

DIE AUSSTELLUNG
„L'ART ANCIEN EN TCHÉCOSLOVAQUIE“ IN PARIS
(Juni—Oktober 1957)

Von Hilde und Erich Bachmann*

1.

Die Ausstellung „L'Art ancien en Tchécoslovaquie“ im Louvre (Musée des Arts Décoratifs), dem größten Museum Frankreichs, stand unter dem Patronat der Kultus- und Außenministerien Frankreichs und der Tschechoslowakei. Es handelte sich somit um eine offiziöse Veranstaltung. Dies und das bemerkenswerte Interesse der französischen Öffentlichkeit machten sie zu einem kulturpolitischen Ereignis.

Man sah Gegenstände ganz verschiedener Epochen und Kunstlandschaften aus dem Staatsgebiet der Tschechoslowakei: Grabungsfunde, Kunstwerke und kunstgewerbliche Gegenstände vom Egerland in Westböhmen bis zu den Zipser Städten in der Slowakei und von der Prähistorie über die Frühgeschichte und die romanische Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters. Nur zum kleineren Teil handelte es sich um Nachbildungen (Fotos, Abgüsse, farbige Kopien). Den Kern der Ausstellung bildete die karolinische und nachkarolinische Kunst der böhmischen Kronländer sowie die spätgotische der Zipser Städte, die bis 1918 zur Stephanskronen gehörten. Mit inneren historischen Gründen ist eine Vereinigung so heterogener Gegenstände nicht zu rechtfertigen, sondern nur mit äußeren geographischen und staatlich-politischen. Und politisch war auch das Programm dieser Ausstellung, allerdings nicht im Sinne einer ideologischen Tendenz, sondern eines, freilich verhüllten, nationalistischen Geschichtsbildes. Deutlicher noch als im Katalog trat dies in den Führungen zutage, die man in französischer Sprache veranstaltete und in denen man unter anderem hören konnte, daß die von der hussitischen Revolution vertriebenen tschechischen (!) Künstler die Kunst in die benachbarten deutschen Gebiete brachten. (Eine gewisse wissenschaftliche Bedeutung kommt der Ausstellung jedoch insofern zu, als man zum erstenmal in Westeuropa Gelegenheit hatte, eine Anzahl Hauptwerke der karolinischen Kunst in restauriertem Zustande zu sehen.) Die Ausstellung, die bis zu einem gewissen Grade auch als eine versteckte Demonstra-

* Die Verfasser haben dem Collegium Carolinum e.V., München zu danken, das durch ein Stipendium die Reise nach Paris ermöglichte.

tion der Zugehörigkeit Böhmens zum Abendland gemeint war, sollte den „gereinigten“ tschechoslowakischen Staat als Rechtsnachfolger und Erben der Kunst des Königreichs Böhmen (vor allem der karolinischen Epoche) und der Zipser Städte darstellen und hierfür die Legitimation des Westens erlangen. Indem der tschechoslowakische Staat die Kunst jener Epochen annektiert, bildet er sich jene Überlieferungen zu, ohne die kein Kulturstaat auf die Dauer bestehen kann. (Es ist dies übrigens ein Prozeß von allgemeiner Bedeutung, der keineswegs bloß auf Ostmitteleuropa beschränkt ist.)

Diesem Ziel haben sich die Veranstalter bis zu einem hohen Grad genähert. Insofern krönt die Pariser Ausstellung die jahrzehntelangen Bemühungen der tschechischen Wissenschaft. Mehr noch als das Echo in der französischen Öffentlichkeit — von den französischen Kritikern, die mit Recht von der hohen Qualität des Dargebotenen beeindruckt waren, wird niemand tiefere Kenntnis der böhmischen und mitteleuropäischen Geschichte erwarten — bezeugt dies die Reaktion in Deutschland. Man nahm hier vielfach mit Befriedigung zur Kenntnis, daß der Titel der Ausstellung nicht „L'Art tchécoslovaque“, sondern „L'Art en Tchécoslovaquie“ lautete, obwohl dies nicht mehr als eine Selbstverständlichkeit war, da man ja auch prähistorische Funde aus einer Zeit zeigte, in der es in Mitteleuropa noch keine Slawen gab. (Überflüssig zu sagen, daß man zwar slawische Funde, hingegen überhaupt keine germanischen sah und im Katalog sowie auf den Postkartenserien, die man an der Kasse verkaufte, bezeichnete man unbedenklich weiterhin die anonymen karolinischen und Zipser Künstler als „maître tchèque“ oder als „maître slovaque“.) Auch daß man auf dem Umschlag des Katalogs Karl IV. mit betend erhobenen Händen abbildete und zwar nicht als König von Böhmen, sondern als Kaiser des Hl. Römischen Reiches deutscher Nation (Ausschnitt aus der Motivtafel des Očko von Wlaschim) wurde von deutscher Seite hervorgehoben; ferner, daß man auf den Pariser Plakaten der Ausstellung den Apostel Andreas sah, eine der 129 Tafeln Meister Theoderichs aus der Hl. Kreuzkapelle der Burg Karlstein, die Kaiser Karl IV. als Aufbewahrungsort der Reichskleinodien mit beispiellosem Prunk hatte ausstatten lassen. So kam es, daß diese Ausstellung von ganz verschiedenen politischen Gruppen in Deutschland begrüßt wurde: von den Christlich-Konservativen als Annäherung an den Westen und als versteckten Protest gegen den Marxismus, und dies, obwohl man im Katalog die wundervollen böhmischen Gnadenbilder — in denen sich das Wesen der böhmischen Religiosität und Volksseele wahrscheinlich reiner zeigt als irgendwo sonst — als „Anachronismus“ bezeichnet; von den Humanisten als „zweites Ungarn“, weil man im Katalog die Bedeutung des karolinischen Frühhumanismus für Mitteleuropa rühmte; nur übersah man, daß der Geist, in dem dies geschah, nicht humanistisch, sondern nationalistisch war. So bezeichnete man in der Einleitung das Haupt des karolinischen Frühhumanismus, den Schlesier Johannes von Neumarkt (gegen die humanistische Tradition auch der älteren tschechischen Wissenschaft) als „Jan ze Středa“, wäh-

