

August Macke und die Rheinischen Expressionisten. Werke aus dem Kunstmuseum Bonn und anderen Sammlungen

Berlin, Brücke-Museum, 28. September 2002 - 5. Januar 2003; Tübingen, Kunsthalle, 18. Januar - 6. April 2003. Katalog: Magdalena M. Moeller (Hrsg.), *August Macke und die Rheinischen Expressionisten*. München, Hirmer Verlag 2002, 384 S. m. zahlr. Abb., 20,00 Euro. ISBN 3-7774-9540-9 (Museumsausgabe)

»Ich bin durch die Ausstellung rheinischer Expressionisten sehr in Anspruch genommen. Sie wird am 9. vorbeisichtigt und am 10. dem Bonner Mob übergeben. Hoffentlich werden keine Scheiben eingeschlagen. [...] Hoffen wir beide mit Gott, daß uns beim Kampf um die Kultur in Deutschland wenigstens nicht allzu viel treiben geht. Wenn ich die blöde Masse stöhnen höre unter der Wucht der Bilder, so bin ich schon zufrieden.« (August Macke an Bernhard Koehler, 30. Juni 1913). Die *Ausstellung Rheinischer Expressionisten*, die der Bonner Kunstsalon Cohen vom 10. Juli bis 10. August 1913 zeigte, sollte provozieren. Das Projekt im Vorfeld des *Ersten Deutschen Herbstsalons* 1913 war von Macke als Momentaufnahme und nicht als Retrospektive konzipiert. Aus der Rückschau zeigt sich, daß seine Erwartungen nicht erfüllt wurden. Die Besucher reagierten anders als von Macke prophezeit. Die Fenster blieben unversehrt, das Interesse an der Ausstellung und an Führungen war vergleichsweise groß, ja, selbst Käufer fanden sich. Die spätere Kunstgeschichtsschreibung hat der Provokation schließlich nahezu jegliche Schärfe genommen und die Momentaufnahme zu einem historischen Höhepunkt erklärt. Der Aufbruch in neue Welten der Malerei, den die Ausstellung selbstbewußt und aufreizend markieren sollte, erstarrte in Schönheit.

Obwohl die spärlichen Informationen über die damals gezeigten Werke und der Verlust vieler Gemälde eine genaue Rekonstruktion nicht mehr zulassen, ist die Bonner Expressionistenschau aus dem Jahre 1913 später Ausgangspunkt für mehrere Ausstellungen geworden: 1978/79 präsentierte die Kestner-

Gesellschaft in Hannover *August Macke und die Rheinischen Expressionisten*, 1979 zeigte man in Bonn, Krefeld und Wuppertal die umfangreiche Ausstellung *Die Rheinischen Expressionisten. August Macke und seine Malerfreunde*, die zur Grundlage der neueren Forschung wurde. Einen weiteren, um neue Erkenntnisse bereichernden Einblick gewährte 1993 das August Macke Haus Bonn unter dem Titel *Die Rheinischen Expressionisten 1913. Der Schock der Moderne in Bonn*. Die im Kunstmuseum Bonn konzipierte Präsentation von 1979 gab den Impuls, das Schaffen der einzelnen Künstler monographisch zu erfassen. Der Großteil der 16 an der Ausstellung von 1913 beteiligten Künstler ist inzwischen durch umfangreichere Studien, Werkverzeichnisse oder monographisch angelegte Ausstellungskataloge erschlossen: Heinrich Campendonk, Ernst Moritz Engert, Max Ernst, Franz Seraph Henseler, Franz M. Jansen, August Macke, Helmuth Macke, Carlo Mense, Heinrich Nauen, Marie von Malachowski-Nauen, Paul Adolf Seehaus, William Straube und Hans Thuar. Allein Leben und Werk von Otto Feldmann, Joseph Kölschbach und Olga Oppenheimer sind bis heute noch zu weiten Teilen *terra incognita*. Nicht einmal die Lebensdaten des Galeristen und Künstlers Feldmann sind bekannt.

