

braucht, schonend für die Objekte und verständlich für die Besucher, was man aus ihm machen und nicht machen sollte, darüber wäre zu reden. Dann aber müßte auch die Stunde einer erweiterten, offeneren, fundierteren Ausstellungskritik gekommen sein. Das Kölner Ereignis an der letzten Jahreswende war gewichtig genug, um eine breitere Erörterung zu rechtfertigen, die sich in den folgenden Beiträgen bewußt im Vorfeld der grundsätzlichen Fragen hält.

W. S.

DIE AUSSTELLUNG „DIE PARLER UND DER SCHÖNE STIL 1350—1400. EUROPÄISCHE KUNST UNTER DEN LUXEMBURGERN“.

Die 400ste Wiederkehr des Todesjahres von Kaiser Karl IV. bot den Anlaß für mehrere Publikationen und Ausstellungen. Die Ausstellung von Prag soll, wenn ich richtig informiert bin, vor allem die Frage nach der Bedeutung Karls innerhalb der politischen Entwicklung Böhmens bis hin zur heutigen Tschechoslowakei verfolgt haben. Ihr gegenüber war die Nürnberger Ausstellung primär eine historische. Sie versuchte, soweit das in einer Ausstellung möglich ist, ein Bild von der Persönlichkeit des Herrschers zu entfalten. Die umfangreiche, parallel zum Katalog erschienene, von Ferdinand Seibt betreute Publikation bildet eine wesentliche Ergänzung zu dem in Nürnberg Gezeigten. Das dritte Unternehmen, das der Direktor des Kölner Schnütgen-Museums, Anton Legner, projektierte, war dem Thema „Die Parler und der Schöne Stil 1350—1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern“ gewidmet, hatte also eine rein kunsthistorische Fragestellung.

In dieser Hinsicht steht diese Ausstellung in einem Zusammenhang mit der Wiener Europarat-Ausstellung 1962 „Kunst um 1400“ und mit dem leider nie verwirklichten Prager Projekt „České umění gotické“, das nur durch den ausgezeichneten, heute kaum mehr entbehrlichen Katalog der geplanten Ausstellung dokumentiert wird. Nur am Rande berührt sich die Kölner Ausstellung mit der Pariser „L'Europe gothique“, an der sich Prag mit einigen wichtigen Werken aus dem von Karl IV. gestifteten Schatz beteiligt hatte, die man natürlich gerne in Köln wiedergesehen hätte, wie das Landeskreuz und das Reliquienkreuz mit den Niello-Darstellungen von Papst und Kaiser usw. Gegenüber diesen Unternehmungen beabsichtigte Köln, „die bisher im Konnex kaum dargestellte europäische Kunstszene der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts auszubreiten“ (Handbuch S. XIV). Freilich gehört viel von dem gezeigten Material dem Internationalen Stil an und deckt sich damit mit der Thematik der Wiener Ausstellung.

Für eine Zeit, in der man immer mehr von großen Ausstellungen abrücken will, ist eine erstaunliche Fülle von Objekten zum Teil sehr hoher

Qualität und Bedeutung versammelt worden. Die Sensation boten dabei die Leihgaben aus der Deutschen Demokratischen Republik, aus Polen und aus der Tschechoslowakei. Auf Werke aus diesen Staaten hatte die Wiener Ausstellung der damaligen politischen Situation wegen noch verzichten müssen. Für die Epoche, in der sich die Ausstellungen in Wien 1962 und Köln 1978/79 decken, bot Köln damit eine wichtige Ergänzung zu dem damals gezeigten Anschauungsmaterial. Es war herrlich, nun die Schönen Madonnen aus Polen genauer studieren zu können — leider fehlten nun abgesehen von der Altenmarkter die aus österreichischem Besitz.

