

Nur unter den genannten Voraussetzungen wird die deutsche Kunstwissenschaft in der Lage sein, die ihr obliegenden Aufgaben zu erfüllen und ihren internationalen Rang zu behaupten.

Der Vorstand des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker:

Professor Dr. Herbert von Einem, Bonn

Professor Dr. Gert von der Osten, Köln

Professor Dr. Rudolf Wesenberg, Bonn

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

Professor Dr. Günter Bandmann, Tübingen

BOHMISCHE KUNST 1350 bis 1420

Zu den Ausstellungen in Brüssel und Rotterdam

(Mit 4 Abbildungen)

Die Kunst Böhmens zu den Zeiten Karls IV. und Wenzels in Holland und Belgien in einer Auswahl begrenzten Umfangs, aber auf Werke höchsten Ranges beschränkt, bekanntzumachen, ist Aufgabe dieser Ausstellung. Dabei kann man sich auf die alten dynastischen, politischen, kulturellen Verbindungen berufen, die Prag in jener Zeit mit den Niederlanden verknüpfen. Für die Zusammenstellung der Werke und den knappen, dabei fast alles abbildenden Katalog zeichnet Jan Krofta, Direktor der Prager Nationalgalerie, verantwortlich. Er hat ein wohlabgewogenes Ensemble von dreiundzwanzig Skulpturen aus Holz und Stein, fünfundzwanzig Tafelbildern, wenigen Miniaturenhandschriften und einigen Werken der Goldschmiede- und Textilkunst zusammengebracht. Die historische Einführung stammt von dem Prager Professor Frantisek Kavka; Albert Kutal, Ordinarius in Brünn, handelt von der Plastik, deren bester Kenner er ist, Krofta von der Malerei. Der Referent sah die Ausstellung im Museum Boymans-van Beuningen, wo sie von J. C. Ebbinge Wubben mit Schwerpunkt bei den fünf Tafeln von Burg Karlstein und dem Wittingauer Altar vorzüglich aufgebaut war. Zur Eröffnung sprach Jan Krofta über die böhmische Malerei in deutscher Sprache.

Für den, der Matejcek gut studiert hat, war es eine großartige Gelegenheit, die Reihe der die Entwicklung bestimmenden Hauptwerke zu studieren. Hohenfurth allerdings fehlte verständlicherweise, doch war der Stil der Jahrhundertmitte durch die Muttergottes aus Eichhorn in Mähren (Veveri) gut vertreten (Kat. Nr. 24). Die Muttergottes in Königsaal (Zbraslov, Kat. Nr. 25), daneben aufgehängt, vom Katalog gleichfalls um 1360 datiert, schien dem Referenten, der Meinung Matejceks entsprechend, doch eher eine Kopie des 15. Jahrhunderts nach einem Vorbild zu sein, das der Muttergottes von Eichhorn sehr nahe steht oder diese vielleicht selber war. Im Vergleich sprechen etwa die trockene Perfektion des reich gepunzten Goldgrundes, auch die weniger überzeugende Haltung der linken Hand bei Maria und dem Kind, das durchsichtige Hemd-

chen des Kindes, das an den Weichen Stil erinnernde Faltenbild für diese Meinung. Dagegen wird die sogenannte Muttergottes von Rom (27), wenn auch geringeren Ranges, früh sein.

Mit der Kreuzigung aus dem Emmaus-Kloster (28), die Meister Theoderich mindestens sehr nahe steht, beginnt die Reihe der Tafeln, die während der letzten Jahre in den Werkstätten der Nationalgalerie in einem vorbildlichen Stil restauriert wurden. Vergleicht man die alten Abbildungen, wird man sich des hohen Gewinns an Klarheit der Farbe und Präzision der Zeichnung durch diese Maßnahmen bewußt. Dabei sind die Karlsteiner Bilder, von denen die fünf sonst in Prag befindlichen (29 – 33) gezeigt werden, schon in den dreißiger Jahren durch Slansky restauriert, kaum zu „retten“, weil sie durch die Restaurierungen des 19. Jahrhunderts allzu sehr gelitten haben.

Wahrhaft frappierend ist es, die drei Tafeln von Wittingau (Trebon) nach der Restaurierung zu sehen, die auf Veranlassung Kroftas von 1961 – 63 durch M. Hamsik und V. Frömlova ausgeführt wurde. Über diese Maßnahmen ist eingehend in Uměni, Heft 2, Jahrgang XIII, 1965 gehandelt. Der Gewinn ist kaum zu überschätzen und leicht durch Vergleich mit den alten Abbildungen, vor allem den farbigen zu ermessen. Dabei ist auf dem Ausschnitt aus dem Ölberg (*Abb. 2*) mit dem schlafenden Petrus deutlich die fein eingestrichelte, große Fehlstelle unter den Händen zu erkennen. Die Retusche ist in Aquarellfarben ausgeführt, um jederzeit wieder entfernt werden zu können. Aus der alten Abbildung geht hervor, daß diese Stelle durch einen flüchtig hingetuschten Baum kaschiert war.

