

art and Ottonian Rome, and so on. Of course, many of these aspects have been dealt with by the Colmans, but their latest book is a compilation of articles, not a monograph, and it therefore has too many repetitions and the information is scattered. Moreover, the book suffers from an inevitable one-sidedness and from the authors wanting to prove too much. However, the questions they have raised are valid and deserve attention. All in all, their book has made abundantly clear that there is still a lot to learn about this remarkable work of art.

ELIZABETH DEN HARTOG
Kunsthistorisch Instituut
Universiteit van Leiden

Gerhard Schmidt: Malerei der Gotik. Fixpunkte und Ausblicke, hrsg. von Martin Roland; Bd. 1: Malerei der Gotik in Mitteleuropa; Bd. 2: Malerei der Gotik in Süd- und Westeuropa. Studien zum Herrscherporträt; Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 2005; zus. XVIII und 874 S., 60 Farbtaf., über 900 SW-Abb.; ISBN 3-201-01846-5; € 120,-

Dieser Doppelband ist zusammen mit der bereits 1992 erschienenen zweibändigen Aufsatzsammlung „Gotische Bildwerke und ihre Meister“¹ die Summe des Lebenswerkes eines der Großen unseres Faches, ein Monument, das er sich und seiner Auffassung von Kunstgeschichte gesetzt hat. So mächtig diese beiden Bände wirken, sie erfassen keineswegs alles, was Gerhard Schmidt geschrieben hat: Es wurde auf den Wiederabdruck seiner Bücher ebenso verzichtet wie auf buchartige Beiträge, wie den immer noch wichtigsten deutschsprachigen Text zur böhmischen Malerei unter den Herrschern der Luxemburger Dynastie². Begreiflich ist, daß fast alle Beiträge zu Faksimile-Kommentaren ausgelassen wurden. Insgesamt sind nur 49 von 237 Titeln abgedruckt, dazu 14 im Sammelband zur Skulptur. Diese beiden Folianten sind das Ergebnis einer thematischen Einengung der Auswahl auf Buch- und Tafelmalerei der Zeit zwischen 1270 und 1450. Es fehlen deshalb viele wichtige Arbeiten zur Skulptur³, fast alle Rezensionen, aber auch die frühen Studien zur modernen Kunst, seine Beiträge zur Fachhistorie, erst recht die Ergebnisse seines Engagements in der Bürgerbewegung gegen den wuchernden Wiener Straßenbau⁴. Sie sind jedoch dann zu beach-

1 Hrsg. von Michaela Krieger; Wien u. a. 1992.

2 Die Armenbibeln des XIV. Jahrhunderts; Graz u. Köln 1959. – Die Malerschule von St. Florian. Beiträge zur süddeutschen Malerei zu Ende des 13. und im 14. Jahrhundert; Graz u. Köln 1962. – Malerei bis 1450. Tafelmalerei, Wandmalerei, Buchmalerei, in: Karl M. Swoboda (Hrsg.): Gotik in Böhmen; München 1969, S. 167–321 u. 423–444.

3 Besonders bedauere ich das Fehlen von: Patrozinium und Andachtsbild, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 64, 1956, S. 277–290. – Beiträge zum Erminoldmeister, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 11, 1957, S. 141–174. – Der ‚Ritter‘ von St. Florian und der Manierismus in der gotischen Plastik, in: *Festschrift für Karl M. Swoboda*; Wien 1959, S. 249–263. – Vesperbilder und der ‚Meister der Schönen Madonnen‘, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 31, 1977, S. 94–114.

4 Nur als Beispiele seien genannt: Neue Malerei in Österreich, Wien 1956. – Die internationalen Kon-

ten, wenn man das persönliche Profil dieses Gelehrten erfassen will, der eben nicht ausschließlich von der Entdeckerlust auf seinen Spezialgebieten vorwärtsgetrieben wurde.

