

New Europe College Yearbook 1994 – 1995



IRINA BĂDESCU
VIRGIL-IONEL CIOCÂLTAN
VIRGIL CIOMOȘ
ANDREI CORNEA
ANDREI KERTESZ
OANA SĂLIȘTEANU CRISTEA
ELENA SIUPUR
DAN SLUȘANSCHI
ROXANA SORESCU
CĂTĂLINA VELCULESCU

New Europe College Yearbook 1994–1995

IRINA BĂDESCU
VIRGIL-IONEL CIOCÂLTAN
VIRGIL CIOMOȘ
ANDREI CORNEA
ANDREI KERTESZ
OANA SĂLIȘTEANU CRISTEA
ELENA SIUPUR
DAN SLUȘANSCHI
ROXANA SORESCU
CĂTĂLINA VELCULESCU



HUMANITAS
BUCUREȘTI

Cover design
IOANA DRAGOMIRESCU MARDARE

Editors
HORTENZIA POPESCU
DANIELA ȘTEFĂNESCU
VLAD RUSSO

© Humanitas & New Europe College, 1998

ISBN 973-28-0873-X

New Europe College can be found at
Str. Matei Voievod 18, 73222 București 3
Tel/Fax: +(40) 12107609/16425477
e-mail: nec@ap.nec.ro

Contents

IRINA BĂDESCU
Le froumain dans (tous) ses états

7

VIRGIL-IONEL CIOCÂLTAN
Die Kreuzzüge und ihr mongolisches Spiegelbild

33

VIRGIL CIOMOȘ
Temps et éternité

55

ANDREI CORNEA
De la comparaison des cultures

95

ANDREI KERTESZ
Provinzielle Kunst

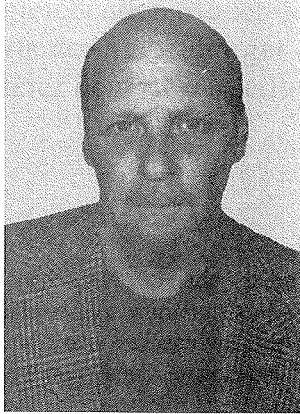
153

OANA SĂLIȘTEANU-CRISTEA
Official Power Discourse in Post-totalitarian Romania
(December 1989 – October 1995)

179

ELENA SIUPUR
Die deutschen Universitäten und die Bildung der Intelligenz in Rumänien
und den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert

211



ANDREI KERTESZ

Wurde 1948 in Timișoara (Temeswar) geboren
Ist Museograph beim Brukenthalmuseum,
Piața Mare, Sibiu (Hermannstadt)

Veröffentlichte:

„Alte ‘Siebenbürger Teppiche’ in den Sammlungen des
Brukenthalmuseums“, in *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, 1976
Anatolische Teppiche, 1979

Türkische Teppiche in Siebenbürgen,
Kriterion Verlag, Bukarest 1985

Altare und Bildhauerkunst, 1991

*Versuch einer vergleichenden Studie der Kunst des 15.–17. Jahrhunderts der
Siebenbürger Sachsen und anderer deutscher Siedlungsgebiete*, 1995

Anschrift: Str. Nicolae Titulescu Nr. 10, 2400 Sibiu, România

Tel.: +(40) 069 431057

Provinzielle Kunst

Versuch einer vergleichenden Studie der Kunst des 15.–17. Jahrhunderts der Siebenbürger Sachsen und jener anderer deutscher Siedlungsgebiete

Für das Universitätsjahr 1994–1995 hatte ich die Ehre, als Mitglied des *New Europe College* aufgenommen zu werden. Dem Auswahlausschuß der Kandidaten schlug ich als Studie den Versuch vor, für die Zeitspanne vom 15. bis zum 18. Jahrhundert die Kunst der Siebenbürger Sachsen mit der Kunst anderer deutscher Siedlungsgebiete im Nordosten, Osten und Südosten Europas zu vergleichen. Dabei gehen wir von einer Voraussetzung aus, die oft gemacht, aber meistens ungenügend begründet und von vielen Historikern der mittelalterlichen Kunst abgelehnt wurde, daß es nämlich Ähnlichkeiten zwischen der Kunst der Siebenbürger Sachsen und der der Deutschen aus der Slowakei (insbesondere in der Zips) gebe. Wir nehmen an, daß man auch in anderen deutschen Siedlungsgebieten einige Analogien feststellen könnte, und zwar in erster Reihe in der Slowakei, in Slowenien und in der Region von Krakau. In diesen Gebieten haben die deutschen Kolonisten länger als ein halbes Jahrtausend geographisch isoliert von ihrem Herkunftsland gelebt.

Professor Adam Labuda vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Posen hat uns bezüglich der Ähnlichkeit der „isolierten Siedlungen“ in den verschiedenen Regionen eine treffende Beobachtung schriftlich mitgeteilt. Diese und das Studium des Schrifttums haben uns dazu geführt, die eingangs genannte Idee auf ein weiteres Gebiet auszudehnen und mehr Interesse auf die religiöse Kunst des 15.–16. Jahrhunderts zu konzentrieren, insbesondere auf die Tafelmalerei und Bildhauerei der Altäre. Der allgemeinen Kunstgeschichte, die sich auf „Meisterwerke“ konzentrierte, gebührt das Verdienst, die spezifischen Merkmale einer bestimmten Zeit festgelegt zu haben. Die Kunst der Provinzen hingegen interessierte viel weniger, da sie als nicht repräsentativ angesehen wurde oder als bloße Nachahmung. Diese Gebiete bzw. ihre Kunst nannte man „Provinz“, „Provinzialismus“, „Verländlichung“ oder „Peripherie“, ohne sie aber genau zu definieren.

Die Benutzung der Ausdrücke „Provinz“ oder „Provinzialismus“, ihre Beziehungen zueinander, ob der Provinzialismus sich nur auf die Provinz bezieht oder ob er allein in der Dichotomie existiert — diese vielfältigen Fragen will ich genauer untersuchen, selbst wenn es mir nicht gelingt, die gesamte Problematik auszuschöpfen. Zur Begründung stützen wir uns auf eingehende Studien, die

sich auf die Bestandsaufnahme der Kunstgegenstände in begrenzten Gebieten beziehen, sowohl geographisch als auch stilistisch und chronologisch, sowie auf Kataloge einiger Ausstellungen, die sich zum Ziel gesetzt hatten, die gotische Kunst einiger dieser „Provinzen“ ausführlich darzustellen.

Da die Siebenbürger Sachsen der Gegenreformation, die sich durch den Barockstil verbreitete, widerstanden, ist dieser sehr wenig in ihren Gebieten anzutreffen. Auch besaßen jene religiösen Orden, die im 17–18. Jahrhundert keine Kirchen bauten und sich nur auf die Instandhaltung der gotischen Bauten beschränkten, in ihrer Region bloß geringe Macht. Durch diese beiden Gegebenheiten wird der Vergleich der Siebenbürger Kunst der damaligen Zeit mit jener der barock geprägten Gebiete erschwert. Die Ausstattung einiger (reformierter) Kirchen übernahm zwar etwas vom Barockstil als von einer Modeerscheinung, doch wurde dadurch nicht ein spezifischer Stil der Siebenbürger Sachsen definiert.

Die Anfänge der Erforschung der Denkmäler — der alten Kunstgegenstände im allgemeinen und der Altäre im besonderen — sind von einer Region zur anderen verschieden. In Österreich und Böhmen wurden sie bereits am Ende des 18. Jahrhunderts durch eine Initiative erst der Wiener Kunstakademie, danach der Kommission für Denkmalschutz beschrieben oder sogar inventarisiert. In Siebenbürgen und der Slowakei geschah dies erst Mitte des folgenden Jahrhunderts. Anfangs hatten diese Bemühungen einen rein deskriptiven Charakter, typisch für die jeweilige Epoche, sie wurden von Enthusiasten durchgeführt, die nicht unbedingt zugleich Experten waren. Die zeitliche Verschiebung wird man auch später beim Studium der Kunstgeschichte feststellen.

Die mittelalterliche Kunst der Slowakei und Siebenbürgens, die zunächst von deutschen Bewohnern jener Gebiete selbst untersucht wurde, wurde in den beiden letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und danach auch in unserem Jahrhundert immer öfter in die mittelalterliche Kunstgeschichte Ungarns einbezogen. Die Forscher der von Deutschen bewohnten Gebiete erhoben aber schnell Einspruch gegen diese Tendenz, die am Fall Roth am besten aufgezeigt werden kann. Victor Roth war ein Siebenbürger Kulturschaffender, der in seinen Schriften sehr oft den Ausdruck „deutsche Kunst“ benutzte, um dadurch die nationale Kunst genau zu definieren. Vor ihm benutzte die Fachliteratur die Ausdrücke „sächsische“, „siebenbürgische“ Kunst oder „die Kunst unserer Vorfahren“.

In den ersten vier Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts stellt man einen großen Eifer der Historiker der deutschen und ungarischen Kunst fest; manchmal jedoch waren sie von Nationalismus durchdrungen oder stellten die Bedeutung der einen oder der anderen der „Provinzen“ bzw. die ethnische Zugehörigkeit der Künstler zuweilen unbegründet in den Vordergrund.

So folgten auch andere Forscher dem Beispiel von Victor Roth, wie zum Beispiel O. Schürer und E. Wiese für die Slowakei, der gleiche E. Wiese zusammen mit H. Braune für Schlesien, E. Behrens für Polen, die die deutsche

Kunst in jenen Gebieten, insbesondere in Zeitschriften, die in großer Auflage in Deutschland erschienen, unterstrichen.

Die nationalen Spannungen haben ihren Ursprung sicherlich in der Geschichte dieser Gebiete und wurden durch den Zusammenbruch des Habsburgischen Reiches und der österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie noch verstärkt. Leider aber wird die Kunstgeschichte, von Politik durchdrungen, zum Nachteil des Studienobjektes. Anstatt den ganzen Kulturraum zu studieren, der verschiedenen stilistischen Einflüssen ausgesetzt war und von diesen durchdrungen wurde, zog man es vor, die Forschungsgebiete nach den zeitgenössischen politischen Grenzen abzustecken. Selbst wenn einige dieser Grenzen auch im 15.–17. Jahrhundert existierten, so stellten sie doch kein Hindernis für die freie Entfaltung der Ideen der Kultur und der Kunst dar. Man darf auch nicht vergessen, daß diese Grenzen sich im Laufe der Geschichte oft verändert haben.

