

KRZYSZTOF J. CZYŻEWSKI

*Kraków, Zamek Królewski na Wawelu*

WOJCIECH WALANUS

*Kraków, Instytut Historii Sztuki UJ*

MAREK WALCZAK

*Kraków, Instytut Historii Sztuki UJ*

**Kritische Bemerkungen zur Ausstellung**  
*Europa Jagellonica 1386-1572. Kunst und Kultur*  
*Mitteleuropas unter der Herrschaft der Jagiellonen*  
(Kutná Hora – Warschau – Potsdam, 2012-2013)

Das Interesse an der Kultur der Jagiellonenzeit spiegelte sich schon im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts in zwei großen Krakauer Ausstellungen wider: 1884 veranstaltete das Nationalmuseum innerhalb von nur sieben Tagen die großzügig angelegte *Ausstellung von Kulturdenkmälern aus der Zeit Jan Kochanowskis*<sup>1</sup>, die *Ausstellung von Kunstdenkmälern der Jagiellonenzeit* fand 1900 im Kreuzgang des Franziskanerklosters statt<sup>2</sup>; zu beiden erschienen Kataloge, es gab Besprechungen in der Presse sowie weitere Publikationen. Aus objektiven Gründen stammten die meisten Ausstellungsstücke aus Krakauer Sammlungen, in erster Linie aus zahlreichen Kirchen der Stadt, allen voran aus der Wawel-Kathedrale. Eine wichtige Breitenwirkung innerhalb Europas kam der Ausstellung über Krakau zu, die 1958 unter Leitung Adam Bohnaks im Rahmen des Ausstellungsprojekts *Gouden Eeuw van de grote steden (Das Goldene Zeitalter der großen Städte)* in Gent<sup>3</sup> entstand. Im Jahre 1964 – zum 600. Jubiläum der Universitätsgründung – veranstaltete das Krakauer Nationalmuseum eine umfangreiche Schau mit dem Titel *Krakau 1350-1550*<sup>4</sup>. Der gesetzte Zeitrahmen deckte sich zum

größten Teil mit der Ära der Jagiellonenherrschaft im Königreich Polen. Die erste dem kulturellen Erbe dieser Epoche ausdrücklich gewidmete Ausstellung fand erst 1987 auf Schloss Schallaburg statt und wurde anschließend auf das Königliche Schloss in Warschau überführt. Ihr Titel lautete *Polen im Zeitalter der Jagiellonen*<sup>5</sup>. Es war der erste derart durchdachte und qualifizierte Versuch, das breite Spektrum der Kultur der Jagiellonenzeit zu veranschaulichen, ohne sich auf den Bereich Kunst zu beschränken. Neben Kunstwerken wurden auch Sachgebiete wie Kartografie oder die Entwicklung des Buchdrucks präsentiert.

Themen, die im Rahmen der Ausstellung nicht gezeigt werden konnten (wie Monumentalmalerei oder Grabplastik), wurden in ergänzenden Essays des ausführlichen Begleitkatalogs beleuchtet. Es handelte sich also nicht um eine einfache, chronologisch oder gattungsmäßig konzipierte Darstellung, sondern um den Versuch einer ganzheitlichen Betrachtung des polnisch-litauischen Staates unter den Jagiellonen. Der in Schloss Schallaburg verwirklichte moderne, kontextuelle Ansatz bei der Präsentation von Kunstwerken wurde im nächsten großen

<sup>1</sup> Teodor NIECZUJA-ZIEMIĘCKI, *Wystawa zabytków z epoki Jana Kochanowskiego*, Kraków 1884, S. 5.

<sup>2</sup> *Katalog wystawy zabytków epoki jagiellońskiej. W 500 rocznicę odnowienia Uniwersytetu Jagiellońskiego zorganizowanej*, Hrsg. von Teodor Nieczuja-Ziemięcki, Kraków 1900; *Księga pamiątkowa pięćsetnego jubileuszu odnowienia Uniwersytetu Jagiellońskiego 1400-1900*, Kraków 1901, S. 318.

<sup>3</sup> *Gouden Eeuw van de grote steden*, Hrsg. von Hans van

Werveke, Gent 1958.

<sup>4</sup> *Sztuka w Krakowie 1350-1550*. Katalog der Ausstellung anlässlich des 600. Jubiläums der Jagiellonen-Universität, Kraków 1964.

<sup>5</sup> *Polen im Zeitalter der Jagiellonen 1386-1572. Ausstellung auf der Schallaburg vom 8. Mai bis 2. November 1986*, Wien 1986; *Polska Jagiellonów 1386-1572*, Hrsg. von Aleksander Gieysztor, Warszawa 1987.

Projekt aufgegriffen – der Ausstellung *Wawel 1000-2000*, die im Jahre 2000 im königlichen Schloss auf dem Wawel veranstaltet wurde<sup>6</sup>. Unter den ausgestellten Gegenständen fanden sich u.a. Gebetbücher der Jagiellonen und – als Glanzstück – Paramente aus der Sigismund-Kapelle, die bis zu diesem Zeitpunkt lediglich teilweise identifiziert und nur wenig erforscht waren. Die Unterbringung fast der gesamten erhaltenen, von Sigismund I. und Anna der Jagiellonin gestifteten mobilen Ausstattung der Kapelle in einem einzigen Raum öffnete den Blick für die Bedeutung der letzten Jagiellonen als Kunstförderer und für die hohe Qualität der unter ihrer Förderung entstandenen Werke.

Die Idee zum Projekt *Europa Jagellonica 1386-1572. Kunst und Kultur Mitteleuropas unter der Herrschaft der Jagiellonen* ging vom Geisteswissenschaftlichen Zentrum für Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas e. V. (GWZO) an der Universität Leipzig aus. Der Anstoß kam von Prof. Robert Suckale von der TU Berlin, auf dessen Initiative vom 29. Januar bis 1. Februar 1999 im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg ein internationales Kolloquium veranstaltet wurde mit dem Titel: *Die Bedeutung der Jagiellonen für Kunst und Kultur Mitteleuropas (1450-1550)*. Im Jahre 2002 erschienen die Tagungsmaterialien, herausgegeben von Robert Suckale und Dietmar Popp<sup>7</sup>. Wenn auch die inspirierende Bedeutung dieser Begegnung außer Frage steht, muss doch verwundern, dass sich das Interesse der Forscher auf den Zeitraum zwischen der Mitte des 15. und 16. Jahrhunderts beschränkte. Das Konzept zielte darauf ab, in der neuen Ära der europäischen Einigung die Bedeutung der Kulturgemeinschaft hervorzuheben und künstlerische Phänomene zu schildern, die im Herrschaftsgebiet einer Dynastie zustandekamen – in der Abgrenzung zur ehemaligen, nationalistisch geprägten deutschen Kunstgeschichte des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Als Beginn der Epoche galt die Heirat König Kasimirs IV. des Jagiellonen mit Elisabeth von Habsburg im Jahr 1454, die einen Wendepunkt in der politischen Expansion der Jagiellonen markierte. Allerdings ist für die Mitte des 16. Jahrhunderts ein Ereignis von ähnlicher Tragweite nur schwer zu benennen. Für die Länder, die seit 1471 von der litauisch-polnischen Dynastie

regiert wurden, stellte das Jahr 1526 (Schlacht bei Mohács) eine Zäsur dar, während der Tod des polnischen Königs Sigismund I. und die Thronbesteigung durch seinen Sohn Sigismund II. August (1548) keine Relevanz besaßen. Symptomatisch für diese Problematik ist, dass König Wladislaw II. Jagiello in Robert Suckales Vorwort zum Konferenzband nicht einmal erwähnt wurde, und auch das Aussterben des Herrschergeschlechts unkommentiert blieb.

Die konkrete Idee zur Ausstellung *Europa Jagellonica* ging aus einem Forschungsprojekt des GWZO hervor, das unter der Leitung von Jiří Fajt stattfand und dessen Ergebnisse ursprünglich im Königlichen Schloss auf dem Wawel in Krakau, auf dem Hradšchin in Prag sowie im Berliner Martin-Gropius-Bau präsentiert werden sollten. Auf ungarischer Seite bestand kein Interesse an der Mitwirkung, den Beitritt zum Projekt erklärten hingegen nach einiger Zeit die Leiter des Dailės Muziejus in Vilnius. Als Ergebnis mehrerer Begegnungen und Diskussionen, deren erste im Jahr 2000 in Prag stattfand, wurde der Rahmen für ein großes internationales Forschungsvorhaben festgelegt, das als eine gewichtige wissenschaftliche Stimme des „jüngeren Europas“ gedacht war, als eine Art Debüt auf der europäischen Kulturbühne für die Staaten, die über ein halbes Jahrhundert lang durch den „eisernen Vorhang“ vom Westen abgetrennt waren<sup>8</sup>. Bedauerlicherweise führten die langwierigen Verhandlungen und die Unsicherheit der Finanzierung dazu, dass die Direktion des Wawel-Schlusses den Rücktritt aus dem Projekt erklärte und kurze Zeit später auch die Nationalgalerie Prag ihren Ausstieg bekannt gab. Nach vielen Komplikationen wurde die ursprüngliche Idee erst zwölf Jahre später in abgewandelter Form umgesetzt. Unter diesen Umständen ist es verwunderlich, dass Jiří Fajt und Susanne Jaeger in ihrem programmatischen Text für den ersten Band einer neuen Reihe des „Jahrbuchs des Nationalmuseums Warschau“ meinen, die Vorbereitungen für die Ausstellung hätten zwei Jahre gedauert<sup>9</sup>. Woran es den Urhebern des Projekts nämlich sicher nicht mangelte, war die Zeit für eine gründliche Ausarbeitung des Ausstellungskonzepts.

Die Ausstellung wurde nacheinander in drei Städten veranstaltet: in Kutná Hora (Mittelböhmische Galerie, 18. Mai – 30. September 2012), War-

<sup>6</sup> *Wawel 1000-2000. Wystawa jubileuszowa. Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry*, Königsschloss auf dem Wawel, Mai – Juli 2000, Hrsg. von Dariusz Nowacki, Magdalena Piwocka, Kraków 2000.

<sup>7</sup> *Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit*, Hrsg. von Dietmar Popp, Robert Suckale, Nürnberg 2002.

<sup>8</sup> Beteiligt an den Gesprächen waren auf polnischer Seite

Krzysztof J. Czyżewski (Königsschloss auf dem Wawel) und Marek Walczak (Institut für Kunstgeschichte der Jagiellonen-Universität).

<sup>9</sup> Jiří FAJT, Susanne JAEGER, „Międzynarodowa wystawa Europa Jagellonica – spotkanie Starej i Nowej Europy (10. November 2012 – 27. Januar 2013)“, *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1 (37), 2013, S. 91.

schau (Königliches Schloss und Nationalmuseum, 10. November 2012 – 27. Januar 2013) und in Potsdam (Haus der Brandenburgisch-Preußischen Geschichte, 1. März – 16. Juni 2013). Die Organisatoren hatten für jede der drei Stationen einen anderen Schwerpunkt gewählt: Der tschechische Teil thematisierte die wirtschaftlichen Grundlagen der Jagiellonenherrschaft, der polnische fokussierte die einzelnen Herrscherpersönlichkeiten und in Deutschland stand die jagiellonische Heirats- und Bündnispolitik zu Beginn des 16. Jahrhunderts im Mittelpunkt. Blickt man genauer hin, ergaben sich die Unterschiede zwischen den drei Ausstellungsteilen aus konservatorischen Gründen, in einigen Fällen wurden sie sogar durch rechtliche Fragen verursacht – und zwar gestattete die tschechische Regierung keine Kunstwerke aus staatlichen Sammlungen nach Warschau zu leihen, weil sie aufgrund finanzieller Ansprüche der Firma Diag Human gegen die Tschechische Republik deren Beschlagnahme fürchtete. Die Ausstellung in Kutná Hora, die das Projekt eröffnete, war am breitesten angelegt und bot das umfangreichste Begleitprogramm, in dessen Rahmen zahlreiche weltliche und sakrale Bauten für Besucher zugänglich gemacht wurden, darunter manche mit Ausstattungselementen aus der Jagiellonenzeit. Darüber hinaus wurden ins Projekt zahlreiche Museen, Residenzen und andere Bauwerke in ganz Tschechien einbezogen, z.B. die Kirche Mariä Himmelfahrt in Most<sup>10</sup>.

