

Bildrand. Überall, wo sie hinkam, zerstörte sie die Maloberfläche, meist aber drang sie durch die Malschicht hindurch in den Kreidegrund, ja bis in die Bretter des Bildträgers. Alle fünf Tafeln sind schwer beeinträchtigt, am ärgsten die *Schmerzensmutter*. Einen gewissen Trost kann man darin finden, daß die Gesichter der meisten Hauptfiguren glimpflich davongekommen sind.

Die hier als *Abb. 1—4a* wiedergegebenen Ansichten zeigen die Werke kurz nach dem Anschlag. In ihrem *Jahresbericht 1987/88* haben die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen erste Berichte über den Zustand der Tafeln und die bisherigen Konservierungsmaßnahmen veröffentlicht (Beiträge von Hubertus Falkner von Sonnenburg, Bruno Heimberg, Andreas Burmester/Johann Koller; zu beziehen über den Herausgeber, Barer Str. 29, 8000 München 40).

Erste Aufgabe war es, die an den Gemälden verbliebenen Reste der Säure unschädlich zu machen. Weil die bisher in vergleichbaren Fällen erprobten Maßnahmen im Ergebnis nicht befriedigten, haben Mitarbeiter des Doerner-Instituts und Restauratoren der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in Zusammenarbeit ein neues Verfahren entwickelt, indem sie einen Ionenaustauscher so modifizierten, daß er in Form einer Paste erfolgreich zur Neutralisierung der Schadensflächen eingesetzt werden konnte. Anschließend mußten die angegriffenen Partien gefestigt werden. Dieser Abschnitt der Konservierungsarbeiten wurde inzwischen abgeschlossen.

„Ziel der Wiederherstellung muß es sein, zum einen so viel wie möglich von der originalen Materie zu bewahren und zum anderen einen Endzustand nach der Restaurierung anzustreben, der die Bilder für den Betrachter wieder als Kunstwerke erfassbar macht“ (B. Heimberg). Diese langwierige und heikle Restaurierung ist in ihrem Zeitaufwand noch nicht abzusehen.

Peter Diemer

## Tagungen

### INTERNATIONALE GOTIK IN MITTELEUROPA

Symposium im Grazer Joanneum, 11.—13. September 1989.

(mit drei Abbildungen)

Wer sich heute über die Internationale Gotik, d. h. über die Kunst um 1400, orientieren möchte, greift unwillkürlich nach dem Katalog der 1978 vom Schnüttgen-Museum in der Kunsthalle Köln realisierten Ausstellung. *Die Parler und der schöne Stil. Europäische Kunst unter den Luxemburgern* (hrsg. von Anton Legner), Köln 1978 (Bd. 1—3) und 1980 (Bd. 4—5). Das gewichtige Kompendium hält dem Interessenten eine Fülle von Informationen bereit, die über die Kunst der Parler in Europa Auskunft geben. Spuren ihrer weitverzweigten Wirksamkeit finden sich in Böhmen, Österreich, Italien und Frankreich, in den nördlichen und südlichen Niederlanden, in Mecklenburg, Thüringen und Sachsen, in Ordenspommern und den norddeutschen Hansestädten, Slowenien, Kroatien, Ungarn, Rumänien und Großpolen, im Rhein-Maasgebiet, in Westfalen, am Nieder-, Mittel- und Oberrhein, in Luxemburg und Lothringen, in Schwaben, Franken und Altbayern. Der Katalog der Kölner Ausstellung, mehr als nur ein grundlegendes

Nachschlagwerk, läßt sehr schnell den Verdacht aufkommen, als sei hier bereits alles gesagt und gebe es für die künftige Forschung auch kaum noch etwas grundsätzlich Neues auf diesem Gebiet zu entdecken. Die Kunst um 1400 bot der internationalen Fachwelt seit 1978 — und diesen Eindruck schmälert auch nicht die noch 1985 im Schnütgen-Museum Köln gezeigte Ausstellung mit Werken böhmischer Kunst (siehe den Katalog *Kunst der Gotik aus Böhmen*, präsentiert von der Nationalgalerie Prag), — offensichtlich keine interessante Plattform mehr dar, denn als Thema war sie weder für eine Ausstellung noch für eine wissenschaftliche Tagung gefragt.