Auch das Grablegungsbild (*Abb. 3*) hat durch die Reinigung im hohen Maße gewonnen. Der Farbklang, früher branstig-warm, ist ins Kühle gewendet, der Zauber der Landschaft an der rechten unteren Ecke erst wirklich zu erkennen. Der rote Himmel über den Häuptern Mariens und des Johannes war zerstört und wurde in einem matten Rot eingetönt. Hier stellt sich die Frage, ob man dieses Bild, wie es die frühere Literatur im allgemeinen und auch noch der Katalog tut, als Arbeit einer geringeren Hand von den beiden anderen Tafeln absetzen darf. Der Referent hatte den Eindruck, daß an gemeinsamer Konzeption und Ausführung aller Bilder nicht gezweifelt werden kann. Man sehe etwa das Gesicht des Nikodemus und vergleiche es mit dem des rechten aufblickenden Wächters am Grabe (*Abb. 4*), um sich dieser Identität bewußt zu werden.

Betrachtet man die drei Tafeln, die frei im Raum in eine Wand so eingebaut sind, daß Vorder- und Rückseiten sichtbar werden, so macht man sich, wenn man öfter mit solchen Fragen zu tun hat, unwillkürlich Gedanken über die Möglichkeiten der Rekonstruktion. Wenn an dieser Stelle ein Vorschlag gemacht wird, der, soweit der Verfasser weiß, bislang nicht diskutiert ist, so möge das nicht als Überheblichkeit, sondern als ein Beitrag zur Diskussion verstanden werden.

Der Vorschlag geht von den Rückseiten der drei Bilder aus, wobei bekanntlich hinter dem Ölberg die Heiligen Katharina, Maria Magdalena und Margareta, hinter der Grablegung der hl. Ägidius und die Kirchenväter Gregor und Hieronymus, hinter der Auferstehung die Apostel Jakobus minor, Bartholomäus und Philippus erscheinen. Dieses

(3 weibliche Heilige)	Hl. Katharina, Maria Magdalena, Margareta	Hl. Agidius, Gre- gor, Hieronymus	(Hl. Ambrosius, Augustinus, ?)
(3 Apostel)	(3 Apostel)	Apostel Jakobus minor, Bartholo- mäus, Philippus	(3 Apostel)

Wittingauer Altar: Außenseite

Christus am Olberg	(Kreuzigung)	Grablegung
(Passionsszene)		Auferstehung

Wittingauer Altar: Innenseite

Programm von männlichen und weiblichen Heiligen und Aposteln spricht nun dafür, daß die Dreiergruppen jeweils in größerem zyklischen Zusammenhang stehen. Zu den drei *virgines cardinales* muß man weitere, etwa Barbara, Dorothea oder Agnes erwarten, zu den beiden Kirchenvätern kommen Ambrosius und Augustin, die also von einem Heiligen links (*Agidius*) und einem Heiligen rechts, den wir nicht kennen, begleitet waren. Insbesondere aber die Wahl der drei Apostel legt nahe, die weiteren neun anzunehmen, also alle zwölf. Die dargestellten Apostel folgen nämlich der kanonischen Anordnung, wie sie mit geringen Varianten, mit Petrus beginnend, mit Matthias endend, im Anschluß an den Gedanken der Darstellung des Credo immer wieder geschildert sind. Teilt man die Apostel in vier Gruppen, so bilden die drei des Wittingauer Altares die dritte. Allerdings bedeutet das gegenüber der üblichen Anordnung, wie sie etwa auf dem Rahmen der Muttergottes von Svojsin (46) zu sehen ist, eine Verschiebung um eine Stelle nach links, was aber, wie gesagt, nichts Ungewöhnliches ist.

Zieht man auf Grund dieser Prämissen die Vorderseiten in die Überlegungen ein, so kommt man zu einer Rekonstruktion, die zu der Kreuzigung, dem verlorenen Mittelbild, je zwei Bilder rechts und links stellt, wobei das untere Bild links mit einer Passionsszene, etwa Christus vor Pilatus oder Geißelung oder Kreuztragung verloren ist, im geklappten Zustand aber eine Bilderwand mit je zwölf Heiligen oben und unten sich ergibt. Dabei müßte angenommen werden, daß die beweglichen Flügel links und rechts von Standflügeln begleitet waren, ähnlich wie das auf einem anderen böhmischen Werk dieser Zeit, dem Mühlhausener Altar in Stuttgart, der Fall ist (vgl. den Rekonstruktionsvorschlag auf S. 237).

Auch die mit dem Altar zusammenhängende Kreuzigung aus der St. Barbara-Kapelle in Wittingau ist im restaurierten Zustand in der Ausstellung zu sehen (38). Die frühere Meinung, die Tafel habe zum Wittingauer Altar gehört, kann, wie auch der Katalog sagt, als erledigt betrachtet werden.

