

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,

S. 108 ff.; sowie der von Dieter Großmann bearbeitete Katalog der Salzburger Ausstellung „Stabat Mater“ 1970; und auch die umfassende Darlegung von Josef Krása, Die Handschriften König Wenzels IV., Wien 1971, hier nicht mehr berücksichtigt werden konnten. Ergänzend ist noch auf den 1970 erschienenen Katalog der für 1968 vorgesehenen Ausstellung České umění gotické 1350 – 1420 hinzuweisen, in dem Katal S. 112 ff. neben einer Einführung zur Plastik auch den Katalog der Bildwerke zusammen mit Jaromír Homolka verfaßt hat. Dieser Katalog bietet den letzten Stand der Forschung zu dem ausgewählten Zeitabschnitt.

Kutals Publikation umfaßt Architektur, Plastik, Wand-, Buch- und Tafelmalerei von den dreißiger Jahren des 13. Jahrhunderts bis etwa 1520/30. Leider entfällt, wie der Verfasser es selbst im Vorwort darlegt, das Kunstgewerbe. Das ist umso bedauerlicher, als auch der von Swoboda herausgegebene Band auf Objekte dieses Bereichs nahezu völlig verzichtet. Allerdings liegen die Schwierigkeiten, die vor allem in den durch die Hussitenkriege eingetretenen Verlusten, etwa im Bereich der Goldschmiedekunst, bedingt sind, auf der Hand. Die Untersuchung aus Prag exportierter Goldschmiedewerke steht noch zu sehr in den Anfängen, wie etwa die von Hermann Schnitzler erwogene (Der Dom zu Aachen, Düsseldorf 1950, S. XXXVIII) und von Ernst Günther Grimme soeben im Katalog des Aachener Domschatzes (Aachener Kunstblätter 42, 1972, Nr. 73, 74, 75) aufgegriffene Lokalisierung der Schaugefäße für die drei sog. „kleinen Aachener Heiligtümer“ nach Prag zeigt. Unter ihnen weist vor allem das Reliquiar mit dem Strick der Geißelsäule so eindeutig parlesische Architekturformen auf, etwa im Maßwerk am Ansatz des Schaftes und am Turmaufbau, sowie in der Gliederung des Nodus, daß Prager Herkunft, vielleicht als Stiftung Kaiser Karls IV., höchst wahrscheinlich ist. Auch die dem Turmaufbau eingefügte Statuette Christi an der Geißelsäule ist im Hinblick auf die jüngeren Bildwerke des Schmerzensmannes aus dem Altstädter und dem Neustädter Rathaus in Prag von Interesse.

Katal unterteilt seinen Text, dem Ablauf der einzelnen Epochen entsprechend, in fünf Abschnitte. Das erste Kapitel umfaßt das 13. Jahrhundert, einsetzend mit dem in den dreißiger Jahren errichteten Kloster des hl. Franziskus in Prag und endend mit dem Aussterben des Herrschergeschlechts der Přemysliden im Mannesstamm. Es ist die Epoche der großen Kirchenbauten der Zisterzienser, in denen eine von der französischen klassischen Kathedralgotik abweichende, von der Mauermaße bestimmte Architektur dominiert, wie etwa in der ehemaligen Benediktinerklosterkirche in Trebitsch oder in der dem Kathedralschema folgenden ehemaligen Zisterzienserklosterkirche Sedlec. In den gleichzeitig entstandenen Königsburgen, etwa Klingenberg oder Bösig, ist ein langes Weiterleben staufischer Formen zu beobachten. Während der im folgenden Kapitel behandelten ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entwickeln sich vor allem im Bereich der Architektur Formen, die bereits in die Regierungszeit Kaiser Karls IV. im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts überleiten. Hingewiesen sei nur auf die Angleichung architektonischer Einzelformen in ihrem Verhältnis zueinander, etwa in der Abfolge der Stäbe in den Fensterlaibungen und der Gewölbedienste im Chorpolygon von St. Jakob in Kuttenberg um 1330 (Katal, Abb. 17).