rend man bei seinen Handschriften in der Ausstellung sich für die latinisierte Form seines Namens „Johannes Novitorenensis“ entschied. Peter Parler, dem wir die ältesten Bildnisbüsten (nicht nur) der mitteleuropäischen Kunst verdanken, wurde bei den in der Ausstellung gezeigten Abgüssen seiner Büsten als Urheber überhaupt nicht erwähnt und im Katalog nur als „Pierre Parler“, obwohl man sonst überlieferte tschechische Namen im Katalog keineswegs ins Französische übersetzte, dafür aber deutsche slawisierte. Da man den Berufsnamen Parler ohne weiteres auch französisch lesen und aussprechen kann, war „Pierre Parler“ für den durchschnittlichen Besucher der Ausstellung selbstverständlich ein Franzose, obwohl er in zeitgenössischen Prager Quellen als „magister germanus“ bezeichnet wird. Auch Martin und Georg Clusenberch kamen nur als „Martin et Georges de Koloche“ vor.

Niemand wird sich daher bei der ziemlich allgemeinen binnendeutschen Unkenntnis in allen Fragen ostmitteleuropäischer und ehemals österreichischer Geschichte noch wundern, wenn deutsche Kunstzeitschriften von internationaler Verbreitung sowie große Zeitungen kritiklos Berichte über diese Kunstausstellung brachten und Hauptwerke deutscher, ja europäischer Kunst des 14. Jahrhunderts, deren Kenntnis von jedem Studenten des ersten Semesters verlangt wird, als Schöpfungen der tschechischen Kunst und noch dazu mit den tschechischen Bezeichnungen veröffentlichten; so die Büste der schlesischen Prinzessin und Gemahlin Kaiser Karls IV., Anna von Schweidnitz, als „Anna Svidnická“ (ohne den Schöpfer Peter Parler zu erwähnen) oder Paul von Leutschau als Pavel de Levoča und den Wittingauer Meister als „mistr z Třeboně“. Einige dieser Berichte waren offensichtlich nicht frei von Ressentiment gegen die Vertriebenen (Süddeutsche Zeitung). Statt Berichtigungen zu bringen, hat man es vorgezogen, den deutschen Kritikern dieser Berichte ihrerseits Nationalismus vorzuwerfen. Demgegenüber muß festgestellt werden, daß niemand das Recht hat — auch nicht im Namen des Abendlandes oder des Christentums —, Kunstwerke, die nicht nur der Kunstgeschichte des Königreiches Böhmen, sondern auch der des Hl. Römischen Reiches deutscher Nation angehören, zu verschenken. Nur aus dem Geist historischer Wahrheit und Gerechtigkeit kann das Abendland wieder erstehen.

2.

Bei der Fülle des dargebotenen Materials ist es völlig unmöglich, im Rahmen eines Berichtes zu allen aufgeworfenen Fragen im einzelnen Stellung zu nehmen. Nur das Wichtigste kann hier gestreift werden.

Die Ausstellung umfaßte insgesamt 8 Räume, die jeweils zeitgenössische Kunstwerke aller Gattungen (Skulpturen, Gemälde, Kunsthandwerk) zu einem Querschnitt vereinigten. Dieses Prinzip war jedoch nicht konsequent durchgeführt. So folgten auf die karolinische und nachkarolinische Kunst der böhmischen Länder zunächst einige Hauptwerke der Kunst der Dürerzeit in Böhmen und dann die spätgotische der Zipser Städte, die dadurch als natürliche Fortsetzung der böhmischen Kunst erschien. Durch diesen Kunstgriff

verhüllte man die, gemessen an der karolinischen Zeit, geringe Bedeutung der böhmischen Kunst der Dürerzeit und erweckte den Anschein einer historischen Kontinuität, die niemals bestand.

