

Ursprungssuche und Identitätsfindung

Die Bilder der Burg Karlštejn und die Erfindung(en) der Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert

Im Hochsommer 1780 herrschte in Wien große Aufregung, als die Kisten aus Prag endlich eintrafen – ihr Inhalt versprach schließlich eine kunsthistorische Sensation: die ersten bekannten Beispiele der Ölmalerei. Staatskanzler Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg war zur kaiserlichen Galerie im Oberen Belvedere geeilt, wo ihn Christian von Mechel bereits erwartete.¹ Der Basler Kupferstecher Mechel, der unter der Ägide von Kaunitz damit beschäftigt war, den kaiserlichen Bilderbestand als „sichtbare Geschichte der Kunst“² neu zu ordnen, hatte bereits große Pläne für die Prager Bilder, die nun naturwissenschaftlich untersucht werden sollten. Mit Kaunitz kam wohl auch sein enger Freund Graf Giacomo Durazzo zum Belvedere, um diese Gemälde zu begutachten.³ Durazzo, der damals als Botschafter die kaiserlichen Interessen in Venedig vertrat, war wenige Wochen zuvor nach Wien gereist: Wollte er die Neuordnung der kaiserlichen Galerie mitverfolgen, die zum Ursprung der Ölmalerei führenden Bilder aus Böhmen sehen oder hier doch bloß um den Erlass seiner Schulden ansuchen?⁴ Der Graf war jedenfalls selbst als Sammler sowie als Kunstagent im Dienste von Albert von Sachsen-Teschen mit der Konzeption von Ordnungssystemen beschäftigt.⁵ Zudem befand auch er sich eben zu dieser Zeit auf einer kunsthistorischen Ursprungssuche:⁶

1 Große Aufregung vermittelt jedenfalls ein Brief von Kaunitz an Mechel vom 31. Juli 1780, kurz vor der Ankunft der Bilder; Brno, MZA, G 436 (Rodinný archiv Kouniců), K. 445, Inv. 4318, fol. 5. Vgl. dazu Gruber 2008, 203. Dieser Aufsatz basiert auf Ergebnissen der Dissertation des Autors: Mayer 2020.

2 Mechel 1783, XI. Zur Neuordnung der Wiener Gemäldesammlung und deren theoretischer Konzeption vgl. grundlegend: Meijers 1995 und Fischer 2013b. Zu Mechel allgemein vgl. Wüthrich 1956.

3 Zur Freundschaft zwischen Kaunitz und Durazzo vgl. Mayer 2017.

4 Letzteres berichtet der badische Gesandte Jakob Friedrich von Stockmayer aus Wien: „Le Comte Durazzo [...] attendu depuis quelque tems, est enfin arrivé. [...] Mais d’autres supposent en même tems, qu’étant fort endetté, il a choisi sous la faveur du Prince de Kauniz son ancien Ami, le tems de l’Absence de S.M. l’Empereur, pour venir solliciter notre liberale Souveraine, à payer ses dettes“; Stuttgart, Landesarchiv Baden-Württemberg, Hauptstaatsarchiv, A 10, 2, Stockmayer aus Wien, 3. Juli 1780. Von Durazzos Ankunft in Wien berichtete auch der savoyische Botschafter: Durazzo wohne derzeit bei Kaunitz, „qui il a toujours été lié d’amitié“; Turin, Archivio di Stato, Lettere Ministri Austria, 98, Marquis Valda aus Wien, 24. Juli 1780.

5 Zu Durazzos Tätigkeit für Albert von Sachsen-Teschen vgl. u. a.: Koschatzky 1963 a–c, ders. 1964, Santamaria 2012, 119–122, Michel 2014, 14–16. Mehrfach wurde die von Durazzo entwickelte Ordnungssystematik mit jener Mechels verglichen, etwa Meijers 1995, 149.

