

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.

Im erweiterten Quellenarsenal des Historikers wird dem Kunstwerk mehr und mehr — oder eher: wieder — Aufmerksamkeit geschenkt, eine Entwicklung, die im Hinblick auf die Wiederbelebung einer allgemeinen Kulturgeschichte nur zu begrüßen ist. Die Bildquellen werden aber — so wie bei Droysen — mit anderen überkommenen Quellen, Archivalien sowie Sachdenkmälern gleichgestellt. Für eine Untersuchungsmethode, die deduktiv arbeitet, ist diese Nivellierung wohl sinnvoll: Das Geschichtsmodell steht fest, es werden nur Bestätigungen im Quellenmaterial gesucht. Die Quellen — so auch die Kunstwerke — werden eindimensional, nur in Hinblick auf das Gesuchte, ausgewertet. Es ist selbstverständlich, in einer rechtshistorischen Einführung in die Eidesleistung im Mittelalter die in der Hamburger Hanseausstellung gezeigten Schwurblocke aus Lüneburg und Lübeck als physische Quelle hinzuzuziehen (Kat. 20.2, 20.4 — beide waren 1985 in Braunschweig zu sehen, so wie viele andere Stücke dieser Ausstellung). Auf Derick Baegerts Gemälde der „Eidesleistung vor Gericht“ (1494. Kat. 20.6 — Städtisches Museum Wesel) wird der ganze Vorgang deutlich abgebildet: Vor dem Richter und fünf Schöffen steht der Schwörende mit „vperichteden lyffliken vyngheren“ (so die niederdeutsche Formel) vor einem Ratsherrn, der die Schwurlade hochhält. Die Eidesleistung, die aus zahlreichen archivalischen Urkunden bezeugt ist, wird demnach durch Sache und Bild illustriert.

Wenn man die Schwurblocke ohne Kenntnis der archivalischen Rechtsquellen als Einzelstücke untersuchte, fiel das Ergebnis nicht viel anders aus. Die Stücke sind vergleichsweise „inhaltsarm“, können also nur eindimensional als Rechtsaltertümer interpretiert werden. Mit der Eidesleistung von Derick Baegert verhält es sich aber anders: Die Rechtsszene bildet zwar das thematische Zentrum, aber viele andere Themen — jetzt auf ikonographischer Ebene — lassen sich ausmachen, die nur im übertragenen Sinne mit dem Zentralmotiv zu tun haben: z. B. eine Deesis als verkürzte Darstellung des Jüngsten Gerichts im Hintergrund und der Streit zwischen Engel und Teufel um die Seele des Menschen als Hauptszene. Verglichen mit dem Schwurblock ist das Gemälde polyvalent. In diesem Sinne kann man unterscheiden zwischen einer „einfacheren“ und einer „komplexeren“ Sachkultur (wohlgemerkt: *nicht* im Sinne ästhetischer Wertung, sondern als relatives Maß der *Interpretierbarkeit*). Kunstwerke sind im semiotischen Sinn „offen“ für eine vielschichtige Auslegung, gegenständliche Denkmäler dagegen nicht.

Vereinfachend ausgedrückt: Die Quellen der „einfacheren Sachkultur“ können nur in wenige Kontexte eingebettet werden, während die Kunstwerke durch ihre Bedeutungsvielfalt in einer Mehrzahl von historischen Zusammenhängen zu betrachten sind. Wenn nur ein Teil der Gesamtinterpretation des Kunstwerkes für eine bestimmte historische Demonstration hinzugezogen wird, ist das Kunstwerk hier einer inhaltlichen Verflachung ausgesetzt. Es stellt sich sogar die Frage, ob das Werk als Bildquelle noch seinen Wert behält, wenn es ausschließlich als Illustration eines im voraus angenommenen historischen Prozesses dient. Die meisten Gegenstände der „komplexeren Sachkultur“ weisen in der historischen Ausstellung zudem nur einen sehr oberflächlichen Zusammenhang mit den historischen Überschriften auf. Es wird weiter an einigen Beispielen zu zeigen sein, daß sogar die Dokumentation der historischen Prozesse erheblich darunter leidet, wenn Kunstgegenstände nicht in umfassender Weise befragt werden.