Das Ausstellungsprojekt des Brücke-Museums bot die Möglichkeit, eine längere Periode intensiver, ertragreicher Einzelforschung zu resümieren und weiterführende Fragen zu entwickeln. Doch schon der Untertitel läßt Skepsis aufkommen. Tatsächlich stammen die Exponate überwiegend aus dem Bonner Kunstmuseum; sie werden, anders z. B. als in der

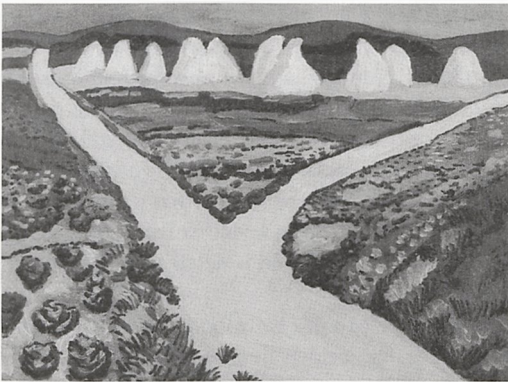


Abb. 1 August Macke, *Gemüsefelder*, 1911. Bonn, Kunstmuseum (August Macke u. d. Rhein, *Expressionisten im Kunstmuseum Bonn. Die Sammlung*, hrsg. v. Kunstmuseum Bonn, Bonn 1990/1991, S. 26 Abb. 9)



Abb. 2 Hans Thuar, *Messdorf*, 1911. Bonn, Kunstmuseum, Dauerleihgabe aus Privatbesitz (ebd. Abb. 8)

Ausstellung *Die Rheinischen Expressionisten* von 1979, nur äußerst sparsam durch Leihgaben aus anderen Sammlungen ergänzt. Damit verringert sich nicht nur die Zahl der Exponate (1979 560 Nummern, jetzt 172), es verschieben sich auch die Gewichtungen. Allein 81 der in Berlin gezeigten Werke stammen von August Macke, von den übrigen 15 Künstlern nur 91. Engert, Feldmann, Kölschbach, Helmuth Macke, Malachowski-Nauen, Oppenheimer und selbst der junge Ernst sind nur mit vier oder gar drei Werken vertreten, vielfach Arbeiten auf Papier. Daß sich der Besucher bei einer derart restriktiven Auswahl kein Bild mehr von den einzelnen Malern machen kann, ist allenfalls für Feldmann und Olga Oppenheimer entschuldbar, deren bekanntes Œuvre kaum größer ist als die Zahl der ausgestellten Werke. Warum aber bleibt ein tieferer Einblick in das Frühwerk von Ernst verwehrt, wenn gleichzeitig über 40 Zeichnungen August Mackes zumeist in recht enger Hängung präsentiert werden? Der übergroße Anteil Mackes macht zugleich jede sinnvolle Gliederung der Exponate zunichte. Zwar werden immer wieder kleinere Werkgruppen einzelner Künstler zusammengefaßt, durchge-

halten wird dieses Prinzip aber nicht. Suggestiert der Anfang des Rundgangs noch eine grobe chronologische Abfolge, so wird diese rasch aufgegeben und von einer größeren Zahl Zeichnungen Mackes durchkreuzt. Bisweilen ergeben sich sinnfällige Vergleichsmöglichkeiten, so z. B. zwischen Mackes *Gemüsefeldern* von 1911 (Kat. 8; Abb. 1) und Thuars *Messdorf* aus demselben Jahr (Kat. 169; Abb. 2). Doch werden diese Bildvergleiche im anders strukturierten Katalog nicht aufgegriffen. Dabei erweist sich bereits an diesem Beispiel die Ausnahmestellung Mackes, der aus seinem Sujet eine spannungsgeladene Komposition entwickelt, während Thuar zwar ein vergleichbares Motiv mit ähnlichen (wenn auch weniger entschieden eingesetzten) koloristischen Mitteln zu bewältigen sucht, seinem Bild aber einen ausgesprochen konventionellen Aufbau zugrundelegt.

Der Katalog zur Ausstellung kann die skizzierten Defizite nicht vollständig kompensieren. Neben Studien zur rheinischen Kunstszene um 1913 und zur Entstehungsgeschichte der *Ausstellung Rheinischer Expressionisten* 1913 ist den 2 Künstlerinnen und 14 Künstlern je ein eigener Artikel gewidmet, an den sich die Farbabbildungen der zugehörigen Exponate anschließen. Den Beiträgen sind zwar weitere Abbildungen beigegeben, jedoch in Schwarz-weiß und in kleinen Formaten. Die

Chance, mit dem Katalog möglichst viel Bildmaterial von Werken Rheinischer Expressionisten leicht zugänglich zu machen, wurde nicht entschieden genug ergriffen.