Als weitere Hauptwerke seien das Votivbild des Očko von Vlašim (34), das Epitaph des Johann Jeren (40), die Muttergottes aus St. Veit (41), sowie der Altar mit dem Marienod aus Raudnitz (43) und die Passionstafeln aus Raigern (47 – 49), überwiegend gleichfalls restauriert, erwähnt. Bei den zuletzt genannten Altarbildern wird die Wendung ins Provinzielle deutlich. Das einzige nach Matejček neu aufgetauchte Werk ist die Muttergottes von Svojsin in Westböhmen (46), über die Jan Homolka in *Uměni* 10, 1962, berichtet hat. Die Muttergottes in Halbfigur hängt eng mit dem Bild aus St. Veit zusammen, wenn auch in einer etwas weniger perfekten Variante des Internationalen Stiles kurz nach 1400. Der Rahmen zeigt von rechts oben her entgegen dem Uhrzeiger umlaufend die Halbfiguren der Apostel mit den Credosprüchen.

Wenn man nicht mit der neueren tschechischen Literatur vertraut ist, so bedeuten die ausgestellten Skulpturen eine noch größere Überraschung als die Tafelmalerie. Hierfür ist vor allem auf das Buch von Kutal über die tschechische Skulptur der Gotik (Prag 1962) zu verweisen. Die Reihe beginnt mit der wohl aus Brünn stammenden, aus Birnbaumholz gearbeiteten stehenden Muttergottes der Nationalgalerie (1), auf deren stilistische Beziehung zu der Muttergottes von Eichhorn (24) der Katalog verweist.

Das vertikale, scharfgratige Faltenbild vertritt hervorragend den Stil der Jahrhundertmitte.

Die Kunst der Parler ist in der Ausstellung nur durch einige Abgüsse nach den Büsten des Veitsdomes, sowie durch die fast lebensgroße Steinmadonna aus dem Prager Rathaus (5), die allerdings nur einen schwachen Abglanz jener Skulpturen darstellt, vertreten. Kotal hat für dieses Werk wohl zu Recht auf Beziehungen zu der franko-flämischen Skulptur verwiesen.

Die große Zeit der böhmischen Plastik des weichen Stiles setzt etwa mit der wohl aus Olmütz stammenden Marienklage in Schloß Sternberk ein (9). Nach Kotal ist deren Herkunft aus dem Parler-Atelier noch zu spüren, die dann kurz darauf durch den Stil der schönen Madonnen abgelöst wird. Hauptwerke sind die Madonnen von Hallstatt (12), Sternberk (13), Wimperk (14), von denen die erste mit Salzburg, die zweite mit Thorn, die dritte mit Krumau in engem Zusammenhang steht. Der Katalog führt teilweise die Diskussion mit dem von D. Grossmann bearbeiteten Katalog der Salzburger Ausstellung des vergangenen Jahres weiter, worauf hier nicht näher eingegangen werden kann.

Mit der Krumauer Muttergottes hängt auch die bedeutende steinerne Marienklage aus der St. Ignatiuskirche in Iglau (Jihlava) zusammen (16; *Abb. 1*), die andererseits in der (wohl zerstörten) Marienklage der Elisabethkirche von Breslau ihre Parallele hat. Dabei spricht der weite Ausbau des Faltenystems nach links und rechts in Breslau, der knappe Abbruch links bei der Figur von Iglau für deren frühere Entstehung. Bemerkenswert ist hier die vorzüglich erhaltene, offensichtlich ursprüngliche Fassung, was man nicht von allen Skulpturen sagen kann, auch da, wo der Katalog es behauptet.

Paul Pieper

REZENSIONEN

HERMANN VOSS, *Johann Heinrich Schönfeld, ein schwäbischer Maler des 17. Jahrhunderts*. Biberach an der Riß (Biberacher Verlagsdruckerei) 1964, 38 S., 79 Abb.

Obgleich das Buch über Schönfeld vor nunmehr zwei Jahren erschienen ist, fehlt bis heute eine Rezension, in der versucht wird, dieses Werk seinem speziellen Charakter und seiner Zielsetzung gemäß zu würdigen. Dies trifft m. E. auch auf die kürzlich an dieser Stelle erschienene Besprechung von Gerhard Woeckel zu (*Kunstchronik* 1966, Heft 7, S. 176 ff.). Hermann Voss selbst gibt über seine Absichten im Vorwort Auskunft. Es lag ihm fern, eine abschließende Monographie vorzulegen, sondern er wollte – einer Anregung der Vaterstadt Schönfelds Folge leistend – die Persönlichkeit dieses vielseitigen deutschen Malers, den er vor fast vierzig Jahren durch die Publikation seines Aufsatzes in der Zeitschrift „Schwäbisches Museum“ der Vergessenheit entrisen hat, aus heutiger Sicht heraus einem größeren und nunmehr für die Malerei des Barock aufgeschlosseneren Publikum bekannt machen. Die hierzu gewählte Form ist die eines Essays mit den Vorzügen und Grenzen dieser heute unüblich gewordenen