Allerdings war es für die Gewinnung inhaltlicher Kohärenz sinnvoll, sich zu beschränken. Der Verfasser hat selbst die Auswahl vorgenommen. Wo ihm sein eigenes Schaffen wichtige Lücken aufzuweisen schien, hat er, wie schon im Doppelband zur Skulptur, eigens Aufsätze für die Veröffentlichung in diesen beiden Bänden abgefaßt, so: „Zur Kaufmannschen Kreuzigung“, wodurch allein schon die Anschaffung des Werkes für jede Fachbibliothek zur Pflicht wird⁵. Alle Texte wurden durch Ergänzungen und Nachworte aktualisiert. Der Autor und sein Herausgeber Martin Roland haben sich in mühevoller Kleinarbeit darum bemüht, dort zu kürzen, wo z. B. die Beiträge zu Ausstellungskatalogen Redundanzen aufweisen, die Bebilderung hingegen erheblich auszuweiten. Das Ganze wird durch ein sorgfältig erstelltes Register erschlossen. Im Ergebnis sind die Bände zum Handbuch vor allem für das Feld der europäischen Buchmalerei zwischen 1250 und 1450 geworden. Das mag darüber hinwegtrösten, daß der Autor das Angebot aufgegeben hat, in der berühmten, von Nikolaus Pevsner begründeten „Pelican History of Art“ den Band über die Kunst des 14. Jahrhunderts zu schreiben.

Die beiden Bände sind kunstgeographisch nach Ländern und Epochen gegliedert, wobei der 1. Band fast ausschließlich Österreich (im weiteren Sinne) gewidmet ist. Das ist sachlich gerechtfertigt. Ich möchte jedoch meine kurze Vorstellung nach anderen Gesichtspunkten gruppieren.

Der Unterschied in der Erscheinung zwischen den Bänden zur Plastik und denen zur Malerei könnte vermuten lassen, der Autor interessiere sich vorwiegend für Malerei. Das täuscht; denn die Neigung Gerhard Schmidts gehörte zuerst der gotischen Skulptur⁶. Leider ist die Verwirklichung größerer Buchpläne auf diesem Sektor verhindert worden, was auch mit der allgemeinen Unbeliebtheit der statuarisch-körperlichen Figurenkunst zu erklären ist. Denn den Menschen unserer Zeit sind die für das Verständnis von Skulpturen nötige Muße und der Tastsinn abhanden gekommen, ebenso der Sinn für den Ausdruck von Mimik und Gestik sowie das Gespür für die Feinheit des Individuellen. Deshalb werden die innovativen Impulse auf die Nachbarkünste, die von den großen Bildhauern und –schnitzern seit der ottonischen Kunst ausgingen, kaum mehr zur Kenntnis genommen.

Gerhard Schmidts Werk fußt auf der Überzeugung, daß uns die Hervorbringungen der Alten Meister etwas zu bedeuten haben. Es geht ihm weder um Theorien vom

gresses für Kunstgeschichte, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 36, 1983, S. 7–116 (mit R. Maderthaler). – Stelzen und Pylonen. Verkehrsbauwerke im ästhetischen Urteil der Anrainer, Wien 1989 (*Denkschriften der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse* 207).

5 Bd. I, S. 229–258. S. a.: England und die Verbreitung eines neuen Figurenstils auf dem Kontinent ab ca. 1340 (Bd. II, S. 217–226) und: Beiträge zum gotischen „Kryptoporträt“ in Frankreich (Bd. II, S. 329–340).

6 Beim Band über die Bildwerke war die Auswahl noch rigider als in den Malereibänden, so daß das Gewicht der beiden Gattungen Malerei und Skulptur innerhalb des Oeuvres von Gerhard Schmidt verschoben ist. Auch wird das Überwiegen ausführlicher Besprechungen von Büchern zur Plastik nicht erkennbar.