Wenn allerdings in dem zitierten Programm von „europäischer Kunstszene“ gesprochen wird, dann muß das in der Richtung korrigiert werden, daß der Schwerpunkt der Ausstellung in Mittel- und Osteuropa lag und Frankreich und Italien nur durch ausgewählte Beispiele vertreten sein sollten, „um bestimmte Einflüsse darzulegen oder große Parallelerscheinungen der Zeit zu verdeutlichen“. Das Wenige, was aus Frankreich gezeigt werden konnte, war aber nicht geeignet, um auch nur einigermaßen die dortige gleichzeitige Entwicklung zur repräsentieren oder gar die Verbindungen zu deutscher Kunst dieser Epoche aufzuzeigen. Noch weniger kann das für die sehr kleine Gruppe italienischer Werke gelten, aus der man überdies ruhigen Gewissens die unerfreuliche Reliquienbüste der hl. Juliana in New York, The Cloisters (Nr. 89) hätte ausscheiden können. England scheint in der Ausstellung überhaupt nicht auf, obwohl in den letzten Jahren mehrfach auf seine Bedeutung hingewiesen wurde, etwa von R. Haussherr und G. Schmidt, die englische Parallelen und Einflüsse zu Ikonographie und Stil der Prager Kunst unter und nach Karl IV. nachgewiesen haben. Wäre es da nicht klarer gewesen, auf diese nicht aussagefähige Gruppe von französischen und italienischen Arbeiten zu verzichten und sich auf eine entsprechende Dokumentation im Katalog resp. Handbuch zu beschränken, die dann viel gezielter hätte ausfallen können? So aber waren die künstlerischen Voraussetzungen außerhalb Mitteleuropas für die dargestellte Periode in der Ausstellung nicht vertreten.

Im Hinblick auf die im Titel der Ausstellung angekündigte Bedeutung der Parler, die tatsächlich einer Ausstellung aus dem konkreten Anlaß ein faszinierendes Thema böten und zugleich die Wechselbeziehungen von Ost und West weit über die heutigen Grenzziehungen hinweg in geradezu idealer Form zu veranschaulichen ermöglichten, hätte man die Ausstellung auf diesen Schwerpunkt hin planen und gestalten können. Die Konfrontation Köln-Prag lag nahe, und andere Städte wie Straßburg, Freiburg i. Br., Schwäbisch-Gmünd und Wien wären leicht unterzubringen gewesen. Die Ausstellung folgte schließlich aber dem Konzept, eine möglichst allgemeine Orientierung über das künstlerische Geschehen im Bereich des Heiligen Römischen Reiches einschließlich der Schweiz und in Osteuropa zu geben. Man hat für die Gliederung dem Territorialbereich den Vorrang gegeben,

d. h. daß auch die Objekte dort ausgestellt wurden, wohin sie gestiftet wurden und wo sie heute noch verwahrt werden — also z. B. das Herrieden-Reliquiar unter Franken und nicht bei Prag. Man wollte also nicht die künstlerischen und allgemein politischen und geistigen Zentren der Zeit akzentuieren, sondern eine „Kunstreise ins späte Mittelalter“ bieten, für die auch bei kurzer „Rundreise“ die Zentren Paris, Köln, Wien und Prag „ausführlicher betrachtet werden“ sollten (Führer zur Ausstellung S. 10). Freilich ist das Prinzip auch wieder nicht konsequent durchgehalten. Das Liebenauer Kreuz z. B. gehörte, wie immer man zum Ort seiner Entstehung steht, in das Kapitel Oberrhein, nicht aber nach Österreich — ganz abgesehen davon, daß es sicherlich nicht in Wien entstanden ist, wie die Ausstellung behauptet (Handbuch II S. 429). Wenn aber das Territorialprinzip, hätte man sich wohl auch für die alten oder die modernen Landschaftsbegriffe entscheiden müssen. Wichtige Landschaften wie Tirol fehlten vollkommen, obwohl dort nicht unwichtige Werke entstanden sind. Böhmen wird in der Abfolge auch von Österreich und Polen durch Brandenburg, Thüringen, die Hansestädte getrennt, womit Gebiete, die in unmittelbarer Beziehung standen — auch geographisch — auseinandergerissen wurden, ganz abgesehen davon, daß Böhmen, dem doch vom Thema und von der kunsthistorischen Bedeutung eine zentrale Stellung in dieser Zeit zukommt, an das Ende der Ausstellung gerückt wurde, was besagt, daß Werke, die von dort beeinflusst sind oder von dort anderswohin exportiert wurden, früher zu sehen waren als das für die Entwicklung so bestimmende Zentrum. So kommt es auch, daß kunsthistorische Fragestellungen vielfach punktuell sich ergaben. Der Besucher wurde mit der Vielfalt künstlerischer Strömungen konfrontiert, die parallel liefen und aus verschiedenartigen Gründen mitunter in geographisch nahe gelegenen Orten divergierende Lösungen hervorbringen konnten. Auch die Fragestellung nach der Bedeutung der Parler und ihres Einflusses wird verschiedentlich in den die Ausstellung begleitenden Texten verschiedenartig beantwortet — manchmal auch negierend (z. B. Bd. I. S. 156), manchmal wird nur auf die Meinung anderer Fachleute verwiesen, mit denen der Verfasser des Textes offenbar nicht übereinstimmt (z. B. Bd. I. S. 115f.). In diesen durchaus nicht einheitlich gehandhabten Fragestellungen und Beantwortungen klingt dann doch wieder das Parlerische Grundthema der Ausstellung an. Der Zwiespalt zwischen der Darstellung der allgemeinen Situation der „Kunstszene“ und der Bezogenheit auf die Parler durchzieht so die Ausstellung und die sie begleitenden Publikationen.