Von Nutzen ist der Katalog als Zusammenfassung der neueren Forschung zu den Rheinischen Expressionisten. Die Beiträge vermitteln einen guten und detaillierten Einblick in den derzeitigen Kenntnisstand; neben den Mitarbeitern des Brücke-Museums (Janina Dahlmanns und Andreas Gabelmann) konnte man Autoren verpflichten, die auf eine langjährige Beschäftigung mit dem Thema zurückblicken: Ruth Diehl, Ina Ewers-Schultz, Erich Franz, Burkhard Leismann, Mario-Andreas von Lütichau, Jürgen Pech und Hildegard Reinhardt. Eine ausführliche Bibliographie, die auch jüngst erschienene Arbeiten berücksichtigt, rundet den Band ab. Die Beiträge zu den einzelnen Künstlern konzentrieren sich darauf, deren stilistische Entwicklung vornehmlich bis 1914 nachzuzeichnen. Dieses Vorgehen bietet die Gewähr, daß der Katalog den aktuellen Forschungsstand zuverlässig abbilden kann. Doch entsteht bei der Lektüre der 16 gleichartig strukturierten Artikel der Eindruck, die eigentliche Leistung der Rheinischen Expressionisten sei ein Fortschritt durch Rezeption. Die Entwicklung der einzelnen Künstler gleicht sich nämlich auffällig. Viele erlebten noch die konservative Ausbildung an der Düsseldorfer Akademie und bildeten sich dann meist autodidaktisch – z. T. in moderneren Kunstzentren wie Paris oder Berlin – durch die intensive Auseinandersetzung mit der neueren, vor allem französischen Kunst fort. Differenzierungen ergeben sich hinsichtlich der Frage, wie weit der einzelne Maler der Zeitentwicklung folgte. Während das Werk Nauens vornehmlich durch die Rezeption van Goghs und der Fauves geprägt ist, gehen andere wie Macke, Mense, Henseler und Seehaus deutlich weiter, indem sie auch den Anschluß an Kubismus, Futurismus und Orphismus suchen. Im ganzen aber bleibt der zwiespältige Eindruck, die Bedeutung der

Rheinischen Expressionisten leite sich hauptsächlich aus ihrer bereitwilligen, raschen Anpassung an die zeitgenössische Avantgarde ab. Eine Ausnahme bietet der Beitrag über »Form und Lebendigkeit« bei August Macke, was vielleicht nicht nur dessen Sonderstellung zu verdanken ist, sondern auch dem Ansatz von Erich Franz, die spezifischen Qualitäten des Malers kurz, aber präzise vor Augen zu führen.

Daß die Lektüre des Katalogs wichtige Fragen offen läßt, ist jedoch nicht in erster Linie den einzelnen Beiträgen, sondern der konzeptionellen Schwäche des Gesamtwerks anzulasten. Es kopiert im wesentlichen die Anlage seines Bonner Vorläufers von 1979. Was damals höchst willkommen war, um überhaupt erst eine verlässliche Basis für die weitere Beschäftigung mit den Rheinischen Expressionisten zu schaffen, trägt heute nicht mehr. Der Rückblick auf über 20 Jahre Forschung kann sich nicht in einer bloßen Zusammenführung von Fakten zu Leben und Werk der Rheinischen Expressionisten erschöpfen. Eine besondere Qualität hätten Katalog und Ausstellung erst durch weiterführende Fragestellungen gewonnen; zwei seien abschließend skizziert.

In ihrem anregenden Beitrag *Sommer 1913 – Die »Ausstellung Rheinischer Expressionisten« in Bonn* zieht Ruth Diehl zu Recht ein ernüchterndes Fazit über die an der Ausstellung beteiligten Künstler: »Es wäre ein Mißverständnis, sie als dritte Expressionistengruppe kunsthistorisch zu positionieren« (S. 63). Die ‚Gruppe‘ der Rheinischen Expressionisten war vergleichsweise heterogen, nur zwischen wenigen Künstlern gab es engere Bekanntschaften (so der Kreis um Macke, Henseler, Engert, Ernst und Seehaus, der sich im Sommer 1913 oft in der »Villa von Plüskow« traf). Eine Liste mit elf Namen von rheinischen Künstlern, die Macke im Vorfeld der Ausstellung notierte, sowie eine Anzeige im *Cicerone* vom 9. Juli 1913, in der Olga Oppenheimer und Maria von Malachowski-