Die museale Darbietung der Kunstwerke ließ manche Wünsche offen. Ob dafür die tschechischen oder französischen Mitarbeiter verantwortlich waren, muß dahingestellt bleiben, zumal auch die großen Pariser Museen längst nicht mehr vorbildlich sind. Einen musealen Mißgriff stellt zweifellos der Versuch dar, die Hauptwerke dadurch hervorzuheben, daß man sie vor einem mit grellrotem Fahmentuch bespannten Hintergrund zeigte, wodurch vor allem die farbige Erscheinung der Tafelbilder oft empfindlich beeinträchtigt wurde.

Was den aufwändig ausgestatteten Katalog betrifft — der bei 60 Seiten Text 69 Tafeln und 3 Farbdrucke aufweist —, so vermißte man unter den Mitarbeitern die besten Kenner der böhmischen Malerei, vor allem Jaroslav Pešina, einen Enkelschüler Max Dvořáks, und Antonín Friedl. Im

V o r r a u m

zeigte man die „Verbrennung des Hus“ aus dem *Graduale von Leitmeritz* (1510—14), das ein Künstler illuminierte, der in der Nachfolge der Malerei der Donauschule steht; ferner Fotos der Prager Georgskirche und der romanischen Rotunde in Znaïm. (Daß die „böhmischen Rotunden“ keineswegs einen ausschließlich böhmischen Sonderfall darstellen, das beweisen die zahlreichen Rundkirchen Ostmitteleuropas von Schweden bis Ungarn). An der Eingangswand hatte man mäßige und überdies aus unerfindlichen Gründen bräunlich getönte Abgüsse von acht Büsten Peter Parlers aus dem Prager Domtriforium angebracht, die recht unglücklich auf rot gestrichenen Tafeln montiert waren. Nur die Dargestellten waren genannt, aber nicht der Schöpfer dieser Büsten: Peter Parler. Auch bei der riesigen photographischen Vergrößerung der ältesten Ansicht Prags hatte man weder die Herkunft (Chronik des Hartmann Schedel, Nürnberg 1493), noch die Künstler genannt (Holzschnitte von Michael Wolgemuet und dessen Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff).

R a u m 2 :

Die prähistorischen Funde, die man in den Vitrinen der Eingangswand zeigte, können in diesem Zusammenhang übergangen werden. Von besonderem architekturgeschichtlichem Interesse waren hier die Nachbildungen der ausgegrabenen Grundrisse von vier karolingischen Kirchen (Anfang 9. Jh.) aus Mähren (bereits an anderer Stelle publiziert). Es waren dies zwei Chorquadratkirchen und zwei Apsissäle. Beide Typen sind seit vorkarolingischer Zeit in West- und Mitteleuropa nachweisbar: der erste ist nordeuropäischer Herkunft und kommt von England bis zu den Alpen und zwar in breiter Schicht vor, der zweite stammt aus dem Mittelmeergebiet. Beide sind in Mitteleuropa verbreitet. Daher stellt die Ableitung

der Chorquadratkirchen von der irisch-schottischen Mission eine konstruierte Umgehung des mitteleuropäischen Herkunftsgebietes dar. Bemerkenswert ist, daß die Apsiden der Apsidensäule gestelzt sind. Dies spricht dafür, daß der byzantinische Einfluß im 9. und im 10. Jahrhundert stärker war, als bisher angenommen wurde. Die Ableitung dieser Apsidensäule aus dem byzantinischen Balkangebiet hat daher einiges für sich.

Auffallend war die übergroße, durch ihren Wert kaum begründete Zahl von romanischen Fliesen des 12. Jahrhunderts, die man in Vitrinen zeigte. Gerne hätte man auch einige der wundervollen Fliesen aus der Klingenberg-Burgkapelle gesehen, die z. T. deutsche Inschriften aufweisen.

Die Mitte dieses Raumes nahm die farbige Nachbildung (eines Ausschnitts) der bemerkenswerten romanischen Wandmalerei in der Znaimer Rotunde ein, die in den letzten Jahren restauriert worden waren. Ob es gelungen ist, die eingreifenden Übermalungen des 19. Jahrhunderts zu entfernen, kann selbstverständlich nach einer Kopie nicht beurteilt werden. Es fällt jedoch auf, daß sich diese Kopie erheblich von jenen Aufnahmen unterscheidet, die Jiří Mašín vor einiger Zeit veröffentlichte. Mašín bringt diese Wandmalerei mit der Salzburger Kunst in Zusammenhang. Davon ist allerdings im Katalog nicht die Rede.

Von der spärlichen romanischen Plastik Böhmens zeigte man die Kouřimer Löwen, die im Katalog von den lombardischen Portallöwen abgeleitet werden. Abgesehen davon, daß es sich dabei kaum um Portallöwen handelte — die Löwen trugen, wie die erhaltenen Klauenfüße am Rücken dartun, mit größter Wahrscheinlichkeit einen steinernen Faltthron —, sind sie im Katalog auch um rund eine Generation zu früh datiert. Vermutlich handelt es sich um Arbeiten derselben zisterziensisch geschulten Steinmetzen thüringisch-sächsischer Herkunft, die auch die Kouřimer Dekankirche erbauten (um 1260—80, vgl. dazu auch das Gegenstück im Kölner Schnütgen-Museum).