Ihren Höhepunkt erreicht die gotische Kunst in Böhmen während der Regierungszeit Kaiser Karls IV. Sie ist Hofkunst im umfassenden Sinne vor allem im Hinblick auf die künstlerische Initiative des Kaisers als Auftraggeber und bestimmt durch die Internationalität der in ihr wirksamen Kräfte. Von der Hauptstadt Prag greift sie weit über die Grenzen Böhmens aus und beeinflusst noch Entwicklungen des 15. Jahrhunderts. Im Zentrum steht die von Peter Parler geleitete Dombauhütte des St. Veitsdoms in Prag, der letzten „Königskathedrale“. Aus dem Bereich der Wandmalerei sind vor allem Meister Theoderich und der anonyme Meister des Luxemburger Stammes zu nennen. Mehr noch als die Monumental- und die Tafelmalerei (Zyklus aus Hohenfurth) steht die Buchmalerei mit Italien in Verbindung (Liber viaticus des Johannes von Neumarkt). Die Parlerarchitektur wird vor allem mit ihren räumlich einheitlichen, durch wenige dünne Stützen gegliederten und von komplizierten Gewölben überfangenen Kirchenräumen für die weitere Entwicklung der spätgotischen Architektur richtungweisend. Im Rahmen der parlerischen Bildnerie entsteht gegen Ende des 14. Jahrhunderts, nicht ohne Einfluß der im Werk des anonymen Meisters von Wittingau aufgipfelnden böhmischen Tafelmalerei, die bedeutsamste Schöpfung der Gotik in Böhmen: die „Schöne Madonna“. „Schöner Stil“ umschreibt in der tschechischen Forschung das künstlerische Schaffen der Epoche Wenzels IV.

Im fünften Kapitel behandelt Kutal die Zeit nach 1418 bis zum Ausklang der Gotik. Von den 1418 ausbrechenden Hussitenkriegen mit ihren tiefgreifenden Umwälzungen ist vor allem das unter der Herrschaft der Rosenberger stehende südliche Böhmen verschont geblieben, so daß gerade hier die künstlerische Tradition der Wenzelzeit weiterlebt. Charakteristisch für die durch die Hussitenkriege bewirkte Situation ist nun das verstärkte Einströmen außerböhmischer Einflüsse aus Sachsen und Österreich im Bereich von Plastik und Malerei. Mit der Konsolidierung der königlichen Macht gegen Ende des 15. Jahrhunderts gewinnt vor allem die Architektur im Werk des Baumeisters Benedikt Ried eine auch im Hinblick auf das übrige Europa dominierende Rolle zurück.

Angesichts der weitgespannten Thematik verbietet sich im vorliegenden Rahmen sowohl ein näheres Eingehen auf Einzelprobleme als auch eine Ausbreitung zahlreicher neuer Forschungsergebnisse, wie sie Kutals Buch insgesamt und die weiter oben genannte Sammelrezension der von Swoboda herausgegebenen Gotik in Böhmen durch Spezialisten der tschechischen Forschung in Umění darbieten. Lediglich zu einer Reihe von Einzelfragen sei hier Stellung genommen. Nur kurz erwähnt Kutal die um 1280 entstandene Kapelle auf Burg Bösig, deren durchfensterte und zum Kapellenraum mit Maßwerk vergitterte Empore laufgangartig der Mauer eingefügt ist. Erich Bachmann (Gotik in Böhmen, München 1969, S. 74) hat das hier praktizierte Prinzip der Zweischaligkeit der Mauer wohl mit Recht in der Nachfolge der staufisch-nieder-rheinischen Bautradition gesehen, wie der Vergleich mit der allerdings erheblich älteren Apsis von St. Kunibert in Köln, etwa 1224, zeigt. Die Verbindung aus durchlaufendem Einheitsraum und oberer Empore erscheint zugleich als geistreiche, sehr entfernte Nachfolge der karolingischen Pfalzkapelle in Aachen, deren ver-

