

in seinen frühesten Arbeiten (83 – 86) eng an Troger an, doch ohne ihn zu imitieren. Vielmehr unterscheidet er sich von Anfang an durch seine rassigeren Figurentypen, kühneren Strich und gesteigerte Expression, wofür ihm im damaligen Wien kein Vorbild gegeben gewesen sein dürfte. Dieser „Sturm- und Drangstil“ wird in der Zeit nach 1750 zusehends ausgeprägter und erreicht in der überschäumenden Vitalität des Deckenbildes aus Schloß Kirchstetten (89) einen ersten Höhepunkt. Von hier an bis zu den Vorarbeiten für die Fresken von Sümeg und Kremsier sind die Berührungspunkte zur Kunst von Spiegler so häufig und deutlich, daß darin nicht nur Gemeinsamkeit der Herkunft, sondern auch die unmittelbare Kenntnis von Spieglers Werk erblickt werden darf.

Die Zahl der Schüler, Nachahmer und nur gelegentlich unter dem Einfluß der beiden stehenden Maler am Bodensee ist überraschend groß und ließ sich auch in der Ausstellung in einigen interessanten Beispielen dokumentieren. Dazu gehören J. Hoeltz, der schon 1754 unter eigenem Namen Werke des damals noch lebenden Spiegler kopierte (59), oder Spieglers Schwiegersohn C. Wengner, für den eine Reihe bisher unbekannter Werke gesichert werden konnte. Den Einfluß des frühen Maulbertsch verraten die beiden Kinderbilder von A. Brugger (22, 23) und wohl auch, mindestens in der Farbigkeit, die alttestamentarischen Szenen von J. M. Holzhay aus dem ehem. Kloster Isny (60 – 63). Leider war es nicht möglich, zur Frage nach dem Verhältnis von Maulbertsch zu G. Appiani und C. Carlone in der Ausstellung beizutragen, da die hierfür vorgesehenen Leihgaben nicht bewilligt werden konnten.

Bruno Bushart

## REZENSIONEN

ALBERT KUTAL, *České Gotické Sochařství. 1350 – 1450. Výtvarné Umění. Státní nakladatelství krásné literatury a umění. Praha 1962. 181 Seiten, 224 Abbildungen auf Tafeln, 9 Farbtafeln, 118 Textreproduktionen.*

1908 hat Alfred Stix der monumentalen Plastik der Prager Dombauhütte im Jahrbuch II des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission eine grundlegende Studie gewidmet. 1917 hat Richard Ernst im XI. Band dieses Jahrbuches die Krumauer Madonna veröffentlicht und die Tragweite der Problemstellung der böhmischen Plastik der Zeit um 1400 aufgezeigt. Schon vordem war die Initialbedeutung der böhmischen Malerei des 14. Jahrhunderts vor allem durch die Forschungen von Max Dvořák ins Bewußtsein gerufen worden. Antonin Matějček hat dann 1939 ein Corpus der Gotischen Malerei in Böhmen geschaffen. Was aber die gleichzeitige Skulptur in Böhmen bedeutete, war durch die Entdeckung der weiten Streuung von Werken, die der Krumauer Madonna geschwisterlich verwandt sind, zu einem geheimnisvollen Problem geworden, das von der Forschung immer wieder von neuem diskutiert wurde. Ich nenne hier nur die erschließenden Aufsätze von Wilhelm Pinder und Eberhard Wiegand im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen (1923 bzw. 1938). Aber erst in der nun vorliegenden Publikation von Albert Kutal wurden alle kompetenten Objekte und Traditionen erschöpfend gesammelt, mit kluger Kritik ausgewertet und feinsinnig