Anerkennung verdient die Art und Weise, wie die Exponate präsentiert wurden. Die neutrale Szenografie ermöglichte eine ungestörte Betrachtung der Objekte, die ohne übertriebene Anhäufung und bei guter Beleuchtung ausgestellt wurden. Das in dem ehemaligen Jesuitenkolleg untergebrachte Museum in Kutná Hora, vor kurzem modern eingerichtet, bot den Veranstaltern die Chance, ihre Inszenierungskonzepte vollständig zu entfalten. Nachteilig war die geringe Höhe der Ausstellungsräume, was die bizarre Präsentationsweise der Verdüre aus dem Besitz Sigismunds II. August zur Folge hatte, deren oberer Teil an einer Stellwand hing, während der untere auf einem Podest lag. In einer viel schwierigeren Lage waren die Organisatoren in Warschau, wo die Ausstellung aufgrund enger Raumverhältnisse

auf zwei Orte verteilt werden musste: das Königliche Schloss und das Nationalmuseum. Durch diese Lösung wurde die Kontinuität der Darstellung durchbrochen. In Potsdam erzwang die kleine Ausstellungsfläche eine drastische Reduzierung der Anzahl von Exponaten sowie eine veränderte Reihenfolge der thematischen Schwerpunkte. Ähnlich wie die erste wurde auch die letzte Ausstellungsstation von einem reichen Veranstaltungsprogramm an mehreren Einrichtungen in Brandenburg, Sachsen und in der Lausitz begleitet. Besonders interessant waren die „Begleitausstellungen“ in Kamenz („Carmencia Jagellonica. Die Gründung des Franziskanerklosters St. Annen in Kamenz“) und Zittau („Zittavia Jagellonica. Kunst und Kultur um 1500“).

Wir gestehen den Autoren die Freiheit bei der Exponatauswahl zu und wissen aus eigener Erfahrung um die Probleme bei der Ausleihe von Kunstwerken, daher beschränken wir uns hier darauf, die grundsätzlichen Entscheidungen der Kuratoren zu besprechen. Dabei betrachten wir die ausgestellten Artefakte als eine geschlossene Sammlung, ohne etwa den Vorwurf zu erheben, dass dieses und nicht jenes Werk in die Ausstellung aufgenommen wurde.

Zu Beginn sei darauf hingewiesen, dass die Ausstellungsgestaltung dem traditionellen, um nicht zu sagen archaischen Modell folgte, das auf der Idee der Meisterwerke basiert. Somit wich das ganzheitliche Konzept des „jagiellonischen Europas“ einem Rückblick auf die Kunst Mitteleuropas unter der Herrschaft der Jagiellonen. Betrachtet man die Titelproblematik im Lichte des Zivilisationsbegriffs (wie er von der modernen französischen Geisteswissenschaft definiert wird<sup>11</sup>), wird deutlich, dass die hier diskutierte Ausstellung drastisch eingeschränkt wurde auf den Bereich der bildenden Kunst. Der gravierendste Fehler war wohl die fehlende Thematisierung von historischen Grundfragen sowie eine fragwürdige Einteilung der Werke in kontextuell verbundene Gruppen. In den letzten Jahren fanden mehrere bedeutende Expositionen statt, die sich historischen Phänomenen widmeten. Besondere Erwähnung verdient darunter die monumentale Schau im Kulturhistorischen Museum Magdeburg aus dem Jahr 2006, die ein Schlüsselthema der deutschen

<sup>10</sup> Die in dieser Kirche auf Dauer aufbewahrten Kunstwerke wurden mit eigens dafür vorbereiteten Informationsschildern und dem Logo des Projekts „Europa Jagellonica“ versehen. Eine vollständige Liste von tschechischen Institutionen, die am Begleitprogramm zur Ausstellung beteiligt waren, findet man noch auf der Website Stavitelé katedrál, unter: [http://www.stavitele-katedral.cz/europa-jagellonica-doprovodny-program-v-ceske-republice-k-mezinarodnimu-vystavnimu-projektu-europa-](http://www.stavitele-katedral.cz/europa-jagellonica-doprovodny-program-v-ceske-republice-k-mezinarodnimu-vystavnimu-projektu-europa-jagellonica-umeni-a-kultura-ve-stredni-evrope-za-vlady-jagelloncu-1386-1572/)

[jagellonica-umeni-a-kultura-ve-stredni-evrope-za-vlady-jagelloncu-1386-1572/](http://www.stavitele-katedral.cz/europa-jagellonica-umeni-a-kultura-ve-stredni-evrope-za-vlady-jagelloncu-1386-1572/) (abgerufen am 6.10.2013).

<sup>11</sup> Seit 1951 erscheint in Paris eine eigene Zeitschrift *Civilisations. Revue scientifique internationale d'anthropologie et de sciences humaines*. Zum Begriff und seinem Verständnis siehe u.a. „Sur la notion de civilisation: interview de Maurice Godelier“, *Revue française d'études américaines*, Nr. 3 (April 1977), S. 11-25.

Geschichte thematisierte – das Reich<sup>12</sup>. Leider haben die Forscher aus dem Umfeld des GWZO aus den dort angewandten vorbildhaften Lösungen keine Lehren gezogen.

Augenfällig sind die nahezu vollständige Auslassung Litauens und die Missachtung der Komplexität der polnisch-litauischen Monarchie. Schon der erste Blick auf die im Foyer angebrachte Karte machte deutlich, dass das Großherzogtum Litauen in etwa die Hälfte des Herrschaftsgebiets der Jagiellonen umfasste. Obwohl die Bevölkerung des Landes überwiegend orthodox war, war die Kunst der Ostkirche nur durch eine einzige Ikone vertreten! Zugleich wurde der Schwerpunkt eindeutig auf Böhmen verlagert, welches insbesondere die erste Station der Ausstellung dominierte. Dies lässt sich mit der überdurchschnittlich großen Anzahl von Leihgaben aus tschechischen Museen erklären. Außer einer Anhäufung ästhetischer Reize hatte dies keinen Zweck, die Schaustücke waren durch nichts außer der Zeit ihrer Entstehung verbunden.

Auf der Suche nach Merk-, oder besser: „Identifikationszeichen“ der Jagiellonen-Ära hätte man problemlos auf Werke mit Symbolwert zurückgreifen können, z.B. durch eine Zusammenstellung von Exponaten aus den königlichen Kirchen, verbunden mit dem Versuch, die besondere Rolle der Kathedralkirchen in Krakau, Vilnius und Prag sowie der Stiftskirche St. Martin in Pressburg (Pozsony / Bratislava) aufzuzeigen. Eng verknüpft damit sind die Insignienfrage sowie die Verwendung des allegorischen Begriffs der *Corona regni*. Ohne eine Annäherung an dieses Phänomen kann aber die komplizierte politische Struktur des „jagiellonischen Europa“ einem Durchschnittsadressaten nicht vermittelt werden. Es ist schwer zu glauben, dass die dynastische Heraldik an keiner der Ausstellungsstationen einer ausführlichen Darlegung gewürdigt wurde. Es fand sich nicht einmal Platz für eine Beschreibung des Wappens Pahonja oder des jagiellonischen Doppelkreuzes. Schwer nachvollziehbar ist auch, dass kein gesonderter Aus-

stellungsteil dem Kult der Schutzpatrone gewidmet wurde, der für die nationalen und religiösen Gemeinschaften einen bedeutenden konsolidierenden Faktor darstellte. Eine besondere Aufmerksamkeit hätte der Kult des hl. Wenzels verdient, der außer in Böhmen auch in Krakau stark präsent war, sowie die Verehrung des hl. Stanislaus in Mähren, Schlesien und Böhmen. Die Frage, warum der litauische Großfürst Jogaila bei der Taufe den Namen Wladislaw angenommen hatte, wäre ein interessanter Ansatzpunkt gewesen, wenn die Kuratoren die fundamentale Rolle des Dynastiegründers überhaupt wahrgenommen hätten. Wladislaw II. Jagiello fand Erwähnung lediglich auf den die Ausstellung begleitenden Schau- und Texttafeln. Die Organisatoren haben in Aussicht gestellt, dass „in Warschau zahlreiche wertvolle Gaben König Jagiellos an wichtige Kirchen des damaligen Königreichs Polen zu sehen sein werden“<sup>13</sup>. Entgegen dieser Ankündigung handelte es sich aber bei den präsentierten Gaben um Kriegsbeute aus dem Feldzug gegen den deutschen Orden (1409-1411), was allerdings nur ungenügend erläutert wurde<sup>14</sup>. Es ist keine leichte Aufgabe, die mit diesem Herrscher unmittelbar verbundenen Kunstwerke auszustellen, jedoch bietet die moderne Technologie den Museen vielfältige Hilfsmittel hierzu. Ohne Weiteres hätte man beispielsweise Schautafeln mit Reproduktionen byzantinisch-ruthenischer Wandmalereien (von denen die Ausstellung keinerlei Notiz nahm) vorbereiten und dabei auch die neu entdeckten (im Chor der Kathedrale von Sandomierz und in der Marienkapelle der Krakauer Kathedrale<sup>15</sup>) berücksichtigen können.

Ein offensichtlicher Mangel war, dass die Hauptfragen der Architekturgeschichte weitgehend unbenutzt blieben. Das war durch die Präsentation einiger weniger architektonischer Details und die Vorführung eines einschlägigen Films im audiovisuellen Raum<sup>16</sup> nicht wiedergutzumachen. Es lässt sich kaum leugnen, dass die unmittelbare Anschauung von Kunstwerken viel spannender für Besucher ist als das Betrachten von Fotos, zumal die Analyse von architektonischen Zeichnungen eine gewisse Vorbereitung erfordert. Die großzügige Finanzierung des Projekts und die genau-

<sup>12</sup> *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806. Von Otto dem Grossen bis zum Ausgang des Mittelalters. Katalog*, Bd. 1-2, Dresden 2006.

<sup>13</sup> FAJT, JAEGER, op. cit., S. 93.

<sup>14</sup> Jagiellos Trophäen aus dem Feldzug 1409-1411 wurden zusammengetragen und entsprechend kommentiert in der Ausstellung: *Na znak świętego zwycięstwa: w sześćsetną rocznicę bitwy pod Grunwaldem*, Katalog zur Ausstellung 15. Juli – 30. September 2010, Königsschloss auf dem Wawel Staatliche Kunstsammlungen, Hrsg. von Dariusz Nowacki, Bd. 1-2, Kraków 2010; auch: *Kaip tai atsitiko Didžiąjame mūšyje... Žalgirio*

*atodangos (How this happened in the Great Battle... Exposé of Grunwald)*, Vilnius 2010.

<sup>15</sup> Małgorzata SMORAĞ-RÓŻYCKA, „Bizantyńskie malowidła w prezbiterium katedry pw. Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w Sandomierzu – odkrycia niespodziewane i doniosłe“, *Modus. Prace z Historii Sztuki*, 12/13, 2013, S. 53-71.

<sup>16</sup> *Vilnius – Krakau – Prag – Buda: Die Residenzen der königlichen Dynastie der Jagiellonen und ihrer Anhänger*, Regie: Petr Ruttner, Produktion: AD film s. r. o., Prag. Der Film war bei der Ausstellung als DVD (in 4 Sprachfassungen) erhältlich.

me Vorlaufzeit hätten allerdings die Möglichkeit geboten, anschauliche Modelle anzufertigen oder virtuelle Rekonstruktionen vorzubereiten. Wie wichtig die Rolle verschiedenartiger Visualisierungen ist, zeigen die erfolgreichen Ausstellungen der letzten Jahre, z.B. *Konstantin der Große* (Trier, 2007) oder *Der Meister von Naumburg* (Naumburg, 2011)<sup>17</sup>.

