

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NURNBERG

25. Jahrgang

Dezember 1972

Heft 12

JAN BAEGERT - DER MEISTER VON CAPPENBERG

Zu der Ausstellung im Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund,
Schloß Cappenberg, 10. Mai bis 29. Juni 1972

(Mit 6 Abbildungen)

Cappenberg feierte in diesem Jahr das 850jährige Jubiläum des ehemaligen Prämonstratenser-Klosters und seiner Kirche. Aus diesem Anlaß wurde im dortigen Schloß, dem Sitz der Dortmunder Museumsabteilung für westfälische Malerei, Plastik und Kunstgewerbe, ein großer Oeuvre-Bestand jenes spätgotischen Malers gezeigt, der, bisher meist noch als Meister von Cappenberg bekannt, inzwischen nun aber als Jan Baegert bestimmt werden konnte.

Der Direktor der Sammlungen auf Schloß Cappenberg, Horst Appuhn, der auf eine umfangreiche historische oder kulturhistorische Schau zu dem Festjahr verzichtet hatte, würdigte mit dieser Ausstellung eine aus Wesel stammende Künstlerpersönlichkeit, deren Schaffen mit der westfälischen Klosterniederlassung auf der Höhe des Cappenberges über der Lippeniederung eng verbunden ist. Die einstige Bedeutung von Cappenberg und seine bis ins 12. Jahrhundert zurückreichenden engen Beziehungen zum Niederrhein wurden so in überzeugender Weise unterstrichen.

Die Werke Jan Baegerts, der - an der Schwelle zur Renaissance hin wirkend - stets stärker der Spätgotik verhaftet blieb, war in den letzten Jahrzehnten schon verschiedentlich in den Blickpunkt des Interesses gerückt worden. Zumeist stand der Künstler allerdings - wie auch heute häufig noch - im Schatten des am Niederrhein und in Westfalen tätigen, um 1440 geborenen Weseler Malers Derick Baegert. Während die engen stilistischen Beziehungen von vornherein ein Lehrer-Schülerverhältnis beider Künstler vermuten ließen, haben es archivalische Hinweise schließlich ermöglicht, den Meister von Cappenberg mit Dericks Sohn Jan (oder Johann) zu identifizieren.

Seit der umfangreichen Derick-Baegert-Ausstellung 1937 im Landesmuseum zu Münster, bei der mehrere Werke des sogenannten Meisters von Cappenberg zu sehen waren, gab es keine zusammenfassende Ausstellung dieses Malers mehr.

Es ist das Verdienst von Horst Appuhn, nunmehr – wenn auch mit zeitgemäßer Beschränkung – den langentbehrten Überblick über das Oeuvre Jan Baegerts gegeben und damit zugleich unsere Vorstellung von der Malerei dieser Zeit und dieses Raumes um Wesentliches ergänzt zu haben. Appuhns Katalog mit seinen Erläuterungen und seiner großzügigen Bebilderung hält die Dokumentation fest und gibt den Anstoß zu neuen Studien und vielleicht auch Funden. Paul Pieper, der die Einleitung mit einer anschaulichen Charakterisierung des Meisters verfaßte, stellte auch in der Festansprache zur Eröffnung der Ausstellung die gerade im Kompositionellen erstaunlich sichere Gestaltungsart des Künstlers heraus, die offenbar keinen starken Schwankungen unterworfen sei. In meiner Jan Baegert-Monographie, die neben dem eigenhändigen Oeuvre alle Arbeiten seiner Werkstatt und Schule behandelt und abbildet und die als Heft 352 der „Studien zur deutschen Kunstgeschichte“ Ende dieses Jahres erscheinen wird, habe ich mich damit eingehend auseinandergesetzt.

