

den Herrn Oberbürgermeister von Augsburg herangetreten; wie es scheint, auch sie ohne Erfolg.

Jetzt wird aus der Veröffentlichung des Adaptierungsprojektes von Professor Wiedemann in der „Augsburger Allgemeinen“ vom 22./23. 1. 1966 deutlich, wie sehr das Zeughaus durch seine Einbeziehung in den Baukomplex des Kaufhauses „Mercur“ in seiner künstlerischen und städtebaulichen Gestalt geschmälert wird. Es ist eine Illusion, für möglich zu halten, daß die für das Kaufhaus erforderlichen baulichen Eingriffe die denkmalpflegerischen Notwendigkeiten genügend berücksichtigen könnten.

Soll endlich die über dem Portal des alten städtischen Zeughauses durch Hans Reichel aufgerichtete Bronzegruppe des hl. Michael, eine der großartigsten Schöpfungen der deutschen Bildhauerkunst, künftig zum Firmenschild eines Kaufhauses werden?

Uns scheint, es steht sehr viel auf dem Spiel. Deshalb wenden wir uns jetzt an die Öffentlichkeit.

Der Vorstand des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker:

Professor Dr. Herbert von Einem, Bonn

Professor Dr. Gert von der Osten, Generaldirektor der Museen der Stadt Köln

Professor Dr. Günter Bandmann, Tübingen

Professor Dr. Dr. h. c. Werner Hager, Münster

Professor Dr. Rudolf Wesenberg, Landeskonservator Rheinland, Bonn

DAS JAHRHUNDERT VON RUBENS

Ausstellung in Brüssel, 15. Oktober bis 12. Dezember 1965

Katalog von L. van Puyvelde und 16 Mitarbeitern

(Mit 2 Abbildungen)

Den Presseberichten zufolge hatte die Ausstellung einen unerhörten Erfolg. Der Besucherstrom war gewaltig. Dem Kunsthistoriker brachte sie manche freudige Überraschung und noch mehr ärgerliche Enttäuschungen. Die Freude über berühmte schöne Werke von Rubens wurde getrübt durch die Aufnahme von zweitrangigen Bildern, die nicht einmal den Spezialisten interessieren konnten. Übrigens wollte man sicherlich nicht eine Fachgelehrten-Ausstellung, sondern eine populäre flämische Schau. Die Auswahl erschien mir auch unter diesem Gesichtspunkt nicht glücklich. Das Brüsseler Museum besitzt selber so großartige Bilder (15 wurden auf der Ausstellung gezeigt), daß man nur die besten Beispiele aus anderen Sammlungen dazu hätte zeigen dürfen. Die Nummern 181, 183, 184, 186, 189, 192, 194, 198, 204, 211, 212, 217, 220/2, 227/31, 233 sind denen der Brüsseler Sammlung ebenbürtig. Warum wurde das interessante frühe Bild Brüssel Nr. 682 nicht ausgestellt, das noch als A. Sallaert im Vorrat des Museums schlummert? Gerade weil J. Held das Bild in die italienische Periode setzt, L. Burchard ein anderes Exemplar bevorzugt, und L. v. Puyvelde die Zuschrei-

bung ablehnt, wäre dieses Bild des Zeigens wert gewesen. Die Auswahl bei van Dyck war noch schwächer. Jordaens ist unproblematisch, er war gut vertreten. Bei Adriaen Brouwer überraschte wiederum die Unsicherheit des Urteils. Das Thema der Ausstellung „Das Jahrhundert von Rubens“ war so weit gesteckt, die Mittel so reichlich bemessen, daß man aus dem Vorrat, den die Welt hat, eine künstlerisch geschlossene Schau von hoher Qualität hätte zusammentragen können. Bilder aus der Eremitage, Kanada, Mitteldeutschland, Puerto Rico, Rumänien und vielen Staaten Amerikas hatte man kommen lassen. Nicht alle waren die Mühe und das Risiko wert. Bei der sehr berechtigten Ausstellungsmüdigkeit der verantwortungsbewußten Bilderbesitzer und Bilderbetreuer sollte man heutzutage nur wissenschaftlich notwendige und künstlerisch wohlüberlegte Ausstellungen veranstalten.