Auch der prachtvolle, mit sächsischen Skulpturen verwandte Jünglingskopf vom Relief des Kleinseitner Brückenturms war zu sehen (vgl. E. Bachmann: Das staufische Relief vom Kleinseitner Brückenturm, Zeitschrift für sudetendeutsche Geschichte, 1941). Es handelt sich mit großer Wahrscheinlichkeit um eine Darstellung der Kleinseitner Stadtgründung.

In eingebauten Vitrinen sah man ferner die kleine Standmadonna aus Deschney (vgl. dazu H. Bachmann: Gotische Plastik von Peter Parler, 1943, 29—32, Taf. 16), die Büste einer Heiligen aus Südböhmen, die letztlich noch parlerischer Herkunft ist (Anna von Schweidnitz) und das Reliquiar aus dem Prager Domschatz mit dem Parlerzeichen, das im Katalog irrig als Reliquiar "à l'emblème du Pierre Parler" bezeichnet ist (der doppelt gebrochene Winkelhaken in Form einer S-Rune war nicht das Zeichen Peter Parlers allein, sondern der

ganzen Familie!). Auch darin kann man nicht zustimmen, daß dieses Reliquiar „treu die Formen der Parler-Architektur“ nachbilde. Es handelt sich daher kaum um eine Arbeit Peter Parlers (auch nicht nach seinem Entwurf), sondern eines anderen Mitgliedes dieser weit verzweigten Familie, von der in Böhmen allein damals mindestens drei gleichzeitig arbeiteten.

Das singuläre Egerer Antependium wurde als Beweis für das hohe Niveau des Kunsthandwerkes in Böhmen angeführt, doch wurde diese Arbeit, die den Reichsadler und das Egerer Stadtwappen zeigt, mit großer Wahrscheinlichkeit von Egerer-Klarissinnen schon um 1300 angefertigt, zu einer Zeit somit, da Eger, das auch später immer eine kunstlandschaftliche Enklave in Böhmen darstellte, noch gar nicht zu Böhmen gehörte (von der älteren deutschen Literatur über dieses Antependium ist im Katalog nichts zitiert).

Das romanische Kunsthandwerk aus Böhmen war auffallend schwach vertreten.

Ob die Restaurierung des Hohenfurther Altars inzwischen weitergeführt wurde, war aus den wertlosen farbigen Kopien nicht zu entnehmen.

Den Abschluß dieses Raumes — auf der rechten Seite — bildete eine bemerkenswerte steinerne Sitzmadonna mit Kind, um 1320, die sich in der Tat, wenn auch in provinzieller Abwandlung, eng an französische Vorbilder anschließt (vgl. H. Bachmann, o. c.).

Raum 3:

Über die Skulpturen dieses Raumes: die großartige Strakonitzer Madonna, die Madonnen aus Michle, Rudolfstadt, Prostějov (die wahrscheinlich um ein Jahrzehnt zu früh datiert war), den Hl. Petrus aus Leitmeritz, den Apostel Jakob aus Brünn, sowie den Kruzifix und die Pietá aus Strakonitz, vgl. H. Bachmann, o. c. Die Madonna aus Michle war zum ersten Mal in restauriertem Zustand zu sehen (man hatte die häßliche nachmittelalterliche Fassung entfernt). Was die reizvolle Sitzmadonna aus Konopischt betrifft (ob sie dorthier stammt, ist eine andere Frage, sie befand sich dort in der Sammlung des Erzherzogs Franz Ferdinand), so wird man der im Katalog vorgeschlagenen Ableitung aus „nationaler Tradition“ kaum zustimmen können. Es handelt sich um eine österreichische Abwandlung der schlesischen Löwenmadonnen, aber soviel ist immerhin richtig, daß sich der größte Teil dieser Skulpturen bis zu einem gewissen Grad von der übrigen mitteleuropäischen zu isolieren beginnt und schon vor der Mitte des 14. Jahrhunderts einen böhmischen Sondercharakter ausbildet. Neben diesen vorparlerischen Skulpturen bildeten die Tafeln des sog. ersten und zweiten „böhmischen Stils“ das Hauptstück dieses Raumes. So die Raudnitzer Predella, das älteste Tafelbild aus Böhmen (im Katalog als „peinture tchèque“ charakterisiert, obwohl sie in keiner Weise „böhmisch“ ist, sondern stilistisch noch mehr zur österreichischen Malerei gehört und in der

Nachfolge der Tafeln des Verduner und des Klosterneuburger Altars und der Tafeln in der Sammlung Böhler, München, steht); ferner das älteste der sog. böhmischen Gnadenbilder, die Madonna aus Eichhorn aus dem Umkreis des Hohenfurter Meisters und die kleine Madonna aus Rom, bei der man allerdings eher an einen italienischen als an einen mitteleuropäischen Künstler denkt, zumindest aber an eine alte Replik nach einem italienischen Vorbild (daß auch der Typus der böhmischen Gnadenbilder schon vorher in der österreichischen Malerei vorhanden ist, macht die sog. Wiener Madonna wahrscheinlich, vgl. Stange).

