



Zum deutschen Anteil
an der Kunst der Sudetenländer

von Karl M. Svoboda

RUDOLF M. ROHRER VERLAG / BRÜNN UND LEIPZIG

Beiträge zur Geschichte der Kunst im Sudeten- und Karpathenraum

herausgegeben im Auftrag der

Deutschen Gesellschaft der Wissenschaften und Künste in Prag
von Karl M. Swoboda

Wie das gesamte Leben unserer Nation so steht auch die Wissenschaft heute im Zeichen der Besinnung auf das eigenvolkliche Wesen. Auf die Erforschung der Kunst im Sudeten- und Karpathenraume angewandt, bedeutet dies nicht weniger als aufzuweisen, ob und wie sich das deutsche Wesen in der Kunst jener Länder erhalten und entfaltet hat, in denen die Deutschen in mehr oder weniger großer räumlicher Abgelöstheit vom Kerngebiete ihrer Siedlung seit Jahrhunderten mit fremden, hier vor allem slawischen, Völkern lebten, in Zusammenarbeit und Wettstreit. Für die sehr schwierige Erkenntnis des eigentlich Volklichen in Werken der bildenden Kunst ergibt sich hier in dem unmittelbaren Nebeneinander von Schöpfungen der beiden Völker eine Vergleichsmöglichkeit, die tiefe Einblicke in das nationale Wesen der Deutschen und der Slawen erlaubt und geeignet ist, beider Nationalgefühl und damit das Bedürfnis nach gegenseitiger volklicher Achtung zu steigern. Daß es die deutsche Wissenschaft ist, die den Anstoß zu solcher Besinnung gibt, ist nicht weiter verwunderlich, hat doch gerade sie seit eh und je den Drang und vermöge ihrer Arbeitsweise auch die Möglichkeit, den Dingen wahrhaft auf den Grund zu gehen. Innerhalb der Erfassung des deutschen Wesens fördern die Vergleiche dann aber auch das Bewußtsein davon, was denn eigentlich Grenz- und Inseldeutschtum bedeuten und worin beider in der Vergangenheit wie in der Gegenwart und Zukunft gültige Sendung im europäischen Südostraume liegt.

Als erster Band der neuen Reihe erscheint

Karl M. Swoboda

Zum deutschen Anteil an der Kunst der Sudetenländer

Es wird somit nach den aus deutschem Volkstum wachsenden Wurzeln der Kunst des Sudetenraumes geforscht. Die Arbeit hat durchaus grundsätzlichen Charakter und gibt eine Übersicht der kunstgeschichtlichen Fragestellungen, die in ihrer Gesamtheit der Lösung des äußerst schwierigen Problems dienen. Die einzelnen Abschnitte sind bezeichnend benannt: Kunst und politische Geschichte, Das Westostgefälle der europäischen Kultur, Der deutsche Ostraum, Das Sudetenländische, Das Tschechische, Das Sudetendeutsche. Die Hauptaufgabe liegt in der Beschreibung und Erklärung der besonderen Art des Deutschseins der Kunst im Sudetenraum, welche ihn als Sonderlandschaft von anderen deutschen Landschaften abhebt. Als entscheidend dafür erweist sich nicht so sehr die stammliche und landschaftliche Herkunft der Deutschen dieses Raumes, als vielmehr das gemeinsame Erlebnis, das sie hier verband: das Begegnen mit dem Raum, dem Land, den Menschengruppen — dem slawischen Volke.

Rudolf M. Rohrer Verlag / Brünn und Leipzig



ÜBERREICHT VOM
RUDOLF M. ROHRER VERLAG

Nr. 2794.

Aus der Bücherei von



Prof. Dr. Ing. Adolf Zeller.

Beiträge zur Geschichte der Kunst im Sudeten- und Karpathenraum

herausgegeben im Auftrag der Deutschen Gesellschaft der Wissenschaften
und Künste in Prag von

Karl M. Swoboda

Band 1

Karl M. Swoboda / Zum deutschen Anteil an der Kunst der Sudetenländer

**Biblioteka
Politechniki Wrocławskiej**

II | M 1850

Karl M. Svoboda
Zum deutschen Anteil
an der Kunst der Sudetenländer
Mit 35 Abbildungen



1938
Rudolf M. Kohrer Verlag
Brünn und Leipzig

Verlags-Nr. 845

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Copyright 1938 by Rudolf M. Rohrer Verlag / Brünn und Leipzig
Printed in Czechoslovakia / Gedruckt bei Rudolf M. Rohrer in Brünn

Wilhelm Pinder

dem Geschichtschreiber der deutschen Kunst

Die mit dem vorliegenden Band eröffnete Schriftenreihe will ein altes kunstgeschichtliches Unternehmen der Gesellschaft der Wissenschaften und Künste den neuen Zeitumständen entsprechend verändert weiterführen. Es ist ein bleibendes Verdienst Joseph Neuwirths, mit den von der Gesellschaft herausgegebenen groß angelegten „Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens“ das Fundament zu einer Geschichte der Kunst in den Sudetenländern gelegt zu haben. Es geht da ganz überwiegend um deutsche Kunst, um das Schaffen deutscher Künstler, um Kunst, die ihrem Wesen nach durchaus deutsch ist. Für die großen Blütezeiten sudetenländischer Kunst, die Gotik des 14. Jhs. mit Peter Parlers Leistungen an der Spitze, für den deutschen Spätbarock der Diengenhofer, Braun, Brockhoff und wie seine deutschen Träger in allen Künsten hier heißen, war das seitens der deutschen Kunstgeschichtsschreibung nie vergessen worden. Es ist zu verstehen, daß tschechische Kunsthistoriker, die sich besonders seit dem Entstehen der Tschechoslowakischen Republik eingehend mit der Kunst Böhmens, dann auch Mährens befaßten, solche nationale Fragestellungen nicht beachteten, so wichtig sie in der heutigen Lage der Kunstwissenschaft sind. Für die deutsche Kunstforschung sind diese Fragen allerdingendstes Anliegen. Die mit diesem Band beginnende Reihe will daher in erster Linie Raum schaffen für Arbeiten über sudetenländische Kunst mit Betonung der Deutschtumsfragen.

Die Frage nach den Wurzeln der Kunst des Sudetenraumes im deutschen Volkstum soll hier somit im Vordergrund stehen. Daß es nationale Kunstströmungen gibt, war der Kunstgeschichte immer bekannt. Nun aber wird es immer klarer, daß die Eigenart gerade der großen künstlerischen Leistung grundsätzlich vom Volkstum her bestimmt ist und daher auch vom Volkstum her verstanden sein will. Aus ihm schöpft die Einzelpersonlichkeit ihre Kraft. Die Kunstwissenschaft ist wie alle Kulturwissenschaften heute im Begriffe, sich einer übergreifenden Wissenschaft von den Nationen, ihren Lebensgesetzen unterzuordnen. Wie in allen Geschichtswissenschaften wird auch in der Kunstgeschichte der Begriff des Volkes gegenwärtig zu einer übergeordneten Kategorie. Auf diesem Wege gelangt die Kunstgeschichte als eine Wissenschaft von Erscheinungen und Vorgängen sozusagen im luftleeren Raum erst zu deren gerechter Zuordnung zu ihren natürlichen Trägern. So kommt die Kunstgeschichte auch zu der von ihr seit langem erstrebten Einordnung in ein natürliches Gefüge der sogenannten Geisteswissenschaften. In diesem Sinne soll auch hier zu einer natürlicher und fester gefügten deutschen Gesamtwissenschaft beigetragen werden, mit dem, was wir auf unserem Posten hier zu ihr beizutragen haben.

Dieser erste Band der Reihe will als Rahmen für die sich hier im Sudetenraum aus solchen Gesichtspunkten ergebenden kunstgeschichtlichen Fragestellungen dienen, als Übersicht dessen, was als Beitrag und Material zu ihren Lösungen genommen werden kann. Zunächst wird versucht, die sich aufwerfenden Fragen gegeneinander abzugrenzen. Da ist zunächst das Grundsätzlichste, das sich zeigen läßt: daß die Kunst hier deutschen Charakter hat, geschichtlich mit der übrigen deutschen Kunst gewachsen

ist. Als zweite stellt sich dann die ebenso wesentliche Aufgabe der Beschreibung und Erklärung der besonderen Art des Deutschseins der Kunst im Sudetenraum, die ihn als deutsche Sonderlandschaft von anderen deutschen Landschaften abhebt. Entscheidend dafür ist gewiß nicht so sehr die stammliche und landschaftliche Herkunft der Deutschen, die seit dem 12. Jh. in den Sudetenraum einwanderten, ob das etwa Sachsen, Westfalen, Franken, Bayern usw. sind, als vielmehr das gemeinsame Erlebnis, das sie hier verband, das Begegnen mit dem Raum, dem Land, das sie hier erlebten, mit den Menschengruppen, mit denen sie in Dauerberührung kamen, die Begegnung mit dem slawischen Volk, das neben ihnen und in Zusammenarbeit, Wettstreit und Kampf mit ihnen in diesem Raum siedelt. Die Wandlung aus dieser Begegnung und diesem Zusammenleben brachte keine Verringerung, keine Schwächung des Deutschtums dieser Menschen mit sich, ganz bestimmt nicht auf dem Gebiet ihrer künstlerischen Leistungskraft und ihrer künstlerischen Ansprüche. Wie oft wurden die Besten aus anderen deutschen Landschaften hierher berufen und glichen sich in der Sonderform ihrer Leistungen dem sudetenländischen Mittel an, um ihr Allerbestes hervorzubringen.

Die folgende Schrift ist erstmalig als kunstgeschichtliches Teilstück des Sammelwerkes „Das Sudetendeutschtum, herausgegeben von Pirchan, Weizsäcker, Zatschek, Brünn 1937,“ erschienen. Ihr programmatischer Charakter mag es entschuldigen, daß sie hier selbständig an der Spitze der „Beiträge zur Geschichte der Kunst im Sudeten- und Karpathenraum“ unverändert nochmals erscheint, bereichert allerdings durch die Neubildung, durch die sie an Verständlichkeit und Benützbarkeit zuzunehmen hofft. Es sei an dieser Stelle allen jenen gedankt, die dem Verfasser bei der Abfassung und Korrektur behilflich waren, vor allem dem durch gemeinsame Forschungsrichtung in den Sudetendeutschumsfragen dem Verfasser verbundenen Kollegen Heinz Zatschek an der Deutschen Universität in Prag, der sich der Durchsicht des Manuskripts auf die Richtigkeit der in ihm ausgesprochenen allgemeingeschichtlichen Sätze hin unterzog, dann den tschechischen Fachkollegen, Universitätsprofessoren Josef Cibulka und Anton Matějček in Prag, die vor allem in der Ergänzung des tschechischen Schrifttums geholfen haben. Sehr herzlich dankt der Verfasser seinen getreuen Schülern und Mitarbeitern Herbert Seiberl in Wien und Erich Bachmann in Prag. Aus dem Zusammenarbeiten mit ihnen hat er wertvolle Anregungen zu dieser Arbeit empfangen. Zu danken ist weiter dem Verlag Rohrer in Brünn, der die Drucklegung der Reihe auf sich genommen hat, und im besonderen dem Verlagslektor Dr. G. A. Künstler in Wien, der in altbewährter Zusammenarbeit dem Verfasser besonders auch wieder bei der Zusammenstellung und Auswahl der Abbildungen zu Hilfe gewesen ist. Schließlich sei die Dankeschuld genannt, die diese Arbeit dem großen Geschichtsdeuter deutscher Kunst Wilhelm Pinder verpflichtet. Jeder, der Pinders Werk kennt, kann ermessen, wieviel Gedankengut Pinders, vor allem in den Deutschtumsfragen, auch dort, wo das nicht besonders er-

wähnt wird, übernommen wurde. Es ist ja heute, wenn an deutscher Kunstgeschichte gearbeitet wird, nicht anders möglich. Der Verfasser rechnet sich die persönliche Freundschaft des Meisters Deutscher Kunstgeschichte zu den größten Ehren an und ist hoch erfreut, ihm diese bescheidene Schrift zu seinem 60. Geburtstag widmen zu dürfen.

Prag, im Juni 1938.

Seitdem die obigen Einleitungsworte niedergeschrieben wurden, sind Ereignisse von größter geschichtlicher Tragweite eingetreten. Der Sudetenraum wurde aufgespalten: Das Sudetendeutschtum, durch die Kraft der nationalsozialistischen Weltanschauung völkisch verjüngt und geeinigt, durch die starke Hand des großen Führers aller Deutschen geschützt, ging allein den Weg heim ins wiedererstandene großdeutsche Reich. Diese Aufspaltung des Sudetenraumes hat nun auch dem tschechischen Volk in schmerzlichem Erwachen die Augen geöffnet und den Weg frei gemacht zu einer neuen Zusammenarbeit mit dem deutschen Volk, wie das der naturgegebenen Lage entspricht, in Anknüpfung an die besten Traditionen der Vergangenheit, die sich auch in der Kunst des Sudetenraumes spiegeln.

Die großen Ereignisse geben dem Blick der Forschung aber hier in Prag ganz besonders verstärkt die Richtung nach den weiter östlichen Vorländern deutscher Kultur. Durch die Einbeziehung des Karpathenraumes in den Titel sind die sich so ergebenden Aufgaben unserer Reihe umrahmt.

Trotz der veränderten Lage und trotzdem manches heute wohl schärfer zu fassen wäre, mag an der diese Reihe nun unter ganz anderen Voraussetzungen eröffnenden Schrift nichts verändert werden. Der Verfasser steht auch heute voll zu dem „vorher“ von ihm Gesagten. Er ist nun aber ganz besonders von Stolz und Freude darüber erfüllt, daß er dieses erste Bändchen einer der deutschen Kulturarbeit im Sudeten- und Karpathenraum gewidmeten Reihe gerade in dieser großen Zeit des deutschen Volkes einem Manne darbringen darf, der seit je die große Bedeutung der deutschen Kulturmission im Osten wissenschaftlich verfolgt hat.

Prag, im November 1938.

Die Frage nach dem deutschen Anteil an der Kunst des Sudetenraumes wird bisher von zwei verschiedenen Gesichtspunkten beantwortet. Nach dem einen — wissenschaftsgeschichtlich älteren — entscheidet das Deutschtum des die Kunstwerke Ausführenden, also des Künstlers, des Bauherren, der Gemeinde usw. Die verdienstvollen Schriften Joseph Neuwirths¹ sind derart auf die Lebensnachrichten der Künstler und auf die Erforschung der geschichtlichen Umwelt der Kunstwerke gerichtet. Das Werk selbst, seine Eigenart, wird nicht entscheidend herangezogen. Der „jüngere“ Gesichtspunkt, den auch das neuere tschechische Schrifttum sich zu eigen macht², geht von der Eigenart der Werke aus, weist fallweise die Herkunft dieser Eigenart aus der Kunst anderer Länder, etwa Italiens, Frankreichs, vor allem naturgemäß Deutschlands nach, hier wieder nach Landschaften, Orten, hervorragenden Künstlern unterscheidend. Es kommt zur Feststellung verschiedener Abhängigkeiten von außen her, ohne daß das Ergebnis dieses Abhängens, die in der Auseinandersetzung mit jenen Vorbildern sich ergebende Eigenart einer sudetenländischen, einer böhmischen und mährischen, oder einer sudetendeutschen und tschechischen Kunst, dabei beschrieben würde. Es soll in der folgenden Untersuchung nach den Wegen gefragt werden, auf denen man zur Beschreibung solcher Eigenarten heute gelangen könnte, und was an solchen Eigenarten beim ersten Beschreiten dieses Weges sichtbar würde. Es empfiehlt sich dabei, jenes ganz allgemeine Abhängig-Sein zunächst genauer zu bestimmen, nach seinen nebeneinander bestehenden Arten, ihrem verschiedenen Gewicht und Zusammenwirken und endlich nach den sich in der Auswahl und Umformung des von „außen her“ Dargebotenen zeigenden bodenständigen Wesenszügen zu fragen. Daß die Sudetenländer — zunächst grob Böhmen und Mähren — überhaupt eine für eine solche Untersuchung mögliche kunstgeschichtliche Einheit sind, also mit einem wesentlich verschiedenen „Außen“ und „Innen“, entsprechend dichten Grenzen ihres künstlerischen Wesens, beruht zunächst auf der Annahme einer weitgehenden Abhängigkeit der Geschichte der Kunst von der politischen Geschichte, so daß ihrem künstlerischen Charakter nach einheitliche Gebiete stark mit den geographischen Einheiten der politischen Geschichte übereinstimmen. Für die geschichtliche Ausbreitung der Kunst, ihre aufeinanderfolgenden „Stile“, sind die jeweiligen politischen Grenzen am unmittelbarsten wirksam, die völkischen stehen in zweiter Reihe, womit der Anteil der Volkstümer an dem Wesen und Werden der politischen Einheiten und an deren künstlerischem Charakter nicht geleugnet wird³.

Kunst und politische Geschichte

Für die künstlerische Eigenart des Sudetengebietes ist es ebenso bestimmend, daß es eine seit alters bestehende Einheit der politischen Geschichte war, wie aber auch, daß diese politische Einheit selbst wieder durch die längste Zeit ihrer bisherigen ge-

schichtlichen Dauer das Teilstück und Abhängige eines übergeordneten politischen Gebildes, des alten Römischen Reiches deutscher Nation, gewesen ist. Die in ihrem Wesen vom deutschen Volkstum bestimmte Kunst in diesem Reiche, die zutiefst aus diesem Volkstum fließende Art, sich mit den europäischen Zeitstilen auseinanderzusetzen (ähnlich auseinanderzusetzen, wie das Deutsche Reich zu den die europäische Geschichte bewegenden Ideen Stellung nimmt, und in vielfacher Verflechtung mit dieser Stellungnahme), diese deutsche Kunst samt ihren geschichtlichen Schicksalen ist auch die Kunst der Sudetenländer. Ja die Kunst der Sudetenländer spielt vielfach eine innerhalb der gesamten Reichskunst führende Rolle. In der ersten Zeit der allmählichen Einordnung in das Reichsgefüge verhalten sich die Sudetenländer den anderen Reichsgebieten gegenüber durchaus empfangend, wobei der Wechsel der politischen, in dieser frühen Zeit vor allem der Kirchenpolitischen Beziehungen der Sudetenländer zu den anderen Gebieten des Deutschen Reiches und zu den verschiedenen in ihm wirkenden Mächten vielfach auch den Wechsel der künstlerischen Abhängigkeit von dem im Reiche nebeneinander und gegeneinander Bestehenden bedingt.

I

Der kaisertreuen Einstellung der böhmischen Fürsten im hohen Mittelalter, im Investiturstreit vor allem, entspricht die künstlerische Einstellung. Unter den Ottonen nach Sachsen hin. Von Magdeburg kommt ja auch Dietmar, der erste Prager Bischof. Um die Gestalt des Kirchenbaues jener Zeit kämpften damals auf deutschem Boden zwei künstlerische Mächte. Die eine will ihn als Weg zum Altar hin, basilikal ausgerichtet haben, als „römische“ Basilika, die andere — schon im Karolingerreich wirksam — sucht ihn domartig, in sich ruhend zu gestalten, der Ostapsis und dem Ostchor eine Westapsis und einen Westchor gegenüberzustellen, also zentraler, man kann sagen, der byzantinischen Kuppelkirche verwandter zu bauen. Das erste ist römisch, das zweite reichskirchlich. Die ersten größeren Kirchenbauten in den Sudetenländern gehören zur zweiten Richtung. Die heutige Gestalt der Prager St. Georgskirche aus dem 12. Jh. geht, wie Cibulka kürzlich überzeugend dargelegt hat⁴, im wesentlichen auf einen Bau um das Jahr 1000 zurück (Abb. 2), bei dem das kurze Schiff von Ost- und Westchor und dazu seitlich nicht bloß von den Seitenschiffen, sondern darüber noch von Emporen eingerahmt wird — ein Auszug aus dem sächsischen Gernrode des 10. Jhs. Als unter den Saliern der Reichsschwerpunkt nach Westen an den Rhein und nach Süden verschoben ist, wird in Prag beim Bau des St. Veitsdomes seit 1060, dessen Plan ähnlich in dem ausgegrabenen Neubau des 12. Jhs. (Abb. 3) enthalten sein dürfte wie der der ursprünglichen St. Georgskirche in ihrem Umbau des 12. Jhs., der reichskirchliche, doppeltchörige Kirchentypus im Anschluß an rheinische und süddeutsche Bauten vorgetragen. Die unmittelbaren

Vorbilder sind nun die Regensburger Klosterkirchen zu Obermünster und St. Emmeram, dann der Augsburger Dom (994), dahinter, für alle maßgebend, der Willigis-Bardo-Bau des Mainzer Domes⁵.

Im Investiturstreit stehen die Sudetenländer somit baugeschichtlich auf Seiten des Kaisers. Auch die ersten Denkmäler der Malerei auf sudetendeutschem Boden bezeugen das. Es ist das die Gruppe von Buchmalereien, deren bedeutendster Vertreter das wohl um 1085 entstandene sogenannte Krönungsevangeliar Bratislavs II. in der Prager Universitätsbibliothek ist (Abb. 4)⁶. Auch in der Malerei stehen einander auf deutschem Boden eine reichskirchliche und eine „römische“ Richtung gegenüber, die letztere auf die byzantinische und italienische Höhe des damaligen Malens gerichtet, also moderner, die erstere rückschauender, hinter die ottonischen Vorbilder zurück auf Karolingisches blickend, volkstümlicher, ornamentreicher. Ein Zentrum jener „gregorianischen“ Malerei ist damals Salzburg mit seiner byzantinisierenden Gruppe von Handschriften, die nach dem für St. Peter in Salzburg angefertigten Perikopenbuch des Kustos Bertold benannt wird⁷. Ihr steht eine in Freising, vielleicht zum Teil auch in Tegernsee und Regensburg beheimatete „reichskirchliche“ Gruppe gegenüber: das Evangeliar Elm. 9476 der Münchner Staatsbibliothek, vielfach an Echternach anschließend, von Elm. 9476 abhängig das Evangeliar Elm. 6204 aus Freising in München; von jenen beiden ableitbar das Lektionar Elm. 6831 und das Evangeliar Elm. 6832 in München, die Bischof Elnhard zwischen 1062 und 1078 für das Andreasstift in Freising anfertigen ließ. Die letztere ist auch von dem zur Gruppe zugehörigen Evangeliar Elm. 18005 in München beeinflusst, das (in Freising?) für Tegernsee geschrieben wurde und seinerseits an die Regensburger Arbeiten vom Jahrhundertanfang anschließt⁸. Die Quellen dieser Kunst sind also Echternach, das Regensburg zur Zeit Heinrichs II., das dem Südwestdeutschen Ottonischen gegenüber selbst schon stärker am Karolingischen festgehalten bzw. darauf zurückgegriffen hatte. Von dieser nicht italianisierenden, die Evangelistenbilder im Anschluß an die „volkstümlicheren“ karolingischen Schulen in überreich ornamentierte Rahmen hineinstellenden Richtung kommt jene Gruppe von minierten Handschriften des Krönungsevangeliers Bratislavs II. unzweifelhaft her. Es ist für sie bezeichnend, daß in ihr das Zurückbiegen der Malerei ins karolingisch volkstümliche über das von Bayern her Gebotene noch hinausgetrieben wird. Die in der damaligen „modernen“ byzantinischen, gregorianischen Malerei nicht mehr denkbaren Schmalstreifenbilder, wie sie aus der karolingischen Malerei, etwa in der Schule von Tours, in die „volkstümlichen“ ottonischen Schulen von Echternach und Fulda übergegangen waren, leben hier, den Gesamteindruck bestimmend, weiter, so daß neben Bayern eine entsprechende zweite Quelle (Fulda, Echternach?) für solche retrospektive Züge angenommen werden muß.

Erst im 12. Jh., als in dessen Verlauf das gegen die reichskirchlichen Tendenzen gerichtete Hirsauische das Bild der Kunst im Deutschen Reich immer ausschlag-

gebender bestimmt, tritt auch in den Sudetenländern jene andere „römischere“ Richtung stärker hervor. Es läßt sich das in der Architektur und in der Malerei verfolgen. Jetzt erst gibt es hier streng basilikale, auf einen Hauptaltar im Osten orientierte Kirchen. Maßgebend ist bei ihnen der vom Kloster Hirsau propagierte Typus mit zwei den Seitenschiffen entsprechenden, vom Hauptchor getrennten Nebenschören, die für besondere Andachten und Bußübungen der Mönche bestimmt waren. Vielleicht steckt dieser Typus, in seiner ursprünglichen, in Hirsau entwickelten Form mit Querschiff, in der Kirche des von Zwiefalten aus 1108 gegründeten Benediktinerstiftes Kladrau bei Mies darinnen, welche nach den Hussitenzerstörungen seit 1716 durch Kilian Ignaz Dienzenhofer und Santini barock-gotisch ergänzt und erneuert wurde⁹. Vielleicht reicht der 1233 geweihte Kirchenbau mit seinem hirsauischen Grundriß bis in die Gründungszeit des Klosters, also in die Zeit des letzten Saliers zurück. Gesicherte hirsauische Bauten gibt es in den Sudetenländern erst im frühstauffischen späteren 12. Jh. Es sind das Bauten in querschifflöser, süddeutscher Abwandlung des Hirsauer Typus. Am besten überliefert ist diese Form in der Kirche des 1187 gegründeten Prämonstratenserklusters Mühlhausen¹⁰. Die drei, ohne Unterbrechung durch ein Querschiff, an die drei Kirchenschiffe anschließenden Chöre sind vorhanden. Nur die drei im Osten ursprünglich abschließenden Apsiden sind abgebrochen, da die Kirche im 13. Jh. hier um ein Querschiff und ein Chorpolygon erweitert wurde. Die Formen, besonders die Kapitelle der ursprünglichen Anlage, stehen mit denen der Schottenkirche in Regensburg (seit 1184) in Zusammenhang. Die gleiche Grundrißlösung scheint schon die seit 1143 erbaute Kirche des Prämonstratenserklusters Strahow in Prag¹¹ zu haben, soweit der barocke Umbau darüber ein Urteil zuläßt. Die gleiche Lösung scheint weiter in der Benediktinerstiftskirche in Trebitsch in Mähren¹² nachzuwirken. Der heutige Bau aus der Mitte des 13. Jhs. steht auf jenem süddeutsch abgewandelten Hirsauergrundriß. Der früheste derartige Bau in Böhmen wäre der seit 1137 ausgeführte Neubau der Benediktinerklusterkirche von Ostrow bei Prag gewesen, falls die vorläufigen Berichte über die kürzlich hier ausgeführten Grabungen recht behalten¹³.

Auch in der deutschen Malerei wird erst im Laufe des 12. Jhs. aus jenem „gregorianischen“ Stil des späten 11. Jhs., dem die genannte Kustos-Bertold-Gruppe zugehört, weiteren seither erst erfolgenden Aufnahmen von Byzantinischem und einem hirsauischen puritanischen Zeichenstil ein deutscher, stark zeichnerischer Gemeinstil¹⁴. Sowohl in der Buch- als in der Wandmalerei. Auch dieser kommt in süddeutscher Ausprägung nach Böhmen. Es seien für die Buchmalerei die Flores sancti Bernardi der Olmüger und der Ostrower Psalter der Prager Kapitelbibliothek, für die Wandmalerei der Gemäldezyklus der St. Klemenskirche in Altbunzlau genannt (Abb. 5)¹⁵. Der Stilcharakter aller dieser Werke weist nach Regensburg. Die zeichnerische Vereinfachung der salzburgischen Vorlagen, wie sie in Regensburg seit der Mitte des 12. Jhs. erfolgt, ist in diesen Malereien übernommen.

Die Orientierung der Sudetenländer nach Bayern hin ist im 12. Jh. allgemein. Auch die ersten erhaltenen größeren Pfarrkirchen, von Tismitz und Proseck¹⁶, Bauten des 12. Jhs., sind streng basilikal, querschifflos, haben also süddeutschen Grundriß. Die Sudetenländer bilden im 12. Jh. einen Teil des im Osten des Reiches bestehenden, kulturell stark konservativen, politisch vorwiegend welfisch orientierten Blocks. Einzelne sächsische Elemente, wie der Stützenwechsel in Tismitz, der ja auch in den deutschen Süden heruntergreift (z. B. Seckau, St. Peter in Salzburg), bestätigen die Einordnung in diesen Zusammenhang. Echt staufischer, also westdeutscher Einfluß macht sich erst gegen Ende des Jahrhunderts, unter Kaiser Friedrich I. geltend, seit dieser in die Angelegenheiten Böhmens und Mährens eingreift, Mähren und den Prager Bischof reichsunmittelbar macht. Bezeichnenderweise ist es ein Zentralbau, die St. Prokopskirche in Zábov bei Kolín¹⁷, die diesen geschichtlichen Zusammenhang kunstgeschichtlich markiert. Der über quadratischem Grundriß errichtete zweigeschossige Bau mit umlaufenden Emporen hat seine Vorläufer im deutschen Westen. Wieder taucht da Mainz auf; diesmal mit seiner St. Godehardskapelle. Die folgenden Bauten dieses Typus sind vorwiegend kaiserliche Pfalzkapellen: Goslar, der Saalhof zu Frankfurt a. M. und, wieder auf sudetenländischem Boden, Eger.