Ein kennzeichnendes Beispiel für den nationalistischen Charakter der Kunstgeschichtsschreibung stellt der Maler Toma aus Klausenburg dar, der auch als Kolosvári Tamás, Klausenburger Thomas oder Tomása zo Kluzo bekannt war. Das einzige Kunstwerk, das mit Sicherheit von ihm stammt, ist der Altar der Kirche aus Hronský Beňadik aus der Slowakei, der im Jahre 1427 gemalt wurde. Dieser Altar befindet sich jetzt im Christlichen Museum von Esztergom in Ungarn. Manchmal wurde der Nationalität dieses Künstlers mehr Aufmerksamkeit geschenkt als etwa seiner Rolle bei der Verbreitung stilistischer Elemente oder seiner Einmaligkeit bzw. der Vielseitigkeit der Siebenbürger Künstler, die sich damals in der gleichen künstlerischen Ambiance entfalteten (in der damaligen Zeit wohnten in Klausenburg sowohl Ungarn als auch Deutsche). Ähnliches geschah auch mit Pawel bzw. Nicola aus Levoca oder vor allem mit Veit Stoss, wo schon die Schreibweise des Namens zu Polemiken führte und manchmal noch führt. Wegen der Frage, ob er Deutscher oder Pole war, vernachlässigte man seinen genialen Beitrag zur Internationalisierung der Kunst in den katholischen Gebieten in Mittel-, Ost- und Nordeuropa um das Jahr 1500.

Der Zweite Weltkrieg erschwerte noch die Behandlung der Problematik. Die kunsthistorischen Studien waren weithin von der Politik durchdrungen. Die Verringerung oder gar das frühere oder spätere Verschwinden der deutschen Bevölkerung aus den Gebieten, in denen sie sich Jahrhunderte hindurch behauptet hatte, gab den Historikern der „Nationalen Kunst“ Aufschwung. Sie sollten in größerem oder kleinerem Maße diese Kunst in ihre eigene eingliedern.

Der Versuch des sehr produktiven Forschers der deutschen Gotik, A. Stange, die gesamte Kunst der von Deutschen bewohnten Gebiete außerhalb Deutschlands in seinem 11. Band *Deutsche Malerei der Gotik* (Österreich und der ostdeutsche Siedlungsraum von Danzig bis Siebenbürgen in der Zeit von 1400 bis 1500) einzubinden, hat unserer Meinung nach keine Begründung und stellt vielmehr ein deutsches „Protectorat“ über diese Kunst dar.

Die aktuellen Programme zum Studium und zur Instandhaltung der Denkmäler, die von der deutschen Bundesregierung oder von kulturellen Vereinen Deutscher aus verschiedenen Regionen Europas finanziert werden, haben neben der finanziellen auch eine politische Bedeutung. Sicherlich wollen wir nicht ihre Wirksamkeit in Frage stellen, aber wir sind der Meinung, daß man in der Welt des 15. und 17. Jahrhunderts einen gemeinsamen kulturellen Raum sehen muß, sicherlich mit spezifischen Merkmalen für die verschiedenen Gebiete, gerade wegen des „Provinzialismus“. Dieses Phänomen ist sowohl für die Provinzen als auch für die Metropolen charakteristisch. Die spezifischen Aspekte der verschiedenen Gebiete benötigen einen Vergleich, eine Forschung ohne jedwede nationalistischen Vorurteile, eine Art Rückgabe der lokalen Kunst an ihre Schöpfer und Nutznießer.

Wenn der Provinzialismus ein allgemeines und undurchsichtiges Phänomen ist, das, vereinfacht gesagt, in einer Übernahme und Weiterführung (im allgemeinen mit geringerem Wert) einiger Modeerscheinungen besteht, so stellt die Provinz eine Form des geographisch und geschichtlich definierten Raumes mit all seinen Varianten dar.

Vom geschichtlichen Standpunkt aus gesehen ist die Lage in den von Deutschen besiedelten Gebieten sehr verschieden. Zwischen der Geschichte der Deutschen in Prag, Hauptstadt des Kaiserreichs zur Zeit von Karl IV. und Rudolf II., oder jener des modernen Danzig, der Krakaus, kaiserlicher Hauptstadt der Jagellonen, und jener der Slowakei, wo es sogar Trennungen durch religiöse Kriege und Grenzänderungen gegeben hat, kann man schwer Parallelen ziehen. Die bedeutendsten Ereignisse des 15.–17. Jahrhunderts, wie die Türkenangriffe, der Fall von Buda, die Reformation, der Bauernkrieg oder der Dreißigjährige Krieg, haben auf jedes der betreffenden Gebiete einen verschiedenartigen Einfluß ausgeübt.

Dennoch gibt es auch gemeinsame Phänomene, etwa der Minoritätenstatus und andere, spezifisch deutsche. Einige dieser Erscheinungen wollen wir nun näher betrachten, um eine vorhin genannte Idee zu untermauern, nämlich die eines gemeinsamen Kulturraumes im 15. bis 17. Jahrhundert.

Im Jahre 1919, kurz nach der Vereinigung Siebenbürgens mit Rumänien, erschien die Broschüre *Wer sind und was wollen die Sachsen in Siebenbürgen*, deren Autor anonym blieb. Darin wird unter anderem folgendes behauptet: „Die Sachsen sind deutscher Abstammung und wurden in Siebenbürgen im 12. und 13. Jahrhundert von den damals regierenden ungarischen Königen angesiedelt... Die Siebenbürger Sachsen stammen von den Mittelfranken ab und ihre Heimat, aus der sie ausgewandert sind, lag an der Mosel und in den Tälern der Eifelgebirge im heutigen Luxemburg.“ Weiterhin wird angeführt: „Die Sachsen, die gezwungen waren, als kleines Volk unter Fremden zu leben und die verschiedenen Angriffen ausgesetzt waren, entwickelten ein starkes nationales Bewußtsein, das stärker war

als das vieler Deutscher. Das zeigt sich in der Zähigkeit, in der sie ihre Muttersprache und alle kulturellen Werte, ihre natürliche Liebe zum deutschen Volk pflegten, von dem das kleine Volk der Sachsen unter Fremde geworfen wurde.“ Diese Ideen sind für alle Siedlungsgebiete gültig, in der ständig das Deutschtum und die spezifischen Merkmale unterstrichen wurden. Oft erinnerten die Einwanderer an die Siedlungsgeschichte, an die Bedingungen, unter denen die Ansiedlung vorgenommen wurde und an die ihnen garantierten Privilegien (im Falle der Sachsen das Diplom von Geza II. und der Freibrief Andreaneum aus dem Jahre 1224), und zwar einige Jahrhunderte später, als dies alles schon anachronistisch war.

Die Lebensart der deutschstämmigen Gemeinschaften und ihre allgemeinen Institutionen hatten deutsche, klassische Vorbilder, unter den Bedingungen, in denen es in den Siedlungsgebieten kein eigentliches feudales System gab, sondern eher eine städtische Lebensart. Verhältnismäßig früh waren weltliche Institutionen (Bürgermeisterämter und Zünfte) und kirchliche eng verknüpft. Der Kirche kamen wichtige Aufgaben zu: die Erhaltung des Brauchtums und der Moral, die Schaffung eines Erziehungssystems (Schule). Die öfter ausgesprochene Behauptung, die Kunst des Mittelalters sei „Literatur von Analphabeten“ trifft auf diese Siedlungsgebiete nicht zu. Schon im 14. Jahrhundert existierten Schulen (schon für das Jahr 1397 wurden in Siebenbürgen Grundschulen neben jeder Kirche erwähnt). Zahlreiche Absolventen dieser Schulen studierten im Ausland. Sicher wäre es von großem Interesse, zu untersuchen, welche Universitäten von den Intellektuellen dieser Siedlungsgebiete besucht wurden. Als Beispiel erwähnen wir, daß in der Zeitspanne 1377–1530 allein an der Universität von Wien 1019 Sachsen eingeschrieben waren.

Daß ein reger Ideenaustausch zwischen den verschiedenen deutschen Siedlungsgebieten herrschte, zeigen die Bestände von Schul- und Kirchenbibliotheken, wo sich für die Zeit nach der Erfindung des Buchdruckes neben Büchern aus Deutschland auch Bücher aus den anderen Siedlungsgebieten nachweisen lassen.

Bis zur Reformation wurde in den Schulen und Kirchen, in Büchern und Dokumenten vorwiegend die lateinische Sprache verwendet; danach verbreitet sich in kurzer Zeit die deutsche Sprache mit ihren Varianten und Mundarten.

Ein anderer wichtiger Faktor für den Erhalt der ethnischen Identität war die Solidarität zwischen den Bewohnern dieser Gebiete. Kurz nach dem ersten Türkeneinbruch in Siebenbürgen im Jahre 1420 wurden mit Unterstützung der Gemeinden Burgen errichtet und sogar Kirchenburgen gebaut, ein seltenes Phänomen in der Architektur anderer Gebiete. Im Rahmen dieser Solidarität war es selbstverständlich, moralische Grundsätze einzuhalten; dies wurde auch von den Behörden diktiert. Charakteristisch dafür ist eine Ballade, die ungefähr aus dem Jahre 1450 stammt, „Die Ballade des Malers Hans“, in der erzählt wird,

wie ein Maler wegen Ehebruchs zu Tode verurteilt wurde. Um sich zu retten, bot er den Beamten des Bürgermeisteramtes an, ihr Porträt zu malen. Obwohl dieses Angebot sehr verlockend war — die Porträtmalerei steckte erst in ihren Anfängen —, wurde es zurückgewiesen, und der Maler Hans wurde hingerichtet. Auch wenn dies nur eine Erzählung ist, zeigen sich doch in charakteristischer Weise die spezifischen Eigenarten, der Konservatismus und Traditionalismus dieser Epoche, der Sieg der Ethik über die Ästhetik.

Ein gemeinsames Merkmal der kirchlichen Kunst (Wandmalerei, Mosaik, Glasmalerei), und zwar sowohl in den Kulturzentren als auch in der Provinz, ist ihre religiöse Funktion, die Anbetung. Die „gemalten Geschichten“ (die Reformation nannte sie „Fabeln“), welche die Kirchen schmückten, die Erschaffung der Welt darstellend, das Leben Marias, die Leiden Christi oder Szenen aus den Heiligenleben, wandten sich von vornherein an eine Gruppe von Auserwählten, Gläubigen. Das Bild sollte eine visuelle Nachricht übermitteln, eine durch die Pfarrer schon bekannt gewordene Geschichte betonen. Da die Andacht im Vordergrund stand, spielte die Qualität der Malerei eine nebensächliche Rolle. Diese hing direkt vom Künstler und den Vorstellungen der „Kunden“ ab. Da die Provinz selten von berühmten Künstlern besucht wurde und die Auftraggeber nur geringe Mittel besaßen, entstand auch kein „örtliches Publikum“ mit entsprechender Bildung. Deswegen erfreute sich in der Wandmalerei dieser Gebiete der kursive, erzählerische, gotische Stil, trotz aller Ungereimtheiten und der Tendenz der Verländlichung, großer Beliebtheit.