Es war nicht zuletzt diese Forschungssituation, die Gottfried Biedermann (Konservator der Alten Galerie des Joanneum Graz) und Götz Pochat (Karl-Franzens-Universität Graz) dazu veranlaßte, Fachleute nach Graz einzuladen, die — z. T. noch selbst als Mitarbeiter am Parlerkatalog hervorgetreten — sich nun auf einem Symposium zum Thema *Internationale Gotik in Mitteleuropa* erneut diesem Themenkomplex widmeten. Austragungsort war das Joanneum Graz, genauer gesagt die Alte Galerie des steiermärkischen Landesmuseums, in dessen Räumen — parallel zu einer (leider unkommentierten) Ausstellung aus eigenen Beständen getagt wurde. Das Grazer Museum, zuletzt 1978 als Veranstalter der Landesausstellung *Gotik in der Steiermark* hervorgetreten, sorgte damit für ein ganz besonderes, intimes Ambiente, das sicherlich auch wesentlich zu dem erfolgreichen Verlauf der Tagung beitrug.

Die Thematik der Referate, denen durchwegs ein sehr hohes Niveau bescheinigt werden darf, war sehr breit gefächert: Einerseits regional-nationale Themen wie z. B. Horst Schweigerts (Graz) Beitrag über die „Rezeption parlerischer Kunst in der steirischen Plastik um 1400“ oder jenes Referat von Helga Hensle-Wlasak (Graz), das — stellvertretend für den eher mageren Bestand steiermärkischer Buchmalerei aus der Zeit um 1400 — zwei Codices der Universitätsbibliothek Graz (Cod. 387 und Cod. 1424) vorstellte. Andererseits Themen internationalen Zuschnitts wie die Beiträge der östlichen Kollegen Jaromir Homolka (Prag), Gyöngyr Török (Budapest) und Janez Höfler (Ljubljana), die sich mit der Bedeutung Prags für die mitteleuropäische Kunst um 1400 und der Internationalität in der Buch- und Tafelmalerei auseinandersetzten. Dabei blieb — was namentlich im Referat Homolkas zum Ausdruck kam — die Dominanz Prags im Zusammenhang mit der Entstehung des Internationalen Stils unangetastet, doch wurde im Referat Höflers ebenso auf die — neben Böhmen — bedeutende Rolle Italiens für die internationale Gotik hingewiesen.

Den Anfang bestritten Götz Pochat, Gottfried Biedermann und Gerhard Schmidt (Wien). Während Pochat seinen Beitrag eher als grundsätzlichen Einstieg in die Thematik verstand und auf das für die Kunst um 1400 charakteristische Erscheinungsbild von weitreichenden, internationalen Verflechtungen sowie den asynchronen Entstehungsprozeß („Prinzip der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ [Pochat]) ihrer Bildgattungen (Vesperbildern, Schönen Madonnen) hinwies, widmete sich im Anschluß daran Gottfried Biedermann dem Aspekt der Stilgrenzen und der Kunstgeographie. Biedermann machte vor allem deutlich, daß Grenzen im Mittelalter weniger politische als vielmehr Besitzgrenzen waren, die einer Einteilung der Kunst in nationale Grenzen, wie wir sie heute vornehmen, eigentlich zuwiderliefen. Er schlug daher vor, den Begriff 'national' durch den der 'Tradition' zu ersetzen, was insbesondere für die Kunst um 1400 zu gelten

habe, die — ihrem Ursprung nach bis in die Zeit der Mystik und des Nominalismus zurückreichend — sich nicht in eindeutige Stilgrenzen (die ja mitunter auch Nationalgrenzen bedeuten) einteilen ließe.