II

All das ist deutscher Herkunft, sind deutsche Sonderformen europäischer Kunst, Sonderformen nebeneinander bestehender Richtungen deutscher Kunst. So bleibt es auch in der folgenden geschichtlichen Zeit. Nur daß seit Beginn des 13. Jhs. die Sudetenländer in inniger Berührung nicht bloß mit den ihnen nord- und südwestlich benachbarten, sondern auch zu ferner liegenden deutschen Landschaften stehen, wobei freilich die unmittelbaren Nachbarn, vor allem das künstlerisch mächtig aufblühende mittlere Deutschland und Sachsen, den stärksten Anteil haben. Der Grund des Wandels ist zweifellos die im 13. Jh. im Zusammenhang mit der deutschen Kolonisation des gesamten Ostraumes in voller Breite sich durchsetzende deutsche Kolonisation der Sudetenländer. In der kirchlichen Architektur entscheiden noch zu Jahrhundertbeginn die klösterlichen, dann die Dorf- und Herrschaftskirchen, wobei die Vorbilder vielfach weitab liegen. Es entstehen jetzt einige romanische Dorfkirchen mit Westwerken, eine Ausstrahlung von Westfalen her, St. Agn in Mühlfhausen, 1201 geweiht, das als Wehrkirche ganz vereinzelt bei Prag unter Bischof Johann II. von Prag (1226—1236), deren nächsten Verwandten in der niederdeutschen Ebene sind, etwa Melverode bei Braunschweig, Waldau bei Bernburg¹⁸. Die große baugeschichtliche Mission der deutschen Zisterzienser hat noch nicht begonnen. Noch immer haben die Prämonstratenser die Führung. Es ist da vor allem

auf die Kirche des Stiftes Tepl hinzuweisen. Ihr heutiger Bau ist wohl erst zu Beginn des 13. Jhs. bis zur Weihe durch den eben genannten Bischof Johann (1226—1236) ausgeführt¹⁹. Es ist der erste gewölbte Hallenbau auf böhmischem Boden. Seine Hallenform ist allerdings durch einen Zisterzienserbau der Oberpfalz, Walderbach (zirka 1170)²⁰, also noch von Bayern her angeregt. Der Chorbau gehört dem alten Hirsauer Typus an, und zwar dem „vollständigen“, mit Querschiff, wie er auch im Kladrauer barocken Umbau aufbewahrt zu sein scheint. Allerdings mit einer Änderung, die gleichfalls mit zisterziensischem Bauen, diesmal mit sudetenländisch zisterziensischem, in Zusammenhang steht. Die Zisterzienser hatten hier den Hirsauer Chorotypus mit einem ihrer Bauschemen verbunden, in welchem rechts und links vom Hauptchor je zwei flach geschlossene Kapellen, dem zisterziensischen „modernen“ Bedürfnis nach privaterer, intimerer Andacht entsprechend (Typus Fontenay), angeschlossen sind. Zuerst ist das in Welehrad (1201—1238) belegbar. Der fünfgliedrige zisterziensische Chor ist da mit Formen des Hirsauer Chores verquickt. Die Seitenkapellen erhalten die Tiefe der Hirsauer Absseiten, die beiden äußeren auch die Hirsauer Apsiden, so daß der zisterziensisch flache Schluß nur den zwei unbetonten inneren, an den Hauptchor anschließenden verbleibt. Dieser synthetische Typus wird dann von dem folgenden südböhmischen Zisterzienserbau Hohenfurt (seit 1259) variiert, indem die halbbrunden Nebenapsiden durch aus zwei Seiten eines Dreieckes gebildete Chörlein ersetzt werden. Auch hier ein Hallenschiff, das diesen Bau Tepl verwandt macht. In Tepl selbst scheint eine Vorstufe zum oder eine Rückbildung des Typus Welehrad ins Hirsauerische vorzuliegen. Es fehlen hier die inneren Seitenkapellen, die äußeren sind aber nicht dicht an den Hauptchor herangeschoben²¹. Das alles ist schließlich lokale Variation deutscher Motive des 12. Jhs., ist spätromanisch. Und spätromanisch sind auch noch die ersten Dinge, die damals vom Westen her kommen, von Franken und Sachsen, das nun neben dem Rhein das zentrale und daher ausstrahlende deutsche Kunstgebiet wird. Es sind noch immer ländliche Herrschaftskirchen, Rudig, Podworow (1221), Winec, kurze massive, einschiffige Kirchen mit Westemporen, die letzte allerdings schon mit $\frac{3}{8}$ -Chor, aber einem echt staufisch romanischen Portal, dessen Typus sich weiter nach Südosten, Hullein in Südmähren und Deutschaltenburg (Karner) in Niederösterreich, verfolgen läßt²².

Erst im zweiten Drittel des 13. Jhs. findet ein grundsätzlicher Wandel statt. Die neu gegründeten deutschen Kolonistenstädte machen sich baugeschichtlich bemerkbar und es dringt vom Westen her der sogenannte Übergangsstil herein, dessen Ehrenrettung Wilhelm Pinder kürzlich in glänzender Weise unternommen hat²³, eine echt deutsche Baugesinnung, die sich am Rhein, in Köln und am Ausbau der Kaiserdome vorbereitet und von da nach Franken und Sachsen herüberwirkt: Bamberg und Naumburg. Das rückschauende „Welfische“ des 12. Jhs. ist nun im ganzen Reich in unerhörter Weise fruchtbar geworden. Wieder Doppelchörigkeit der Ba-

filika. Also In-sich-ruhen, Zentralisierung. Das alles aber in neuen plastischeren, wuchtenderen Formen. Französisch Gotisches und Zisterziensisches wird in diesem Sinne umgebildet. Dieser neuen deutschen Baugesinnung verdankt das Sudeten-gebiet Werke wie den Aufbau der Benediktinerstiftskirche Trebitsch²⁴ (Abb. 7), in deren Chor Worms und Bamberg ausgewertet sind.

Dem Zustrom der Kolonisten aus den verschiedensten Teilen des deutschen Reiches entspricht es, daß nun im Sudetenraum die verschiedenen deutschen Kunstlandschaften jener Zeit nebeneinander zu wirken beginnen. Fränkisch, an das Bamberger Domschiff anschließend, ist die Stadtkirche von Pisek²⁵ (Abb. 8). Von Bamberg der geometrisch gebundene, strenge Grundriß, der schwere plastische Gewölbebau. Die Bamberg verwandte Stadtkirche von Eger (1212—1230, Abb. 9)²⁶ zeigt den Weg an. Daneben Hallenkirchen, nun von westfälischem Typus, wie die St. Bartholomäuskirche in Kolín²⁷. Anderen Hallen merkt man den Durchgang des Typus durch sächsisches Gebiet, teilweise Anlehnung an Bauten in der Art des Schiffes des Meißener Domes stärker an. Das Sudetengebiet wird von da an zu einem Lande des Hallenkirchenbaues, wobei hervorzuheben wäre, daß auch die Halle Antagonistin der „römischen“ Basilika ist, in ihrer Form das In-sich-ruhen des Raumes mit Ausgleich zwischen Länge und Breite betont. Sie war bis dahin in kunstgeschichtlich provinziellen Gebieten, nicht im mittleren Strom der großen Stilentfaltung beheimatet. Als frühes Werk ist da die Dominikanerkirche in Jglau (um 1250, Abb. 10) zu nennen, deren Verbindung von Halle mit langem „ausgeschiedenem“ Chor die gotische Baugeschichte im Sudetengebiet bis über die Mitte des 14. Jhs. hinaus bestimmt. Hier gehören, um nur das Wichtigste zu nennen, im 13. Jh. die Stadtkirchen von Jglau, Budweis, die Minoritenkirche in Olmütz, Brünn, auch noch die in Eger, die Kollegiatkirche in Kremier; in der ersten Hälfte des 14. Jhs. St. Jakob in Ruttendorf, St. Niklas in Znaim usw.²⁸. Von Süddeutschland her wirkt noch immer der querschifflose Hirsauer Grundriß nach, der nun gewölbt in Kaurim²⁹ und im Neubau (?) von Trebitsch vorgetragen wird. Vom Süden her, von der zuerst in Regensburg, dann vorwiegend in Niederösterreich tätigen sogenannten Benediktinerschule kommt die reiche Bauernornamentik nach Trebitsch und zu seinen Verwandten³⁰. Doch sind hinwieder auch sächsische architektonische Kleinformen bis weit nach Süden, noch in Budweis (Dominikaner)³¹ und Hohenfurt (Schiff der Kirche) nachzuweisen. Auch bis nach Süden durch wirkt der norddeutsche Backsteinbau. Wieder ist die Dominikanerkirche in Budweis zu nennen, im Beginn des 14. Jhs. dann die Hl.-Geist-Kirche in Königgrätz (1307—1330) und Altbrunn (1323—1350)³².

Die modernsten Bauherren auf deutschem Boden sind damals die Dominikaner. Sie entwickeln hier wieder eine streng „römische“ Kirchenform, eine gestreckte Basilika ohne Querschiff, mit lang hinausgeschobenem Chor, in sehr einfachen, aber echt deutsch ganz auf Ausdruckswerte gestellten hochgotischen Formen³³. Auch diese „römische“ Form setzt sich im Sudetengebiet nur schwer durch, wird zunächst mit ihr

fremden Elementen verbunden, etwa bei der Dominikanerkirche in Budweis mit einem Querschiff. Erst in der ersten Hälfte des 14. Jhs. gibt es im Sudetengebiet einige Kirchen, die dem Dominikanertypus voll angehören: in Prag die Franziskanerkirche St. Jakob (seit 1318), die Augustinerkirchen in Prag und Raudniß (seit 1333, Abb. 14)³⁴.

Aus den angeführten Beispielen geht hervor, wie vielfach sich der Einfluß der verschiedenen deutschen Kunstlandschaften im 13. Jh. überschneidet, wie oft der Herkunft nach sehr Verschiedenes am selben Bauwerk wirksam ist. Entscheidend ist im 13. Jh. Sachsen, das konservative welfische Sachsen, wo schon im 12. Jh. der Hirsauer Kirchentypus sich stärker festsetzt, die streng basilikale Form des Domes in Braunschweig bestimmt. Am Anfang des 13. Jhs. lebt diese Kirchenform hier, flach gedeckt und gewölbt, in die schweren Formen des Übergangsstils umgesetzt, weiter und wirkt stark auf den sudetenländischen Kirchenbau ein³⁵. Die Zisterzienserinnenklosterkirche Tischnowitz (seit 1233) folgt diesem Typus. Von ihr wieder hängen die Chorlösung der Pfarrkirche in Humpoleß (seit 1230) und die Zisterzienserkirche Maria Brunn bei Saar (seit 1253) ab³⁶.

Noch reiner waltet das Sächsische in den figürlichen Künsten vor. Der „Übergangsstil“ der deutschen Malerei, der sogenannte Zackbrüchige Stil, hat in Sachsen und Thüringen sein Entstehungs- und intensivstes Wirkungsgebiet. Von hier strahlt er in die anderen deutschen Kunstlandschaften, auch in die Sudetenländer aus. Mit Paduanischem gekreuzt, ist er in der aus dem Prager Minoritenkloster kommenden Bibel im Prager Landesmuseum (Cod. XII, B. 13³⁷), reiner in dem Antiphonar aus Sedleß in der Prager Universitätsbibliothek³⁸. Ihn vertreten auch die Wandmalereien aus der Kirche St. Maria ad lacum in Prag (im städtischen Museum bewahrt)³⁹, in der Stadtkirche in Piseß⁴⁰, das Jüngste Gericht und andere Fragmente in der Minoritenkirche in Iglau, ein jüngst freigelegter Zyklus in der Sakristei der Stiftskirche in Trebitzsch. Selbst ins Relief ist dieser zeichnerische Stil hier umgesetzt im Nordtortympanon der St. Bartholomäuskirche in Kolín. Noch eindeutiger ist der Zusammenhang mit Sachsen in der Plastik. Mit Recht wurde beim Relief im Kleinsaitener Brückenturm in Prag auf Halberstadt, dem Tympanon in St. Georg in Prag (Abb. 11) und dem am Westportal der Klosterkirche in Tischnowitz auf Wechselburg, für das Tympanon und die Statuen in Tischnowitz auf die goldene Pforte in Freiberg in Sachsen hingewiesen. Diesem Herkunftsgebiet entsprechen auch die figurierten Bausteine der Dominikanerkirche in Budweis (1265—1274), der Barbarakirche des St. Agnesklosters in Prag, die Spitzblattornamentik dieser Bauten und in den Lorbogenfeldern in der Stiftskirche Hofenfurth, der Altneusynagoge in Prag usw.⁴¹.

III

Im 14. Jh. ändert sich der Anteil der Sudetenländer an der Reichskunst wesentlich. Es erweitert sich der Bildungshorizont. Frankreich, England und Italien rücken

näher und — was ungleich wichtiger ist — die Sudetenländer gehen aus der Rolle des Empfangenden in die des Gebenden, des innerhalb der Reichskunst Führenden über. Auch das ist nur im Zusammenhang der Wandlungen der politischen Geschichte zu verstehen. Das bereitet sich seit der Jahrhundertwende vor. Der gesamte kolonisierte Ostraum hört auf, kulturelles Glacis zu sein. Es kommt nun die fruchtbarste Zeit der deutschen Zisterzienserarchitektur, für diesen Orden eine späte Zeit, in der er baukünstlerisch sein Programm wesentlich ändert, nicht mehr nur puritanisch nach seinen alten burgundischen Schemen baut, sondern hier im Osten, gewissermaßen die früheren Aufgaben der Benediktiner übernehmend, als allgemein führende kulturelle Instanz wirkt. Damals entsteht nach dem Kryptenartig undurchschaubaren Lilienfelder der echte Hallenchor der Stiftskirche von Heiligenkreuz in Österreich (Weihe 1295). Der französische kathedrale Kirchenchor wird von den Zisterziensern in den Ostraum vorgetragen: Doberan, dem die Lübecker Marienkirche seit 1276 folgt, im Norden, Sedletz (1290—1304, fünfschiffig!, Abb. 13)⁴² auf sudetenländischem Boden. Und als Krönung dieser zisterziensischen Baubewegung die Synthese von Umgang- und Hallenchor in Zwettl (1343—1348), wieder in Österreich. Für die sudetenländische Malerei ist hier, in deutlichem Zusammenhang mit jener zisterziensischen Bewegung, die Handschriftengruppe der Königinwitwe Richsa zu nennen (zwischen 1315 und 1323, für Altbrunn), mit ganz neuer Aufnahmefähigkeit, dem Streben, Bodenständiges mit Italienischem, vor allem mit Westlichem, Englischem und Französischem zu verbinden, wodurch Grundlagen für den Typus des Buchschmuckes der folgenden, auch der karolinischen Malerei geschaffen sind, freilich ohne daß es in jener Handschriftengruppe schon zu europäisch führenden Leistungen käme⁴³. Solche, etwa das Passionale der Äbtissin Kunigunde von St. Georg in Prag (um 1320, jetzt in der Prager Universitätsbibliothek, Abb. 15)⁴⁴, treten gleichzeitig mit der neuen Dynastie der Luxemburger auf. Auch in der Plastik nun ein weiterer Horizont. Der Blick ist auch hier schon vor Karl IV. und Parler über Sachsen, Thüringen hinaus weiter nach Westen gerichtet. Wie im Passionale zum erstenmal vollgotische Figuren da sind, ist nun der Anschluß an die gotische Hüttenplastik über Schwaben, Freiburg i. Br. nach Straßburg hergestellt. Das ist der Herkunftsweg der Kunst der Madonna aus der Deutschritterordenskirche in Strakonitz (jetzt in der Prager Galerie, Abb. 16), ihrer Verwandten und Nachfolger⁴⁵.

Aus Schwäbisch Gmünd kommt Peter Parler nach Prag. Was dieser größte deutsche Künstler des 14. Jhs. hier leistet, ist aber ohne den Auftrag, der ihm hier wird, vom deutschen Kaiser Karl IV. für seine Burg in der Reichshauptstadt Prag, dem Sitz eines neuen Erzbistums, nicht verständlich. Wilhelm Bostry hat den geschichtlichen Grund, auf dem die Gestalt Peter Parlers steht, vor kurzem erst in meisterhafter Weise gezeichnet⁴⁶. Was Peter Parler als Architekt bedeutet, ist von der deutschen Kunstgeschichte bisher unterschätzt worden. Kürzlich wies Hans Sedlmayr darauf hin⁴⁷, daß in der deutschen Baugeschichte seit der Mitte des

14. Jhs. eine Wendung eintritt gegen das Asketische, gegen die bis dahin herrschende dominikanische Vereinfachung der Kirchenform; daß man nun auf die diesseitigere, reichere Kathedralform des 13. Jhs. greift, freilich von einem moderneren, spätmittelalterlichen Standpunkt aus, der die Art dieser Renaissance der Kathedrale bestimmt. Die einfachen deutschen Kirchentypen der unmittelbar vorangegangenen Zeit werden, bis zum Ausgang der Gotik im 16. Jh. zunehmend, „kathedral“ umgestaltet. Es läßt sich zeigen, daß der Architekt, der der deutschen gotischen Baugeschichte jene ihren ganzen weiteren Verlauf wesentlich mitbestimmende Wendung gab, Peter Parler ist. Hier, bei Parler und in Prag, hat diese Wendung auch ihre realhistorische Grundlage. Da ist das neu gegründete Erzbistum. Der Kaiser ist in Frankreich, dem Lande der Kathedralen, erzogen. Von ihm wird der erste Dombaumeister, Matthias aus Arras, aus Frankreich berufen, wo dieser Kirchentypus im 14. Jh. ein ungebrochenes Nachleben hat, freilich in den reduzierten und kühleren Formen des späten 13. und 14. Jhs. Den in solcher Gestalt, nach französischen Vorbildern der Zeit — wohl nicht nur Narbonne, sondern vielleicht auch Nodex u. a., wie kürzlich gezeigt wurde⁴⁸ — von Matthias begonnenen Bau übernimmt Parler (seit 1354, Abb. 17—20) und führt ihn in vollständig geänderter künstlerischer Gesinnung weiter, indem er eben jene Wendung zur reinen, klassischen Kathedrale des 13. Jhs., geschult an dem noch im Bau befindlichen Köln, vollzieht, freilich als moderner, spätmittelalterlicher Künstler, schon vielfach „antigotisch“ denkend, die Kathedrale Baueinheit mit Antithesen zerlegend, z. B. dem Gegensatz des reichen, aber leichten und schwebenden Hochchores, den er auf den einfachen und massiven Chorbau des Matthias darauffetzt, das Getrenntsein von Oben und Unten durch scharfe horizontale Schnittlinien betonend. Dieser Gegensatz bedingt auch die Außenansicht des Prager Domchores, wo oben alles Strebewerk durch vorgeblendetes Fenstermaßwerk „kathedral“ reich und zugleich leicht gemacht wird. Dieser Gegensatz wird in den von Parler selbst gegründeten Teilen: Wenzelskapelle, Südquerhaus, betont fortgeführt. Er zeigt ihn in einfachen Formen außen am Koliner Domchor und er wirkt am Äußeren des Chores der St. Barbarakirche in Kuttenberg noch bis ins 16. Jh. nach. Die einzelnen Teile der Kathedrale lockern sich bei Parler aus dem organischen Gesamtgebilde, verselbständigen sich. Parlers mächtiger Südturm von St. Veit wäre, ausgebaut, über seine Funktion im Domganzen zugleich der Prager Stadtturm geworden, wie der St. Stephansturm der Wiens ist. Der Ornamentfülle außen am Strebewerk entspricht innen das Netzrippengewölbe. So wird die Idee der klassischen Kathedrale zugleich von einer modernen Gesinnung her ausgewertet und aufgelöst. Und das alles hier durch Peter Parler zum erstenmal und für das Geschick der weiteren deutschen gotischen Architektur bestimmend.

Ganz Ähnliches gilt für Peter Parler den Bildhauer⁴⁹. Auch er überwindet die strenge asketische Gotik der ersten Hälfte des 14. Jhs. durch Rückgriffe auf das diesseitigere 13. Jh. und begründet dadurch eine neue, auf die Renaissance voraus-

weisende Figurenkunst. Schon sein Plan der Prager Domchorplastik, die Lumben der Přemysliden (Abb. 22), die Reliefbrustbilder der Triforien Galerie, alles Porträtplastik, hat seine Vorfahren im 13. Jh., in Naumburg, in St. Denis und in der englischen Grabplastik. Und das 13. Jh. mit seiner monumentalen Größe und Fülle wird in der Form der Lumbenfiguren lebendig. Oben in den Triforienbüsten herrscht ein weniger tektonisch gebundener, freierer, leichterer Stil, stärker voraus- als zurückblickend. Diese beiden Möglichkeiten wirken auch in der weiteren Werkstatt Parlers, am Brückenturm und Lein Kirchenportal nebeneinander, einander widersprechend und steigernd. Dazu kommen hier Einwirkungen auf eine freiere, unstrengere Figurengestaltung von der Malerei her, die im Sudetengebiet zur selben Zeit, hier mit weiter zurück verfolgbaren Ansätzen, eine ähnliche Erneuerung erfährt wie die Plastik und Architektur. Das seit Giotto und den Sienesen in Italien bestehende, autonome, in seiner Gesetzmäßigkeit in sich selbst begrenzte, seinen eigenen Raum, die ihm entsprechenden Figurenkörper gestaltende Bild wird diesseits der Alpen zuerst in den beiden großen Reichszentren Prag und Paris übernommen, um sich von da aus in den Gebieten der beiden Reiche zu verbreiten. Vorstufen gibt es dazu außerhalb Prags in Südböhmen, Österreich, für Paris und auch für Prag in Avignon; aber die eigentliche Leistung und volle Umsetzung in die Kunst der betreffenden Länder erfolgt erst in den Zentren, und Prag ist da Paris, übrigens auch hinsichtlich der Bildniskunst, voraus und überlegen⁵⁰. Auch dem Italien der zweiten Hälfte des 14. Jhs. überlegen durch Steigerung der Bildwirklichkeit, wenn man die Dinge im Hinblick auf das ansieht, was im Europa des 15. Jhs. sie fortsetzt. Das gilt für die Wandmalereien in Karlsstein (Abb. 23), in St. Emaus in Prag (Abb. 24) ganz ebenso wie für die Buchmalerei und Tafelmalerei in Prag und in anderen, zum Teil schwer feststellbaren Zentren Böhmens und Mährens⁵¹. Auch hier Altes und Neues in fruchtbarem Widerstreit, wie in der Person Karls IV. selbst. Seiner rückblickenden substantialen Reliquien-, Heiligen-, besonders Marienverehrung entspricht das Festhalten an kanonischen Bildtypen der Gottesmutter, in Analogie vielfach zum byzantinischen Ikonenkultus⁵², Karls renaissancemäßigen, stark religiös unterbautem Subjektivismus die Entstehung einer Tafelmalerei, deren Bilder schon ganz auf das subjektive religiöse Gegenüber des Betrachtens, auf das Ich-und-Du-Verhältnis von Andächtigen und Welt gestellt sind, im Sinne der neuen Religiosität jener Zeit, der *devotio moderna*. Es ist gewiß kein Zufall, daß nördlich der Alpen die ersten derartigen Bilder in Böhmen entstehen, wo, wie Eduard Winter kürzlich so schön gezeigt hat⁵³, die Augustiner die neue Frömmigkeit pflegen; daß ferner die Hauptwerke dieser Art aus einem Augustinerkloster, dem in Bittingau, stammen (Abb. 26); um 1390 in Böhmen entstehen, bevor es zu der dann freilich die Führung behaltenden entsprechenden altniederländischen Tafelmalerei kommt.

In der Regierungszeit Karls IV. ist das Sudetengebiet im Rahmen der deutschen Reichskunst durchaus führend. Von Prag verbreitet sich die neue Kunst. Die

neue Architektur wird von den anderen großen Bauhütten des Reiches übernommen, vor allem in Wien⁵⁴, aber auch im deutschen Westen, dahin von der Parlerfamilie getragen. Im Sudetengebiet entstehen Bildhauerwerkstätten, die, von dem strengen Figurenstil der ersten Jahrhunderthälfte herkommend, sich mit Parler und der neuen Malerei, deren Figurenideal auseinandersetzen, so auch Italienisches aufnehmend. Der großen Verlegung der Grenzen des Territorialstaates Karls IV. weit über das Sudetengebiet hinaus entspricht es, daß ein auch ganz Schlessien umfassendes Gefälle dieser Auseinandersetzung entsteht, das dann noch lange bis in das 15. Jh. hinein nachwirkt. Der künstlerischen Leistung wie der politischen Situation entspricht es, daß das Neue in Plastik und Malerei auch über die Grenzen jenes Territorialstaates hinaus auf die gesamte deutsche Reichskunst, zunächst in die Nachbargebiete, dann aber auch bis in die fernern Deutschordensgebiete im Osten und an den Rhein im Westen einwirkt⁵⁵.

Die Höhe der Dinge unter Karl IV. steht zeitlich zwischen einem steilen Anstieg und einem jähen Abfall. Vor und nachher hat politisch das habsburgische Österreich, der mit dem Luxemburgerstaat im deutschen Osten rivalisierende Territorialstaat, die Führung. Für die Untersuchung der Abhängigkeit der Kunst von der politischen Geschichte ist es lehrreich zu sehen, wie hier mit dem Wechsel der politischen Führung der der künstlerischen übereinstimmt. Dieselbe künstlerische Haltung ist zu Beginn des 14. Jhs. in führender Weise von Österreich vertreten, wird dann im Sudetengebiet (mit deutlichen Lücken auf österreichischem Boden) ausgebaut, um schließlich wieder in Österreich beheimatet zu sein. Das neue Tafelbild ist zuerst in Österreich da (Rückseiten des Verduner Altars in Klosterneuburg), hört dann dort fast ganz auf, hat dort jedenfalls keine bedeutenderen Vertreter und wird gerade in dieser Zeit im Sudetengebiet weitergestaltet. Dasselbe gilt von der Miniaturmalerei. Das Passionale der Abtissin Kunigunde (Abb. 15) hat im Sudetengebiet keine Vorläufer, dafür in Österreich so unmittelbare, daß es für österreichisch gehalten wurde⁵⁶. Um 1400 übernimmt in Tafel- und Miniaturenmalerei Österreich die Fortführung des in Mähren und Böhmen Begonnenen. Echte Nachfolger der Prager Parlerplastik als in Prag gibt es gegen Jahrhundertende in Wien. Das gilt ebenso für die Parlerarchitektur. Die architekturgeschichtlich wirksamste Tat dieser Länder unmittelbar vor Parler ist der Chor der Stiftskirche zu Zwettl, ein Bau auf österreichischem Boden.

IV

Nicht nur derart große Machtverschiebungen von Land zu Land, auch die innerhalb des Sudetenraumes sich vollziehenden wirken ganz wesentlich auf die Kunst ein. Dafür kennzeichnend ist die Situation seit 1400. Mit dem Sinken der könig-

lichen Macht, dem politischen Hervortreten Mährens und Südböhmens unter den Wittigonen, verschiebt sich auch der kunstgeschichtliche Schwerpunkt von Prag nach Südböhmen und Mähren. Für Südböhmen ist das heute in allen Kunstgattungen sichtbar.

In der gotischen Plastik und Malerei Europas setzt sich damals der sogenannte weiche Stil durch, als Rückschlag gegen jene Zerkügelung der Gotik, wie sie sich etwa auch bei Parler vollzogen hatte. Man will wieder ideale „schöne“ Formen gegenüber dem Realismus der vorangegangenen Generation. Das Schönlinige, Ornamentale ist wieder entscheidend. Auch hier aber wirkt die späte Zeitlage innerhalb des Ablaufes der Gotik und innerhalb des Mittelalters wesentlich mitbestimmend ein. Die neuen „schönen“ Gebilde haben nicht mehr die Monumentalität des hohen Mittelalters, sind nicht mehr in unmittelbarem Zusammenhang mit der Architektur in großen Formen gedacht. Sie bestehen für sich, haben intimen Charakter, tragen ihren Maßstab in sich selbst. Sie weisen mit ihren Energien nicht mehr über sich hinaus. Das ist eine gesamtabendländische Wendung, deren Entstehungsort mit Recht im Westen angenommen wird. Im Sudetengebiet ist diese neue Kunst seit 1390 ungefähr vorhanden, in der Malerei rein ausgeprägt zuerst im Ferenepitaph von 1395, gebrochen durch den vorangegangenen bodenständigen Stil in den Tafeln aus Dubeček der Prager Galerie, dem Braunschweiger Skizzenbuch, vor allem in den Wenzelshandschriften⁵⁷. Das Hauptwerk dieses Stils in der Buchmalerei des Sudetenraumes, das Missale des Erzbischofs Zbínko von Hasenburg der Wiener Nationalbibliothek, entsteht im Jahre 1409 noch in Prag. Seine nächstfolgenden Verwandten schon sind jedoch in Mähren, in Brünn beheimatet⁵⁸. Auch in der Tafelmalerei bricht damals die Entwicklung in Prag ab. Mit Recht sucht man die Heimat der wichtigsten folgenden sudetenländischen Bildergruppe des sogenannten Meisters von Raigern in Südböhmen und Mähren⁵⁹.