6 Allgemein zu den Suchen nach Ursprüngen im 18. Jahrhundert Hönes 2014, 16–25.

Er versuchte mithilfe seiner eigenen Sammlung, die Anfänge des Kupferstichs zu ergründen.⁷

Die Engführung beider Themen – die Suche nach dem Ursprung der Ölmalerei und dem des Kupferstichs – zeigt Parallelen auf und macht Muster früher kunsthistorischer Forschungspraxis sichtbar. In beiden Fällen war die Ursprungs- zugleich eine Identitätssuche und verschränkte sich Wissenschafts- mit Nationenwerdung. Neuaufgefundene Dokumente sowie die Relektüre bereits bekannter Quellen werfen ein neues Licht auf diese wissenschaftsgeschichtlich bedeutende Episode am Ende des 18. Jahrhunderts und auf die Anatomie eines kunsthistorischen Fehlurteils.

Der patriotische Sammler

Als 1872 ein großer Teil der Graphiksammlung Durazzos versteigert wurde, erstaunte nicht bloß der beachtliche Umfang dieser Kollektion. Im Vorwort des Auktionskatalogs werden zwei weitere Charakteristika der Sammlung genannt: Die klare Ordnung nach Schulen, die ein „möglichst vollständiges Bild der Entwicklung der Kunst von den frühesten bis auf unser Zeiten“ vermittele, und der große Bestand alter Drucke. Unter diesen sei vor allem „das unvergleichliche Cabinet der Niellen“ hervorzuheben, „welches in Betreff der Anzahl und Schönheit der Abdrücke wohl unübertroffen“ dastehe.⁸

Das lange Verzeichnis der Nielli beginnt im Katalog von 1872 nicht zufällig mit einem herausragenden „Unicum“⁹. Der historischen Ordnung der Sammlung folgend – wie hier eigens betont wird – führt *Die Krönung Mariens*, ein Schwefelabguss nach einer Pax-Tafel von Maso Finiguerra, die Liste an.¹⁰ Diese Vorrangstellung resultierte gewiss nicht aus der ästhetischen Qualität des bereits 1872 „leider ziemlich beschädigt[en]“¹¹ und heute kaum noch lesbaren Werks (Tafel 6). Auch die technische Differenz des Schwefelabgusses (ital. *zolfo*) zu den darauffolgenden Niello-Drucken dürfte nicht ausschlaggebend für die Reihung gewesen sein. Die Schlüsselposition an erster Stelle entsprach vielmehr dem Ruhm des *Zolfo Durazzo* und seiner Funktion als Prämisse und primäres Indiz innerhalb einer komplexen Beweiskette.

7 Die hier angesprochenen Aspekte waren bereits Gegenstand der Forschung: Die Prager Bildersendung wurde von Alice Hoppe-Harnoncourt (Hoppe-Harnoncourt 2001, 148–151, dies. 2013, 92–95) und Nora Fischer (Fischer 2013b, 63–65), Durazzos Passion für frühe Druckgraphik etwa von Roberto Santamaria (Santamaria 2012) und Susanna Canepa (Canepa 2012) untersucht. Zur Graphiksammlung Durazzo vgl. Maffioli 1999.

8 Vgl. Vorwort von Heinrich Georg Gutekunst in VK Durazzo 1872, IV.

9 Ebenda, 279, Lot 2817. Zur Bezeichnung „Unicum“ im Katalog: Tatsächlich hat sich ein weiterer Schwefelabguss erhalten, der, einst im Besitz von Francesco Seratti, heute im British Museum (Inv.-Nr. B, 6.1) aufbewahrt wird. Der 1872 versteigerte Durazzo-Abguss gelangte hingegen in die Sammlung von Edmond de Rothschild und befindet sich heute im Louvre (Inv.-Nr. Coll. E. Rothschild, 6 Ni/Recto). Der einzige Druck nach der Tafel wird in der Bibliothèque nationale de France (BnF, Cabinet des estampes, inv. Ea 29 rés) verwahrt.

10 VK Durazzo 1872. Auf den folgenden 30 Seiten sind etwa 230 Objekte verzeichnet, darunter die „stampine“ (Probeabzüge nach niellierten Metallplatten), aber auch Nachstiche des 18. Jahrhunderts.