Der wohl für die ehemalige Prämonstratenser-Kirche in Cappenberg gemalte, heute noch dort befindliche kleine Kreuzigungsaltar, der dem Meister seinen Notnamen einbrachte, konnte zur Ausstellung in das Museum geholt werden und stand dort im unmittelbaren Blickfeld des eintretenden Besuchers – in ähnlicher Weise wie er einst in der Kunstgeschichte den Ausgangspunkt bildete für die Reihe der ersten Zuschreibungen. Begegnete man hier schon dem reifen Stil des Malers, so wurde man im gleichen Raum an der Eingangswand mit Gemälden des Vaters Derick konfrontiert, in dessen Werkstatt Jan Baegerts künstlerische Entwicklung begann. Aus eigenem Museumsbesitz sah man Dericks Beweinung Christi, seine Darstellung der Almosen verteilenden seligen Gertrud von Altena und die Brustbilder der Heiligen Cornelius, Hubertus und Antonius (Kat. 2–4); das Landesmuseum Münster hatte die Lucas-Madonna (Kat. 1) entliehen, das Suermondt-Museum Aachen das wohl späteste und wichtige Werk Dericks, das Triptychon mit Christus als Schmerzensmann (Kat. 5). Trotz der engen stilistischen Verwandtschaft von Vater und Sohn glaubt man doch, die künstlerische Handschrift beider eindeutig voneinander abheben zu können. Die m. E. nicht überzeugende These von der Mitarbeit des Sohnes am Aachener Triptychon berührt eine Problematik, die auch bei anderen Werken wieder auftaucht. Dies gilt etwa für den nicht ausgestellten, aber im Katalog (S. 9) erwähnten Xantener Antoniusaltar. Seine Innen- und Außenseiten werden von mir insgesamt Jan Baegert zugeschrieben (zuletzt im Wallraf-Richartz-Jahrbuch 33, 1971, S. 307 ff.), während sich Paul Pieper bei ihrer Attribution nicht festlegen möchte und andere Forscher eine gegenteilige Meinung vertreten. Es ist zu vermuten, daß auf Grund der durch die Ausstellung vermittelten größeren Kenntnis der Werke Jan Baegerts die Fragen der Zu- und Abschreibungen noch einmal aufgerollt und durch neue Aspekte und Argumente geklärt werden können.

Neben dem späten Triptychon aus Aachen fiel in ihrer einfachen und klaren, tektonisch gegliederten Komposition die Selbdritt-Tafel aus Münster besonders auf, ein Anfangswerk des jüngeren Baegert. Beherrschend wirkten dann vor allem die (nach meiner Rekonstruktion von 1953) zusammenmontierten fünfzehn – leider nicht

sechzehn – Tafeln der Münsterer Clemenshospital-Folge in einem alten Vorbildern angeglichenen neu angefertigten Rahmenwerk. Dieses Rahmenwerk, das noch gefaßt werden soll, ist in handwerklich bester Ausführung im Landesmuseum in Münster hergestellt worden. Eine neue, geschlossene, in Form und Farbe sich steigernde Wirkung konnte damit erzielt werden. – Ungünstig in der Beleuchtung und in bedauernder Vereinzelung stellten sich demgegenüber die vier Tafeln der Liesborner Folge aus Münster dar. Der von mir ebenfalls 1953 gegebene Rekonstruktionsvorschlag ließ sich nicht verwirklichen, weil die zugehörigen vier Gemälde in London und in westfälischem Privatbesitz für die Ausstellung nicht ausgeliehen werden konnten. Das Beieinander der beiden thematisch ähnlichen Folgen und auch des Cappenberger Triptychons ermöglichte aber – angesichts der schwierigen Datierungsprobleme und der Frage der Eigenhändigkeit – einen sehr aufschlußreichen Vergleich.

Im zweiten Ausstellungsraum dominierten die mächtigen Flügel des Xantener Sippenaltars. Ihre faszinierende Farbenleuchtkraft und die feine kompositionelle Ausgewogenheit ließen die Verfremdung der Altarwirkung durch das falsche Ambiente eines relativ engen Schloßinnenraums vergessen, zumal die Lichtverhältnisse nun eine genaue Betrachtung des Werkes ermöglichten – anders als etwa in der Essener Marienbildausstellung von 1968. Einen besonderen Wert als die spätesten uns von Jan Baegert erhaltenen Malereien besitzen die voneinander gelösten, zum Teil zerschnittenen und heute verstreuten Darstellungen auf Vorder- und Rückseite eines Altarretabels (Kat. 20): eine hl. Sippe (Privatbesitz), auf der Rückseite Maria (Dortmund, Museum für Kunst und Kultur), Johannes d. T. (Abb. 4) und die hl. Katharina (beide Hamburg, Kunsthalle). Auch hier im kleineren Format bewähren sich die innere Monumentalität und die Harmonie der Bildgestaltung Jans. Das feintonige Kolorit erscheint durch die Verdichtung in seiner Wirkung noch gesteigert, changierende matte Zwischentöne stehen neben kräftigen Farbwerten, die zusammen einen erstaunlich ausgewogenen, verhaltenen Klang ergeben. Spätestens vor diesen Malereien wird deutlich, wie sehr es im nachhinein zu bedauern ist, daß das zerstreute Oeuvre Jan Baegerts so lange der Allgemeinheit verborgen und unzugänglich blieb.