Ein ganz ähnliches Bild liefert die Geschichte der Plastik des weichen Stils. Mit dem Unterschied, daß — soweit die Beweglichkeit der Denkmäler ein Urteil erlaubt — die primären Formen um 1400 gleich in Südböhmen, in Krumm- und Wittingau aufzutreten, daß es in Prag und Umgebung nur zu Mischformen mit der hier stärker nachwirkenden Parlerplastik und zu einem neben Südböhmen verhältnismäßig unwichtigen Lokaltitel zu kommen scheint. Allerdings ist die südböhmische Ausprägung des weichen Stils, wie sie in den schönen Madonnen aus und in Hofenfurth und in Wittingau (Abb. 27) vorliegt, ohne Voraussetzung der Parlerplastik nicht zu denken. Anläufe auf den weichen Stil hin sind in der Parlerplastik reichlich vorhanden. Von dort her kommt das Massige der Gestalten, auch einzelne Motive sind unmittelbar von dort her übernommen. Am modernsten, „höflichsten“ — denn der weiche Stil ist im Grunde eine aristokratische Kunst, ein letztes Sich-zur-Wehr setzen gegen die Verbürgerlichung, gewiß selbst oft vom hochgekommenen Bürgertum getragen — ist Krumm- und Wittingau. Schon Wittingau- und Zglau zeigt vorwiegend rückblickende

Mischformen. Oft bis in das 13. Jh. zurückschauend. Von dorther etwa die Feinsträhigkeit der Gewandfalten. Solches Lebendigwerden des 13. Jhs. ist in Tglau schon vor dem Jahrhundertende da. — Von diesen südlichen Zentren gibt es dann zunächst Ausstrahlung und Export nach dem weiteren Mähren und Schlesiens, auch nach dem nördlichen Böhmen und auch über die Grenzen der Luxemburger Länder hinaus. Nicht aber nach Prag und dem mittleren Böhmen. Auch in der Plastik kommt der weiche Stil hieher zurück erst in den späten Formen seiner beginnenden Verhärtung. Da kommt es dann, wie in der Leinkirchenkreuzigung, zu Rückstrahlungen etwa von Breslau her⁶⁰.

Am fraglosesten treten diese Dinge in den unverrückbaren Denkmälern der Baukunst zutage. Der Sachverhalt ist ähnlich wie in der Plastik. In Prag nur Parlerisches, nachlebendes Vorparlerisches, wie Lein- und Maria Schneekirche, und Verquickung von Parlerischem mit der neuen Haltung, wie in der Vorhalle der Prager Maltheserkirche⁶¹. Nur in Südböhmen wird die Wendung zu einem dem weichen Stil der Figurenkunst entsprechenden Stil der Architektur tatsächlich vollzogen, auch hier auf Grundlage von Parlerischem⁶². Die entscheidenden Denkmäler: der Chor von St. Ägvd in Mühlhausen (vor 1407), dessen Netzgewölbe eine Abwandlung von Parlers Prager Domchorgewölbe ist, und die von Mühlhausen abhängige Stadtkirche von Krummau (Abb. 31). Es gibt eine diese Abhängigkeit bezeugende urkundliche Nachricht. Was aber Hans von Krummau da um 1407 baut, ist von Parler, von allem deutschen Bauen des 14. Jhs. grundsätzlich verschieden. Keine Antithesen, keine Dekoration wie bei Parler, sondern strengeres Bauen, den damals in ganz Deutschland schon üblichen Hallenbau aufnehmend, ihn aber in einer Weise gestaltend, die in vieler Hinsicht den Wesenszügen des weichen Stils der Figurenkunst entspricht: Weichheit der Formen, durchlaufende Linien, sanfte Übergänge von den Pfeilern in die Gewölbe, von Raumteil zu Raumteil, leichtes In-sich-ruhen des Hallenraumes. Diese Haltung wirkt im südmährischen und südböhmischen Gebiet lange, weit über die Hussitenwirren hinaus bis in den Ausgang des 15. Jhs. nach. Sie wird dort auch auf einen zweischiffigen Kirchentypus übertragen, der schon um 1380 in die Augustinerkirche in Wittingau vorgebildet ist, seine Vorfahren in der österreichischen Bettelordensarchitektur bis in das 13. Jh. zurück besitzt und von da weiter nach Südfrankreich weist. Die Verbreitung dieses an den einfachen profanen Zweckbau anschließenden, im größtmöglichen Gegensatz zur Kathedrale stehenden Kirchentypus zeichnet den Weg der Dominikaner in der Bekämpfung der Häretiker. In der oben charakterisierten Umformung ist der zwischiffige Typus im Herrschaftsbereich der Wittigonennachfolger beheimatet (Abb. 32); auch in Mähren, so etwa in Zeltsch (Stadtkirche), Littersch, Siggras, Blabings (Hl.-Geist-Kirche, 1478) usw.⁶³. In der neuen Hallenkirchenform wird in Südmähren die Stadtkirche St. Nikolaus von Znaim (um 1420) um- oder ausgebaut⁶⁴. Der politischen Schlüsselrolle der Wittigonenherrschaft zwischen den luxemburgischen und den südlich angrenzenden Län-

dern⁶⁵ entspricht die Ausstrahlung dieser Architektur auch dahin. Hans von Krummau ist wohl mit dem Erbauer des Passauer Domchores Hans Krumenauer identisch⁶⁶. Der große Hans Stetthaimer setzt diese Art Hallenkirchenbaues auf bayrischem Boden fort⁶⁷. Auch in die angrenzenden österreichischen Gebiete strahlt sie aus; dort erzielt der „weiche Stiel“ der gotischen Architektur in den Spitalskirchen zu Braunau am Inn⁶⁸ und zu Freistadt echte Spätformen.

Die Hussitenwirren sind als rein realhistorischer Einbruch in die Entfaltung der sudetenländischen Kunst zu nehmen. Ihre das Kunstschaffen hemmende Wirkung wird vielfach übertrieben. Es ist viel zerstört worden. Es wurde aber damals auch, wenn auch in sinkender und erst allmählich gegen das letzte Jahrhundertviertel hin sich hebender Qualität geschaffen⁶⁹. Seit etwa 1480 machen die Sudetenländer alle Wendungen der deutschen Spätgotik mit, bilden wieder wie einst im 13. Jh. eine Art Glacis, das künstlerisch vom Inneren Deutschlands her versorgt wird, mit zum Teil sehr eigenartigen Leistungen, wobei das Schwergewicht auf den Randgebieten liegt, deren Kunstcharakter dem der außen angrenzenden Nachbarlandschaften stark verbunden erscheint.

Zu dieser Lage im Gegensatz steht erst wieder das Auftreten eines mächtigen Deutschen in Prag, des Benedikt Nieth aus Piesting, Hofarchitekten Wladislaws, für den er seit den Achtzigerjahren den großen Saalbau in der Prager Burg (Abb. 33, 34) ausführt. Auch Benedikt Nieth ist wie Peter Parler in der deutschen Baugeschichte unterschätzt. Der freie Kurvenschwung seiner Rippengewölbe hat zwar Vorstufen, vor allem bei Hans Beer in Nürnberg⁷⁰. Erst bei Nieth aber gibt die gewaltige Bewegtheit der Deckenlösung den profanen und kirchlichen Hallen jenen barockgotischen Charakter, der auch die bedeutendste Stufe der figürlichen deutschen Spätgotik, die der Achtzigerjahre, kennzeichnet. Nieth steht da ebenbürtig neben dem jungen Dürer der Apokalypse, dem jungen Veit Stofß des Krakauer Marienaltars, neben dem Meister des Refermarkter Altars und dem der Wiener Neustädter Apostel. Nieth kennt die neue italienische Architektur und spielt ihre Ruhe und Klarheit im Bau des Wladislawsaales (sicher schon 1493) in genialer Weise gegen die hohe Bewegung der gotischen Teile aus. Er ist also wie Dürer ein Künstler, der „zwischen“ den Stilen steht, nicht in ihnen denkend, wie Franzosen und Italiener, sondern über ihnen stehend, ihre Formen in Wechselwirkung zu höchstem Ausdruck steigend.

V

Diese Skizze der Abhängigkeit der Kunst von der politischen Geschichte ließe sich über das Mittelalter durch die Neuzeit hindurch weiterführen. Es ließe sich da die Einwirkung der aufeinanderfolgenden politischen Lagen, Machtverschiebungen, der sich ergebenden territorialen Einheiten auf die Kunstentwicklung ganz ebenso zeigen.

Das bisher Ausgeführte will durchaus nur als die Stellung und erste Formung einer Frage, einer Aufgabe genommen sein. Soviel wird deutlich: jene Abhängigkeit der Kunst besteht. Sie ist für den Gang der kunstgeschichtlichen Entwicklung und landschaftlichen Variation von Bedeutung. Die Kunstgeschichte wird in viel höherem Ausmaß als bisher mit den realhistorischen Zusammenhängen rechnen müssen. Die Kunstgeschichte hat da, nicht etwa bloß für den Sudetenraum, sehr vieles nachzuholen, was sie in den letzten Zeiten der Beschränkung versäumt hat, als sie allen künstlerischen Wandel nur als immanenten Ablauf sah oder als man in ihrer geistesgeschichtlichen Epoche Verwandtschaften des Geschehens auf verschiedenen kulturellen Ebenen bloß mit dem sehr unrealen Begriff der Weltanschauung zu erklären versuchte. Man wird da von den großen politischen Einheiten ausgehend, von ihren Gebieten auch zu den kleineren und ihren kleinsten Räumen hinabsteigen, vor allem auch die kirchen-, wirtschaftsgeschichtlichen Bindungen von der Kunstgeschichte her berücksichtigen. Man wird so für das Entstehen und Vergehen, die Grenzveränderungen, die Abhängigkeiten kunstgeschichtlicher Landschaften den realen Grund und Boden finden. Umgekehrt werden sich in einzelnen Fällen, wenn die anderen Quellen schweigen, die kunstgeschichtlichen Verhältnisse zur Rekonstruktion der politischen, wirtschaftlichen usw. Zusammenhänge heranziehen lassen. Es sei betont, daß es hier, im Gegensatz zu der Erklärung von verwandten Vorgängen, Zuständen aus dem angenommenen Begriff der gemeinsamen Geistigkeit oder Weltanschauung, um die Feststellung von realhistorischen Zusammenhängen geht. Das Entstehen, die Entfaltung und das Altern der großen Stile, die ihnen wesentlichen Qualitäten, das alles ist aus diesen Abhängigkeiten nicht zu erklären, wohl aber die besonderen Wege, die konkreten Schicksale der stilgeschichtlichen Prozesse, die örtlichen und landschaftlichen Sonderbildungen, die Verschiebungen des Schwergewichtes der kunstgeschichtlichen Führung von Ort zu Ort, das alles läßt sich von dort her verstehen, und vielfach kann man, etwa in der Person Karls IV., zeigen, in wie konkreter Weise Männer des historischen Schicksals zugleich auch Männer der kunstgeschichtlichen Geschichte, sie wesentlich mitgestaltend, gewesen sind. Erst die Bildung derart realhistorischer Einheiten ermöglicht es, daß das von ihren Grenzen umschlossene Volkstum geschichtlich wirksam wird. Hauptsächlich in diesen Einheiten entfaltet es seinen Charakter, auch seinen künstlerischen Charakter.

Es kann nach dem zuvor Skizzierten keinem Zweifel unterliegen, daß die für die Kunst des Sudetengebietes im Mittelalter entscheidende realhistorische Einheit die des alten deutschen Reiches ist, sein Zugehören zur politischen Einheit dieses Reiches. Daher ist auch der deutsche Charakter grundsätzlich für diese Kunst bestimmend. Die wesentlichen Züge dieses Charakters, wie sie kürzlich Wilhelm Pinder zum erstenmal zusammenfassend beschrieben hat⁷¹, sie alle sind zugleich die wesentlichen Züge der sudetenländischen Kunst. Alle Sonderzüge sind demgegenüber nur landschaftliche Schattierung. Das über den ruhenden Formen der bildenden Kunst Stehen des Deutschen,

das Formen-Umdeuten, von einer Ebene her, die von dem Gewicht formhaften Gestaltens unbeschwert ist, von einer Ebene des freier bewegten Seelischen her; daher weiter das Ausdrucksmäßige, Expressive; aber auch die sich aus all dem ergebenden Grenzen der deutschen Kunst: daß sie nie in sich geschlossene Formenideale geschaffen hat, sondern sie immer von anderen Völkern bezieht, wie die damit verbundenen Vorzüge der deutschen Kunst: daß sie aus ihr vorgegebenen Stilen immer noch Neues hervorgeholt hat an künstlerischer Leistung, als die Entfaltung der Stile in ihren Herkunftsländern schon längst erschöpft war, daß sie das durch das Umdeuten, Neudeuten, Zerdeuten leisten konnte, weil sie eben von einem Außerhalb der Form her ausgeht; die daraus fließende Wandlungs- und Anpassungsfähigkeit, so daß zuletzt „volkskünstlerische“ Leistungen gleichwertig neben „hochkünstlerischen“ stehen: in all dem unterscheidet sich die Kunst auf sudetenländischem Boden durchaus nicht von der übrigen deutschen Kunst. Daher gibt es hier auch die ganz besonders deutschen Stilepochen. Der sogenannte Übergangsstil, der keinen Formenkanon von Grund aus schafft, sondern aus einer eigenartigen Umbildung von romanischen und gotischen Formelementen besteht, ist schon dadurch spezifisch deutsch und bei keiner anderen der künstlerisch produktiven europäischen Nationen denkbar. Er ist in breiter Schichte auch im Sudetengebiet vorhanden. Oder der Architekt Peter Parler, dessen Leistung in einem schöpferischen Umdeutenkönnen der klassischen gotischen Kathedrale besteht (Abb. 17—20), einem noch Umdeutenkönnen, als in Frankreich schon ein Leerlauf begonnen hatte. Aber schon vor- und nebenher das ungemein reiche Variieren der Kirchentypen, so daß kaum ein anderes Reichsgebiet im 14. Jh. sich da mit den Sudetenländern messen kann. Und nachher: Benedikt Rieth, der noch um 1500 letzte große Ausdrucksmöglichkeiten aus dem gotischen Bauen herausholt (Abb. 33, 34). Das alles ist in erster Linie echt deutsch. Das wurde hier nicht nur geschaffen, sondern hat hier auch gefallen und künstlerisch erzogen. Und später: daselbe verhältnismäßige Fremdsein und Uninteressiertsein der jungen Kunst der Renaissance gegenüber und die Blüte erst im Barock, und zwar im späten Barock, als es wieder galt, aus den durch die Renaissance gesetzten Möglichkeiten noch und Letztes herauszuholen. Da war hier der Boden für die Dienzenhofer, Brockhoff, Braun und Reiner.

Mit dem eben charakterisierten Wesenszug deutscher Kunst hängt ein weiterer unmittelbar zusammen, der von Pinder als der Sagnetrieb der deutschen Kunst bezeichnet wird: Das sich in der Form Mitteilen, und zwar stark ausdrucksvoll Mitteilen, geht vor der Schönheit der Form an sich. Da ist noch Häßliches, Gesteigertes, Unwahrscheinliches, Märchenhaftes denkbar, wo dem künstlerischen Gestalten der anderen Nationen Grenzen der Unantastbarkeit der kanonischen Formenschönheit und ihrer klaren Verständlichkeit gezogen sind. Ausfälle gegen dieses Deutsche, gegen das „Grotteske und Lächerliche“ der deutschen gotischen Figurenkunst, wie sie von Nichtdeutschen, von ihrem künstlerischen Niveau her gemacht wurden, treffen ganz ebenso die besten Leistungen der Kunst auf sudetenländischem Boden. Auch hier ist

das deutsche Vesperbild beheimatet, das gerade durch seine Häßlichkeit künstlerisch stark und ergreifend wirkt⁷². Ausdruckstärke gegen formale Ordnung und äußere Richtigkeit bestimmt den Charakter des Kunigundenpassionales; man vergleiche bloß eine französische oder italienische illuminierte Buchseite von gleicher künstlerischer Höhe mit einer Seite jenes Gebetbuches auf Ordnung, Sauberkeit hin usw. Häßlich in ihrer dumpfen Schwere müssen den Nichtdeutschen die Gestalten der Parler-
tumben berühren. Der Grad des Unabhängigseins vom gotischen Formenkanon ermöglicht in der Parlerwerkstatt wie in den Karlsteiner Gemälden die ersten großen Porträtserien der abendländischen Kunst (Abb. 23); Porträts, wo es eben auf Charakter und nicht auf Schönheit und Regel zuerst ankommt⁷³. Wie in der Wiener Abzweigung der Parlerschule, ihren Herzogsfiguren für St. Stephan, wird in den Bildern des Meisters von Wittingau (Abb. 26) das Ausdrucksmäßige schon im 14. Jh. ins Gespenstliche, Phantastische gesteigert. Dahinter bleibt alles Nichtdeutsche, wo damals Ähnliches angestrebt wurde, zurück. Erst von Hieronymus Bosch, dem großen Holländer des späten 15. Jhs., wird der Wittingauer darin übertroffen, nachdem die gotische Formenstrenge eine weitere Auflockerung in weiteren hundert Jahren durchgemacht hatte. Gerade dieses an den Grenzen des noch Möglichen hin das Häßliche, Schreckende in die Figurenorganismen Hineintragen führt zu den packendsten Leistungen auch noch im Barock, etwa in den Kufuser Figuren Matthias Brauns. Es ist hier noch im 19. Jh. und heute, etwa bei Brömse, Wilek, Rubin, in einer Weise vorhanden, die jeden Franzosen oder Italiener abschrecken muß. Der wird aber auch für das volkstümliche und die Ludwig Richter verwandte märchenhafte Besesseltsein eines Josef Mánes kein volles Verständnis haben.

Da dem Deutschen die Mitteilung vor der Monumentalität steht, ist er für die Graphik, aber auch sonst immer für das kleine Format vorbestimmt. Er will im kleinen Maßstab die Aufgaben von seinem Standpunkt intensiver bewältigen. Ein Wahrzeichen dieser Haltung, zugleich das schönste deutsche Reiterstandbild des 14. Jhs., ist der hl. Georg der Brüder Martin und Georg von Klausenburg (1373, Abb. 21) im Burghof in Prag, heute leider durch Kunstunverständige auf zu hohem Sockel der Sichtbarkeit fast ganz entrückt. Hier ist höchst lebendiger Ausdruck, der sonst nur in der Zeichnung von Reitersiegeln gewagt war, zu intensivstem plastischem Dasein erhoben, größte Wirkung in für die Statue kleinstem Maßstab erzielt. Also ein extrem deutscher Fall, im besten Sinne, auf Prager Boden.

Der Sagnetrieb der deutschen Kunst, das Zurückstellen der reinen Formenschönheit hinter dem unmittelbaren Ausdruck, das Beheimatetsein des deutschen künstlerischen Gestaltens im Formenjenseitigen bringt weiter als wesentlichen Zug des deutschen Kunstcharakters Neigung zum Linearen mit sich, den graphischen Charakter der deutschen Kunst. Nicht nur, daß in ihr die Zeichnung eine größere Rolle spielt als Endzweck des Schaffens, man denke an Holzschnitt und Kupferstich, die zuerst rein deutsche künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten sind. Auch in der deutschen Plastik und

Malerei, selbst in der Architektur manchmal ist das Lineare, Scharfe, Scharfkantige viel entscheidender als bei den anderen europäischen Nationen. Selbst Bildhauer, die in breiten, massiven Statuen denken, wie Parler in seinen Lumben (Abb. 22), und Braun, etwa in seinen Arbeiten in St. Klemens in Prag⁷⁴, haben diesen graphischen Zug. Die scharfe, immer bewegte Linie beherrscht ihre großen plastischen Gebilde. Die Stärke im rein zeichnerischen Ausdruck lebt auch heute hier weiter, nicht nur bei den Deutschen, auch bei den Tschechen: ihr danken diese einen Alš und Švabinský.

Das alles gilt nicht nur für vereinzelte führende Leistungen. Diese deutsche Grundhaltung ist in der sudetenländischen Kunst durch die Jahrhunderte immer da in dem breiten Strom des künstlerischen Schaffens. Damit untrennbar verbunden das Miterleben der deutschen Sonderstile als der Reaktionen auf das übrige künstlerische Europa, das Hervorbringen von Höchstleistungen in den Spätzeiten, in den alternden Stilen, der ganze Epochenrhythmus der deutschen Kunst usw.

Das Westostgefälle der europäischen Kultur

Die bisher besprochenen Bindungen sind die bestimmendsten; auch die zunächst bestimmbarsten. Aber nicht die einzigen. Hinter der Vorstellung der künstlerischen Zugehörigkeit der sudetenländischen Kunst zur deutschen Kunst steht da zunächst der berechtigte Einwurf: ist dieses Übernehmen vom deutschen Westen her nicht ein allgemein europäischer Vorgang? Entsprechend dem westöstlichen Gefälle der ganzen europäischen Kultur. Ein Vorgang, in welchem aneignend und umgestaltend hier das übernommen wird, was die deutsche Kunst selbst vom Westen, von Frankreich und England, späterhin auch von den Niederlanden übernommen hat. Der Prozeß als solcher ist gewiß vorhanden und ungleich konstanter als Süd nordbewegungen in der europäischen Kunst, die nach einer gewissen Dauer in die Gegenrichtung umschlagen. Während auf den italobyzantinischen Einfluß des 11. bis 13. Jhs. der gotische Rückschlag des 13. bis 16. Jhs. von Frankreich, Deutschland, den Niederlanden aus, auf den Vorrenaissance- und Renaissance-Barockeinfluß des 14. bis 17. Jhs. der Rückschlag des 17. bis 20. Jhs. wieder von Norden her folgt, besteht in der Westostrichtung ein viel konstanteres Gefälle, mit nur ganz vereinzelten Rückläufen. Europa wurde im Mittelalter viel stärker vom Westen nach Osten hin als vom Süden nach Norden kulturell und künstlerisch kolonisiert.

Wieviel von den Übernahmen und Einflüssen der sudetenländischen Kunst ist im Grunde gar nicht deutsch, wieviel ist schlecht hin europäisch? als Wirkung jenes Kulturgefälles anzusehen? Auch deshalb nicht deutsch, weil ja auch das Volkstum der Sudetenländer ein zahlenmäßig überwiegend nichtdeutsches war und blieb. Man neigt, von solchen Erwägungen ausgehend, dazu, hier eine vom Deutschen

unabhängige Auseinandersetzung mit der von Frankreich ausstrahlenden Gotik anzunehmen, ebenso wie dann im 17. und 18. Jh. mit dem italienisch-flämischen Barock und der gleichzeitigen und folgenden holländischen und französischen Kunst. Der Grund für eine solche Neigung ist vor allem auch in dem zuvor geschilderten Abhängigsein der deutschen Kunst von fremden Grundformen zu suchen. Man wird da genau zu unterscheiden haben zwischen dem Westlichen, das bereits eingedeutscht, in deutschen Sonderformen in das Sudetengebiet vorgetragen wird, dann mit der Möglichkeit, daß Westliches erst auf sudetenländischem Boden eine deutsche Umprägung erfährt, wenn etwa Peter Parler sich hier unmittelbar mit Französischem auseinandersetzt, und endlich mit der Möglichkeit, daß Westliches durch deutsches Gebiet, ohne dort wesentlich verändert worden zu sein, oder unmittelbar, mit Überspringen des deutschen Zwischengebietes her kommt, wie etwa der Anteil des Matthias von Arras am Prager Dombau. Das letztere werden nach allem im vorigen Abschnitt Gesagten immer nur die Sonderfälle sein.

In solcher Weise wird im Sudetengebiet das Westostgefälle kunstgeschichtlich zu berücksichtigen sein. Die gesamte deutsche Reichskunst ist ja von jenem westöstlichen Zug durchwaltet. Die deutsche Kunst ist nur um ein Kurzes, aber doch entscheidend jünger als die westeuropäische, französisch-englische. Und Deutschland selbst läßt sich, wie in seiner Gesamtkultur, so auch in seiner Kunst vom Westen nach Osten in Abschnitte teilen, von denen die östlichen jeweils jünger, auch heute noch jünger als die westlichen sind. Es kann hier nicht näher darauf eingegangen werden, wie Deutschland aus europäischem Rand allmählich Teilstück der europäischen Mitte geworden ist, wie dieses ursprüngliche Randsein auch späterhin in seiner Kunst nachwirkt. Es erübrigt sich, hier auf die übernationale, gesamteuropäische Mission des Deutschen Reiches nach dem Osten hinzuweisen. Aus dieser europäischen Aufgabe erklärt es sich, wenn hier politisch, besonders kirchenpolitisch und dann auch künstlerisch ausgesprochen nichtdeutsche Kräfte wirksam sind. Von Auswirkungen solcher Kräfte zu den deutschen werden hier verschiedene Zwischenstufen und Mischformen möglich sein. Es gibt hier im Osten in vereinzeltten Fällen Französisches, Niederländisches oder Italienisches früher und ungebrochener als in den westlich angrenzenden deutschen Gebieten. Es gibt hier neben der Masse der schrittweise nach dem Osten hin vorgebrachten Formen auch solche, die vom Westen her unmittelbar vorgestoßen sind.

Besonders einzuwerten wären dann vom europäischen Westen her in frühester Zeit übernommene Formen, ehe vom Vorhandensein und daher auch Wirken eines ausgesprochen deutschen Kunstwillens gesprochen werden kann. Hier gehört vor allem die kürzlich freigelegte und von Cibulka in mustergültiger Weise kunstgeschichtlich rekonstruierte und untersuchte St. Veitsrotunde auf der Prager Burg (Abb. 1)⁷⁵, erbaut vom hl. Wenzel († 929). Cibulka hat es sehr wahrscheinlich gemacht, daß der zweigeschossige Rundbau mit Umgängen und vier ApSIDen auf den Typus der karolingischen Pfalzkapelle zurückgeht, deren bedeutendster Vertreter das

Nachener Oktogon ist. Das wäre ein früher Sonderfall des allgemeinen West-ostgefälles.

Wieder ein anderes, als die Tatsache, daß dieser Prager Zentralbau entsteht und ähnliche Bauten an der karolingischen Reichsperipherie im Osten, bei den Landesgroßen, die ja das Christentum als erste und damit auch die fürstliche Art seiner Kultstätte übernahmen, ehe noch die basilikalen Kloster- und Dorfkirchen in Frage kamen, ein anderes ist es, daß der kirchliche Zentralbau hier in der folgenden Zeit, im romanischen Stil, wesentlich vereinfacht, Schule macht und stark weiterlebt. Das hängt vielleicht mit der Neigung des europäischen Ostens, Rußlands vor allem, zum zentralen, „mal“artigen Bau zusammen⁷⁶, gegenüber dem stärker mit Rom verbundenen und von Rom her durchdrungenen Westen, der die gestreckte, basilikale Kirchenanlage bevorzugt. Das wäre daher nicht mehr eine Frage des Westostgefälles, sondern die einer grundsätzlichen Verschiedenheit zwischen West und Ost, innerhalb welcher das deutsche Bauen eine mittlere Stellung einnähme. Der reine Ostcharakter wäre dann weiter im Osten, in Rußland beheimatet, das von jenem Westostgefälle im Mittelalter nur schwach berührt wird. Wenn auf sudetenländischem Boden die Vorliebe für den Zentralbau über das Gemein-deutsche hinaus vorhanden ist, entsteht somit die Frage, ob wir damit nicht einen allgemein ost-europäischen Zug der sudetenländischen Kunst fassen. Auch das ist eines der Probleme, die hinter der primären Zugehörigkeit zum Deutschen und zu Mitteleuropa sichtbar werden. Viel stärker aber als derartige Züge treten hinter dem Gemein-deutschen in der sudetenländischen Kunst solche hervor, die der verhältnismäßigen Jugend des deutschen Osttraumes, in den das Sudetengebiet eingebettet ist, zugehören. Hier läßt sich auch heute schon einiges bestimmter aussagen.