11 Ebenda.

Wie die Mehrzahl der 1872 angebotenen Werke war auch der Schwefelabguss einst Teil der Sammlung von Graf Giacomo Durazzo gewesen. Möglicherweise 1777 über seine „rechte Hand“, den Agenten Giovanni Antonio Armano,¹² in Florenz erworben, gehörte der *Zolfo* zu den wohl bekanntesten und am heftigsten diskutierten Objekten seiner Kollektion. Der Abguss spielte nämlich eine zentrale Rolle in der damaligen Debatte um den Ursprung des Kupferstichs, schien er doch eine für diese Frage bedeutende Äußerung Vasaris zu bestätigen. In der zweiten Ausgabe seiner *Viten*, konkret im Abschnitt zu Marcantonio Raimondi, erkannte Giorgio Vasari in dem Goldschmied Maso Finiguerra den Erfinder dieser Drucktechnik. Maso hätte Schwefelabgüsse von seinen Silber-Gravuren gefertigt und mit diesen die ersten Tiefdrucke realisiert.¹³ Der *Zolfo* von Giacomo Durazzo galt nicht nur als materieller Beleg der von Vasari beschriebenen Arbeitstechnik Masos. Da der Abguss mit einer Pax-Tafel korrespondiert (heute Museo Nazionale del Bargello, Florenz), die Maso Finiguerra zugeschrieben und quellenbasiert in das Jahr 1452 datiert werden konnte,¹⁴ wäre ein Druck mithilfe des Schwefelabgusses als ältester bekannter „Kupferstich“ zu interpretieren gewesen. So zumindest die Argumentation von Giacomo Durazzo und seinen Anhängern, allen voran Giovanni Antonio Armano. Skeptiker zweifelten hingegen grundsätzlich daran, dass Niello-Drucke als Kupferstiche anzusehen seien oder hinterfragten die Existenz von Abzügen des besagten *Zolfo*.¹⁵

Die Vehemenz mit der Durazzo in dieser Debatte die Stellung Masos verteidigte, ist jedoch nicht bloß – in Hinblick auf seinen eigenen Schwefelabguss – mit Besitzerstolz zu erklären. Es ging um mehr. Es ging darum, in logischer Konsequenz die Erfindung des Kupferstichs den Italienern zu sichern. Vasaris Ursprungstheorie war nämlich alles andere als unumstritten. Vor allem nördlich der Alpen war man sich einig, dass nur die Deutschen als Entdecker des Metalldrucks infrage kämen. In seiner 1771 erschienenen *Idée générale* etwa wird Carl Heinrich von Heineken nicht müde, das Primat der Deutschen in der Geschichte des Kupferstichs zu betonen und Maso Finiguerra den Vorrang abzustreiten.¹⁶ Er gesteht den Italienern zwar große Verdienste

12 Vgl. Turrio Baldassarri 2003, 63. Zu Armano auch Tormen 2009, 1–51.

13 Vasari 1568, 294–295 (vgl. dazu auch die Vita von Piero und Antonio Pollaiuolo). In der ersten Ausgabe der *Viten* 1550 galt für Vasari noch Mantegna als Erfinder des Kupferstichs, vgl. Gregory 2012, hier v. a. 7–9, und Borea 1989/1990. Zu Maso Finiguerra als (vermeintlich) erstem Kupferstecher vgl. Oberhuber 1976, Torres 2011 und Collareta 2015.

14 Diese Datierung und die später mehrfach angezweifelte Zuschreibung an Maso basiert auf Anton Francesco Gori; vgl. Gori 1759, 315.

15 Selbst als Pietro Zani einen Druck nach der Pax-Tafel in Paris entdeckte (vgl. Zani 1802), zeigte sich Mauro Boni – einst Mitstreiter Durazzos – wenig beeindruckt. Er bevorzugte Mantegna als Erfinder der Drucktechnik und sah Nielli grundsätzlich nicht als echte Kupferstiche an: „[...] la nuova scoperta [di Pietro Zani] della *prova* dell’incisione di Maso, tratta sulla carta prima di niellare la pace, non fa più al caso in quistione, che non han fatto le prove già note Seratti e Durazzo dall’istesso Maso ne’ zolfi. Questa non è una *stampa* nel vero senso, da contrapporre alla *vera stampa* del Mantegna e del buon Martino. [...]“, Mauro Boni an Luigi Lanzi, 15. Oktober 1802; vgl. Pastres 2009, 269, Anm. 431.