Die Künstler waren in den deutschen Siedlungsgebieten, wie in den anderen Teilen Europas auch, in Zünften organisiert. In Provinzen, in der die Zahl der Künstler verhältnismäßig gering war, wurden diese den Zünften anderer Handwerker (Maurer, Zimmerleute, Glasbläser) zugeteilt. Diese Vereinigungen waren vorwiegend für Wandmalereien und Tafelmalereien zuständig. Wahrscheinlich durchlief der junge Maler gleich wie in Deutschland drei Etappen: zwei Jahre Lehre bei einem Meister, zwei Jahre Studienreise und danach zwei Jahre Zusammenarbeit mit einem Mitglied der Zunft, bis zur Erlangung der Meisterurkunde. Die Studienreisen, deren Wege nur schwer nachzuvollziehen sind, berührten sicherlich auch die künstlerischen Metropolen jener Zeit, gingen aber wahrscheinlich auch durch die Provinz, so daß die Maler der verschiedenen deutschen Siedlungsgebiete wohl eine ähnliche Ausbildung genossen.

Da das Auftragsvolumen für Wandmalereien und Altäre die Möglichkeiten der Zunftmaler übertraf, hatten auch wandernde Maler Arbeit. Wir erwähnten schon die Arbeiten des Klausenburgers Toma für eine Kirche in der Slowakei, die des Malers Jonas Norimbergensis (Altar in Földvár), die von Jacobus Kendlinger de Sanktus Wolfgang (dessen Unterschrift auf der Wandmalerei der Bergkirche in Schäßburg erhalten geblieben ist), die der Söhne Veit Stoss in Siebenbürgen und die von Petrus Lantregen (Kreuz in der Kreuzkapelle von Sibiu). Das sind

nur einige Beispiele von vielen fremden Künstlern, die in Krakau, der Slowakei, in Polen und in anderen deutschen Siedlungsgebieten gearbeitet haben.

Das Erscheinen der Flügelaltäre erklärt sich durch die Verschiebungen in der europäischen Architektur des 13. Jahrhunderts, mit dem Übergang zum gotischen Stil und dessen Verbreitung. Dadurch ergab sich eine Verringerung der freien Flächen, die für Wandmalereien bestimmt waren. Dies galt insbesondere für die Städte oder die größeren Klosterkirchen, während sich in der Nähe der Städte und in der Provinz der gotische Stil weniger stark durchsetzte, so daß die Tafelmalerei eher beibehalten wurde. Die Flügelaltäre sah man als Nachahmung der Modelle großer Kathedralen an.

Die Anfänge der Flügelaltäre muß man um die Mitte des 14. Jahrhunderts suchen, obwohl sie nach Meinung anderer weiter zurückreichen, ins Jahr 1300. Es gibt auch verschiedene Ansichten darüber, ob sie in Prag oder Wien lagen; beide Städte beanspruchten Vorrang. Obwohl die Anfänge wahrscheinlich am kaiserlichen Hof, an den Bischofssitzen oder in den Klöstern zu suchen sind, verbreitete sich die Neuerung rasch in Deutschland, Holland, Polen, Ungarn, der Slowakei und Siebenbürgen. Nach Wilhelm Worringer werden sie für die städtische Kunst des 15. Jahrhunderts repräsentativ. Nach dem Deutschen Bauernkrieg kamen sie langsam aus der Mode, um nach der Reformation gänzlich zu verschwinden. In den Randgebieten blieben sie wegen des provinziellen Konservatismus länger erhalten, mancherorts sogar bis um 1650, parallel zu neuen Formen von fixen Altären in Barock- oder Renaissance-Architektur.

Der städtische Charakter der Kunstgattung „Flügelaltar“ kann auch dadurch erklärt werden, daß die Mehrheit der Altäre im Auftrag von städtischen, weltlichen oder kirchlichen Persönlichkeiten oder von Zünften gefertigt wurden. In den Zunftstatuten waren auch die Pflichten der Mitglieder bezüglich des Zunftaltars festgelegt. Obwohl uns keine relevanten Dokumente aus Siebenbürgen erhalten geblieben sind, ist anzunehmen, daß auch hier nur der Hauptaltar, der dem Schutzpatron der Kirche gewidmet ist, von der Kirche gebaut wurde. Es gibt aber Dokumente von Privatpersonen oder Zünften, welche belegen, daß die gut erhaltene Bekrönung des Altars in Heltau im Auftrag der Weberzunft gefertigt wurde, da sie Szenen aus dem Leben des Heiligen Sewer, des Schutzpatrons dieser Zunft, zeigt.

Wie wir schon erwähnt haben, hat der Konservatismus in der Provinz noch über ein Jahrhundert Formen erhalten, die anderswo schon nicht mehr gebräuchlich waren. Dieselbe Rückständigkeit zeigte sich auch auf dem Gebiete der bildenden Künste, wo ebenfalls einige ältere stilistische Einflüsse erhalten blieben. Das erschwerte die Arbeit jener Forscher beträchtlich, die versuchen, ein Ende des gotischen Stils festzulegen. Die meisten setzen das Ende des spätgotischen Stils in der Malerei der Kunstzentren zwischen 1450 und 1500 an, andere jedoch

vertreten die Meinung, daß es erst 1520, 1540 oder sogar noch später war. E. Egg schlägt für die Zeit nach 1530 den Begriff „nachgotisch“ vor.

Die Forschung befaßte sich ausgiebig mit der Anzahl der vorreformatorischen Altäre. Es wurden Archive durchsucht, Informationen der Bistümer ausgewertet, die Logik der Geschichte in Betracht gezogen oder Vergleiche angestellt. In der Danziger Marienkirche sind beispielsweise über fünfzig Altäre dokumentarisch bezeugt, in den sechsundzwanzig Breslauer Kirchen rund 370. Im Prager Dom gab es über 60 Altäre. Für die Kathedrale von Großwardein konnten wir nur für den Zeitraum vom 12. bis zum 14. Jahrhundert 57 Altäre mit Dokumenten belegt finden. Im 13./14. Jahrhundert gab es in Weißenburg 38 Altäre (diese Stadt war ebenfalls Bischofssitz), und in Hermannstadt schätzt man ihre Zahl auf 24. Einige siebenbürgische Dokumente erwähnen Altäre auch in den Dorfkirchen. Aufgrund einer Reihe von Dokumenten und der Anzahl der katholischen Pfarreien in Siebenbürgen (deutsche, seklerische und ungarische) schätzen wir die Anzahl der Altäre von der Mitte des 14. Jahrhunderts bis zur Reformation auf ungefähr 1500 bis 2000.

Die Reformation übte in verschiedenen Gebieten unterschiedlichen Einfluß aus, so daß der sie begleitende Bildersturm nicht überall gleich ausfiel. Wenn Luther selbst auch weniger radikal war als andere Reformatoren in bezug auf die Bilder, so war doch die Art und Weise, wie seine Ideen verstanden wurden, verschieden. Wir sind nicht ganz derselben Meinung wie L. Binder, ein berühmter Historiker der deutschen Kirchen in Siebenbürgen, daß die Reformation das innere Bild der Kirchen anfangs nicht wesentlich verändert habe. Obwohl es auch Beweise gibt, die für Binders These sprechen (die Beibehaltung und Instandsetzung der Wandmalerei der evangelischen Kirche von Hermannstadt um die Mitte des 17. Jahrhunderts; Reisebeschreibungen, in denen die Wandmalerei der Kirche von Neustadt erwähnt wird; das bis heute erhaltene Bildmaterial), gibt es auch Belege aus der Epoche, wenigstens für Kronstadt und Weißenburg, daß während der Reformation Altäre mit der Axt oder durch Brand zerstört wurden. Bei der Synode von 1565, also 20 Jahre nach der von Mediasch, da der Übergang zur Reformation bestätigt wurde, empfahl man, daß überall dort, wo es möglich sei, die Altäre ohne Aufsehen wieder in die Kirchen gestellt werden sollten. Das zeigt, daß durch die Reformation das Kircheninnere geleert worden war und daß die Altäre beiseitegestellt oder vernichtet wurden. Der genannte Autor nimmt an, daß nach einiger Zeit diese Altäre ihren ursprünglichen Sinn verloren hätten und daß, je älter sie wurden, desto eher auf sie verzichtet worden sei. Diese Behauptung verdient nähere Betrachtung. Sie wird durch das Wiederbemalen von siebenbürgischen Altären im 17. und 18. Jahrhundert begründet.

Trotzdem, wenn wir glauben sollen, daß in Siebenbürgen die Reformation weniger radikal durchgeführt wurde als anderswo, so widerspricht das der

Tatsache, daß in allen von Deutschen bewohnten Gebieten, mit Ausnahme von Slowenien, nur wenige Flügelaltäre aus der Zeit vor der Reformation erhalten geblieben sind. Da wir das Interesse der Sachsen, ihre Kulturgüter zu bewahren, nicht in Frage stellen können (als Beweis verweisen wir auf die Erhaltung der Denkmäler), so müssen wir akzeptieren, daß der ikonoklastische Charakter der Reformation bei ihnen ausgeprägter war und daß der größte Teil der Flügelaltäre in der Mitte des 16. Jahrhunderts zerstört wurde. Heute gibt es 24 gut bzw. teilweise erhaltene Altäre in katholischen Kirchen Siebenbürgens sowie eine Reihe von Gemälden und Fragmenten von Tafeln, die von ungefähr 30 Altären stammen. In dieser Zahl sind die wenigen vorhandenen Skulpturen nicht eingerechnet; diese werden wir in einem anderen Teil der Studie behandeln.

Wenn wir die kulturellen Metropolen der Epoche in chronologischer Reihenfolge betrachten, so stellen wir fest, daß das italienische Trecento durch Giotto und durch die Schule von Siena offensichtlich die gesamte Malerei von Zentral- und Nordeuropa geprägt hat. Dieser Einfluß wurde wirksam durch die vielen italienischen Maler, meistens von sekundärem Rang, die ihre Arbeiten nicht signierten und von den zeitgenössischen Dokumenten nicht erwähnt wurden. Ihre Gegenwart wird jedoch sichtbar, wenn wir uns das erhaltene Bildmaterial, die Wand- und die Tafelmalerei, betrachten. Der kosmopolitische Hof von Karl IV. in Prag, später der italienische Einfluß bei Matthias Corvinus in Temeswar und Buda, der italienische Bischof Andrea Scolari von Großwardein oder die bekannten Beziehungen der Jagellonen zu Italien zeigen uns, daß es Gründe gab, daß die italienischen Künstler nach Norden fuhren, um den Einfluß ihrer Kunst in Mitteleuropa zur Geltung zu bringen. Auf dem Gebiete der Tafelmalerei brachten die Italiener reine Formen von einer idealisierten Schönheit und Vollkommenheit, die von den einfachen Leuten aber nur schwer akzeptiert wurde. Es war eine Kunst für die kaiserlichen Höfe, für Bischöfe und Klöster. In der Provinz erfuhr sie sehr bald eine Verländlichung. Das wurde von den Kunsthistorikern öfters als eine Rückkehr oder als ein Übergang zum Realismus interpretiert. Der italienische Einfluß hielt in den verschiedenen Regionen verschieden lange an, und man kann keine gleichmäßige Entwicklung oder Rückkehr feststellen, sondern nur Wiederholung.