Zu den Kostbarkeiten der Ausstellung gehörte ferner das renaissancehaft streng komponierte, dabei sehr anmutige Bild der Anbetung der Könige aus Brüssel – 1963 schon einmal nach Cappenberg entliehen (Kunstchronik 16, 1963, S. 247, Abb. 3). Im Kontrast dazu stand die früher geschaffene großfigurige Münsterer Anbetung. Schließlich sind hervorzuheben das frühe Kreuzigungs-Triptychon nach der Art Rogers aus westfälischem Privatbesitz und das gerade restaurierte frühe Münsterer Täfelchen der hl. Barbara. Zwei nebeneinander befestigte Fragmente des einstmals sehr großen Kalvarienberges aus der mittleren Zeit ließen erneut den Grad größerer Feinheit in der Pinselführung bei der Behandlung der Gesichter der Vordergrundfiguren, im Gegensatz zu der mehr cursorischen Wiedergabe der Gestalten im Hintergrund, erkennen. Das von mir in den Kalvarienberg eingereihte repräsentative Stifterbild aus Nürnberg (Kat. 18; Abb. 1) gehört stilistisch der gleichen Zeit an, entstammt offenbar jedoch einem anderen Bildgefüge. Der Katalog vermutet in ihm das Fragment einer

querrechteckigen Tafel, wobei man wohl von der Maserung des Holzgrundes ausgeht, die hier quer, bei den Kalvarienberg-Fragmenten aber längs verläuft. Man könnte zwar einwenden, daß es möglicherweise im Spätmittelalter auch schon – wie nachweislich im Barock – vereinzelt Tafeln gegeben hat, die aus Brettern mit divergierendem Maserungsverlauf zusammengeleimt waren; doch muß das Nürnberger Stifterbild aus anderen Gründen aus dem Kalvarienberg-Zusammenhang ausgeschieden werden: Unterhalb der anbetenden Hände sind nämlich Wasserpartien zu sehen, die man innerhalb der Darstellung eines Kalvarienberges im allgemeinen nicht erwartet. Die in den oberen Malgrund hineinragenden Ansatzstücke einer früher hier anschließenden Gruppe mit Reitern und anderen Personen (Pferdehuf, Kleidersaum und Zaumzeug) erinnern entfernt an Dürers motivreichen, vielgestaltigen Landschaftsraum in dem 1504 datierten Stich des hl. Hubertus.

Fragen von Eigenhändigkeit und Werkstattbeteiligung wurden zuletzt bei den Klever Tafeln oder der Bulderner hl. Sippe aus Münster ausgiebig diskutiert. Gerade im Gesamtbild der anderen Werke Jan Baegerts tritt die Wirkung dieser Tafeln zurück. Es wäre noch die kleine Kalvarienberg-Tafel aus München zu nennen, die in der Ausstellung (Kat. 14) als Werk des Meisters gezeigt wurde, aber wohl die Arbeit einer seiner Schüler ist (*Abb. 2b*). Sie folgt in der Darstellung dem Mittelbild des Cappenberg Triptychons (*Abb. 2a*), doch sind die Akzente anders gesetzt. Die strenge, beziehungsreich verspannte Komposition dort ist hier mehr aufgelockert, sie wirkt zufälliger in der Anordnung und in den erzählerisch-bewegten Momenten stärker akzentuiert. Im Hintergrund ist der Streit um das Gewand Christi eingefügt, ferner eine wuchtige Felsenhöhle mit der Grablegung und statt der Kreuzannagelung die dramatische Szene von Christus in der Vorhölle, die dem Schongauerstich nachgebildet wurde. Die Figuren des Vordergrundes wirken lyrischer, empfindsamer im Ausdruck, aber auch kleinlicher in ihrer Durchbildung, die nichts vom plastischen Empfinden Jan Baegerts verrät. Dies zeigt sich etwa beim Vergleich der sich motivisch entsprechenden Gruppen um Maria, Longinus und den Hauptmann zu Pferde. Longinus und sein Begleiter erscheinen auf der Münchener Tafel verloren abseits stehend, auch fehlt das entscheidende Gegengewicht der Figur des Hauptmanns zu Pferde wie in Cappenberg. Der Hauptmann des Münchner Bildes verschwindet am rechten Bildrand hinter einer Rückenfigur, an deren Stelle bei dem Cappenberg Triptychon die repräsentative Gruppe der hl. Katharina mit dem Stifter steht. Vom Pferd des Hauptmanns sind nur noch das den Betrachter fixierende eine Auge und die gespitzten Ohren wahrzunehmen. Die im Gespräch zusammenstehende Männergruppe wurde einem Stich des IA von Zwolle entlehnt. Auch bei ihr vermißt man die sichere Einbindung ins Bildganze, wie sie bei einem Werk Jan Baegerts von vornherein zu erwarten ist. In der Farbgebung tauchen ebenfalls für Jan Baegert nicht übliche Töne und Zusammenstellungen auf, etwa das türkisartige Blau des Ärmels von Maria Magdalena mit weinrot-violetter Schattierung. Ein solcher Vergleich der beiden Kreuzigungsszenen läßt Rang und Eigenart der Kunst Jans gerade angesichts der Umprägung seines Stils in der Produktion seiner Werkstatt und Schule klar hervortreten.

