

schen 1980 und 1984 unter dem Begriff »Neoexpressionismus« zusammengefaßt und auf dem Kunstmarkt etabliert worden. Im deutschsprachigen Raum wird Neoexpressionismus meist noch mit dem Attribut »sogenannt« versehen. Die damit assoziierten Werke sind hierzulande noch nicht in ihrer historischen Kontinuität erfaßt worden, was auch an der partiellen Lähmung liegen mag, die das Vermeiden von Stilbegriffen ausgelöst (vgl. Nina Ehresmann, *Neoexpressionismus*, Peter Lang Frühjahr 2004). Dazu von der Autorin befragt, erklärt Brüderlin, nach eigenem Bekunden wie Beyeler bislang kein Freund des Neoexpressionismus, er hege eine tiefe Skepsis gegenüber dieser Kunst. Wie Fußballmannschaften seien Künstler zu internationalen Teams zusammengestellt und vermarktet wor-

den. Brüderlin hat diese aktuelle Kunst dokumentiert, indem er, um bei seiner Metapher zu bleiben, den Blick auch auf die Auswechselspieler gelenkt hat, Walter Dahn, Albert Oehlen, Martin Kippenberger. Zukünftig sollte erwogen werden, den Blick von den Deutschen auf amerikanische Künstler zu lenken, die ebenfalls in den 60er und 70er Jahren zu einer expressionistischen Form gefunden haben, wie zum Beispiel Leon Golub, Nancy Graves und Susan Rothenberg. Damit würde der Pfad der internationalen Vergleiche fortgesetzt werden, der in Bezug auf die vorausgegangenen Expressionismen in der Riehener Ausstellung so umsichtig wie einleuchtend beschritten worden ist.

Nina Luchterhand

Těšínská Madona a vzácné sochy Petra Parlěře / Cieszyńska Madonna i cenne rzeźby Piotra Parlera / Die Teschener Madonna und wertvolle Statuen von Peter Parler

Ausstellung (Prag, Palais Kinsky, Dezember 2002 bis Mai 2003) und Katalog (hrsg. von Helena Dáňová und Ivo Hlobil, Prag 2002, 200 S., zahlr. farb. und slw. Abb.)

Neufunde auf Gebieten mit dezimiertem Denkmälerbestand werfen ein grundlegendes methodisches Problem auf: Soll man sie in das ohne ihre Kenntnis erarbeitete Hypothesengebäude eingliedern, oder soll man versuchen, um sie herum eine plausible Struktur neu zu erarbeiten, wobei dann in Kauf genommen werden muß, daß diese von der hergebrachten abweicht? Da Hypothesengebäude von ihren Bewohnern und Nutzern selten als solche wahrgenommen werden, geschieht im Normalfall das erste, d. h., den Neufunden wird dort ein Platz zugewiesen, als sei es ein Platz in der Wirklichkeit. Damit dürfte nicht selten eine Chance für Erkenntniszuwachs verspielt werden.

Im Norden der Tschechischen Republik, nahe der Grenze zu Polen, in einem Landstrich, der historisch zu Schlesien gehört, liegt Tešín (polnisch Cieszyn, deutsch Teschen). Dort stand bis 1844 vor dem Schloß und dann auf dem Alten Markt eine mit vielen Farbschichten überzogene unterlebensgroße Madonnenfigur (Höhe 123 cm) aus wohl lokalem Sandstein (Abb. 1, 2). In ihr erkannte anlässlich einer 1997 begonnenen Restaurierung die polnische Kunsthistorikerin Irena Kwaśny eine Skulptur des 14. Jh.s, die mit dem bildhauerischen Schmuck des Prager Doms in Verbindung steht. Wer den Kopf der Madonna mit den Büsten am Prager Chorhaupt und insbesondere mit jenen Porträts, die weibliche Mit-



Abb. 1, 2 Teschener Madonna, Muzeum Śląska Cieszyńskiego, Depositorium der Stadtverwaltung in Teschen (Katalog)

glieder der kaiserlichen Familie zeigen, vergleicht, wird dieser Einordnung zustimmen. Wir besitzen jetzt also eine »parlerische Madonna« mehr. Eine im Prager Palais Kinsky von der Prager Nationalgalerie, vom kunst-

historischen Institut der Tschechischen Akademie der Wissenschaften und vom Polnischen Institut in Prag um die Madonna herum arrangierte kleine Ausstellung gab Gelegenheit darüber nachzudenken, was

außer numerischem Zuwachs die neuentdeckte Figur für unser Bild von der Prager Skulptur unter Karl IV. bedeuten könnte.