Der deutsche Ostraum

Dem Kunsthistoriker werden viele im deutschen Ostraum gemachte Beobachtungen erst durch die neue Erschließung und Bearbeitung des Ostraumproblems seitens der Historiker verständlich. Besonders lehrreich sind da die einschlägigen Abhandlungen von Hermann Aubin⁷⁷. Vor allem die Auffassung Aubins kann sich der Kunsthistoriker mit Nutzen zu eigen machen, daß es da nicht um eine Grenzlinie, sondern um einen allmählich nach Osten vorgeschobenen breiten Grenzraum geht, der schließlich in einer Reihe von größeren und kleineren politischen Gebilden in und außerhalb der Reichsgrenze erstarrt. Für alle diese Grenzraumländer bis an die russisch-griechische Kirchengrenze hin ist die deutsche Kunst entscheidend. Hier mündet sozusagen das künstlerische Westostgefälle, hier sind seine End- und Auslauferscheinungen beheimatet. Es ist da, um mit Aubin zu sprechen, auch kunstgeschichtlich eine Außengrenze des Abendlandes. Diese Außengrenze des Abendlandes ist kunstgeschicht-

lich übrigens auch nach den anderen Weltrichtungen hin durch ganze Länder gebildet: Skandinavien, die britischen Inseln, Spanien, Süditalien, Sizilien sind da in erster Reihe zu nennen. Alle diese Gebiete bilden einschließlich des Ostraumes kunstgeschichtlich gewissermaßen ein „Außeneuropa“ um den zentral gelagerten Kern der drei künstlerischen Hauptmächte: Deutschland, Italien, Frankreich; in den beiden ersteren von ihren genannten Randgebieten abgesehen. Die Gebiete der Mitte lassen sich von den Randgebieten kunstgeschichtlich streng unterscheiden. Die Randgebiete treten nur zeitweise entscheidend in die Kunstgeschichte des Abendlandes ein, sind in den übrigen Zeiten „Provinz“, Glacis des Abendlandes. Es folgen daher hier überall künstlerische Hochblüten und Stagnationszeiten, Zeiten „des Nachholens Europas“ in viel stärkerem Ausmaß aufeinander, als das in den Ländern der Mitte der Fall ist. Auch bei den drei mittleren Ländern wechselt die Führung. Sie sind aber auch in den Zwischenzeiten mit großen Leistungen in Form von Auseinandersetzung mit dem von der führenden Macht Geleisteten vertreten. Außer diesem kunstgeschichtlichen, läßt sich dann noch ein kausal mit ihm gewiß zusammenhängender Sondercharakter dieser Gebiete feststellen. In den Kunstwerken, den Sonderstilen „Außeneuropas“, treten bestimmte gemeinsame Züge hervor: Hang zur Vereinfachung aber auch zur „Verwilderung“ der Grundformen der Kunstwerke (Verwilderung gemeint im Unterschied zu organischer, dem zugehörigen Stilprinzip voll entsprechender Durch- und Ausgestaltung), ferner Neigung zur Vervielfältigung der Einzelheiten, des Ornaments, „Buchern“ des Ornaments usw. Durch die Rolle etwa des Ornaments erscheinen diese Randgebiete „vorgeschichtlicher“ als der „geschichtlichere“ Mittelraum. Um beim Ornament und im Mittelalter zu bleiben: da ist, noch an der Schwelle der Vorgeschichte selbst, der Überreichtum der skandinavischen Wikingerornamentik, dann in und seit dem Übergang von der Vorgeschichte und durch das ganze Mittelalter auf den britischen Inseln ein in Binneneuropa nicht vorhandener Reichtum des Handschriftenornaments, eine ebenfalls in Europa so nicht ständig vorkommende Häufung der architektonischen Kleinformen. Dort entstehen frühzeitig, bevor sie in Binneneuropa auftreten, die Fächer- und Neggewölbe, die in der späteren Zeit ornamental reich ausgestaltet werden. Da ist weiter in Spanien der spätgotisch-plattareske Stil und dann wieder im 17. Jh. der „Chiriguerrismus“. In Sizilien das überreiche normannische Bauornament. Hier und in Spanien durch solche Einstellung innere Nähe zur Kunst des Islam. Dieselben Randcharakterzüge, im Ostraum zuerst für Siebenbürgen grundsätzlich beschrieben⁷⁸, schlagen in allen seinen Gebieten immer wieder durch. Um nur einige Beispiele herauszugreifen: die tektonisch nicht gebändigte Motivfülle und -häufung an den Portalen der sogenannten Benediktinerschule des 13. Jhs. in Niederösterreich. Diese Qualitäten sind „schon“ an der goldenen Pforte in Freiburg i. S. da, sind im Sudetenraum in Lischnowitz (Abb. 12) vorhanden, nördlich an der Magdalenenkirche in Breslau. Die besondere Formenfülle des Barock im Ostraum

ist in jenem Randcharakter begründet. Im Barock der Gotik wie in dem der Renaissance. Im Südostrum stehen die größten barockgotischen Schnitzaltäre: St. Wolfgang, Kefermarkt, der Marienaltar in Krafau, der Zwettler Hochaltar in Adamstal⁷⁹. Alle durch ihre Fülle ausgezeichnet. Die „reichsten“ Werke der deutschen Barockarchitektur stehen in ungefähr demselben Raum. Man denke hier aber nicht nur an ornamentale Durchgestaltung und figürliche Fülle, sondern auch an „Überdimensionierung“ durch Häufung der Glieder schlechtweg, etwa auch an die eskorialartigen Bauten: den spanischen Eskorial, Caserta, die weitläufigen österreichischen und böhmisch-mährischen Klosterbauten des Barock, die Marienburg und Verwandtes im Deutschordensgebiet, aber auch an den englischen Schloßbau seit dem 17. Jh.

Im Sudetengebiet läßt sich dieser Randcharakter durch den ganzen Ablauf seiner Kunstgeschichte verfolgen. Jene Häufung der Motive ist schon in den ersten überlieferten bodenständigen Malereien, in den Miniaturen der Handschriftengruppe des Krönungsevangeliums Bratislavs II. von 1085 (Abb. 4), besonders in dieser Handschrift, vorhanden; stärker als in den bayrischen Vorbildern, die selbst jenen Hang zur Ornamentfülle weit stärker als die übrige deutsche Malerei jener Zeit aufweisen. Es ist das eine Zeit, in der das bayrische Gebiet eben erst im Begriffe ist, den Grenzraumcharakter aufzugeben. Schon in der Regensburger Handschriftengruppe vom Anfang des 11. Jhs. war er da. Bezeichnenderweise gibt es verwandte ornamentale Behandlung der Buchmalerei auf deutschem Boden damals nur in Sachsen, in der Schule von Hildesheim⁸⁰. Ähnliche Bedeutung des Ornaments in der Malerei des 11. Jhs. erst wieder in England, in der Winchestergruppe⁸¹. Es wäre hier einzufügen, daß die „Randgebiete“ untereinander durch die gemeinsame künstlerische Veranlagung zu Wechselbeziehungen neigen. Sie übernehmen die dieser Veranlagung entsprechenden Motive voneinander. In bestimmten Fällen kann man daher von einer Bevorzugung Englands innerhalb des künstlerischen Westostgefälles sprechen. Normannische Motive wandern im 13. Jh. abgeschwächt durch das zentraldeutsche Gebiet, um hier im Ostraum von Regensburg an in jenen Benediktinerportalen in Niederösterreich und in Trebitsch und Tischnowitz (Abb. 12) in Mähren in gesteigerter untektionischer Fülle verwendet zu werden⁸². In anderen Fällen, wie in der Handschriftengruppe der Königin Richsa, ist der Weg von England in das Sudetengebiet ein direkterer. Auch hier Nähe zu England über die kontinentalen Zwischenformen hinaus⁸³. In der Baukunst des 14. Jhs. im Sudetenraum ist es Peter Parler, der in seinem Anteil am Prager Dom die Wendung vom Strengen, Schmucklosen zum „Dekorierten“, besonders im Außenbau, vollzieht (Abb. 17—20). Unmittelbaren Nachhall hat sein Vorgehen bezeichnenderweise zuerst in Wien, am hohen Turm von St. Stephan. Zu Parlers Wendung ins Ornamentale gehören auch die Netzgewölbe, die er in Prag zuerst für den Hochchor einer Kathedrale verwendet. Auch die Netz- und Sächergewölbe, die figurierten Gewölbe schlechthin sind in England früher da als

auf deutschem Boden, schon um 1300. Bald darauf im Ostraum, im Deutschordensstaat, so daß die Frage entsteht, ob nicht ein direkter Weg von England her in den deutschen Ostraum führt. Die Reihe dieser Beispiele ließe sich beliebig vermehren. Es sei nur noch hinzugefügt, daß gewiß auch hier ganz konkrete realhistorische Zusammenhänge die Verbindung mit England usw. fallweise werden hergestellt haben.

Neben solcher konstanter Veranlagung steht dann noch, weiter der abendländischen Randlage entsprechend, das Schwanken des künstlerischen Niveaus im Rahmen der abendländischen Kunstentwicklung. Große Höhen, sagten wir, wechseln mit langen Zwischenzeiten, in denen provinzmäßig, nicht nur abhängig, sondern auch ohne große Leistungen von europäischem Rang geschaffen wird. Auch das liegt im Sudetenraum deutlich zutage. Ganz scharf zeichnen sich in seiner kunstgeschichtlichen Vergangenheit zwei Gipfel aus, in der zweiten Hälfte des 14. Jhs. und in den Jahrzehnten vor und nach 1700. Da sind hier Künstler von europäischem Maß, zum Teil für das deutsche Kunstschaffen maßgebende Männer am Werk. Davor und dazwischen liegen Zeiten, in welchen das Sudetengebiet zweitrangig, deutscher und europäischer Vorraum ist, in den hinein die Kunst der westlichen Gebiete absinkt. Es wird nicht schwer sein, auch diesen außeneuropäischen Zug mit den entsprechenden, gleichfalls der außeneuropäischen Randlage entsprechenden Wendungen der politischen Geschichte der Sudetenländer in kausalen Zusammenhang zu bringen.

Mit diesem starken Auf und Ab, wie auch mit jenen Fernbeziehungen in Zusammenhang steht die große kunstgeschichtliche „Beweglichkeit“ des Sudetengebietes, begründet in dem „Jungsein“ dieses Gebietes im Sinne der westöstlich fortschreitenden Kolonisation. Von daher ist auch das geschichtlich unvorbereitete, „plötzliche“ Entstehen vereinzelter Leistungen zu verstehen. Daß etwa in der kleinen Landkirche zu St. Jakob bei Kuttenberg 1165 plötzlich monumentale Steinreliefs da sind (Abb. 6)⁸⁴, ganz isoliert ohne Vorgänger und Nachfolger, oder daß da plötzlich 1373 zwei Siebenbürger Sachsen den hl. Georg auf der Burg in Prag (Abb. 21), ein ganz singuläres ehernes Reiterstandbild, aufstellen.

Mit dieser größeren Beweglichkeit in Zusammenhang gehören auch Erscheinungen wie die Bautätigkeit der Zisterzienser im späten 13. und frühen 14. Jh. im Ostraum, auch auf sudetenländischem Boden, welche hier von der sonst von ihnen geübten Typen-tradition im Kirchenbau abweichen und hier in einer, wie wir schon andeuteten, unerwarteten Weise, neue Typen schaffend, produktiv werden. Hier gehört dann auch die Fülle von Verschiedenem, was an Kirchengrundrissen im 13. und 14. Jh. auf sudetenländischem Boden nebeneinander steht. Den eben angeführten, aus der Lage im Ostraum erklärbaren Dingen Entsprechendes gibt es in den Sudetenländern im späten 17. und im 18. Jh. dann wieder.

Dieser Charakter eines Randraumes des Abendlandes ist hier im Osten fast immer in deutschen Sonderformen vorhanden, durch das deutsche Kunstwollen mitbestimmt. Das gemeindeutsche Wesen der Kunst der Sudetenländer ist somit durch den Ost-

raumcharakter besonders gefärbt. Das Sudetengebiet ist in dieser Hinsicht ein Teilstück des gesamten Osttraumes, mit diesem ganzen Ostraum eignenden Sonderformen. Es erhebt sich darum die Frage, ob nicht noch eine weitere Eingrenzung seines konstanten künstlerischen Charakters möglich wäre, ob sich nicht, durch die Geschichte unverrückbare, im kunstgeschichtlichen Ablauf bestehende Züge aufzeigen ließen, die nur dem Sudetenraum zukommen, und wie sich diese erklären ließen.

Das Sudetenländische

Da diese Betrachtung zu immer weniger „an der Oberfläche liegenden“ Eigenschaften der sudetenländischen Kunstwerke fortschreitet, wird die Wahrscheinlichkeit, auf das Wesentliche und überhaupt nur Richtige schon beim ersten Entwurf vorzustoßen, immer geringer. Trotzdem sei auch hier nicht bloß die Aufgabe als solche formuliert, sondern auch ein erster Lösungsvorschlag, wenn auch mit allem Vorbehalt, angegeben. Es geht da um den künstlerischen Charakter des Sudetengebietes als solchem, das seiner natürlichen geographischen Gestalt nach sehr einheitlich ist, nicht so einheitlich in seinem Volkstum, mit europäischem Maße gemessen verhältnismäßig sehr einheitlich in seinem Menschenschlag, eine Einheit, wie anfangs schon betont wurde, in seiner bisherigen politischen Geschichte. Es sollen da Züge erfaßt werden, die hinter dem in die deutsche Kunstgeschichte und deutsche Kunst Einbezogenen, ja auch noch hinter den Sondereigenschaften liegen, die sich aus der östlichen Randlage dieses Gebietes erklären, und zwar solche Eigenschaften, die nicht fallweise aus den Wendungen der politischen Geschichte dieser Länder erst entstehen, sondern in ihr sozusagen den dauernden Grundton angeben. Unter den hier gegebenen Umständen müßten solche Eigenschaften in den eigenwilligsten, besten Leistungen stark hervortreten. Handelt es sich doch um ein künstlerische Grundformen von außen her aufnehmendes künstlerisches Gebiet, wo der Schwächste der sich von außen anbietenden Form am stärksten unterliegt, sie am unverändertsten, „unübersetztesten“ vorträgt.

Es scheint da vor allem eine Qualität wesentlich zu sein, die man als schwere, breite Massigkeit des Kunstwerks bezeichnen kann, gleich ob es dabei um Bauwerke oder Figürliches geht. Neigung zu niederen Raumformen. Die Länge des Bauwerkes ist im Ausmaß oft von der Breite nicht wesentlich unterschieden. Ähnlich breite, gedrungene Verhältnisse der Einzelglieder der Architektur. Ein dem entsprechender Figurenkanon. An den Figuren Vermeidung von Schärpen und Härten, tunlichste Rundung der Form. Dunkle, dumpfe, aber volltönende Formen. Im Relief daher Neigung, die Figuren, die auch ganz schlank, überschlanke werden können, nicht allzuweit aus seiner Gesamtmasse zu entlassen. Im Bild daher die Raumtiefe gedämpft, die Flächenverteilung bevorzugt. Das alles im Gegensatz oder über das Maß der sonstigen deutschen, der übrigen europäischen Kunst hinaus. Freilich nicht

stets voll vorhanden. Aber doch häufig und gerade an den entscheidenden Stellen wiederkehrend, vor allem die zwei Gipfelpunkte der sudetenländischen Kunstgeschichte im 14. Jh. und im Barock wesentlich mitbestimmend. Das sei an einem kurzen Überblick mit Beispielen belegt.

Durch die ganze Baugeschichte der Sudetenländer geht der Zug, langgestreckte Vorbilder ins Breitere, zugleich Massivere zu kehren. Das scheint im ersten Grundriß für St. Georg und für den romanischen St. Veitsdom (Abb. 2, 3) im 11. Jh. schon da zu sein, dieses Umwandlungsprinzip begegnet dann im 13. und 14. Jh. in der Auseinandersetzung mit den gotischen gestreckten Kirchenformen, führt zum frühzeitigen Aufgreifen des Hallenkirchentypus (Abb. 9, 10), der hier im 13. Jh. schon ausgesprochen kurze, gedrungene Form hat. Aber noch im 16. Jh., in den Grundrissen der letzten gotischen Hallenkirchen ist das vorhanden, im Gegensatz etwa zu den nahen sächsischen Hallenbauten. Man vergleiche den Grundriß der Dekanatskirche in Laun von Benedikt Mieth mit den Grundrissen aller nichtsudetenländischen großen deutschen Hallenkirchen. Dasselbe aber auch etwa um 1400, wenn man die Krummauer Stadtkirche des Hans von Krummau oder Verwandte wie St. Niklas in Znaim neben die benachbarten österreichischen, vor allem neben die Stettheimerbauten in Bayern stellt. Schon im 12. Jh. sind die Basiliken, die schon genannten Zismiz, Profek etwa, häufig auffallend kurz gebildet. Ausnahmen bilden da vereinzelt Klosterkirchen, wo die außersudetenländische Ordenstradition den Ausschlag gegeben haben mag. In sehr vielen Fällen, besonders in der ersten Hälfte des 14. Jhs., ergibt sich fast quadratische Grundrißform. Bei den Zentralbauten des 12. und 13. Jhs. wird die glatte, zähe Rundform bevorzugt, während im benachbarten Österreich sich für den kleinen Rundbau (Karner) schon die Achteckform häuft.

Das eben Angeführte erinnert an das gelegentlich der Ostlage der Sudetenländer Gesagte, an die innere Nähe zum russischen Bauen mit seinem „Mal“charakter des Bauwerkes, der Bevorzugung der zentralen Formen. Auch dort wurden die sudetenländischen Rotunden als Beispiel herangezogen. Aber gleich diese Rotunden zeigen, daß das Sudetenländische sich vom Russischen durch die gerade zuvor angeführten Eigenschaften auch wesentlich unterscheidet. In der russischen Architektur fehlt der Grad von Schwere, das breite Hingelagertsein, der zähe Fluß der Formen, der die böhmisch-mährischen Rotunden auszeichnet und im Sudetengebiet immer wiederkehrt. Man vergleiche das Niedere, Massige in „Übersetzungen“ von Typen des deutschen Übergangsstils in das sudetenländische Mittel. Die Dekanatskirche von Pisek (Abb. 8) etwa ist dafür in ihrer Innens-, vor allem in ihrer Außenansicht ein besonders geeignetes Vergleichsobjekt. Hierher gehört auch, daß es im Sudetengebiet im 14. Jh. (in der Gotik!) für eine Klosterkirche(!) zu einem Zentralbau, diesmal einem Oktogon, kommen kann: in der Kirche des Augustinerstiftes Karls Hof in Prag⁸⁵. Man beachte auch hier die niederen, gedrungenen Verhältnisse des Baues. Die gedrückte, schwere Form nimmt in Prag auch Peter Parler an. Er verringert die ur-

sprünglich beabsichtigte Höhe des Prager Domchores. Der Vergleich des Aufzuges mit den französischen Vorformen, von denen Matthias von Arras herkommt, bestätigt das. Die Außenansicht des Parlerschen Chores in Kolín hat in ihrem horizontalen breiten Hingelagertsein kaum ihresgleichen in einem gotischen Kathedralbau. Das Dunkle, Dampfe, Schwere wirkt im Parlerschen Innenraum der St. Wenzelskapelle beim Prager Dom. Eigenschaften, die auch sonst in der Entwicklungslinie des späten gotischen Kirchenbaues lagen, sind in den Parlerbauten weit über das sonst vorkommende Maß gesteigert, so daß hier wohl die Vermutung ausgesprochen werden kann, ein sudetenländisches Mittel habe zu den großen Leistungen des Architekten Peter Parler einen sehr wesentlichen Zug beigetragen.

Was für die Baukunst des Mittelalters angedeutet wurde, gilt ganz ebenso für die mittelalterliche Figurenkunst. Parlers Plastik wie alles, was damals an Malerei in Prag geschaffen wird, bezeugt das. Wo in der deutschen gotischen Plastik der zweiten Hälfte des 14. Jhs., ja man kann getrost die gesamte europäische Gotik daraufhin überblicken, gibt es noch diese Massigkeit, diese zähe gedrungene Form wie in den Přemyslidentumben in St. Veit? (Abb. 22). Gerade in den von Parler selbst ausgeführten am allerstärksten. Das lebt in den Sitzstatuen des Altstädter Brückenturmes weiter. Auch mit der zeitlich zugehörigen gotischen Tafelmalerei ist es so. Ein Hang zur schweren Plastizität ist auch in den Tafeln Theoderichs in Karlsstein und in allem ihnen Verwandten. Dieser Hang zur schweren Plastik scheint den gemalten Figuren hier im Sudetengebiet, zum erstenmal nördlich der Alpen, erst das für ein ausgesprochenes „Bild“ im modernen Sinne nötige Gewicht gegeben zu haben. Der Meister der Hohenfurter Tafeln (Abb. 25) ist ein Vorgänger. Die Tafeln des Wienerers am Verduner Altar in Klosterneuburg sind nur Anläufe auf die Bildhaftigkeit des italienischen Trecento hin, die sudetenländischen Werke setzen sie voll um. Ganz ähnlich ist es in der großen sudetenländischen Miniaturmalerei der zweiten Hälfte des 14. Jhs. Hier wie in den Figuren der Tafelbilder, Wandgemälde und der Plastik dieser größten Zeit der sudetenländischen Kunst auch das Zähflüssige, sich Rundende der Formen. Auch in den gemalten Figuren der Spätzeit dieses Stils noch, beim Wittingauer, in den Handschriften des Königs Wenzel, ist das trotz den schlank werdenden Proportionen vorhanden. Je schlanker die Figuren, um so dichter wird das Bildfeld, um so dumpfer, schwerer das Kolorit. Schon die in der sudetenländischen, vorparlerischen Plastik der ersten Hälfte des 14. Jhs. (Abb. 16) vorhandene Orientierung nach Schwaben hin, das ähnlich ruhende, zähe Figuren bevorzugt, wenn diese Qualitäten dort auch lange nicht so stark vorhanden sind wie im Sudetengebiet, steht im Einklang mit jener sudetenländischen Grundhaltung⁸⁶. Ob sie nicht unterirdisch zu der Berufung Peter Parlers aus Schwäbisch Gmünd nach Prag und zu seiner inneren Bereitschaft, dem Ruf zu folgen, beigetragen hat?

Daß diese Haltung gerade in den besten und eigenartigsten Leistungen stark wirksam ist, zeigt sich wieder um 1400, als Südböhmen zur deutschen Gotik eine wesent-

liche Richtung der spätgotischen Statuarik des weichen Stils beisteuert. Auch die Krummauer Madonna und ihre besten Abkömmlinge, diesmal bis nach Schlesien hinauf, haben die jener Haltung eigene Breite des Vortrags. In der Krummauerin und ihren nächsten Verwandten wirken noch die aristokratischen westlichen Vorbilder nach; aber schon in der Wittingau-Iglauer Gruppe (Abb. 27) und den späteren Werken der Richtung überhaupt kommt das Zähflüssige, Breite der sudetenländischen Art immer stärker zur Geltung.

Diese Grundhaltung lebt auch in der Neuzeit weiter. Auch hier ist sie in der Zeit der höchsten Blüte am stärksten. Das ist die zweite Hälfte des 17. Jhs. und die Zeit nach 1700, die Zeit des österreichisch-deutschen Spätbarock. Interessant für unsere Frage wäre da ein Vergleich Prags mit Wien. Solange der schwere, strenge Barock des 17. Jhs. entscheidet, liegt das Schwergewicht der künstlerischen Leistung in Prag. Da bauen Carlo Lurago⁸⁷ und Francesco Caratti in ungleich massigeren Formen als sie ihnen von ihrer oberitalienischen Heimat mitgegeben waren. Ein palladianischer Bau von der Wucht des ehemaligen Prager Czerninpalais war in Italien nie ausgeführt worden. Der aus Savoyen herkommende Jean Baptiste Mathy errichtet in der Kreuzherrenkirche in Prag (1679—1687) einen an die französische Baukunst des 17. Jhs. anschließenden Kuppelbau, auf dessen massiven Blockcharakter schon hingewiesen wurde⁸⁸. Von den hochbarocken deutschen Architekten werden die ins Sudetengebiet gezogen, die den in Massen denkenden Stil des Oberitalieners Guarino Guarini ins Deutsche umsetzen: Hildebrandt in der Zeit seiner guarinesken Jugendwerke (Deutschgabel!), vor allem Christoph und Kilian Ignaz Dienzenhofer. Noch in der Fassade von St. Thomas in Prag etwa baut der letztere in schweren, drückenden Formen, wie sie der Barock auch in Italien nie gekannt hatte, noch in einer Zeit (1723!), als in Europa sich das Bauen in leichteren Formen durchgesetzt hatte. Diese Baukunst hat Prags äußerer Ansicht ihren schweren, beängstigend angreifenden Charakter gegeben. In Wien und Niederösterreich dagegen in der Zeit vor 1680 die leichten, fast gezeichneten Fassaden im Stil des Burnacini. Und was dann seit 1680 dort folgt, als Österreich mit Prandtauer, Fischer von Erlach und dem über seinen schweren Jugendstil hinausreifenden Hildebrandt die Führung übernimmt, ist leicht, visionär bildhaft, besonders die Architekturen Fischers. Es wird kein Zufall sein, daß Fischer in seiner noch schweren Jugendzeit in Südmähren gebaut hat. Sein Clam-Gallas-Palais wirkt im Prager Stadtbild deutlich als „zu leichter“ Fremdkörper, zu spröde, glashart, trotz der dem entgegenwirkenden Skulpturen Brauns an seiner Front. Das ist der leichtere, hellere, zugleich sprödere Charakter des Wiener Barock. Ein ähnlicher Vergleich ließe sich auch für die Figurenkunst jener Zeit ziehen. Auch da ist Prag früher groß, hat es seinen vollsaftigen, Körperstrogenden Brandl, dem Wien nichts Gleichartiges entgegenstellen kann. Dasselbe gilt auch von den gleichzeitigen großen Prager Bildhauern Ferdinand Maximilian Brockhoff und Matthias Braun⁸⁹. Ihre Körperfülle und Schwere trotz

höchster berninesker Beweglichkeit und zeichnerischer Durchstrukturierung der Figur hat im ganzen deutschen Barock nicht ihresgleichen. Dagegen steht in Wien dann der leichte, manieristische Donner, dann die großen, leichteste schwebenden Figuren und Bilder gestaltenden Maler, vor allem Maulbertsch, denen allen wieder Prag nichts Gleichartiges entgegenstellen kann⁹⁰. Ein ganz ähnliches Gegenüber von Prag und Wien würde sich schon im 14. Jh. ergeben.

Die Hinweise sollen hier genügen. Es sei nur hinzugefügt, daß Prag auch im 19. Jh. die Stadt der schweren Bildhauer bleibt. Hier gibt es einen Myslbek (1844 bis 1912), noch 1880—1922 einen Bildhauer von europäischem Format in Sturfa. Aus dem Sudetengebiet kommen die Lederer, Megner und Hanak.

Es entsteht nun die Frage nach der Erklärung solcher der sudetenländischen Kunst zugehörigen Sonderzüge. Es wäre voreilig, sie ohneweiters dem slawischen oder tschechischen Anteil an dieser Kunst zusprechen zu wollen. Auch diese Möglichkeiten werden zu überlegen sein⁹¹. Hier von einem tschechischen Anteil zu sprechen wäre schon daher verständlich, da die Tschechen der weitaus größere Bevölkerungsanteil im Sudetengebiet sind. Es wären dann die vielen zuwandernden und einheimischen deutschen Künstler — und die Deutschen stellen, soweit man das heute nachprüfen kann, die überwiegende Mehrzahl der Künstler bis ins 19. Jh. hinein — von einem sudetenländischen Mittel berührt, das seine Wurzeln im Tschechischen, also einer Variante des Slawischen hätte. Die Betrachtung der übrigen slawischen Kunst, der ost- wie der südslawischen, weckt jedoch Bedenken. Gerade jene schwere plastische Gesinnung ist dort ganz ausgeschlossen. Auch in dem durch ein ähnlicheres geschichtliches Schicksal vergleichbareren Polen. Es liegt darum ein anderer Ableitungsversuch jener sudetenländischen Sonderzüge näher, der hier als Vorschlag mit allem Vorbehalt vorgebracht sei. Es wurde davon gesprochen, daß das Sudetengebiet nicht seinem Volkstum, wohl aber seinem Menschenschlag nach verhältnismäßig einheitlich ist. Es ist vorwiegend von Rundschädeln, Menschen der sogenannten alpinen Rasse besiedelt. Böhmen mit Sachsen und Südmähren ist die größte und dichteste Insel dieses Menschenschlages in Mitteleuropa. Seit nun durch Ernst Kretschmer die sehr wohl begründete Theorie aufgestellt ist, daß Körperbau und Charakter in innerer Abhängigkeit stehen⁹², muß bei kunstgeographischen Überlegungen auch die Rassenkarte Europas zu Rate gezogen werden. Nach Kretschmers Theorie würde der zuvor geschilderte künstlerische Charakter mit dem im Sudetenraum beheimateten Menschenschlag sehr wohl in Einklang zu bringen sein. Zur Stärkung einer solchen Vermutung ließe sich anführen, daß zwischen der Ausbreitung des Menschentypus über die sudetenländischen Grenzen, besonders nach Sachsen, aber auch nach Bayern und besonders Salzburg, und der Verbreitung jenes künstlerischen Sondercharakters über diese Grenzen Beziehungen zu bestehen scheinen. Wenn sich die eben ausgesprochene Vermutung gehörig begründen ließe, dann wäre da nochmals Vorgeschichtliches, wären gar wohl vorindogermanische Züge erfaßt, die sich dann einmal vielleicht

mutatis mutandis in die keltische, illyrische, handkeramische Kultur dieses Gebietes zurückverfolgen ließen. Von da her wäre der Gesamtcharakter der sudetenländischen Bevölkerung wesentlich bedingt. Die alte Rasse würde durch das Andersrassige der zugewanderten Tschechen und Deutschen in vorherrschender Weise durchschlagen. Vielleicht wäre damit eine Komponente erfaßt, die das nationale Wesen der Tschechen den anderen Slawen gegenüber grundsätzlich mitbedingt, die aber zugleich den sudetenländischen Charakter der hier siedelnden Deutschen bestimmt, wobei die Einwirkung dieser Komponente auf die Tschechen als dem isolierten Volkstum für stärker als auf die Deutschen zu veranschlagen wäre. Doch das sind alles zunächst bloße Vermutungen.