Prag spielte eine große Rolle beim Eindringen des italienischen Einflusses. W. Worringer behauptete sogar, daß die Kunst von Böhmen, das eine italienische Provinz wurde, weiter andere Gebiete provinzialisiert habe. Aber es gebührte ihr auch das Verdienst, eine eigene Synthese geschaffen zu haben der idealisierten italienischen Kunst mit dem realistischen Sinn Nord- und Westeuropas, der Künstler Hollands und vor allem durch den Kontakt mit der Burgunder Miniaturenmalerei. Daraus entstand der sogenannte „weiche“ oder „internationale gotische Hofstil“; vom genannten W. Worringer wurde er als aristokratisch, „kosmopolitisch“, mit universellen Tendenzen definiert. Nach der Meinung des

gleichen Autors spiegelten sich darin die expansionistischen Neigungen und das Dominieren Prags in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Durch die Kopisten von Miniaturen verbreitete sich dieser Stil schnell und beeinflusste die gesamte künstlerische Entwicklung in Mittel- und Nordeuropa. Der böhmische Einfluß war überall in der Kunst sichtbar, wenn auch in vereinfachter, schematischer Form, weil es schwierig war, die Miniaturen auf die großen Flächen der Wandmalereien und Gemälde zu übertragen.

Nachdem die Hauptstadt des Kaiserreichs nach Wien verlegt wurde, verringert sich der Einfluß Prags. Die neue Hauptstadt und ihre angrenzenden Gebiete schufen wenn nicht einen neuen Stil, so doch neue plastische Formen. Ohne in Nordeuropa eine künstlerische Hegemonie ausüben zu wollen, sollte Wien für neue stilistische Einflüsse der Epoche wichtig werden. Manchmal wurden die neuen Wiener Modelle von der Provinz übernommen, ohne aber herausfordernd aufgedrängt zu werden. Der „internationale gotische Hofstil“ erhielt örtliche Aspekte, manchmal mit Wiener Einfluß, ein anderes Mal spezifisch lokal geprägt oder auch durch den Kontakt mit Stilelementen anderer Regionen (Norddeutschland, Holland). Einige der Wiener Kunstwerke, wie zum Beispiel der Altar des Schottenklosters, der für den spätgotischen Stil Mitteleuropas repräsentativ ist, wirkten später in Ikonographie und Inhalt als Vorbilder in den meisten der von Deutschen bewohnten Gebiete.

Die Entwicklung der Gravur, danach des Buchdrucks wurden zu neuen Quellen der Eingebung. Obwohl die Künstler da viel freier in ihrer Bilderfindung waren als die Maler der orthodoxen Kirche, wo es strenge Einschränkungen durch die Hierarchie gab, so griffen die Künstler aus dem katholischen Europa doch häufig zu schon vorhandenen Formen. A. Stage bemerkte, daß die Modelle oftmals Wandlungen durchliefen und daß selten ein Künstler dieselbe Szene wiederholte oder der Schüler seinen Meister „ad litteram“ kopierte. Von Fall zu Fall also benutzte der Maler sein Modell, das er sich ausgewählt hatte, nur teilweise. Er änderte es um oder interpretierte es anders, um ein neues Bild zu schaffen. Diese verschiedenartige Benutzung der Modelle durch denselben Maler machte es praktisch unmöglich, das verwendete Schema zu identifizieren, bot ihm aber die Möglichkeit, sich in einen bestimmten Stil einzugliedern. Dadurch werden neue, vertiefte, technische Untersuchungen notwendig, systematische Vergleiche von einigen hundert Gemälden, um Werke gleichen Ursprungs feststellen zu können. Bezüglich der Modelle kann man behaupten, daß die Stiche von Martin Schongauer, Israel van Meckhenem — einem der produktivsten Graphiker seiner Zeit, aber auch Kopist von Schongauer — und die von Albrecht Dürer offensichtlich die Kunst jener Epoche geprägt haben. Aber es gibt auch andere Künstler, deren Arbeiten vorbildlich wurden. Der Wert von Armenbibeln („biblia pauperum“) für die Verbreitung bestimmter Bilder ist allgemein anerkannt. Aber ich habe vergebens siebenbürgische Beispiele gesucht: Keines der

Werke, die wir untersucht und mit erhaltenen Bildern verglichen haben, führte zum Schluß, daß diese zur Eingebung der lokalen Künstler geführt hätten. In Siebenbürgen waren die Stiche von Martin Schongauer verhältnismäßig früh schon bekannt (Altar von Bonnesdorf), ebenso auch diejenigen von Israel van Meckhenem, die im Altar von Mediasch zu finden sind. Dürers Leiden Christi sind in siebenbürgischen Bildern zu finden, vor allem in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, vorwiegend von Johannes Stoss bearbeitet sowie von seinen Schülern im Atelier von Schäßburg. Aber es gibt auch andere Maler, die auf diese Quellen zurückgegriffen haben, beispielsweise die Künstler der Altäre von Hermannstadt, Mühlbach, Heldsdorf, Sommer, die beträchtlich von den Arbeiten aus dem Atelier in Schäßburg abweichen.

Es wurde einige Male behauptet, daß die Renaissance-Elemente der polnischen Kunst rein italienisch seien und daß Polen sie nach der Slowakei weitergegeben habe. Diese Behauptung ist vielleicht für die Zeit nach der Reformation gültig, als Polen das einzige katholische Bollwerk zwischen den Protestanten und Orthodoxen war und sich seine Verbindungen zu Italien verstärkten. Zuvor jedoch waren in Krakau zwei der berühmtesten Vertreter der „Donauschule“, Hans von Kulmbach und Hans Düner, aktiv. Die „Donauschule“ spielte in der Malerei um 1500 eine dominierende Rolle. Obwohl sie kein genau bestimmtes geographisches Zentrum hatte, beeinflusste sie die von Deutschen bewohnten Gebiete. Eigentlich war es eine nordische Renaissance, die zuweilen als spätgotisch mit Elementen italienischer Herkunft charakterisiert wird. In ihr traf sich die mitteleuropäische Malerei mit der italienischen Kunst, ohne ihre Identität zu verlieren und von ihr besonders in der Freiheit der Kompositionen beeinflusst, indem man Landschaften anstelle von klassischen Hintergründen benutzte. Die Landschaft gewann in der Komposition an Bedeutung und die Personen verloren die Starrheit, die sie seit fast zwei Jahrhunderten charakterisiert hatte.

Zu der Zeit stritten sich zwei wichtige Kulturzentren um die Vorherrschaft, Nürnberg und Krakau. Das zeigte sich auch im Hinblick auf die Mobilität der Künstler, die in beiden Städten tätig waren. Durch den kaiserlichen Hof und den Bischofssitz hatte Krakau eine Reihe von Vorzügen, die die Künstler anzogen, wie zum Beispiel auch Veit Stoss.

Die gleichzeitige Existenz zweier Zünfte in Krakau, der Maler und der Miniaturisten, ein seltenes Phänomen, führte zur Hypothese, daß diese Stadt vorhatte, durch die Miniaturisten ein Zentrum für die Verbreitung ikonographischer Schemata und Modelle zu werden. In seinem tiefen Antigermanismus behauptete P. Francastel, daß „Krakau ein viel wichtigerer künstlerischer Mittelpunkt als Nürnberg“ gewesen sei. Zahlreiche Daten führen aber zur Schlußfolgerung, daß Nürnberg viel aktiver war, eher bereit, Änderungen anzunehmen und mit mehr Mitteln, die Kunst der von Deutschen besiedelten Gebiete zu beeinflussen.

Die Meinung einiger Forscher ist die, daß Veit Stoss nach einem längeren Aufenthalt in Krakau nach Nürnberg zurückkehrte, um sich künstlerisch durch den Wettstreit mit anderen guten Künstlern, die er hier in größerem Ausmaße vorfand als dort, neu zu definieren. Sein Weggang verminderte die künstlerische Bedeutung von Krakau. Auch J. Gadowski gesteht, daß „die Kunst des kleinen Polen in ihrem Ganzen provinziell bleiben wird“. Nach unserer Meinung wurde die Hofkunst in den Städten, so wie auch in anderen von Deutschen bewohnten Gebieten, abgelehnt.

Einen Fall für sich stellte Danzig dar, obwohl diese Stadt sich niemals die Rolle einer künstlerischen Metropole anmaßte. Der Aufschwung dieser Stadt im 15. Jahrhundert, ihre geographische Lage sowie ihre Wirtschaft förderten das Aufblühen der Kunst, die meistens durch die Haranziehung von Künstlern bzw. deren Werken gekennzeichnet ist. Danzig war keineswegs traditionell und nahm die Veränderungen des 16. Jahrhunderts leicht an: rasch verlief der Übergang vom gotischen Stil über den Manierismus zum späten Barockstil. Die Kunst Danzigs nahm ebenfalls leicht verschiedene Einflüsse aus Norddeutschland, Holland, Italien und Frankreich auf. Krakau jedoch wurde zurückgewiesen, Danzig unterschied sich davon in religiöser Hinsicht (Anfang des 16. Jahrhunderts nahm Danzig die Reformation an, während Krakau katholisch blieb). Im Unterschied zu einigen anderen Forschern, die versucht haben, stilistische und chronologische Elemente der Kunst Danzigs hervorzuheben, bestritt A. Labuda die These einer einheitlichen, geradlinigen künstlerischen Entwicklung der Stadt oder gar die Idee eines „Danziger Stils“. Nach unserer Meinung kann diese These auch auf andere von Deutschen bewohnte Gebiete ausgedehnt werden, auf andere Provinzen, wo die stilistischen Einflüsse durchdrangen und die Dynamik der Formen und Formulierungen verlangsamt wirkten.

Praktisch ist es sehr schwierig, wenn nicht unmöglich, die Rolle Budas im 15. Jahrhundert und in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts für die künstlerische Entwicklung Mitteleuropas einzuschätzen. Es ist anzunehmen, daß ein blühender Hof wie der von Matthias Corvinus, der den Prälaten und den italienischen Intellektuellen offen stand, weite Gebiete dominierte und eine blühende Wirtschaft besaß, auch ein wichtiges künstlerisches Zentrum war. Die Vernichtung vieler Bilder und der Archive jener Epoche in der Zeit der Türkenherrschaft führte dazu, daß damals eine schwer zu akzeptierende kulturelle Lücke entstand.

