

An diesem in der Zwischenzeit schon begonnenen Bauvorhaben zeigt sich, daß es notwendig ist, wachsam zu bleiben. Suse Schmucks Paradigma ist ein wichtiger Beitrag zu dem Bemühen, sehen zu lehren und weitere Schäden zu verhindern. Es wäre empfehlenswert, die Ausstellung in den Technischen Hochschulen den künftigen Architekten zu zeigen.

An die Veranstalter, die Staatliche Kunsthalle in Karlsruhe, sei appelliert, die Ausstellung trotz der Einwände und Bedenken, die der Karlsruher Oberbürgermeister in einem Brief äußerte, weiterzugeben. Er als Stadtoberhaupt sollte sich dessen bewußt werden, daß seine Verwaltung nicht schlechter ist als die anderer Städte, aber auch nicht besser, daß er aber in der breiten Öffentlichkeit zum Besseren beitragen kann, wenn er weiteren Veranstaltungen nicht im Wege steht.

(Der sehr gute und vollständige Katalog der Ausstellung ist zum Preise von DM 8,50 + Versandkosten zu beziehen bei: Dr. Suse Schmuck, Beethovenstr. 9, 7500 Karlsruhe.)

Olga Sonntag

REZENSIONEN

KARL-HEINZ CLASEN, *Der Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung, Umkreis.* W. de Gruyter, Berlin/New York 1974 (ISBN 3 11 003944 3), 219 S., 425 Abb. DM 190,—.

Die Probleme der mitteleuropäischen Skulptur um 1400, vor allem eines ihrer Hauptthemen, der sog. Schönen Madonnen, sind in den letzten Jahren ständig Gegenstand kunsthistorischer Forschung und Diskussion gewesen, wobei vor allem Fragen der Lokalisierung, Gruppierung und Datierung ins Zentrum lebhafter Kontroversen rückten. Karl-Heinz Clasen versteht sein Buch „Der Meister der Schönen Madonnen“ als zusammenfassenden Abschluß; es ist jedoch eher ein letztes Wort des Hauptparteilängers derjenigen These, die alle hervorragenden Statuen der verschiedenen Regionen einem einzigen wandernden Genie zuschreibt, das, aus dem frankoflämischen Bereich kommend, über das Rheinland, den Deutschordensstaat, nach Schlesien, nach Mähren und schließlich nach Böhmen wanderte und überall zahlreiche Nachfolger und Nachahmer hinterließ. Das Buch ist somit gegen die anderen Erklärungsmodelle gerichtet, die böhmischen oder salzburgischen Ursprung des Typs der Schönen Madonnen annehmen, ebenso gegen die Annahme mehrerer gleichbedeutender Bildhauer oder gar die einer kollektiven Wurzel dieses Stils und dieser Figurentypen.

Nach der Untersuchung der dem Meister zugeschriebenen Werke in der von Clasen postulierten Abfolge ihrer zeitlichen und örtlichen Entstehung geht der Verf. — in derselben Reihenfolge — auf die von diesem „Einzelgänger“ ausgehenden Wirkungen ein, und zwar breiter als es eine Monographie erforderte, enger als es für eine Geschichte der Madonnenstatuen

um 1400 notwendig wäre. Diskutiert werden vor allem Fragen der Zuschreibung und Datierung. An keiner Stelle des Buches rücken andere Probleme in den Vordergrund, etwa das Verhältnis dieser Standbilder und ihres Themas zu Theologie und Frömmigkeit oder ihre Funktion in Liturgie und Kult oder überhaupt ihre eigentümliche ästhetische Konzeption. Daß sich die Darstellung von Sachverhalten und die Beweisführung der Clasenschen Thesen ständig vermischen, erschwert die Lektüre und führt zu vielen Wiederholungen.

Zuweilen nimmt das Buch den Charakter einer Streitschrift an. Die Gegner seiner Thesen werden von Clasen polemisch angegangen: „Es kann verwundern, daß der unbedingt westliche Gesamtcharakter der Madonna aus Amiens nicht schon längst allgemein und sozusagen auf den ersten Blick erkannt wurde. . . . (S. 22 — s. a. S. 161, Anm. 145: Verengung des Gesichtswinkels wegen zu geringer Literaturkenntnis, S. 12: methodische Fehler, S. 171, Anm. 265: mangelnde Kenntnis der Originale usw.). In ebenso apodiktischem Tonfall werden jedoch auch oft die eigenen Meinungen verkündet: „Es steht fest und ist durch nichts zu widerlegen, daß dieser Meister der Schönen Madonnen im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts für einige Jahre im Lande (Preußen) tätig war.“ (S. 100)

Eine Kritik des Buches wird jedoch vor allem bei den Prämissen und historischen Modellvorstellungen einzusetzen haben, die seinen Anschauungen zugrunde liegen, auch wenn sie kaum explizit erörtert oder begründet werden.