Es wäre möglich, die Dichte jenes sudetenländischen Sondercharakters in den verschiedenen Teilstücken des sudetenländischen Gebietes zu untersuchen. Man käme da vor allem auf die konstanten Unterschiede zwischen Böhmen und Mähren. Böhmen (übrigens auch das rassisch einheitlichere Land) ist in jeder Hinsicht geschlossener auch der größere Block, das geschichtlich vorherrschende, das das politische Zentrum enthaltende der beiden Länder. Mähren ist das kleinere, mit offeneren Grenzen. Das spiegelt sich deutlich in seiner Kunstgeschichte. Es ist unmittelbaren künstlerischen Einbrüchen von außen her ungleich zugänglicher. Es ist eigenartig, wie oft das Neue vom Westen her in Mähren früher und unveränderter da ist als in Böhmen. Das hängt vielleicht auch mit dem Umstand zusammen, daß Mähren in engerem Sinne als Böhmen der Ostraumgrenze angehört. Schon das große und bedeutende Erebitsch im 13. Jh. steht auf mährischem Boden. Tischnowitz ist in vielem reiner sächsisch als das ihm in Böhmen Folgende. Der erste Einbruch schwäbischer Plastik in der ersten Hälfte des 14. Jhs. ist in Mähren in einer dichteren Menge von Denkmälern zu verfolgen als in Böhmen⁹³. Wohl in Raigern entsteht die Handschriftengruppe der Königin Richsa, die in direkter Weise an England anschließt. Auch weiterhin ist Mähren in der Malerei des 14. Jhs. entwicklungsmäßig voran. In Raigern ist der wichtigste Vorläufer der karolinischen Buchmalerei, das Brevier von 1342, beheimatet. Auch von den karolinischen Handschriften selbst dürfte ein Teil in Mähren entstanden sein⁹⁴.

Eine ähnliche offene Lage ließe sich für die Kunstgeschichte Mährens in der nachgotischen Kunst erweisen. Wien wirkt im Barock, der ganzen Sachlage nach, natürlich ungleich stärker nach Mähren als nach Böhmen usw.

Dem entspricht es, daß Mähren auch bezüglich seines konstanten Charakters hinter Böhmen zurückbleiben wird. Die Gründe würden sich in der „Offenheit“ Mährens, vielleicht auch in der geringeren rassischen Einheitlichkeit seines Menschenschlages finden, was ja letzten Endes auch wieder aus der geographisch offenen Gestalt erklärbar wäre.

Es bleiben noch zwei wichtige Fragestellungen. Ließe sich hinter dem Sudetenländischen noch eine tschechische und eine sudetendeutsche kunstgeschichtliche Konstante

erfassen? Ein Tschechisches, das nicht bloß in dem gesteigert und reiner Sudetenländischen bestünde?

Das Tschechische

Auch in dieser Hinsicht können hier nur erste Überlegungen und tastende Versuche geboten werden. Besonders tschechische Wesenszüge wären in verstärkter Weise in Zeiten zu erwarten, in welchen auch in der übrigen Kultur- und politischen Geschichte der tschechisch-nationale Charakter stark zur Geltung kommt. Das ist, wenn wir von der Zeit vor der deutschen Kolonisation hier absehen, vor allem die Zeit des Hussitenkrieges und die unmittelbar nachfolgende Zeit. Von dem künstlerischen Abstieg, von dem Zurücktreten Prags seit Anfang des 15. Jhs. wurde schon gesprochen. Die Denkmäler der Gruppe, die hier für die Frage des tschechischen Nationalcharakters herangezogen werden sollen, stammen nicht aus Prag. Sie sind vorwiegend im südlichen Böhmen und in Mähren beheimatet.

Der sogenannte weiche Stil war im ganzen Abendlande eine stark übernationale Erscheinung. Nationale Sonderzüge treten in ihm schwächer als in anderen Stilstufen der mittelalterlichen Kunstgeschichte hervor. Das ändert sich in der Kunst der auf den weichen Stil folgenden Künstlergeneration. Es ist das eine Gotik von sehr diesseitigem, erdgebundenem, realistischem Gepräge. In der deutschen Malerei ist es die Zeit Multschers und des Nürnberger Meisters des Lucheraltars. Auch in der sudetenländischen Kunst gibt es Übergänge zu diesem neuen Realismus. Hier kommt es nun in einzelnen Fällen zu Leistungen sehr eigener Art. Man betrachte etwa den Altar von Ottau in der Prager Gemäldegalerie⁹⁵ (Abb. 28). Er stammt wohl schon aus dem dritten Jahrzehnt des 15. Jhs. Dem Ottauer Altar fehlt vieles, was sonst in Europa, auch in der deutschen sudetenländischen Kunst da ist. Man neigt zunächst dahin, ihm Qualität abzusprechen. Er macht einen verworrenen, chaotischen Eindruck. Willkürlichkeiten der Figurengruppierung, Proportionierung, in der ganzen Bildordnung. Es ist da etwas Fließendes, bis in die Einzelformen, die Gesichter, die oft eigenartig verzogen wirken. Wenn schon die deutsche Kunst westliche und italienische Formen von einer formjenseitigen Ebene her umdeutet, vollzieht sich hier Ähnliches, aber in einer nicht nur dem Grad, sondern auch der Art nach verschiedenen Weise. Das Ausdrucksstarke, Heftige, in der Linie Schwingende, Zeichnerische der deutschen Kunst fehlt. Das Gleichgewicht des Bildes ist viel labiler, die Formung kleinteiliger. Dem entspricht auch das Kolorit. Auch hier ist die Schönfarbigkeit des weichen Stils aufgegeben. Wie bei Multscher und Konrad Wis herrschen auch hier nun erbhafte Farben vor. Aber ohne die Schwere und Dumpfheit des Kolorits jener deutschen Maler. Es gibt hier malerische Leichtigkeit, stark malerischen Charakter. Die Farbe ist hier viel durchsichtiger, leichter, zarter. Aus dem eben Gesagten geht übrigens zugleich auch hervor, daß diese Art mit dem zuvor be-

schriebenen allgemein sudetenländischen Charakter durchaus nicht zusammenfällt, wenn sich vielleicht zu ihm hin auch innere Beziehungen werden feststellen lassen. Von jenen sudetenländischen Sonderzügen her würde der Stil des Ottauer Altars dann zunächst als eine bis ins Gegensätzliche getriebene Steigerung, freilich mit ganz besonderen, im Gemeinsudetenländischen nicht vorhandenen Ingredienzien erscheinen.

Der Ottauer Altar steht nicht vereinzelt. Ein unmittelbarer Verwandter ist der Altar, der kürzlich aus der Sammlung Reininghaus in Wien in die Prager Gemäldegalerie gelangte. Wichtiger als dieser und andere unmittelbar Verwandte sind Bilder wie die Kreuzigung aus Neufas bei Olmütz in der Prager Galerie, in denen dieser Stil sich vorbereitet, aus dem südböhmischen oder südmährischen weichen Stil hervorgeht⁹⁶. Die gleiche Haltung, entwicklungs geschichtlich nach Ottau, nach voller Überwindung des weichen Stils durch den neuen Realismus, weist die Kreuzigung des Ritters von Wschlap der Prager Gemäldegalerie auf⁹⁷. In einer Gruppe von Buchmalereien, Missalen für St. Jakob in Brünn kann das Durchbrechen der gleichen Haltung auch beobachtet werden⁹⁸.

Noch im späten 15. Jh. ist dieser eigenartige Charakter in einer um 1480 entstandenen Gruppe von Tafelbildern faßbar. Der damalige, stark auf Niederländischem beruhende Stil der deutschen Malerei ist hier im Sinne jenes Charakters umgestaltet. Am stärksten in der Gregorsmesse von 1480 aus Altbrunn (Abb. 29), auch in der Marienkrönung aus Raigern⁹⁹. Auch hier, auf der ganz andersartigen Zeitstilgrundlage, lebt jene Art weiter. Auch in der Buchmalerei ist sie damals neben ganz allgemein Sudetenländischem in einzelnen der großen Gradualien und Kanzionalien erkennbar, etwa dem Graduale des Smisek von 1491 aus Kuttenberg im Kunsthistorischen Museum in Wien¹⁰⁰. Während die großen Miniaturen dieser Handschrift weitgehend süddeutschen Vorlagen folgen, sind die grau und braun gezeichneten und lavierten kleinen Initialien ganz der hier beschriebenen Richtung zuzurechnen. Derselbe eigenartige Charakter ist auch in der spätgotischen Plastik des Sudetengebietes faßbar, besonders in Werken vom Beginn des 16. Jhs. Zur Verständigung sei hier der besonders „reine“ Fall des Reliefs der Beweinung Christi aus Žebrák im Nationalmuseum in Prag genannt¹⁰¹ (Abb. 30).

In all diesen Werken tritt jenes Zerlegen, Zerlegen der dargebotenen Formen, ihre Umfassung in ein ganz eigenartiges, labiles, fließendes Aggregat auf, in welchem die ursprünglichen Raumvorstellungen und Körperformen entwertet sind. Es wäre zu überlegen, ob diese Haltung nicht schon vor dem 15. Jh. da ist, ob sie etwa in der Gruppe der Handschriften um die Welislawbibel im 14. Jh.¹⁰² oder schon in der des Krönungsevangeliums Bratislavs (Abb. 4) mitwirkt, auch, ob sie in der späteren Figurenkunst bis zur Gegenwart herauf verfolgbar wäre, etwa noch in der flächig flechtenden Bauart der Bilder des Malers Spála und Verwandten; ob ein analoges Reagieren nicht auch in der Baukunst denkbar sei; ob etwa die Eigenart des Architekten Keysek¹⁰³ vom ausgehenden 15. Jh. von da her zu verstehen wäre, der westlichen Formen der Architektur aus ähnlicher Ferne gegenübersteht.

Doch auch hier soll das Problem nur aufgeworfen sein. Erst eine viel genauere Durchordnung und vertiefte Einsicht in den Denkmälerbestand wird zeigen, ob der zuvor vorgeschlagene Weg überhaupt gangbar ist, ob sich die Kunstwerke solcher Haltung deshalb wirklich als tschechisch ansprechen lassen.

Das Sudetendeutsche

Nach allem Angeführten liegt die Schwierigkeit, ein besonders Sudetendeutsches abzuheben, wohl genügend klar zutage. Es hieße das Deutsche hinter dem Deutschen sozusagen nochmals finden zu sollen. Erst wenn einmal das Tschechische und das Sudetenländische verläßlich beschrieben wäre, könnte ernsthaft über die Frage nachgedacht werden, ob außer dem Gemeindeutschen, dem Sudetenländischen noch Sudetendeutsches faßbar würde. Dem gegebenen Zusammenhang der Dinge nach ist das sehr unwahrscheinlich. Es kam ja bis zur jüngsten politischen Ver selbständigung des Sudetengebietes durch die Gründung der Tschechoslowakischen Republik auch zu keinem einheitlichen, geschlossenen sudetendeutschen Volkstum. Daran ist die zu verschiedenartige Herkunft der Deutschen schuld, auch ihr zu ungeschlossenes Siedeln mit all den starken Rückverbindungen in die deutschen Landschaften außerhalb des Sudetengebietes. Das gilt auch für die Kunst. Man wird höchstens von vielen besonders deutschen Einzelgebieten im Sudetenraum auch hinsichtlich der Kunst sprechen können. Es wird dabei nicht zu vergessen sein, daß zunächst so gut wie alle Städte und fast alle klösterlichen Siedlungen auch in den sonst überwiegend oder ganz tschechisch besiedelten Gebieten rein deutsch waren. Viele sind erst in junger und jüngster Zeit dem Deutschtum ganz oder teilweise verlorengegangen. Man wird da Städte in deutschem Siedlungsgebiet von solchen, die ins tschechische Siedlungsgebiet vorgeschoben sind, auch kunstgeschichtlich zu unterscheiden haben. Dann breitere deutsche, in ihrem Volkstum einheitliche Landschaften von bestimmtem Kunstcharakter, aber auch Gebiete, deren Zusammenschluß nicht so sehr in dem besonderen, etwa bayrischen, fränkischen oder sächsischen Volkstum liegt, sondern stärker grundherrschaftlich, kirchenpolitisch, wirtschaftsgeschichtlich bedingt ist.

Es soll im folgenden an einzelnen Beispielen gezeigt sein, wie solche sudetendeutsche Einzelgebiete und Städte kunstgeographisch zu erfassen wären.

Leider sind wir über die frühe deutsche Zisterzienserarchitektur auf sudetenländischem Boden, die, den Klostergründungen der Zisterzienser vorwiegend in dem breiten Waldbrand rings um Böhmen entsprechend, auch eine gewisse landschaftliche Einheit bilden würde, schlecht unterrichtet. Kunstgeographische Gebietsabgrenzungen dürften dann besser in der Zeit der Gründungen der deutschen Kolonistenstädte seit dem 13. Jh. durchführbar sein. Vor allem mit Hilfe der Architektur ihrer Stadtkirchen. Es war oben die Rede davon, daß da im 13. Jh. ein fränkischer und sächsischer Zustrom feststellbar ist, der gegen bereits Vorhandenes, bayrisch Durchsetztes

anzukämpfen scheint¹⁰⁴. Die Einflüsse scheinen sich wesentlich in südöstlicher Richtung bewegt zu haben, so daß das Sächsische überwiegt. Allerdings gibt es auch Überschneidungen und Mischgebiete verschiedener Art. Jedenfalls wird die weitere Untersuchung der deutschen Sonderlandschaften von der kunstgeschichtlichen Gliederung durch die Kolonisten auszugehen haben. Es wird immer zu fragen sein, wie stark die Anfangslage in der Folgezeit nachwirkt, wieweit da Verschiebungen eintreten. Im weiteren wird dann die schon berührte Frage zu berücksichtigen sein, ob die Städte in geschlossen deutschem oder als Insel im tschechischen Gebiet liegen. Die Insel-lage als solche kann ihren Charakter wesentlich mitbestimmen. Weit vorgeschobene deutsche Kunstinseln, etwa die Zips als Ganzes genommen, schon Preßburg in seiner Halbinsellage, im Sudetengebiet etwa Tglau scheinen sich durch Kühle und Strenge in der Kunst, durch das Vermeiden aller hochbewegten Stile auszuzeichnen¹⁰⁵ (Abb. 27). Es wird weiter zu untersuchen sein, ob in der zweiten Hälfte des 14. Jhs., als die Richtung des kunstgeschichtlichen Gefalles rückläufig wird, von Prag aus über die sudetenländischen Grenzen hinausgeht, als die Randlandschaften wieder produktiv wurden, jene örtlichen deutschen Landschaftscharaktere bestehen bleiben. Man wird da am besten mit der Plastik einsetzen können, die von Prag beeinflusst, zum Teil noch in jenen Gebieten vorhanden ist¹⁰⁶. Jedenfalls gibt es um 1400, wie am südböhmischen Gebiet mit Krummau (Abb. 31) im Mittelpunkt dargelegt wurde, trotz der Berührung von Prag her wieder deutsche Randlandschaften von starker künstlerischer Eigenart, die nun gebend in Verbindung mit Außer-sudetenenländischem stehen. Im südböhmischen Gebiet scheint Material aller Kunstgattungen eine Untersuchung der Frage der landschaftlichen Kontinuität des Kunstcharakters gut zu ermöglichen. Seit der zweiten Hälfte des 15. und im 16. Jh. verkehrt das künstlerische Gefälle wieder seine Richtung, geht von außen in das Sudetengebiet hinein. Auch da zeichnen sich deutsche Sonderlandschaften heraus. Auch für diese Zeit ist der Denkmälerbestand aller Kunstgattungen hier reich. Deutlich hängt nun die Plastik und Malerei Nordböhmens mit der sächsischen zusammen¹⁰⁷. Die Brüxer Stadtkirche Jakob von Schweinfurts (Abb. 35) gehört künstlerisch zum Kreise der spätgotischen Kirchenbauten im sächsischen Erzgebirge¹⁰⁸. Schon das unferne Laun von Benedikt Rieth ist als Prager Hofkunst davon grundsätzlich verschieden. Es wurde von der bayrisch-österreichischen Einflusswelle gesprochen, die damals durch Südböhmen und Südmähren geht¹⁰⁹. Die Zusammenhänge dieser Landschaften mit dem Außer-sudetenenländischen sind jetzt so stark, daß diese Gebiete künstlerisch mehr zu ihren bayrischen, sächsischen usw. Nachbargebieten außen neigen als zum zentralen Böhmen. Auch für diese Zeit wird die Frage der Kontinuität des künstlerischen Charakters der Landschaften zu überprüfen sein. Ähnliche Aufgabenreihen ließen sich auch aus der neuzeitlichen Kunstgeschichte der Sudetenländer seit der Gotik stellen. In all den Fällen werden wieder die realhistorischen politischen, handelsgeographischen Zusammenhänge, Straßen usw. zu berücksichtigen sein.

Anmerkungen

1. Vor allem: Geschichte der deutschen Kunst in den Sudetenländern, Augsburg 1926, und Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen, I, Prag 1893.
2. Vgl. die zusammenfassenden Darstellungen: Dějepis výtvarného umění v Čechách, I, Prag 1931, und Dějepis výtvarnického umění v Československu, Prag 1935. In beiden Bibliographien. Für die Frage eines unmittelbaren italienischen Einflusses innerhalb der romanischen Baukunst vgl. besonders den Aufsatz von W. Birnbaum, in: Rivista di Praga, I, Prag 1927, S. 10 ff.
3. R. M. Swoboda, Kunst und Nation (Nation und Staat, 9, 1936, S. 439 ff.).
4. Die St. Georgskirche auf der Burg in Prag, Prag 1936.
5. R. Hilbert, Neue Kenntnis der romanischen Basilika auf der Prager Burg (tsch.), in: Památky archeologické, 26, 1914, S. 10 ff.; Kunstdenkmäler Heffen, II, Mainz 1919, S. 38 ff. (Kautsch). Vgl. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, I², S. 77 ff. Bamberg scheidet aus. Vgl. Morper, in: Geistige Arbeit, 1936, S. 57 ff.
6. J. Lehner, Eine böhmische Malerschule des 11. Jhs., I. Das Krönungsevangeliar König Bratislavs (tsch.), Prag 1902. Vgl. auch: Volné směry, 31, 1935, S. 24 ff. (Květ); Das Evangeliar Cim. 3 in der Prager Kapitelbibliothek: Kunsttopographie Böhmen, Prag, Bd. II (1904), S. 22 ff. Für die anderen Hss. der Gruppe: Bulletin de la société française de reproduction de manuscrite à peintures. Bd. 18. Paris 1934 (Maria Jaroslawiecka-Gastrowśka). F. Kopera: Dzieje malarstwa w Polsce, I, Krakau 1925, S. 25 ff.
7. P. Huberl, Über einige Werke der Salzburger Buchmalerei des 11. Jhs., in: Jahrbuch der Zentralkommission, I, Wien 1907, S. 29 ff. Dazu: Die Bildende Kunst in Österreich, II (Romanische Zeit), Baden b. Wien 1937, S. 132 ff. (M. Hoffmann-Heck).
8. E. F. Bange, Eine bayrische Malerschule des 11. und 12. Jhs., München 1923.
9. Kunsttopographie Böhmen, Bd. 30, Prag 1911, S. 112 ff.
10. Kunsttopographie Böhmen, Bd. 5, Prag 1901, S. 106 ff.
11. Bernh. Grueber, Die Kunst des Mittelalters in Böhmen, Wien 1871, I, S. 22 ff.
12. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, V, 1929, S. 353 ff. (M. Wenzel).
13. R. Kühn, Die Ausgrabung des Klosters Dstom, in der Tageszeitung „Bohemia“ vom 22. November 1933.
14. Vgl. R. M. Swoboda, Neue Aufgaben, Brünn 1935, S. 50 f.
15. Dějepis umění v Čechách, S. 68 ff. (Matějček), auch Kunsttopographie Böhmen, Bd. 15, Prag 1903, S. 70 ff.
16. Grueber, I, S. 19 ff.
17. Marburger Jahrbuch, V, S. 99 ff. (Schürer). Umělecké poklady Čech, II, S. 43 ff. (Birnbaum). In treffender Weise hat Cibulka (Des hl. Wenzel St. Weitsrotunde [tsch.], Prag 1933, S. 264, Anm. 147) darauf hingewiesen, daß dieser Zentralbautypus als vom Langhaus abgelöstes und verselbständigtes Westwerk anzusehen ist.
18. Mühlhausen: Grueber, I, S. 59 ff. Dějepis umění v Čechách, I, S. 30, Fig. 7; Kej: Grueber, I, S. 45 ff. Dějepis umění v Čechách, I, S. 35, Fig. 18; Melverode und Waldau: Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, I¹, Abb. 201 und 204.
19. Kunsttopographie Böhmen, Bd. 50, Brünn 1932, S. 381 ff.
20. Kunsttopographie Bayern, Oberpfalz, I, S. 176 ff.
21. Belehrad: M. Prokop, Die Markgrafschaft Mähren, I, Wien 1904, S. 150 ff.; Hohenzurth: Grueber, II, S. 49 ff.

22. Rudig, Podmorav, Binec: Grueber, I, S. 47 ff. Dějepis umění v Čechách, I, S. 35 ff., Neuwirth, Böhmen, I, S. 219; Hullein: Prokop, I, S. 176 f.; Deutschaltenburg: R. Hamann, Deutsche und französische Kunst im Mittelalter, I, Abb. S. 225/226.
23. Die Kunst der deutschen Kaiserzeit, Leipzig 1935, S. 293 ff.
24. Der Ackeremann, 1936, Bild 2 und 3 nach S. 464.
25. Kunsttopographie Böhmen, Bd. 33, Prag 1910, Dějepis umění v Čechách, I, S. 109 f.
26. Grueber, I, S. 28 ff.
27. Grueber, II, S. 47, Neuwirth, Böhmen, I, S. 403, Dějepis umění v Čechách, I, S. 116 ff., 179, Der Ackeremann, 1936, Bild 4 nach S. 464.
28. Jglau, Dominikanerkirche und Stadtkirche: Prokop, II, S. 310 ff., Časopis společnosti přátel starožitnosti, Bd. 40, Prag 1932, S. 54 ff. (E. Poche), und „Art und Kunst“: Jglau 1937 (Schwab); Dmůž, Brunn, Kremsier, Eger: R. K. Donin, Die Bettelordenskirchen in Osterreich, Wien 1935, S. 210; Kuttenberg, St. Jakob: Grueber, III, 11, Neuwirth, Böhmen, I, S. 502, Dějepis umění v Čechách, I, 121; Znaim: Prokop, II, S. 423 ff.
29. Kunsttopographie Böhmen, I, Prag 1898, S. 49 ff. Grueber, II, S. 48, Neuwirth, Böhmen, I, S. 265.
30. Hamann, a. a. D.
31. Grueber, II, S. 57 ff. Neuwirth, Böhmen, I, S. 393, Ročenka kruhu pro pěstování dějin umění, 1932, Prag 1933, S. 1 ff. (Denkstein).
32. Königgrätz: Grueber, III, S. 9, Dějepis umění v Čechách, I, S. 119 f., Neuwirth, Böhmen, I, S. 506, Kunsttopographie Böhmen, 19, Prag 1915, S. 74 ff.; Altbrunn: Prokop, II, S. 418.
33. Vgl. Marburger Jahrbuch, VII, 1933, S. 290 ff.: W. Groß, Die Hochgotik im deutschen Kirchenbau.
34. Prag und Raudniš: Neuwirth, Böhmen, I, S. 451 und 468.
35. L. Puttrich, Denkmäler der Baukunst des Mittelalters in Sachsen, Leipzig 1836 ff., Bd. 1 und 2.
36. Tischnowitz: Prokop, I, S. 168, II, 452, Grueber, II, 30; Humpoleč: Grueber, II, S. 42; Saar: Prokop, I, S. 172.
37. Květ, Italienischer Einfluß auf die spätromanische Malerei in Böhmen (tsch.), Prag 1927.
38. Dějepis umění v Čechách, I, S. 79 (Matějček). Vgl. auch H. Swarzenski: Die lat. illuminierten Hss. des 13. Jhs., Berlin 1936, S. 68, Anm. 3.
39. Dějepis umění v Čechách, I, S. 74.
40. Ebenda, S. 79.
41. Ebenda, S. 183 ff. (Pečirka), Fig. 150: Abb. des Koliner Reliefs; Fig. 148 und 149 der Torbogenfelder in Prag und Hohenfurth; für die Datierung der Barbarakirche des St. Agnesklosters in Prag: Památky archeologické, N. F. III, Prag 1933, 50 ff. (Mencl, der hier auch einen sehr guten Überblick über die Baugeschichte der Sudetenländer im 13. Jh. gibt).
42. Grueber, II, S. 89; Neuwirth, Böhmen, S. 380; Dějepis umění v Čechách, I, S. 119.
43. Vgl. das hier grundlegende Buch von J. Květ: Die illuminierten Handschriften der Königin Richsa (tsch.), Prag 1931; vom selben auszugsweise: Die Anfänge der gotischen Malerei in Böhmen (tsch.), in: Umění, VI, Prag 1933, S. 307 ff.; ferner

- besonders zur Kontinuität der Entwicklung in: „Volné směry“, 33, 1936/37, S. 171 ff.
44. A. Matějček: Le passionnaire de l'abbesse Cunegonde, Prag 1922.
 45. Jahrbuch des Verbandes der deutschen Museen in der Tschechoslowakischen Republik, I, Augsburg 1931, S. 5 ff. (R. Höhnigsmid), Volné směry, 31, S. 186 ff. (W. Kramár). Vgl. auch Volné směry, 1932, S. 209 ff. (Kutál), Zeitschrift für bildende Kunst 1931/32, S. 189 ff. (Ch. Giese). Im Strafonitzer Kreuzgang kürzlich ein im Stil zugehöriger Gemäldezyklus aufgedeckt: „Strafonice“, II, S. 70 ff. (Plachá Gollerová), vgl. auch „Život“, 15, S. 168 (W. Wagner).
 46. Aus Peter Parlers Zeit, in: Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen, 69, 1931, S. 1 ff.
 47. In: Nadler und Erbil, Österreich, Salzburg 1936, S. 332. Vgl. auch Mitteilungen des österr. Instituts für Geschichtsforschung, 50, 1936, S. 193 f.
 48. In einem 1936 von Otto Klezl an der Deutschen technischen Hochschule in Prag gehaltenen Vortrag.
 49. Die Architektur Peter Parlers wurde am besten charakterisiert von A. Birnbaum (Dějepis umění v Čechách, I, S. 126 ff.; Umění, II, S. 51 ff.; Kniha o Praze [Pražský Almanach], I, 1930, S. 17 ff.; Pekařův sborník, I, 1930, S. 233 ff.; zusammengefaßt in: Prager Rundschau, 1931, S. 425 ff.). Für den Bildhauer Parler jetzt: J. Dpiš, Die Plastik Böhmens zur Zeit der Luxemburger, I, Prag 1936; dazu meine Besprechung in der Zeitschrift für sudetendeutsche Geschichte, I, 1937, S. 135 ff. Bei Dpiš auch Material zur vorparlerischen Plastik in Böhmen.
 50. Die sorgfältigste Zusammenstellung des Materials durch A. Matějček in: Dějepis umění v Čechách, I, S. 240 ff. Für die Einordnung in die gesamtdeutschen Zusammenhänge: A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, I, 1934, S. 165 ff., II, 1936, S. 7 ff. Hier auch die ältere Literatur zur Avignonfrage usw. Über den Meister von Wittingau zuletzt Matějček in: „Prameny“, 13, Prag 1937.
 51. Dazu zuletzt K. Öttinger in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, I, 1935, S. 293 ff.
 52. Dazu richtungweisend die Arbeit von A. Matějček und J. Myslivec, Gotische Madonnen Böhmens nach byzantinischen Typen (tsch.), in: Památky archeologické, N. F. IV/V, 1934/35, S. 1 ff. Vgl. dazu weiter Wiegand, Die böhmischen Gnadenbilder, Öttinger Dissertation 1934. Dazu das Bild aus Eichhorn, veröffentlicht in: Volné směry, 32, 1935/36, S. 284/85, Umění, 1936, S. 406.
 53. Die europäische Bedeutung des Frühhumanismus in Böhmen in: Zeitschrift für deutsche Geistesgeschichte, I, Salzburg 1935.
 54. Material für diese Bauhüttenzusammenhänge in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. IV, S. 1 ff., V, S. 161 ff. (H. Ziehe).
 55. Malerei: Stange, II, S. 72 ff.; Plastik: Ballraff-Richartz-Jahrbuch, N. F. II/III, 1934, S. 34, 100 ff. (D. Klezl).
 56. Stange, I und II passim. Man könnte beim Passionale immerhin an einen erst in Österreich, dann in Prag ansässigen Maler denken (vgl. Stange, I, S. 191). Den Rollenwechsel zwischen dem Sudetengebiet und Österreich um 1400 hat Öttinger schön herausgearbeitet (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 1935, X, S. 5 ff., bes. S. 15 ff. Jahrbuch der Kunsthist. Sammlung in Wien, N. F. X, 1936, S. 39 ff., bes. S. 87).
 57. Vgl. auch für all das noch A. Stange: Deutsche Malerei der Gotik, II, S. 63 ff.
 58. E. Dofkal, Die illuminierten Handschriften der St. Jakobsbibliothek in Brünn (tsch.), Brünn 1926. Hafenburgmiffale: Ferchel, in: Z. d. d. W. f. Kunstwiss. 1937, S. 218 ff.