Im Idealfall — wie oben bei der Eidesleistung von Baegert — deckt sich der Inhalt des Kunstwerks mit dem zu zeigenden historischen Zusammenhang. In der Hanse-Ausstellung gibt es noch weitere glückliche Zusammenstellungen, bei denen die Bildquelle tatsächlich auch die Vorstellung vom geschichtlichen Zusammenhang bereichern kann, wie im Falle des Nowgorodfahrgestühls aus Stralsund (Kat. Nr. 9.1) — es ist überhaupt ein Verdienst der Ausstellung, daß eine erstaunliche Fülle von bedeutenden Denkmälern aus der DDR und aus Polen zusammengetragen sind, so auch z. B. eine erstmals publizierte rheinische Madonna aus Danzig vom Ende des 12. Jahrhunderts (Kat. 22.13) oder die Tafeln des Dreikönigsaltars aus der Rostocker Johanniskirche (Kat. 22.17), die noch nie auf einer der größeren westdeutschen Ausstellungen gezeigt worden sind. Die Holztafeln des Nowgorodfahrgestühls, die russische Pelzjäger sowie eine Handelsszene zeigen, waren schon bei der *Parler*-Ausstellung 1978 in einem stil-historischen Kontext zu besichtigen, in Hamburg aber im hansehistorischen Umfeld: Hier handelt es sich um eine tatsächliche Darstellung, nicht nur eine vage „Spiegelung“, des Hansehandels in Rußland.

Im Falle des Nowgorodfahrgestühls und der dazu ausgestellten Bodenfunde entsteht in der Ausstellung kein zusammenhängendes historisches Bild. Die Synthese liefert der Katalogtext über die Stadt Nowgorod (Bd. 1, S. 172 ff.). Hier wie in vielen anderen Fällen wird die Information erst einsichtig, wenn der Besucher nachträglich im schwergewichtigen Katalog nachschlägt. Die Verwirrung wächst, wenn die Beschriftung der Abteilungen und der Einzelstücke teils irreführend ist, teils vollständig fehlt. In gewissen Fällen steht man sogar vor einer Fragmentierung von Zusammenhängen innerhalb der Ausstellung selbst. Einige Beispiele:

Neben der Nowgorod-Abteilung steht in der Ausstellung eine Vitrine mit der Aufschrift „Englische Alabasterreliefs für die Kirchen Islands“, aber ohne weitere Erläuterung. Die Beschriftung ist hier völlig irreführend; die Vitrine enthält kein einziges Stück aus Island, sondern Alabasterreliefs englischer Provenienz aus dem Victoria & Albert Museum, neben einigen teilweise unbeschrifteten Sandsteinfiguren. In der Abteilung „Spiegelung der Lebenswirklichkeit durch Kunst und Literatur“ findet man jedoch eine größere Alabastertafel mit den „Freuden Mariens“ (ca. 1420), die nicht im Katalog erscheint. Als Aufbewahrungsort wird Kopenhagen angegeben — es wird aber *nicht* mitgeteilt, daß die Tafel ursprünglich aus der Klosterkirche Munkathverá auf Island stammt (Nordal, Bera, „Skrá um enskar alabastursmyndir frá mithöldum sem varthveist hafa á Íslandi [Catalogue of Medieval English Alabasters Preserved in Iceland]“, *Árbok hins íslenska fornleifafélags* 1985, S. 85—128; Kat. Nr. 8. Die Altartafel aus Munkathverá kam 1862 ins Nationalmuseum in Kopenhagen, Nr. 20504). Hier steht demnach das fehlende Glied, das den Kunsthandel zwischen England und Island hätte belegen können. Um weiter den Zusammenhang mit der Hanse zu zeigen, hätte man das Alabasterrelief mit einer Mariengeburt aus Thorn (Kat. 22.14) in die Vitrine des Alabasterexports stellen können. Das Thorner Relief steht jetzt genau so verloren wie die isländische Tafel im äußerst vagen Kontext der „Spiegelungen der Lebenswirklichkeit...“.