gitternde Säulenstellungen in den Emporenöffnungen in der Kapelle der Burg Bösig durch Maßwerk ersetzt ist, während die radial ansetzenden Gurtbögen der Empore hier wie dort Strebebogenfunktion haben. Grundrisse und Schnitte dieser bedeutenden Anlage bringt die neue Publikation von Dobroslava Menclová (České hrady, Teil 1, Prag 1972, S. 226 ff.) mit einer stärkeren Berücksichtigung burgundisch-französischer Voraussetzungen. Die nachhaltige, vor allem an Bauten der Přemysliden wirksame staufische Tradition äußert sich auch in dem umfangreichsten Figurenportal des 13. Jahrhunderts in Böhmen an der ehemaligen Zisterzienserkirche in Tischnowitz. Kotal verweist für die 1240/50 entstandene Portalanlage auf das Südportal von St. Servatius in Maastricht, während der Figurenstil vor allem von Freiberg in Sachsen beeinflusst erscheint.

Zu den eindrucksvollsten Bildwerken der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Böhmen gehört das von Kotal um 1320/30 angesetzte sog. Přemyslidenkreuz in der St. Ignatiuskirche in Iglau. Mit Recht betont Kotal die Verbindung dieses überlebensgroßen Gabelkruzifixus mit der Tradition des ausgehenden 13. Jahrhunderts. Die Verbindung mit rheinischen Bildwerken dieses Typus erscheint jedoch nicht stichhaltig, da sich, wie der Vergleich mit dem 1304 geweihten Gabelkruzifix in St. Maria im Capitol in Köln nahelegt, verwandte Werke hier nicht erhalten haben. In der feinfältigen Struktur des hosenartig um die Oberschenkel gelegten Lendentuches scheinen eher salzburgische Voraussetzungen wirksam gewesen zu sein, wie der Vergleich mit dem Kruzifixus in Frisach, Kärnten, zeigt (vergl. Kat. L'Europe Gothique XIIIe XIVe siècles, Paris 1968, Kat. Nr. 106, Taf. 36).

Auf die Schwierigkeit der Lokalisierung einer Reihe bedeutender Holzbildwerke des zweiten Viertels des 14. Jahrhunderts hat Theodor Müller in der weiter oben angeführten Rezension (Kunstchronik 16, 1963, S. 284 f.) in Zusammenhang mit der Statue des hl. Florian im Stift St. Florian, Oberösterreich, hingewiesen. Sie wird von Kotal als ein Hauptwerk einer nach Brünn zu lokalisierenden Gruppe interpretiert, während Müller ihre österreichische Herkunft betont.

Gemäß der Bedeutung der Epoche Kaiser Karls IV. für die Gotik in Böhmen und für die weitere Entwicklung auch im übrigen Europa, bildet das dritte Kapitel gleichsam den Kulminationspunkt im Ablauf von Kutals Untersuchung. Die umfangreiche Bautätigkeit jener Zeit gipfelt einerseits im Chor des St. Veitsdoms, den Peter Parler als Nachfolger von Matthias von Arras 1385 vollendet hat und dessen gleichsam „offizieller“ Kathedraltypus ebenso wie das bildnerische Programm seiner Ausstattung der Sakralität des Königreiches Böhmen abbildhaft verpflichtet ist. Die in der Inschrift über der Triforiumbüste Peter Parlers mitgeteilte Nachricht, Peter Parler habe nach Vollendung des Chores mit dem (1541 verbrannten) Chorgestühl begonnen, legt den Schluß nahe, daß der jeweilige Dombaumeister die während seiner Amtstätigkeit entstehende Ausstattung der Architektur umfassend mitbestimmt hat. Die Entwicklung der Kunst im Bereich der Kathedrale ist nicht im unverbindlichen Nebeneinander der einzelnen Gattungen verlaufen, sondern gleichsam gebündelt und jeweils durch den Wechsel der Dombaumeister in Abschnitte unterteilt, wie sich dies auch im Bereich