Man wird dem Charakter und dem Pathos dieser Ausstellung gerechter, wenn man sie würdigt als Leo van Puyvelde's Sicht der flämischen Kunst, als van Puyvelde's Verteidigung seines Rubensbildes. Wir wissen, daß van Puyvelde der spiritus rector des Unternehmens war. Er war es, der in der Hauptsache die Bilder im In- und Ausland ausgesucht hat, eine erstaunliche Leistung für einen Mann seines Alters. Kurz nach der Eröffnung der Ausstellung ist Leo van Puyvelde im Alter von 83 Jahren gestorben. Mit seinem Tode ist Belgien um eine markante Erscheinung ärmer. Er war nicht nur lange Jahre Generaldirektor des Brüsseler Museums, sondern auch Professor an den Universitäten in Gent und Lüttich, zweiter Vorsitzender des belgischen Penklubs und vor allem ein fruchtbarer Publizist von kunsthistorischen Büchern und Aufsätzen – seine Bibliographie zählt mehr als 1000 Nummern!

Es ist tragisch, aber unvermeidlich, daß jüngere Generationen sich dieser dynamischen Persönlichkeit gegenüber mißtrauisch verhielten. Die Kritik der deutschen, englischen und flämischen Forschung hat van Puyvelde nicht sanft behandelt (z. B. Times Literary Supplement 24 July 1948). Er strafte seine Kritiker mit Nichtachtung und Geringschätzung. In dieser unerfreulichen Situation sollte man jedoch nicht vergessen, daß van Puyvelde's Übersichten und Zusammenfassungen schwungvoll und mit einem Sinn für Synthese geschrieben waren, was für den künstlerisch empfänglichen Leser einen großen Reiz hatte. In gewissen Augenblicken überraschte er seine Freunde durch Ironie und Selbstspott, wie dem letzten Neujahrsglückwunsch zu entnehmen ist.

Der Katalog der Brüsseler Ausstellung muß unter diesem Gesichtspunkt als Erläuterung zu den Bildern gelesen werden. Van Puyvelde verteidigt sein Rubensbild, er verteidigt von neuem seine Zuschreibungen und Expertisen, er gibt seine verurteilenden oder preisenden Meinungen zu vielen Werken, die nicht gezeigt werden, er wiederholt alte Thesen mit bekannter Schärfe und mit einer aus anderen Schriften bereits bekannten Beweisführung. Das alles ist für den Fachmann keine angenehme Lektüre, und für den Laien zu schwere Kost. Eines ist aber sicher: nie werden wir im ungewissen gelassen über die Meinung des Katalogschreibers oder Zusammenstellers im Gegensatz zu anderen dicken Katalogen aus neuerer Zeit, die fleißig alle Ansichten aus der Literatur nebeneinander stellen ohne eigene Schlußfolgerung oder Urteilsbildung (z. B. Katalog der Gossaert-Ausstellung Rotterdam-Brügge 1965).

Van Puyvelde's Rubensbild beruht auf zwei Grundüberzeugungen: Rubens ist der vollkommene flämische Künstler, das flämische Genie in reiner Ausprägung, und zweitens: Rubens arbeitete allein ohne Atelier (mit Ausnahme für die Jahre 1611/13). Rubens' Barock ist persönlich, „und es ist kleinlich, zu viel Nachdruck auf das Aufweisen von Einflüssen zu legen“. Beide Ansichten vertragen sich schlecht mit dem Gang der modernen Rubensforschung, die Rubens eher als europäischen Künstler mit stark italienischer Schulung herausstellt, und die sich bemüht, seine Größe auch als Werkstattinhaber, Gelehrter, Sammler und Verehrer der Antike zu zeichnen. Van Puyvelde würde meiner Interpretation nicht zustimmen, daß sich des Künstlers Stil in den italienischen Jahren am Studium der italienischen Kunst entzündet habe. Er legt Nachdruck auf die „flämischen Konstanten“, andere (mit mir) auf solche auffallenden Ereignisse in Rubens' Wirken und Leben wie die Herausgabe der Grund- und Aufrisse genuesischer Paläste (Antwerpen 1620), oder die Begeisterung für Tizian 1629 in Madrid, wo zahlreiche Kopien entstanden, die Rubens sein Leben lang bewahrt. Beide Auffassungen können zu fruchtbaren Diskussionen führen.

