwurf und -behandlung, Lage des Kindes) auf Gedanken und Werke des Schönen Stils zurück, sie ist auch schön — ist die deshalb eine „Schöne Madonna“? Angesichts deutlich abweichender Züge, namentlich im Antlitz Mariens, auch im Kopf des Kindes, möchte ich das eher verneinen. Sie ist eben anders, und wenn sie, wie der Katalog annimmt, aus der Kölner Dombauhütte stammt, so ist ja auch verständlich, warum sie anders ist als die „Schönen

6) Es ist mir noch nicht gelungen, den Begriff bis zu seinem ersten Auftreten zurückzuverfolgen. Jedenfalls verwenden ihn A. Kutal und D. Libal schon 1949 — *České umění gotické* [Böhmische Kunst der Gotik], Bd. 1: *Stavitelství a sochařství* [Baukunst und Bildhauerkunst], Prag 1949.

Madonnen“ — eben weil ihre künstlerische Provenienz nicht die selbe ist. Mag ihr Meister auch in den Madonnenwerkstätten des Südostens gelernt haben (bezeichnen wir sie hier einmal so, obwohl in ihnen ja an sich viel mehr Vesperbilder als Madonnen entstanden zu sein scheinen); er brachte offenbar Eigenes mit (vielleicht Rheinisches?), das sich durch die Schulung des Schönen Stiles hindurch behauptete. Ein Gegenbeispiel: auch das genannte Vesperbild von Reichenburg a. d. Save (Nr. 382) ist offenbar nicht in den Hauptzentren des Schönen Stils geschaffen worden, sondern in einer örtlichen Werkstatt, aber es gibt nichts wieder als Schönen Stil, keinerlei fremde Züge. Es gliedert sich nahtlos in eine Entwicklung ein, die ausschließlich dem Schönen Stil angehört.

Ausstellungs- und Katalogtitel sind nun durchaus so gehalten, daß man die dort präsentierte Kunst von um 1400 nicht schlechtweg als „Schönen Stil“ ansehen muß. Denn der Untertitel lautet „Europäische Kunst unter den Luxemburgern“, umgreift also viel mehr als nur den Schönen Stil. Aber inwieweit ist das Rheinland um 1400 noch „unter den Luxemburgern“? Und ein Untertitel wird auch leicht überlesen, die mit ihm verbundene Absicht, eine übergreifende Zusammenfassung zu geben — so Anton L e g n e r im Kolloquium —, nicht erkannt. Die Gefahr ist jedenfalls nicht von der Hand zu weisen, daß sich gerade im Gefolge dieser großen Ausstellung die Sitte oder Unsitte einschleicht, den „Weichen Stil“ oder die „Internationale Gotik“ nun einfach „Schöner Stil“ zu nennen. Und damit wäre m. E. nichts gewonnen, sondern vielmehr verloren, nämlich alle jene feinsinnigen Unterscheidungen, die unsere Kollegen in Böhmen und Mähren gefunden und eingeführt haben⁷, um das Besondere des Schönen Stils gegenüber den allgemeinen Erscheinungen seiner Zeit herauszuheben.

Allerdings ist auch eine andere Auffassung möglich, wie sie in einer der Fragen steckt, die gestellt wurden: ob die „Schöne Madonna“ ein Typ oder ein Stil sei? Vielleicht ist sie jedoch beides zugleich, so daß wir zu den ihr innewohnenden theologischen und künstlerischen Tendenzen auch die Unverwechselbarkeit des regionalen Stiles suchen, um uns des Begriffes ohne Vorbehalt bedienen zu können. Nach Meinung einer ungarischen Kollegin könnte diese Besonderheit in der überwältigenden Bedeutung liegen, die der neue Stil eben gerade für jene Gebiete im Südosten des Reiches und für seine Nachbargebiete im Osten und Südosten (besonders Polen und Ungarn) gehabt habe, wo keine derart eigenständige und maßgebliche ältere Tradition alsbald wieder zu neuen eigenen Lösungen kam (wie im Rheinland); hier hingegen hätte der neue Stil so mächtig gewirkt, daß ihm noch eine lange unmittelbare Nachwirkung beschieden war, die das künstlerische Gesicht dieser Landschaften — im Gegensatz zum Rheinland — ganz und gar bestimmte. Trifft dies zu, so sollten wir allerdings die Abgrenzungen nicht verwischen, sondern auf Genauigkeit bedacht sein.

7) Vgl. dazu J. Pešina und J. Homolka: K problematice evropského umění kolem roku 1400 [Zur Problematik der europäischen Kunst um 1400], in: Umění 11 (1963), S. 161—206, hier S. 162 (Jaromír Homolka).