Für das Kerngebiet der Hanse spielen aber andere Arten von Kunstverbreitung eine weit größere Rolle als der Alabasterexport. Das „Gold der Ostsee“, der Bernstein, wird durch verstreute Ausstellungsstücke dokumentiert, u. a. Rohbernstein und Halbfabrika-

te aus Nowgorod und Lübeck (Kat. 9.12, 14.127). In der Ausstellung vermißt man den Zusammenhang; der Katalog liefert jedoch eine Zusammenfassung des Gewerbes der Paternostermaker in Lübeck, Brügge und nach 1454 auch Danzig, sowie ihre Abhängigkeit vom Deutschen Orden (Bd. 1, S. 494). Aber auch im Bereich der „komplexeren Sachkultur“ wurde exportiert: Die Verbreitung von Lübecker Holzskulpturen wird in der Ausstellung nur angedeutet, die aus den Niederlanden, Mecklenburg und Danzig nicht berücksichtigt. Im ersten Band des Katalogs finden sich (auch kunsthistorisch) interessante Beiträge zur Textilherstellung, Metallverarbeitung, Töpferei und Herstellung von Steinzeug. Es wirkt fast so, als wollte man bewußt die Maler und die übrigen Spezialhandwerker, wie Glaser und Perlensticker, aus der Übersicht ausklammern. Die Tischler, deren Gewerbe häufig von dem der Bildschnitzer nicht zu trennen ist, werden in einem Katalogbeitrag mit den Böttchern zusammengefaßt. Im Ostseeraum findet man aber zahlreiche Hinweise — besonders in Stockholm, das in dieser Ausstellung als Hansestadt gilt —, daß die Hersteller von Altartafeln sich häufig „snickare“ (mnd. sniddeger = Tischler) und sogar abwechselnd Maler und Tischler nannten. Diese Mehrberuflichkeit ist urkundlich in Lübeck oder Danzig nicht unmittelbar nachzuweisen (wohl aber in Reval). Man kann jedoch annehmen, daß die Zunftschränken zwischen den genannten Berufen nicht so eng waren wie z. B. zwischen Tischler und Zimmermann, und daß eine durch das Endprodukt praktisch bedingte Doppeltätigkeit auch in den Städten des südlichen Ostseeraums möglich war. Obwohl es keine Unternehmen in Lübeck gab, die ausschließlich für den Export arbeiteten, haben die meisten in Lübeck tätigen Maler- und Bildhauermeister im Spätmittelalter gelegentlich Werke nach Skandinavien und ins Baltikum, ja sogar nach Island exportiert. Manchmal wurden die Werke vermittelt, z. B. durch die Lübecker Kaufleute Henrik Greverade oder Hermen Iserhel, aber ab und zu haben die Lübecker Malermeister selbst für die Verschiffung gesorgt, wie im Falle Marten Radeleffs. Die Lübecker Ausfuhrwerke sind unüberschaubar zahlreich: Unter den etwas mehr als 800 mittelalterlichen Holzskulpturen, die C. A. Nordman in Finnland verzeichnet, sind mindestens 100 lübischer Provenienz, davon etwa 20 mehr oder weniger vollständig erhaltene Altaraufsätze (*Medeltida skulptur i Finland*, Helsingfors 1964). Neben einer noch weit höheren Zahl von lübischen Holzskulpturen stehen in Schweden um die vierzig größere spätgotische Retabel aus Brüssel und Antwerpen, und Peter Tångeberg zählt dort sechzehn Flügelaltäre aus Danzig und dem Deutschordensgebiet im Spätmittelalter (*Mittelalterliche Holzskulpturen und Altarschreine in Schweden. Studien zu Form, Material und Technik*, Stockholm 1986, S. 302). Es ist schade, daß sich nicht ein einziges deutliches Beispiel für Lübecker, Danziger oder Mecklenburger Kunstexport in Skandinavien und im Baltikum bei den sonst zahlreichen Leihgaben befindet. Stattdessen werden einige rheinische Werke aus Danzig (s. o.) und Wisby gezeigt (Kat. 22.22), die nicht gerade Anomalien im spätmittelalterlichen Skulpturenbestand des Ostseeraums sind, die aber nicht als *pars pro toto* für die Kunstverbreitung im Gebiet gelten können.