In der Schweiz, wo die Reformation sehr radikal war, sind nur 30 Altäre erhalten geblieben. In Österreich aber gibt es heute rund 200 Altäre und in Schlesien 160. Die Analyse der erhaltenen Altäre in Deutschland zeigt dasselbe Phänomen. So gibt es im Gebiet Hamburg — Lübeck nur 32 Altäre, in Sachsen über 500 und in Bayern rund 200. Nach den in Siebenbürgen erhaltenen Bildern

kann man nur teilweise solche Behauptungen aufstellen, die auch nicht immer überzeugend sind. Nach ihrer Art und chronologischen Reihenfolge habe ich die siebenbürgischen Altäre mit den rund 120 aus der Slowakei verglichen, wo die Bestandsaufnahme schon Tradition hat. Mehr als die Hälfte der Altäre der Slowakei stammen aus der Zeit vor 1500, während die Mehrheit der siebenbürgischen Altäre in den Jahren 1500–1540 entstand.

Auch von den Formen her gibt es erkennbare Unterschiede. Wenn wir Tomas Altar aus Klausenburg als repräsentativ für Siebenbürgen nehmen, kann behauptet werden, daß das Triptychon mit zentraler Tafel ein hier verbreiteter Altartypus war. Der letzte erhaltene Altar solcher Art ist die heute in Birtihalm aufbewahrte Bekrönung aus dem Jahre 1515. Aber das Triptychon mit zentralem Schrein, der eine Skulptur enthielt, fehlt vollkommen. Diese Form kommt sehr oft in der Slowakei, im Gebiet von Krakau und in Schlesien vor. In Siebenbürgen gibt es keinen Altar mit einem Baldachin, die frühe Form der Flügelaltäre. Diesen hier findet man in den von Deutschen besiedelten Gebieten. Wenn die Flügelaltäre mit Skulpturen oder Reliefs auf den Tafeln sehr oft anzutreffen sind, so sind in Siebenbürgen nur zwei davon erhalten geblieben, nämlich die Altäre von Bonnesdorf und von Mühlbach. Neuere Forschungen haben ergeben, daß auch der Mediascher Altar anfangs diese Form hatte, doch wurden nach der Reformation die Reliefs der Festtafeln durch evangelische Symbole ersetzt. Die Form der Flügelaltäre mit zentralem Schrein erschien verhältnismäßig spät. Der erste bekannte Altar ist der von Birtihalm aus dem Jahre 1483. Man muß aber erwähnen, daß er 1515 viele Veränderungen erfuhr, als er vollständig geändert und mit einzelnen Elementen ergänzt wurde, um den Maßen der veränderten Kirche und der neuen Architektur zu entsprechen. Da es aber zur gleichen Zeit in Mediasch einen Altar mit Mittelschrein gab, kann man annehmen, daß dieser Altartyp am Anfang des 15. Jahrhunderts entstand, als er in anderen Gebieten mit deutscher Bevölkerung schon lange Mode war. Später, nach dem Jahre 1510, verbreitete er sich im Atelier von Johannes Stoss, ohne aber den Flügelaltar mit Mittelteil zu ersetzen. Wahrscheinlich verdanken wir demselben Johannes Stoss die Einführung des Viereraltars, einer Variante des Flügelaltars mit zentralem Schrein, der neben den Hauptskulpturen auch vier Randfiguren besaß, obwohl einige Forscher diese Altäre schon um 1490 datieren. Selbst diese Zeitbestimmung ist spät im Vergleich zu anderen Gebieten: Im Norden Deutschlands sind sie schriftlich nachgewiesen schon für das Ende des 14. Jahrhunderts. Wahrscheinlich kam dieser Altar durch Schlesien nach Siebenbürgen (in Schlesien gab es ihn schon Mitte des 15. Jahrhunderts), von dort in die Slowakei und verbreitete sich da bis um 1500. Als Variante des Viereraltars erwähnen wir sowohl in der Slowakei, als auch in Siebenbürgen Altäre, bei denen anstatt der Statuetten Gemälde angebracht waren, bestehend aus zwei Bildern zwischen

dem zentralen Schrein und den beweglichen Flügeln. Verhältnismäßig früh, um 1520, erschienen in Siebenbürgen die fixen Altäre, die neben dem zentralen Teil auch eine Predella enthielten, wie z.B. die Altäre von Großschenk und Schaas. Der Großschenk Altar stammte vom Maler Vincentius aus Hermannstadt, der auch den Fixaltar auf der Bekrönung des Heltauer Altars fertigte.

Der Fixaltar war sicherlich keine lokale Erfindung, fehlt aber in der Slowakei. Da Vincentius im Umfeld Cranachs ausgebildet worden war, nimmt man an, daß dieser Altartyp aus Deutschland nach Siebenbürgen importiert wurde, obwohl er in jener Epoche auch sehr oft in Italien vorkam.

Der am häufigsten in Siebenbürgen vorkommende Altar ist aber der Flügelaltar mit zentralem Flügel, bei dem das mittlere Bild von zwei Reihen von Flügeln umgeben ist, die erste ist beweglich und auf beiden Seiten bemalt. Durch Schwenken bedeckt sie das Bild im Zentrum, und es erscheint somit das Bild der feststehenden Flügel. Dies stellt eine Art von Altären dar, die in Mitteleuropa sehr verbreitet waren, da sie die Möglichkeit boten, große ikonographische Szenen darzustellen. In seltenen Fällen bestehen in Siebenbürgen diese Flügel nicht aus mehreren Teilen, während es in anderen Gebieten oft Flügel für ein einziges großes Bild gab.

Von den meisten Siebenbürger Altären sind die Predellen nicht erhalten geblieben. Aber aufgrund der noch erhaltenen kann man behaupten, daß sie in der Mehrheit bemalt waren (selten besaßen sie Nischen für Statuetten), während es in Polen und in der Slowakei neben den bemalten Predellen auch solche mit Skulpturen gab, manchmal eine einzige Szene darstellend.

Der Besitz eines portablen Altars war durch päpstliche Erlässe für einzelne Persönlichkeiten bewilligt, und ihre Existenz ist durch Dokumente bestätigt. Erhalten jedoch hat sich keiner dieser Altäre bis heute. Eine der frühesten Bewilligungen für Siebenbürgen stammt aus dem Jahr 1347, andere aus den Jahren 1428 und 1430.

In fast allen großen Städten, die erforscht wurden, sind mehrere Altäre erhalten geblieben. In Siebenbürgen befindet sich der Großteil der Altäre auf dem Land, nur in Hermannstadt, Schäßburg, Mediasch und Mühlbach ist je ein einziger Altar aus der vorreformatorischen Zeit bewahrt. Gleich wie in anderen Gebieten sind die Altäre in städtischen Ateliers gefertigt worden. Es ist anzunehmen, daß die erste Werkstatt Siebenbürgens in Klausenburg war, wo der Maler Toma arbeitete, vielleicht schon im zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts. Diese Behauptung stützt sich auf die Tatsache, daß diesem Maler aufgrund stilistischer Kriterien ein anderer Altar in der Slowakei zugesprochen wird, und zwar in der Kirche von Roudnice, etwa aus dem Jahr 1410. Es gibt Dokumente, die beweisen, daß davor noch ein anderer Maler in Klausenburg tätig gewesen sein muß: ein Maler Nicolaus, der Vater der Bildhauer Martin und Georg, von denen die berühmte Darstellung des Heiligen Georg in Prag stammt (Tötung

des Drachen). Aufgrund von Analogien zwischen dem zentralen Altarteil von Hronsky Benedik und der Freskendarstellung mit der Kreuzigung, die in der Kirche des Heiligen Michael in Klausenburg erhalten geblieben ist, ist anzunehmen, daß der Maler Toma Schüler hatte.

Ebenso können wir annehmen, daß es in den Bischofssitzen von Großwardein und Weißenburg Ateliers gab. Dort existieren Dokumente, die von einem Maler sprechen; da uns aber keinerlei Arbeiten überliefert sind, kann man diese Hypothese nicht weiter bestätigen.

Wahrscheinlich stellte Mediasch um 1480 ein weiteres kulturelles Zentrum dar. Drei stilistisch verwandte Altäre, die alle nahe beieinander aufgestellt wurden — in Mediasch, Birthalm und Großprobstdorf —, untermauern diese Hypothese. Die unterschiedlichen Darstellungen beweisen, daß mindestens zwei Maler am Werk waren.

Der Altar von Földvár, in der Nähe von Kronstadt, trägt die Unterschrift eines Jonas aus Nürnberg. Kronstädter Dokumente vom Anfang des 16. Jahrhunderts — die Epoche, in welcher der erwähnte Altar entstand — bezeugen eine Nürnberger Witwe, ohne Namen, aber es ist wohl anzunehmen, daß der Maler Jonas in Kronstadt eine Werkstatt besaß.

Sowohl durch Dokumente als auch durch erhaltene Kunstgegenstände wird zwischen 1500 und 1525 ein Hermannstädter Atelier bescheinigt, das von einem hier gebürtigen Vincentius geleitet wurde. Einige Altäre tragen seine Unterschrift; andere werden ihm aufgrund der Stilähnlichkeit zugesprochen. Eine wichtige Werkstatt für Altäre befand sich auch in Schäßburg, wo Johannes Stoß gearbeitet hat. Der erste hier erwähnte und gefertigte Altar ist jener aus Meeburg aus dem Jahre 1513. Im Jahre 1530, nach dem Tode des Meisters, übernahm sein Geselle Christian die Leitung des Ateliers, das unserer Meinung nach bis zur Reformation weiterarbeitete. Später findet man den Maler Christian aus Schäßburg in Hermannstadt, wo er an einigen Aufträgen des Bürgermeisteramtes arbeitete.

Damit haben wir die Städte erwähnt, in denen Altäre hergestellt wurden, da in allen erforschten Gebieten die Altäre städtischen Werkstätten entstammten. Obwohl nicht wie in Siebenbürgen Verträge zwischen Spendern und Künstlern überliefert sind, können wir annehmen, daß die Fertigungsdauer eines Altars verschieden war, je nach dem Grad seiner Komplexität und künstlerischen Ausgestaltung. Einige in Deutschland überlieferte Verträge sehen Zeitspannen zwischen einem Jahr und drei Jahren für einen Altar vor. Indirekte Informationen in unserer Region gibt es in zwei Fällen: Ein päpstlicher Erlaß aus dem Jahre 1431 erlaubt Gheorge Lipes, Bischof von Siebenbürgen, zwei Altäre in Weißenburg zu errichten, die den Heiligen Michael und Barbara gewidmet waren. Aus einem anderen Dokument erfahren wir, daß sich diese Altäre schon ein Jahr danach in der Kirche befanden. Es waren folglich sicherlich einfachere Nebenal-

täre. Auf dem Altar von Schweischer sind zwei verschiedene Jahre eingetragen, auf einen der Teile 1520 und auf die bemalte Tafel 1522, woraus zu schließen ist, daß zu seiner Errichtung zwei Jahre notwendig waren. Um einen solchen Altar zu bauen, waren mehrere Meister notwendig, Maler, Tischler und Zimmerleute. Gewöhnlich wurde der Vertrag mit dem Maler abgeschlossen.