Die von mir dem Cappenger Altar zugeordneten Flügelbilder Abendmahl, Pfingsten, Auferstehung, Darbringung befinden sich in Berliner und Schweizer Privatbesitz. Schade, daß man sie nicht für die Ausstellung mit der Kreuzigung zusammengruppierten konnte! Von Olberg und Marientod ist der heutige Aufbewahrungsort zur Zeit nicht bekannt.

Zwar wurde auf Schloß Cappenberg ein Querschnitt durch verschiedene Entwicklungsstufen des um 1465 geborenen Malers gegeben, doch hatte man dabei auf die Darlegung der chronologischen Abfolge seiner Werke verzichtet und eben nur allgemein zwischen Früh- und Spätphase unterschieden. Der Raummangel und das Bestreben, die Bilder nahe nebeneinander zu zeigen, spielte dabei eine wesentliche Rolle – aber auch die Tatsache, daß die Chronologie voller Probleme steckt und nur aus einer Stiluntersuchung des gesamten Oeuvre zu erschließen ist – was die Rez. in ihrer Göttinger Dissertation 1953 angestrebt hat. Der Katalog versucht im Verzeichnis der ausgestellten Gemälde, die Werke „in der wahrscheinlichen Reihenfolge ihrer Entstehung zu ordnen“ (S. 11). Schwierigkeiten macht dabei die Tatsache, daß zwar zwei Hauptwerke, die Liesborner Folge und der Xantener Altar mit den überlieferten Daten 1517–21 und 1524 in Verbindung zu bringen sind, daß diese aber nun Jans Schaffenszeit nicht klar unterteilen, so daß nicht einmal die Abfolge seiner Werke als gesichert gelten darf, sondern nur stilkritisch erschlossen werden kann. Die Liesborner Folge ist zwischen 1517 und 1520 (nach neuen Quellenangaben 1521) anzusetzen. Für den Altar in Cappenberg nimmt der Katalog als Stiftungsdatum 1513 an, wobei dann aber als terminus ante quem 1533 angegeben wird. Der Ausstellungskatalog ordnet die Liesborner Folge an die dritte Stelle innerhalb des Verzeichnisses der Gemälde Jan Baegerts, das Cappenger Werk danach und anschließend die Gemälde aus dem Clemenshospital zu Münster. Doch kann diese Clemenshospital-Folge m. E. kaum nach dem Cappenger Altar entstanden sein.