Wichtig scheint es mir indes nicht so sehr, alsbald eine Antwort zu finden, als vielmehr, sich dessen bewußt zu sein, daß es sich um eine offene Frage handelt, wenn man den Begriff „Schöner Stil“ benutzen will.

Es gibt nun noch einen weiteren Umstand, der bei der Titelwahl irritieren könnte. Wenn es schon heißt: „Die Parler und der Schöne Stil“, dann müßten beide auch in ihrer vollen Breite vertreten sein (selbst wenn es von den Leihgaben her nicht möglich war, so immerhin im Katalog). Im thematischen Bereich besteht aber eine empfindliche Lücke. Es ist doch anscheinend ein Wesenszug des Schönen Stils, daß es in ihm so viele Vesperbilder gibt — zumindest in der heutigen Erhaltung rund dreimal mehr als Madonnenstatuen. Dies kommt — wie bereits gesagt — in der Ausstellung nicht zum Ausdruck. Namen wie Brünn (St. Thomas) — an Ort und Stelle so gut wie unzugänglich —, Iglau, Jena, Marburg kommen nur im Katalog vor, andere wie Admont, Baden, Breslau, Cilli, Danzig, Garsten, Krakau, Pfetrach, Seon sind selbst dort nicht behandelt.

Ein weiterer Punkt bezieht sich auf das Schaffen Wenzel Parlers. Vergleicht man das relativ Wenige, das wir urkundlich und genealogisch über die Parler und ihr Schaffen nachweisen oder höchst-wahrscheinlich machen können, so fällt auf, daß die Tätigkeit Wenzel Parlers am Wiener Stephansdom nur eine kurze, bildlose Abhandlung erfahren hat. Auch an Exponaten finden wir aus dem zweiten der beiden zentralen Gebiete des Schönen Stils — nämlich Österreich einschließlich Untersteiermark sowie Salzburg — kaum halb so viel wie aus den böhmischen Ländern (einschließlich Schlesien). Gewiß ist es außerordentlich verdienstlich, gerade aus den für uns doch schwerer zugänglichen östlichen Nachbarländern so viele Werke zusammengebracht zu haben, und es läßt sich rechtfertigen, wenn man dafür Österreich, das seine Kunstschatze in vielen eigenen Ausstellungen zur allgemeinen Kenntnis gebracht hat, etwas vernachlässigt. Nur stimmt dann der Titel der Ausstellung nicht mehr ganz — er verlagert das Gewicht vom Südosten in den Westen in einer Weise, die nicht nur beim Laien, sondern auch beim Fachmann zur Verunklärung der Begriffe führen könnte. Etwas salopp ausgedrückt: Karls IV. Jubiläum und der Name „Parler“ legen es nahe, die unbestreitbar hohen Anteile Böhmens und des Rheinlandes bei der Ausbildung des Schönen Stiles gegenüber Salzburg und Österreich überzubewerten. Eher ist hier jedoch Zurückhaltung angebracht, um die Urteilsfindung nicht zu präjudizieren; um so mehr wird eine Ausstellung, die so viel Vorbereitung erfordert, so viel Leistung gezeigt, so viele Schwierigkeiten überwunden und so viel Ertrag gebracht hat, einen ausgezeichneten Platz nicht nur in der Erinnerung derer, die sie gesehen haben, sondern in der ganzen Forschung behalten.⁸

Am Ende soll eine Bemerkung stehen, die den Einen selbstverständlich sein wird, den Andern angesichts der Fülle und Schönheit der dargebotenen Dinge vielleicht nicht unmittelbar bewußt geworden ist: Eines der

8) Die Stellungnahme zur Beurteilung von Einzelfragen des Schönen Stils bleibt einem von mir vorbereiteten Literaturbericht vorbehalten.

erklärten Ziele dieser Ausstellung war es, zur besseren Verständigung der Völker beizutragen, die Leistungen naher und entfernter Nachbarn uns und einander vor Augen zu stellen und damit die Achtung voreinander zu fördern. Hinter diesem Bemühen stand keine große internationale Organisation, die sich — wie bei den Europarats-Ausstellungen — a priori völkerverbindende Ziele gesetzt hat, sondern die persönliche Initiative Weniger, deren Unbeirrbarkeit es gelang, Beteiligte in zahlreichen Ländern zu finden und erfolgreich anzusprechen. Auch dies ist Anton Legner und seinen Mitarbeitern, seinen Helfern und Förderern zu danken.