Eine der Grundlagen des Programms hätte die Problematik der Residenzen bilden sollen, genauso wie die Fragen, die sich aus dem Zusammentreffen von Traditionen der Gotik und der Renaissance in Mitteleuropa ergeben. Man hätte auf diverse Zusammenhänge eingehen können, nicht nur die offensichtlichen, wie der Einfluss des königlichen Schlosses in Buda auf die Wawel-Residenz (wobei die Einzelheiten dieses Transfers zu klären bleiben), sondern auch die weniger bekannten – wie die in Pardubitz (Pardubice), wo sich im Schloss des Adelsgeschlechts von Pernstein ein Komplex von Steinmetzdetails erhalten hat, die den Arbeiten der Werkstatt Benedikts von Sandomierz stilistisch verpflichtet sind<sup>18</sup>. Leider wurde die Residenzproblematik in Kutná Hora auf die Präsentation mancher Steinmetzdetails aus Buda, einer Verdüre aus dem Besitz Sigismunds II. August, eines vermeintlichen Wawel-Kopfes von der Decke des Gesandtensaales, verschiedener Kacheln und Fragmente von Glaserzeugnissen reduziert. In Warschau wurde das Thema noch stärker eingeschränkt (was die polnischen Kuratoren durch grafische Städtendarstellungen auszugleichen versuchten, die im Ausstellungsführer unberücksichtigt blieben) und in Potsdam war es gar nicht präsent.

Den Kern der Ausstellung bildeten die nach topographischen Kriterien geordneten Kunstwerke. Diese Gruppierung offenbarte die Schwächen der zugrunde liegenden methodologischen Entscheidungen und die Unfähigkeit der Autoren, die vielfältigen Möglichkeiten auszuschöpfen, die die Gewinnung von in vielerlei Hinsicht außergewöhnlichen Leihgaben eröffnete. In Kutná Hora wurde in dem Krakau gewidmeten Teil u.a. die Ablassurkunde des Kardinals Zbigniew Oleśnicki (1423–1455) für die Krakauer Allerheiligenkirche gezeigt. Rein künstle-

risch betrachtet steht dieses Werk vielen anderen ausgezeichneten Arbeiten von Krakauer Illuminatoren nach, dafür stellt es in ikonographischer Hinsicht ein Unikum dar. Dieses Potenzial wurde nicht im Ansatz ausgeschöpft und eine derart große Persönlichkeit wie Oleśnicki trat in der Ausstellung (nur in Kutná Hora) als Stifter eines einzigen Kunstwerks in Erscheinung. Mehr noch, der auf der Urkunde dargestellte Papst Nikolaus V. wurde – entgegen der polnischen Fachliteratur – fälschlicherweise als hl. Gregor identifiziert, was die Miniatur ihrer Aktualität beraubte<sup>19</sup>. Fairerweise muss angemerkt werden, dass die gewichtige Rolle einflussreicher Kirchenmänner in der Jagiellonenmonarchie an keiner der Ausstellungsstationen zur Geltung kam. Fast unerwähnt blieben solche namhaften Förderer der Renaissance wie die Erzbischöfe von Gran (Esztergom), Tamás Bakócz und György Szatmári.

Inakzeptabel sind Versuche, künstlich neue Kunstzentren zu kreieren, wie das u.a. im Falle von Gnesen und Posen geschah, die mit einem Reliquiar der hl. Barbara unbekannter Provenienz aus der Schatzkammer des Gnesener Doms repräsentiert waren. Ähnlich verhielt es sich mit Lemberg, dessen vermeintlichen Rang zwei Exponate illustrieren sollten. Das erste Werk, eine Hodegetria-Ikone aus Terło (heute im Nationalmuseum Krakau), steht der moldawischen Malerei stilistisch nahe und es besteht kein Grund, einen werkstattlichen Zusammenhang mit Lemberg anzunehmen<sup>20</sup>. Noch fragwürdiger scheint es, die Alabasterfigur der Muttergottes des hl. Hyazinth aus der Krakauer Dominikanerkirche mit Lemberg in Verbindung zu bringen (wenn auch mit Fragezeichen), insbesondere wenn man die letzten detaillierten Stilanalysen einbezieht, die die Statuette zu Werken böhmischer und österreichischer Kunst in Beziehung setzen. Zu erwähnen sind außerdem petrographische Studien, die (auch wenn dies kein ausschlaggebendes Argument ist) nachgewiesen haben, dass der für die Figur verwendete Alabaster nicht aus den Lagerstätten um Lemberg stammt<sup>21</sup>. Vieles deutet darauf hin, dass es sich bei dieser hervorragenden Skulptur um einen Import

<sup>17</sup> *Konstantin der Große*, Hrsg. von Alexander Demandt, Josef Engemann, Mainz 2007; *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*. Katalog der Ausstellung, Naumburg, 29. Juni 2011 bis 02. November 2011. Dom, Schlösschen und Stadtmuseum Hohe Lilie, Bd. 1–2, Hrsg. Guido Siebert, Petersberg 2011.

<sup>18</sup> Jan BIAŁOSTOCKI, *The Art of the Renaissance in Eastern Europe. Hungary – Bohemia – Poland*, Oxford 1976, S. 23, Abb. 66; Vladimír HRUBÝ, *Pozdní gotika a raná renesance v Pardubicích v letech 1491-1548. Malířství a sochařství*, Pardubice 2003.

<sup>19</sup> Siehe: Maria KOCZERSKA, „Miniatura na dokumencie

odpustowym kardynała Zbigniewa Oleśnickiego z r. 1449“, *Biuletyn Historii Sztuki*, 45, 1983, S. 163-174; Marek WALCZAK, „Ikonografia miniatury na dokumencie odpustowym kardynała Zbigniewa Oleśnickiego z roku 1449 w świetle papieskiej i soborowej propagandy w średniowieczu“, [in:] *Magistro et amico amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, Kraków 2002, S. 481-504.

<sup>20</sup> Mirosław P. KRUK, *Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI*, Kraków 2000, S. 58-60, Abb. 18.

<sup>21</sup> Bożena OPIŁŁO, Wojciech MARCINKOWSKI, „Lwowska

handelt, wobei die genaue Bestimmung ihres Entstehungsortes äußerst problematisch oder gar unmöglich ist<sup>22</sup>. Eine große Überraschung der Ausstellung in Warschau war die Figur des Schmerzensmannes aus der Johanneskirche in Lemberg, die ein Pendant zur Krakauer Muttergottes des hl. Hyazinth darstellt. Diese erst vor relativ kurzer Zeit veröffentlichte Skulptur wurde bis dahin in der Forschung zur Kunst Polens des 14. und 15. Jahrhunderts nicht berücksichtigt<sup>23</sup>. Allerdings widerspricht die Überzeugung, die Herkunft eines Kunstwerks könne unreflektiert auf der Grundlage seines Verwahrungsortes festgelegt werden, der kunstgeschichtlichen Methodik. Die topographische Gruppierung der Exponate, die in Kutná Hora und Warschau einigermaßen ersichtlich war, büßte in Potsdam ihren Sinn ein, wo den Veranstaltern nur wenig Ausstellungsraum zur Verfügung stand. Die Bedeutung Krakaus als Kunstzentrum sollten gerade einmal fünf Exponate bezeugen: zwei Reliquientafeln aus der Kürschnerkapelle der Marienkirche, der Kelch des Abtes Andrzej aus der Benediktinerabtei Tyniec, der silberne Hahn der Krakauer Schützengilde und das sog. Triptychon aus Pławno. Das zuletzt genannte Werk weicht in jeder Hinsicht von der Produktion der Krakauer Schnitzwerkstätten ab; wahrscheinlich wurde es in Franken (als Modell für den Nürnberger Goldschmiedemeister Albert Glim?) angefertigt<sup>24</sup>. In dem Triptychon werden etliche Fragen von grundsätzlicher Bedeutung für die Kultur der Jagiellonenzeit manifest: Man hätte es in den Kontext des Kults nationaler Schutzpatrone oder der künstlerischen Beziehungen zwischen Krakau und Nürnberg einbetten können. Ausgestellt als Beispiel der Kunstproduktion der Krakauer Werkstätten aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts verlor es erheblich an Ausdruckskraft.

Die der Ausstellung zugrunde liegende Zielsetzung, in erster Linie ein künstlerisches Panorama der von den Jagiellonen regierten Länder zu zeigen, er-

leichterte den Organisatoren die Arbeit, da sie somit relativ frei bei der Auswahl der Exponate waren. Wichtig ist aber bei solchen Entscheidungen, dass sie gezielt getroffen werden. Sehr erfreulich war beispielsweise die Präsenz der großartigen *Marienkronung* aus der Sammlung des Krakauer Dominikanerklosters, die von einem der Autoren des vorliegenden Beitrags Georg Pencz zugeschrieben wurde<sup>25</sup>. Das Gemälde unter den Werken aus der alten Hauptstadt Polens zu präsentieren, war selbstverständlich eine der Möglichkeiten (auch wenn diese Provenienz nicht gesichert ist). Viel überzeugender wäre es jedoch gewesen, das Bild zur Illustration der Problematik der Kunstimporte aus Nürnberg heranzuziehen. Die künstlerischen Verbindungen zwischen der fränkischen Metropole und Krakau waren zur Zeit der letzten Jagiellonen ein äußerst bedeutsames Phänomen, sie bildeten geradezu ein zentrales Element im Netzwerk mitteleuropäischer Kunstbeziehungen und hätten demnach ein wesentlicher Schwerpunkt der Ausstellung werden sollen. Auch hier wirkte sich nachteilig aus, dass auf eine Abbildung der Kunstschätze verzichtet wurde, die nicht auszuleihen waren, wie der Altar aus der Sigismundkapelle – eines der wichtigsten Zeugnisse der Ambitionen und Bedürfnisse des polnischen Hofes, die durch Aufträge an die bedeutendsten Künstler jener Zeit befriedigt wurden. Auch die monumentale, von Hans Vischer in Bronze ausgeführte Statue des hl. Wenzel aus dem Prager Dom, die in Kutná Hora in der der Residenz (!) auf dem Hradschin gewidmeten Abteilung gezeigt wurde, hätte – in einen passenden Kontext eingeordnet – den Einfluss Nürnbergs auf die künstlerische Landschaft der Jagiellonenländer hervorragend exemplifizieren können<sup>26</sup>.

Die Rezeption der Renaissance in den jagiellonischen Herrschaftsgebieten hätte in der Ausstellung eine neue Dimension gewonnen, wären die eindrucksvollen Beispiele dieses Phänomens als Gruppe

Madonna Jackowa w świetle konserwacji 1997-1998“, *Folia Historiae Artium*, N. F. 5-6, 1999-2000, S. 59-76.

<sup>22</sup> Forschungsstand zu diesem Thema in: Marcin BIERNAT, Michał KURZEJ, Jan K. OSTROWSKI, „Kościoł p. w. Bożego Ciała i klasztor OO. Dominikanów“, [in:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, Hrsg. von Jan K. Ostrowski, Teil I: *Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, Bd. 20: *Kościoły i klasztory Lwowa z okresu przedrozbiorowego (2)*, Kraków 2012, S. 270-272.

<sup>23</sup> Tadeusz TRAJDOS, „Kościoł Dominikanów lwowskich w średniowieczu jako ośrodek kultowy“, *Nasza Przyszłość*, 87, 1997, S. 46-47; Jan K. OSTROWSKI, „Kościoł p.w. Św. Jana Chrzyciela“, [in:] *Materiały...*, Bd. 19: *Kościoły i klasztory Lwowa z okresu przedrozbio-*

*rowego (1)*, Kraków 2011, S. 26, 32-33, Abb. 28, 29; BIERNAT, KURZEJ, OSTROWSKI, op. cit., S. 272.

<sup>24</sup> Wojciech WALANUS, *Późnogotycka rzeźba drewniana w Małopolsce 1490-1540*, Kraków 2006, S. 278-284; Krzysztof J. CZYŻEWSKI, „Martin Gruneweg o krakowskiej katedrze“, [in:] „*Żeby wiedzieć*“. *Studia dedykowane Helenie Malkiewiczównie*, Hrsg. von Wojciech Walanus, Marek Walczak, Joanna Wolańska, Kraków 2008, S. 246-247.

<sup>25</sup> Krzysztof J. CZYŻEWSKI, „Koronacja Marii w klasztorze dominikanów w Krakowie – próba rozpoznania“, [in:] *Sztuka w kręgu krakowskich dominikanów*, Hrsg. von Anna Markiewicz, Marcin Szyma, Marek Walczak, Kraków 2013, S. 527-550.