Daß sie im van Puyveldeschen Katalog nicht ausgelöst werden, liegt meiner Ansicht nach an zwei bedauerlichen Konstruktionsfehlern. Der Katalog ist mit zahlreichen unnützen Gemeinplätzen zu ausführlich und zu polemisch, ohne auf neue Argumente der Gegner mit neuer Munition zu antworten. Wozu eine zwei Seiten lange Lebensbeschreibung von Rubens, in der nur „bewiesene Tatsachen, die seine Kunst beeinflusst haben“ vermeldet werden sollen, wenn uns gleichzeitig die Weisheit zuteil wird: „man lernt den Meister am besten durch seine Werke kennen“. Van Puyvelde liebt diese Aphorismen, die eigentlich Selbstverständlichkeiten oder Plattheiten sind, wie z. B. bei der Bewertung einer bisher unbekanntes Replik eines bekannten Bildnisses (Nr. 209): „Im Gebiete der Kunst ist der innere Wert eines Werkes von größerer Wichtigkeit als ein Zertifikat der Herkunft und mehr oder weniger historische Tatsachen, um so mehr als Zuschreibungen in alten Sammlungen keineswegs fehlerlos sind“. Von der Isabella Brant (Nr. 207), m. E. eine Kopie, kann aber nichts anderes zum Lobe des Bildes angeführt werden als die Vermutung, daß es zur alten Buckingham-Sammlung gehört! Die älteste, tatsächliche Inventarnotiz ist aber erst von 1848. Das Bildnis von Helene Fourment wird mit folgenden Worten beschrieben: „Die zarten, hellen Pinselstriche streicheln sanft und nervös das Holz und lassen uns die vibrierende Erregung des Künstlers fühlen“ usw. Es ist van Puyvelde's gutes Recht, sich für das Exemplar der Kunsthandlung Finck einzusetzen, aber in einem Katalog (in einer Expertise eigentlich auch) erwartet man einen sachlich-beschreibenden und wertenden Vergleich mit den anderen bekannten Exemplaren. Ein Beispiel polemischer Kontroverse mit Ludwig und Wolfgang Burchard ist die Beschreibung von Nr. 208. Unnötig ist van Puyvelde's bekannte Ehrenrettung der Anbetung der Hirten in der Pauluskirche (nicht auf der Ausstellung), überflüssig die Geringschätzung der späten Anbetung der Könige im Kings College in Cambridge (nicht auf der Ausstellung) und bedauerlich die Wiederholung älterer Ansichten und Irrtümer (z. B. bei den Nummern 224/5 und 232).

Die nicht geringe Anzahl berühmter und schöner Rubensbilder wurde anfangs bereits hervorgehoben. Hier nur noch einige Erläuterungen. Seit 1904 wurde zum ersten Mal wieder in Europa das Gelehrtenbildnis der Slg. Linskey (Nr. 205) gezeigt. Das Datum und die „Signatur“ wecken kein Vertrauen. Wenn es von Rubens herrührt, dann ist der Rubens-Stil vor 1600 ungreifbar. Das Bild hat keine individuellen Züge. Es ist im höfischen Zierstil des Frans Pourbus gemalt, der auch nach 1600 in der Mode blieb. Die italienische Periode war mit der Grablegung der Galerie Borghese (Nr. 192) und der Skizze der Anbetung der Hirten in Leningrad (Nr. 184) vertreten, die van Puyvelde der frühen Antwerpener Periode (als Skizze zum Bild in der Pauluskirche) zuordnet. Schade, daß hier M. Jaffés Forschungen nicht genannt werden, in denen das Fermo-Bild genau datiert wurde. Nr. 192 gehört in den *Anfang* der italienischen Zeit, was heutzutage allgemeine Zustimmung findet. Die Diskussion über die überholte Zuschreibung an van Dijck ist überflüssig. Von Bildern dieser Art müßte man ausgehen, um den Frühstil von Rubens zu rekonstruieren.

Hervorragend waren die Bilder der ersten Antwerpener Periode: die beiden Skizzen aus Groningen (Nr. 186) und Paris (Nr. 204), die letzte leider in schmutzigem Zustand. In dieselbe Zeit würde ich das Ursula-Martyrium setzen (Nr. 201; van Puyvelde; ca. 1617). Großartig ist der Auszug Loths (Nr. 181; Würzburg, Leihgabe), die der jetzt gereinigten Himmelfahrt Mariä in Brüssel (193) nahesteht. Beide Werke werden einige Jahre vor 1620 entstanden sein. Der Höhepunkt der Spätzeit war der „Liebesgarten“ in Madrid (Nr. 217), wobei wiederum gegen Burchards Zuschreibung eines anderen Exemplares ausführlich Stellung genommen wird. Die Skizzen zu der Jesuitenkirche, zu Withehall und zum Pompa Introitus in Antwerpen bringen keine Probleme mit sich; einige der hier ausgestellten Skizzen zur Geschichte des Kaisers Konstantin, zu der Galerie Heinrichs IV., zur Eucharistie und zu Torre de la Parada haben merkwürdige Schwächen.