Die erste dieser Prämissen ist, daß jeder Stil auf einen einzigen schöpferischen Meister zurückgehen müsse: „Die vorliegende neue Sicht und Darstellung des Problems geht von der durch die Kunstgeschichte immer wieder bestätigten Erkenntnis aus, daß einzelne Stilwellen einer Zeit stets durch große schöpferische Künstlerpersönlichkeiten bestimmt und geprägt werden. Diese stehen vereinzelt und überragend unter ihren Zeitgenossen, ihre Ausdruckshöhe und ihre persönliche Handschrift bleiben einmalig und daher erkennbar“ (S. VIII). Das heißt zugleich (S. 14): „Keinesfalls . . . kann man in einer Generation mehrere Meister der gleichen Art und von gleicher Gestaltungshöhe annehmen, wie es bei Katal und anderen geschieht“, oder S. 163, Anm. 79: „Es ist kaum vorstellbar, daß zu gleicher Zeit drei so hervorragende und gleichartige Meister wie der der Thorner, der Krumauer und der Budapester Madonna in dem kleinen Böhmen tätig waren, wozu dann noch die Nachfolger kämen.“

Diese These postuliert ein ungewöhnliches, in dieser Epoche unwahrscheinliches Maß an Individualität und Autonomie des Künstlers. Vor allem unterschlägt sie, daß es zur Durchsetzung eines Stiles nicht nur eines genialen Erfinders, sondern vor allem einer Gesellschaft bedarf, die ihn sich zu eigen macht, daß der Künstler nicht voraussetzungslos ist und seine Freiheit bereits durch die Aufgaben, die ihm gestellt werden, determiniert

wird. Das Maß an Individualität ist von Land zu Land in jeder Epoche zunächst erst zu definieren. In den Jahren um 1400 finden wir Künstler von eigenständiger Denkungsart, individueller als es sie z. B. um 1320 nördlich der Alpen gegeben hat. Zugleich aber hat uns zu beunruhigen, daß immer wieder bedeutende Künstler ein oder zwei „Doppelgänger“ gleich hohen Niveaus haben (s. z. B. die neuerliche Verteilung der Handschriftengruppe um das Martyrologium von Gerona an zwei oder gar drei gleichbedeutende Meister: G. Schmidt, Malerei bis 1450, Tafelmalerei-Wandmalerei-Buchmalerei, in: *Gotik in Böhmen*, hg. v. K. M. Swoboda, München 1969, 167—321, bes. 247 ff. oder die Rez. dieses Buches durch V. Kotrba, J. Homolka, K. Stejskal, J. Pešina und J. Krása in *Umění*, 19, 1971, 358—401, bes. 400). Im übrigen zeigt eine nähere Durchsicht der Kunst um 1400, daß sehr wohl mehrere Künstler gleichen Ranges an einem Ort zu finden sind, so etwa am Hofe des Duc de Berry, aber auch in Böhmen.

Bezeichnend ist, daß Clasen kaum Kriterien des Individuellen herausarbeitet, die der Zuschreibung von Figuren an eine Künstlerpersönlichkeit dienen könnten. Entscheidend bei der Anerkennung einer Figur als Werk des „Meisters“ ist letztlich die Gleichheit von Motiven, bis hin zu einer Aussage wie: „ . . . auf der Konsole schlängelt sich der Gewandsaum in der bekannten Doppelöse, was allein schon ausreicht, den Meister der Schönen Madonnen wie in einem Monogramm wiederzuerkennen.“ (S. 42) „Auf gemeinsame Herkunft von einem Bildhauer weist wieder die Form der Standplatte hin und erst recht die hohe Zackenkrone, das unverkennbare Kennzeichen derselben Künstlerpersönlichkeit“ (S. 63) — dies gerade Motive, die wohl jeder fähige Bildhauergeselle nachahmen konnte. Die überspitzte Folge ist, daß für C. zwei gleichartige Figuren, wie die Madonnen von Bonn und Thorn oder die Katharinenstatuen in Iglau (Jihlava) und Breslau notwendig einem Meister zugeschrieben werden müssen: „ . . . die völlige Gleichartigkeit und Gleichwertigkeit der Gestaltungsweise spricht gegen jede Nachahmung durch einen zweiten Künstler. Es fehlen alle individuellen Unterschiede in der künstlerischen Handschrift, alle Stilvariationen und Motivabwandlungen, wie sie sich bei Nachahmungen immer einstellen“ (S. 63). Die Möglichkeit einer die Qualität des Vorbildes in höchstem Maße bewahrenden Kopie wird geleugnet, wofür es neben dem bekannten Beispiel der dem Vorbild ebenbürtigen Repliken von Bildern Rogier van der Weydens auch genügend zeitgenössische Belege gibt, so, wenn in der Gnesener Bibel von 1414 einzelne Initialfiguren der Korczek-Bibel (nach 1400 — s. G. Schmidt a.a.O., S. 244 f.) wörtlich getreu wiederholt werden.

Gerade die Kunstproduktion der Jahre um 1400 in Böhmen ist weniger individuell als seriell; sie bindet die Künstler an Typen und Motive. Gegenüber älterer Serienproduktion wie den Madonnen der Ile-de-France um 1300 (R. Suckale, *Studien zur Stilbildung und Stilwandel der Madonnenstatuen der Ile-de-France zwischen 1230 und 1300*, Diss. München 1971, bes. 184 ff.)

fällt zwar das höhere Maß an freier Kombination der verschiedenen Motive und Typen auf, ebenso der schnellere Wechsel verbindlicher Formgebung, die Existenz nahezu akademischer Form- und Typenmuster ist jedoch nicht zu bestreiten.