<sup>26</sup> Sven HAUSCHKE, *Die Grabdenkmäler Nürnberger Vischerwerkstatt 1453-1544*, Petersberg 2006 (Denkmäler

präsentiert und nicht – wie es der Fall war – den einzelnen Kunstzentren zugeordnet worden. Dabei hätte man die Präsenz von wenig bekannten, aber erstklassigen Objekten – wie des Pluviales (eigentlich nur des Pluvialstabes) aus der Stiftskirche in Łask – als Vorteil ausspielen können. Es handelt sich dabei um ein Meisterwerk, das gleichartigen, von Päpsten und Kardinälen gestifteten Paramenten in nichts nachsteht. Exemplarisch sei hier auf das Pluviale im Diözesanmuseum in Bergamo (Inventarnummer 3014) verwiesen. Dieses wird von einem gestickten, zwischen 1500 und 1510 datierten Stab geziert, der mit einer Mailänder Stickereiwerkstatt in Verbindung gebracht wird<sup>27</sup>. In beiden Werken sind die Figuren der Heiligen in räumlich wirkenden, massiven Ädikulä mit Säulen und Architrav platziert.

Abermals lag die Schwäche der Exposition in der fehlenden Visualisierung solcher in Europa herausragenden Werke wie des Innenhofs des Wawel-Schlusses oder der Sigismund-Kapelle. Auf die Existenz der letzteren verwies in Kutná Hora – von einigen Vermerken in den Einführungstexten abgesehen – lediglich das in der Domschatzkammer auf dem Wawel aufbewahrte Antependium aus Altembas, in Warschau kam die Stiftungsurkunde der Kapelle hinzu.

Angesichts der oben ausgeführten Vorbehalte muss die getroffene Themenwahl befremden. Zum zentralen Thema im jagiellonischen Mitteleuropa wurde offensichtlich der Bergbau erklärt. Der Gedanke, die Ausstellung gerade in Kutná Hora um die wirtschaftliche Problematik herum zu konstruieren, ist nachvollziehbar, allerdings nur als Folge der Entscheidung, die Ausstellung in einem der wichtigsten Bergbauzentren Europas durchzuführen. Es ist aber zu fragen, ob die fehlende Möglichkeit, die Schau in Prag oder in einer anderen Hauptstadt der Jagiellonen zu veranstalten, den Charakter der ganzen Unternehmung dermaßen hätte bestimmen dürfen. Bei einem so großen internationalen Forschungsvorhaben sollte doch der Ort der Eigenart des Projekts entsprechen und nicht dessen Gestalt an den Ort seiner Umsetzung angepasst werden.

Übermäßig hervorgehoben wurde die Bedeutung Matthias Corvinus', der in der Ausstellung beinahe zu Anfang – gleich nach den einleitenden Teilen (*Der Übergang der Krone Polens an die Jagiellonen und die Schlacht bei Tannenberg, Der Aufstieg zur europäischen Dynastie*) und einer kurzen Darstellung der Residenzen – als „Widersacher der Jagiellonen“ präsentiert wurde. Leider ging dadurch der rote Faden der Exposition teilweise verloren.

Hinter dieser inhaltlichen Entscheidung verbarg sich wohl der durchaus verständliche Wunsch, eine Reihe von erstklassigen Kunstschätzen zusammenzutragen. Allerdings hätten in gleicher Weise Sigismund von Luxemburg und Maximilian I. von Habsburg – die tatsächlichen Widersacher Jagiellos und Sigismunds I. – in der Ausstellung berücksichtigt werden müssen. Eine der größten Tugenden in der Wissenschaft ist Konsequenz.

Erhebliche Bedenken lösten die beiden abschließenden Teile der Ausstellung aus: *Humanismus und Kunst am Beginn der Neuzeit*; der zuletzt genannte umfasste drei Themenblöcke: *Faszination des Genies, Druckgrafik als Medium* und *Das neue Interesse an der Natur*. Die Erweiterung der Ausstellung um diese Teilbereiche wirkte gezwungen. Die Kuratoren griffen zu dieser Lösung wohl, um der Narration eine verstärkt universelle Dimension zu verleihen, leider fielen gerade diese Ausstellungsteile negativ auf – durch eine schematische Auffassung der Problematik und ihren aufdringlichen, vergrößerten „Didaktizismus“. Getrost hätte man auf sie verzichten können, selbstverständlich bis auf die Humanismusfrage, die es verdient hätte im Mittelpunkt der Ausstellung zu stehen. War es aber angemessen, den damaligen Aufschwung der Historiographie in Mitteleuropa mit einer „einsamen“ Monstranz, einer Stiftung des Historikers Jan Długosz an die Pfarrkirche in Wiślica zu veranschaulichen, die Blüte der Wissenschaft anhand eines spätgotischen Pultes aus dem Nationalmuseum Danzig zu demonstrieren und den Mentalitätswandel an einer Tischuhr zu exemplifizieren? Das zuletzt genannte Exponat wurde mit einem bizarren, pseudohistoriosophischen Kommentar versehen, aus dem hervorgehen konnte, mit dem fortschreitenden Humanismus hätten die Menschen allmählich aufgehört, ihre Blicke auf Kirchtürme zu richten, weil sie nun ihre eigenen Uhren zur Verfügung hätten.

Der Vollständigkeit halber muss man zugeben, dass in Kutná Hora darüber hinaus auch das Astrolabium von Martin Bylica, die Druckschriften *De revolutionibus* von Nikolaus Kopernikus und *Chronica Polonorum* des Maciej von Miechów sowie der Kelch des Albertus Novicampianus aus der Kathedrale in Vilnius gezeigt wurden. In Warschau hingegen wurden eine Schale mit Intarsien aus antiken Münzen aus der Stiftung des Olmützer Humanisten Augustin Kesenbrot ausgestellt sowie ein Brief von Willibald Pirckheimer (der in gar keiner Verbindung zu den Jagiellonen stand). In dem Teil *Faszination des Genies* wurden in Kutná Hora sieben Exponate

Deutscher Kunst – Bronzeeräte des Mittelalters, Hrsg. von Rainer Kahsnitz, Bd. 6), S. 52-53, Abb. 30, 41.

<sup>27</sup> *Seta Oro Cremisi. Segreti e tecnologia alla corte dei*

*Visconti e degli Sforza*, Hrsg. von Chiara Buss, Milano 2009 (Seta in Lombardia. Sei secoli di produzione e design, 1), S. 156-157, Kat. -Nr. 47 (Marina Carmignani).

versammelt, die den Einfluss großer Künstlerpersönlichkeiten wie Veit Stoß oder Albrecht Dürer exemplifizieren sollten. In Warschau begnügte man sich bei diesem Thema mit der Gegenüberstellung zweier Kunstwerke: der in Holz geschnitzten Figuren des hl. Johannes des Täufers aus dem Schwabacher Hochaltar und des Hl. Jakobs des Älteren aus der Pfarrkirche in Sabinov. *Das neue Interesse an der Natur* wurde an der tschechischen Ausstellungsstation mit fünf, in Warschau nur mit zwei Kunstwerken belegt. Es ist stark zu bezweifeln, ob irgendjemand nachvollziehen konnte, warum das aufgeworfene Thema gerade durch die in sich gedrehte, äußerst expressive Figur des hl. Sebastians, eine Schnitzarbeit des Monogrammistens IP, und das Epitaph mit einem dünnen Todesgerippe von der Hand des anonymen Meisters IW illustriert wurde. Unklar ist auch, mit welcher Absicht die eher zufällig zusammengetragene Auswahl an Stichen Albrecht Dürers im Teil *Druckgrafik als Medium* dem Publikum geboten wurde.

Die meisten Ausstellungen sind von ihrer Natur aus kurzlebig, einen dauerhaften Platz in der Wissenschaft kann einer Ausstellung nur ihr Katalog sichern, vorausgesetzt, dass sein inhaltliches und editorisches Niveau entsprechend hoch ist. Das war bei *Europa Jagellonica* leider nicht der Fall<sup>28</sup>. Dafür konnten die Besucher einen recht umfangreichen, attraktiv gestalteten Ausstellungsführer erwerben, der für jeden der drei Standorte separat erarbeitet wurde, in insgesamt vier Sprachfassungen: Tschechisch, Englisch, Polnisch und Deutsch<sup>29</sup>. Die wissenschaftliche Redaktion hatte Jiří Fajt übernommen. Der Führer brachte Besprechungen aller ausgestellten Werke (nicht alle mit Abbildung) in der Reihenfolge, in der die Exponate zu besichtigen waren. Die kurzen einleitenden Texte zu den einzelnen Kapiteln sowie die Katalogeinträge geben meistens

originalgetreu den Inhalt der Texttafeln in den Expositionsräumen und der Beschriftungen der Exponate wieder. Wie es sich versteht, variieren die Editionen je nachdem, wie sich die Ausstellungen an den drei Orten voneinander unterscheiden haben, in erster Linie also im Blick auf die Anzahl und Auswahl der ausgestellten Objekte. Doch es gibt auch Abweichungen, die gar nicht so selbstverständlich sind. Sie betreffen z.B. die wichtige Frage der Autorenschaft der Texte. Aus dem Impressum der Publikation in allen ihren Editionen geht hervor, dass die Texte von Jiří Fajt und Markus Hörsch unter Mitarbeit von Susanne Jaeger (und – in der Potsdamer Version – auch von Christian Forster) verfasst wurden. Aufgeführt wurden auch die Namen von anderen Mitarbeitern. Dabei wurde deren Beteiligung im Ausstellungsführer von Kutná Hora allgemein bestimmt (z.B. „Tomáš Kleisner – Medaillen, Nationalmuseum Prag“), in der Potsdamer Veröffentlichung erschienen neben ihren Namen auch Nummern von (den wohl von ihnen bearbeiteten) Katalogeinträgen und in Warschau beschränkte man sich auf eine Auflistung von Namen mitwirkender Personen. Die polnische Begleitpublikation hebt sich deutlich von den übrigen ab; nur sie wurde nämlich einer „einheimischen“ wissenschaftlichen Redaktion unterzogen<sup>30</sup> und nur hier wurde ein Teil der Einträge (meistens diejenigen über Exponate aus polnischen Sammlungen) mit Namen ihrer Verfasser versehen. Diese durchaus berechnete Vorgehensweise hätte man auch in den anderen Ausgaben anwenden sollen, was Missverständnisse verhindert hätte. So erfährt der polnische Leser z.B., dass der Eintrag zum Triptychon von Pławno von Małgorzata Kochanowska verfasst wurde, wohingegen der Besitzer der Potsdamer Edition, in der der Name der Autorin oder ein vergleichbarer Hinweis fehlen, Fajt und Hörsch für die Autoren des Textes halten wird.

<sup>28</sup> Lediglich der Website des GWZO ([http://www.uni-leipzig.de/~gwzo/index.php?option=com\\_content&view=article&id=678:ausstellung-europa-jagellonica&catid=100&Itemid=567](http://www.uni-leipzig.de/~gwzo/index.php?option=com_content&view=article&id=678:ausstellung-europa-jagellonica&catid=100&Itemid=567); abgerufen am 6.10.2013) ist zu entnehmen, dass an dieser Forschungseinrichtung eine umfangreiche „begleitende Publikation“ in Vorbereitung ist, die zahlreiche Problemaufsätze und Artikel zu etwa 400 Kunstwerken enthalten wird. Die Publikation soll einen zusammenfassenden Überblick über die Ausstellung geben und – auch wenn sie nicht als Katalog bezeichnet wird – *de facto* diese Funktion erfüllen.

<sup>29</sup> *Europa Jagellonica 1386–1572. Umění a kultura ve střední Evropě za vlády Jagellonců. Průvodce výstavou. Kutná Hora 20. května – 30. září 2012*, Hrsg. von Jiří Fajt, Kutná Hora 2012 (im Folgenden zitiert als: EJ Kutná Hora A); *Europa Jagellonica 1386–1572. Art and Culture in Central Europe under the Jagiellonian Dynasty. Exhibition Guide. Kutná Hora May 20 – September 30*, Hrsg. von Jiří Fajt, Kutná Hora 2012 (im Folgenden zitiert als: EJ Kutná Hora B); *Europa Jagellonica 1386–1572. Sztuka i kultura w Europie Środkowej za panowania Jagiellonów. Przewodnik po wystawie. Muzeum Narodowe w Warszawie, Zamek Królewski w Warszawie 10 listopada 2012 – 27 stycznia 2013*, Hrsg. von Jiří Fajt, Warszawa 2012 (im Folgenden zitiert als: EJ Warszawa); *Europa Jagellonica. Kunst und Kultur Mitteleuropas unter der Herrschaft der Jagiellonen 1386–1572. Ausstellungskatalog. Potsdam 1. März – 16. Juni 2013*, Hrsg. von Jiří Fajt, Potsdam 2013 (zweisprachige Ausgabe Deutsch/Englisch; im Folgenden zitiert als: EJ Potsdam).