Wesen des Bildes bzw. der Kunst allgemein, noch um Visionen vom Verlauf der Kunstgeschichte und ihren treibenden Kräften. Seine Achtung sämtlicher Werke bis zur kleinsten Filigraninitialie hat ihm ebenso wie sein durch das Institut für Österreichische Geschichtsforschung geprägtes strenges Wissenschaftsideal anfangs bei manchen den Ruf eines kleinlichen ‚Positivisten‘ eingetragen, vor allem im Hinblick auf seine älteren Wiener Kollegen Otto Demus und Otto Pächt. Die Rückschau bestätigt dieses Urteil nicht. Mehr noch: Man kommt nicht umhin, festzustellen, daß sich Pächt in manchen Passagen, etwa zu den sog. Strukturbegriffen, verspekuliert hat, wogegen die Arbeiten Gerhard Schmidts vielleicht vom intellektuellen Anspruch her eher eine mittlere Ebene einhalten, aber immer objektnah bleiben und sachlich ertragreich sind. Während sich bei Pächt immer wieder Versuche finden, etwa nach ‚dem Österreichischen‘ oder ‚dem Holländischen‘ in der Kunst zu fragen und zu einer ‚Wesensschau‘ zu gelangen, operiert Gerhard Schmidt kaum je mit dergleichen Begriffen und wenn, dann nimmt er sie als ‚nomina‘ für schlichte, historisch variable Fakten. Selbstverständlich steht für ihn die Kunst Österreichs im Mittelpunkt seiner Forschungen; aber es wäre ihm nie im Traum eingefallen, ‚das Österreichische‘ in der Kunst zu definieren, obendrein in Absetzung von ‚der‘ deutschen Kunst.

Es geht ihm nicht so sehr darum, Theorien zu entwickeln, wohl aber Methoden, um das Verständnis des einzelnen Kunstwerks voranzubringen. Verglichen mit seinen Bemühungen um die Erschließung des Künstlerischen treten Ikonographie oder Funktionsgeschichte zurück. Er beherrscht sie und verlangt dies auch von seinen Studierenden. Soweit sie dem Verständnis der Werke dienen, werden sie beachtet, aber nicht eigens thematisiert. Deshalb sind seine Entdeckungen auf diesen Gebieten nicht recht publik geworden⁷. Bezeichnend für seine Einstellung ist die Wichtigkeit, die er der Sprache (und den Sprachen) beimißt. Als wichtigstes Werkzeug der Analyse und als einzige Möglichkeit, der bildenden Kunst in kongenialer Weise nahezukommen, wird sie von ihm sorgfältig gepflegt. Klare Begriffe und Wortgenauigkeit sind ihm heilig. Seine Texte sind darin vorbildlich. Nicht ohne Grund ist er einer der wenigen, die sich um terminologische Präzisierungen bemüht haben⁸.

Ihn interessiert weniger der Kontext der Kunstwerke; deshalb hat er nie ein kunsthistorisches Ensemble bearbeitet, sich kaum je mit Architektur beschäftigt und keine Bau- oder Ortsmonographie geschrieben⁹. Im Mittelpunkt seiner Bemühungen

7 S. z. B.: „Belehrender“ und „befreiender“ Humor. Ein Versuch über die Funktionen des Komischen in der bildenden Kunst des Mittelalters, in: Maske und Kothurn 30 (*Festschrift Heinz Kindermann*), 1984, S. 9–39; hier: Bd. II, S. 3–28.- S. a. die nächstfolgende Anmerkung.

8 Typen und Bildmotive des spätmittelalterlichen Monumentalgrabes, in: Jörg Garms u. a. (Hrsg.): Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien; Wien 1990, S. 13–82. – Zur terminologischen Unterscheidung mittelalterlicher Grabmaltypen, in: Walter Koch (Hrsg.): Epigraphik 1988. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik; Graz, 10–14. Mai 1988 (*Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Denkschriften* 213; Veröffentlichungen der Kommission für die Herausgabe der Inschriften des deutschen Mittelalters 2); Wien 1990, S. 293–304. – Probleme der Begriffsbildung. Kunsthistorische Terminologie und geschichtliche Realität, in: Bildwerke (wie Anm. 1), S. 313–356.