Jede Zuschreibung von Werken an einen Künstler um 1400 steht somit vor einer paradoxen Situation: unter Umständen sind sowohl gänzlich verschiedene als auch genau übereinstimmende Werke ein und derselben Hand zuzuschreiben; einander sehr ähnliche Werke können ebenso jedoch auch von verschiedenen Händen stammen; man kann nicht immer sicher sein, daß sich individuell-handschriftliche Züge durchsetzen. Deshalb sind Künstleroeuvres dieser Epoche, wenn sie nur auf Stilkritik fußen, in hohem Maße spekulativ, so sehr, daß man zu fragen hat, ob nicht die darauf verwandte große Energie besser für die Lösung anderer Probleme eingesetzt würde.

Aus der Ähnlichkeit vieler Schönen Madonnen ist der Rückschluß auf eine einzige Künstlerpersönlichkeit nicht erlaubt. Auch die Entstehung der Typen dürfte nicht nur einem Mann verdankt werden; sie sind nicht gleich alt, bleiben aber nebeneinander bestehen, wiederholbar und variiierbar für jeden, der über die nötigen bildhauerischen Fähigkeiten verfügte.

Die zweite Prämisse Clasens ist, daß die Entwicklung eines Künstlers von einfachen, unentwickelten Formen (S. 29) zu reicheren und dann zu „überreifen“ komplizierten Formgebilden fortschreite. Dies gelte auch für die Entwicklung innerhalb einer Stilrichtung. Diese durch biologische Geschichtstheorien angeregte und an einer Vereinfachung des Entwicklungsmodells „Renaissance-Barock“ orientierte Vorstellung veranlaßt ihn, die Budapester Madonna als ältestes Werk in der Reihe der Schönen Madonnen zu postulieren. Verfolgt man jedoch die besser gesicherten Stilwandlungen in der Malerei Böhmens dieser Zeit, so bemerkt man schon seit etwa 1405 eine bewußte Vereinfachung der Form, größere Strenge des Ausdrucks, gesteigert durch düstere Farbigkeit. Ein Beispiel dieser Richtung, das Madonnenbild auf dem Seitenflügel des Altars aus Raudnitz (Roudnice; — A. Matějček/J. Pešina, Gotische Malerei in Böhmen, Tafelmalerei 1350—1450, Prag 1955, Abb. 173 ff., bes. 175) zeigt — wie die Budapester Madonnenstatue — ein bekleidetes, frontal angeordnetes Kind und eine ähnlich blockhaft geschlossene Form ohne die Beweglichkeit älterer Figuren, so daß man sich zu fragen hat, ob nicht die Budapester Madonna besser an das Ende der Figurenreihe gesetzt wird, als ein bewußt strengeres Werk im Zeichen der von den Hussiten damals bereits bekämpften Bilderverehrung.

Auf der anderen Seite könnte die Pilsener Madonna, von Clasen unter die letzten Werke des sog. Meisters eingereiht, eine der frühesten Figuren dieser Gruppe sein. Zu begründen wäre dies weniger durch den nur hypothetisch mit der Statue zu verbindenden Ablaßbrief von 1384 (J. Cadik,

K datování Plzeňské Madony, in: *Minulostí západočeského kraje*, 5, 1967, 228 ff., von Clasen übergangen), sondern mit der großen Nähe dieser Figur zu älteren französischen Kompositionsschemata, deren Grundanordnung, der Schürzung des Gewandes und der nur geringfügig kontrastierend aufgebauten Komposition. Bereits Kutal hat die Beziehung erkannt, jedoch keine Folgerungen für die Datierung daraus gezogen; ihm widersprechend erklärte J. Homolka (*On the development of Czech gothic sculpture around 1400*, *Sborník k sedmdesátinám J. Květa*, Prag 1965, 113—122, bes. S. 114 f.) die Pilsener Figur zur ältesten erhaltenen Schönen Madonna.

Neben diesen beiden generellen Prämissen Clasens steht eine Reihe spezieller Thesen, die ausschließlich die Skulptur um 1400 betreffen.

Clasen besteht energisch darauf, daß der Ursprung der Schönen Madonnen, d. h. des Typs, des Meisters und der Stilrichtung überhaupt, im frankoflämischen Gebiet zu suchen sei, und daß gerade Böhmen keineswegs der Anteil zukomme, der ihm gemeinhin zugeschrieben wird. Die angeblich aus Amiens stammende Madonna des Budapester Museums ist für ihn in Frankreich entstanden: „ . . . jedenfalls kann nicht an Import gedacht und ihre Zugehörigkeit zum ursprünglichen kunstgeschichtlichen Bestand des Westens durchaus nicht bezweifelt werden“ (S. 20). Den Vergleich mit den angeblich so verwandten Figuren dieser Region bleibt Clasen schuldig. Gerade bei dem Gewicht, das er dieser These beimißt, hätte man erwarten können, daß er den Skulpturen des sog. Weichen Stils im Westen gründlicher nachgegangen wäre: allein in den Kirchen der Ile-de-France finden sich mindestens ein halbes Hundert kaum bekannter Figuren dieser Zeit, ebenso in Belgien bzw. im belgisch-französischen Grenzgebiet; Fotos der meisten Werke sind in den Fotosammlungen der *Monuments Historiques* in Paris oder des *ACL* in Brüssel zugänglich. Auch Clasens Kenntnis der — zugegebenermaßen oft entlegen publizierten — Literatur ist lückenhaft.