<sup>30</sup> Herausgeber der polnischen Ausgabe sind laut Impressum Przemysław Mrozowski, Artur Badach, Zofia Herman, Małgorzata Kochanowska und Paweł Tyszka.

Indes wird durch einen Vergleich deutlich, dass der deutsche Katalogeintrag einfach eine leicht veränderte Übersetzung des polnischen ist<sup>31</sup>.

Die Besonderheit der Warschauer Edition liegt auch darin, dass ihre Herausgeber einige Katalognotizen mit Erläuterungen versehen haben, in denen sie auf einen abweichenden Standpunkt der polnischen Forschung hinweisen und so die Ansichten der Kuratoren relativieren – in der Ausstellungspraxis wohl eine Situation ohne Präzedenzfall. Die gleichen Bemerkungen fanden sich an den Informationstafeln zu den Exponaten. Dies galt für die Steigbügel und Sporen im Besitz des Kunsthistorischen Museums Wien, die Figur des hl. Christophorus aus der Pfarrkirche in Iwanowice und die Skulpturengruppe der Taufe Christi aus dem Retabel in der Krakauer Pfarrkirche St. Florian<sup>32</sup>. In einer anderen Form wurde das Sondervotum bezüglich des Reliefs des hl. Lukas, der die Madonna malt, aus der Breslauer Kirche St. Maria Magdalena (Nationalmuseum Warschau) abgegeben. Während in den Ausstellungsführern aus Kutná Hora und Potsdam die in der Forschung dominierende Zuschreibung des Reliefs an die Werkstatt Jakob Beinharts angezweifelt wird, stellt Zofia Herman, die den betreffenden Eintrag in der polnischen Ausgabe verfasst hat, diese Zuordnung – übrigens mit Recht – nicht in Frage<sup>33</sup>.

Positiv zu bewerten sind die Bemühungen der Herausgeber, die inzwischen festgestellten Mängel in den späteren Ausgaben zu berichtigen. Beispielsweise waren die zwei großartigen Retabel aus der Pfarrkirche Unserer Lieben Frau Na Náměti in Kutná Hora, die ein Teil der dortigen Ausstellung waren, nicht in der Mittelböhmischen Galerie, sondern *in situ* zu sehen, was in dem Führer nicht vermerkt wurde<sup>34</sup>. In der deutschen Ausgabe behob die Redaktion derartige Fehler, so dass die Einträge zu diversen Werken aus Bayern, Sachsen und Brandenburg korrekte Angaben enthalten<sup>35</sup>. Vor allem aber wurden viele gravierende inhaltliche Fehler korrigiert, die insbesondere in der tschechischen Version reichlich vorhanden waren. Darauf wird im Folgenden noch eingegangen.

Nach diesen formalen Bemerkungen wollen wir uns dem Inhalt der Begleitpublikation zuwenden. Offenkundig handelt es sich dabei nicht um einen

Katalog, es fehlt der adäquate wissenschaftliche Apparat (von der eine Seite einnehmenden Bibliographie am Ende des Textes abgesehen) und der begrenzte Umfang hinderte die Autoren daran, eine vollständige Argumentation zu entfalten. Gleichwohl ist der Ausstellungsführer die bis dahin einzige Quelle, die herangezogen werden kann, wenn man Auskunft über die Positionen der Kuratoren bezüglich der ausgestellten Kunstwerke sucht. Daher verdient er es, einer kritischen Betrachtung unterzogen zu werden. Zur Grundlage nehmen wir die Begleitpublikation zur Ausstellung in Kutná Hora, die mit Sicherheit die ursprüngliche Version des gesamten Projekts war und die beiden anderen in der Zahl der Ausstellungsstücke überbot. Zudem beschränken wir unsere Aufmerksamkeit vornehmlich auf die Fragen der polnischen Kunst, in der Hoffnung, dass auch Wissenschaftler aus den anderen „jagiellonischen“ Ländern das Wort in der Diskussion ergreifen werden.

Verblüffend ist die deutliche Überbewertung der Figur des hl. Christophorus aus Iwanowice bei Krakau, der in Kutná Hora und Potsdam eine Ausnahmeposition vis-à-vis dem Eingang zur Ausstellung zugewiesen wurde<sup>36</sup>. Sie wurde nämlich für ein Werk Veit Stoß' und seiner Werkstatt gehalten, das ursprünglich auf einer verloren gegangenen Konsole seitlich an der Predella des Hochaltars der Krakauer Marienkirche gestanden haben soll. Eine solche Zuschreibung wurde bis dahin nie vertreten<sup>37</sup> und muss auch hier strikt abgelehnt werden. Das einzige Moment, das die Figur mit dem Stil von Veit Stoß verbindet, ist die Dynamik der Komposition, die möglicherweise auf die gemeinsamen oberrheinischen Wurzeln zurückgeht. Bei dieser Darstellung des hl. Christophorus könnte die Übernahme über die Stiche des Meisters E.S. oder die Werke Erasmus Grasers zustande gekommen sein<sup>38</sup>. Weder die schlichten Draperieformen noch die flüchtig modellierten Gesichtszüge des Heiligen aus Iwanowice lassen irgendwelche Parallelen mit den geschnitzten Werken des Marienaltars erkennen. Im Übrigen ist die Figur in Kleinpolen kein isoliertes Werk, sie weist nämlich einen werkstattlichen Zusammenhang mit der Figur des hl. Jakobus aus Biecz (ca. 1500; Nationalmuseum Krakau) und den rudimentär erhaltenen Apostel-

<sup>31</sup> EJ Warszawa, Nr. II.18, S. 142-144; EJ Potsdam, Nr. I.4, S. 29.

<sup>32</sup> EJ Warszawa, Nr. I.6, S. 34; Nr. II.10, S. 137; Nr. II.14, S. 139.

<sup>33</sup> EJ Kutná Hora A, Nr. II.96, S. 164; EJ Warszawa, Nr. II.78, S. 180-182 (Zofia Herman); EJ Potsdam, Nr. I.24, S. 52.

<sup>34</sup> EJ Kutná Hora A, Nr. III.29-31, S. 209-212.

<sup>35</sup> Z.B. EJ Potsdam, Nr. II.32, S. 126 (Kapelle der Burg zu Burghausen); II.35, S. 129-130 (Retabel aus der St. Marienkirche in Frankfurt (Oder)); II.39, S. 134 („Die Schöne Tür“ von Hans Witten).

<sup>36</sup> EJ Kutná Hora A, Nr. 1, S. 16; EJ Potsdam, Nr. 1, S. 18.

<sup>37</sup> Siehe Forschungsstand: WALANUS, op. cit., S. 191, Anm. 42.

<sup>38</sup> Ibidem, S. 192-193.

figuren aus Jerzmanowice (Krakau, Marienkirche) auf<sup>39</sup>. Von der Frage der Zuschreibung abgesehen, entbehrt die Annahme über den ursprünglichen Aufstellungsort des Schnitzwerks jeder Grundlage. Es existieren keine Quellen, die Spuren von Konsolen an den Seiten der Predella des Hochaltars in der Marienkirche bestätigen würden. Der hl. Christophorus aus Iwanowice stand wohl in der Bekrönung eines kleineren Retabels oder war als freistehende Skulptur auf einer Wand- oder Pfeilerkonsole aufgestellt<sup>40</sup>.

Problematisch ist auch die Frage nach der Autorschaft des Retabels in der Stadtpfarrkirche in Sabinov, dem in dem Ausstellungsführer auffallend viel Platz gewidmet wurde (in der Ausstellung waren zwei Heiligenfiguren sowie die Tafel mit der *Auferstehung* zu sehen)<sup>41</sup>. Die an der Predella befindlichen Wappen von Ungarn und dem Königreich Polen veranlassten die Verfasser des Katalogeintrags zur Annahme, der Altarstifter könne entweder der polnische König Johann Albrecht (poln. Jan Olbracht) oder sein Bruder Wladislaw II, König von Ungarn, gewesen sein und die Stiftung des Retabels habe den Anspruch eines der beiden Könige auf die Herrschaft über Oberungarn manifestiert. Im Gegensatz zur älteren Literatur sahen die Autoren des Ausstellungsführers in dem Polyptychon ein homogenes Werk, das 1496 entstanden sein soll (eine Begründung für diese Datierung fehlt). Die Schnitzarbeiten des Altars wurden der Werkstatt von Johann Weysz aus Kaschau (Košice) zugeschrieben – aufgrund ihrer angeblichen stilistischen Ähnlichkeit mit den von diesem Künstler ausgeführten Figuren des Hochaltars der Stadtpfarrkirche in Eperies (Prešov) (nach Meinung der Autoren des vorliegenden Beitrags kann von einer Ähnlichkeit nicht die Rede sein). Da an dem zuletzt genannten Retabel die Maler Petrus

Pictor und Albert Godel mit Johann Weysz zusammengearbeitet haben sollen, wurden ihnen auch die gemalten Tafeln aus Sabinov zugeschrieben<sup>42</sup>. Völlig außer Acht gelassen wurden hingegen die Verbindungen dieser Bilder zu der Krakauer Malerei, die in der Literatur bereits seit langem Erwähnung finden. Manche von ihnen (darunter die *Auferstehung*) bezog Jerzy Gadomski auf schlüssige Weise in das Oeuvre des sog. Meisters der Marienfamilie ein und datierte sie auf das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts<sup>43</sup>.

Eine weitere umstrittene Zuschreibung ist die Einordnung der zwei im Schloss Český Krumlov aufbewahrten Apostelfiguren (als die hll. Peter und Paul identifiziert) in das Werk des Monogrammistens IP<sup>44</sup>. Dabei gingen die Autoren davon aus, die Skulpturen seien ein Teil der Verzierung des Triptychons der hl. Anna in der Kirche in Blatna, eines unbestrittenen Werks dieses Bildschnitzers, gewesen. Zwar zeigt eine der ältesten Fotografien des Triptychons (aus dem Jahr 1917) beide Figuren frei an den Seiten der Predella platziert<sup>45</sup>, doch wurde ihre ursprüngliche Zugehörigkeit zum Retabel jüngst in Frage gestellt: Jutta Reisinger-Weber schloss diese anhand einer Stilanalyse aus und lehnte die Autorschaft des Meisters IP entschieden ab<sup>46</sup>. Stilistisch sind die Statuen aus Blatna viel eher verwandt mit dem Retabel aus der Zisterzienserkirche in Zwettl (heute in Adamov bei Brünn), und zwar mit einigen Figuren, die den profilierten Rahmen des Altarschreines zieren<sup>47</sup>.

Weiterhin fällt auf, dass die Schreinskulpturen des Hochaltars in der Stadtpfarrkirche in Schwabach, in der Ausstellung durch die Figur des hl. Johannes des Täufers repräsentiert, eindeutig Veit Stoß zugeschrieben wurden<sup>48</sup>. Diese seit langem umstrittene These

<sup>39</sup> Ibidem, S. 188-191, 194, Abb. 63-66.

<sup>40</sup> Ibidem, S. 192.

<sup>41</sup> EJ Kutná Hora A, Nr. I.55, S. 66-67; EJ Warszawa, Nr. I.54, S. 80-81.

<sup>42</sup> Die stilistischen Unterschiede zwischen den Malereien aus Sabinov und den ihnen angeblich am nächsten stehenden Bildern des Nikolauszyklus aus dem Retabel in Eperies sind den Autoren des Ausstellungsführers doch nicht gänzlich entgangen: Die erstgenannten seien stärker vereinfacht und graphisch geprägt, was auf die fehlende Zeit für ihre Fertigstellung zurückzuführen sein soll. (EJ Kutná Hora A, S. 67; EJ Warszawa, S. 81).

<sup>43</sup> Jerzy GADOMSKI, „Mistrz Rodziny Marii – krakowski malarz pierwszej ćwierci XVI wieku“, *Folia Historiae Artium*, 28, 1992, S. 85-87; idem, *Gotyckie malarstwo tablicowe Malopolski 1500-1540*, Warszawa-Kraków 1995, S. 73-80.