Zunächst ist daran zu erinnern, daß die zuweilen fast synonyme Verwendung der Konzepte einer »Prager Parlerplastik« einerseits und andererseits einer »Prager Skulptur unter Karl IV.« von der Urkundenlage her nicht gedeckt ist. Es gibt nur ein skulpturales Werk, das durch ein Dokument für ein Mitglied der Familie Parler gesichert ist: das Grabmal Ottokars I., für das laut den Wochenrechnungen des Prager Dombaues (ed. Joseph Neuwirth, Prag 1890) der Dombaumeister Peter Parler am 30. August 1377 bezahlt wurde. Das in derselben Kapelle von St. Veit aufgestellte Grabmal Ottokars II. ist diesem so ähnlich, daß es als ein Werk desselben Künstlers angesehen werden darf. Aber schon die berühmte Statue des heiligen Wenzel, die seit 1912 über dem Johannesaltar der Wenzelskapelle aufgestellt ist, kann als Parler-Produkt bezweifelt werden. Der Parler-Schild an der Plinthe ist weder aus einem Block mit der übrigen Figur gearbeitet (obwohl dies bei zeitgleicher Ausführung technisch naheliegend gewesen wäre), noch ist das Zeichen eindeutig eine Signatur. Es kann ebensogut als Stifterwappen gelesen werden, und die Figur wäre in diesem Fall nicht die einzige Stiftung eines Mitgliedes der Familie Parler an eine Kirche. Die Nachricht in den Prager Wochenrechnungen, daß ein Henricus am 3. April 1373 für fünf einer »*Imago Sancti Wenceslai*« gewidmete Arbeitstage bezahlt wurde, ist bekanntlich gleichfalls problematisch. Es liegt auf der Hand, daß weder die genannte „*Imago*“ so einfach mit der Figur gleichgesetzt werden kann, noch der genannte Henricus so einfach mit Heinrich Parler, einem Verwandten des Dombaumeisters. Und klar ist schließlich auch, daß sich in fünf Tagen an einem überlebensgroßen Standbild nichts Relevantes ausrichten läßt.

Was sonst in Prag »parlerisch« genannt wird, verdankt diese Bezeichnung wenn nicht

schlicht der Begeisterung für die im Verlauf der letzten eineinhalb Jahrhunderte vielfältig vereinnahmte Gestalt Peter Parlers, dann der stilkritischen Methode, wobei es für den Ausgangspunkt von Zuschreibungen einen großen Unterschied macht, ob man nur die Ottokare oder die Ottokare *und* die Wenzelsfigur für Peter Parler in Anspruch nimmt. Auch die Triforiumsüsten, die im übrigen in mindestens zwei Stilgruppen zerfallen (kaiserliche Familie + Architekten vs. Erzbischöfe + Baurektoren), sind also beim gegebenen Stand der Forschung nur in einem sehr übertragenen Sinn als »parlerisch« anzusprechen. Vor allem sind sie ja den Ottokaren schon vom Sujet her kaum vergleichbar, und es fällt nicht leicht darzulegen, auf welcher Grundlage man ihre Formen für denselben Bildhauer wahrscheinlich machen sollte. Gerade hier wird nun die Teschener Madonna wichtig: Wie es richtig ist, daß ihr Gesicht mit den weiblichen Büsten aus der kaiserlichen Familie am Chorhaupt verbunden ist, so trifft es zu, daß sie in der Auffassung von Körper und Gewand den Ottokaren nahesteht. Ivo Hlobil weist im Katalog nicht nur auf die Ottokare, sondern auch auf die Schwäbisch Gmünder Skulptur sowie überraschenderweise auf die Naumburger Uta mit ihren gleichfalls voluminösen Draperieformen hin. Davon überzeugt mich nur der Vergleich mit den Ottokaren, aber der ist von großer Tragweite, weist er der Teschener Madonna doch die Rolle eines Verbindungsgliedes zwischen zwei Komplexen karolinischer Skulptur zu, die man nun mit mehr Recht als bisher zusammenfassen und mit dem Etikett »parlerisch« belegen darf; die Madonna verbindet Peter Parlers Ottokare mit den Büsten am Chorhaupt (und indirekt auch mit den Architektenbüsten). Und von dieser nunmehr fixierten Gruppe rückt der Wenzel deutlicher als vorher ab. Die Unterschiede der Wenzelsfigur zu den Ottokaren hat Gerhard Schmidt herausgearbeitet (*Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 23, 1970, S. 108-153, nachgedruckt in: G. Schmidt, *Gotische Bildwerke*

und ihre Meister, Wien 1992, S. 175-228). Doch unterscheidet sie sich in den jeweils vergleichbaren Zügen eben nicht nur von den Ottokaren und von den Büsten am Chorhaupt, sondern auch von der Teschener Madonna und damit nicht nur von einzelnen Werken Peter Parlers, sondern von einer definierten Gruppe.