interpretiert. In Kutals Forschungsarbeit von Jahrzehnten entstand für einen wichtigen Komplex der zentraleuropäischen Kunstgeschichte ein hervorragendes Quellenwerk, das die Skulpturen aus der Blütezeit Böhmens und Mährens und ihre Wachstumszusammenhänge in einem neuen Licht erscheinen läßt. Hervorzuheben sind außerdem die alle wichtigen Objekte umfassenden Illustrationen, darunter auch viele Abbildungen der Rückseiten der Skulpturen, wie sie leider in Plastikpublikationen nur allzu selten dargeboten werden, und auch Farb reproduktionen, aus denen ersichtlich wird, welche bewundernswerten Erfolge die intensiven Bemühungen der Denkmalpflege der Tschechoslowakei in den letzten Jahrzehnten gezeitigt haben, diese Skulpturen von entstellenden Übermalungen und Ergänzungen zu befreien. Am überraschendsten ist der Eindruck der „Schönen Maria“ in Sternberg. Von diesen Erfolgen zeugten bereits wichtige Aufsätze in der Zeitschrift „Umění“. Durch weites Ausgreifen der Forschungen und durch die Auswertung der Ergebnisse der Denkmalpflege wurde Kutals Publikation zur „Stimmgabel“ einer völlig neuen Vorstellung von Physiognomik, Eigenart und Eigenwert der Plastik in Böhmen in der Zeit von 1350 bis 1450.

Es ist mein Wunsch, diese hohe Wertschätzung der wissenschaftlichen Leistung Albert Kutals zum Ausdruck zu bringen. Meine Besprechung seines Buches wird leider dadurch beeinträchtigt, daß ich auf die beigefügten Resümees in französischer und deutscher Sprache angewiesen bin, deren Knappheit die Ergebnisse zusammenfaßt. Von der Textdarstellung konnte ich mir nur einzelne, besonders aufschlußreich erscheinende Partien übersetzen lassen. Sie beweisen, wie behutsam Kotal seine Beobachtungen abgewogen hat und wie treffend seine Charakterisierungen der Epochen und der einzelnen künstlerischen Phänomene das Wesentliche eruieren. So geht von den Aussagen Kutals für jeden Benutzer des Buches, der die tschechische Sprache nicht beherrscht, offenkundig sehr viel verloren. Eine andere Erschwerung besteht darin, daß im deutschen Resümee Konkordanzen mit den in der älteren Literatur gebrauchten deutschen Ortsnamen fehlen, während im französischen Resümee von Klausenbourg und Pilsen die Rede ist. Mir ist es gleich, ob ich Cluj oder Klausenburg oder Kolozsvár lese. Lästig wird dieses Problem aber bei Namen kleinerer Orte, bei deren Identifizierung mitunter sogar die Lexika versagen. Zur Realisierung der regionalen Gegebenheiten hätte die Beifügung einer Kartenskizze mit den heute gültigen Ortsnamen alle Schwierigkeiten beseitigt.

Mit Recht betont Kotal, daß Eigentümlichkeiten der Bildschnitzkunst in Böhmen schon im zweiten Viertel und in der Mitte des 14. Jahrhunderts erkennbar sind. Ich glaube aber nicht, daß es möglich wäre, diese Produktion an bestimmten Plätzen (z. B. in Brünn) zu lokalisieren. Individualitäten der Stilbildung sind in der Holzsulptur dieser Zeit zumeist in solchen Situationen zu erkennen, die mit ausgeprägten Formtraditionen von Steinmetzhütten korrespondieren (z. B. im Raum Freiburg-Konstanz-Rottweil, in Mainz, in Köln). Die Stilquelle der südmährischen Holzfigur einer stehenden Maria im Museum zu Znaim, die Ch. Giese 1931/32 veröffentlicht hat, und der südböhmischen Steinfigur einer stehenden Maria in der Sammlung G. Bührlé-Zürich (Katalog 1958, Nr. 24) war m. E. zweifellos Österreich. Auch ein Vergleich mit der

Muttergottes im Kloster der Salesianerinnen in Wien und mit der wahrscheinlich in Wien zu lokalisierenden Holzfigur der sitzenden Maria in der Sammlung Hermann Schwartz in Mönchengladbach (Ausstellungskatalog „Bewahrte Schönheit“, Suermond-Museum Aachen Nr. 22, Aachener Kunstblätter XXI, 1961) spricht dafür, daß in dieser Zeit zumeist Plastik in Ober- und Niederösterreich auf Südböhmen und Mähren eingewirkt hat, weshalb ich die Holzfigur des hl. Florian im Stift St. Florian für ein hervorragendes Zeugnis dieser österreichischen Initiativen und nicht – wie Kotal vorgeschlägt – für den Exponenten einer Brüner Werkstatt halte.