Was diese betrifft, so wurde der Weg, der sich schon bei der „Rhein-Maas“-Ausstellung angebahnt hatte, weiter verfolgt: die Entwicklung zu einer Monumentalpublikation statt eines Kataloges, der in der Ausstellung selbst hilfreich sein könnte, als Information über Anlage und Aufbau der Ausstellung und zum einzelnen Objekt. War der „Rhein-Maas“-Katalog für

kräftigere Besucher gerade noch in der Ausstellung benützbar, der der Staufer-Ausstellung in seiner Gesamtheit nicht mehr, so erhebt das dreibändige Handbuch diesen Anspruch überhaupt nicht mehr. Auf die Nummerierung der Objekte ist darin verzichtet. Nur umständlich über das Verzeichnis der Exponate auf S. XXVII ff. oder über das Register des 3. Bandes sind sie auffindbar unter den zahlreichen anderen im Handbuch behandelten, in der Ausstellung aber nicht gezeigten Werken. Eine Ausstellung hat aber primär den Sinn, durch die gezeigten Werke und durch ihre Anordnung zu wirken und eine Aussage zu machen. Der Katalog hat sie dabei zu unterstützen. Hier hat sich aber das Handbuch von der Ausstellung selbst gelöst. Diese Entwicklung der die Ausstellung begleitenden Publikationen steht m. E. im Gegensatz zu der berechtigten Forderung nach der Erschließung des Kunstwerkes für ein allgemein interessiertes Publikum. Wenn, was zu hoffen ist, der Verkaufserfolg derartiger Monumentalwerke nicht in einem Kulturnobismus im Zeichen wirtschaftlichen Wohlstandes zu suchen ist, sondern in einem starken Interesse am Kunstwerk, an der Geschichte etc., bleibt die Tatsache bestehen, daß der Interessierte auf diese Weise vom Objekt weg erzogen, statt zu ihm hingeführt wird — genau das Gegenteil dessen also, was eine Ausstellung bezweckt. Der Führer, der in Köln neben dem Handbuch herausgegeben wurde, ist kein Ersatz für einen gut und knapp geschriebenen Katalog zur Ausstellung. In diesem Führer werden einige Erklärungen oder Betrachtungspunkte für einzelne Objekte oder auch Objektgruppen gegeben, wobei statt der notwendigen Angaben allzuoft allgemeine, nichtssagende Formulierungen ein Werk charakterisieren wollen, wie: „Der heilige Georg aus Domjulien, um 1385, verkörpert das Leitbild christlichen Rittertums hoch zu Pferd im Kampf mit dem Drachen. Eine wuchtig-kraftvolle Gestalt. Dagegen zeigt die Madonna von Juzanvigny, um 1420, die schwungvolle Eleganz des Schönen Stils“ (S. 129). Wem ist mit solchen Allgemeinplätzen gedient? Ich halte es nach diesen sehr mutigen Versuchen daher für dringend notwendig, daß wir zu einem guten, knappen Ausstellungskatalog zurückfinden, der Hilfe vor dem Objekt ist, nicht aber den Ehrgeiz hat, die Summe alles Wissens zu vereinen — wieviel konnte noch Albert Boeckler in wenigen Sätzen zu den Objekten der Ars Sacra-Ausstellung trotz der außerordentlich schwierigen Materie mitteilen! —. Wie heute solch ein Katalog zu gestalten ist, darüber sollte man ausführliche Überlegungen anstellen. Die Monumentalpublikation gehört an den Schluß einer Ausstellung. Sie kann als Erinnerungs- und Nachschlagewerk dienen und hat Ergebnisse und Erkenntnisse der Konfrontation der Kunstwerke mit zu verarbeiten. Ob es dabei richtig ist, für jedes Detailgebiet eigene Spezialisten zu Wort kommen zu lassen, ist eine Frage für sich. So sehr viele Artikel im Kölner Handbuch ganz vorzüglich geschrieben sind und so wenig ich die informativen Aufsätze zur Architektur vor allem von Arnold Wolff oder Peter Kurmann missen