<sup>44</sup> EJ Kutná Hora A, Nr. II.70, S. 149-150.

<sup>45</sup> Das Foto wurde von Jan Müller veröffentlicht, siehe:

Jan MÜLLER, „Oltář sv. Anny v hradní kapli na Českém Krumlově“, *Umění*, 30, 1982, S. 276-280, Abb. 1. Siehe auch: Jutta REISINGER-WEBER, *Der Monogrammist IP und sein Umkreis*, Passau 2007 (Neue Veröffentlichungen des Instituts für Ostbairische Heimatforschung der Universität Passau, 59), S. 140-141, Abb. 42.

<sup>46</sup> REISINGER-WEBER, op. cit., S. 151-152, 159.

<sup>47</sup> Siehe: *Světelský oltář v kontextu pozdně gotického umění střední Evropy. Sborník příspěvků přednesených na mezinárodním sympoziu konaném na zámku v Mikulově 20. a 21. června 2007. Zwettler Altar im Kontext der spätgotischen Kunst Mitteleuropas. Sammelband von Referaten zum internationalen Symposium, das im Schloss Mikulov am 20. und 21. Juni 2007 stattfand*, Hrsg. von Bohdana Fabiánová, Zdeněk Vácha, Brno-Mikulov 2008, Abb. 4, 6 auf S. 256.

<sup>48</sup> EJ Kutná Hora A, Nr. III.60, S. 236-237; EJ Warszawa, Nr. III.20, S. 226; EJ Potsdam, Nr. III.20, S. 170-171.

haben neulich Jiří Fajt, Stefan Roller und Frank Matthias Kammel unterstützt<sup>49</sup>. Betrachtet man jedoch den hl. Johannes, eine der Hauptfiguren des Retabels, aus unmittelbarer Nähe, wozu die Ausstellung *Europa Jagellonica* eine einzigartige Gelegenheit bot, muss man beinahe zwangsläufig Rainer Kahsnitz Recht geben, der die Autorschaft des großen Nürnbergers eindeutig ausgeschlossen hat<sup>50</sup>.

Eine große Überraschung ist die Neuinterpretation des Kruzifixes aus Dolany in Mähren<sup>51</sup>, das bisher für ein im Umfeld von Veit Stoß geschnitztes Werk des beginnenden 16. Jahrhunderts gehalten wurde<sup>52</sup>. Die Autoren des Ausstellungsführers sehen in ihm hingegen eine Arbeit aus dem 3. Viertel des 15. Jahrhunderts, die stilistisch sowohl der Skulptur um 1450 (so z.B. sollen die Neigung des Hauptes zur Seite und die herabfallende Locke durch das Kruzifix in der St.-Bartholomäus-Kathedrale in Pilsen inspiriert sein), der niederländischen Kunst als auch dem Werk von Nikolaus Gerhaert von Leyden (naturalistische Körperbehandlung) verpflichtet sei. Es wird darüber hinaus als möglich angenommen, dass das Kruzifix in Krakau entstanden ist, weil für die Weise der Behandlung des Kopfes Christi angeblich Vergleichsmaterial in Klempolen zu finden sei (ein Beispiel wird leider nicht genannt). In der Krakauer Holzskulptur der Zeit würde man allerdings erfolglos nach Kruzifixen mit einer derart perfekt wiedergegebenen Anatomie suchen<sup>53</sup>. Deutliche Anspannung des Körpers, Modellierung des Oberkörpers mit subtil markierten Rippen und Muskeln sowie die Art und Weise, wie die Schultern akzentuiert werden, sind die Eigenschaften, die hier gera-

dezu natürlich die Kruzifixe von Veit Stoß, insbesondere die aus Nürnberg, in Erinnerung bringen, obwohl sich das Kruzifix aus Dolany von diesen Bildwerken durch Körperhaltung und Körperproportionen sowie Gesichtszüge Christi deutlich unterscheidet<sup>54</sup>. In Krakau hätte ein solches Werk frühestens an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert entstehen können, aber auch unter den Skulpturen dieser Zeit können kaum Vergleichsstücke gefunden werden, die für die Entscheidung über die Krakauer Provenienz des Kruzifixes aus Dolany ausschlaggebend wären<sup>55</sup>.

Als eine Art Emblem der Ausstellung, das mithilfe von verschiedenen Medien (auf Plakaten, Flyern, Einladungen sowie auf dem Umschlag des Potsdamer Ausstellungsführers und auf zahlreichen Websites) stark verbreitet wurde, fungierte die Skulpturengruppe der Taufe Christi aus der Boner-Kapelle der Marienkirche in Krakau, heute in der dortigen Pfarrkirche St. Florian<sup>56</sup>. Ihre Besprechung im Ausstellungsführer ist eine Rekapitulation der effektvollen These von Jiří Fajt, die 2006 veröffentlicht wurde. Der Leipziger Forscher sieht in der genannten Gruppe ein Werk des engsten Umfeldes von Nikolaus Gerhaert von Leyden, das in den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden sei. Es soll sich ursprünglich im Altar der Verkündigungskapelle am Ostende des Südschiffes der Marienkirche befunden haben, um nach einem halben Jahrhundert in ein von Jan Boner gestiftetes Retabel integriert zu werden, das auf 1516 datiert wird und sich nur fragmentarisch erhalten hat<sup>57</sup>. Die These wurde in der deutschen Fachliteratur verbreitet und

<sup>49</sup> Jiří FAJT, Stefan ROLLER, „Majster Pavol z Levoče“, [in:] *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia*, Hrsg. von Dušan Buran, Bratislava 2003, S. 436-437 und Unterschrift unter Abb. 379; Frank Matthias KAMMEL, „Der Meister der Heilsbronner Marienkrönung. Nürnberger Bildschnitzerei im Umkreis von Veit Stoss“, [in:] *Wokół Wita Stwosza. Materiały z konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 19–22 maja 2005*, Hrsg. von Dobrosława Horzela, Adam Organisty, Kraków 2006, S. 244-245.

<sup>50</sup> Rainer KAHSNITZ, *Die großen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol*, München 2005, S. 258-260.

<sup>51</sup> EJ Kutná Hora A, Nr. III.64, S. 238.

<sup>52</sup> Ivo HLOBIL, „Zur öffentlichen und privaten Kunst in Mähren zu Beginn der Neuzeit“. [in:] *Die Jagiellonen...*, S. 285-288.

<sup>53</sup> Repräsentative Beispiele von kleinpolnischen Kruzifixen aus dieser Zeit behandelt Dobrosława HORZELA, *Późnogotycka rzeźba drewniana w Małopolsce około 1440–1477*, Kraków 2012 (Studia z Historii Sztuki Średniowiecznej Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu

Jagiellońskiego, 1), S. 53-82, 87-112.

<sup>54</sup> Vgl. HLOBIL, op. cit., S. 286. An einer anderen Stelle verwies der Autor auf die technologischen Parallelen zwischen dem Kruzifix aus Dolany und den Kruzifixen von Veit Stoß in Bezug auf die Art und Weise, wie die Rückseite ausgehöhlt und mit dem Verschlussbrett versehen wurde, siehe dazu: *Ultimi fiori del medioevo. Dal gotico al rinascimento in Moravia e nella Silesia*, Hrsg. von Ivo HLOBIL, Olomouc 2000, Kat.-Nr. 17, S. 123 (Ivo Hlobil).

<sup>55</sup> HLOBIL, *Zur öffentlichen...*, S. 288-289 analysiert das Kruzifix aus Dolany im Kontext der engen Beziehungen zwischen Olmütz, Krakau und Nürnberg, ohne dabei über dessen Entstehungsort zu urteilen.

<sup>56</sup> EJ Kutná Hora A, Nr. II.11, S. 112-115; EJ Warszawa, Nr. II.14, S. 139; EJ Potsdam, Nr. 2, S. 18-19.

<sup>57</sup> Jiří FAJT, „War Veit Stoss der Erste? Zur Rezeption oberrheinischer Kunst im Krakau des 15. Jahrhunderts“, [in:] *Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa*, Hrsg. von Jiří Fajt, Markus Hörsch, Ostfildern 2006 (Studia Jagellonica Lipsiensia, 1), S. 289-324.

angenommen<sup>58</sup>. Es soll hier allerdings betont werden, dass sie auch auf Widerstand gestoßen ist. Der Autor der früheren Monographie zum Boner-Retabel, Wojciech Marcinkowski, hat die Thesen Fajts überzeugend abgelehnt, indem er u.a. auf die szenische Komposition in mehreren Ebenen hingewiesen hat, die in den Retabelschreinen der 60er Jahre des 15. Jahrhunderts nicht vorkommt<sup>59</sup>. Leider wurde seine Kritik, die in einem schwer zugänglichen Konferenzband erschienen ist, nicht rezipiert.

Die oben aufgeführten Bemerkungen beziehen sich auf stilgenetische Probleme oder Fragen der Autorenschaft, die von ihrer Natur her nicht eindeutig entschieden werden können. Doch in den Beschriftungen in der Ausstellung sowie im Ausstellungsführer selbst wurden viele kaum oder gar nicht begründete Informationen angegeben, darunter auch völlig falsche. Eines der frühesten Werke der Krakauer Tafelmalerei, das Triptychon mit der thronenden Madonna, wurde auf „um 1440“<sup>60</sup> umdatiert und sein Stil mit der Hofkunst Kaiser Sigismunds von Luxemburg in Verbindung gebracht. Mehr als diese allgemeine Bezeichnung verwundert jedoch die Information, dass sich auf den Rückseiten der Flügel dieses Triptychons eine Darstellung eines Lavabo mit einem Tuch befunden habe, die an die niederländische Malerei angeknüpft haben soll<sup>61</sup>. Dies war für die Autoren wiederum der Ansatzpunkt zur Behauptung, das Triptychon sei für einen Hausaltar bestimmt gewesen und nach der Schließung an den profanen Charakter des Wohnraums angepasst

worden<sup>62</sup>. Man könnte fragen, ob eine solche „Kaschierung“ der eigentlichen Funktion des Kunstwerks überhaupt Sinn gehabt hätte, denn – wie man anhand der ikonographischen und schriftlichen Überlieferung feststellen kann – waren die mittelalterlichen Häuser voll von religiösen Bildern<sup>63</sup>. Doch die Information über die profanen Utensilien ist nicht in der Wirklichkeit begründet. Zwar haben sich auf den Rückseiten des Triptychons einige Reste der Malschicht erhalten, aber sie lassen keine Aussagen über die Thematik der einstigen Darstellungen zu<sup>64</sup>.

In der Besprechung des Epitaphs von Jan Ślupecki aus Olbierzowice kann man hingegen lesen, dass die auf dem Gemälde vorhandene Zusammenstellung der Schmerzensmutter und des Schmerzensmannes einem im Krakauer Franziskanerkloster verehrten Bild entnommen wurde (die Thematik des Bildes wurde nicht genannt). Diese kompositorische Parallele ist nach den Autoren des Ausstellungsführers insofern nachvollziehbar, als das Bild aus dem Franziskanerkloster ursprünglich für die Pfarrkirche in Szydłowiec bestimmt gewesen sein soll. Das Patronatsrecht dieser Kirche lag bei Krzysztof Szydłowiecki, der seit 1509 Kastellan von Sandomierz war, und die Dominikanerkirche in Sandomierz – führen die Autoren aus – beherbergte die Familiennekropole der Ślupeckis<sup>65</sup>. Dieser etwas gewagte Versuch, formale Ähnlichkeiten der Werke mit historischen Tatsachen zu begründen, beruht aber auf zwei gravierenden Sachfehlern<sup>66</sup>. Zum einen stellt das erwähnte Bild aus dem Krakauer Franziskanerkloster

<sup>58</sup> Siehe u.a. Markus HÖRSCH, „Gerhaert (Gerhart), Nikolaus“, [in:] *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 52, Leipzig-München 2006, S. 104; Hartmut KROHM, „Veit Stoss und Straßburg – eine Hauptfrage neu betrachtet“, [in:] *Wokół Wita Stwosza. Materiały...*, S. 30; Jiří FAJT, Markus HÖRSCH, „Die Blütezeit spätgotischer Skulptur in Krakau“, [in:] *Tür am Tür. Polen – Deutschland. 1000 Jahre Kunst und Geschichte*, Hrsg. von Małgorzata Omilanowska, Tomasz Torbus, [Berlin 2011], S. 180-181; Stefan ROLLER, „Niclaus Gerhaert und seine Bedeutung für die Bildhauerkunst Mitteleuropas“, [in:] *Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, Hrsg. von Stefan Roller, Petersberg 2011, S. 109-110 (der Autor hält die Gruppe für ein Importwerk aus Straßburg und datiert sie um 1470).

