

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

findet. Die Beiträge sind in der vorliegenden Form auf Veranlassung des Verlages beträchtlich, der Katalog um nicht weniger als zwei Drittel gekürzt worden. Wenn man auch diese Amputation des Textes in Rechnung stellt, müssen sich der Leser und der Rez. an das Gedruckte halten.

In elf Kapiteln geben die vier Autoren eine Übersicht über den historischen Hintergrund, die Programme der großen Freskenzyklen und die stilistische Entwicklung der Wandmalerei. Man fragt sich jedoch, ob man nicht auf die historischen Einführungen hätte ganz verzichten sollen, um den Katalog, der nunmehr auf bloße 19 Seiten geschrumpft ist, ausführlicher zu belassen. Es hätte m. E. genügt, an die wichtigen historischen Fakten bei der Skizzierung der malerischen Programme zu erinnern. Wenig günstig wirkt sich auch die Behandlung größerer Komplexe in mehreren, voneinander in der Disposition getrennten Kapiteln aus; denn Programm und künstlerische Durchführung stehen in der gewählten Form der Darstellung unverbunden nebeneinander.

Die Organisation des Buches und die verlegerische Darbietung sind in mehrerer Hinsicht nicht zufriedenstellend. Die englische Übersetzung läßt zu wünschen übrig, zahlreiche Druckfehler sind stehengeblieben. Sowohl in den Textkapiteln wie im Katalog fehlt jeder Hinweis auf den Abbildungsteil. Da es auch kein Register gibt, muß man nach einer Abbildung oft lange suchen. Der wissenschaftliche Wert des Buches wird am meisten durch den unverständlich schlechten Druck der Abbildungen beeinträchtigt. Der ikonographische Index (S. 149 ff.) ist zwar an sich erfreulich, sein Wert jedoch durch den Mangel von Text-, Katalog- und Abbildungsverweisen sehr eingeschränkt.

Die Diskussion um die Probleme der böhmischen Wandmalerei ist noch keineswegs abgeschlossen. Viele Fragen nach Einflüssen westlicher und südlicher Kunstlandschaften, nach Wechselbeziehungen zur Buch-, Tafel- und Glasmalerei bleiben noch offen. Dies zeigt bereits Anezka Merhautová's „A short survey of mural painting 1300 – 1350“ (S. 25 ff.). Die in das erste Jahrzehnt des 14. Jahrh. datierte Kreuzabnahme in Pisek in Südböhmen (Abb. 2) wird als „bemerkenswert reifes“ Werk und als Beleg für den Einfluß englisch-französischer Buchillustrationen angesprochen. Es wird aber nicht auf die enge Beziehung des Freskos zu einer Illustration im *Passionale* der Äbtissin Kunigunde (um 1320; Prag, Universitätsbibliothek, Cod. XIV. A. 17 fol. 8v; abg. bei Zoroslava Drobná, *Die gotische Zeichnung in Böhmen*, Prag 1956, Taf. 4; vgl. auch Stejskal in *Umení* 1957, S. 123 ff.) hingewiesen, die geeignet ist, Zweifel an der Datierung und stilistischen Herleitung aufkommen zu lassen. Der Freskant hat die beiden Szenen der Buchillustration kompiliert, d. h. die Johannesfigur aus der Kreuzigung in die Kreuzabnahme übernommen. Ohne behaupten zu können, daß das Kunigunden-*Passionale* als direkte Vorlage für das Fresko in Pisek gedient habe, muß neben dem unbestreitbaren ikonographischen Zusammenhang auf die stilistische Verwandtschaft hingewiesen werden, die die Annahme einer gemeinsamen Vorlage, die bei einer Datierung des Freskos in das erste Jahrzehnt spätestens um 1300 angesetzt werden müßte, unwahrscheinlich macht. M. E. ist es daher begründet, die Kreuzabnahme von Pisek erst um 1320 zu datieren.

In anderen Fällen sind vermutete Abhängigkeiten wie die des Wenzelszyklus in Zdár u Blovic von den Legendenillustrationen in der Velislav-Bibel und im Liber depictus nicht ausreichend begründet.

Bis zur Jahrhundertmitte macht sich vorwiegend der westliche Einfluß in Böhmen geltend. Erst in der Regierungszeit Karls IV. werden in steigendem Maße italianisierenden Tendenzen bemerkbar. Mit der Verlegung des Hofes nach Prag ist die Berufung von Künstlern aus verschiedenen Reichsgebieten verbunden. Dom und Palast auf der Prager Burg, das Emmaus-Kloster in der Neustadt und Burg Karlstein bieten ein weites Betätigungsfeld. Drei Hofmaler sind uns mit Namen bekannt: Nikolaus Wurmser aus Straßburg, Meister Theoderich und Meister Oswald. Doch nur Theoderich ist künstlerisch faßbar. Von den beiden anderen fehlen gesicherte Werke. Wir wissen nur, daß der eine auf Karlstein, der andere im Prager Dom gearbeitet hat.