Eine Durchsicht der westlichen Figuren zeigt, daß sie in der Art des Figurenaufbaus, in Kopftyp, Faltenwurf, bevorzugten Motiven und Stil ohne Ausnahme anders sind als die Budapester Madonna und daß sie sich von der Gruppe der mitteleuropäischen Schönen Madonnen durchaus unterscheiden. Die aus dem Kunsthandel stammende Herkunftsangabe „Amiens“ für das Budapester Stück gewinnt so nur wenig Glaubwürdigkeit; Kunsttraub und Kunsthandel haben im übrigen seit Napoleons Tagen Figuren so verschiedener Provenienz nach Frankreich gebracht, daß selbst der exakte Nachweis des Erwerbs aus Frankreich noch nicht französische Entstehung beweist. Eine solche mitteleuropäische Schöne Madonna, der deutschen Kunstwissenschaft bislang entgangen, dürfte die Madonna einer Privatsammlung in Moneta-sur-Allier (Allier) sein, die aus der Schloßkapelle von Moncoquet stammt (*Abb. 4a*; Stein, 88 cm, Reste farbiger Fassung — A. Guy u. E. Leclerc, *Notre Dame en Bourbonnais*, Aurillac 1968,

78 f.); sie entspricht dem Typ der Breslauer Madonna, scheint stilistisch aber eher der Salzburger Serienproduktion nahezustehen.

Clasens These enthält jedoch einen richtigen Kern; gerade tschechische Forscher haben die Bedeutung französischer Anregungen für die Bildung der Typen der Schönen Madonnen und für die Entstehung dieses Stils betont und haben versucht, Vorbilder nachzuweisen. Diese Beobachtungen können durchaus ergänzt werden; z. B. weist die Gewandanordnung bei dem Propheten an dem 1377 datierten Chorgestühl von Notre Dame in Evreux (Y. Bonenfant, *Notre Dame d'Evreux*, Paris 1939, 83 f., bes. T. 32/2) auf jene am Unterteil der Breslauer Madonna voraus — in Paris wird damals der Gewandstil sicher schon eleganter ausgebildet gewesen sein. Die kaum bekannte Madonna dieses Typs in Royaumont (Oise) (*Abb. 4b*; H. Goüin, *L'Abbaye de Royaumont, Petites Monographies des Grandes Edifices de la France*, Paris, 1964⁴, Rückdeckel) könnte zu dieser Zeit bereits entstanden sein; ein unbedeutenderes Gegenstück des gleichen Typs steht in der Kirche von Féricy (Seine et Marne) und ist zugleich ein Beispiel für die auch in Frankreich serielle Fertigung dieser Figuren. Für viele Motive der Gewand- und Figurenkomposition ließen sich französische Muster finden — ob es sich dabei immer um eine direkte Beziehung handelt, bliebe allerdings zu prüfen, da vieles Motivische „Allgemeingut“ geworden ist. Bislang jedoch haben sich keinerlei französische Vorbilder für die Typen der Haltung des Kindes nachweisen lassen, vor allem nicht für das auffällige, quer gehaltene und nach vorn gestreckte Kind der Madonna aus Krumau. Das querliegende säugende Kind vieler französischer Figuren, z. B. der Madonna in Royaumont (s. o.) ist nicht vergleichbar. Vorformen dürften aus dem italienischen Bereich stammen, das Motiv selbst jedoch eine böhmische Erfindung sein. In diesem Zusammenhang sollte man der aus dem späten 16. Jh. stammenden Kopie nach einem böhmischen Tafelbild von ca. 1360/70 im Stift St. Lambrecht (OKTOP 31, S. 116) größere Aufmerksamkeit schenken, dem bislang wohl frühesten Beispiel dieser Haltung des Kindes, zugleich ein Hinweis, daß die Erfindung aus der Malerei stammen dürfte. Clasens Protest gegen den Gedanken, die Schönen Madonnen vereinten Motive aus zwei verschiedenen Provenienzen (S. 6), ist sicher nicht berechtigt, sind doch schon die berühmten Madonnenstatuen der Ile-de-France aus dem 13. Jh. z. T. Erweiterungen von Halbfigurenbildern meist byzantinischer Provenienz zu Standbildern. Die Freiheit der Kombination zeigt sich ebenso auch in der Umgestaltung der Madonnenbilder des Typs der St. Veiter Madonna (Nat. Gal. Prag) zu Sitzmadonnen (Tafelbild aus Neuhaus — Jindřichův Hradec — Matějček/Pešina, a.a.O., T. 142 und 146 — in der Prager Galerie u.v.a. Beispiele).

Nicht allein diese Motive sind neu gegenüber französischen Werken, sondern das ästhetische Konzept der Schönen Madonnen überhaupt: ihre kontrastreiche Komposition, der Gegensatz zwischen der plastisch sich wöl-

benden, realistischen Körperlichkeit und der rhythmisch-linearen Gewand-„Fläche“, die Intensität der emotionalen Wirkung. Künstlerische Prinzipien wie religiöse Intentionen lassen die Gruppe der mitteleuropäischen Schönen Madonnen als Skulpturen eigener Art und eigenen Ranges erscheinen.