<sup>59</sup> Wojciech MARCINKOWSKI, „Retabulum Bonerowskie revisited“, [in:] *Studia z dziejów kościoła św. Floriana w Krakowie*, Hrsg. von Zdzisław Kliś, Kraków 2007, S. 183-192, insbesondere S. 190-191. Die Argumentation von Marcinkowski wurde neulich von Dobrosława Horzela akzeptiert, siehe HORZELA, op. cit., S. 9, Anm. 30.

<sup>60</sup> EJ Kutná Hora A, nr II.5, s. 110. Angenommen wurde bisher die Datierung um 1420, siehe Jerzy GADOMSKI, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420-1470*,

Warszawa 1981, S. 100-101; Tamara ŁOZIŃSKA, „Tryptyk, ok. 1420“, [in:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, Hrsg. von Adam S. Labuda, Krystyna Secomska, Warszawa 2004, Bd. 2: *Katalog zabytków*, S. 213. Eben diese Datierung wurde in der polnischen Version des Ausstellungsführers angegeben – EJ Warszawa, Nr. II.6, S. 135.

<sup>61</sup> EJ Kutná Hora A, Nr. II.5, S. 110; EJ Warszawa, Nr. II.6, S. 135.

<sup>62</sup> In der polnischen Version war von der „Anpassung“ nicht die Rede, siehe EJ Warszawa, S. 135.

<sup>63</sup> Siehe z.B. Andreas CURTIUS, „Die Hauskapelle als architektonischer Rahmen der privaten Andacht“, [in:] *Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter*, Hrsg. von Frank Matthias Kammel, Nürnberg 2000, S. 34-48.

<sup>64</sup> Tadeusz DOBROWOLSKI, „Tryptyk wotywny fundacji mieszczańskiej w Domu Matejki na tle najstarszych dziejów malarstwa sztalugowego w Polsce“, *Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie*, 1, 1951, S. 249; ŁOZIŃSKA, op. cit.

<sup>65</sup> EJ Kutná Hora A, Nr. II.17, S. 118.

<sup>66</sup> In der polnischen Version des Ausstellungsführers wurden die Fehler korrigiert, vgl. EJ Warszawa, Nr. II.17, S. 142.

nur die Schmerzensmutter und vier Engel mit *Arma Passionis* dar und kann das Epitaph, in dem die trauernde Mutter Gottes neben ihrem gemarterten Sohn steht, folgerichtig nicht inspiriert haben<sup>67</sup>. Zum anderen ist völlig unbegreiflich, worauf sich die Angabe stützt, das Krakauer Bild sei ursprünglich für die Kirche in Szydłowiec bestimmt gewesen. Der Altar der Schmerzensmutter (*altare Dolorosae*) ist im Franziskanerkloster in Krakau bereits 1462 nachgewiesen, und das Bild selbst, datiert wie das Epitaph aus Olbierzowice um 1510, wurde 1636 bei einer Visitation erwähnt<sup>68</sup>. Es besteht somit kein Grund anzuzweifeln, dass es sich von seiner Entstehung an im Krakauer Kloster befindet.

Auch der Kommentar zur Kasel aus dem Gnesener Dom ist ein Beispiel unnötiger und grundfalscher historischer Ausführungen.<sup>69</sup> So liest man, das Gewand sei von Königin Sophie Holszańska für ihre Grabkapelle in der Krakauer Kathedrale auf dem Wawel bestellt worden. Als Argument dafür wird angeführt, dass die Marienthematik der Darstellungen auf dem vorderen Kaselstab mit dem Patrozinium des Waweler Mausoleums übereinstimme. Problematisch ist dabei, dass die Kapelle nicht Unserer Lieben Frau, wie es im Ausstellungsführer steht, sondern der Heiligen Dreifaltigkeit geweiht war<sup>70</sup>. Völlig ahistorisch ist auch die Idee, dass dieses „Familienerinnerungsstück“ (!) von Kardinal Friedrich Jagiello dem Gnesener Dom bei Erhaltung der Primaswürde geschenkt worden sei. Auch wenn die in der Ausstellung gezeigte Kasel zur Ausstattung der

Kapelle der Königin Sophie gehört hätte, hätte über sie nicht wie über Privatbesitz verfügt werden können. Aufschlussreich sind in diesem Kontext die Statuten des Breslauer Domkapitels von 1482/83, in denen (im Teil über die Rechte und Pflichten der Bischöfe) bestimmt wurde: „auch die kostbareren Gewänder und Bischofsinsignien sollen nach der Benutzung hier in der Kirche und in der Sakristei bleiben, über die anderen, weniger kostbaren, würden sie mitgenommen werden, darf er verfügen, ohne dass sie dabei verkauft oder vernichtet werden, sondern richtig aufbewahrt und dem Dom zurückgegeben“<sup>71</sup>.

Widerspruch weckt auch die Bezeichnung „Hofmaler“ in Bezug auf den Krakauer Maler Jan Wielki, in dessen Werkstatt zwei Bilder mit der Verkündigung und der Krönung Mariens entstanden<sup>72</sup>. Die einzige Spur der Kontakte von Jan Wielki mit dem königlichen Hof ist die überlieferte Nachricht von 1491, als der Maler das Honorar in Höhe von 70 Florins für einen Hofauftrag („off konigliche erbeyt“) gegenüber den Zunftältesten abrechnete<sup>73</sup>. Jan Wielki war seit 1466 Krakauer Bürger, in der Weichselmetropole hatte er seine Werkstatt (in der Szeroka-Straße), er war Mitglied und 1495 auch der Älteste der Malerzunft, am Ende seines Lebens geriet er in finanzielle Schwierigkeiten<sup>74</sup>. Nichts weist darauf hin, dass er den besonderen Status und die Freiheiten eines königlichen Servitors genossen hätte. Wird jeder Künstler, der irgendeinen Auftrag vom Herrscher bekam, als „Hofkünstler“ bezeichnet, büßt dieser Begriff seine Bedeutung schnell ein<sup>75</sup>. Korrigiert werden

<sup>67</sup> Über das Bild siehe: GADOMSKI, *Gotyckie malarstwo tablicowe...* (wie Anm. 43), S. 28-29, 91, Abb. 145; Krystyna SECOMSKA, „Obraz Matka Boska Bolesna“, [in:] *Malarstwo gotyckie...*, Bd. 2, S. 209-210. Die Darstellung der Schmerzensmutter und des Schmerzensmannes hat eine lange und reiche Geschichte in der gotischen Tafelmalerei Kleinpolens, die ersten Beispiele hierfür sind bereits um die Mitte des 15. Jahrhunderts zu verzeichnen (auf Rückseiten der Retabellflügel), siehe GADOMSKI, *Gotyckie malarstwo tablicowe...* (wie Anm. 60), S. 47. Am Rande sei erwähnt, dass die formalen Parallelen zwischen dem Epitaph aus Olbierzowice und dem Bild aus dem Krakauer Franziskanerkloster tatsächlich vorhanden sind, insbesondere in der Art, wie die physiognomischen Details gemalt wurden, dazu neulich Agnieszka PERZANOWSKA, Franciszek STOLOT, „Obraz epitafijny Jana Słupeckiego z Olbierzowic“, [in:] *Artifex doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Hrsg. von Wojciech Bałus, Wojciech Walanus, Marek Walczak, Kraków 2007, Bd. 2, S. 117-126.

<sup>68</sup> SECOMSKA, op. cit., S. 209.

<sup>69</sup> EJ Kutná Hora A, Nr. I.4, S. 27; EJ Warszawa, Nr. I.4, S. 30; EJ Potsdam, Nr. II.3, S. 81. Erst nach der Druckab-

gabe dieser Ausstellungsrezension erschien die polnische Fassung des in Anm. 57 erwähnten Beitrags von Jiří Fajt, in der der Autor die Vorwürfe Marcinkowskis widerlegt: Jiří FAJT, „Czy Wit Stosz był pierwszy? O recepcji sztuki górnośląskiej w piętnastowiecznym Krakowie“, *Artium Quaestiones*, 24, 2013, s. 9-70, bes. 49-69.

<sup>70</sup> In der polnischen Version des Ausstellungsführers wurde dieser Fehler korrigiert und der Katalogeintrag informiert, dass die Königin Sophie die Kasel für „den Marienaltar ihrer Grabkapelle der Heiligen Dreifaltigkeit“ bestellt hat. In der deutschen Version ist erneut von der „Grabkapelle Unserer Lieben Frau“ die Rede!

<sup>71</sup> *Statuty wrocławskiej kapituły katedralnej z roku 1482/83*, Hrsg. von Kazimierz Dola, Wrocław-Opole 2004, S. 33.

<sup>72</sup> EJ Kutná Hora A, Nr. II.13, S. 115-116; EJ Warszawa, Nr. II.16, S. 141; EJ Potsdam, Nr. I.2, S. 28.

<sup>73</sup> Jerzy GADOMSKI, *Jan Wielki. Krakowski malarz z drugiej połowy wieku XV*, Kraków 2005, S. 23.

<sup>74</sup> *Ibidem*, S. 11-24.

<sup>75</sup> Vgl. dazu die grundlegende Studie: Martin WARNKE, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985.

muss auch die im Potsdamer Ausstellungsführer angegebene Information, dass sich Jan Wielki „in Olkusz“ der Signatur „HG“ (also „Hans Groß“) bediente<sup>76</sup>. Auf einer Tafel des Polyptychons aus Olkusz sind tatsächlich Buchstaben zu sehen, doch sie werden seit langem als „PH“ gelesen, d.i. als Kürzung von „Pinxit Hanus“. Die deutsche Form des Namens von Jan Wielki taucht in keiner Quelle auf und ihre Verwendung im Ausstellungsführer ist unbegründet<sup>77</sup>.

Manche Fehler beweisen mangelnde Kenntnis oder Fehlinterpretation der Fachliteratur. Das Triptychon des Entschlafens Mariens mit dem in der Bekrönung gemalten Wappen der Radziwiłł, wahrscheinlich aus der Birgittenkirche in Lublin, wird im Ausstellungsführer aus Kutná Hora auf 1546 datiert<sup>78</sup>. Dieses Datum ist tatsächlich auf der Predella zu sehen, sie unterscheidet sich aber stilistisch (was mit bloßem Auge festgestellt werden kann) von den übrigen Teilen des Retabels, mit denen sie nachträglich verbunden wurde<sup>79</sup>. Das Triptychon selbst wurde von Jerzy Gadomski mit der Werkstatt des Krakauer Malers, der üblicherweise als Meister des Triptychons aus Szyk (poln. Mistrz Tryptyku z Szyku) bezeichnet wird, in Verbindung gebracht und auf 1522-1525 datiert<sup>80</sup>. Die Hypothese der Autoren, das Retabel könnte von Mikołaj Czarny Radziwiłł (1515-1565) oder Mikołaj Rudy (1512-1584) gestiftet worden sein, entbehrt im Lichte dieser Lebensdaten jeder Grundlage<sup>81</sup>.

Nur in Kutná Hora wurde der männliche Kopf aus Holz gezeigt, der angeblich die berühmte Decke im Gesandtensaal (Sala Poselska) des königlichen Schlosses in Krakau verziert haben soll<sup>82</sup>. Er wird im Nationalmuseum Krakau (Abteilung Jan-Matejko-Haus) neben vier ähnlichen Köpfen aufbewahrt. Die

Authentizität dieser Werke wird seit langem in Zweifel gezogen – in der letzten Monographie der Kassettendecke im Gesandtensaal werden sie als Imitationen aus dem 19. Jahrhundert bezeichnet<sup>83</sup>. In der Ausstellung wurde der Kopf indes als Renaissance-Werk präsentiert, angegeben wurden auch die Namen seiner Schöpfer: des Schnitzers Jan Janda und des Autors der Fassung Andrzej Jungholcz. Auch diese Informationen bedürfen einer Kritik. Jan Janda kommt in den Krakauer Quellen ein einziges Mal vor; die ältere Literatur versuchte ihn mit dem archivalisch (auch in den Hofrechnungen) mehrmals verzeichneten Schnitzer Hans gleichzusetzen, wofür es allerdings keinen Grund gibt<sup>84</sup>. Ob dieser Hans an der Entstehung einiger Wawel-Köpfe beteiligt war, ist übrigens auch fraglich<sup>85</sup>. Über Jungholcz ist hingegen bekannt, dass er für die farbige Bemalung der Deckenkassetten bezahlt wurde, während der Fassmaler der Köpfe namentlich nicht überliefert ist<sup>86</sup>.