Obwohl wir die frühesten Dokumentationen zur böhmischen Malerei deutschen Forschern verdanken, hat man im Katalog weder die große Publikation von Ernst, noch die Neuwirths über den Karlstein oder die Arbeiten Oettingers oder Stanges zitiert. Oettinger ist nicht einmal beim sog. Jeřen-Epitaph erwähnt, obwohl er die zweite Hälfte dieser Tafel in einer Wiener Privat-Sammlung seinerzeit entdeckt hat.

Den größten Eindruck in der Ausstellung hinterließen nicht die teilweise ungünstig dargebotenen Tafeln des Wittingauer Meisters, deren Bedeutung längst erkannt ist, sondern die 12 der insgesamt 127 restaurierten Tafeln Meister Theoderichs und seiner Werkstatt, obwohl das rote Fahnentuch des Hintergrundes deren farbige Erscheinung empfindlich beeinträchtigte. An Vitalität, visionärem Ausdruck und pastoser Malerei übertreffen sie alles, was aus der zeitgenössischen europäischen Malerei bisher bekannt geworden ist. Die Kunst Theoderichs stellt ein Phänomen dar, das nicht weiter ableitbar ist. Nur in der böhmischen Buchmalerei gibt es gewisse Parallelererscheinungen. Der Versuch des tschechischen Kunsthistorikers Antonín Friedl, die tschechische Herkunft Theoderichs, der bislang als Deutscher galt, zu beweisen, ist mißlungen. Aber soviel ist sicher, daß seine Arbeiten in exemplarischer Weise „böhmisch“ sind. Gewisse muschikähnliche Kopftypen machen einen unverkennbar östlichen Eindruck, doch gilt dies ja auch für einige Tumben Peter Parlers, der augenscheinlich Theoderich einige Impulse verdankt.

Bei der Votivtafel des Očko von Wlaschim, einem Werk aus der Nachfolge Theoderichs, hat man den Goldhintergrund freigelegt und dadurch das Schrilte des Kolorits gemildert. Störend war, daß man die gespenstisch-expressive Kreuzigung von Emaus — möglicherweise handelt es sich um ein Alterswerk Theoderichs — in einem neubarocken Rahmen des 19. Jahrhunderts zeigte. Daß auch das Kunsthandwerk Impulse von diesem Meister empfangt, beweisen einige wundervolle Stickerien (Kasel aus Brunn, um 1370—80, und Rokytzan, um 1375 bis 1385, sowie das Wittingauer Antependium). Auch zur zeitgenössischen Plastik ergeben sich Verbindungen (Madonna von Hochpetch) und in dem charakteristischen Ringfaltenstil zur ältesten der Iglauer Madonnen. Im Katalog wird die Meinung vertreten, daß diese Stickerien in einem Prager Atelier entstanden. Doch sprechen die Herkunfts-

orte dieser Stücke und vor allem die Wappen des Johann von Rosenberg und seiner Gemahlin Elisabeth von Hals am Wittingauer Antependium eher dagegen. Immerhin bezeugen diese Arbeiten, daß sich um 1370 ein gemeinsamer Schulcharakter in allen Gattungen der bildenden Kunst allgemein durchgesetzt hatte.

R a u m 4 :

Unmittelbar in die Achse des Eingangs hatte man eine Querwand gepflanzt, die das großartige „Auferstehungsbild“ des Wittingauers trug. Das Ergebnis war, daß die meisten Besucher daran vorbeigingen, da nach einer alten Erfahrung jeder sich zunächst einen Überblick über das Ganze des Raums zu verschaffen sucht. So kam eines der Hauptwerke europäischer Malerei um seine Wirkung. An der Eingangswand hingen u. a. die kleine, aber erlesene Tafel aus Neuhaus mit der Sitzmadonna, die ohne westeuropäische Impulse und ohne die Wenzelshandschriften kaum denkbar ist. Dieses Täfelchen ist zusammen mit dem Prager Gnadenbild beispielhaft für die verfeinerte, rokokohafte Endphase der nachkarolinischen Kunst und den „schönen Stil“ um 1400, den die Replik der Krummauer Madonna (in Wien), die Hl. Katharina aus Iglau und aus dem Karlstein, sowie die Pilsener Madonna (in einem Abguß) vertraten. Gegenüber der Terminologie der Bearbeiter des Katalogs („beau style tchèque“ oder „style tchèque des belles madones“) ist zu betonen, daß aus Innerböhmen und vor allem aus Prag keine schönen Madonnen überliefert sind, wohl aber aus den Randgebieten. Ähnliches gilt für Andachtsbilder, vor allem für die Pietà aus Olmütz und Wschemeritz. Dafür zeigte man den etwas trüben Hl. Johannes aus der Teinkirche, der im Katalog etwas euphemistisch als „maitre le plus important de la sculpture tchèque“ bezeichnet wird. Inmitten dieser verfeinerten Skulpturen der Zeit um 1400 wirkte die Pietà aus Laschenitz in Südböhmen von 1380 durchaus als Fremdkörper und zwar nicht nur wegen des anderen Zeitstils, sondern auch wegen ihrer geringen Qualität. Es handelt sich um eine Arbeit von nahezu bäuerlicher Roheit. Warum diese Arbeit gezeigt wurde, schien zunächst unerfindlich, bis man dann im Katalog den Hinweis fand, daß der Typus der Pietà — bei der ungleich qualitätvolleren aus Strakonitz im vorangehenden Raum war davon allerdings nicht die Rede — aus Deutschland stammt. Für den nicht unterrichteten Besucher entstand der Eindruck, daß der „beau style tchèque“ — überflüssig zu sagen, daß der „Schöne Stil“ ein übernationales Phänomen ist — von ungleich höherem Rang als die deutsche Kunst ist. Was den Strakonitzer Kruzifix betrifft, so gehört er überhaupt mehr der österreichischen als der böhmischen Kunst an, ganz abgesehen davon, daß man ihn im Katalog rund 20 Jahre zu spät datiert hat.