Anschließend folgte Gerhard Schmidt, der den Stand der Forschung referierte und ihre Aufgaben inbezug auf die Kunst um 1400 darlegte. Der Forschungsrückblick ließ das Buch Karl Heinz Clasens (*Der Meister der Schönen Madonnen*, Berlin/New York 1974) natürlich nicht unerwähnt, das seiner Zeit doch für einiges Aufsehen gesorgt hatte. Clasen hatte darin insbesondere für eines der Hauptthemen des Weichen Stils, die sog. Schönen Madonnen, einen einzigen Meister angenommen, der auf einer mehr als 20jährigen Wanderung durch ganz Europa „die besten Werke geschaffen und andere Bildhauer zu entsprechender Gestaltungsweise angeregt habe“. Dabei „paßte er sich auf seinem Entfaltungswege gerne der volkstümlichen Eigenart des jeweiligen Entstehungsraumes an, gab sich am Niederrhein oder in Schwaben behäbiger als am Mittelrhein, in den nördlichen Hansestädten herber und härter, und im Osten, besonders im Südosten, wieder gefühlvoller und zierlich bewegter“ (Clasen). Zu Recht wies Schmidt auf die Absurdität dieser Hypothese hin, die auch innerhalb der Forschung kaum Anhänger gefunden hat (vgl. v. a. die Rezension Robert Suckales in: *Kunstchronik* 1976, S. 244 ff. und zuletzt die Dissertation von Michael Viktor Schwarz, *Höfische Skulptur im 14. Jahrhundert. Entwicklungsphasen und Vermittlungswege im Vorfeld des Weichen Stils*, 2 Bde., Worms 1986, insbes. S. 469 ff. [mit neuer Hypothese]). Die Absurdität der These Clasens wird vollends begreiflich, wenn man sich vor Augen führt, daß uns heute nur ein Bruchteil dessen erhalten ist, was einstmals an Bildwerken vorhanden war. Wie sollte nur ein einziger Meister, der — nach Clasen — aus dem frankoflämischen Raum gekommen und anschließend über das Rheinland und den Deutschordensstaat, über Schlesien und Mähren bis nach Böhmen gelangte, die immense Auftragslage dieser — stilistisch doch stark divergenten — Madonnenstatuen auch nur annähernd bewältigt haben können? Die heutige Forschung sieht denn auch die Schönen Madonnen als Werke mehrerer Meister an; der Terminus, „Die Meister der Schönen Madonnen“, hat sich daher auch inzwischen durchgesetzt. Der Publikation Clasens kommt — worauf Schmidt ebenfalls hinwies — wegen ihrer zahlreichen Abbildungen deshalb heute nurmehr der Wert eines Handbuches zu, das künftigen Forschungen als eine umfangreiche (wenn gleich auch unvollständige) Materialsammlung dienen dürfte.

Daneben widmete sich Schmidt dem Stilbegriff für die Kunst um 1400. Den Bezeichnungen „Weicher Stil“ (1907 von H. Börger erstmals eingeführt und durch Wilhelm Pinder übernommen und verbreitet), „Höfischer Stil“ (Charles Sterling), „Schöner Stil“ (insbesondere von der tschechischen Kunstgeschichte verwendet) oder „Internationaler Stil“ (seit der 1962 in Wien gezeigten Europaratsausstellung *Europäische Kunst um 1400* weithin gültig) setzte Schmidt den Begriff „synthetischer Stil“ entgegen; hinweisend darauf, daß die Kunst um 1400 nicht von einem einzigen Kernbereich ausgegangen sei, sondern sich sozusagen „im Gespräch von hier nach dort, in Nord und Süd, in Ost und West“ entwickelt habe. Obschon Schmidt betonte, er hege nicht die Absicht, hier einen neuen Stilbegriff einzuführen, sei doch angemerkt, daß man mit diesem Begriff der Kunst um 1400 nicht vollumfänglich gerecht wird, da er gerade ihr eigentliches Charakteristikum, ihre Internationalität, nicht ausdrücklich benennt. Zumindest in dieser