9 Dabei mag eine Rolle gespielt haben, daß durch die Arbeitsteilung im Wiener Kunsthistorischen Institut die Architekturgeschichte durch Renate Wagner-Rieger glänzend vertreten war.

stehen die einzelnen Schöpfungen der Bildhauer und Maler, weniger ihre Technik und Materialität, sondern vor allem ihre Gestaltungsweise, die wir unter dem Begriff des Stils fassen. Besonderes Augenmerk hat er dabei auf den Werkstattbetrieb der Künstler gelenkt, die Art der Arbeitsteilung, aber auch auf Stilbildung und -mischung. Gemäß der traditionellen Kennzeichnung würde man Gerhard Schmidt einen Kenner nennen: ausgehend von einer möglichst breiten, der Absicht nach vollständigen Materialerfassung und der genauen Betrachtung, Untersuchung und Vergleichung der Originale, versucht er, die Werke zu gruppieren, um Entstehungsort sowie –zeit und möglichst den Urheber zu bestimmen. Dabei geht es ihm jedoch nie allein um das Klassifizieren, sondern auch um Bewertung: im Mittelpunkt seiner Bemühungen steht der ‚große‘, der Neues wagende, der erfindungsreiche und sensible Künstler. Ihn aufzuspüren, bedarf es eines starken künstlerischen Empfindens. Daß Gerhard Schmidt darüber in hohem Maße verfügt, erkennt man daran, daß niemand aus seiner Generation hierzulande mehr hochrangige Kunstwerke entdeckt und ihre Künstler identifiziert bzw. mit Notnamen benannt hat als er.

Die Tätigkeit des emsigen und umfassenden Sammelns, Sichtens und Aufspürens gilt vielen heutzutage als unbedeutendes Klein-Klein, als unwichtig, als überlebt. Doch nehme man nur das Beispiel seiner Zuschreibung des Ölberg-Christus von Marienburg/Malbork an den Bildhauer der Moses-Konsole der Johanneskirche in Thorn/Torun: Diese ‚richtige‘ Zuschreibung widerlegt alle Skeptiker, indem sie nachdrücklich vor Augen führt, was für einen Zugewinn an Verständnis für die Skulptur des böhmischen Schönen Stils die richtige Einordnung erbringt. Auch der Künstler erscheint dadurch als ein anderer, daß wir nun zwei Werke von ihm kennen und er obendrein als ein in Preußen ansässiger Meister erscheint¹⁰. Ähnliches hat Schmidt auch für unser Geschichtsbild geleistet. War z. B. zuvor Salzburg nur als Kunstmetropole der Zeit vom 9. bis zum 12. Jahrhundert bekannt, während es danach verödet zu sein schien, hat er auf kennerschaftlichem Wege eine beständige und bedeutende Kunstproduktion vom 13. bis zum 15. Jahrhundert nachgewiesen und der Stadt so ein Stück ihrer Kunstgeschichte wiedergegeben¹¹ und zugleich ihr Verhältnis zur Kunst in Regensburg, Passau und Wien neu bestimmt.

Fast alle Arbeiten Gerhard Schmidts sind zugleich methodische Exempel¹², Anlaß zur Begriffsklärung und Baustein zu einer Geschichte der Malerei bzw. Skulptur. Er hat z. B. als einer der ersten die Bedeutung retrospektiver Stilbildung erkannt¹³.

10 Paralipomena zu der Ausstellung „Die Parler und der Schöne Stil“, in: *Bildwerke* (wie Anm. 1), S. 169–312, bes. S. 282–287.

11 Siehe u. a.: Regensburger Buchmalerei von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters (Ausstellungsbericht), in: *Kunstchronik* 40, 1987, S. 503–512 (hier: Bd. I, S. 207–214).- Egerton Ms. 1121 und die Salzburger Buchmalerei um 1430, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 39, 1986, S. 41–57 (hier: Bd. I, S. 401–418). – Das Atelier der Grillinger-Bibel und seine Ausstrahlung nach Innerösterreich, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 42, 1989, S. 225–236 (hier: Bd. I, S. 419–433)

12 In seinem Aufsatz: Eine Handschriftengruppe um 1300, in: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie* 26/27, 1982/1983, S. 9–64 (hier: Bd. I, S. 149–174) betont Schmidt S. 174 selbst den Exempel-Charakter seiner Studie.