Im 3. Viertel des 14. Jahrhunderts aber hat die Entwicklung der Schnitzkunst in Böhmen zu so bedeutenden, durchaus eigenartigen Gestaltungen geführt, daß sich deren Nachhall auch in der Einwirkung auf die gleichzeitige Holzplastik der benachbarten Landschaften – einerseits in Franken, andererseits in Schlesien („Stil der Löwenmadonnen“) – abzeichnet. Als Beispiel zitiere ich die Übereinstimmung des Darstellungstypus der Marienfiguren von Petsch, Hrádek, Konopiště mit der Marienfigur im Flügelaltar zu Puschendorf (Ch. Loose, Schnitzaltar in Mittelfranken, 1928, Abb. I, 1). Also war in der Blütezeit der böhmischen Hüttenplastik auch die Holzplastik in Böhmen zu eigenen Ausstrahlungen erstarkt.

Im Kern von Kutals Darstellung steht die eingehende und treffende Analyse der Monumentalplastik der St.-Veits-Kathedrale in Prag, seine Scheidung der Bildhauertätigkeit Peter Parlers von der Wirksamkeit jüngerer Kräfte in St. Veit und an anderen Bauten in Prag, in Böhmen und Mähren. Erneut unterstreicht Kotal in diesem Zusammenhang die Möglichkeit einer besonderen Bedeutung von Brünn, weil Heinrich Parler hier nachweislich als „magister structurarum“, „lapicida“ und „familiaris“ des Markgrafen von Mähren benannt ist.

Treffend charakterisiert Kotal den politischen Charakter der Programmatik der Monumentalplastik von St. Veit, in deren Zusammenhang der Statue des hl. Wenzel, des Schutzpatrons Böhmens, eine ähnliche Funktion zukommt wie der Darstellung des hl. Ludwig in Frankreich. Einzigartig ist, daß in dem hohen Rang der Serie der Porträtbüsten im Triforium von St. Veit auch die Bildnisse des Architekten Matthias von Arras und Peter Parlers begegnen. Vielleicht ist dies zumeist ein Beweis dafür, daß eine „neue Zeit“ angebrochen war, in der dem Künstler bei Hof eine neue Rangstellung zukam. Waren die „Junker von Prag“ das gleiche wie die zum „Valet de chambre“ ernannten Künstler an französischen und burgundischen Höfen? Knüpfte diese Nobilitierung des „Werkmeisters“ an die Kenntnis der gehobenen Funktion des Künstlers an französisch-burgundischen Höfen?

Mit Recht betont Kotal die Sonderstellung der Porträtbüste des Wenzel von Radeč innerhalb der Triforiumsbüsten von St. Veit, weil diese noch völlig in der Darstellungsweise Peter Parlers wurzelnde Büste zugleich die großartigste Inkunabel jenes neuen Stiles ist, den Kotal den „Schönen“ nennt. Mag diese Büste als eine der letzten der Serie entstanden sein, so ist die Aufeinanderfolge der Ereignisse etwa innerhalb eines Jahrzehnts so dicht, daß man die Wendung zum Neuen so punktuell wie nur selten erleben kann. Um die europäische Bedeutung dieser Situation in Prag „um 1380“ zu