Die Landschaften sind sehr verschiedenartig. Spät und gut sind die Skizzen in Rotterdam und Oxford (213 und 211). Die Brüsseler Jagd von Atalante bleibt problematisch, und das Exemplar vom Park von Steen (Nr. 214) der Slg. Dulière kann nun endgültig aus Rubens' Werk gestrichen werden. Der Katalog verteidigt zwar die Zuschreibung, aber auf S. 202 wird es kurzweg „Replik“ genannt. Auch Nr. 215 ist eine Kopie. Sehr verdienstlich ist das Zurschaustellen der Landschaft mit dem Regenbogen aus Valenciennes (Nr. 212). Daß das Bild kürzlich gereinigt sein soll, ist beinahe nicht zu glauben, so verschmiert ist es.

Mit Neugierde hat man nach der englischen Fassung von „Dianas Jagd“ ausgeschaut (Nr. 202), deren Echtheit vom Vorbesitzer Jean Néger und Julius Held verteidigt wird. Sie sollte der Variante in Cleveland überlegen sein. Beide Bilder sind in der Ausführung sehr verschieden, und beide Bilder haben Schwächen, die auf den eigenhändigen Werken dieser Periode nicht vorkommen (Abb. 1a, 1b). Es erübrigt sich, auf andere schwache Schulbilder oder umstrittene Zuschreibungen (Nr. 182, 188, 197, 200, 216, 218) einzugehen. Völlig abwegig sind die positiven Äußerungen zu den Bildern 185, 191, 196, 206, und sehr zu verurteilen sind die ungenauen Angaben zu Ausstel-

lungen und Literatur (überall im Katalog). Unter beiden Rubriken werden öfters Nachrichten zusammengestellt, die sich gerade *nicht* auf das ausgestellte Exemplar beziehen.

Eine wichtige Schlussfrage: Hat die Ausstellung unsere Sicht auf Rubens vertieft und geläutert? Nein. Im Gegenteil: die großartigen Werke aus Brüssel, Antwerpen, Madrid, Paris, Rotterdam und anderen bekannten Sammlungen mußten dazu dienen, um zweifelhaften und mehr als zweifelhaften Bildern Glanz zu verleihen. Der Katalog wurde unleserlich durch die langatmige Polemik und unzuverlässig durch einseitige und ungenaue Information.

Der Eindruck von Vermischung von Gut und Schlecht wiederholt sich bei der Betrachtung von Van Dycks Werken, mit derselben unnötigen Weitschweifigkeit im Katalog und den ungenauen Literaturangaben. Millars Kritik an der genuesischen Ausstellung könnte man hier wiederholen (O. Millar im Burlington Magazine 97, 1955, S. 313: "The impact of Van Dyck's personality was blurred by far too high a proportion of pictures which had certainly not been touched by his hand"). Warum wurde verschwiegen, daß Nr. 62 in Genua (ein von J. Reder entdecktes Gemälde) nur als *Schulbild* ausgestellt war? Ich glaube übrigens, daß es ein italienisches Bild ist. Sollte dem Katalogschreiber wirklich der grundlegende Aufsatz von Julius Held zum Bildnis Karls I. (Nr. 68) unbekannt geblieben sein (The Art Bulletin 40, 1958, 139)? Daß man zu diesem königlichen Bildnis nur eine komplizierte Herkunftsgeschichte vorgelegt bekommt, ist arm. Die Zuschreibungen der Nummern 50 bis 53, 59, 63, 74/5 sind m. E. unrichtig und z. T. auch von Millar u. a. abgelehnt worden; Nr. 50 ist identisch mit dem bei H. Vey (Cat. Ausstellung Antoon van Dyck, Antwerpen - Rotterdam, S. 165) genannten Pasticcio, aber nicht mit dem Exemplar der Slg. Huybrechts, Antwerpen. Besonders schön sind die englischen Bildnisse Nr. 71 und 72. Jordaens war gut vertreten, das Bild aus der Jakobskirche ist ein anerkannt wichtiges Dokument für seinen Frühstil; Nr. 118 allerdings muß von einer ganz anderen Hand herrühren.