Nauen noch fehlen, belegen, daß die Gruppe der 16 Teilnehmer erst spät endgültig feststand. Die weiteren Stationen der Ausstellung bestätigen, daß nur eine Momentaufnahme vermittelt werden sollte. Ebenfalls unter dem Titel »Rheinische Expressionisten« wurde ein Großteil der in Bonn präsentierten Bilder, ergänzt um weitere Werke z. T. anderer Künstler, anschließend im *Rheinischen Kunstsalon* Feldmanns, in der Düsseldorfer Galerie Alfred Flechtheims und in der Berliner *Neuen Galerie* Feldmanns präsentiert. Man wird daher Mackes Auswahl nicht so verstehen dürfen, daß er die an der Ausstellung Beteiligten tatsächlich als »die sechzehn fortschrittlichsten Künstler der Region« (S. 331) auffaßte. Bereits die zeitgenössische Kunstkritik bemerkte, daß z. B. Straube diesem Anspruch nicht gänzlich entsprechen konnte (so u. a. die Rezension im Bonner *Volksmund* vom 12. Juli 1913, wohl von Max Ernst verfaßt). Nauens Bekenntnis zum Fortschritt kannte ebenfalls – wie bereits angedeutet – Grenzen. Seine kategorische Ablehnung des *Blauen Reiters* veranlaßte ihn immerhin, dem Galeristen Flechtheim von einem Engagement für Campendonk abzuraten. Mackes Auswahl nicht überzubewerten, empfiehlt sich auch, wenn man nach Künstlern des Rheinlands fragt, die für eine Beteiligung ebenfalls in Frage gekommen wären, aber zumindest in Bonn nicht berücksichtigt wurden. In der von Mense betreuten Ausstellung bei Flechtheim war z. B. der junge Heinrich Maria Davringhausen vertreten; Flechtheim selbst ergänzte die *Ausstellung Rheinischer Expressionisten*, für die er lediglich den Platz zur Verfügung stellte, u. a. um eine Präsentation von 26 Werken Walter Opheys. Ophey soll schließlich bei der letzten Station in Berlin mit sieben Bildern in die Rheinischen Expressionisten eingereiht worden sein (vgl. Stefan Kraus, *Walter Ophey. 1882-1930. Leben und Werk*, Stuttgart 1993, S. 28). Gibt man – wie auch Diehl in ihrem Beitrag nahelegt – die fragwürdige Fixierung auf das Bonner Ausstellungsereignis im Juli

1913 auf, so wird man bei einer Beschäftigung mit den Expressionisten des Rheinlands schwerlich Künstler wie Davringhausen und Ophey ignorieren können. Opheys Fehlen bei der Bonner Ausstellung ist wohl kaum auf eine negative Beurteilung durch Macke zurückzuführen, vielmehr hatte sich Ophey 1912 durch den Anschluß an die Gruppe der *Friedfertigen* um August Deusser und Max Clarenbach in eine problematische Position innerhalb der Künstlerschaft des Rheinlands manövriert. Ein Mitglied der kunstpolitisch eher konservativen *Friedfertigen* konnte Macke kurz nach den Auseinandersetzungen um den *Sonderbund* nicht in seine Bonner Ausstellung integrieren. Der Schritt weg von der falschen Fixierung auf die Bonner Ausstellung von 1913, die sich ohnehin nicht mehr ‚nachstellen‘ läßt, ist erst noch zu leisten; Ansätze dazu zeigten bislang allein verschiedene kleinere Ausstellungen des Bonner August Macke Hauses.

Ein zweites drängendes Desiderat ist die Frage nach der Bedeutung und den Nachwirkungen des Expressionismus im Rheinland. Die Person Mackes und sein früher Tod 1914 scheinen auch die heutige Kunstgeschichte immer noch zu paralysieren. Der Blick über den zweifelsohne unleugbaren historischen Einschnitt von 1914 hinaus wird nur selten gewagt; in der Ausstellung des Brücke-Museums wird er nahezu vollständig ausgeblendet. Dabei machte bereits Joachim Heusinger von Waldeggs Beitrag *Zur kunsthistorischen Einordnung des Rheinischen Expressionismus* im Bonner Katalog von 1979 auf Anknüpfungspunkte in den Jahren ab 1918 aufmerksam. Die 1918 von Walter Cohen im Kölnischen Kunstverein organisierte Ausstellung *Das junge Rheinland* sowie der 1919 gegründete gleichnamige Künstlerbund beriefen sich immer wieder auf die Leistungen der rheinischen Kunstszene vor 1918, insbesondere auf den letztlich gescheiterten *Sonderbund*. Auch personell war die Kontinuität gesichert; Cohens Ausstellung zeigte neben einer August-