»Eine wertvolle Statue aus Peter Parlers Bauhütte« nennt Ivo Hlobil die Teschenerin im Katalog, und das ist eine kluge Formulierung, wenn man sie recht versteht. Wir haben es sicher nicht mit der Arbeit eines Künstlers vom Rang dessen zu tun, der die Ottokare schuf. Sofern es sich nicht um ein Pasticcio handelt, was zu glauben in der Tat schwerfällt, so ist sie der vom gestalterischen Aufwand her reduzierte Reflex einer hochrangigen Skulptur – etwa so wie die Grabmäler von Břetislav II. und Bořivoj II. im Prager Dom die Ottokare reflektieren. Am ehesten ist die Figur das in Teschen entstandene Werk eines aus der Umgebung Peter Parlers abgewanderten oder abgeworbenen Bildhauers. Und das eben macht sie zu einer unschätzbar wertvollen Statue für die Forschung zur Prager Skulptur. Auch gibt die Figur in diesem Fall etwas wieder, wovon in Prag kein Original erhalten ist, nämlich eine »parlerische« Madonna.

Nach dem Stand der Forschung vor dem Auftauchen der Teschener Figur gab es eine Vielfalt parlerischer Madonnen, und so hatte die Ausstellung im Palais Kinsky eine Reihe von ihnen versammelt. Darunter war die überlebensgroße, meisterhafte Eichenholz-Figur aus Glatz (Kladsko). Die Beschriftung in der Ausstellung wies sie »Peter Parler himself (?)« zu. Damit war aber genau die Einordnung gegeben, die so nicht (mehr) haltbar ist. Denn wenn die Teschener Statue eine Madonna Peter Parlers reflektiert (und das war mehr oder weniger die Grundlage der Ausstellung), dann hat die in jedem einzelnen Zug – und nicht etwa nur der Stimmung oder dem Typus nach – differente Glatzer Madonna mit Peter

Parler nichts zu tun. So entschied sich folgerichtig Romuald Kaczmarek in seinem perspektivreichen Katalogbeitrag zur Glatzer Muttergottes. Und ähnliches gilt für die anderen bisher als parlerisch bezeichneten Marienfiguren: Entweder ist die Teschenerin oder eine von ihnen das authentische Parler-Produkt. Daß man sagen könnte, die Teschenerin *und* eine von den anderen gebe das Repertoire Peter Parlers wieder, diese Möglichkeit besteht, soweit ich sehe, in keinem Fall. (Jedenfalls stellt sich so die Situation einem Kunsthistoriker dar, der im Stil nicht nur, aber auch eine Struktur sieht, welche die Erfahrungen und die Kreativität einer Persönlichkeit repräsentiert, und also nicht davon ausgeht, daß jeder Künstler abhängig nur vom Anlaß mehr oder weniger alles kann. Zwar hat Stil fraglos eine solche anlaß- und ausdrucksbedingte Variabilität, was in der »kennerschaftlichen« Stilkritik zuweilen übersehen wird, aber diese Variabilität ist doch nicht anders vorstellbar als begrenzt durch Erfahrung und Begabung.)

Der Teschener Fund kann demnach nicht nur helfen, ein realistischeres und besser begründetes Bild von der Prager Skulptur unter Karl IV. zu gewinnen, sondern stellt auch einen neuen Fixpunkt in der Geschichte der plastischen Bildform Madonna zur Verfügung. Die Bandbreite der Möglichkeiten war im späten 14. Jh. noch größer als bisher angenommen, und wenn die zutiefst spröde Teschener Madonna einen Beitrag Peter Parlers zu dieser Vielfalt repräsentiert, dann war seine Kunst für die Ausbildung des um 1400 mit den Schönen Madonnen gegebenen Standards entweder von nur sehr geringer oder aber von widerständiger Relevanz. Dieser Schluß mag überraschen, doch haben auch die Parlerschen Ottokare für die Grabskulptur des 15. Jh.s keine große Rolle gespielt, und ebenso spärlich war die Nachfolge der Büsten.