Die Katalogisierung der übrigen Künstler war auf viele Mitarbeiter verteilt, was der Einheitlichkeit der Katalogbearbeitung nicht zugute kam. Am wichtigsten und am schwierigsten ist die Darstellung von A. Brouwer, die mißlungen ist. Die einleitende Lebensbeschreibung ist naiv und so auch die Annahme, im Suermondt-Museum von Aachen noch ein unerkanntes Werk des Malers entdecken zu können (Nr. 37). Es handelt sich um das Bildchen eines kleinen holländischen Malers. Ich glaube, Harmen Hals wäre eine verständliche Zuschreibung. Nr. 35, dem Katalog zufolge eine Ausdrucksstudie, die „unzweifelhaft den weitaus dreist-großartigen Akzent und die freieste Technik aufweist, die die kühne Kunst eines Daumier und eines Permeke ankündet“, ist ein grobes Bild von J. van Craesbeeck. Brouwer ist eine schwierige Materie, da wir eigentlich keinen festen Ausgangspunkt haben. Die Münchner Bilder eignen sich ihrer Qualität wegen noch am ehesten dafür. Das Dresdener (Nr. 32) und das Leningrader Bild (Nr. 36) können auf der Ausstellung als Maßstab für den (relativ) späten Stil gebraucht werden, und die Nummern 28/9 als Handhabe für den frühen Brouwer „im flämischen Gewand“, obwohl in Holland gemalt. Nr. 30

ist eine schwache Kopie und der Vergleich mit dem Frankfurter Bild unsinnig. Nr. 31 ist eher ein früher Teniers und Nr. 32 meiner Ansicht ein früher David Ryckaert; man vergleiche die Landschaft und die Figuren mit dem Bilde von 1638 in Valenciennes (Nr. 242).

Im übrigen hat die Ausstellung wohlüberlegt mehr Nachdruck auf die Malerei nach Rubens als auf die Periode des Manierismus und Caravaggismus gelegt. Zwei Bilder von Jan Breughel waren außerordentlich: die Schlacht von Arbela von 1602 aus dem Louvre (Nr. 19) und die Ansicht von Antwerpen von 1610 aus der Slg. Becker in Dortmund (Nr. 20). Die Altarmalerei der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist sehr unübersichtlich und die Bildzuschreibungen von jeher unzuverlässig. Größte Vorsicht ist hier geboten. Leider tragen die Bildanalysen und die Lebensbeschreibungen nicht zur Klärung bei. Ein Beispiel: Worauf die traditionelle Zuschreibung von Nr. 11 an J. Boekhorst durch Stilvergleich gestützt ist, wird uns nicht deutlich gemacht. Dagegen hat Nr. 12 eine alte Zuschreibung aus dem 17. Jahrhundert, wobei sich der Verf. des Kataloges der Bedeutung des Inventars der Slg. Leopold Wilhelms von 1659 nicht bewußt ist. Wie könnte man sonst von einem „Besuch“ von Leopold Wilhelm in Brüssel sprechen? Die belgischen Kollegen haben in den letzten Jahren viele Kleinmeister unter den Landschafts-, Stilleben- und Genremalern herausgearbeitet. Viele dieser neuen Funde sind auf der Ausstellung zu sehen. Daß eine genauere Datierung von Mompers Bildern noch nicht gelungen ist, liegt an der geringen Zahl (undeutlich und unsicher) bezeichneter Werke.

Zum Schluß einige Vorschläge: Nr. 43: nicht G. Coques, sondern E. van Tilborch. (Ein anderes Beispiel: Das Gruppenbildnis [Katalog „Pictures in the poss. of St. Catherine College...“, Cambridge, 1950 Nr. 56 als G. Coques] ist auch ein van Tilborch.) – Nr. 77: wie ursprünglich angenommen, ein holländisches Bild. Ich lese von der Signatur nur A. v., so daß einer Zuschreibung an Aert van Antum nichts im Wege stände. – Nr. 106: der Ausblick auf das Wasser von B. Peeters. Das Bild sollte zum Maßstab von de Heems Kunst in dieser Periode genommen werden, was eine Zuschreibung von Nr. 105 an denselben Maler ausschließt. – Nr. 169 ist ein holländisches Bild von 1635/40, das unmöglich von Jan Peeters (geb. 1624) gemalt sein kann. Jan (oder Julius) Porcellis ist der richtige Name. Das andere, hier gezeigte Bild von J. Peeters (Nr. 168) muß (falls die Signatur echt ist) aus seiner letzten Zeit stammen. Es sieht H. Minderhout, der einer späteren Generation angehört, zum Verwechseln ähnlich. – Nr. 294: Auch dieses Bild ist ein Fremdkörper in der flämischen Malerei und der des Cornelis de Vos im besonderen. Es ist ein holländisches Bildnis, das vielleicht zur Delfter Schule gehört. Unter den üblichen Zuschreibungen an C. de Vos verbergen sich ab und zu holländische Bilder, worunter das Verständnis für seine Entwicklung leidet. (Die Gruppenbilder in E. Greindl, Cornelis de Vos, 1944, Abb. Nrn. 56–60 sind ebenfalls fälschlich diesem Maler zugeschrieben, was z. T. andere Kollegen auch gesehen haben.)