Macke-Retrospektive u. a. Werke von Helmuth Macke, Nauen, Seehaus, Kölschbach, Ernst, Campendonk, Jansen und Ophey (vgl. auch den Ausst.-Kat. *Am Anfang: Das Junge Rheinland*, hrsg. v. Ulrich Krempel, Düsseldorf 1985). Die im Kontext des *Jungen Rheinland* entstandenen kunstkritischen Texte scheinen darüber hinaus entscheidenden Einfluß auf das spätere Bild von der rheinischen Kunst der Moderne gehabt zu haben. In Zeitschriftenartikeln und Katalogbeiträgen von Seehaus, Richard Reiche, Walter Cohen und Werner Witthaus beispielsweise wird oft eine spezifische Qualität der jungen rheinischen Kunst im Umgang mit der zeitgenössischen Avantgarde hervorgehoben. Anlässlich der Ausstellung *Das junge Rheinland* von 1918 und im Rückblick auf den *Sonderbund* schreibt Seehaus: »Das Gesicht der typisch rheinischen Kunst ist geblieben, einer Kunst, vermittelnd eher als schroff, nicht aber vermittelnd aus Kompromissen heraus, sondern aus innerstem Wesen. Wie der Duft der Atmosphäre, silbergrau und violett die Formen der rheinischen Landschaft schmeichelnd umgibt und ausgleichend umlagert, so durchdringt eine fast traditionelle Schönheit die Werke dieser rheinischen Maler, soweit sie ihrer Heimat treugeblieben sind. Frankreichs Nachbarschaft klingt leise herein« (*Das Kunstblatt* 2 [1918], S. 120). Spätestens um 1918 also setzt bereits die massive Entschärfung des avantgardistischen Pathos ein, das Mackes Unternehmen von 1913 begleitet hatte.

Seehaus' Beschreibung einer aufgeschlossenen, aber harmonisierenden rheinischen Kunst ist heute vielfach noch virulent, so heißt es z. B. bei Ruth Diehl: »Bei aller Heterogenität in der stilistischen Einordnung und künstlerischen Entwicklung eint die Kerngruppe um Campendonk, Ernst, Henseler, Kölschbach, Macke, Mense und Seehaus zum Zeitpunkt der Ausstellung doch ein besonderes Interesse. Hier entfaltet sich ein Spektrum an Malerei, das in der Auseinandersetzung mit der Loslösung vom Gegenstand eine am Kubismus und

Futurismus orientierte Formzerlegung verfolgt. Ob die insgesamt eher auf Harmonie denn auf Dissonanz zielende Farbgestaltung, Komposition und Motivwahl auf Mackes ureigenes Interesse an der Malerei zurückzuführen ist oder – bei aller Vorsicht zur Kategorisierung – als rheinische Eigenart geltend gemacht werden kann, soll hier nicht entschieden werden.« (S. 58). Eine nähere Auseinandersetzung mit der bereits um 1918 einsetzenden Historisierung der rheinischen Moderne kann auf die Wurzeln unseres Verständnisses vom Rheinischen Expressionismus aufmerksam machen, ohne damit diese Charakterisierungen gleich *ad absurdum* zu führen. Als weitere Gemeinsamkeit der Rheinischen Expressionisten macht Diehl zu Recht »ein Festhalten an der gegenständlichen Welt und ihrem festgefügteten Aufbau im Bild« (S. 63) aus. Diese Verweigerung der vollständigen Abstraktion gegenüber – von Experimenten bei Macke und Kölschbach abgesehen – könnte einen Anhaltspunkt bieten, um die Wirkungen des Rheinischen Expressionismus über 1914 hinaus zu verfolgen. Versteht man auch den jungen Davringhausen als Vertreter des Expressionismus im Rheinland, so entstammen der expressionistischen Bewegung am Rhein mit ihm und Mense immerhin zwei Mitbegründer der später so genannten Neuen Sachlichkeit. In ihrer Ausprägung als Magischer Realismus teilt die Neue Sachlichkeit in der Tat wesentliche Charakteristika mit der rheinischen Kunst vor 1914: die Gegenständlichkeit, eine eher harmonisierende Farbgebung sowie eine poetisch-romantisierende Tendenz in der Wahl der Motive und in ihrer Darstellung. Es wäre zu fragen, ob die um 1920 in München vollzogene Hinwendung zum Magischen Realismus nicht schon im Rheinland vorbereitet wurde.