der Baugeschichte und der Ausstattung des Kölner Domchores ablesen läßt. Neben der Königskathedrale auf dem Hradschin entwickeln sich Kirchenbautypen, in denen die räumliche Vereinheitlichung dominiert und das basilikale Schema durch saalartige, von dünnen Stützen unterteilte Hallenräume ersetzt wird. Kutals Hinweis, daß die durch den Bau der Prager Kathedrale gegebene Verbindung nach Südfrankreich hier anregend gewirkt habe (Dominikanerkirche in Toulouse), ist neuerdings von Václav Mencl (Umění, XIX, 1971, S. 217 ff.) ausführlich untersucht worden. Neben Prag ist vor allem die eigenständige Entwicklung im Herrschaftsbereich der Rosenberger in Südböhmen zu nennen, deren Höhepunkt das zweischiffige Langhaus der ehemaligen Augustinerklosterkirche in Wittingau (1367 bis nach 1380) bildet und deren Einfluß im Verlauf des 15. Jahrhunderts bis in die Hospitalkirche in Cues an der Mosel und benachbarte Kirchen der Eifel nachgewiesen werden konnte (Paul Schotes, Spätgotische Einstützenkirchen und zweischiffige Hallenkirchen im Rheinland, Diss. TH Aachen 1970).

Auf Seite 108 gibt Kotal den Grundriß der nach 1382 errichteten und im späten 18. Jahrhundert abgebrochenen Fronleichnamskapelle in Prag nach der Rekonstruktion von Václav Mencl als Vierstützenbau über kreuzförmigem Grundriß, dessen Seitenarme als selbständige Dreikonchenräume ausgebildet sind. Ergänzend sei auf die von Wolfgang Götz (Zentralbau und Zentralbautendenz in der gotischen Architektur, Berlin 1968, S. 83) im Anschluß an Erich Bachmann vertretene Rekonstruktion als hallenartiger Raum mit diagonal ansetzenden Kapellen hingewiesen. Zusammen mit dem überlieferten Vierungsturm ergibt sich so eine überraschende Typennachfolge der Liebfrauenkirche in Trier. Daß Verbindungen von Prag nach Trier bestanden haben, wurde erst kürzlich wieder in Zusammenhang mit der von Peter Parler errichteten Karlsbrücke über die Moldau erwogen, die formal an die 1343 unter dem Großonkel Kaiser Karls IV., dem Trierer Erzbischof Balduin von Luxemburg in Koblenz begonnene Moselbrücke anschließt (Viktor Kotrba in: České umění gotické 1350–1420, Prag 1970, Katalog der Architektur S. 85 f.).

Bedeutendster Schmuck der Karlsbrücke ist der ebenfalls von Peter Parler geplante und begonnene Altstädter Brückenturm. Die an der Stadtseite erhaltenen Bildwerke vertreten eine Richtung parlerischer Bildneri, in der nach Gerhard Schmidt (Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, XXIII, 1970, S. 124) erstmals eine dem Internationalen Stil verpflichtete, den Figurenblock rhythmisierende Gewanddrapierung auftritt. Kotal hat diesen Stil mit dem um 1385 entstandenen und von ihm Heinrich IV. Parler zugeschriebenen Vesperbild in St. Thomas in Brünn in Parallele gesetzt. In diesem Zusammenhang erwähnt Kotal kurz das ikonographische Programm der Stadtseite des Brückenturms mit seinen auf den Krönungszug der böhmischen Könige bezogenen Bildwerken. Von den böhmischen Landespatronen erscheinen nur die hll. Veit, Adalbert und Sigismund als Patrone des Prager Domes, die hier den Zugang zum Bereich von Kathedrale und Burg bezeichnen. Ob sich die Statuen der übrigen Landespatrone, vor allem der hl. Wenzel, auf der Gegenseite des Turmes befunden haben könnten, wie Kotal schreibt, erscheint