Die Ausstellung schloß mit einer kleinen Abteilung von Zeichnungen, Stichen und Plastik. Die Rubenszeichnungen aus der Eremitage und Windsor Castle waren wohl

die wichtigsten; das unbekannte Blatt aus der Akademie von San Fernando ist inzwischen auch von Müller-Hofstede publiziert (Wallraf-Richartz-Jahrbuch 27, 1965, 316). Daß der letzte kritische Katalog der Jordaenszeichnungen bei acht Blättern nicht in der Literaturangabe verarbeitet ist, ist ein bedauerlicher Irrtum. Oder hat die Unterlassung andere Ursachen?

Van Puyvelde seufzt einmal (S. 55 des Kataloges) „Kunstwerke reisen oft mehr als Menschen“. Sie reisten nicht nur im 18. und 19. Jahrhundert von Sammlung zu Sammlung. Wir lassen sie jetzt noch von Ausstellung zu Ausstellung reisen, gute und schlechte Bilder. Ist es richtig und wünschenswert? Bringen wir damit die Kunst stets dem Liebhaber und dem Kenner näher? Und die Kataloge, die wir den Besuchern verkaufen, sind sie so zuverlässig und gründlich wie sie schwer an Gewicht sind? Für die Brüsseler Ausstellung müssen die Fragen zu einem großen Teil verneint werden. Der Katalog ist unnötig ausschweifend geschrieben und ziemlich mager an wirklicher Information. Und was die Ausstellung anbetrifft: die guten Werke bleiben in Erinnerung und man ist dankbar für die erneute Begegnung mit ihnen. Doch bleibt Millars Wort (mit einer Variante) auch für diese Ausstellung gültig: „The impact of the artists personalities was blurred by far too high a proportion of pictures which had certainly not been touched by the hands of these artists“.

Horst Gerson

REZENSIONEN

Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia 1300 – 1378. Mit Beiträgen von Vlasta Dvoráková, Josef Krása, Anezka Merhautová und Karel Stejskal. London (Oxford University Press) 1964. 160 S., XXXII und 198 Abb., XVIII Farbtaf.

Während über die gotische Tafelmalerei in Böhmen seit vielen Jahren das in zahlreichen Auflagen und Übersetzungen erschienene Kompendium von Matejček und Pesina vorliegt, fehlte bis vor kurzem eine vergleichbare Zusammenfassung der Wandmalerei dieser Epoche. Wohl veröffentlichte die Tschechische Akademie der Wissenschaften 1958 einen Band über die gotische Wandmalerei in den böhmischen Ländern von 1300 – 1350, der von Mitgliedern des Instituts für Kunsttheorie und Kunstgeschichte in Prag verfaßt war. Doch da diese Publikation in tschechischer Sprache (mit Resümees) erschienen war, blieb sie ein nur für einen kleinen Kreis benutzbares Arbeitsinstrument. Als man daran ging, die hier angezeigte englische Veröffentlichung vorzubereiten, erwies sich die Neubearbeitung des Materials als notwendig. Die Breite der Darstellung wurde für die erste Jahrhunderthälfte erheblich beschnitten, da nun die eigentliche Blütezeit böhmischer Wandmalerei im 14. Jahrh. unter der Regierung Karls IV. den Schwerpunkt der englischen Publikation ausmacht. So erscheint es sinnvoll, nicht über das Todesjahr Karls IV. (1378) hinauszugehen, nach welchem auf allen Gebieten ein schnelles Rückgleiten ins Provinzielle zu beobachten ist.

Auch die neue Publikation ist aus dem Prager Institut hervorgegangen. Man muß die Vorgeschichte des Buches kennen, durch die ein Teil seiner Mängel eine Erklärung