Erweist sich das Problem der Beziehungen zu französischer Kunst als wesentlich differenzierter als von Clasen dargelegt, so bleibt nun seine weitere These von der Gleichrangigkeit der deutschen Kunstlandschaften zu erörtern. Clasen wendet sich hier polemisch gegen jene Anschauung, daß die böhmische Kunst bestimmend für die der Nachbarregionen gewesen sei. Zug um Zug versucht der Autor, die für Böhmen vorgebrachten Argumente zu entkräften. Dies gelingt ihm jedoch nirgends zwingend: was (S. 20) „nicht dem leisesten Hauch näherer Untersuchung standhält“, erweist sich oft als recht solide, so die Lesung einer Eintragung des Mainzer Dominikanernekrologs, die als „ymago beatae virginis sculpta de Praga“ gelesen und als Beweis für die Exportierung böhmischer Skulpturen bis in das Rheinland genommen wurde. (G. Frh. Schenk zu Schweinsberg, Über Johann Gutenberg's Grabstätte und Namen, Archiv f. Hessische Gesch. u. Altertumskunde, 15, 1884, 337 ff.). Clasen schlägt vor, „depicta“ statt „de Praga“ zu lesen (S. 88). Die Abb. 59 zeigt jedoch deutlich die Buchstaben depga; das Abkürzungszeichen ist nach den herkömmlichen Regeln als a, ra oder ar zu lesen, demnach mit Wahrscheinlichkeit als „de Praga“. Die Behauptung, „de Praga“ könne es schon deshalb nicht heißen, weil die Buchstaben nicht getrennt geschrieben seien, hält nicht stand: die Worte „in alia“ der Zeile vorher sind es auch nicht. Unbegründet ist außerdem Clasens Datierung der Schrift ins 16. Jahrhundert.

Eine ähnlich parteiische Einstellung verrät es auch, wenn Clasen zugleich mit dem Nachweis einer fehlenden Überprüfung einer falschen Quellenlesung durch O. Kletzl (Die Junker von Prag in Straßburg, Frankfurt/M. 1936) den Eindruck entstehen läßt, als wäre auch die Fülle der anderen von Kletzl beigebrachten Nachrichten über die Bedeutung böhmischer Kunst für das übrige Reich ohne Belang.

Clasens Theorie von der Eigenständigkeit und Unabhängigkeit der Kunstlandschaften Schlesiens oder der Deutschordensgebiete von Böhmen widerspricht den historischen Gegebenheiten. Eine nach „Stammesgesichtspunkten“ vorgehende, die realen politischen Verhältnisse übersehende Kunstgeographie unterschlägt, daß es böhmische Kunstpolitik gegeben hat, abgesehen von dem Prestige, das die Prager Hofkunst bei dem Adel und anderen hochgestellten Personen des Reichsgebietes genoß. Die böhmische Krone hat auf die künstlerische Ausstattung in Gebieten ihrer Herrschaft oder ihres Einflußbereiches geachtet: bereits kurz nachdem die Mark Brandenburg an das Haus Luxemburg gefallen ist, erhält der Hochaltar des Brandenburger Doms 1375 ein Retabel böhmischer Provenienz, ähnlich die Pfarrkirche in Rathenow (R. Nissen, Die Plastik in Brandenburg an der

Havel von ca. 1350 bis ca. 1450, Jb. f. Kw., 1929, 61 ff.). Ebenso erklärt sich auch die enge künstlerische Beziehung zwischen Nürnberg und Prag (etwa die Errichtung des Schönen Brunnens) und warum es wahrscheinlich ist, daß der böhmische Einfluß bis an den Mittelrhein reicht (H. H. Hofmann, Karl IV. und die politische Landbrücke von Prag nach Frankfurt am Main, in: Zwischen Frankfurt und Prag, Vorträge der Wiss. Tagung des Collegium Carlinum, Frankfurt/M. 1962, München 1963). Zur Illustration der Verhältnisse mag der aus dem mittelhheinischen Kloster Bornhofen stammende Altar des Meisters Berthold von Nördlingen aus dem Jahre 1415 dienen; der Maler stammt aus einer mit Nürnberg eng verbundenen fränkischen Stadt und lernte an der von Böhmen bestimmten Nürnberger Malerei des frühen 15. Jhs. Der Altar wird so zum Gegenteil dessen, was er bei Clasen (S. 93) illustrieren soll, zu einem Beispiel für die (in diesem Fall: indirekte) Wirkung böhmischer Kunst bis an den Mittelrhein.

Überhaupt läßt sich an der umfangreicher erhaltenen und besser dokumentierten Malerei das Verhältnis der Kunstregionen zueinander besser ablesen als an der Skulptur. Niemand wird bestreiten wollen, daß der Graudenzer Altar, die Fresken der Johanneskirche in Thorn und andere Malereien des Deutschordensgebiets in engster Anlehnung an böhmische Kunst entstanden, ja beinahe als böhmische Kunst eingereiht werden könnten. (Zu diesem und den folgenden Bildern die Belege bei A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, 11 Bde., Reprint Nendeln/Lichtenstein, 1969.)