In Karlstein und im Emmaus-Kloster glaubt man einen weiteren Hofmaler fassen zu können, der nach seinem Hauptwerk, der Luxemburgischen Genealogie, benannt wird. Es überrascht, mit welcher Unbekümmertheit der allein in Kopien des 16. Jahrh. überlieferte genealogische Zyklus des Hauses Luxemburg, der sich ehemals im kaiserlichen Palast von Karlstein befand, zu Stilvergleichen herangezogen wird. Man kann bei Kopien aus dieser Zeit eine stilistische Zuverlässigkeit nicht voraussetzen. Dagegen hätte sich die Möglichkeit einer stilistischen Kontrolle an zeitgenössischen Reflexen des Zyklus geboten. Man vergleiche etwa den „Meromungus“ (Abb. 65) mit den Königfiguren einer um 1380 angesetzten Pinselzeichnung im Braunschweiger Museum (Drobná, a. a. O., Taf. 64)!

Mir erscheint die Sicherheit problematisch, mit der aufgrund der Kopien die Werkstattidentität für den genealogischen Zyklus und die Fresken im Emmaus-Kloster behauptet wird. Wie will man vor allem den starken italienischen Einfluß erklären, der im Emmaus-Kloster zu beobachten ist, für den aber die Kopien des genealogischen Zyklus keinen Anhaltspunkt bieten? Die Annahme einer Italienreise des Künstlers im Jahre 1355 hilft da nicht weiter, da der genealogische Zyklus um 1356/57 – also den Italieneinfluß bereits zeigen müßte – und der Zyklus im Emmaus-Kloster um 1360 anzusetzen sind. Diese Schwierigkeit tritt auch deutlich zutage, wenn es heißt: „The influences received from Italian art are, however, much more directly documented in the Emmaus cloister than in Karlstein“ (S. 112). Solchen Überlegungen kann man m. E. kaum folgen.

Manches für sich hat die Zuschreibung der Kreuzigung in der Katharinenkapelle von Karlstein (Taf. X) an Nikolaus Wurmser; sowohl im Stil wie in der Farbigkeit darf man an eine rheinische Herkunft des Meisters denken. Weniger überzeugend ist dagegen die Zuschreibung der sog. Reliquiarszenen (Abb. 84 f.) in der benachbarten Marienkapelle an den gleichen Künstler; die steife Figurenwiedergabe läßt sich kaum mit der Kreuzigung vergleichen. Die für eine Wandmalerei merkwürdig kleinteilige Darstellung des apokalyptischen Zyklus in der Marienkapelle gibt zu der Vermutung Anlaß, daß hier ein sonst nur im Format der Tafelmalerei arbeitender Künstler am Werke war. Dafür spricht auch die Verwendung der Tempera-Technik. Aller-

dings ist m. E. die Feststellung, daß auch die Wurmser zugeschriebene Kreuzigung in Tempera ausgeführt ist, kein ausreichendes Argument für die Zuschreibung des apokalyptischen Zyklus an diesen Künstler.

Besondere Beachtung verdient die gemalte Säulenloggia (Abb. 83) in der Marienkapelle, deren architektonischer, auf den Einfall des natürlichen Lichtes berechneter Illusionismus in der gleichzeitigen Wandmalerei m. W. keine Parallele hat.

Ein wichtiges Problem bildet die Frage nach dem Aufenthalt des Tomaso da Modena in Karlstein und dessen Einfluß auf die Hofwerkstatt. Im Anschluß an die ältere Forschung macht Vlasta Dvoráková das Votivbild der Katharinenkapelle (Abb. 73 ff.) von der Madonna Tomasos in der Kreuzkapelle abhängig. Mit Recht wird der italienische Einfluß auf dem Votivbild hervorgehoben, doch fehlen gerade die einen spezifischen Zusammenhang bezeichnenden Stilmerkmale Tomasos: Die außerordentlich voluminöse Körperdarstellung und die Derbheit des Gesichtsausdrucks. Die Zartheit und Feinlinigkeit des Votivbildes lassen eher an einen sienesischen Einfluß denken. Da das Votivbild um 1357 datiert werden kann, ergibt sich durch die vermuteten Zusammenhänge mit Tomaso eine Frühdatierung seiner beiden Werke auf Karlstein. Das Problem wird trotz seiner Bedeutung nur am Rande behandelt. Aus der Bildunterschrift von Taf. XXIV geht die Datierung „um 1353“ und die Annahme hervor, daß es sich bei den Werken Tomasos um Importstücke handele. Beide Vermutungen halte ich für unzutreffend. Bei dem „Triptychon“ in der Kreuzkapelle handelt es sich um in die Wand eingelassene Tafeln, die durch ihre Einpassung in das Rahmensystem der Kapelle und das mit den Tafeln der Theoderich-Werkstatt übereinstimmende Rautenmuster des Goldgrundes ihre Zusammengehörigkeit mit dem Auftrag Karls IV. an Meister Theoderich beweisen. Es entspricht nicht mittelalterlicher Denkweise, mit einem schriftlichen Auftrag über größere Entfernungen, der Maßangaben und Vorschriften über die ganz unitalienische Gestaltung des Goldgrundes enthalten haben müßte, zu rechnen. Tomaso muß diese Tafeln in engem Kontakt mit Meister Theoderich in Böhmen selbst geschaffen haben. Dadurch läßt sich auch ein Anhaltspunkt für die Datierung gewinnen. Die Kreuzkapelle wurde 1357 zum ersten und 1365 zum zweiten Male geweiht. Am 28. April 1367 erhielt Theoderich von Karl IV. die Abschlußzahlung für die Ausmalung. 1360 – 66 ist Tomasos Anwesenheit in Modena nicht belegbar. In diese Jahre lassen sich ein zweiter Aufenthalt in Treviso und die Böhmenreise datieren. Es steht nichts im Wege, seine Anwesenheit in Karlstein etwa 1365/66 anzusetzen, eine Datierung, die sowohl die Tafeln der Kreuzkapelle wie das Diptychon in Karlstein einleuchtend im Werk Tomasos fixiert.