angesichts älterer Ansichten dieser Seite, die vor der Zerstörung der Bildwerke durch die Schweden gegen Ende des Dreißigjährigen Krieges entstanden sind, wenig wahrscheinlich. Hier befand sich offensichtlich ein Standbild der Muttergottes, flankiert von einem Herrscherpaar. Zum Problem der Stadtseite des Altstädter Brückenturms hat sich zuletzt weit ausgreifend Rudolf Chadraba geäußert (*Staroměstská mostecká věž a triumfální symbolika v umění Karla IV.*, Prag 1971, mit deutschem Resümee S. 99 ff. und S. 59, Abb. 11 a, b, mit Ansichten der Moldauseite des Brückenturms von 1562 und um 1600). Ist die Stadtseite des Altstädter Brückenturms nach Aufbau und Statuenprogramm als Tor zum Bereich der königlichen Kathedrale und der Burg bestimmt, so bezog sich die Darstellung der Muttergottes auf der Gegenseite offensichtlich auf den Zugang zu der Bürgerstadt, hat Maria doch für zahlreiche Städte als Patronin und selbst als Abbild der civitas zu gelten, wie dies im Bereich der Malerei Simone Martini im Rathaus zu Siena und noch Stefan Lochner auf dem Altar der Kölner Stadtpatrone aus der Kölner Rathauskapelle, jetzt im Dom, dargestellt haben. Für Prag wäre auf die Statue der Muttergottes vom Altstädter Rathaus hinzuweisen.

Kutals Analyse der Parlerplastik bezieht außerböhmisches Werke nicht ein. Ergänzend sei nur auf ein Bildwerk der umfangreichen Filiation parlerscher Bildnerei am Petersportal des Kölner Domes aufmerksam gemacht: der zuoberst in der inneren südlichen Archivolte des Portals sitzende Prophet (Wilhelm Quincke, *Das Peters-Portal am Dom zu Köln*, Bonn 1938, Abb. 23) zeigt nicht nur in der Lebhaftigkeit der Bewegung, sondern auch in der Gewandanordnung von den Knien abwärts motivische Ähnlichkeit mit der thronenden Madonna in der Kirche in Petschau (Kutal, Abb. 50). Kutals Hinweis, daß die böhmische Holzplastik der siebziger Jahre des 14. Jahrhunderts von der Prager Parlerplastik beeinflusst sei, erfährt hier eine unmittelbare Bestätigung.

Kutals These von der Entstehung und Entwicklung der „Schönen Madonnen“ im Bereich der Prager Parlerplastik, 1962 ausführlich dargelegt und durch weitere Studien ergänzt (Besprechung der Ausstellung „Schöne Madonnen 1350 – 1450“, Salzburg 1965 in: *Umění*, XIV, 1966, S. 457 ff. deutsches Resümee), wird in der vorliegenden Publikation zusammenfassend entwickelt und belegt. Die Stichhaltigkeit der Argumente dürfte durch die kürzlich als Prager Parlerkreis nach 1385 bestimmte Statue der Muttergottes im südlichen Querhaus des Kölner Domes (Pantheon, XXX/2, 1972, S. 95 ff.) nachdrückliche Unterstützung erfahren. Der künstlerischen Tradition Böhmens von der Mitte des 14. Jahrhunderts an verpflichtet, zeigt das Kölner Bildwerk die von Kutal konstatierte Einflußnahme des Meisters von Wittingau auf die Entwicklung zum „Schönen Stil“. Zugleich sind hier charakteristische Züge der beiden in den Statuen aus Krumau (Wien, Kunsthistorisches Museum) und vor allem Thorn (1945 verschollen) faßbaren Hauptrichtungen der „Schönen Madonnen“ ebenso vorweggenommen wie Elemente der Marien tafel aus dem Prager St. Veitsdom (Prag, Nationalgalerie). Für das Tafelbild, das höchstwahrscheinlich als Werk der „Junker“ von Prag zu identifizieren ist, hat Kutal ein verlorenes Bildwerk der Muttergottes im Prager Dom angenommen, von dem die Kölner Statue eine Vorstellung vermitteln dürfte. Wenn Kutal als verantwortliche Meister der beiden Hauptrichtungen unter