Doch solchen vagen Spuren gehen die Ausstellung und der Katalog des Brücke-Museums nicht nach, so daß das Fazit eher ernüchternd ausfällt. Der Überblick über die expressionistische Bewegung im Rheinland bleibt unvoll-

ständig und ungleichgewichtig. Der Forschungsstand ist zuverlässig zusammengefaßt, neue Perspektiven werden jedoch kaum eröffnet. Eine fundierte Bewertung des Rheinischen Expressionismus steht somit immer

noch aus. Wieder einmal erscheinen Macke und seine »Malerfreunde« in Schönheit erstarrt.

Johannes Grave

Neuere tschechische Forschungen zum Prager Veitsdom

Vom 6. 10. 1999 bis zum 27. 2. 2000 fand anlässlich der Centenarien ihrer Todesjahre eine den beiden Prager Dombaumeistern Peter Parler (1332/33-99) und Joseph Mocker (1835-99) gewidmete Ausstellung auf dem Hradschin statt, die von zwei sich ergänzenden, in Konzept und Ausstattung ganz unterschiedlichen Publikationen begleitet war. Als Katalog zur Ausstellung erschien eine 44 Seiten starke Mappe ohne Abbildungen, die anhand knapper Beschreibungen der ausgestellten Objekte sowie ebenfalls sehr knapp gehaltener Erläuterungstexte zu den einzelnen Abteilungen durch die Ausstellung führt – sie geben etwa die Objektbeschreibungen und Schautexttafeln wieder. Über den Rahmen der Ausstellung geht der Katalog allerdings durch ein beigegebenes Œuvre des Neugotikers Mocker hinaus. Die Katalogmappe ist in Tschechisch, Deutsch und Englisch aufgelegt, leider fehlt eine Bibliographie.

Zum ersten Teil der Ausstellung erschien parallel ein gediegener Bildband in Tschechisch bzw. Englisch, mit deutschem Resümee: *Peter Parler & St Vitus's Cathedral 1356-1399* (der Rezension liegt die englische Version zugrunde). Der Band beeindruckt durch seine ausgezeichneten Bildstrecken, in denen das architektonische und vor allem (von Ausnahmen abgesehen) das gesamte figuralplastische Schaffen der mittelalterlichen Prager Dombauhütte vorgestellt wird – die vollständigste photographische Dokumentation seit dem Inventarband von Antonín Podlaha und Kamil Hilbert (1906). Hervorzuheben sind die gewissenhaft ausgeleuchteten und gestochen scharfen Abbildungen der schwer zugänglichen und selten überhaupt behandelten

Skulpturen im Chorstrebbewerk, in der Kronkammer und der Wenzelskapelle; die Architekturaufnahmen folgen der körnigen Ästhetik der Zodiaque-Bände. Da auf historische Aufnahmen verzichtet ist, bietet der Band neben Ansichten aller mittelalterlichen Raumeile ein umfassendes Bild der figuralen Bauplastik am Veitsdom im heutigen Zustand. Außer zwei Abbildungen des 'Parlerreliquiars' im Domschatz und dem Grundriß Dienebiers von 1730 ist ausschließlich das Steinwerk des Prager Domes erfaßt, allerdings fehlen die im Lapidarium des Národní Muzeum aufbewahrten Fragmente, die unter Mocker und Hilbert entfernt oder durch Kopien ausgetauscht wurden.

Der Begleittext, ausdrücklich »for the general public« konzipiert, stammt im wesentlichen von Klára Benešová (Architektur) und Ivo Hlobil (Skulptur), mit kleineren Beiträgen von Petr Chotěbor (Bauhüttenwesen, Kronkammer), Milena Bravermanová (Textilien) und Marie Kostilková (Mosaik, Schriftquellen, chronologischer Abriß). Einer knappen Einführung zum vorgotischen Bauzustand, zur Gründungsgeschichte des Erzbistums und der Verknüpfung von Kathedrale und Königsresidenz sowie zum Betrieb einer gotischen Kathedralbauhütte folgt eine kurze Charakteristik des Œuvres Peter Parlers als Architekt und als Bildhauer. Der Hauptteil des Textes geht entgegen dem Buchtitel über diesen biographischen Rahmen hinaus und behandelt die gesamte gotische Baugeschichte des Veitsdomes, und zwar wie der Bildteil monographisch auf die Arbeit der Prager Dombauhütte ausgerichtet, wovon nur die Darstellung der Grabtextilien in den Gräbern der