möchte, frage ich mich doch, ob rd. 140 Autoren nicht dazu beitragen, daß das Werk an Einheitlichkeit und Klarheit verliert auch dadurch, daß viele Artikel verschiedenartig aufgebaut sind, so manche Einleitungen zu den einzelnen Landschaften historisch, andere wieder rein kunsthistorisch sind usw. Natürlich wechselt auch die Qualität der Artikel, aber Formulierungen wie „geheimnisvoll wie eine Pharaonenmaske unter seiner großen, reich verzierten Mitra“ zum Kopf des Kardinals Wilhelm II. von Aigrefeuille gehören zur dichterischen Interpretation, nicht aber zur kunsthistorischen Analyse, und zu dem folgenden Text weiß ich keinen Kommentar: „Selbst wenn ihre (gemeint ist die Buchholzstatuette einer Madonna im Bargello, Florenz) Echtheit von P. Bloch angezweifelt wurde, so spiegelt sie dennoch ziemlich getreu ein Pariser Vorbild wider“ (Handbuch Bd. I S. 98). Ich halte es auch für nicht günstig, daß im Handbuch ausgestellte Werke und andere, offenbar als wichtige Ergänzungen betrachtete ohne Kennzeichnung miteinander in der Abfolge vermischt sind. Damit verliert die Publikation ihre Bezogenheit auf die Ausstellung, ohne den Anspruch erheben zu können, wirklich Handbuch für die Epoche zu sein, trotz vieler sehr sorgfältig gearbeiteter Artikel, auf die man in Zukunft immer wieder wird zurückgreifen müssen. Dafür ist die Auswahl der Objekte zu ungleichmäßig und zufällig — ich verweise nur auf die nur wenige Objekte umfassenden Kapitel von Altbayern und Salzburg, auf das Fehlen von Tirol auch im Handbuch, gegenüber etwa Franken (39 Seiten für Franken, 15 für Bayern — ausgestellte Objekte: 21 im Kapitel Franken, 6 für Altbayern.)

Die vielen kritischen Bemerkungen mögen aber nicht als eine grundsätzlich negative Stellungnahme zur Ausstellung aufgefaßt werden. Sie war eine großartige Leistung, und wir werden wohl nicht so bald wieder so viele und so bedeutende Kunstwerke dieser Epoche in einer schönen, angenehmen Darbietung vereint finden. Die Ausstellungsleitung hat in verschiedener Hinsicht versucht, neue Wege zu gehen, und gerade das hat auch den Anlaß zu einigen dieser Überlegungen gegeben; auch dadurch aber hat die Ausstellung für ähnliche folgende mit klärend gewirkt.

Hermann Fillitz

MARGINALIEN ZUR PARLER-AUSSTELLUNG

Das Titelbild zum ersten Band des Parler-Handbuchs ist mit Witz und Hintersinn ausgesucht, eine Belagerungsszene aus dem „Bellifortis“: Die gerüsteten Angreifer, wie Panzerheuschrecken oder extraterrestrische Wesen anzusehen, haben sich riesige Körbe übergestülpt, an denen die von den Zinnen geworfenen Steine schadlos abgleiten. So, darf man wohl aktualisieren,