59. Zeitschrift für Kunstgeschichte, IV, S. 42 ff. (Waldaß); Volné směry, 32 (1935), S. 213 ff. (Matějček); ebenda, S. 67 ff. (Kutál); Umění 1936, S. 410 (Matějček).
60. Zur Filiation der schönen Madonnen vor allem W. Pinder im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlung 1923; Denkmälermaterial: Dějepis umění v Čechách, I, S. 217 ff. (Pečírka); Umění, VI, S. 169 ff. (Pečírka); Volné směry, 33, S. 28 (Kutál). Für die Jglauer Statuen des 14. Jhs. vgl. Opitz, Die Plastik Böhmens, S. 14, 22, T. 5. Die Magdeburger Löwenmadonna: H. Kunze, Die gotische Skulptur Mitteldeutschlands, Abb. 3. Vgl. für die sudetenländische Kunstgeographie des weichen Stiles die ungedruckte Dissertation von M. Richter, Prag 1937.
61. Památky archeologické, N. S. I, 1932, S. 40 ff. (W. Richter).
62. Umění, II, 1929, S. 263 ff. (K. Chytil). Für die die Wölbung von St. Ägypt in Mühlhausen und der Stadtkirche von Krummau betreffende Urkunde vgl. Grueber, IV, S. 194.
63. Wittigau: Neuwirth, Böhmen, I, S. 461 ff.; Österreichische Bauten: N. K. Donin, Die Bettelordenskirchen in Österreich, Wien 1935, bes. S. 155 ff. (Zmbach); Teltch: Profkop, II, S. 308, 441. Parler schließt an diesen Typus mit den Pfeilern in der Symmetrieachse an, wenn er in Kolin gegen die bisherige Regel beim Chorumgang einen Pfeiler in die Kirchenmittellachse stellt. Das wirkt in der Teinkirche und in der St. Barbarakirche in Kuttenberg nach. Es ist ein „moderner“, gegen die klassische Gotik gerichteter Zug.
64. Profkop, II, S. 423 ff.
65. Darüber zuletzt H. Zatschek in: Deutsches Archiv für Landes- und Volksforschung, I, S. 110 ff., und D. Brunner, Geschichtliche Stellung des Waldviertels, in: Das Waldviertel, VII, herausgeg. von Ed. Stepan.
66. Vgl. D. Klegl, Titel und Namen von Baumeistern deutscher Gotik (Schriften der deutschen Akademie, Heft 26, München 1936, S. 76 ff.).
67. Eberhardt Hanffstaengl: Hans Stettheimer, Leipzig 1911.
68. R. Guby: Die Kunstdenkmäler des oberösterreichischen Innkreises, Wien 1921, S. 16 ff. Vgl. die hier zusammengestellten Kirchen im Innkreis, auch Eggelsberg, Hochburg.
69. Zur Zerstörung durch die Hussiten vgl. Český časopis historický, 39, 1933, S. 12 ff. (Pečírka). Die nach dem heutigen Denkmälerbestand so hervorragende Rolle Südböhmens um 1400 wird aber gewiß nicht allein durch die Verschönerung dieser Gebiete in den Hussitenwirren gegenüber Prag und dem zentralen Böhmen zu erklären sein. Beispiele von Tafelbildern der „dunklen Zeit“: Totivtafel des Ritters von Wšechlap, Verkündigung in der Prager Galerie, Thomaswunder in der Strahower Galerie in Prag, abgebildet Dějepis umění v Čechách, I, S. 350, 352, 353; Bildhauerarbeiten der „dunklen Zeit“: Maria und Johannes unterm Kreuz, Pilsen, Dekanatskirche (Abb. Umění, VI, 1933, S. 192); Neuhaus: Museum, Kreuzigungsrelief; Krummau: Minoritenkreuzgang, hl. Wolfgang, um nur einige böhmische Beispiele zu nennen.
70. Über Benedikt Nieth zuletzt: Umění, 1934, S. 131 ff. (E. Poche). Über die Beziehung zu Hans Beer: Dějepis umění v Čechách, I, S. 172 ff. (Wirthbaum). Hans Beer baut Fächergewölbe, die wie die zu Ralsching bei Krummau noch dem Stil der „langen Linie“ in der deutschen Plastik entsprechen.
71. W. Pinder, Die Kunst der deutschen Kaiserzeit, S. 28 ff.
72. Vgl. das Wesperebild in Krummau und das Kreuzifix in Brünn (Abb. Umění, VI, 1933, S. 174 und 175). Eine ganze Reihe solcher Kreuzifixe waren auf der Brünner Gotikausstellung 1936 zu sehen (vgl. den Katalog, Nr. 8—11 usw.). Das Wesper-

- bild in Jglau (Abb. Uměni, 1931, S. 346) usw. Darüber auch in einer schönen Zusammenfassung J. Pečírka, Die böhmisch-gotische Plastik (Prager Rundschau, VI, 1936, S. 269 ff., bes. S. 276 ff.).
73. Über die Bedeutung der Bildnisreihen in St. Veit und Karlstein vgl. die ausgezeichneten Bemerkungen von A. Matěšček in: Uměni, XI, 1936, S. 65 ff., und XIV, Congrès internat. d'histoire d'art 1936, Annexe des actes, I, S. 207 ff. Die letztere Reihe veröffentlicht von J. Neuwirth, Der Silberzyklus des Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein, Prag 1897.
 74. Vgl. die Abb. in Život, 13, 1935, zu S. 109 ff.
 75. Cibulka, Des hl. Wenzel St. Veitsrotunde (tsch.), Prag 1933. Auch für das Folgende, bes. S. 367 ff. Zu den Rotunden seither noch Český časopis historický, 42 (1936), S. 237 ff., 453 ff. (B. Richter).
 76. Vgl. die geistvollen Ausführungen Brunovs in: M. Alpatov-N. Brunov, Geschichte der altrussischen Kunst, Augsburg 1932, I, S. 197 ff. Auch: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 6, 1929, S. 7 ff., und Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N. F. IV, 1927, S. 35 ff.
 77. H. Rubin, Über die Ostgrenze des alten deutschen Reiches (Historische Vierteljahresschrift, 28, 2, 1933), auch: Die Erforschung der deutschen Ostbewegung (Deutsches Archiv für Landes- und Volksforschung, I, 1937, S. 37 ff.), zuletzt: Forschungen und Fortschritte, 13, 1937, S. 246 f.
 78. Victor Roth: Die deutsche Kunst in Siebenbürgen, Berlin 1934, S. 60 ff. Über die produktive Rolle abgelenkter Kunst vgl. den schönen Vortrag von B. W. Štech (XIII^e Congrès internat. d'histoire d'art, Stockholm 1933, Résumés, S. 211 ff.).
 79. Zu diesem nun die aufschlußreiche Abhandlung von H. Seiberl, Der Zwetler Altar (Jahrbuch d. Kunsthist. Sammlungen in Wien, N. F. X, 1936), die auch Ansätze zur landschaftlichen Gruppierung enthält.
 80. Das einschlägige Material am übersichtlichsten zusammengestellt bei A. Goldschmidt, Die deutsche Buchmalerei, II, München 1928.
 81. Dazu A. Böckler, Abendländische Miniaturen, Berlin 1930 (Tabulae in usum scholarum, 10), S. 53 ff. Vgl. dazu auch die treffenden Bemerkungen von R. Gerstenberg in seinen „Ideen zu einer Kunstgeographie Europas“, Bibliothek der Kunstgeschichte, 48/49, S. 17.
 82. Vgl. R. Hamann, Deutsche und französische Kunst im Mittelalter, II, Marburg a. L. 1923.
 83. Vgl. die Anm. 43 der genannten Schriften Květs.
 84. Vgl. die umsichtige Veröffentlichung durch B. Kramář in: Umělecké poklady Čech, II, S. 49 ff.
 85. Abb. der Karlshofer Kirche in Prag in: Dějepis umění v Čechách, I, S. 123. Zur Baugeschichte derselben die Ausführungen von R. Kühn in: Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Deutschen in Böhmen, 69, 1931, S. 230 ff. Wieder, wie schon bei der Prager St. Veitsrotunde, ist das Achener Oktogon vorbildlich. Daher wohl auch hier ursprünglich Umgänge. Der heutige Zustand stammt aus der Zeit um 1500.
 86. Vgl. Prager Rundschau, VI, 1936, S. 274 (Pečírka), auch das in Anm. 45 Angeführte. Dazu: den Apostel und die Madonna aus St. Jakob in Brünn, abgeb. Volné směry, VII, S. 264. Der mährischen Gruppe benachbart das Hogenfeldrelief in der Annenkapelle des Domes in Preßburg, um nur das Schwaben, bes. Kottweil, Nächststehende aufzuzählen.
 87. Zu Lurago vgl. jetzt auch die Kölner Dissertation von A. Duras, Die Architektenfamilie Lurago, Prag 1933.

88. Poche, in: Dějepis umění v Československu, S. 127. Auch D. Schürer, Prag², Wien 1936, S. 246. Für die Kreuzherrenkirche im Zusammenhang der Geschichte der Prager Barockarchitektur vgl. vor allem die ausgezeichnete Arbeit von D. Stefan, Beiträge zur Geschichte der böhmischen Barockarchitektur (tsch.), in: Památky archeologické, 35, Prag 1927, S. 79 ff.
89. Zur Entwicklung und Einordnung des Stiles Brandls in die Barockmalerei vgl. besonders A. Matějček, Peter Brandl (tsch.): Umění, 1936, S. 121 ff., auch als Sonderdruck, Prag 1936. Zur Prager Barockplastik jetzt: W. W. Štech, Prager Barockbildhauer, Prag 1935. Zum „Sudetenländischen“ im Prager Stadtbild vgl. Schürer, Prag², bes. S. 385 ff.
90. Für die Barockmalerei vgl. den schönen Überblick von W. Turnwald in: Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Deutschen in Böhmen, 71, S. 217 ff.
91. W. Borringer, Anfänge der Tafelmalerei, Leipzig 1924, S. 46 ff. Auch K. Döttinger in: Z. d. d. Ver. f. Kunstwiss., I, S. 305; dagegen unseres Erachtens richtiger: A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, II, S. 43. Vgl. auch das dort S. 43 im Vergleich von Theoderich mit Parler Gesagte.
92. E. Kretschmer, Geniale Menschen, Berlin 1929.
93. Siehe oben Anm. 45 und 86.
94. Vgl. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, II, S. 19.
95. Vgl. den schönen Aufsatz von B. Kramář in: „Život“, 3, Prag 1923, S. 15 ff.
96. Die Kreuzigung aus der Sammlung Reininghaus wurde kürzlich von L. Baldaß besprochen: Zeitschrift für Kunstgesch., IV, S. 309; die Kreuzigung aus Neufäß wurde zuerst von A. Kutál veröffentlicht: Volné směry, 32, S. 67 ff. Kutál hat auch ihre Zwischenstellung zwischen der Werkstatt des Raigerner Meisters und dem Otrauer Altar klar herausgearbeitet. Auch in den Bildern des Meisters von Raigern selbst gibt es schon Anläufe zu der neuen Haltung.
97. Abb. in Dějepis umění v Čechách, I, S. 350.
98. Vgl. E. Dořtal, Illuminierte Handschriften in der St. Jakobsbibliothek in Brünn. Schon im Missale Nr. 8 (10) von 1413(!) kündigt sich die Wendung an. In den Missalen Nr. 6 (1435) und 9 (5) ist sie voll durchgeführt; hier allerdings mit Qualitätsverlust, Wendung ins „Volkskünstlerische“.
99. Beide veröffentlicht und abgebildet von Pešina in: Umění, 1936, S. 411 ff. Dazu, gleichfalls aus Altbrünn, die Tafel mit dem Martyrium des hl. Augustin. Der Maler des Christus unter den Schriftgelehrten der Rückseite dieser Tafel gehört der hier charakterisierten Richtung an (Brünner gotische Ausstellung, 1935, Nr. 63).
100. Vgl. K. Chytil, Die Entwicklung der böhmischen Miniaturmalerei in der Zeit der Jagellonischen Könige (tsch.), Prag 1896.
101. Auf die Möglichkeit, in der Wiener Handschrift und in der Plastik des beginnenden 16. Jhs. spezifisch Tschechisches zu fassen, bin ich von meinem Schüler, Dr. H. Seiberl, Wien, gewiesen worden, von welchem darüber demnächst eine eigene Arbeit erscheinen wird. Zur Beweinung aus Žebrák vgl. J. Dpiž, Der Meister der Beweinung aus Žebrák (tsch.), in: Dilo, 27, 1936, S. 88 ff. und 110 ff. Vgl. etwa auch den Gnadenstuhl des Budweiser Museums in: Umělecké poklady Čech, II, S. 30 ff. (W. W. Štech).
102. Die Handschrift ist erst durch J. Matějček (Velislavova bible, Prag 1926) richtig in die Zusammenhänge der deutschen Malerei des 14. Jhs. eingeordnet worden. Er betont mit Recht, daß diese Bibel einen besonders umfangreichen Bilderzyklus enthält, wie schon das Krönungsevangeliar Bratislavs II. den vollständigsten über-

- lieferten Bilderzyklus zu den Evangelien enthält. In beiden Fällen also ein ikonographisches „Häufen der Motive“, dem zuvor beschriebenen Traumcharakter voll entsprechend. Vgl. oben S. 37 ff.
103. Die Literatur zu Keysek in: Thieme und Beckers Künstlerlexikon, 28, S. 220. Über Spála vgl. die Monographie in den „Prameny“ I./I. (tsch.). Zu dem, vom Abendland her gesehen, destruktiven Formenwesen dieser Kunst vgl. das von H. Weidhaas (Formenwandlungen in der russischen Baukunst, Halle 1935) Gesagte. Vgl. auch Schürer, Prag², S. 21, sowie die ähnlichen Ergebnisse bezüglich des Magyarischen in der ungarischen Kunst bei Edith Hoffmann in: Archaeologiai Ertesítő, 1937, S. 1 ff.
104. Vgl. das oben S. 11 ff. Gesagte. Weitgehende Übereinstimmungen damit in der „Verbreitung der deutschen Stadtrechte in Böhmen und Mähren“ in: Deutsches Archiv für Landes- und Volksforschung, I, Berlin 1937, S. 95 ff. (Weizsäcker).
105. Für Preßburg vgl. A. R. Franz, Preßburg, Berlin 1935, S. 64 ff., bes. 75; für Jglau die betreffenden Bemerkungen von Schwab im Band Jglau der Reihe „Art und Kunst“. Hier noch im 15. Jh. ein eigenartiger niederländischer Einschlag. Vgl. dazu das den Salvator darstellende Wandgemälde der Jglauer Minoritenkirche, Abb. 26 im eben genannten Band.
106. Vgl. das von J. Dpiš (Die Plastik in Böhmen, I, S. 5 ff., Tafel 2 ff.) zusammengestellte Material.
107. Vgl. J. Dpiš, Katalog der Brüx-Komotauer Ausstellung 1928 (Nordwestböhmisches Heimatbücher, Bd. I); J. Dpiš, Gotische Malerei und Plastik in Nordwestböhmen, Komotau 1928; Nordwestböhmen in der Kunst von 1530—1680, Ausstellung in der Auffiger Stadtbücherei 1932; Uměni, 1929, S. 479 ff., 1935, S. 253 ff. (Dpiš, tsch.); W. Hentschel, Sächsische Plastik um 1500, Dresden 1926; Matějček in: Dějepis umění v Čechách, I.
108. R. Kühn und J. Dpiš, Die Stadtpfarrkirche zu Brüx in Böhmen, Brüx 1932 (Heft 7 der Veröffentlich. d. Musealvereines in Brüx).
109. Vgl. oben Anm. 79.

Nachweis der Bildvorlagen

1 bis 3 nach Werken von Prof. Dr. J. Cibulka, wie es in den Bildunterschriften angegeben ist. 4 bis 9, 11 bis 17, 19 bis 24, 27 bis 30 S. Stenc, Prag. 18 Arch. M. Chalupnické, Prag. 18 nach R. Ernst, Beiträge I. III. 26 Staatsgalerie, Prag. 31 Kunsthist. Institut der Deutschen Universität in Prag.

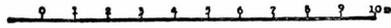
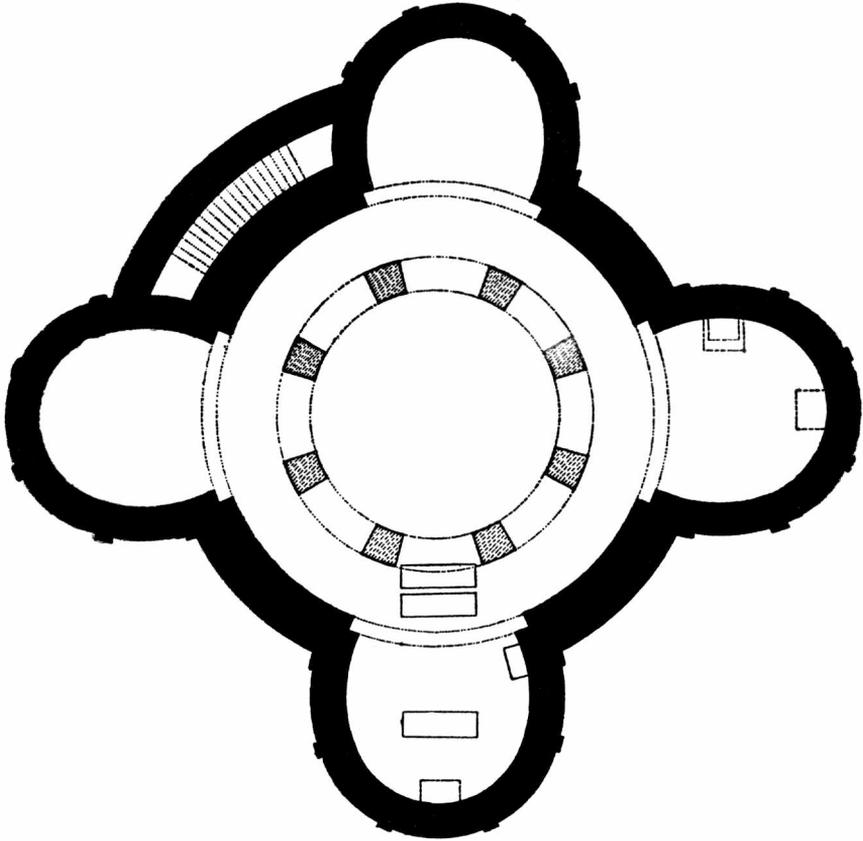


Abb. 1. Des hl. Wenzel St. Veits-Rotunde in Prag (Weihe 930). Grundrißrekonstruktion von J. Cibulka (Václavova rotunda)

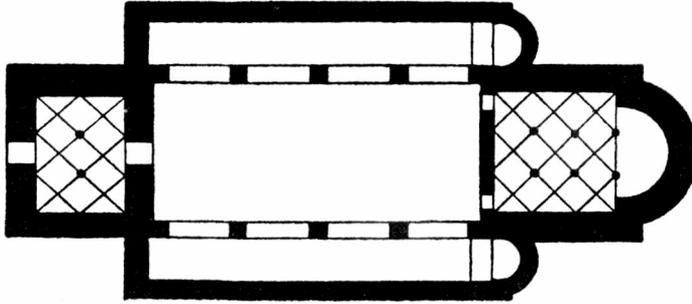


Abb. 2. Die St. Georgskirche in Prag. Grundrißrekonstruktion des ottonischen Baues von J. Cibulka (Die St. Georgskirche, Abb. 7)

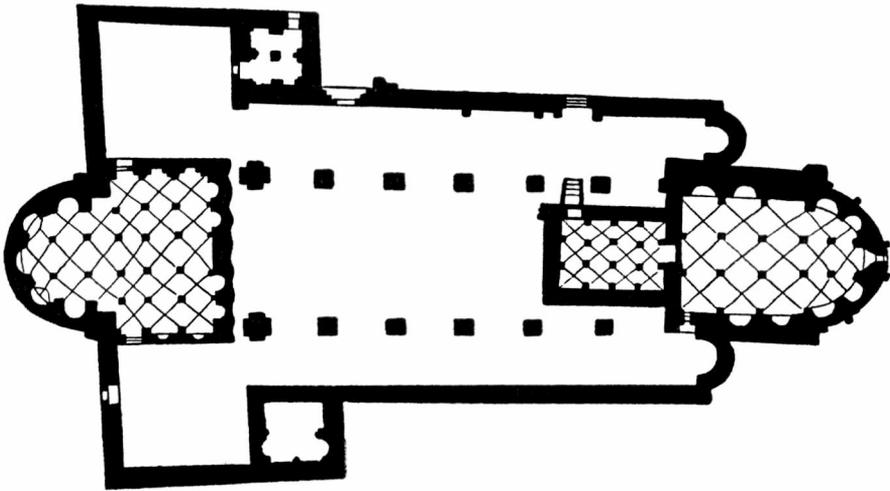


Abb. 3. Die romanische St. Veitskirche in Prag. Neubau des 12. Jahrhunderts über Grundriß von 1060. Nach den Aufnahmen für das von J. Cibulka vorbereitete Werk über den romanischen St. Veitsdom in Prag



Abb. 4. Krönungsevangeliar, um 1085, Prag, Univ.-Bibl., fol. 6 v: Traum des hl. Josef



Abb. 5. Altbunzlau, St. Klemenskirche, aus dem Wandgemäldezyklus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts

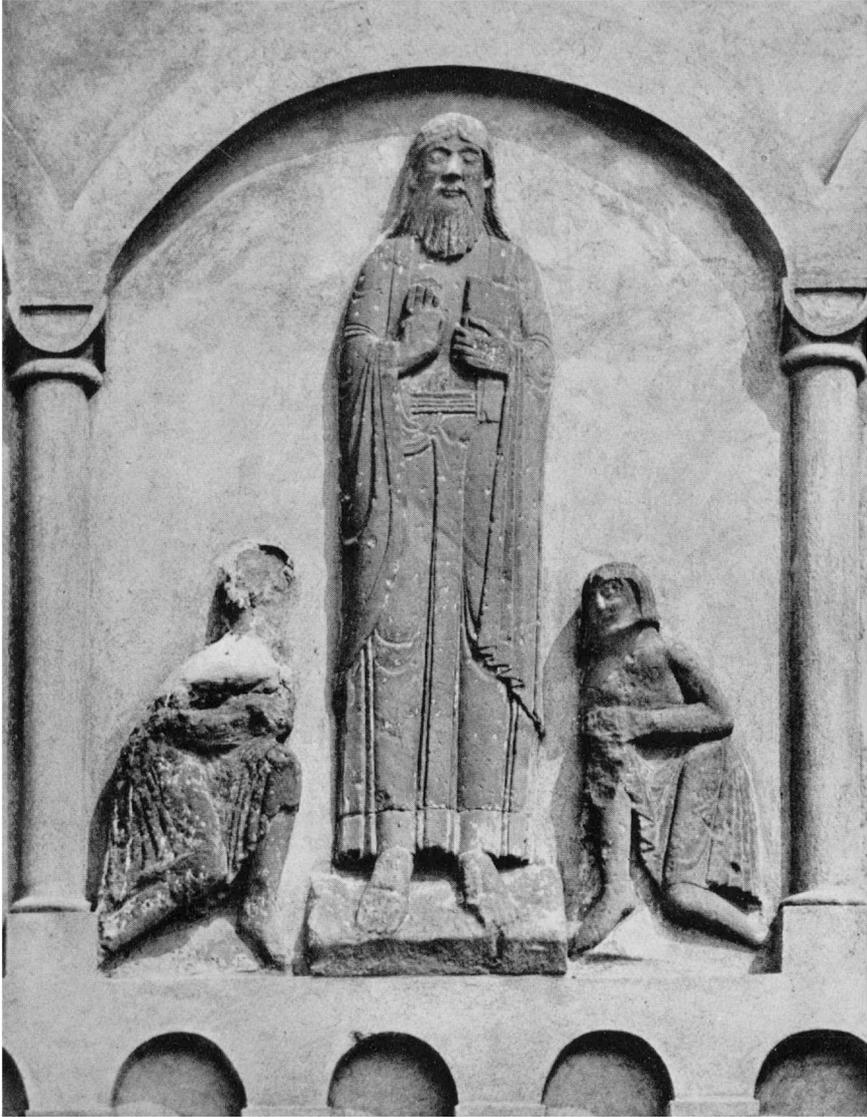


Abb. 6. St. Jakob bei Kuttenberg, Christus mit Stiftern. Aus dem Skulpturenzyklus außen an der Südwand (1165)