Wir wollen nicht jeden einzelnen siebenbürgischen Altar untersuchen, auch nicht neue Analogien oder neue Zuschreibungen aufstellen, da die meisten schon im einschlägigen Schrifttum erwähnt worden sind. Die Annahme oder Ablehnung einzelner Hypothesen würde ausführliche Diskussionen und reiches Bildmaterial benötigen. Anhand einiger Beispiele wollen wir aber wenigstens einige stilistische Analogien zwischen diesen und einem Teil der erhaltenen Altäre in anderen von Deutschen bewohnten Gebieten aufzeigen.

So wurden für den Altar von Hronský Beňadik von Thomas aus Klausenburg eine ganze Reihe vielseitiger Ähnlichkeiten vorgeschlagen, angefangen von der Kreuzigung aus Basel bis zum Meister des Altars von Grudziadz oder mit dem Wiener Maler Hans aus dem 15. Jahrhundert. Es gibt genügend Elemente, um die Schlußfolgerung zu ziehen, daß der internationale gotische Stil, mit seinen mehr oder weniger reinen Formen, aber in der gleichen böhmischen Ambiance, sich über eine große geographische Fläche verbreitet habe. Auch in Siebenbürgen treffen wir diesen Stil, etwa in Hermannstadt, in den Wandmalereien der Kirche des Heiligen Michael aus dem Jahre 1445, die vom Maler Johannes von Rogonow stammen. Der Altar von Malmkrog, der von zwei verschiedenen Malern stammt und vor dem Jahre 1469 (dem Todesjahr des Stifters) angefertigt wurde, widerspiegelt das Eindringen und die Übernahme der italienischen Malerei in Siebenbürgen (das gilt für den Maler, der den mittleren Teil und die festen, ungeteilten Flügel mit den Bildern der Heiligen Georg und Michael verziert hat), im Gegensatz zu den kompositorisch konfuselementen, die wahrscheinlich nach deutschem Muster von einem anderen Maler stammen. Sowohl der italienische Einfluß als auch die Verländlichung sind spezifische Formen in der provinziellen Kunst jener Zeit, so wie wir es schon erwähnt haben.

Der Altar von Tartlau, um die Mitte des 15. Jahrhunderts gebaut, zeigt den Rückgang des Einflusses der Prager Malerei in Siebenbürgen zugunsten der Wiener Malerei. Die Kompositionen — wir beziehen uns auf die Malerei der festlichen Tafeln — haben einfache Formen. Für die Kreuzigung im Zentralteil wurde Ähnlichkeit sogar mit der Malerei von Conrad Witz vorgeschlagen. Einige Jahrzehnte später wurden Wiener Stilelemente, wahrscheinlich von Schülern oder Künstlern, die zusammen mit den Meistern der Altäre des Wiener Schottenklosters gewirkt hatten, übernommen und bei jenen Altären, von denen wir angenommen hatten, daß sie im Mediascher Atelier hergestellt wurden, angewandt. Im Falle des Altars von Birthälm (dessen älteste Teile aus dem Jahre

1483 stammen) wurde die Bilderfindung direkt aus der Malerei des Wiener Altars übernommen. Das gleiche wurde auch für slowakische und schlesische Altäre festgestellt. Der Mediascher Altar ist anscheinend mehr dem Sinne nach vom Schottenaltar inspiriert. Auf der Kreuzigungstafel befindet sich gar ein Panorama Wiens; aber dies ist schon die Zeit, in der ähnliche Formen durch Schongauer und Meckhenem verbreitet wurden. Dem Forscher H. Fabini gebührt das Verdienst, die fast perfekte Analogie des Mediascher Altars mit einem anderen, nämlich dem in der Kirche der Heiligen Elisabeth in Breslau erhaltenen Altar (ungefähr aus dem Jahre 1500, also jünger als derjenige aus Mediasch) festgestellt zu haben.

Komplexer sind die Probleme, die der Altar von Großprobstdorf stellt. Er ist nur zum Teil erhalten (eine Wand, die eine Hälfte der festen Flügel und vier Zwischenwände um das mittlere Bild). In späterer Zeit wurden diesem Altar zwei feste Flügel angefügt, die das Martyrium des Heiligen Sebastian und Jesus und die zehntausend Märtyrer darstellen. In einer meiner früheren Arbeiten habe ich, von Stilanalogien ausgehend, das Fertigungsjahr dieser Tafeln auf 1480 angesetzt, mit dem Gedanken, es sei ein einheitliches Stück. Einige der von H. Fabini erwähnten Elemente (die Landschaft im Hintergrund der Szene mit Jesus und den 10.000 Märtyrern stellt die Festung Mediasch kurz nach 1500 dar) sowie eine Tafel, die mir erst vor kurzem bekannt wurde (gemalt um 1506 — 1508 vom Meister der Flügelaltäre in Gosciszowic) und im Museum von Breslau aufbewahrt wird, zwingen mich nun zur Überprüfung dieser Hypothese: Die Ähnlichkeit der Komposition, die Seltenheit des Themas, die Tatsache, daß beide Tafeln sehr große Ausmaße und feste Flügel haben führen zur Idee, daß sie vom selben Urheber stammen, ungefähr aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts.

Widersprüchlich und unausgeglichen in der Qualität seiner Werke, vielleicht auch wegen der Zusammenarbeit mit weniger gut ausgebildeten Gesellen, ist die Persönlichkeit des Hermannstädter Malers Vincentius, der wahrscheinlich der repräsentativste siebenbürgische Künstler seiner Zeit war. Es ist erwiesen, daß von ihm die Altäre von Seiden (jetzt in der evangelischen Kirche von Taterloch), Heltau, Großschenk sowie die Wandmalerei der Kirche aus Salzburg stammen. Des weiteren werden ihm Malereien aus Mediasch, aus Hundertbücheln und eventuell die Bekrönung aus Niemesch zugerechnet. Von stilistischen Kriterien ausgehend wird vermutet, daß der Künstler wahrscheinlich in der gleichen Umgebung wie Cranach ausgebildet wurde. Die Tatsache, daß dieser berühmte deutsche Maler seine Lehrzeit in einer Münchener Werkstatt verbrachte, die vom Krakauer Maler Jan Pollak geleitet wurde, bestätigt nochmals die engen Verbindungen der aus verschiedenen Gebieten stammenden Künstler jener Epoche untereinander. Vincentius bringt in seine Arbeiten viel Kraft, eine persönliche Interpretation eines Großteils seiner Szenen und markiert damit den Anfang der Renaissance in Siebenbürgen, vermittelt durch Deutschland. Wegen seiner

starken, vielleicht zu unabhängigen Persönlichkeit wird Vincentius nicht mit dem Bemalen des Hauptaltars der Hermannstädter Kirche betraut, der auch einige Szenen der Leiden Christi von Dürer enthält. Elemente der Renaissance, verwandt mit der Donauschule oder den Stichen Dürers, finden wir auch in den Malereien der Altäre von Mühlbach, Heldsdorf, Armășeni, Sommer u.a., alle aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, also ebenfalls deutscher Abstammung.

Ein anderer bedeutsamer Zeitpunkt für die Malerei der siebenbürgischen Altäre ist die Ankunft von Johannes Stoss, der in Schäßburg ein Atelier einrichtete. Eine Reihe von Unterschieden bestimmen die Eigenart dieses Kulturzentrums im Vergleich zu früheren. Hier werden sowohl die Vierer-Altäre als auch solche mit zentraler Tafel hergestellt. Im allgemeinen sind die auf diesen Altären dargestellten Szenen sehr unterschiedlich. Meistens werden auf den Festtagsflügeln und im Mittelteil oder Schrein Szenen aus dem Leben der Heiligen und seltener die Leiden Christi oder die Geburt Christi abgebildet. Auf den äußeren Tafeln werden vorzugsweise die Leiden Christi, in schematischen Formen nach Dürer, oder auch je zwei Heilige im Typus der *sacra conversazione* dargestellt. Wenn beide Stilformen der Schäßburger Werkstatt vor allem in deutschbewohnten Gebieten zu finden sind, so sind der spätgotische Stil der Festtagstafeln und die Verländlichung der Stiche Dürers seltener. Dies haben wir nur in der Slowakei angetroffen. Das Verdienst des Ateliers von Johannes Stoss ist aber, daß er die siebenbürgische Bildhauerei belebt hat.

Trotz aller spektakulären Versuche, die Siebenbürger Bildschnitzer um mehr als ein Jahrhundert vorzuverlegen, ist dieses Gebiet ungenügend erforscht und schwer zu untersuchen, da sehr wenige Stücke erhalten geblieben sind. Einzig der Altar von Bonnesdorf stammt wahrscheinlich aus dem Jahre 1500. Er ist mit festlichen Tafeln mit in Relief gehauenen Skulpturen versehen, und das Äußere der beweglichen Flügel ist bemalt. Der geschnitzte Teil, der nach altertümlicher Art gefertigt ist, mit sichtbaren Fehlern der ikonographischen Szenen, wird in seiner Entstehung auf das Jahr 1430 geschätzt. Er zeigt einige orthodoxe Einflüsse. Die Malereien aber, die den Stichen Schongauers ähneln, gestatten eine genauere Datierung, und zwar ungefähr auf das Jahr 1470. Es wird angenommen, daß der geschnitzte Teil von einem Meister mit geringen ikonographischen und technischen Kenntnissen hergestellt wurde.

Im Atelier von Johannes Stoss wurden auch Altäre mit einem Mittelschrein hergestellt, der einer oder mehreren Szenen Platz bot und so eine stilistische Einheit mit jenen aus der Slowakei, Krakau, Schlesien und Siebenbürgen darstellt. An ihnen ist ein entfernter Einfluß des berühmten Veit Stoss festzustellen. Nach der Meinung einiger Forscher hat der Altar der Kirche von Krakau, das Hauptwerk des hochgotischen Stils, mit seinem Skulpturenwerk die bildenden Künste gesamt Mitteleuropas beeinflusst. Der einzige in Siebenbürgen erhaltene Teil ist das Relief des Altars von Mühlbach, das mehrfach dem Meister selbst oder

einem seiner Schüler zugesprochen wurde. Neuere Forschungen bringen den Altar von Mühlbach mit den Arbeiten von Paul de Levoca in Verbindung, der seinerseits direkt von Veit Stoss beeinflusst worden ist; andere ordnen den Altar von Mühlbach einem Schüler dieses Meisters oder vielleicht einem seiner Söhne, die in Siebenbürgen gewirkt haben (vielleicht Veit Junior oder Stanislaus), zu.