Der dreisprachige Katalog (tschechisch, polnisch und deutsch) ist ein wesentlicher Beitrag zur kunstgeschichtlichen Forschung über die

ostmitteleuropäische Skulptur der Luxemburger-Zeit: Er dokumentiert die bis vor wenigen Jahren völlig unbeachtete Madonna genau (Jan Šrámek, Irena Kwašny) und erschließt in plausibler Form die lokalen Kontexte ihrer Entstehung. Als Auftraggeber kommen am ehesten Herzog Przemko von Teschen oder Personen aus seiner Umgebung in Frage. Przemko besaß am Prager Hof von den 50er Jahren bis in die 80er Jahre des 14. Jh.s großen Einfluß (Ivan Hlaváček). Daneben stellt der Katalog eine Reihe von zeitgenössischen Skulpturen aus Schlesien, Böhmen und

Mähren vor, die z. T. wenig bekannt sind (Helena Dáňová, Romuald Kaczmarek). Die Einordnung der Teschenerin in die Prager Skulptur geschieht höchst kenntnisreich, jedoch im einleitend angedeuteten Sinn: Manche Überlegung eines Stix oder Opitz, die sich mir als eine mit Hilfe der Madonna vielleicht verifizierbare oder falsifizierbare Hypothese darstellt, tritt den Lesern dabei als eine Gewißheit entgegen (Ivo Hlobil). Die neuere Forschungsliteratur zur Prager Skulptur wurde nur unvollständig herangezogen.

Michael Viktor Schwarz

Das »e« in der Wenzelsbibel

Die in Wien aufbewahrte Wenzelsbibel steht als volkssprachliche Fassung einer Vollbibel einzig da; das gilt für ihr monumentales Folio-Format von 530 x 360 mm in heute sechs, ursprünglich drei Riesenbänden (ÖNB, cod. 2759-2764) ebenso wie für die reiche Illuminierung, die nicht in allen Teilen vollendet wurde. Es gilt auch für die Geschichte der deutschen Sprache. In ganz anderem Sinne spielt das Werk eine Schlüsselrolle in der deutschen Kunst, entstand es doch für den deutschsprachigen Luxemburger in Prag unter Mitarbeit virtuoser Buchmaler, die Hinweise für Bildinhalte in Latein vorfanden. Entweder traute man der alten Schreibersprache mehr als dem Deutschen, oder man brauchte sie als Vermittlung zu Malern, die nicht alle gleichermaßen gut Deutsch verstanden, so daß von Deutsch in dieser Kunst nicht unhinterfragt die Rede sein kann. Schon deshalb sollte man auch im Rückblick die Rolle der Sprache behutsam behandeln.

Die Kunstgeschichtsschreibung hat es sich mit dem Werk nicht leicht gemacht. Von 1981 bis 1988 brauchte die Faksimilierung (Codices Selecti, Vol. LXXX). Ein Neudruck des immer noch grundlegenden Aufsatzes von Julius von Schlosser (Die Bilderhand-

schriften des Königs Wenzels I, *Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 14, 1893, S. 214ff.) diente dazu als Orientierung. Begleitpublikationen wie ein Buch von Franz Unterkircher (*König Wenzels Bibelbilder*, Graz 1983) seien hier nur erwähnt. Zehn Jahre hat es dann gebraucht, bis auf die acht Faksimile-Bände 1998 der erwartete Kommentar erschienen ist, dessen kunsthistorischen Teil Gerhard Schmidt verfaßt hat (*Die Wenzelsbibel. Vollständige Faksimile-Ausgabe der Codices Vindobonenses 2759-2764 der ÖNB Wien*. Kommentar von Hedwig Heger, Ivan Hlaváček, Gerhard Schmidt und Franz Unterkircher mit Kurzbeiträgen von Katharina Hranitzky und Karel Stejskal [Codices Selecti LXXI/1-9], Graz, Akad. Druck- und Verlagsanstalt 1998). Ihn wird man fortan zusammen mit den sorgfältigen Erläuterungen von Horst Appuhn benutzen, die – ein Kuriosum des Publikationsunternehmens – mit der Taschenbuchausgabe des Faksimiles in der Harenberg Edition, 8 Bände, Dortmund o.J. (1990), erschienen ist; daran schließt der Band von Michaela Krieger und Gerhard Schmidt, *Die Wenzelsbibel. Erläuterungen zu den illuminierten Seiten*, Graz 1996, an.

Seit Schlossers Arbeit haben die Randverzierungen in den Bilderhandschriften des Königs Wenzel ein besonderes Interesse gefunden. Allerdings erwies sich deren Interpretation, die sich neben den üblichen Drollerien vor allem auf das Bademädchen und den Mann, den Liebesknoten, den Eisvogel, den Wilden Mann, die Monogramme »e« und »w« sowie