Die nachkarolinische Kunst in der zweiten Hälfte dieses Raums ließ erkennen, daß die Randgebiete Böhmens und Mährens nach dem Ausbruch der

Hussitenkriege Innerböhmen und Prag überflügelten. Zwar ist das Verhältnis des Meisters von Raigern, der an der Wende vom „weichen Stil zur dunklen Zeit“ tätig war, zur österreichischen Malerei noch nicht geklärt, sicher aber ist der diesem Künstler nahestehende Meister des sog. „Jakobsaltars“ (Kat.-Nr. 149) ohne die gleichzeitige österreichische Malerei, die inzwischen im Südosten wieder die Führung ergriffen hatte, nicht denkbar. Ähnliches gilt für die Tafel von Namiest mit dem Martyrium der Hl. Katharina. Sie zeigt Schergen mit hussitischen Gesichtstypen, die sich über die Heilige mit wilder Wut hermachen. Im Katalog weisen die Bearbeiter darauf hin, daß Darstellungen von Martyrien in der böhmischen Kunst selten sind. Doch gilt dies allgemein für die Kunst Europas im 14. Jahrhundert und zumal für den „schönen Stil“ um 1400, dem heftige Gebärden und dramatische Szenen fremd sind.

Entsprechend der geänderten Situation — Böhmen bildet keinen geschlossenen Schulcharakter in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und in der Dürerzeit aus — werden auch die Aussagen im Katalog immer lakonischer (die Bearbeiter begnügten sich mit stereotypen Wendungen: „oeuvre typique de l'art du gothique tardif“ oder auch „exemple typique de l'art tchèque du gothique tardif“). Es liegt dies weniger an der noch immer mangelhaften Erforschung vor allem der Plastik, noch daran, daß die böhmischen Künstler die Schulen benachbarter deutscher Gebiete kompilieren, sondern daß sich das „Böhmische“ überhaupt mehr in negativer Weise zeigt. Charakteristisch hiefür ist etwa die Beweinung von Bettlern (Nr. 200) und die Hl. Magdalena aus Klein-Bor. Die bayerisch-österreichischen Vorbilder werden zersetzt. Alles gerät ins Labile, Fließende und Verworrene. Auch die Madonna mit Kind aus Wischau (Nr. 202) ist von der Kunst des Donautales abhängig, während der Meister IP des Epitaphs aus Zlichov sich nicht nur von den Graphiken Dürers inspirieren ließ, sondern wahrscheinlich überhaupt aus dem Salzburgischen zuwanderte. Von den zahlreichen vor allem süd- und westböhmischen Skulpturen in der Nachfolge der großen fränkischen und bayerischen Schnitzer (Veit Stoß, Riemenschneider, Leinberger) war keine in der Ausstellung vertreten. Auch nicht das Gnadenbild vom Hochaltar der Gajauer Wallfahrtskirche, das ebenso in der Nachfolge des Meisters des Kefermarkter Altars steht, wie etwa die Madonna aus Třebowitz (Kat.-Nr. 197). Die Meister Pilgram und Morgenstern werden im Katalog nicht einmal erwähnt.

Hinzuweisen ist noch auf das Büstenreliquiar des Hl. Paulus (Nr. 230) aus dem Erzbischöflichen Palais in Prag. Dieses mit außergewöhnlichem plastischen Gefühl gearbeitete Werk steht, obwohl zwischen 1413 und 1419 entstanden, noch immer in der Nachfolge der Parler, mehr freilich, wie es scheint, der Nürnberger (Schöner Brunnen) als der Prager Mitglieder dieser Familie.