Eine erfreuliche Leihgabe sind sechs der sog. Möllner Apostel (Kat. 22.15) aus der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen in Ostberlin. Seit dem zweiten Weltkrieg sind die Möllner Figuren — die Apostel, eine Marienkrönung, eine Madonna und ein Verkündigungselengel —, auf West- und Ostberlin verteilt. Die Marienkrönung und zwei

Apostel werden im St. Annen-Museum in Lübeck als Leihgabe der Staatlichen Museen Stiftung Preußischer Kulturbesitz aufbewahrt. Wahrscheinlich ist es den Organisatoren nicht gelungen, die Lübecker Skulpturen, die in Mölln noch stehende Figur oder den Hl. Simon im Depot der Skulpturensammlung in Berlin-Dahlem herbeizuschaffen: Letzteres wäre einen Versuch wert gewesen, da er als einziger noch die Originalfassung einigermaßen erkennen läßt. Unverständlich ist aber, warum der Verfasser des Katalogbeitrages die Figuren „durch eine auffallende stilistische Heterogenität gekennzeichnet“ sieht. Er hat sich wohl durch die verschiedenen, traditionellen Aposteltypen und Proportionschwankungen irritieren lassen, die man durchaus noch einem Meister zutrauen kann. Im Beitrag wird weiter kurz erwähnt, daß es noch unklar sei, für welche Kirche die Figuren eigentlich geschaffen worden sind, wenn nicht für die Nicolaikirche in Mölln. Damit wird die gesamte Frage ausgeklammert, die die norddeutsche und skandinavische Kunstgeschichtsforschung in diesem Zusammenhang beschäftigt hat, seit Andreas Lindblom 1918 seine Thesen über den sog. Birgittinermeister publizierte („Till kändedom om Lübecks 1400-talsskulptur“, *Konsthistoriska sällskapets publikation*, Stockholm 1918, S. 74—84. Ders., *Kult och konst i Vadstena kloster*, Uppsala 1965, S. 110 ff. Wentzel, Hans, „Gotische Plastik in Preetz“, *Die Heimat* 1935. af Ugglas, Carl, „Vadstena — Marienwold“, *Efterlämnade konsthistoriska studier*, Stockholm 1951, S. 67—70. Andersson, Aron, *Vadstena klosterkyrka 2. Inredning*, Stockholm 1983, S. 25 ff.). Lindblom stellte drei Figuren aus der Birgittinerklosterkirche zu Vadstena, einen Hl. Petrus, eine Madonna und einen Bischof vor, die ähnlich dünnstoffige Gewänder und ähnliche Kopftypen wie die Möllner Figuren zeigen. Ob dieser von zahlreichen Kennern akzeptierte stilistische Vergleich wirklich haltbar ist, muß uns nicht weiter beschäftigen. Wichtig ist aber, daß eine solche Verbindung zwischen Mölln und Vadstena nur durch das Birgittinerkloster Marienwold bei Mölln hätte zustande kommen können. Marienwold wurde offiziell 1416 gegründet und diente als Zwischenstation auf den Pilger- und Romreisen der Birgittinermönche aus dem Norden. Es wird überliefert, daß einige Kunstwerke nach dem Brand des Klosters 1534 in die Stadtkirche zu Mölln überführt worden sind. Ob die Figuren wirklich aus Lübeck oder sogar aus Vadstena stammen, ist noch nicht endgültig geklärt: Das Kloster in Vadstena beherbergte auch Laienbrüder, die des Malens und Schnitzens kundig waren. Die Lösung des Problems muß aber von seiten der Birgittinerforschung kommen: Noch hat niemand den ganzen Urkundenschatz bezüglich der Birgittinerklöster im Ostseeraum im Riksarkivet in Stockholm ausgewertet. Die Möllner Figuren sind immerhin ein Zeugnis für eine Kunstverbindung im Ostseeraum, die nicht unbedingt durch die Vermittlung der Hanse zustande gekommen sein muß.