Auf die chronologischen Schwierigkeiten wies auch Paul Pieper in der Eröffnungsansprache hin. Die überlieferten Daten bieten keine echte Handhabe zur Ordnung der in den wenigen Jahren bis 1524 entstandenen Werke. In der Katalogeinleitung vergleicht Pieper die beiden (in der Ausstellung einander gegenüber gehängten) Himmelfahrtsdarstellungen der Liesborner und der Clemenshospital-Folge (*Abb. 3a u. b*) und gibt seiner Überzeugung Ausdruck, daß die Malereien aus dem Clemenshospital die später entstandenen sind – eine These, die schon K. Steinbart 1937 (Westfalen 22, S. 255 ff.) vorgebracht hat und der ich mich, entgegen der früher von mir vertretenen Auffassung, heute anschließen möchte. Die Liesborner Tafeln wirken zunächst schon altertümlich wegen ihres Goldgrundes, der für die Zeit 1517–21 ungewöhnlich ist, der allerdings aus einer bewußten Angleichung an den Liesborner Hochaltar von 1465 erklärt werden könnte. Doch auch in der Raumhaltigkeit der Szenen und im Verhältnis von Figur und Raum wirken die Clemenshospital-Bilder fortgeschrittener. Bei den Innenräumen schaffen die (schon von Israhel van Meckenem benutzten) die Bildtiefe erschließenden Elemente (Bodenfliesenmuster, Fenster, Türöffnungen, sichtbare Partien der Möbel) eine stärkere Wirkung von Dreidimensionalität, die Andeutung eines

realen Raumkontinuums. Auch bei den Darstellungen mit Landschaftshintergrund werden – trotz der nach wie vor nicht sehr tiefen Bildbühne – die Figuren stärker in den Raum hineingenommen, als dies in den entsprechenden Liesborner Tafeln geschieht. Dabei wird eine Klärung der „choreographischen Disposition“, der Standorte der Einzelfiguren innerhalb der Gruppen und im Raum, immerhin angestrebt. In der Himmelfahrtsszene des Clemenshospitals ist die Christusfigur ganz in den Kreis der Jünger einbezogen und ihnen auch in der Größe angepaßt. – Allerdings wird in den Kompositionen der Clemenshospitalfolge mitunter ein Schematismus spürbar, ein Verschleifen und Vereinfachen der Formen, wie man es eher von Jans Frühwerken her kennt. Eine solche beeinträchtigende Wirkung ist wohl auf die stärkere Beteiligung der Werkstatt zurückzuführen. Während dies die stilistische Beurteilung erschwert, bietet nun aber der besondere Farbcharakter der Folge wichtige Anhaltspunkte für die chronologische Ordnung. Gegenüber den früheren Werken zeigt sich hier ein wesentlich helleres Gesamtkolorit – besonders eindrucksvoll dies nun gerade in der Zusammenordnung der Tafeln in dem neuen Rahmen. Die Farbigkeit wird dann in den Spätwerken toniger und ausgeglichener, der geklärten Formgebung entsprechend.

Daß das Cappenberger Triptychon hierzu noch eine weitere Entwicklungsstufe darstellt und nicht umgekehrt, wurde beim unmittelbaren Vergleich mit diesem im gleichen Raum angeordneten Altarwerk deutlich. Auf der Außenseite des rechten Flügels befindet sich eine Marienkrönung, bei der die scharfe Abgrenzung von Figuren- und Raumbereichen über ähnliche Tendenzen, wie sie bei der Marienkrönung aus der Clemenshospital-Folge zu finden sind, doch auffällig hinausgeht. Auch hier ist allerdings in der teilweise etwas matten Formgebung der Grad der Werkstattbeteiligung nicht zu übersehen. Wieviel herber und plastischer wirkt die Figurendarstellung in den Liesborner Tafeln! Es zeigt sich, daß diese Liesborner Folge, deren Bedeutung innerhalb der Ausstellung notgedrungen nicht genügend herausgestellt werden konnte, gerade für die Erkenntnis von Rang und Eigenart des Künstlers besonders wichtig ist. In den spätesten der uns erhaltenen Malereien Jans, dem heute in verschiedenen Sammlungen verstreuten Altarretabel mit der hl. Sippe (Kat. 20) tritt die Strenge und Prägnanz – auch durch die einheitliche eigenhändige Ausführung – erneut hervor. Die von diesem Retabel stammende Hamburger Johannesfigur (*Abb. 4*), so sehr sie auch motivisch mit älteren Werken des „Meisters von Liesborn“ verglichen werden kann, besitzt einen Grad an Monumentalität und Statuarik, der an Gestalten des Konrad Witz denken läßt. Die schon in der Auferstehung der Liesborner Folge geprägte Farbkombination eines gedämpften, sehr warmen Rot und eines rötlichen Gelb mit leuchtendem Blau, Grün oder auch metallischem Graublau und dazu den spezifischen Braun- und Beigetönen wird auf dieser späten Stilstufe zu einem in den Tonwerten raffiniert verfeinerten kühlen Kolorit gesteigert.