Daß von der spätestgotischen Tafelmalerei aus Böhmen nur zwei Werke vertreten waren, hat seinen Grund nicht zuletzt darin, daß diese fast ausnahmslos unter dem Einfluß Dürers, Lukas Cranachs und vor allem der Donaueschule steht. So variiert die „Melniker Kreuzigung“ (Kat.-Nr. 157) den Holzschnitt dieses Themas aus der Großen Passion Dürers. Auch der vor allem in den Städten Nordwest-Böhmens tätige Meister des Leitmeritzer Altars (Kat.-Nr. 156), der bedeutendste Maler in Böhmen zur Dürerzeit, faßte Impulse ganz verschiedener deutscher Schulen (Bayern, Donaueschule, Sachsen und Dürer) zu einem allerdings recht eigenwilligen Personalstil zusammen. Die museale Darbietung dieser Tafeln (kalkweiße Rahmen vor dunkler, tintenblauer Wandbespannung) ließ zu wünschen übrig.

Raum 5:

Es folgte sodann ein verdunkeltes Kabinett mit einer Wand von 12 photographischen Vergrößerungen von spätgotischen Kunstwerken (zumeist Architekturen) aus den böhmischen Ländern und der Slowakei, die effektiv von rückwärts beleuchtet waren. Eine dieser Vergrößerungen war falsch beschriftet. Man gab die Kirche in Wettel (Nordwestböhmen) als einen slowakischen Bau aus.

Raum 7:

vereinigte Kunstwerke aller Gattungen aus der Slowakei, vor allem aber aus den deutschen Bergstädten der Zips. Diesen Sachverhalt übergangen die Bearbeiter allerdings sowohl im Katalog als auch in der Ausstellung. Die Zipser Städte wurden lediglich als „villes minières du centre de la Slovaquie“ gestreift. Dafür hat man die Zusammenhänge mit der „l'Art tchèque avancé“, der karolinischen Kunst Böhmens über die Maßen betont, obwohl die mit Abstand wertvollsten Ausstellungsgegenstände aus einer Zeit stammten, da nicht mehr Böhmen, das in der Dürerzeit im Südosten von sekundärer Bedeutung ist, sondern Österreich, Nürnberg und das damals deutsche Krakau (des Veit Stoß) durchaus vorherrschend waren. Von der einschlägigen deutschen Literatur zitierte man lediglich das grundlegende Werk von Schürer-Wiese und auch dieses falsch und ohne Angabe der Seiten. Ungarische Literatur wurde nur ausnahmsweise und die immerhin bemerkenswerten Beiträge der Zipser Deutschen überhaupt nicht erwähnt.

Der Zellenaltar von Kreig (Kat.-Nr. 251) ist von besonderem entwicklungsgeschichtlichem Interesse. Er steht zwischen dem Wandaltar (bzw. der Retabel) und dem Schreinaltar. Offensichtlich hielt sich der Künstler — der Altar stammt aus dem Anfang des 14. Jahrh. — an ein älteres Vorbild des 13. Jahrhunderts. Dies bezeugen auch die romanisierenden Figuren. Die Madonna aus Nehre (Nr. 252), die älteste Stehmadonna aus der Slowakei, vertritt in recht selbständiger Abwandlung einen im

Osten, vor allem in Schlesien, (vereinzelt auch in Thüringen) weit verbreiteten Typus.

Auch die Madonna mit dem Kind aus Klein-Lomnitz (Nr. 254), die im Katalog von den "belles madonnes tchèques" abgeleitet wird, steht, worauf schon E. Wiese hinwies, zweifellos in der Nachfolge schlesischer Madonnen um 1400.

Was die Madonna mit Kind aus Schwabsdorf (Nr. 261) und den Hl. Nikolaus aus Tarnov (Nr. 258) betrifft, so sind sie einander so ähnlich, daß sie gut von einer Hand stammen könnten.

Der prachtvolle Gnadenstuhl aus Bartfeld (um 1500) und die Johannesschüssel aus Tajo (Museum Neusohl, Kat.-Nr. 256, 257) führen dann bereits in die Nähe des Meisters Paulus von Leutschau, des führenden Künstlers der Spätgotik in der Slowakei, in den deutschen Urkunden als „Paul Schnitzer“ bezeichnet. Vermutlich hat er, wenigstens vorübergehend, in der Werkstatt des Veit Stoß, vielleicht in Krakau, gearbeitet, aber er hat sich auch von Riemenschneider und Graphiken Dürers und Cranachs anregen lassen. Von seinem einzigen bezeugten Werk, dem Hochaltar aus Leutschau zeigte man die Predella und die beiden wundervollen Hirten der Anbetung; von den Arbeiten aus seiner Werkstatt sah man: Johannes den Almosengeber und den Hl. Leonhard (Leutschau, St. Jakob), sowie den Hl. Andreas aus Nehre. Mit den Arbeiten des Meisters Paulus, den man unbedenklich zu den großen deutschen Schnitzern der Dürerzeit rechnen darf, kulminierte diese Ausstellung „tschechischer und slowakischer“ Kunst der Spätgotik.

Die Malerei der Spätgotik in der Slowakei setzt verhältnismäßig spät ein. Der Einfluß etwa des großen Wittingauers ist noch nach der Jahrhundertmitte spürbar, so etwa in der Tafel mit der Hl. Ursula aus Bartfeld (Nr. 245).