13 Johann von Troppau und die vorromanische Buchmalerei. Vom ideellen Wert altertümlicher Formen in der Kunst des vierzehnten Jahrhunderts, in: *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiede-*

Weit über ihr eigentliches Thema hinaus relevant sind auch Arbeiten, wie die über den ‚vor-eyckschen Realismus‘ und über die Herrscherporträts¹⁴. Oft genug war jedoch überhaupt erst die chronologische Basis zu schaffen, weshalb Datierungsfragen in einigen Studien so viel Raum einnehmen, ohne doch je zum Selbstzweck zu werden¹⁵. Von diesem methodischen Zugewinn hat der Autor selbst als erster profitiert: Während er in frühen Arbeiten, wie dem Buch über „Die Malerschule von St. Florian“¹⁶, noch eine etwas konventionelle, tendenziell ahistorische Vorstellung von den ‚Meistern‘, ihren Werkstätten und deren Mitgliedern vertritt, findet sich in seinen letzten Arbeiten eine oft erstaunliche Wendung zu einer komplexeren und vorsichtigeren Beurteilung. So lesen wir etwa in seiner jüngsten Studie zur Wiener „Votivtafel-Werkstatt“ des frühen 15. Jahrhunderts: „Die Existenz dieser Großwerkstätten können wir aus ihren in relativ großer Zahl erhaltenen und stilistisch weitgehend homogenen Werken mit Sicherheit erschließen; über ihre innere Struktur und ihren organisatorischen Aufbau wissen wir jedoch so gut wie nichts. Stand ein führender [...] Meister an ihrer Spitze oder wurden sie von einer Art Generalunternehmer geleitet, der in erster Linie Kaufmann und Organisator, künstlerisch aber relativ unbedeutend war? [...] Angesichts einer solchen Situation erscheint es zweifelhaft, ob die traditionelle Bemühung der Kunsthistoriker, jedes Bild einem bestimmten Künstler zuzuschreiben, zum Verständnis des historischen Prozesses sehr viel beiträgt“¹⁷.

Wer sich ein Bild machen will, was dieser Meister der Stilkritik bei souveräner Beherrschung großer, meist schlecht erforschter Materialmengen an Verständnis und Einsicht in ein Kunstwerk sowie seine europäische und geschichtliche Stellung erreichen konnte, der lese den 2001 abgefaßten, für diese Ausgabe redigierten Aufsatz: Chaucer in Italien. Bemerkungen zum „Chaucer Frontispiece“ in Ms. 61, Corpus Christi College, Cambridge (in: Bd. 2, S. 299–308): Es ist ein mustergültiger, letztlich unnachahmlicher Text, in dem sich Meisterschaft mit Grazie verbindet.

ROBERT SUCKALE

Berlin

kunst des Mittelalters. Festschrift für Karl Hermann Usener zum 60. Geburtstag; Marburg/L. 1967, S. 275–296, hier: Bd. I, S. 311–327.

14 „Pre-Eyckian Realism“. Versuch einer Abgrenzung, in: *Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination Around 1400 in Flanders and Abroad. Proceedings of the International Colloquium Leuven 7.–10.9.1993*; Löwen 1995, S. 747–769, hier: Bd. II, S. 251–264. – Zum Herrscherporträt s. die gesamte Abteilung in Bd. II, S. 311–360.

15 So z. B. in: Zur Datierung des „kleinen“ Bargello-Diptychons und der Verkündigungstafel in Cleveland, in: *Études d'art français offertes à Charles Sterling*; Paris 1975, S. 47–63 (hier: Bd. II, S. 199–213). – Die Wiener „Herzogswerkstatt“ und die Kunst Nordwesteuropas, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 30/31, 1977/1978, S. 179–206 (wie Anm. 1, S. 142–174). – Zur Datierung der Chorfenster von Königfelden, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 40, 1986, S. 161–171 (hier: Bd. II, S. 189–198). S. a. seine faktengeladenen Notizen zu chronologischen Fragen in Bd. I, S. 310 sowie Bd. II, S. 161–165 und 276.

16 S. Anm. 2.

17 Die Malerei, in: Günter Brucher (Hrsg.): *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Gotik*; München u. a. 2000, S. 466–489, hier: S. 487 f.; man beachte auch die weiteren Ausführungen zum Thema, die hier aus Platzgründen nicht wiedergegeben werden können.