Denen, die diese Ausstellung durch ihre Initiative und Vorbereitungsarbeit ermöglicht haben, kann nicht genug gedankt werden. Es bleibt zu hoffen, daß die wichtigen Werke, die diesmal aus mancherlei Gründen nicht beizuschaffen waren, später einmal in einer Jan Baegert-Ausstellung zu sehen sein werden, in einem größeren Rahmen,

der dann allerdings auch den für den Künstler so wichtigen Bereich der Graphik mit-
einbeziehen sollte.

Gundula Tschira-van Oyen

REZENSIONEN

ALBERT KUTAL, *Gotische Kunst in Böhmen*, Prag, Artia, 1971. 207 Seiten, 182 teils farbige Abb., 19 Pläne. Deutsche Übersetzung von Wilhelm Zimmermann. DM 45. - .

In der vorliegenden Publikation vermittelt der beste Kenner mittelalterlicher Kunst in Böhmen eine umfassende Darstellung der gotischen Epoche Böhmens von den Anfängen im 13. Jahrhundert bis in das 16. Jahrhundert hinein. Im Gegensatz zu dem wenig früher erschienenen und von Karl M. Swoboda herausgegebenen Buch (*Gotik in Böhmen*, München 1969), dessen einzelne Kapitel verschiedenen Bearbeitern anvertraut waren (vergl. die Besprechung von Viktor Kotrba, Jaromír Homolka, Karel Stejskal, Jaroslav Pešina, Josef Krása in: *Umění XIX*, 1971, S. 358 ff.), war hier ein einziger Autor am Werk. Das Ergebnis ist, um es vorweg zu sagen, eine in großen Bögen ausgreifende, geschichtliche und soziologische Gegebenheiten berücksichtigende, die Forschungsfrage einbeziehende Darstellung der gotischen Kunst in Böhmen, die durch subtile Beobachtungen und präzise Aussagen – etwa über die Rolle der Farbfassung bei Bildwerken – bestimmt wird. Beschreibende Analyse des Einzelwerks und die sich jeweils ergebende Problemstellung verlieren niemals den Bezug auf den im vorliegenden Rahmen gebotenen größeren Zusammenhang, so daß zwar Akzente gesetzt sind, nicht aber Einzelfragen den kontinuierlichen Ablauf der Darstellung über Gebühr unterbrechen. Solche Vermittlung des Wesentlichen setzt langjährige wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem umschriebenen Problemkreis voraus. Unter den älteren Publikationen Kutals ragt vor allem die erstmals das große Jahrhundert der gotischen Plastik in Böhmen von 1350 bis 1450 systematisch und treffend analysierende monumentale Darstellung „České gotické sochařství 1350 – 1450“, Prag 1962, heraus (vergl. die Besprechung von Theodor Müller in: *Kunstchronik* 16, 1963, S. 283 ff.). Dankbar sei angemerkt, daß der vorliegende Band die 1962 ausführlich begründeten Ergebnisse etwa zur böhmischen Holzplastik der Mitte des 14. Jahrhunderts, der parlerischen Hüttenplastik der St. Veits-Kathedrale in Prag und vor allem zur Genese der „Schönen Madonnen“ aus der Prager Parlerplastik, die im deutschen Resümee des tschechischen Textes nur allzu knapp wiedergegeben werden konnten, nun dem der tschechischen Sprache nicht mächtigen Leser im gebotenen Umfang zugänglich macht. Dem Text ist ein umfangreicher Abbildungsteil beigegeben, der alle wichtigen Objekte enthält. Dem Charakter des Bildbandes entspricht die Beschränkung auf sechzig Anmerkungen mit den wichtigsten Belegen. Jedem Kapitel ist ein chronologisch geordnetes Literaturverzeichnis hinzugefügt. Namen- und Ortsregister schließen den Band ab. Wie aus dem Vorwort hervorgeht, wurde der Text bereits 1968 abgeschlossen, so daß wichtige Publikationen, wie die erwähnte, von Swoboda herausgegebene *Gotik in Böhmen*; Gerhard Schmidt, Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXIII, 1970,