Allenfalls für die Legendenzyklen von Wenzel und Ludmilla im Treppenhaus des großen Turmes von Karlstein ließe sich der Einfluß Tomasos geltend machen. Doch in dem fast völlig übermalten Zustand kann eine Stilanalyse dieser Fresken nur mit größter Vorsicht vorgenommen werden. Die Architekturdarstellungen (Abb. 164, 165) lassen sich jedenfalls von Tomaso nicht ableiten, da sie „moderner“, raumhaltiger sind als selbst die fortschrittlichsten Szenen des – wahrscheinlich späteren – Ursulazyklus in Treviso. Hinweise auf Altichiero und Avanzo tragen zur Erklärung nichts

bei, da die paduanischen Freskenzyklen erst zwischen 1377 und 1384 entstanden sind. Am besten vergleichbar sind noch die zwischen Guariento und Semitecolo strittigen Chorfresken der Eremitani in Padua (Rodolfo Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venedig und Rom 1964, Fig. 344 ff.). Ihre besondere entwicklungsgeschichtliche Stellung erhalten die Zyklen des Treppenhauses in Karlstein durch die frühe Darstellung eines Waldesinners (Abb. 169) und „autonome“ Landschaftsbilder in den Fensterlaibungen (Abb. 168).

Die weitausgreifende ikonographische Analyse des malerischen Programmes im Emmaus-Kloster durch Karel Stejskal erscheint an manchen Punkten überinterpretiert. Das gilt besonders für solche Ausführungen wie über den Sonnenkult (S. 76 ff.) anlässlich der Jungfrau in der Sonne im Südflügel des Klosters (nicht abg.). Was besagen solche Hinweise auf „the solar reform of the Egyptian Pharaoh Ahnaton, whose famous Ode to the Sun seems to anticipate the meditations on that celestial body written by Charles IV in his autobiography“? Auf diese Weise wird ein riesiger geistesgeschichtlicher Überbau geschaffen, ohne daß konkrete Bezüge hergestellt werden.

Zu ähnlichen Überspitzungen kommt es in der formalen Analyse, wenn Stejskal die kompositionelle Kreisform der „Mannalese“ im Nordflügel (Abb. 119) als Wunsch des Künstlers, „to represent the endless round of life, the circle birth, life and death“ (S. 105), deutet. So brauchbare Detailergebnisse die von Stejskal neuerdings (Umeni 1964, S. 575 ff.) in verstärktem Maße vorgenommenen geometrischen Analysen zeitigen mögen, schießen derartige Interpretationen weit über jedes Ziel hinaus. Die Problematik ist hier bereits eine methodische.

Sehr aufschlußreich sind die an Schönes Betrachtungsweise anknüpfenden Beobachtungen über die Lichtbehandlung in den Emmausfresken (S. 108 ff.).

Die knappgefaßten Kapitel Josef Krásas über den Veitsdom sind sicher die ausgewogensten des Buches. Krása kann die zuerst von Neuwirth vorgeschlagene Zuschreibung der Ausmalung der Wenzelskapelle an Meister Oswald mit neuen Argumenten stützen. Die spärlichen Reste von der Ausmalung der Chorkapellen können keinen angemessenen Eindruck von Programm und Dekoration mehr vermitteln. Angesichts von Kopfbildungen wie auf dem Votivfresko in der Magdalenenkapelle (Abb. 188) fragt man sich, ob man hier nicht mit ersten Niederschlägen der etwa gleichzeitigen Parlerschen Bildnisbüsten im Triforium rechnen muß (man vgl. etwa die Elisabeth von Böhmen, abg. bei Karl M. Swoboda, Peter Parler, Wien 1943⁴, Taf. 51).

Der Artia-Verlag in Prag plant eine Veröffentlichung in deutscher Sprache über die böhmische Wandmalerei des in dem Oxford-Buch behandelten Zeitraumes. Man darf hoffen, dann ein Buch in die Hand zu bekommen, das sich den früheren Kompendien würdig anreihet. Die englische Publikation bleibt ein Behelf.

Hanno-Walter Krufft