betonen, beziehe ich mich auf meine 1935 veröffentlichte Überlegung, der Stil der früheren Triforiumsbüsten zeichne sich in der vergoldeten Kupferreliquienbüste des hl. Ladislaus aus Trentschin im Nationalmuseum Budapest, der Stil der späteren Triforiumsbüsten in der aus Südtirol stammenden vergoldeten Kupferreliquienbüste im Kunsthistorischen Museum Wien ab. Die nächste Parallele zur Parlerplastik in Prag ist die sogenannte Hofwerkstatt Rudolfs des Stifters an St. Stephan in Wien. Gewiß bestanden unmittelbare Kontakte zwischen diesen beiden Werkstätten. Die steineren Marienfiguren vom Altstädter Rathaus in Prag (1381) und in der Eligiuskapelle bei St. Stephan in Wien sind Geschwister und ebenso verwandt ist der Nachhall ihres Stiles in der österreichischen und böhmischen Holzplastik.

Die entscheidende Frage ist: Sind in der Bildhauerkunst des späten 14. Jahrhunderts in Prag, in Böhmen, in Wien auch Tangenten zur gleichzeitigen Entwicklung der Skulptur in den Niederlanden, in Nordfrankreich, in Burgund oder in Avignon fruchtbar geworden? Ich vergleiche mit den genannten Marienstatuen in Prag und in Wien den Stil der um 1375 entstandenen Statue des Bureau de la Rivière am beau pilier der Kathedrale von Amiens, die Trumeaumadonna von Notre-Dame du Marthuret in Riom und die Marienfigur in der Kirche von Mesnil-Aubry (Seine-et-Oise), um abzuwägen, welcher Art die westeuropäischen Skulpturen gewesen sind, deren Stil (außer den Parler-Traditionen) auf die Ausbildung des Darstellungstypus der „Schönen Madonnen“ eingewirkt haben kann. Gibt es doch im frühen 15. Jahrhundert auch in der niederländisch-französischen Skulptur zahlreiche Beispiele für statuarische Lösungen im Sinn der Schönen Madonnen.

Das Wesensmerkmal ist die Ausbildung einer vordem in der deutschen Plastik nicht bekannten, wohl aber in der Marmorplastik des Westens schon im 14. Jahrhundert begegnenden räumlich autonomen Statuarik. Diese „statuarische“ Funktion der sogenannten Schönen Madonnen kennzeichnet ihre Individualität auf dem Hintergrund jener allgemeinen Entwicklung, die an der Wende des 14. und 15. Jahrhunderts von der architekturgebundenen Steinplastik zur Projektion der Schnitzfigur in den mit bemalten Flügeln bewehrten Altarschrein geführt hat. Leider hat sich, soweit ich sehe, von den frühen steineren Schönen Madonnen Böhmens und Osterreichs kein einziges Beispiel am ursprünglichen Aufstellungsort erhalten.

Hinzukommen die Probleme der Inventionen dieser Darstellungstypen und ihrer Übermittlung durch Musterzeichnungen. 1935 habe ich der „schönen“ thronenden Marienfigur im Portal Tympanon der Benediktinerkirche Marienberg (an der Grenze Südtirols zur Schweiz) ein in der Stiftsbibliothek von St. Gallen erhaltenes Musterblatt gegenübergestellt. In Wahrheit handelt es sich bei der St. Gallener Zeichnung um die oberdeutsche Replik der außerordentlich feinen Zeichnung einer sitzenden Maria mit Kind des gewiß französischen Musterbuches der Morgan Library (M. 346), vgl. Roger E. Fry: Burlington Magazine 10, 1906, S. 31 – P. Lavallée, Le dessin français, Paris 1930, pl. VIII. Wie kann es im Rahmen dieser übernationalen Kunst je gelingen, das Flechtwerk unpersönlicher Motivwanderungen, persönlicher Kontakte, anonymer Formüberlieferungen und eigener künstlerischer Willensvorstellungen aufzuhellen?