den „Schönen Madonnen“ die 1435 im Buch der Prager Malerbruderschaft als verstorben angeführten „Junker“ Wenzel und Johann, Söhne Peter Parlers, vermutet, so kann er dafür gewichtige Gründe anführen.

Parallel zur Entwicklung der „Schönen Madonnen“ geht die Folge der Vesperbilder des „Schönen Stils“. Als ihren Auftakt bezeichnet Kutal das von ihm Heinrich IV. Parler zugeschriebene und um 1385 datierte Vesperbild in St. Thomas in Brünn. Ergänzend sei hier auf Kutals ausführliche Besprechung der Ausstellung „Stabat Mater“, Salzburg 1970 (Umění, XIX, 1971, S. 416 ff. deutsches Resümee) hingewiesen.

Ganz ausgeklammert hat Kutal die bisher allerdings auch kaum untersuchte Frage nach einer religiösen Motivierung innerhalb der Entwicklung des „Schönen Stils“. Neben die zur Zeit Karls IV. blühende Marienverehrung ist eine wohl vor allem durch die Augustiner geförderte, die spätere devotio moderna in den Niederlanden vorwegnehmende Religiosität getreten (vergl. Leonie von Wilckens, Ein Kaselkreuz in Rokycany, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1965, S. 33 ff. und Ferdinand Holböck, Theologischer Hintergrund und theologische Aussage der „Schönen Madonnen“, in: Ausstellungskatalog „Schöne Madonnen“ 1350–1450, Salzburg 1965, S. 45 ff.). Im Typus der Thorner Schönen Madonna ist das paulinische Thema von Christus als dem neuen Adam (Römer 5, 12–21; 1. Korinther 15, 45–49) und Maria als der neuen Eva in der Konzentration der bildnerischen Komposition um den Apfel in den Händen von Mutter und Kind angeschlagen. Entsprechend müßte aus typologischen Gründen auf der um 1390/1400 entstandenen Konsole mit dem Sündenfall im Prager Domchor (Kutal, 1. Farbtafel) eine mindestens thematisch der Thorner Madonna entsprechende Statue gestanden haben.

Auf die komplizierte Forschungslage der böhmischen Wand-, Tafel- und Buchmalerei nach 1350 soll hier nicht eingegangen werden. Detaillierte Übersichten bieten die von Karel Stejskal, Jaroslav Pešina und Josef Krása verfaßten Abschnitte in der Besprechung von Karl M. Swoboda, Gotik in Böhmen, München 1969 (Umění, XIX, S. 372 ff.). Jaroslav Homolka (Einige Bemerkungen zur Entstehung des Schönen Stils in Böhmen: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university (F) 8, XIII, 1964, S. 53) hat beobachtet, daß einzelne Formulierungen der deutschen Plastik vom Ende des 13. Jahrhunderts, wie die Ponderation und die große Haarnadelfalte, etwa hundert Jahre später in den „Schönen Madonnen“ wieder aufgenommen werden. Eine entsprechende Rezeption, das Aufgreifen der den „Schönen Madonnen“ eigenen räumlich konzipierten Bewegungsmotive nach etwa hundert Jahren in der Nikolaus Gerhaerts verpflichteten spätgotischen Plastik, hat Kutal an der sog. Madonna Primavera in der Mährischen Galerie, Brünn (Kutal, Abb. 171), nachgewiesen. Eine ausführliche, über den vorliegenden Band hinausgehende Analyse wurde neuerdings von Kutal publiziert (Zur Genesis der spätgotischen Plastik Mitteleuropas: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university (F) 14–15, XIX–XX, 1970/71, S. 156 ff.).