Ein trauriger Fehler ist auch, dass die Autorschaft des sog. Kleineren Reliquienkreuzes aus dem Gnesener Dom Marcin Marciniec zugeschrieben wurde<sup>87</sup>. In der Fachliteratur taucht diese Zuschreibung tatsächlich auf, doch in Bezug auf das sog. Große Reliquienkreuz, das ebenfalls in der Ausstellung gezeigt wurde<sup>88</sup>. Hinzu kommt, dass der Name des Künstlers angesichts des hypothetischen Charakters dieser Zuschreibung mit einem Fragezeichen hätte versehen werden sollen<sup>89</sup>.

In der Besprechung des Reliefs mit einem Engel, das mit Giovanni Maria Mosca, genannt Padovano, verbunden wird, wurde der Künstler dem Publikum richtig als Schöpfer des Ziboriums in der Krakauer Marienkirche näher gebracht. Irreführend ist hingegen die Erklärung, es handele sich dabei um eine baldachinartige Struktur über einem Altar<sup>90</sup>. Die

<sup>76</sup> EJ Potsdam, Nr. I.3, S. 28.

<sup>77</sup> GADOMSKI, *Jan Wielki...*, S. 22, 26 und Anm. 42.

<sup>78</sup> EJ Kutná Hora A, Nr. III.49, S. 225-226.

<sup>79</sup> Tadeusz DOBRZENIECKI, *Malarstwo tablicowe. Katalog zbiorów*, Warszawa 1972, Katalognummer 15, S. 53; GADOMSKI, *Gotyckie malarstwo tablicowe...* (wie Anm. 43), S. 98, Anm. 254.

<sup>80</sup> GADOMSKI, *Gotyckie malarstwo tablicowe...* (wie Anm. 43), S. 98.

<sup>81</sup> Die Hypothese wurde bereits in der englischen Version verworfen, siehe EJ Kutná Hora B, Nr. III.49, S. 225-226, dafür wird da für möglich gehalten, dass das Retabel von einem weiblichen Mitglied der Familie gestiftet wurde, worauf die Ikonographie ein Hinweis wäre. Der Katalogeintrag in der polnischen Version unterscheidet sich deutlich von den anderen, es wird darin u.a. die richtige Datierung angegeben, siehe EJ Warszawa, Nr. III.12, S. 215-216.

<sup>82</sup> EJ Kutná Hora A, Nr. I.12, S. 38-39.

<sup>83</sup> Kazimierz KUCZMAN, *Renesansowe głowy wawelskie*, Kraków 2004 (Biblioteka wawelska, 11), S. 114, Abb. 53.

<sup>84</sup> Überblick über die bisherigen Forschungsmeinungen in dieser Frage: WALANUS, op. cit., S. 65-67.

<sup>85</sup> KUCZMAN, op. cit., S. 80-83.

<sup>86</sup> Ibidem, S. 83-84.

<sup>87</sup> EJ Kutná Hora A, Nr. I.57, S. 70-71.

<sup>88</sup> Ibidem, Nr. I.58, S. 71. Der Fehler wurde in Warschau und Potsdam korrigiert, siehe EJ Warszawa, Nr. I.56-57, S. 84-85; EJ Potsdam, Nr. II.21-22, S. 108-109.

<sup>89</sup> Positiv hebt sich hier die polnische Version ab, in der die Zuschreibung mit dem Wort „wahrscheinlich“ versehen wurde; EJ Warszawa, Nr. I.57.

<sup>90</sup> EJ Kutná Hora A, Nr. II.25, S. 125. Der Fehler wird weder in der polnischen noch in der deutschen Fassung wiederholt, siehe EJ Warszawa, Nr. II.25, S. 149 und EJ Potsdam, Nr. II.28, S. 116-117.

Autoren haben allem Anschein nach den Terminus „Ziborium“ falsch interpretiert, mit dem allgemein (wenn auch nicht präzise) das Werk Padovanos in der polnischen Fachliteratur bezeichnet wird. In Wirklichkeit ist es ein Sakramentshaus, dessen Form keinesfalls an einen Baldachin erinnert<sup>91</sup>.

In den Texten, die die Ausstellung in Kutná Hora begleitet haben, sowie im Ausstellungsführer tauchten auch einige Fehler auf, die die Autoren des vorliegenden Beitrags ratlos machen. Verwunderlich ist beispielsweise die Feststellung, König Johann Albrecht habe sich als erster eine Grabkapelle im Stil der italienischen Renaissance am Krakauer Dom erbauen lassen<sup>92</sup>. Erinnert sei an dieser Stelle daran, dass es nicht der König, sondern seine Mutter, Elisabeth von Habsburg, war, die die Kapelle gestiftet hat; das Mausoleum war außerdem nicht der Renaissance, sondern der spätgotischen Formensprache verpflichtet (ein Renaissance-Werk ist hingegen – von der spätgotischen Tumbenplatte abgesehen – das Grabmal des Monarchen); der erste polnische Herrscher, der in einer Renaissance-Kapelle beigelegt wurde, war selbstverständlich Sigismund I. Es wäre verfehlt, die Autoren der über mehrere Jahre vorbereiteten Ausstellung der Unkenntnis grundsätzlicher historischer Fakten zu bezichtigen. Wie kann man also die zweimal wiederholte Angabe erklären, dass der König von Ungarn Ludwig I. mit Elisabeth aus der Piasten-Dynastie verheiratet gewesen wäre?<sup>93</sup> Elisabeth, die Tochter von Wladislaw I. Ellenlang und die Schwester von Kasimir dem Großen, war nicht die Ehefrau, sondern die Mutter von Ludwig; die Frau des Letztgenannten hieß tatsächlich Elisabeth, aber sie entstammte dem bosnischen Herrscherhaus Kotromanić<sup>94</sup>. Und zuletzt noch der Katalogeintrag über die Retabeltafeln aus der Krakauer Augustinerkirche, der jeden mit der spätgotischen Kunst dieser Stadt einigermaßen vertrauten Leser in Erstaunen versetzen kann. Man kann darin lesen: „1468 trafen sich der Abt des Augustinerklosters Boleslav Prybyszewský und *Nicolaus Haberschrak, pictor de Krakovia*, um den Vertrag für die

Ausführung des Retabels für den Hauptaltar der Kirche zu schließen.“<sup>95</sup> Dem weniger bewanderten Leser muss an dieser Stelle erklärt werden, dass Pfarrer Prof. Dr. Bolesław Przybyszewski (1908-2001) ein polnischer Kunst- und Kirchenhistoriker war, der mehrere unschätzbare Quellen zur Krakauer Kunstgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts ediert hat, unter anderem auch den Vertrag von 1468. Geschlossen wurde er zwischen Nikolaus Haberschrack und dem Krakauer Augustinerkloster, das damals von Prior Andrzej (der kein Abt war, da die Augustiner-Eremiten ein Mendikantenorden sind!) geleitet wurde<sup>96</sup>. Bei den späteren Stationen der Ausstellung wurden die drei oben angeführten, blamablen Fehler natürlich korrigiert, davor waren sie allerdings verbreitet worden, und dies nicht nur in den Ausstellungsbeschriftungen und im Ausstellungsführer, sondern auch auf der offiziellen Webseite des Projekts, deren englische Version ebenfalls vorhanden war<sup>97</sup>.

Obwohl das Konzept der Ausstellung *Europa Jagellonica* negativ beurteilt werden muss, möchten wir ihre positiven Aspekte nicht außer Acht lassen. Eine Stärke waren sicherlich die Exponate. Zum ersten Mal wurden hier so viele Kunstschätze nicht nur aus einem Land, sondern aus dem ganzen, weit ausgedehnten Gebiet Mitteleuropas zusammengeführt. Besonders erfreulich war unter anderen die Präsenz der wenig bekannten Goldschmiedearbeiten von hohem künstlerischem Niveau aus der Schatzkammer des Domes zu Zagreb. Lob verdienen auch die Bemühungen der Warschauer Organisatoren, die Juwelierwerke von Gian Jacopo Caraglio herbeizuschaffen. Viele konservatorische Beschränkungen begleiten Präsentationen von illuminierten Handschriften, die für Ausstellungszwecke so ungern verliehen werden. Umso mehr ist die Präsenz von zahlreichen Kunstschätzen dieser Art als positiv zu verzeichnen, darunter die der königlichen Gebetbücher aus der Werkstatt von Stanisław Samostrzelnik.

Dass das kulturelle Erbe des Jagiellonen-Europas einer breiten Öffentlichkeit präsentiert wurde, brachte große Vorteile mit sich, die die Nachteile

<sup>91</sup> Siehe z.B. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, Bd. 4: *Miasto Kraków*, Teil 1: *Kościóły i klasztory Śródmieścia*, 1, Hrsg. von Adam Bochnak, Jan Samek, Warszawa 1971, S. 19, Abb. 170.

<sup>92</sup> EJ Kutná Hora A, S. 65: „Jan Albrecht si nechal ve wawelské katedrále postavit jako první pohřební kapli ve stylu italské renesance“.

<sup>93</sup> EJ Kutná Hora A, S. 25 sowie der Kommentar zum Katalogeintrag I.43, S. 58-59.

<sup>94</sup> Interessant ist dabei, dass in der englischen Beschriftung des Exponats Nr. I.43 in Kutná Hora die familiären Beziehungen der Frau Ludwigs mit einer Kompromissformel bezeichnet wurden: „Elisabeth of Bosnia from the

Piast Family“!

<sup>95</sup> EJ Kutná Hora A, Nr. II.9, S. 112: „Tak se roku 1468 setkal opat augustiniánského kláštera Boleslav Prybyszewský a *Nicolaus Haberschrak, pictor de Krakovia*, aby spolu uzavřeli smlouvu na dodání retáblu hlavního oltáře augustiniánského kostela“.

<sup>96</sup> Bolesław PRZYBYSZEWSKI, „W sprawie autorstwa obrazów augustiańskich w Krakowie“, *Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Akademii Umiejętności w Krakowie*, 53, 1952, S. 70-71.

<sup>97</sup> Internetseite <http://www.europajagellonica.eu>, aktiv während der Ausstellungsdauer in Kutná Hora, jetzt unzugänglich.

eindeutig überwiegen. Beeinträchtigt wurde der Gesamteindruck aber durch falsche methodologische Entscheidungen, die Nonchalance der Autoren, jene Versuche, unüberprüfte Hypothesen als Fakten zu präsentieren, sowie die große Anzahl von Fehlern, die im Vergleich zu anderen Kulturereignissen dieser Art völlig beispiellos ist. Ein durchschnittlicher Besucher der Ausstellung bemerkte all die genannten Nuancen wahrscheinlich nicht. Er reflektierte auch wohl nicht darüber, inwiefern die Wahl des Ausstellungskonzeptes begründet war, oder, wo die Akzente innerhalb der einzelnen Themenkomplexe gesetzt

waren. Der Reichtum der Ausstellung konnte alle Unzulänglichkeiten überdecken. Es ist allerdings schade, dass die Liste der Einwände, die von einem Fachmann erstellt werden kann, so umfangreich ist. Eine Ausstellung dieses Formats sollte eine wissenschaftliche Dimension haben und zu einem bedeutenden Schritt in der historischen und kunsthistorischen Forschung werden. Die Zukunft wird zeigen, ob *Europa Jagellonica* die Forscher angespornt hat, neue Weichen für die wissenschaftliche Reflexion über das Erbe einer der wichtigsten und verzweigtesten Dynastien Europas zu stellen.

*Übersetzt von Ewa Górbiel und Tomasz Szybisty*