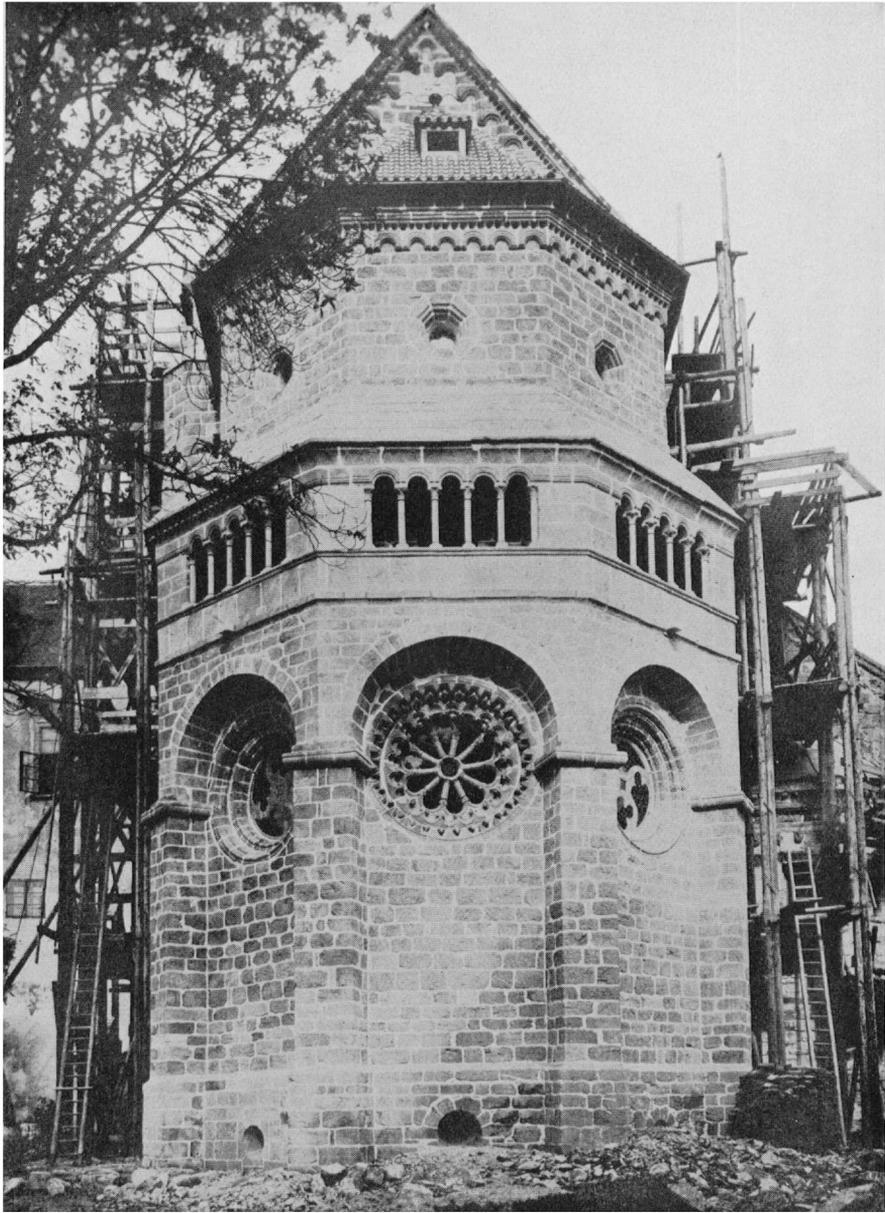


Abb. 7. Chor der Benediktinerstiftskirche in Trebitsch



Abb. 8. Stadtpfarrkirche in Pise

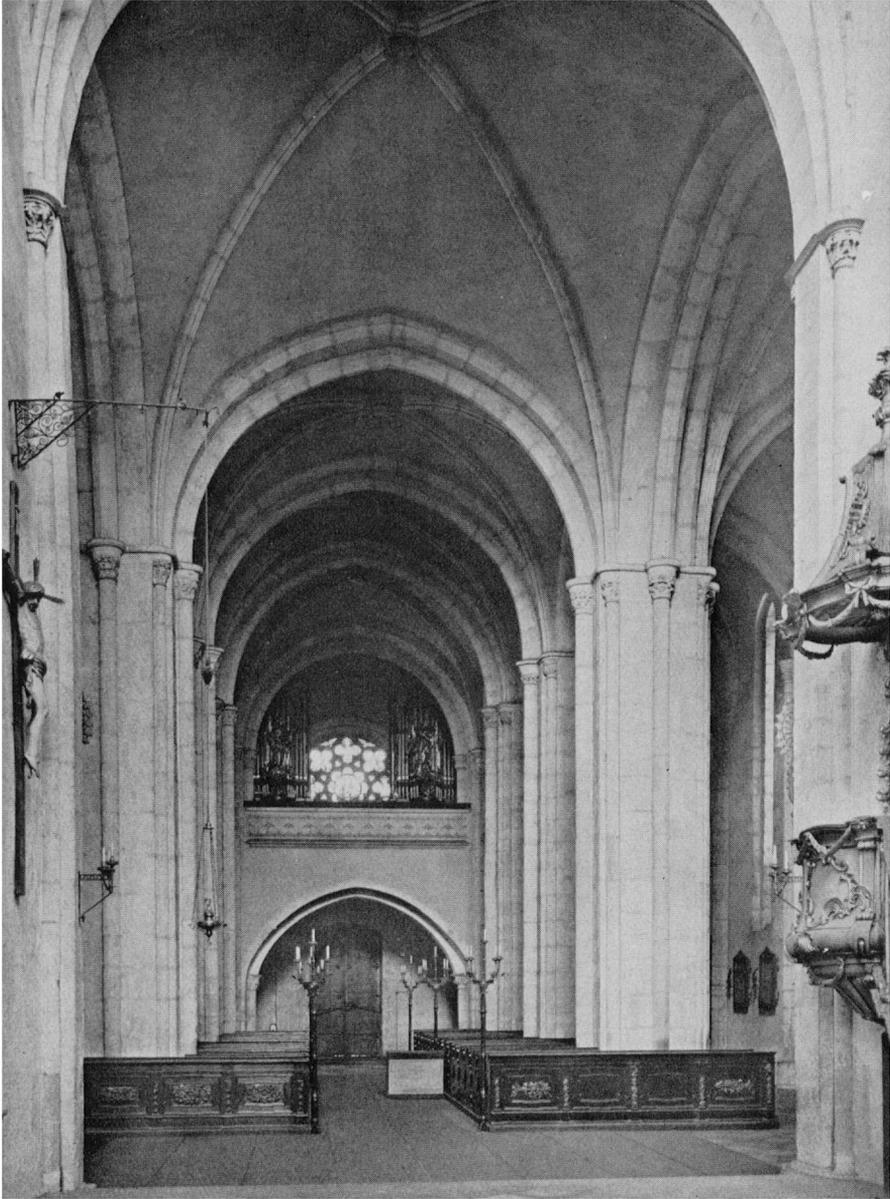


Abb. 9. St. Bartholomäuskirche in Kolín

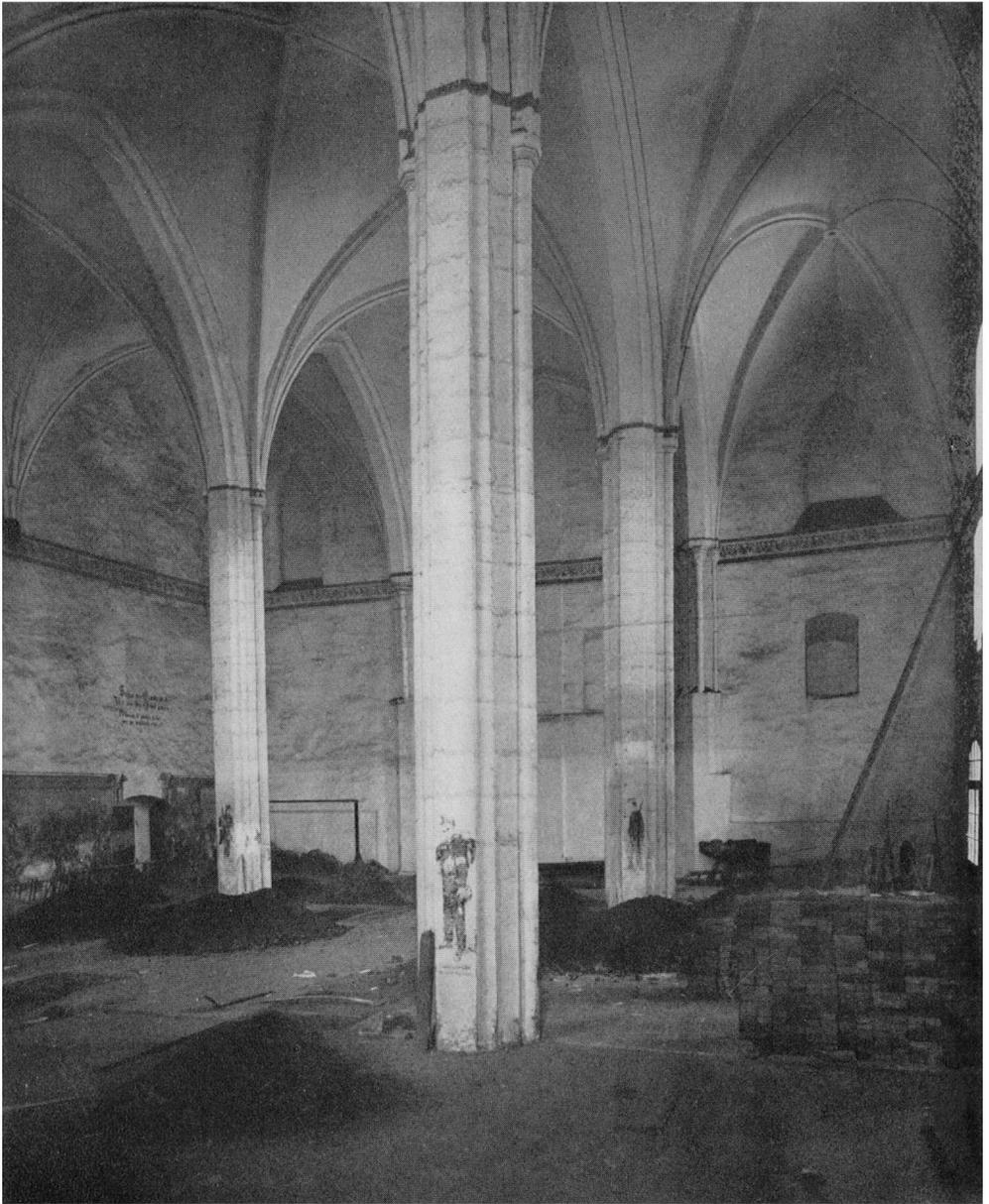


Abb. 10. Jglau ehemalige Dominikanerkirche



Abb. 11. Thronende Madonna, St. Georgskirche in Prag, Stein (1200—1228)



Abb. 12. Tischnowitz, vom Portal der Zisterzienserinnenstiftskirche (gegründet 1233)

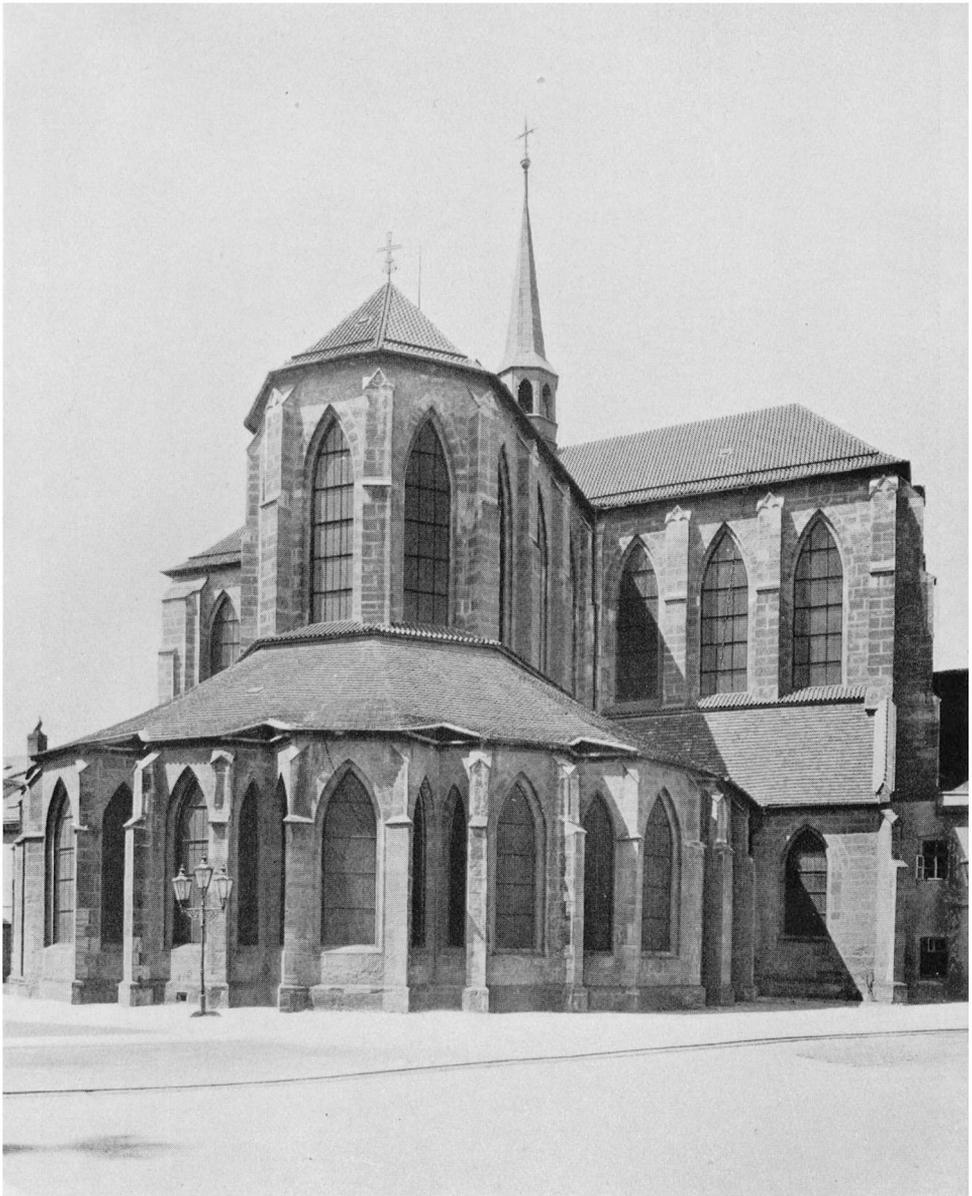


Abb. 13. Sedles bei Kuttenberg, Zisterzienserkirche (1290—1305). Barockgotisch durch Santini (1699—1706) umgebaut



Abb. 14. Raudnitz, Augustinerklosterkirche (vollendet 1340). Die Einzelheiten barockgotisch im 18. Jahrhundert verändert



Abb. 15. Passionale der Äbtissin Kunigunde, Prag, Univ.-Bibl. (um 1320), fol. 17 v:
Christus nimmt Joseph von Arimathia in den Himmel auf



Abb. 16. Madonna aus dem Kreuzgang der Deutschritterordensburg
Strafoniß in der Prager Staatsgalerie, Holz, um 1330

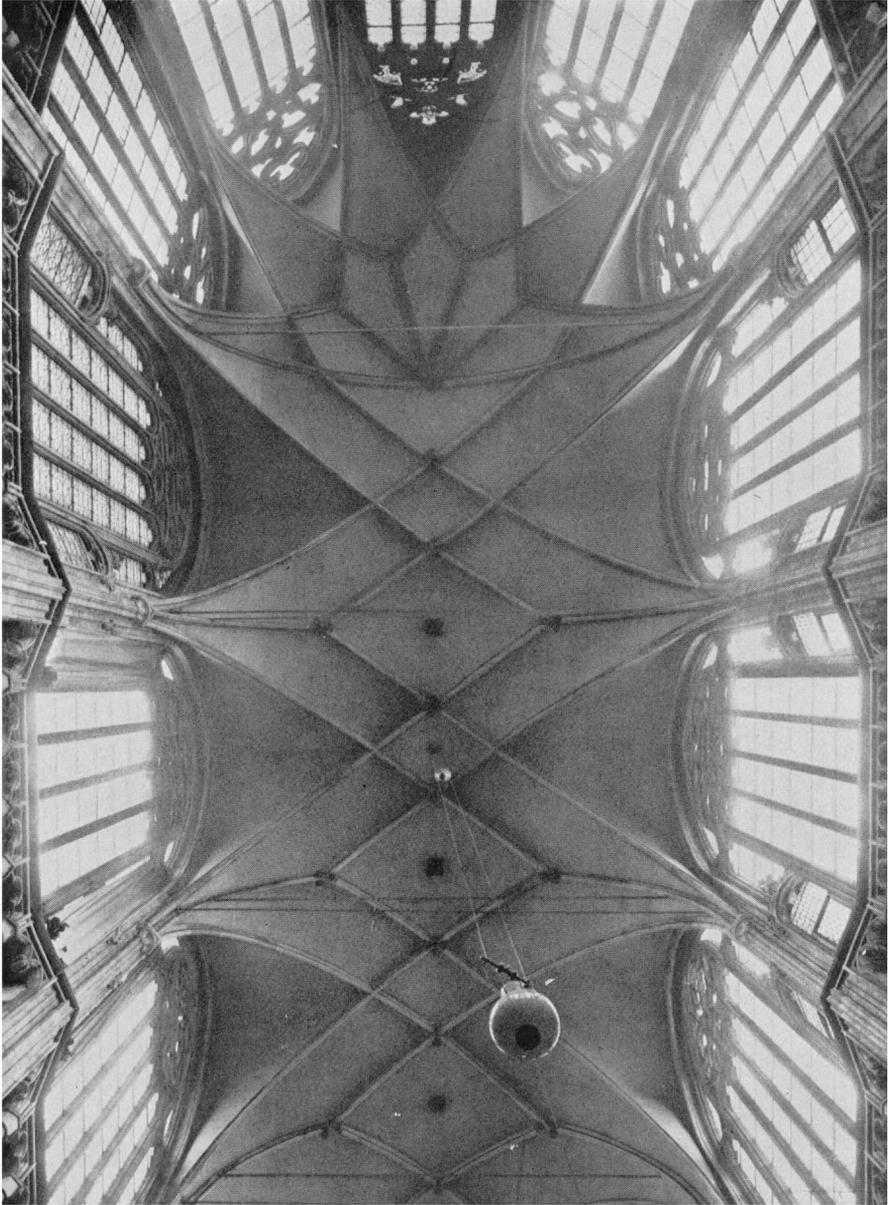


Abb. 17. Peter Parler aus Schwäbisch Gmünd: Chorgewölbe des St. Veitsdomes in Prag, 1385 vollendet

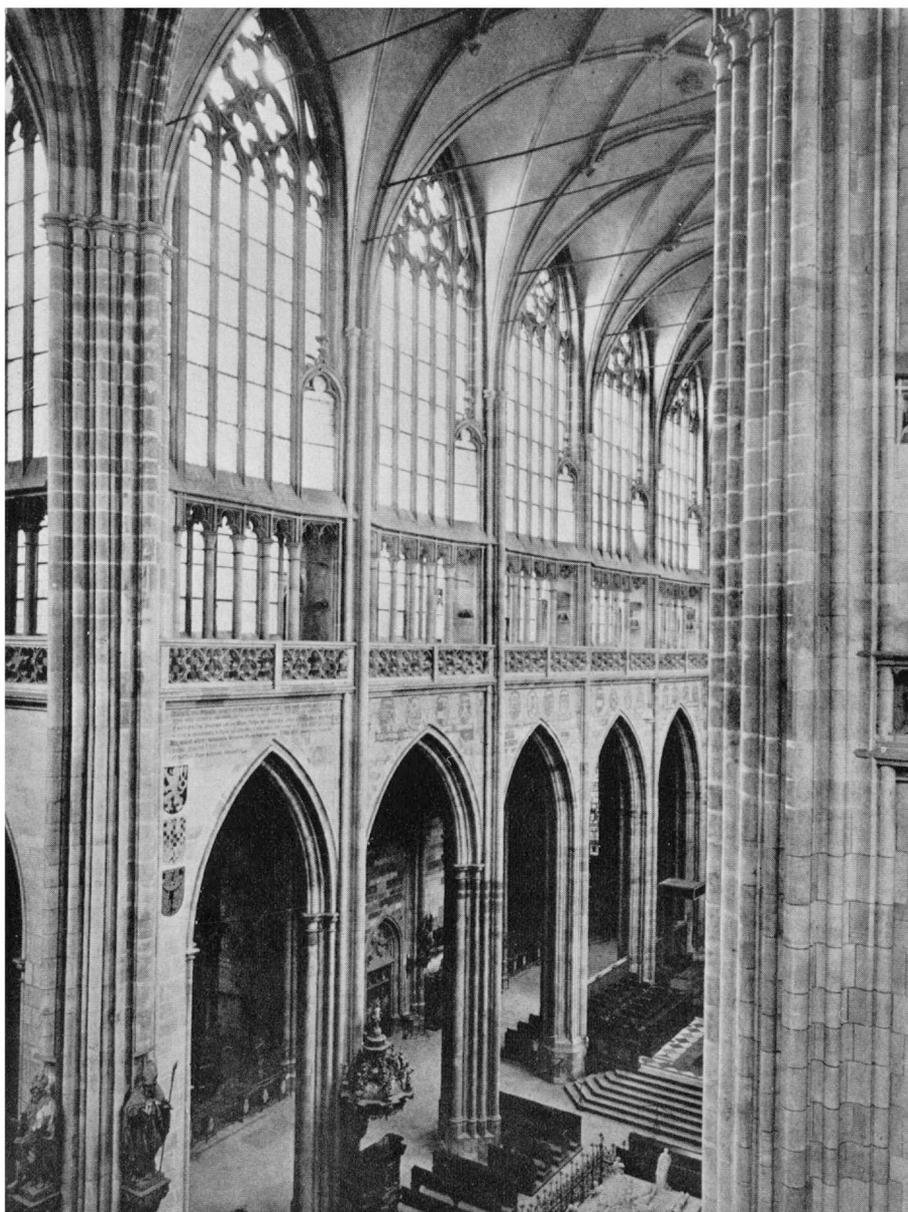


Abb. 18. Chor des St. Veitsdomes in Prag (1344—1385), innen

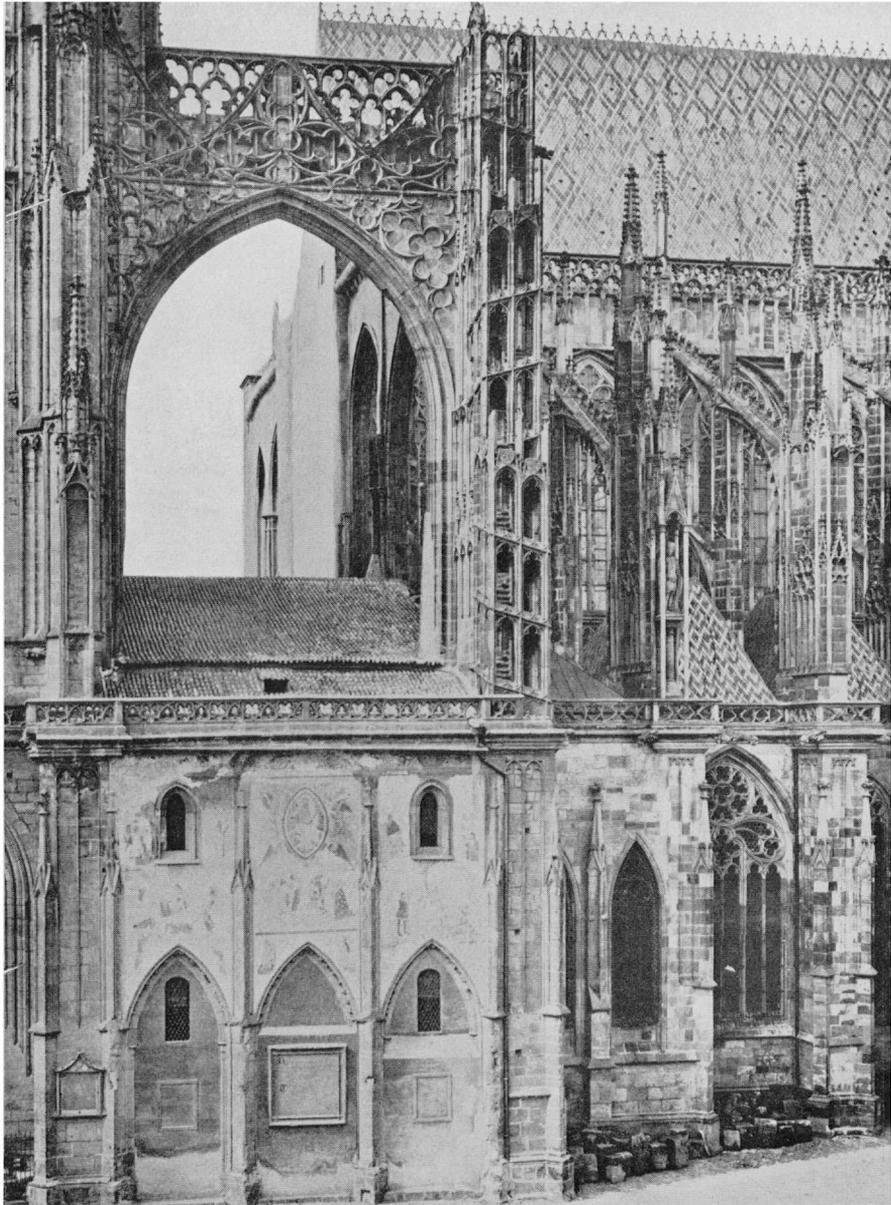


Abb. 19. St. Veitsdom in Prag (vor dem Ausbau des 19. Jahrhunderts). Alle auf dieser Südansicht sichtbaren Teile sind von Peter Parler

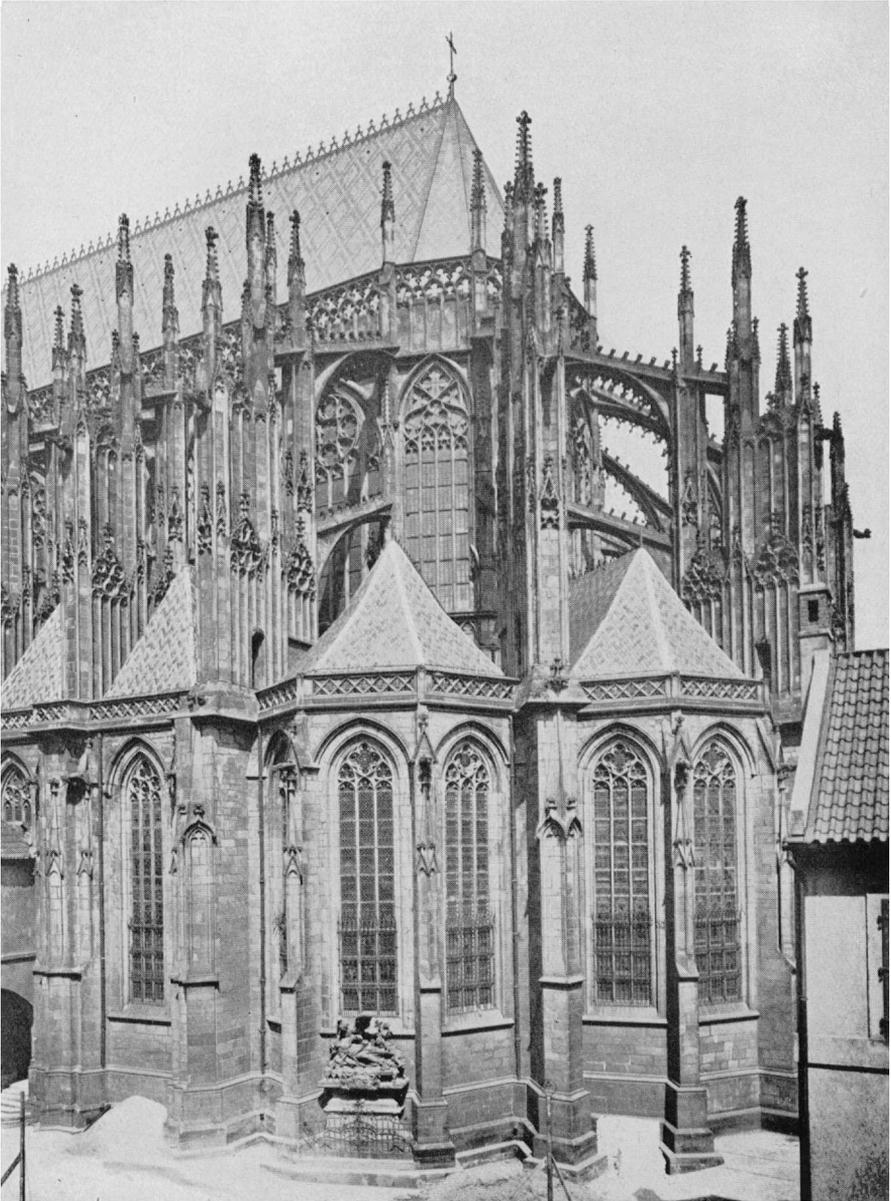


Abb. 20. Chor des St. Veitsdomes in Prag (1344—1385), außen



Abb. 21. Martin und Georg von Klausenburg, Erzstandbild des hl. Georg im Hof der Prager Burg (1373)



Abb. 22. Peter Parler: Tumba Přemysl Ottokars I.
im Prager Domchor (1377)

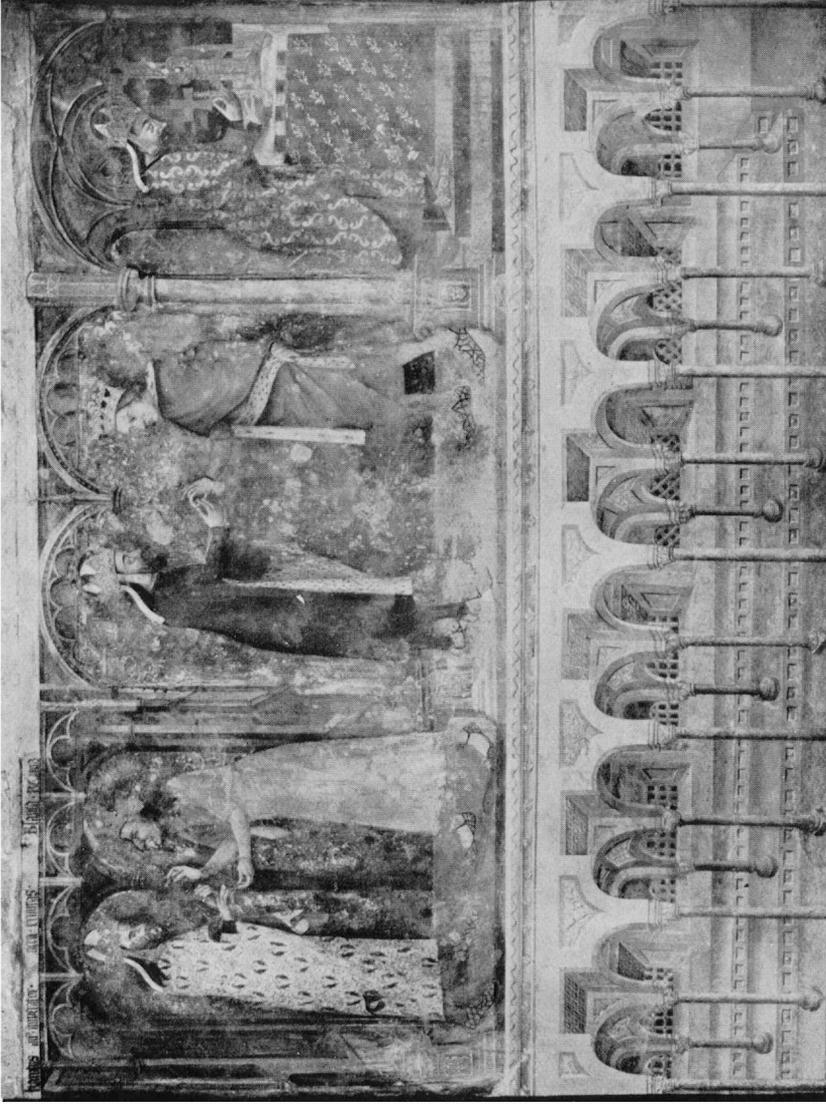


Abb. 23. Burg Karlstein bei Prag, Marienkirche. Wandgemälde: Karl IV. empfängt Reliquien vom französischen Dauphin