Hinsichtlich der Chronologie sind folgende Daten aufschlußreich: Auf die in Steinguß gearbeitete „Schöne Maria“ in Altenmarkt im Pongau dürfte eine Nennung im Jahr 1393, auf das Kalkstein-Vesperbild aus Admont (Steiermark) im Museum Joanneum Graz eine Messerstiftung von 1394 zu beziehen sein. Zwei 1400 erfolgte Ausschreibungen von Ablässen für die Georgskapelle der Burg Krumau in Südböhmen sprechen ausdrücklich „de pulchro opere virginitatis Mariae gloriosae“. Die Annahme liegt nahe, daß die so eminent aristokratische „Krumauer Maria“ des Kunsthistorischen Museums in Wien damals bereits als eine Stiftung der Herren von Rosenberg in der auch sonst reich dotierten Krumauer Burgkapelle gestanden habe. Ein weiteres Datum haftet an der jetzt in der Dominikanerkirche in Krakau, vordem in Lemberg befindlichen Alabasterstatuette einer stehenden Muttergottes, die 1401 ausdrücklich in einem Indulgenzbrief genannt ist. (Ihr ist die silbervergoldete Marienstatuette der Coll. Carrand im Museo Nazionale in Florenz besonders ähnlich.) Wenn 1404 in Straßburg die Stiftung eines „künstlich Marienbild von Prag“, das man „das traurige hieß“, verlautet, so wird man sich gewiß eines jener Vesperbilder vorzustellen haben, die wir – untereinander merkwürdig übereinstimmend – in einem erstaunlich weiten Verbreitungsradius antreffen. Ebenso bemerkenswert ist die Nachricht von einer Marienstatue „aus Prag“, die auf einer marmornen Säule in der Dominikanerkirche in Mainz stand, ein Hinweis darauf, daß der traditionelle Name „Maria-Säul“ der Steingußfigur der „Schönen Maria“ in St. Peter in Salzburg aus der Auffälligkeit der ursprünglichen isolierten Aufstellung des Marienbildes auf einer Säule oder an einer Säule zu erklären sein dürfte. Aus solchen Nachrichten erhellt, daß es sich bei der Stilbildung dieser „Schönen Madonnen“ und Vesperbilder um ein Phänomen der Spätzeit des 14. Jahrhunderts handelt, chronologisch und formal unmittelbar folgend auf die monumentalen Marienstatuen von 1381 in Prag und in der Eligiuskapelle von St. Stephan in Wien. (Ungewiß bleibt, ob man auf die Kalksteinpietà aus der Elisabethkirche in Breslau eine rühmende urkundliche Nennung aus dem Jahr 1384 beziehen kann.) Hinsichtlich der Verselbständigung des Bildes und hinsichtlich der ebenso prägnanten wie subtilen Zubereitung der Oberfläche führt die Prager Büste des Wenzel von Radeč am nächsten an die Ausdrucksskala der neuen „imagines“ heran. Kennzeichnend ist die Wahl von solchen Steinmaterialien, die eine beinahe geschliffene Oberflächenwirkung ermöglichten. Die Übersetzung in die Holzschnitzkunst ist sekundär geschehen.

Adolf Feulner und Karl Heinz Clasen nahmen die Persönlichkeit eines einzelnen Meisters als Schöpfer der hervorragendsten dieser Werke an. („Er wanderte von Landschaft zu Landschaft“) Kutals Vorstellung ist sehr viel differenzierter. Er unterscheidet zwei Produktionsgruppen und betont für beide die Verwurzelung in der Parler'schen Bildhauerhütte von St. Veit in Prag. Kotal überlegt eine Identifizierung der führenden Bildhauer des „Schönen Stils“ mit den als Junker von Prag („Pražští Panicové“) anzusprechenden Söhnen Peter Parlers, bzw. einem weiteren Verwandten. Die erste Gruppe beginnt mit der Madonna von Altenmarkt, setzt sich mit der Pietà der Elisabethkirche in Marburg fort und gipfelt in der Krumauer Madonna. Zu den späteren