Die vier Flügel des Altars von Kirchdrauf (Zipser Kapitel-Museum, Kat.-Nr. 248), die ein recht eigenwilliger Künstler schuf, sind zwar in mancher Hinsicht mit dem Elisabeth-Altar von St. Jakob in Leutschau verwandt, aber es handelt sich doch um eine recht vereinzelte Leistung, die aus der österreichischen Malerei (Pacher-Kreis) keineswegs restlos erklärt werden kann. Die Figuren, die in weiten kahlen Bildbühnen stehen, sind durch ein befremdlich kalkiges, grau-schwarzes Inkar-nat charakterisiert.

Vom Monogrammisten MS zeigte man eine Schnitzfigur der Hl. Katharina und eine Tafel mit der Geburt (datiert 1506 und bezeichnet MS), die wahrscheinlich vom Hauptaltar der Kirche in Schemnitz stammt (die übrigen Tafeln befinden sich in Ungarn in den Museen von Budapest und Esztergom). Dieser bemerkenswerte Maler geht zweifellos von der Donau-Schule aus. Dasselbe gilt für die Tafel mit den vier Hl. Märtyrern (Kat.-Nr. 250), nur daß hier noch süddeutsche Impulse hinzutreten.

Der Meister hat die Arbeiten Albrecht Altdorfers so gründlich studiert, daß wir in ihm einen unmittelbaren Schüler dieses großen Künstlers sehen dürfen.

Raum 8:

Im letzten Raum zeigte man in eingelassenen Vitrinen romanische und gotische Handschriften, darunter das Hauptwerk der romanischen Buchmalerei: den *Codex Wyseshradensis*. Allerdings war hierfür nicht so sehr die Regensburger Buchmalerei vorbildlich — wie im Katalog angenommen wird —, sondern eine bayerische Malerschule in der Diözese Freising. Übrigens wirkte sich auch noch die ottonische Buchmalerei auf die böhmische Handschriftengruppe aus, wengleich die Bildtypen in eigenartig romantisierender Weise abgewandelt werden. Charakteristisch hiefür ist etwa der Einzug Christi in Jerusalem. Christus reitet nicht durch eine Stadt, sondern durch einen Hain. Die Bildfläche wächst gewissermaßen zu. Auch der *Codex Hildebert und Everwin* (Nr. 100) ist nicht der salzburgisch-süddeutschen Buchmalerei verpflichtet, sondern wie A. Böckler gezeigt hat — der Aufsatz wurde freilich im Katalog nicht zitiert — von der rheinisch-kölnischen. Im übrigen wird man gerne anerkennen, daß die romanischen Handschriften mit bemerkenswerter Objektivität charakterisiert sind.

Einigermaßen anders verhält es sich mit den gotischen Handschriften. Hier vermißt man beim *Passionale der Äbtissin Kunigunde* und bei der *Welislawbibel* einen Hinweis auf die österreichische Buchmalerei, vor allem auf die südosdeutschen *biblia pauperum*, obwohl frei zugeben ist, daß der für diese Arbeiten charakteristische Zeichenstil seinen Ursprung zweifellos in der französisch-englischen Kunst hat.

Zu den bedeutendsten Leistungen der Buchkunst des 14. Jahrhunderts in Europa gehören zweifellos die Handschriften um Johannes von Neumarkt. Der Name dieser "grande figure de l'humanisme tchèque" kommt allerdings im Katalog, wie bereits erwähnt, entweder nur in tschechisierter (Jan ze Středa) oder latinisierter Form (Johannes Noviforensis) vor. Beim Brünner Missale des Nikolaus von Kremsier wird er überhaupt nicht genannt, während jenes Missale, das Johannes von Neumarkt als Bischof von Olmütz in Auftrag gab, den Bearbeitern als "témoignage le plus élatant du nouveau style d'enluminure tchèque" gilt. Von den Wenzelshandschriften im weiteren Sinne — die Hälfte davon ist in deutscher Sprache geschrieben, der Rest in lateinischer, — war keine vertreten, auch nicht die sog. Antwerpener Bibel. Dafür zeigte man die tschechische Übersetzung von "Barlaam et Josaphat". Der grundlegende Aufsatz Julius von Schlossers über die Wenzelshandschriften ist überhaupt nicht zitiert worden. Die spätgotischen Handschriften nach der Mitte des 15. Jahrhunderts waren nur mit zwei Exemplaren vertreten. Beide setzen als Vorlage deutsche Graphiken voraus. Dies wird ausnahmsweise im Katalog zugegeben.

Nur als politisches, nicht als wissenschaftliches Ereignis verdient diese Ausstellung Aufmerksamkeit. Geschichte ist etwas anderes als eine zurückprojizierte politische oder staatliche Konzeption. Die historische Wahrheit ist, daß das Herzogtum und spätere Königreich Böhmen durch ein rundes Jahrtausend sowohl politisch als auch kunstgeschichtlich ein Teil des Hl. römischen Reiches deutscher Nation und eben dadurch auch des christlichen Abendlandes gewesen ist.