Wenn in Hinsicht auf die Tafelmalerei die Verbindungen Siebenbürgens mit anderen von Deutschen bewohnten Gebieten verschieden sind und manchmal die eine, manchmal die andere Tendenz vorrangig ist, ohne aber die Abhängigkeit von einer bestimmten Provinz behaupten zu können, so ist der slowakische Einfluß bei der Skulptur offensichtlich, die ihrerseits eine Synthese der Krakauer, Nürnberger und der schlesischen Kunst darstellt. Sicher gibt es auch eine Reihe von Kunstwerken, bei denen ich keine Analogien zu anderen Mustern gefunden habe. Ich beziehe mich da im besonderen auf ein Relief, das Gott darstellt und sich im Brukenthalmuseum in Hermannstadt befindet, oder auf den Schmerzensmann aus Kleinkopisch, der sich jetzt im Schiff der Hermannstädter evangelischen Kirche befindet. Letzteres Bildwerk beweist das Eindringen charakteristischer Renaissance-Elemente auch in die Siebenbürger Bildhauerei und ist ihr bedeutendster Vertreter.

Nach der Reformation verschwand die Figurenschnitzerei für ungefähr ein Jahrhundert. Sie wurde durch Bildwerke mit dekorativem Charakter oder durch Renaissance-Epitaphien (erste Hälfte des 17. Jahrhunderts) ersetzt. Die Mode der Flügelaltäre blieb jedoch bestehen. Kennzeichnend dafür sind die Altäre von Dobring, Marktschelken oder Agnetheln. Letzterer stammt aus dem Jahre 1650. Darin werden verschiedene ikonographische Programme mit Verwechslungen dargestellt. Am häufigsten ist die Kreuzigung anzutreffen oder Szenen mit den Taten der Apostel und sogar einfache Blumendekorationen. In jenen Gebieten, in denen die Reformation einen geringeren Einfluß ausübte, wie beispielsweise in Polen, kann man eine genauere Entwicklung des Stils feststellen, einen fort-dauernden Übergang über Renaissance und Manierismus zum frühen Barockstil, und dieses schon um 1600. Dort hingegen, wo die Reformation einen stärkeren Einfluß ausübte, stellt man einen starken Rückgang der figurativen Kunst fest, auch weil neue Auftraggeber fehlten.

Die Wandmalerei bestand fort, doch nicht in den Kirchen, sondern in öffentlichen Gebäuden (Apotheken, Notariaten, Bürgermeisterämtern usw.). Es wurden Szenen aus dem Alten Testament gewählt, doch nicht in erster Linie zur Anbetung, sondern zum Zwecke der Moral, sowie weltliche Szenen (Jagd, Kampf) oder Bilder aus der antiken Geschichte (der Trojanische Krieg), Themen also, wie sie im frühen Barockstil anzutreffen sind.

Die Porträtmalerei entwickelt sich im aristokratischen Milieu. In Siebenbürgen war sie lange Zeit in der Malerei vorrangig. Die ersten bekannten Arbeiten sind das Porträt des Stadtrichters Lukas Hirscher vom Kronstädter Maler

Gregorius und das Bildnis eines Mannes mit einem Buch, von einem unbekannten Meister gemalt, das aus der Bibliothek der Kapelle des Hermannstädter Gymnasiums stammt und das den süddeutschen Einfluß auf die Künstler jener Epoche widerspiegelt. Die Kapelle, in der sich die Bibliothek befand, enthielt auch Fresken einiger Persönlichkeiten jener Zeit. Da sie Ende des vorigen Jahrhunderts abgeschlagen wurden, sind diese Arbeiten nur durch Kopien bekannt.

Die Galerie der siebenbürgischen Bischöfe der Reformation, die gleich nach der Reformation begonnen wurde und auch heute noch fortgesetzt wird, zeigt außer ihrem dokumentarischen Wert auch die stilistischen Änderungen jener Zeit auf, obwohl die Möglichkeit nicht ausgeschlossen ist, daß die ersten Porträts erst nach 1600, kopiert nach den Grabsteinen der ersten Bischöfe, gemalt worden sind.

Das Testament vom Vorsteher des Komitats der Sachsen, Albert Huet, im Jahre 1607 aufgestellt, enthält unter anderem auch ein Kapitel, in dem die Gemälde erwähnt werden, die die Wohnung dieser führenden Persönlichkeit der Siebenbürger Sachsen schmückte. Wir nennen einige davon: Darstellungen der Geschichten von Salomon und den zwei Frauen, von Judith und Holofernes, einer Erzählung aus dem Neuen Testament, ein Bild von Jesus Geburt, zwei Porträts von Albert Huet selbst in deutscher Kleidung, weiter die Bildnisse von Stefan Báthori, von König Karl IV. und von Ferdinand, ein Bild aus den Niederlanden. Die aufgezählten Bilder mögen genügen, um die Vielfältigkeit dieser Sammlung eines sächsischen Patriziers aufzuzeigen. Wir erwähnen aber noch, daß in anderen Listen desselben Testaments auch orientalische Paradedawen, deutsches Silberbesteck, venezianische und orientalische Kleider, Wiener Vasen und anderes mehr aufgeführt werden.

Kommen wir zu den Altären zurück. Wir können feststellen, daß im Jahre 1676 der Altar in der Kirche von Hammersdorf errichtet wurde, in Zusammenarbeit des Malers Johannes Hermann und des Bildhauers Sigismund Möß. Die Architektur dieses Altars stammt von den Epitaphen der Renaissance her. Dieses Phänomen tritt in der Slowakei und Polen schon ein Jahrhundert früher auf. Vom stilistischen Standpunkt aus gesehen gehört die Malerei dem frühen Barockstil an und ist seine erste Anwendung auf einen Altar. Jener Altar aber, der zum Vorbild für das gesamte 18. Jahrhundert und sogar bis zur Mitte des nächsten Jahrhunderts werden wird, ist der im Jahre 1680 errichtete Altar in der Schäßburger Bergkirche. Auch er entstand aus der Zusammenarbeit zweier Künstler, des Malers Jeremias Stranovius und des Bildhauers Johannes Vest. Er zeigt spezifische Formen des Hochbarock und hat Altäre aus Levoca in der Slowakei zum Vorbild. Bezeichnenderweise sind beide Künstler, die in Hermannstadt lebten, slowakischer Herkunft. Es ist interessant zu erwähnen, daß der Barockstil schon in der Slowakei anzutreffen war, noch bevor er zum offiziellen Stil des Habsburger Kaiserreichs und der Gegenreformation wurde, von den Siebenbürger

Sachsen jedoch abgelehnt. Eine Reihe von slowakischen Künstlern außer den bereits genannten, wie der Goldschmied Sebastian Hann oder der Steinmetz Elias Nikolai, deren Werke in der Slowakei nicht nachweisbar sind, sind gemäß bibliographischen Quellen schon sehr früh ausgewandert und haben sich in Siebenbürgen niedergelassen, vor allem in Hermannstadt. Sie brachten neue Formen mit sich, die schließlich in Siebenbürgen angenommen wurden.

Damit kommen wir zum Abschluß dieser Studie, wollen aber die vorerwähnten Ideen über die Vereinbarkeit und die Vergleichsmöglichkeiten der Kunst in den von Deutschen besiedelten Gebieten wiederholen. Die innerhalb eines Jahres unternommenen Forschungen haben uns die Möglichkeit gegeben, einige allgemeine Hypothesen zu formulieren, zu überprüfen oder in Frage zu stellen, auch stilistische Elemente für eine Reihe von Kunstwerken des Siebenbürger Mittelalters zu identifizieren, mit denen wir uns jedoch in einer anderen Studie befassen werden.

Dem New Europe College und seiner Leitung möchte ich hier meinen Dank für die mir gewährten Möglichkeiten aussprechen, und meinen Kollegen ebenfalls für ihren Beitrag zu dieser Untersuchung.

Bibliographie

- BALDASS, L.V.: *Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik 1400 — 1500*, Wien 1934.
 BALOGH, J.: *Az erdélyi renaissance*, Kolozsvár 1943
 BALOGH, J.: *Mátyás király és a művészet*, Budapest 1985
 BEHRENS, E.: *Deutsche Malerei in Polen*, Krakau O. J.
 BINDER, L.: *Grundlagen und Formen der Toleranz in Siebenbürgen bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Köln/Wien 1976
 BIRÓ, J.: *Erdély művészete*, Budapest 1941
 BRAUN, J.: *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, 2 Bde., München 1924
 BRAUNE, H., WIESSE, E.: *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters*, Leipzig 1929
 BUCHNER, E.: *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit*, Berlin 1955
 CIDLINSKÁ, L.: *Gotické křídlové oltáře na Slovensku*, Bratislava 1989
 CSABAI, I.: *Az erdélyi Reneszáns-művészet*, Budapest 1934
 DAUN, B.: *Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen, Ungarn und Siebenbürgen*, Leipzig 1916
 DEHIO, G.: *Geschichte der deutschen Kunst*, Berlin/Leipzig 1930
 DEHIO, G.: *Geschichte der deutschen Kunst*, I–IV, Berlin/Leipzig 1930–1934
 DEMUS, O.: *Die spätgotischen Altäre Kärntens*, Klagenfurt 1991
 DIVALD, K.: „A székely szárnyasoltárok“, in: *A Székely Nemzeti Múzeum Évkönyve*, Kolozsvár 1930
 DIVALD, K.: *Magyarország művészeti emlékei*, Budapest 1927
 DOBROWOLSKI, T.: *Sztuka Polska*, Krakow 1974