Hinsicht dürfte sich der Terminus „internationaler Stil“ aber bewährt haben, denn — wenngleich auch „neutraler, und dadurch farbloser“ (Schmidt) — trägt er doch dem wesentlichen Merkmal der Kunst um 1400, nämlich den in ganz Europa ähnlich gelagerten Stilphänomenen, Rechnung. Darüber hinaus ließe sich prinzipiell einwenden, daß der Begriff 'synthetischer Stil' ebenso zur Charakterisierung bestimmter regionaler oder lokaler Stileigenheiten herangezogen werden könnte, so daß er in der von Schmidt vorgeschlagenen abschließlichen Bedeutung — als ein für den internationalen Stil synonym verwendeter Begriff — durchaus zu hinterfragen ist.

Mit den Perspektiven der Forschung, der dringlicher denn je gewordenen Zusammenarbeit mit Nachbardisziplinen, aber auch mit dem Hinweis auf bislang noch unerforschte Aspekte in der Kunst um 1400 wie z. B. das Aufkommen des Transi-Motivs innerhalb der Sarkophagplastik, beschloß Schmid sein Referat, das in der Kürze der Zeit einen sehr umfassenden wie kompakten Einblick in den Forschungsgegenstand gestattete.

Von den weiteren Referenten sei hier v. a. Dieter Großmann (Marburg) erwähnt, der über „Thema und Variation — Austauschbarkeit der Formen in der Kunst um 1400“ sprach. Großmann, der sich bereits seit mehr als einem Vierteljahrhundert intensiv mit der Kunst der Gotik um 1400, namentlich mit den Vesperbildern und Schönen Madonnen, beschäftigt (vgl. 'Salzburgs Anteil an den Schönen Madonnen', im Salzburger Ausstellungskatalog *Schöne Madonnen [1350—1450]*, Salzburg 1965, und zuletzt 'Drei süddeutsche Bildwerke in rheinischen Museen', in: *Baukunst des Mittelalters in Europa. Hans Erich Kubach zum 75. Geburtstag*, Stuttgart 1988, S. 711 ff.), entwickelte eine höchst interessante These inbezug auf den Variantenreichtum bei den Bildwerken des Internationalen Stils, den er an den Vesperbildern zu exemplifizieren suchte. Großmann wies darauf hin, daß unter den Bildwerken ein und desselben Typs (Horizontal-, treppenförmiger Diagonaltyp) nirgends völlig identische Werke auszumachen sind. Stets erscheinen sie in der Gestik variiert, was sich insbesondere am Halte- und Gebärdegestus von Maria zeigen läßt. Dieser Nuancenreichtum innerhalb der Vesperbildgruppen ist nach Großmann nicht religiös bedingt im Sinne einer jeweils unterschiedlich emotional getragenen *compassio*, sondern als rein künstlerisches Phänomen zu deuten. Denn die immense Nachfrage für derartige Bildwerke („Bis um die Mitte des 15. Jahrhunderts hat jede Kirche ihr eigenes Vesperbild gehabt“ [Großmann]), die ja immer das selbe Grundthema repetierten, verlangte nach steter Variabilität des jeweiligen Typs. Als Ergänzung zu dieser einfachen wie faszinierenden Deutung ließe sich ebenso auf das für die Kunst um 1400 charakteristische System der Faltenbildung hinweisen, das eine ausgesprochen starke Eigendynamik entwickelt hatte. Sollte hier nicht ein ähnliches künstlerisches Verfahren vorliegen, mittels dessen eine ebensolche Differenzierung angestrebt wurde? Spinnt man den Gedanken Großmanns nämlich weiter, so wurde es dem Künstler eigentlich erst mittels dieser Formvariablen möglich, ein eigenständiges, d. h. letzten Endes ein für den Auftraggeber unverwechselbares Bildwerk zu produzieren (vgl. hierzu auch Herbert Beck/Horst Bredekamp, *Kompilation der Form in der Skulptur um 1400. Beobachtungen an Werken des Meisters von Großlobming*, in: *Städte-Jahrbuch* N. F. 6, 1977, S. 129 ff.).