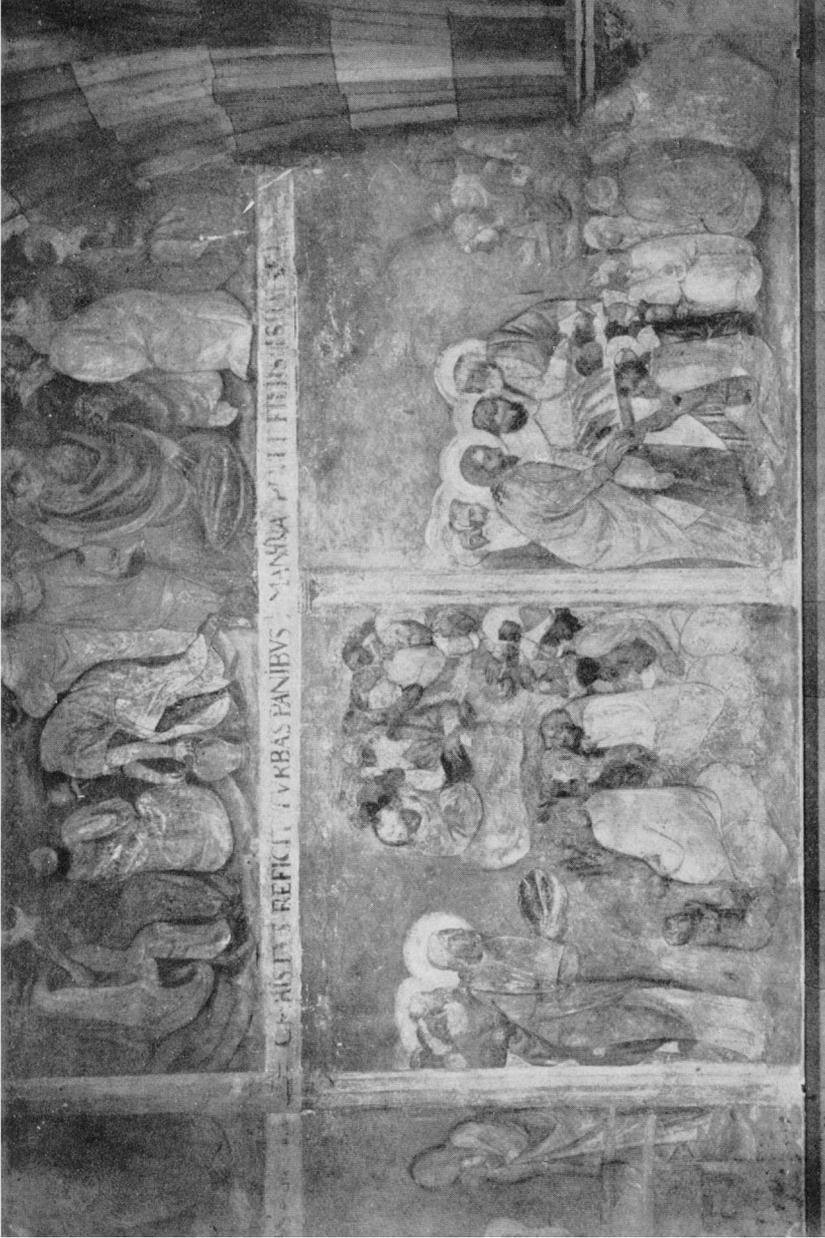


Abb. 24. St. Emauskloster in Prag. Aus dem Wandgemäldezyklus im Kreuzgang:
Die beiden wunderbaren Speisungen des Volkes durch Christus



Abb. 25. Anbetung der Könige aus dem Zyklus der Hohenfurter Tafelbilder

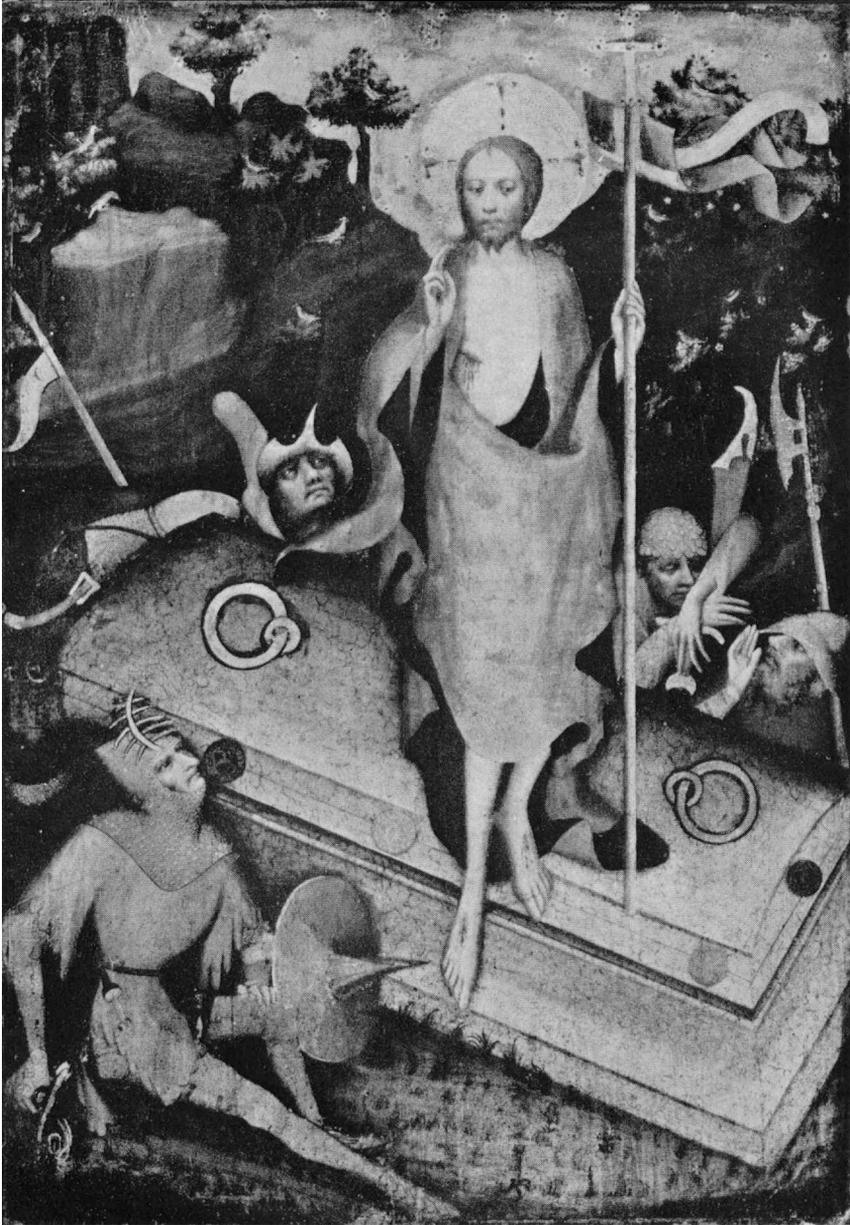


Abb. 26. Auferstehung Christi aus dem Zyklus der Wittingauer Tafelbilder in der Prager Staatsgalerie



Abb. 27. Schöne Madonna der Augustinerkirche in Wittingau (um 1400), Stein



Abb. 28. Mitteltafel des Altars aus Ottau
in der Prager Staatsgalerie

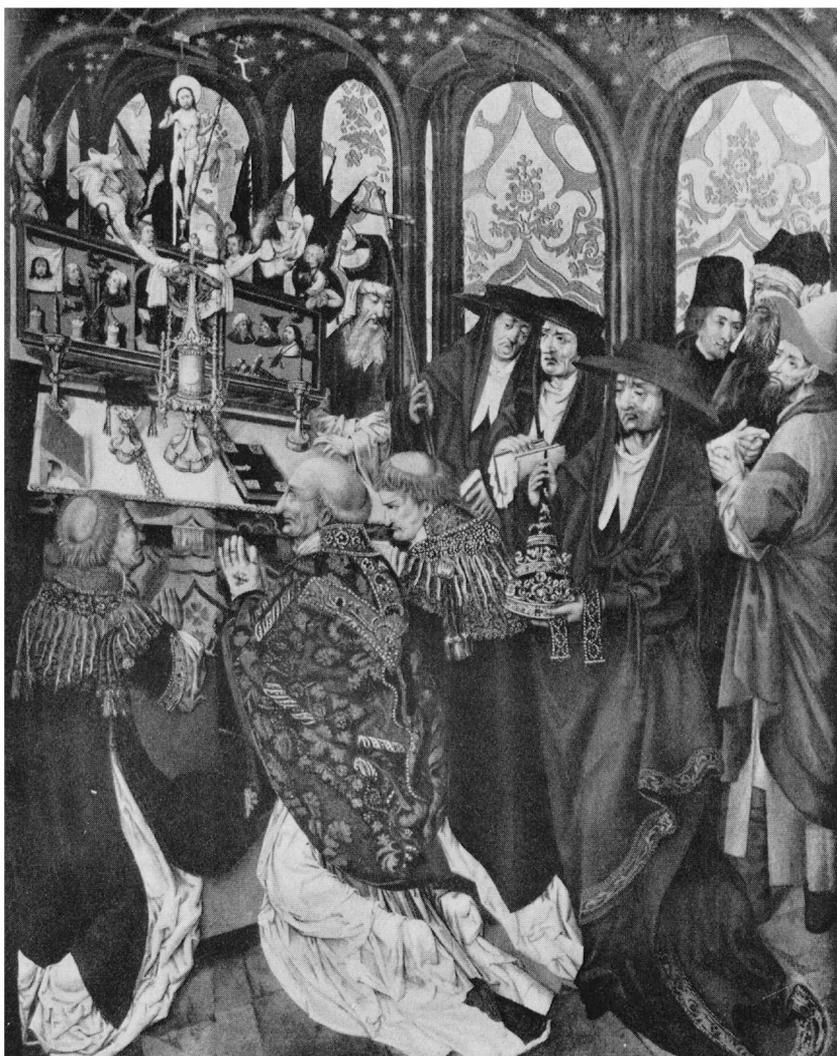


Abb. 29. Die Messe des hl. Gregor. Tafelbild von 1480 aus dem Kloster Altbrunn
im Brünner Landesmuseum



Abb. 30. Beweinung Christi. Holzrelief aus Zebřák im Prager Nationalmuseum
(Anfang des 16. Jahrhunderts)

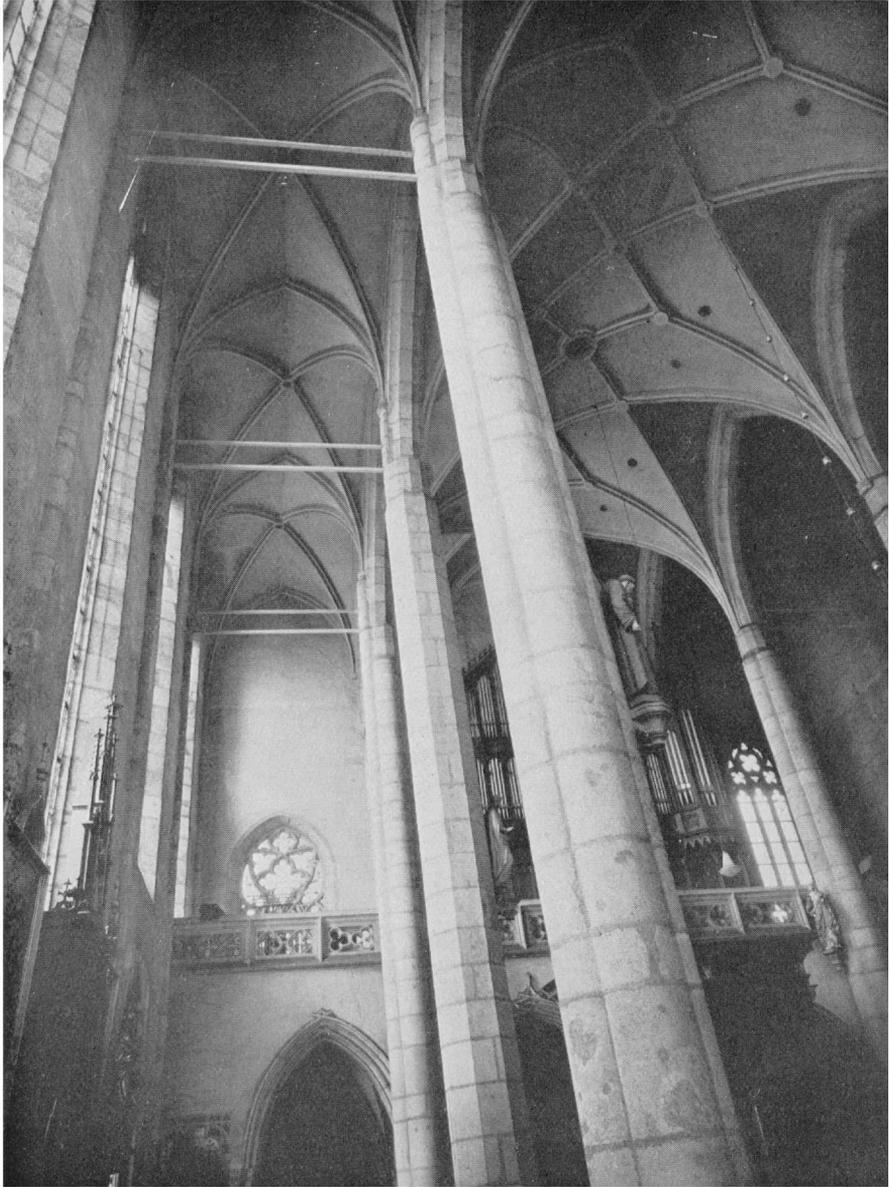


Abb 31. Hans von Krummau, Schiff der Stadtkirche in Krummau (gebaut um 1407)

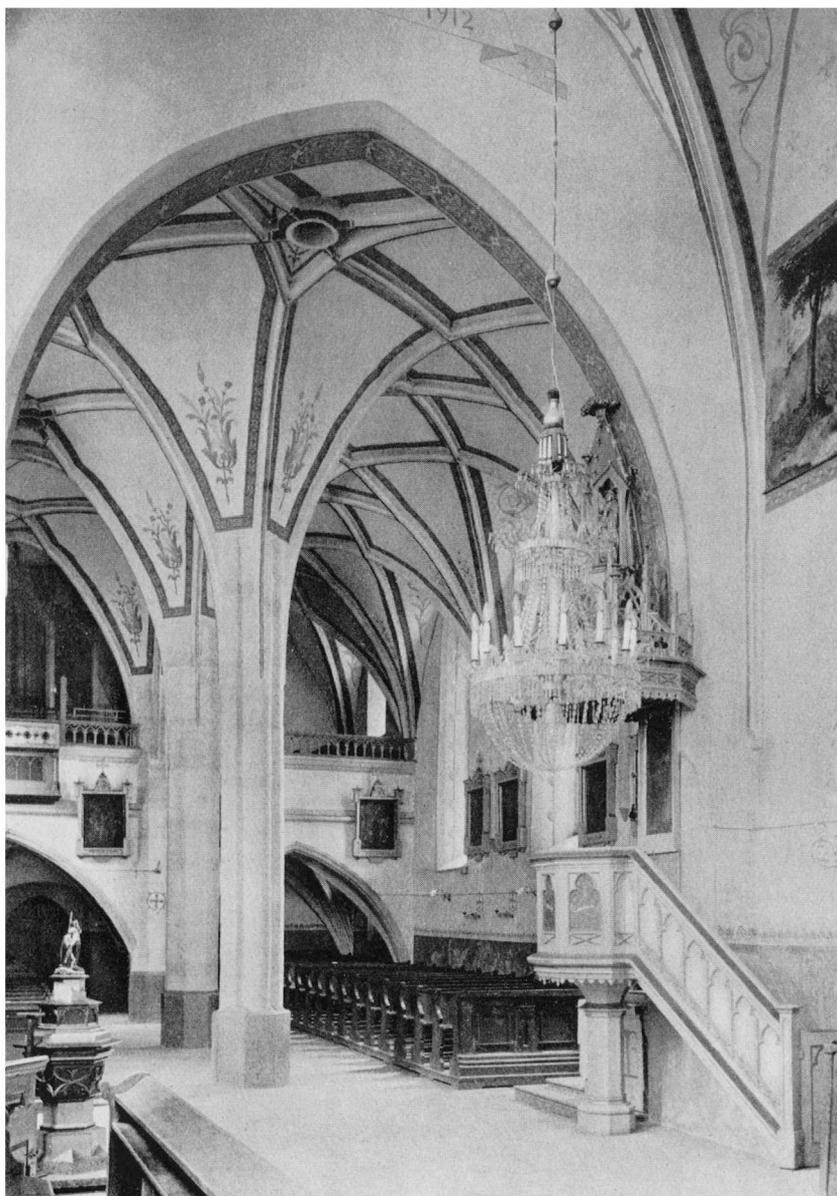
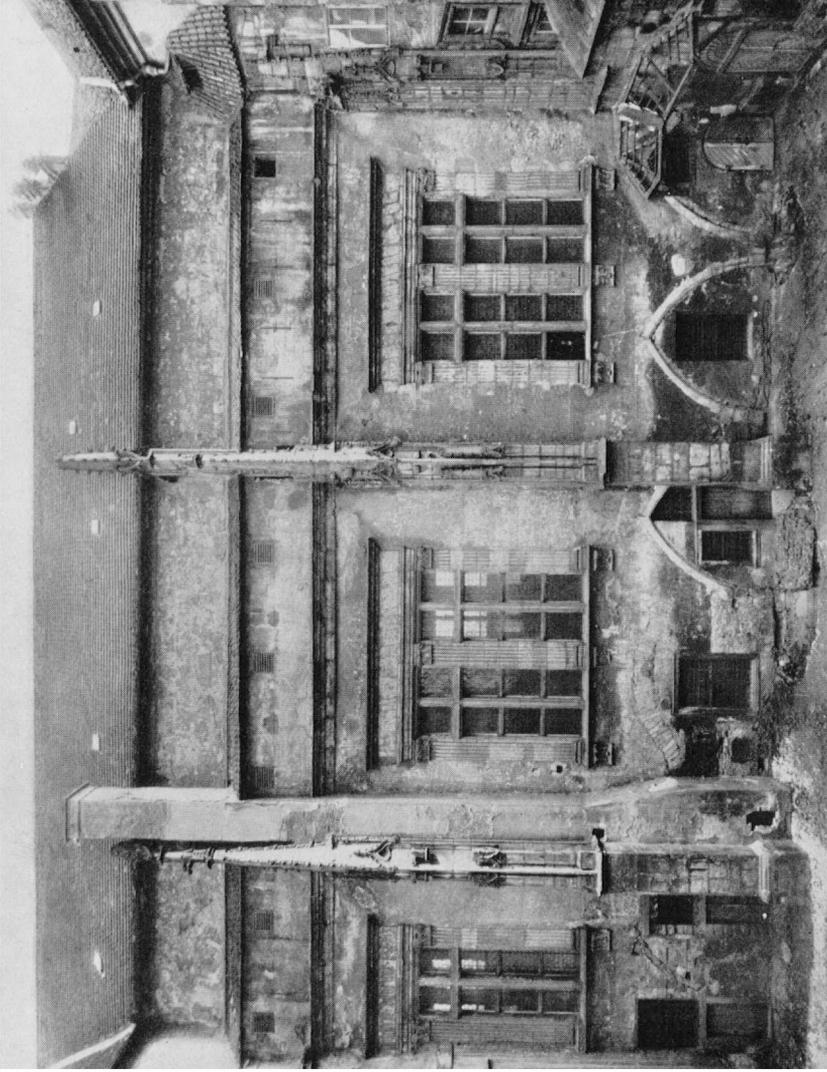


Abb. 32. Zweischiffige Hallenkirche in Kaplice in Südböhmen (Anfang des 16. Jahrhunderts)



266. 33. Benedikt Nierh aus Pletting († 1534): Der Stadtkampfbau der Prager Burg
(1484—1500), außen

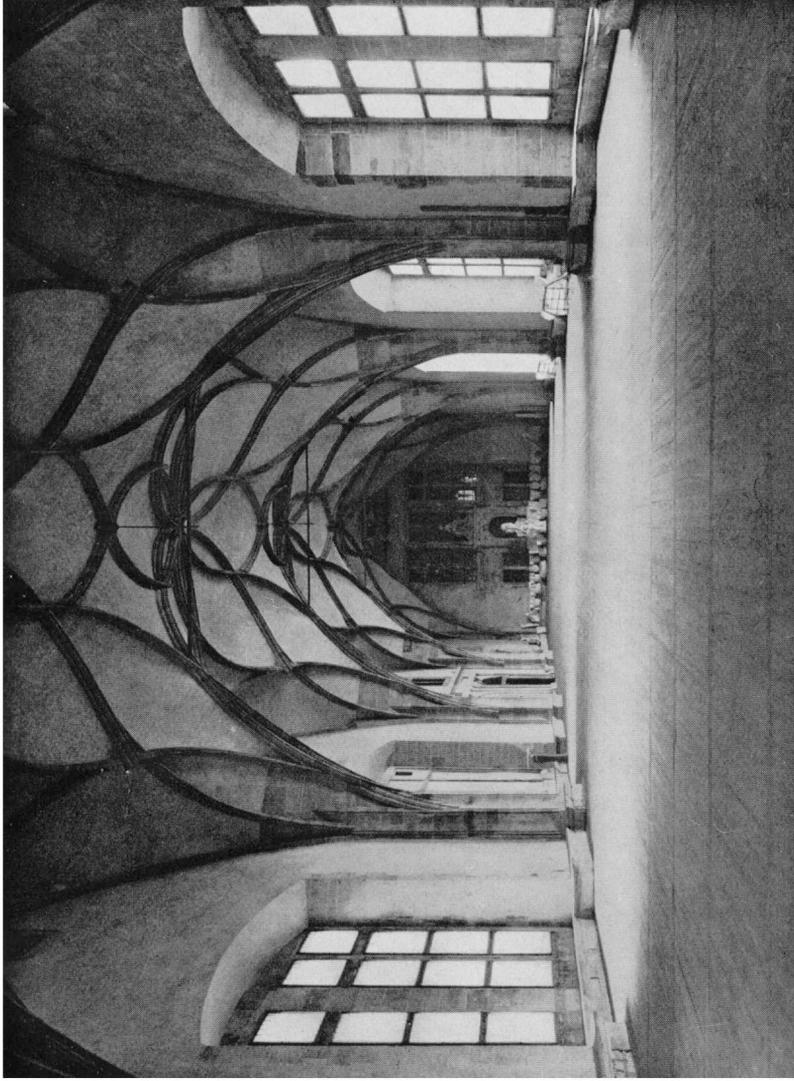


Abb. 34. Stabrippengewölbe der Prager Burg (1484—1500), innen



Abb. 35. Jakob von Schweinfurt: Stadtkirche in Brün (erbaut 1517—1532),
Blick durch das rechte Seitenschiff

BIBLIOTEKA
Politechniki Wrocławskiej

Zeitschrift für sudetende

herausgegeben im Auftrage
für Geschichte der Deutsche

M 1850 II

von Univ.-Prof. Dr. Wilhelm Wofstry

Vier Hefte jährlich, Gesamtumfang 320 S.,
NM 6.60 ganzjährig, Einzelheft NM 1.65

Der letzte Jahrgang brachte u. a. folgende Beiträge:

Alttrichter: Die Zglauer Neubürger 1360—1649 nach Beruf, Herkunft und Volkszugehörigkeit (mit 2 Karten) / Bachmann: Zu einer Analyse des Prager Weitsdoms (mit 4 Bildtafeln und 22 Skizzen) / Blaschka: Zum mittellateinischen Stilbergleich / Ernstberger: Schill-Osterreich-Böhmen 1809 / Fischer: Der erste deutsche Ortsname Böhmens / Heimann: Die Volkszugehörigkeit der Frauenthaler Hintersassen um 1350 / Klante: Die erste Arbeitslosenfürsorge des Landes Böhmen / Pfigner: Die Entwicklung des Gesamtbildes sudetendeutscher Geschichte / Pirchan: „Rhetor et poeta“ / Schreiber: Die geschichtlichen Landschaften Westböhmens im Spiegel des Klostergrundes (mit 1 Karte) / Seidler: Rhevenhüllers Bericht über die Schlacht bei Lützen 1632 / Sturm: Die Egerer „Ungeldbücher“ als bevölkerungsgeschichtliche Quelle / Swoboda: Klassische Züge in der Kunst des Prager deutschen Dombaumeister Peter Parler (mit 8 Tafeln) / Weizsäcker: Das Nationalbewußtsein als Faktor der böhmischen Geschichte / Winter: Die deutsche religiöse Gemeinsamkeit von Sachsen und Böhmen / Wofstry: Die geschichtlichen Grundlagen des Sudetendeutchtums / Wofstry: Mitteleuropa und die deutsche Frage / Wofstry: Eine deutsche Stimme über den Slavismus (1847) / Wofstry: Widmungsblatt für H. K. v. Srbik und H. Hirsch / Wofstry: 1938 / Zatschek: Ein deutsches Vorbild für die mährische Urkundenschrift



Verlag Rudolf M. Kohrer Brünn / Prag / Leipzig / Wien

Neue Aufgaben der Kunstgeschichte

von K. M. Swoboda

Ordinarius für Kunstgeschichte an der Deutschen Universität
in Prag

Groß-Oktav, 133 S.,

1 Tabelle und 20 Abbildungstafeln, geb. RM 8.—

Inhalt:

Neue Aufgaben der Kunstgeschichte / Die Mosaiken von San Vitale in Ravenna (mit 6 Abbildungen) / Die Bilder der Abmonter Bibel des 12. Jahrhunderts (mit 14 Abbildungen) / Griechentum und Römertum in der Kunst der Renaissance (mit 8 Abbildungen) / Die Io und der Ganymed des Correggio in der Wiener Gemäldegalerie (mit 5 Abbildungen) / Des Rubens Venusfest in der Wiener Gemäldegalerie (mit 5 Abbildungen).

Ein zeitgemäßes Buch, das einer jungen Richtung der Kunstwissenschaft das Wort redet (an der der Verfasser selbst wesentlichen Anteil hat), die verstehend tiefer in das Kunstwerk eindringen will, es nicht als bloßes „Beispiel“ für Stile, Entwicklungsreihen, geschichtspphilosophische Behauptungen nimmt; einer Richtung, die zugleich den Ursprüngen der künstlerischen Leistung in größere Tiefe nachzugehen sucht, die größere Strenge der wissenschaftlichen Arbeit und überlegtere Planung im Ausbau der Wissenschaft fordert.

Dem Gehalte des Buches wird durch die einfache und daher allgemein zugängliche Form der Darlegung entsprochen, die auch die ungewohnten, neuen Gedankengänge leicht faßlich macht. Also auch ein Buch, das der jungen Kunstwissenschaft bei den Nachbarwissenschaften und im allgemeinen Zusammenhange der Bildung das Verständnis bahnen wird.

Kölnische Zeitung, Köln:

Die Schrift des Prager Kunsthistorikers befriedigt deshalb so sehr, weil sie nicht nur Forderungen stellt, sondern sie in den Einzeluntersuchungen auch erfüllt... Swoboda geht geschichtlich, philologisch, soziologisch, ästhetisch vor. Er berücksichtigt alle erdenklichen Möglichkeiten des Forschens und kommt dadurch zu seinen Wertungen.

Rudolf M. Rohrer Verlag / Brünn und Leipzig