Aus dem Bereich der spätgotischen Malerei in Böhmen seien hier nur noch die Flügel (nach 1490) des Altarschreins der Burgkapelle Pürglitz genannt, die zum Stil des bedeutendsten Malers der Spätgotik in Böhmen, dem Meister von Leitmeritz,

überleiten. Die an den Pürlitzer Tafeln beobachtete Einflußnahme aus dem Kreis um den Meister des Marienlebens läßt sich nach Komposition, Figurentypen und Gewandstrukturen auf den Kölner Meister der Georgslegende präzisieren, wie der Vergleich der Geburt Christi in Pürlitz (Kutal, Abb. 176) mit einer Tafel im Wallraf-Richartz-Museum in Köln (Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, 5, 1952, Abb. 31) zeigt.

Abschließend ist noch kurz auf die von Artia-Verlag, Prag, betreute Gestaltung des Buches einzugehen. Lobenswert ist insgesamt die Auswahl und die Anordnung der zahlreichen, den Text wirkungsvoll illustrierenden Abbildungen. Allerdings hätte man sich im Text Abbildungshinweise gewünscht. Die Qualität des Druckes ist schwankend. So erscheinen manche der Schwarzweißabbildungen zu flau, während die Farbtafeln oftmals den Ton nicht treffen (vergl. etwa Abb. 116 mit drei weiblichen Heiligen des Wittingauer Altars). Die Aposteltafel vom Epitaph des Johann von Jeřeň (Abb. 138) ist versehentlich seitenverkehrt gedruckt worden. Eine Liste der errata im Text wurde dem Rezensenten freundlicherweise vom Verfasser zugeschickt; nur die wichtigsten seien hier angeführt:

- S. 12/I/Z. 14 statt Steinepitaph: Steingrabmal
- S. 29/II/Z. 12 statt Gewölbes: Bogens
- S. 45/Abb. 30 statt Katharina: Ottilia
- S. 58/II/Z. 53 streichen: Blanche
- S. 61/I/Z. 6 v. unten statt Kapelle: Kreuzkapelle
- S. 65/II/Z. 6 statt Hohenfurther: Wyschehrader
- S. 111/I/Z. 7 statt späteren: früheren
- S. 128/II/Z. 6 statt neunziger: achtziger
- S. 129/I/Z. 7 v. unten statt Reichenbacher: Reichenecker
- S. 184/Abb. 170 vor Prag: Meister IP
- S. 193/I/Z. 35 statt Minoritenkloster: Dominikanerkloster

Hans Peter Hilger

RUDOLF M. BISANZ, *German Romanticism and Philipp Otto Runge. A study in nineteenth-century art theory and iconography*. DeKalb: Northern Illinois University Press 1970. XI, 144 S. Mit 42 Abb. \$ 12.50.

Für das nach dem Zweiten Weltkrieg langsam aber stetig gewachsene Interesse an der deutschen Romantik gibt der Verfasser der jüngsten Runge-Monographie eine Erklärung, wenn er sagt: "Early German Romanticism . . . opens up a wider hiatus in our understanding of the nature of events than any other movement affecting the course of art history during the nineteenth century" (S. 3). Amerikanische Untersuchungen zum Thema Runge sind bisher relativ selten. Bisanz führt als Grund vor allem sprachliche Schwierigkeiten an. Eine weitere Ursache dürfte darin zu sehen sein: Ein Teil der umfangreichen deutschen Literatur hat Runges Werk allzu einseitig im Lichte seiner persönlich „liebenswerten“ Züge und als spezifischen Ausdruck eines deutschen Nationalcharakters sehen wollen. Beides dürfte – das letztere besonders