Ähnliches gilt für Schlesien, z. B. die Tafel der Anna-Selbdrift in Breslau oder — um nur ein Beispiel neben vielen anderen zu nennen — für die Fresken in Małujowice (A. Karłowska-Kamzowa, Gotyckie malarstwo ścienne na Śląsko, Rocznik Sztuki Śląskiej, 3, 1965, 27 ff.). Diese Feststellungen zum Übergewicht des böhmischen Einflusses bedeuten nicht, daß es ausschließlich die Beziehungen zu Böhmen sind, die das künstlerische Bild dieser Regionen prägen — sehr wohl lassen sich Kontakte zu anderen Kunstzentren wie dem Rheinland oder — im Falle Preußens — zu den Städten der Hanse feststellen.

Eine unbefangene, alle Gattungen der Kunst und alle historischen Tatsachen einbeziehende Untersuchung (wozu z. B. auch die Berücksichtigung des gerade in Böhmen ungeheuren Verlustes von Kunstwerken gehört — s. als Beispiel: O. Kletzl, Zur künstlerischen Ausstattung des Veitsdoms in vorhussitischer Zeit, Germanoslavica 1, 1931—32, 247—77) würde wohl doch zu dem Ergebnis kommen müssen, daß Böhmen Ursprungsland und wichtigstes Produktionszentrum der Schönen Madonnen ist, womit keineswegs ausgeschlossen wird, daß es nicht auch in Breslau, Thorn, Salzburg und anderen Orten eigenständige und produktive Werkstätten für Figuren dieses Typs gegeben hat.

Wie hat man sich jedoch die Ausbreitung dieses Typs über Mitteleuropa vorzustellen? Man wird Clasen recht geben müssen, wenn er sich gegen die

Überschätzung von Kunstexporten wendet: unter Umständen kann jedoch schon ein exportiertes Werk großen Eindruck machen, wie z. B. der Portinari-Altar des Hugo van der Goes in Florenz (M. Salmi, Ugo van der Goes nel trittico della Capella Portinari, sede della compagnia dei pittori fiorentini, Atti del X Congr. internaz. di storia dell'arte in Roma, 1922, 223—227). Analoges wäre auch in der Zeit um 1400 denkbar, zumal es Exporte mit Sicherheit gegeben hat.

Von größerer Bedeutung dürfte jedoch die Berufung von Künstlern gewesen sein, bzw. ihre Mitnahme im Gefolge hoher Herren des böhmischen oder fremder Höfe; nach Einsetzen der Hussitenwirren, spätestens ab 1409 spielt auch die Auswanderung vor allem von Künstlern deutscher Nationalität eine Rolle. Beispiele gibt es in großer Zahl, so etwa den Hofmaler Wenzel von Trient, den der aus Mähren stammende Trienter Bischof Georg von Lichtenstein mitgebracht oder eher noch berufen haben dürfte und dem mit einiger Gewißheit die berühmten Adlerturmfresken in Trient zugeschrieben werden, wohingegen Meister Wenzel von Riffian vielleicht ein aus Böhmen ausgewanderter Künstler gewesen ist (über beide: N. Rasmø, Venceslao da Trento e Venceslao da Merano, *Cultura Atesina*, 11, 1957, 21—29).

Ebenso wichtig ist die Berücksichtigung der großen Zahl der in Prag und anderen Kunstzentren Böhmens und Mährens geschulten Künstler bzw. derjenigen, die in ihren Wanderjahren dorthin gekommen sind oder zeitweilig dort Arbeit gesucht haben. Allein die Liste der Namen bei M. Pangerl (*Das Buch der Malerzuche in Prag, Wien 1878, Bd. 13 der Quellenschriften für Kunstgesch. u. Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Reprint Osnabrück 1970, bes. S. 84 ff.* — s. a. J. Krása, *Die Handschriften König Wenzels IV, Prag 1971, 145 ff.*) oder die Aufzählung der am Prager Dom tätigen Steinmetzen bei J. Neuwirth (*Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaus in den Jahren 1372—1378, Prag 1890, bes. S. 416—22*) geben eine hinreichende Idee von der Fülle personeller Möglichkeiten der Übertragung böhmischer Stilformen und Bildtypen.

Die Übertragung von Typen kann außerdem auch über Musterbücher und Zeichnungen stattgefunden haben. Vor allem wenn Figuren im Motivischen, nicht aber im Formalen verwandt sind, liegt eine solche Vermutung nahe, etwa bei der Madonna von Horchheim bei Worms (Clasen Abb. 58 u. 60). Ein sicheres zeitgenössisches Beispiel für die Übernahme eines Figurentyps auf diesem Wege, allerdings in einer Zeichnung, ist das berühmte französische Musterbuchblatt aus dem Auerbachschen Kabinett im Kunstmuseum Basel und seine Kopien in Südwestdeutschland, z. B. im Innendeckel des Cod. 696 in St. Gallen (R. W. Scheller, *A survey of medieval model books, Haarlem 1963, 104 ff.*).