Auf ebensolches Interesse stieß der Beitrag „Bildhauer und Maler — technologische Beobachtungen zur Werkstattpraxis um 1400“ von Manfred Koller, der — dies als klei-

ne Kritik an der ansonsten tadellosen Durchführung der Tagung — leider als einziger über kunsttechnologische Zusammenhänge referierte. Man hätte sich hier grundsätzlich einen lebhafteren Austausch zwischen kunsthistorischen und restauratorischen Methoden und Fragestellungen gewünscht, doch hätte dazu zugegebenermaßen die Gewichtung der Themen von vornherein eine andere sein müssen. Koller, Leiter der Restaurierungswerkstätten des Bundesdenkmalamtes und Dozent in Wien, sprach sich u. a. dafür aus, den (insbesondere für die Schönen Madonnen) verwendeten Begriff des „Steinguß“ durch den des „Gußstein“ zu ersetzen, da einzig hierdurch dem (gegossenen Stein)bildwerk im wörtlichen Sinne entsprochen würde. So richtig dieser Gedanke auch prinzipiell sein mag: Letztlich bleibt es doch wohl eine reine Ermessensfrage, inwieweit man mit dem einen Begriff („Gußstein“) eher das Endprodukt in seiner materiellen Beschaffenheit ansprechen oder mit dem anderen Begriff („Steinguß“) eher dem Herstellungsverfahren als solchem den Vorzug geben möchte.

Einen letzten Schwerpunkt im Tagungsprogramm bildete die Stadt Judenburg, von Wilhelm Deuer (Klagenfurt) als „Drehscheibe österreichischer Kunst um 1400“ vorgestellt, in der nachweislich Hans von Judenburg (ab 1411) und vermutlich auch der Meister von Großlobming tätig waren. Von besonderem Interesse war dabei die Bozener Tafel des Hans von Judenburg, für die in den Referaten von Emilijan Cevc (Ljubljana) und Günther Bräutigam (Nürnberg) zwei interessante, diametral entgegengesetzte Rekonstruktionsversuche vorgeschlagen wurden.

Der anonyme, von Lothar Schultes [Linz] diskutierte Meister von Großlobming, so benannt nach einigen Bildwerken aus der Lambertuskirche in Großlobming, darf auch wohl mit einem Teil der 1974 in Ungarn, genauer auf der Burg Buda entdeckten, sensationellen Skulpturenfunde in Verbindung gebracht werden, die ausführlich Thema der beiden Referate von Michael V. Schwarz (Rom) und Ernő Marosi (Budapest) waren. Besteht auch allgemein kein Zweifel darüber, daß als Auftraggeber der Budaer Skulpturen nur König Sigismund von Luxemburg (1387—1437) in Frage kommt, so ist andererseits ihre Datierung doch sehr umstritten. Während Schwarz für eine frühe Entstehung der Funde votiert und dafür König Sigismunds vernichtende Niederlage gegen die Türken bei Nikopolis (1396) anführte, die beinahe seine Abdankung zur Folge gehabt hätte, plädierte Ernő Marosi, der den Fundkomplex in einer kürzlich erschienenen Monographie vorstellte (László Zolnay, Ernő Marosi, *A budavári szoborletet*, Budapest 1989 [mit deutscher Zusammenfassung]), für eine Datierung gegen 1420/30, für die er auch z. T. stichhaltige Stilvergleiche geltend machen konnte. Man wird daher die Budaer Skulpturen wohl eher in die Spätphase der Regierungszeit König Sigismunds datieren müssen, womit sie auch für einen weiteren Skulpturenfund interessant sein könnten, der 1986 bei Sanierungsarbeiten auf der Berner Münsterplattform in 14 m Tiefe zum Vorschein kam. Mit den über 500 (!) geborgenen Fragmenten von z. T. ausgezeichnete Qualität gilt der Berner Skulpturenfund wohl ohne Übertreibung als Jahrhundertfund im Bereich spätgotischer Plastik, was auch eine kürzlich hierzu erschienene erste Publikation bereits deutlich macht (vgl. Daniel Gutscher/Urs Zumbrunn (Hrsg.), *Bern. Die Skulpturenfunde der Münsterplattform. Bericht über das Interims-Kolloquium vom 26.—27. August 1988 in Bern* [mit mehreren Beiträgen], Bern 1989). Von den in einem Kurzreferat (Franz-Josef Sladeczek) vorgestellten Funden war neben einem Vesperbild aus Kalkstein (Import-