Werken dieser Gruppe gehören die Pietà von Burg Kreuzenstein und die hl. Katharina in Iglau. Nahe stehen die Marienfiguren in Pilsen, in Wittingau und in Kulm. Die zweite Gruppe beginnt mit der aus Venedig stammenden Marienfigur des Düsseldorfer Museums. Ihr folgen u. a. die Madonnen in Thorn, in Bonn und in Breslau, die Katharinenfigur in Posen, die Pietà der Elisabethkirche in Breslau und die Schöne Madonna in Sternberg bei Olmütz. „Ein später Ausläufer ist die Madonna der Salzburger Franziskaner.“ (Meine Angaben müssen sich auf beispielhafte Nennungen beschränken.)

Entscheidend ist Kutals These von dem genetischen Zusammenhang dieser Produktion mit der Spätphase der Parlerplastik, wobei die Reichweite der Kontakte der Parler'schen Bauhütte auch zur Verbreitung der neuen „imagines“ beigetragen haben kann. Als extremes Beispiel nenne ich die rätselhafte – wohl an Ort und Stelle entstandene – Kalksteingruppe der hl. Elisabeth mit einem Kleriker als Stifter aus dem Dom zu Bremen.

Hinsichtlich der künstlerischen Vollkommenheit ist die Krumauer Marienfigur das edelste Werk. Ihr ist, wie mir scheint, jene Steinfigur einer sitzenden Maria mit Kind zur Seite zu stellen, die (später) in das Portaltympanon der Benediktinerstiftskirche von Marienberg eingefügt wurde. Diese hat den Vorzug, in der ganzen ursprünglichen, technisch raffiniert zubereiteten zarten Farbigkeit erhalten zu sein. Hier sieht man, welche zarte Akkordierung von Form und Farbe das Ideal dieser Produktion gewesen ist. Ist dies Marienbild aus Prag nach Südtirol gebracht worden oder war Salzburg der Umschlagplatz, zudem solche Schöne Madonnen in der Salzburger Plastik einen starken Widerhall ausgelöst haben? Die sitzende Maria aus Knittelfeld (Privatbesitz München) unterscheidet sich durch ihr tiefenräumliches Volumen sehr von der Statue in Marienberg. Ist sie vielleicht eine steirische Filiation? So verkleinert sich, wie mir scheint, durch die Fülle der Materialien, die Kutal in seinem Buch ausgebreitet hat, nicht die Fülle der Probleme, wobei zur Unterscheidung der zunächst nur künstlerisch erfühlbaren Originalitäten zweifellos leider nur schwer zu beschaffende exakte Materialanalysen noch sehr viel beitragen können.

Ein Individuum in dieser Werkgruppe scheint mir auch die Kalksteinfigur der stehenden Maria mit Kind im Museum der Schönen Künste in Budapest zu sein, vermeintlich aus Amiens stammend. Wenn ich recht informiert bin, ist die Figur nie in Amiens gewesen, sondern in einer Kunsthandlung in Frankfurt aufgetaucht und nach Erwerbung durch einen Privatsammler in Amiens an das Budapester Museum weiterverkauft worden. Daß wir die ursprüngliche Beheimatung dieser Figur wohl nie erfahren werden, ist sehr ärgerlich. Wegen der starren Blockhaftigkeit hielt ich diese Figur für ein relativ früh entstandenes Werk, sehe nun aber auf Grund der Untersuchungen Kutals ein, daß die ausgeprägte Frontalisierung ein Ausdruck der Zeit um 1400 ist, der sich von der diagonalen Dynamik, der größeren Elastizität und der radikaleren Durchfurchung der wenig älteren Schönen Madonnen in Krumau, aus Venedig, Thorn, Breslau und in Bonn merklich unterscheidet. Kutal schließt die Budapester Maria eng an die Figur in Thorn an. Sollte diese Budapester Figur nicht am Anfang einer in Salzburg zu lokalisierenden Produktion stehen? Ihr eigentümlicher Stil setzt sich, wie mir

scheint, in der Blockhaftigkeit der geschnitzten Irrsdorfer Türflügel von 1408 fort.