Jede Untersuchung der Stilentstehung und -ausbreitung hat jedoch nicht den Künstlern allein, sondern auch den Auftraggebern Rechnung zu tragen,

auch wenn wir sie ebenso selten kennen wie die ausführenden Bildhauer selbst: der von großen inneren gesellschaftlichen Spannungen geprägte höfische Kreis als Ursprungsmilieu, aber auch die breite Rezeption weit über Böhmen hinaus, die die Schönen Madonnen ebenso wie die Pietà-Gruppen zu Gnaden- und Wallfahrtsbildern par excellence machten, wären hier zu untersuchen. Keinesfalls aber kann die Entstehung dieses Stils auf das Kunstwollen einer einzelnen Meisterpersönlichkeit und seine Verbreitung auf die Zufälligkeiten eines Wanderwegs zurückgeführt werden.

Die Rolle der Auftraggeber wird u. a. an einem auch von Clasen ange deuteten Phänomen erkennbar, der Rezeption der Skulptur des 13. Jhs., vor allem der Ile-de-France, durch den Schönen Stil. Clasen spricht dabei allerdings von Tradition; für ihn ist sie ein Grund, den Ursprung der Schönen Madonnen im Westen zu suchen. Eine Durchsicht der erhaltenen Madonnenstatuen zwischen 1250 und 1400 zeigt jedoch, daß z. B. der Kompositionstyp der Madonna von Précy-sur-Oise (ca. 1260/70 entstanden) in der ersten Hälfte des 14. Jhs. überhaupt nicht zu finden ist, dann aber ab ca. 1370 wieder aufgegriffen wird (Suckale a.a.O., 194). Die eigentliche Ursache dieses Aufgreifens älterer Formen und Typen dürfte in der retrospektiven Verherrlichung des Hl. Ludwig und der in seinem Auftrag bzw. seiner Epoche entstandenen Kunst durch König Karl V. von Frankreich und seinen Hof zu finden sein, die sich in einer Vielzahl von Aktionen (die einer Untersuchung bedürften) ausdrückt, so der Kopierung des Typs der Ste. Chapelle von Paris in Vincennes, der Wertschätzung der Elfenbeinmadonna der Ste. Chapelle usw. (s. u. a. Kat. d. Ausst. La Librairie de Charles V., Paris 1968). Ähnliche Fälle der Retrospektive gibt es auch bei deutschen Auftraggebern, gerade in Böhmen (s. z. B. G. Schmidt, Johann von Troppau und die vorromanische Buchmalerei, Vom ideellen Wert altertümlicher Formen in der Kunst des 14. Jhs., Fs. K. H. Usener, Marburg 1967, 270 ff., oder: T. Breuer, Der Bamberger Karmelitenkreuzgang und die retrospektiven Tendenzen des 14. Jahrhunderts, Ber. d. Bayer. Landesamts f. Denkmalpflege, 26, 1967, 67—82). Aus dieser Verehrung für ältere Werke durch höfische Kreise dürfte die Anregung für die Bildhauer gekommen sein, Formen und Motive des 13. Jahrhunderts aufzugreifen und zu verarbeiten.

Die Fülle der Einzelprobleme des Clasenschen Buches können aus Platzmangel nicht behandelt werden. Die Materialsammlung wäre leicht noch zu ergänzen; in jeder Kunstlandschaft würde man bei genauem Suchen auf wenig oder gar nicht bekannte Stücke stoßen. Bestimmte Aufgaben der Zeit, wie Bau- oder Grabplastik, hat Clasen übergangen, obwohl sie manchen interessanten Aufschluß bieten könnten (s. z. B. der 1407 datierbare Kapellenschlußstein mit der Madonna in Kloster Metten/Ndb. — s. Inv. Ndb. 17, 162 und 176; ebenso die Schlußsteine der Oberen Pfarrkirche in Bamberg — H. Mayer, Die Obere Pfarrkirche, München 1939). Werke in

anderen Materialien, wie Ton und Silber sind ebensowenig berücksichtigt (s. z. B. E. Klinge, Studien zur Bildnerei der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts in Ostschwaben, Diss. Freiburg/Brg. 1964 und das wichtige Buch von J. M. Fritz, Gestochene Bilder, Gravierungen auf deutschen Goldschmiedearbeiten der Spätgotik, Köln-Graz 1966, Beihefte der Bonner Jbb., 20, z. B. 86 ff. u. 301 ff.). Der Katalog ist ungleich in der gebotenen Information. Zu bemängeln sind viele kleine Fehler vor allem im Literaturverzeichnis, besonders bei fremdsprachlichen Titeln. Durchweg problematisch sind die Datierungen französischer Figuren (z. B. S. 23 die Spätdatierungen der Madonnen von Ecois und Courtomer, S. 61 die von Marle, S. 89 die der Ste. Chapelle-Elfenbein-Madonna oder der Holzfigur aus Abbéville im Louvre), was z. T. durch mangelnde Verwertung der jüngeren wiss. Literatur zu erklären ist (etwa W. Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich, 1140—1270, München 1970, z. B. Nr. 275).