Die Seitenwangen der jüngeren Ratsbank aus dem Rathaus zu Reval (Kat. 3.4) werden in der Abteilung „Rat und Verwaltung“ aufgeführt, während die dazugehörigen zwei Köpfe, ein Christuskopf auf einem Veronikatuch und ein Johannes der Täufer, in verschiedenen Vitrinen der Abteilung „Spiegelung der Lebenswirklichkeit durch Kunst und Literatur“ auftauchen (Kat. 22.11, 12). Im Katalog, der die zwei Köpfe im Kapitel „Kirche und Religion“ behandelt (der Katalog erscheint thematisch stringenter als die Ausstellung), sucht man vergeblich einen Hinweis auf dem Zusammenhang: In den wahrscheinlich älteren Abbildungen der Seitenwangen aber sind die Rückseiten der hier

noch die Wangen krönenden Köpfe zu sehen. Zugegeben, der Johanneskopf und das Veronikatuch sind etwas jünger (um 1460) als die Wangen selbst, die man zwischen 1410 und 1430 ansetzen kann, aber die Aufsätze wurden erst in der Nachkriegszeit von den Wangen losgelöst. Herkömmlich wurden die Köpfe „Lauscher“ und „Schweiger“ genannt, eine Sinnveränderung der ursprünglichen Bedeutung im Rahmen einer spezifischen Ikonographie des Rathauses: Die Köpfe sind ein frühes Zeugnis der an die Ratsherren gerichteten Hinweise auf die Schweigepflicht. Das Thema wird aber schon durch die große Schweigerose an der Innenseite der Bankwangen (in der Ausstellung leider gegen die Wand gewandt) angeschnitten — was man *sub rosa* diskutierte, durfte nicht weitererzählt werden. Ein historisches Ensemble, das ein interessantes Zeugnis für eine idiosynkratische Rathaus-Ikonographie hätte sein können, wird so fragmentiert (Neuere, ergänzende Literatur: Kangropool, Rasmus & Lumiste, Mai, „Tallinna maali- ja puunikerdajad 14. ja 15. sajandil“, *Kunstiteadus-kunstikriitika* 4, 1981, S. 155—176; S. 156 ff., 163; von Bonsdorff, Jan, „Der Revaler Meister Marquard Hasse — eine personenhistorische und stilkritische Umwertung“, *Konsthistorisk tidskrift* 56, 1987, S. 96—113).

An den gezeigten Beispielen läßt sich erkennen, daß eine gründliche Einzeluntersuchung eines Kunstwerks einiges für übergreifende historische Fragen, wie Luxuswarenhandel, Spezialhandwerkertum oder die Mentalität der Ratsleute, erbringen kann. Durch die Werkzentrierung der induktiven kunsthistorischen Untersuchung werden die unterschiedlichen sich durchdringenden Interpretationsstufen des Werkes ausgelotet, nicht nur ein nichtrepräsentativer Teil. Jede Teilinterpretation im Sinne einer deduktiven Interpretationsmethode hat bei inhaltsreichen Kunstwerken eine ikonologische Unterbewertung (wenn nicht sogar eine Abwertung) zur Folge.

Den Historikern sollen damit natürlich die Kunstwerke als historische Quellen nicht genommen werden. Eine „textuelle“ Geschichtswissenschaft, die nur auf Urkunden und chronikalischen Texten aufbaut, ist ebenso zu vermeiden wie eine Kunstgeschichtswissenschaft, die in der Fülle des eigenen Untersuchungsmaterials, der Einzeldenkmäler, erstickt. Das Material ist für alle da: Nur die allzu kurz greifende Methode muß in Frage gestellt werden. Eine bessere Lösung böte eine bewußt durchgeführte Interdisziplinarität, wobei die gezielte Einführung in fachspezifische Denkmodelle besonders in den Ausbildungsstätten, in den Universitäten, zu begrüßen wäre. Es wird Zeit, daß die anscheinend vergessenen kulturhistorischen Aspekte der Ikonologie auch von Nicht-Kunsthistorikern berücksichtigt werden.

Jan von Bonsdorff

Rezensionen

Adolph Goldschmidt 1863—1944. Lebenserinnerungen. Herausgegeben und kommentiert von MARIE ROOSEN-RUNGE-MOLLWO. Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 1989. 480 Seiten, 45 Abbildungen. DM 98,—.

Wer in den Jahren nach 1945 in Deutschland Kunstgeschichte studiert hat, erlebte Adolph Goldschmidts wissenschaftliche Präsenz sozusagen *ex negativo*. Der Name des