ware ?) insbesondere eine Georgsfigur (*Abb. 5b*) von Interesse, die dem Sergent d'armes aus Buda (*Abb. 4b*) oder der Georgsstatue aus Großlobming (*Abb. 5a*) an Qualität in nichts nachstehen dürfte. Anhand der jüngsten Funde aus Bern ließ sich erneut der internationale Aspekt dieser Kunst um 1400 eindrücklich illustrieren, deren Wirkung bedeutend ausgreifender war, als wir uns das heute anhand des noch überlieferten Bildbestandes vorzustellen vermögen.

Versucht man abschließend ein Fazit, so lassen sich zwei Ergebnisse festhalten: 1. Das gemeinsame Anliegen aller Beiträge des Symposiums, die 1990 im Jahresband des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz publiziert werden, war es, die Notwendigkeit einer Kontinuität der Forschung auf diesem Gebiet herauszustreichen. Denn eines führten diese drei Tage in Graz besonders deutlich vor Augen: Inbezug auf die Kunst um 1400 ist die Forschungslage keineswegs so eindeutig, wie es nach der großen Parler-Ausstellung in Köln zunächst den Anschein hatte. 2. Es sind nicht die großen Mammutkongresse wie der letztjährige C.I.H.A. in Straßburg, auf dem man in der Fülle der z. T. doch recht dürftigen Referate zu „ertrinken“ drohte, sondern insbesondere die Kleinveranstaltungen, die impulsegebend für die Wissenschaft und ihre Spezialdisziplinen sein können. Es ist zu wünschen, daß gerade die Mittelalterforschung hiervon weiter fleißig Gebrauch machen wird, die immer mehr zu einem Randgebiet der Kunstgeschichtsforschung zu werden droht (vgl. zuletzt Rainer Haussherr, *Kunstchronik*, 40, 1987, S. 357 ff.).

Franz-Josef Sladeczek

## Ausstellungen

### *Das Kunstwerk in der Hand des Historikers*

Anläßlich der Ausstellung DIE HANSE — LEBENSWIRKLICHKEIT UND MYTHOS. Hamburg, Museum für Hamburgische Geschichte. 25. 8.—26. 11. 1989. Katalog in 2 Bänden hrsg. von Jörgen Bracker, DM 48,—.

Wie bei den schwer zu überbietenden Vorläufern, etwa *Stadt im Wandel* (Braunschweig 1985), greift man in der historischen Ausstellung *Die Hanse — Lebenswirklichkeit und Mythos* zwangsläufig zur historischen Sachkultur, um die historischen Zusammenhänge zu erläutern. Es ist selbstverständlich, daß reale Gegenstände — Überreste der historischen Epoche — aufgrund ihrer physischen Anschaulichkeit eher vorzeigbar sind als Abstrakteres, wie etwa die Mentalitäten, die den Quellen erst nachträglich zu entnehmen sind: Hier ist es durch den geschickten Griff, den Themenkreis *Mythos und Nachleben der Hanse* (getrennte Ausstellung in den Räumlichkeiten des Sponsors, der Vereins- und Westbank) in die Konzeption einzufügen, gelungen, auch das reichhaltigere nachmittelalterliche Material einzubeziehen. Weil viele dieser gegenständlichen Überreste Kunstwerke sind, ist es angebracht, einige Überlegungen zum Stellenwert des Kunstwerkes in der historischen Ausstellung aus der Sicht des Kunsthistorikers anzustellen. Im folgenden soll auf Tendenzen hingewiesen werden, die keineswegs für die Geschichtswissenschaft als repräsentativ gelten können, die in der vorliegenden Ausstellung jedoch in bedenklichem Maße deutlich geworden sind.