Unbefriedigend sind auch die Analysen der Figuren: eine Aufzählung der Motive, eine nachempfindende Beschreibung von Haltung und Bewegung springen um in Rühmung von Ausdruck und Qualität der Bildwerke. Das eigentlich Neue dieser Figurengruppe, ihre bewußt kontraststeigernde, spannungsreiche Komposition, die Übersteigerung und Entfremdung von Körperform und -bewegung durch die Gewandssprache, die Spannung zwischen plastisch-naturnaher Behandlung z. B. des Kindes und abstrakt-rhythmischen Liniengefüge des Gewandsockels und damit die eigentümlichen ästhetischen Qualitäten des anscheinend so populären religiösen Ideals sind kaum herausgearbeitet. Die Verspannung der Komposition in einer Vorderebene und Hauptansicht wird ebensowenig wahrgenommen (s. die vielen Fotos von Figuren in verschobenen Ansichtswinkeln) wie die Spannung zwischen farbigen Gewandflächen und dreidimensionaler Plastizität, zwischen Faltenplastik und farbigen Saumlinien.

Insgesamt gesehen ist es bedauerlich, wieviel intensive Arbeit in ein Vorhaben eingebracht wurde, das eine Vorstellung begründen und verteidigen sollte, die seit ihrer ersten Veröffentlichung 1939 kaum Befürworter gefunden hat (H. Wentzel, Rez. von K. H. Clasen, Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preußen, Berlin 1939, in: Zs. des Vereins f. Lübeckische Gesch. u. Alterstumskunde, 30, 1940, 388—392 — nach frdl. Mitt. v. F. Kobler). Dem Buch wird es kaum gelingen, mehr Anhänger zu gewinnen; die historischen Prämissen lassen sich nicht halten oder sind zu eng. So wird die Diskussion weitergehen. Doch wäre zu wünschen, daß sich zukünftige Forschung nicht wiederum ausschließlich auf das zu hypothetische Gebiet der Konstruktion von Meisteroeuvres und der Diskussion von Entwicklungsmodellen begibt oder sich weiterhin nur wieder um die Frage regionaler — und das heißt im heutigen Europa noch immer: nationaler — Prioritäten kümmert. Vielerorts bleiben noch die Figuren zu sammeln; die Ikonographie wäre zu ergründen. Vor allem aber sollten diese

bedeutenden Skulpturen als Erscheinungen einer bestimmten religiösen und gesellschaftlichen Konstellation der mitteleuropäischen Kunstgeschichte wahrgenommen und erforscht werden. Das Clasensche Buch wird als Materialsammlung diese Arbeit erleichtern.

Robert Suckale

Das Bilderbuch. Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart. Herausgegeben von KLAUS DODERER und HELMUT MULLER, Weinheim und Basel 1973, 542 Seiten, 248 Abbildungen DM 85,—.

Themen, deren seriöse Bearbeitung das Zusammenwirken mehrerer Wissenschaftsdisziplinen erfordert, haben es besonders schwer, beachtet zu werden. Häufig sind es Künstler, Liebhaber und Sammler, die sich ihrer zuerst annehmen. Danach erfahren sie Einzeluntersuchungen und Interpretationen aus der Sicht eines einzigen Faches, bis endlich eine Gesamtdarstellung als unaufschiebbar empfunden wird.

Zu diesen Themen gehört die Geschichte des Kinderbuchs. Hier mündet die Entwicklung in die 1973 durch das Institut für Jugendbuchforschung der Universität Frankfurt a. M. veröffentlichte Summe (*Das Bilderbuch*), die von Klaus Doderer und Helmut Müller herausgegeben wurde. Das gewichtige Ergebnis verdient viel Lob und nur wenige Einschränkungen.

Die von acht Autoren in zehn Kapiteln dargebotene Entwicklungsgeschichte des illustrierten Buches in Deutschland für drei- bis sechsjährige Vorschulkinder basiert auf einem Corpus von 1646 Kinderbüchern aus der Zeit zwischen 1650 bis 1972, die dem Institut gehören. In dem von Maria Voigt mit Akribie im Anhang erstellten Verzeichnis dieses Corpus hat der Benutzer eine vorläufige Basis-Bibliographie in Händen. Natürlich zieht jeder Autor andere, ihm sonst noch bekannt gewordene Bilderbücher ergänzend heran. Solche genaue Kenntnis der Materie ist in jedem Kapitel spürbar. Häufige und längere Zitate aus den Vorreden der Bücher machen besonders für das 18. und 19. Jahrhundert mit den unterschiedlichen Absichten und Zielen der Bilderbuchverleger und -autoren bekannt. 248 Abbildungen und viele Textproben geben weiterhin die Möglichkeit, Urteile der Verfasser selbst zu überprüfen. Ein Vorteil gegenüber älteren Veröffentlichungen ist die Mehrzahl der Autoren. Wenn auch keineswegs alle am Kinderbuch interessierten Disziplinen durch sie vertreten sind, so kommt doch eine Vielfalt der Gesichtspunkte zum Ausdruck. Unvermeidliche Subjektivitäten korrigieren sich gegenseitig, so wenn Hans Adolf Halbey, der vom ästhetischen Standpunkt aus urteilende Verfasser des Jugendstilkapitels, die Bücher Ernst Kreidolfs besonders hoch bewertet, während der nachfolgende Bearbeiter der Zwanziger Jahre (Valentin Merkelbach) die