Ebenso erfolgreich sind Kutals behutsame Untersuchungen zu der im Gefolge der Monumentalplastik in Böhmen entstandenen glanzvollen Schnitzkunst. Am Anfang stehen das Fragment des trauerenden Johannes von Wittingau, die Marienfigur in Žebrák und der hl. Nikolaus aus Hohenfurth, während mir die geschnitzten Reliquienbüsten in Frauenberg und in Düsseldorf erst ein wenig später entstanden zu sein scheinen. Aus der zweiten Generation des „Schönen Stils“ wird in Kutals Darstellung nochmals das Werk einer bestimmten Persönlichkeit greifbar, nämlich des Meisters der Kreuzigungsgruppe in der Teynkirche zu Prag. Der Kruzifixus aus der Zeit um 1410 in St. Veit ist eine der großartigsten Offenbarungen dieser Epoche. Kotal zeichnet den Weg, der von hier zu den zwei Darstellungen des Erbärmdebildes aus dem Neustädter und aus dem Altstädter Rathaus in Prag geführt hat und der in der neuen Tektonik der Kreuzigungsgruppe der Teynkirche endet. (Ich glaube, daß der Schnitzer der Kreuzigungsgruppe der Dumlose-Kapelle in Breslau ein abgewandter Schüler dieses Prager Meisters ist.) Bedenken habe ich nur gegen die Datierung der Kreuzigungsgruppe in der Teynkirche „um 1420“. Diese Figuren sind so steil aufgerichtet und ihre Oberfläche ist so gar nicht mehr kalligraphisch, sondern so verhärtet, daß ich meine, sie müßten später entstanden sein und es sei vielleicht doch das Datum des inkorporierten Reliquienverzeichnisses 1439 für die Entstehung maßgeblich. Es wäre nach den großen Leistungen der Plastik in Prag in der Zeit um 1400 nicht verwunderlich, wenn bewährte Darstellungstypen eine längere Gültigkeit behalten hätten. Ich würde diese Kreuzigungsgruppe jedenfalls erst in das vierte Jahrzehnt datieren.

Ein anderes Problem sind, wie mir scheint, die Goldschmiedearbeiten der Büsten der hll. Petrus und Paulus (1413?) im Erzbischöflichen Palais in Prag. Die Gedrungeneheit der Form und die dekorative Anreicherung des gravierten Dekors spricht, wie ich denke, für eine wenig spätere Entstehung. Die Verwendung der Blattranke dieser Gravierungen in der zeitgenössischen Graphik und Goldschmiedekunst, sowie in den zeitgenössischen Stoffmustern würde eine monographische Untersuchung lohnen.

Am Ende von Kutals Darstellung stehen als Exponenten der völlig veränderten Mentalität in der Mitte des 15. Jahrhunderts die monumentale Kreuzigungsgruppe in der Bartholomäuskirche in Pilsen und das tragisch-gewaltige Steinbild des Turmhüters vom Altstädter Brückenturm in Prag.

Seit die Bauforschung und die Malereiforschung die große Bedeutung der Situation „um 1380“ in Prag und in Böhmen für Mitteleuropa geklärt haben, bestand hinsichtlich der Fruchtbarkeit dieser Situation für die Bildhauerkunst eine Ahnung. Durch die Forschungen Kutals werden wir nun über die tatsächlichen Leistungen dieser böhmischen Bildhauerkunst und über ihre entscheidende Funktion in der europäischen Kunst an der Jahrhundertwende eingehend belehrt. Die Besprechung der Ausstellung „Europäische Kunst um 1400“ in Wien 1962 durch Jaroslav Pešina und Jaromír Homulka in „Umění“ 1963 beweist, welche entscheidenden Korrekturen unseren Vorstellungen von der Funktion der böhmischen Skulptur dieser Zeit das Werk von Kotal gebracht hat.

Theodor Müller