- DOBROWOLSKI, T.: *Sztuka polska ot czasów najdawniejszych do ostatnick*, Krakow 1979
- DRĂGUT, V.: „Iconografia picturilor murale gotice din Transilvania“, in: *Pagini de veche artă românească II*, București 1972
- DRĂGUT, V.: *Arta gotică în România*, București 1979
- DWORSCHAK, F.: *Die Gotik in Österreich*, Krems 1959
- DWORSCHAK, F., Kühnel, H.: *Die Gotik in Niederösterreich*, Wien 1963
- EGG, E.: *Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre*, Innsbruck 1985
- EICHENBERGER, W.: *Deutsche Bibeln vor Luther*, Hamburg 1977
- FABINI, H.: „Die älteste Darstellung von Mediasch“, in: *Die Woche*, 245/1975
- FABINI, H.: „Auffallende Übereinstimmungen entdeckt. Zur Frage der Entstehung der Mediascher Altartafeln“, in: *Karpatenrundschau*, 12 (1979)
- FABRITIUS-DANCU, J.: „Der Tobsdorfer Altar“, in: *Komm mit '77*, Bukarest 1977
- FLECHSIG, W.: *Martin Schongauer*, Straßburg 1951
- FOLBERTH, O.: *Gotik in Siebenbürgen. Der Meister des Mediascher Altars und seine Zeit*, Wien/München 1973
- FRANCASTEL, P.: *L'histoire de l'art instrument de la propagande germanique*, Paris 1945
- FRITZ, A.: *Kärntens Flügelaltäre*, Klagenfurt 1975
- GADOMSKI, J.: *Gotyckie malarstwo tablicowe Malopolski*, Warszawa 1981
- GARAS, K.: *Magyarország festészet a XVII. században*, Budapest 1953
- GENTHON, I.: *Magyar művészet*, Budapest 1935
- GENTHON, I.: *A régi magyar festőművészet*, Vác 1932
- GEREVICH, T.: *Thomas von Kolosvár, der erste ungarische Tafelmaler*, Budapest 1923
- GMELIN, H.G.: *Spätgotische Tafelmalerei in Niedersachsen und Bremen*, München 1974
- GÖLLNER, C.: *Geschichte der Deutschen auf dem Gebiete Rumäniens*, Bd. 1, Bukarest 1979
- GROSS, J.: „Theilbrief über den Nachlass Albert's Huet“, in: *Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, XII, 1899
- GÜNDISCH, G.: „Despre biblioteca comitelui sășesc Albert Huet (1537–1607)“, in: *Sub semnul lui Clio*, Omagiu Acad. Prof. Ștefan Pascu, Cluj 1974
- GYÁRFAS, T.: „A szebeni ötvösök oltára“, in: *Bathyanem*, I, 1911
- HAEBLER, H.C. von: *Das Bild in der evangelischen Kirche*, Berlin 1956
- HALDNER, A.: „Aspecte locale ale altarului de la Boian“, in: *Studii și comunicări*, Sibiu, Muzeul Brukenthal 18/1974
- HALDNER, A.: „Legăturile dintre sculpturile în lemn din Spiss și lucrările gotic târzii transilvănene“, in: *Studii și cercetări*, Sibiu, Muzeul Brukenthal 19/1975
- HENRICH, K.: „Altäre in der Hermannstädter Pfarrkirche vor der Reformation“, in: *Korrespondenzblatt* 1910
- JUGĂREANU, V.: *Catalogul colecției de incunabule*, Sibiu, Muzeul Brukenthal 1969
- KARPOWICZ, M.: *Arta poloneză în secolul al XVII-lea*, București 1979
- KEPINSKI, Z.: *Wit Stosz*, Warszawa 1981
- KERTESZ, A.: „Der Altar von Großprobstdorf, ein Werk der europäischen Spätgotik“, in: *Forschungen zur Volks- und Landeskunde* 23,2/1980
- KERTESZ, A.: „Altarul din Cincu“, in: *Cumidava*, Brașov 1981–1982
- KERTESZ, A.: „Noi contribuții la cunoașterea picturii de panou transilvănene din sec. XV–XVI“, in: *Studii și comunicări*, Sibiu, Muzeul Brukenthal 2/1979
- KERTESZ, A.: „Aspecte privind tematica picturii transilvănene în sec. XVI“, in: *Studii și cercetări de istoria artei* 28/1981

- KERTESZ, A.: „Testamentul lui Albert Huet, un document relevant pentru civilizația transilvănene“, in: *Studii și comunicări*, Arad, Muzeul de Artă 1992
- KÖVÁRY, L.: *Erdély régiségei*, Pest 1852
- KRASSER, H.: „Die BIRTHÄLMER Altartafeln und die siebenbürgische Nachfolge des Schottenmeisters“, in: *Studien zur siebenbürgischen Kunstgeschichte*, Bukarest 1976
- KRASSER, H.: „Veit Stoß und Siebenbürgen. Legende und Wirklichkeit“, in: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* 27/1978
- LABUDA, A.S.: *Malarstwo tablicowe w Gdansk w 2 pol. XV w.*, Warszawa 1979
- LIEBMAN, M.: *Dürer und seine Epoche*, Moskau 1972
- MARICA, V.G.: „Altarul din Jimbor“, in: *Studii și cercetări de istoria artei*, 18,2/1971
- MARICA, V.G.: *Pictura germană între Gotic și Renaștere*, București 1981
- MARICA, V.G.: *Sebastian Hann*, Cluj 1972
- MATJČEK, A., Pešina, J.: *Gotische Malerei in Böhmen*, Prag 1955
- MUCSI, A.: *Kolozsvái Tamás oltára*, Budapest 1978
- MUCSI, A.: *Gotische und Renaissance-Tafelbilder im christlichen Museum von Esztergom*, Esztergom 1973
- MÜLLER, F.: „Die ev. Kirchen zu Hermannstadt in Siebenbürgen“, in: *Mitteilungen I/1856*
- MÜLLER, F.: „Die kirchliche Baukunst des romanischen Styles in Siebenbürgen“, in: *Jahrbuch des Kaiserl. Königl. Central Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmäler*, Wien II/1859
- MUSPER, H.T.: *Altdeutsche Malerei*, Köln 1970
- MUSPER, H. T.: *Gotische Malerei nördlich der Alpen*, Köln 1961
- MYSS, F.: *Kunst in Siebenbürgen*, Thaur bei Innsbruck 1991
- NAGLER, G.K.: *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, Bde 1–24, Leipzig o.J.
- NÄGLER, D.: *Catalogul „transilvanicelor“*, I, Sibiu, Muzeul Brukenthal 1974
- NUSSBACHER, G.: „Der Hermannstädter Maler Vincentius“, in: *Sie prägen unsere Kunst*, Klausener 1985
- OTTO MICHALOWSKA, M.: *Gotyckie malarstwo tablicowe w Polsce*, Warszawa 1982
- PÄCHT, O.: *Österreichische Tafelmalerei der Gotik*, Augsburg 1929
- PEŠINA, J.: *Tafelmalerei der Spätgotik und der Renaissance in Böhmen*, Prag 1958
- PHILIPPI, M.: „Steinmetzen, Maler und Bildschnitzer in Kronstadt in der zweiten Hälfte des 16. Jh.“, in: *Forschungen zur Volks- und Landeskunde* 26/1983/
- PILZ, W.: *Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform*, München 1970
- PINDER, W.: *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis Ende der Renaissance*, 2 Bde, Potsdam 1929
- POLAK-TRAJDOS, E.: *Więzi artystyczne Polski ze Spiszem i Słowacją od połowy XIV do początków XVI wieku, rzeźba i malarstwo*, Wrocław 1970
- PRIEBISCH, D.: „Der 'Mediascher Meister' ein Epigone?“, in: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* 2/1979
- RADOCZAY, D.: *A középkori Magyarország falképei*, Budapest 1954
- RADOCZAY, D.: *A középkori Magyarország táblaképei*, Budapest 1955
- RADOCZAY, D.: *A középkori Magyarország faszobrai*, Budapest 1966
- RADOS, J.: *Magyar oltárok*, Budapest 1938
- REAU, L.: *Histoire du vandalisme*, Paris 1959
- RICHTER, G., Richter, O.: *Siebenbürgische Flügelaltäre*, Thaur bei Innsbruck 1992
- RICHTER, O.: „Der Flügelaltar von Heldsdorf“, in: *Siebenbürgisch-sächsischer Hauskalender*, Bukarest 1978

- RIEGL, A.: *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg 1929
- ROTH, V.: siehe die vollständige Bibliographie dieses Autors in: Hienz, H.: *Quellen zur Volks- und Heimatkunde der Siebenbürger Sachsen*, Leipzig 1940
- SANDER, I.: *Spätgotische Tafelmalerei in Sachsen*, Dresden/Basel 1993
- SCHÜRER, O., WIESE, E.: *Deutsche Kunst in Zips*, Berlin/Wien/Leipzig 1938
- SIGERUS, E.: *Vom alten Hermannstadt*, Bd. 3, Hermannstadt 1928
- STĂNESCU, H.: *Wit Stosz*, București 1962
- STANGE, A.: *Deutsche Malerei der Gotik*, Bde 1–11, München/Berlin 1934–1961
- STANGE, A.: *Malerei der Donauschule*, München 1971
- STELÉ, F.: *Monumenta artis sloveniae*, I, *La peinture murale au moyen âge*, Ljubljana 1935
- TEUTSCH, F.: „Die Bilder und Altäre in den evang. sächsischen Kirchen“, in: *Korrespondenzblatt des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde XIX/1896*
- THIEME, U., BECKER, F.: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Bde 1–37, Leipzig 1907–1950
- THODE, H.: *Die Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jahrhundert in ihrer Entwicklung bis an Dürer*, Frankfurt a.M. 1981
- VACULIK, K.: *Staré slovenské umenie*, Bratislava 1978
- VACULIK, K.: *Alte slowakische Kunst in den Sammlungen der Slowakischen Nationalgalerie*, Bratislava 1978
- VĂTĂȘIANU, V.: „Ardealul și arta lui prin prisma șovinismului budapestan“, in: *Societatea de mâine VI/1929*
- VĂTĂȘIANU, V.: *Istoria artei feudale în Țările Române*, București 1959
- VĂTĂȘIANU, V.: *Istoria artelor plastice din România*, Bde 1, 2, București 1968, 1970 (jene Kapitel, die sich auf Siebenbürgen beziehen)
- VĂTĂȘIANU, V.: *Istoria artei europene*, Bde 1, 2, București 1967, 1972
- WAGNER, W.: *Gotické tabulove na Slovensku*, T. Sv. Martin 1942
- WALICKI, M.: *Malarstwo Polskie*, Warszawa 1961
- WINKLER, F.: *Altdeutsche Tafelmalerei*, München 1944
- WINZIGER, F.: „Zur Malerei der Donauschule“, in: *Die Kunst der Donauschule 1490–1540*. Katalog zur Ausstellung, Linz 1965
- WORRINGER, W.: *Die Anfänge der Tafelmalerei*, Leipzig 1924
- ZIOMECKA, A.: *Śląskie Malarstwo Gotyckie*, Wrocław 1986
- 800 de ani de biserică a germanilor din Transilvania*, Thaur bei Innsbruck o.J. 1992
- Quellen zur Geschichte Siebenbürgens aus sächsischen Archiven*, Hermannstadt 1885
- Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt*, Bde I–V, 1886–1915
- Urkundenbuch zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen*, Bde I–VI, Hermannstadt/Bukarest 1887–1981
- Ce sunt și ce vor sașii din Ardeal*, București 1919
- Lexikon der Siebenbürger Sachsen*, Thaur bei Innsbruck 1993
- Deutsche im Osten, Geschichte — Kultur — Erinnerungen*, München/Berlin 1994
- Sie prägen unsere Kunst*, Klausenburg 1985
- Studien zur siebenbürgischen Kunstgeschichte*, Bukarest 1976