16 „Ansi *Finiguerre* a bien pû decouvrir l’art de graver à Florence, sans savoir, qu’il fût déjà inventé en Alemagne“ (Heineken 1771, 140) oder „Ce que nous avons dir jusqu’ici suffit pour prouver, que la gravure sur metal a été inventée en Alemagne, avant Finiguerre [...]“ (ebenda, 232).

im Bereich der Künste zu, jedoch „à l'expection de l'Art de graver, soit en bois, soit en cuivre, qui a été inventé en Alemagne“.¹⁷ Und 1776 stellte Christoph Gottlieb von Murr in seinem Beitrag zur *Geschichte der Kupferstecherkunst* fest: „Wenn aber Vasari ihm [Maso] die Erfindung des Kupferstechens zuschreibt, so ist es höchstens nur von Italien zu verstehen. Wir Deutsche hatten schon 20 Jahre vor Maso Finiguerra Kupferstecher [...]“.¹⁸

Doch selbst in Italien wurde die Vasari-Stelle angezweifelt. Der Direktor der Galleria degli Uffizi Giuseppe Pelli Bencivenni notierte etwa in seinen *Efemeridi* 1778: „[...] il più ricco possessore di tali stampe [antiche] è l'ambasciatore di Vienna a Venezia marchese Durazzo avendone messe assieme da circa 400. Queste stampe non sono belle, ma servono a fissare l'invenzione di quest'arte, nella quale non sono ancora persuaso che avanziamo di tempo i tedeschi.“¹⁹ Mehrfach versuchte Durazzos Agent Armano, den Florentiner Galeriedirektor von der italienischen Ursprungstheorie zu überzeugen,²⁰ schließlich gelte es „[di] vendicare agli italiani l'invenzione delle stampe in Rame“,²¹ um so zu verhindern, dass die Deutschen in dieser Angelegenheit triumphieren könnten.²² Auch Giacomo Durazzo selbst wandte sich in missionarischer Absicht an Pelli Bencivenni.²³ Nicht nur durch Briefe, sondern auch mittels eines Traktats wollte er seine Theorie „alla gloria italiana“²⁴ verbreiten. Blieb seine *Dissertazione riguardante i Nielli* auch unveröffentlicht,²⁵ wurde zumindest Durazzos Sammlung zum Manifest seiner Thesen. Durazzo – der die Leidenschaft für die Druckgraphik bis zum Irrsinn getrieben habe²⁶ – war als Sammler nämlich weniger von der

17 Ebenda, 111.

18 Murr 1776, 183. Später zeigt sich Murr zwar weiterhin überzeugt, dass die Deutschen den Kupferstich entwickelt hätten (Murr 1804, 13), würdigt aber trotzdem Masos Erfindung des „Silberstechen[s] zu Verfertigung von Kupferstichen“ (ebenda, 22).

19 Pelli Bencivenni 1759–1808, Serie II, Bd. VI, fol. 1017 (September 1778).

20 „Disputai già con Armano sopra l'invenzione delle stampe, volendo egli sostenere che se ne deva il merito al nostro Finiguerra, e a me parendo che abbiano i tedeschi molti titoli per contrastarcelo“, Pelli Bencivenni 1759–1808, Serie II, Vol. VII, fol. 1303v (13. November 1779).

21 G. A. Armano an G. Pelli Bencivenni, 6. März 1779, vgl. Turrio Baldassarri 2003, 78.

22 Armano an Pelli Bencivenni, 26. November 1779, vgl. ebenda 100. Besonders deutlich wird Armano 1790: „resta famoso il nome del fiorentino Maso Finiguerra a cui riuscì il primo esperimento, ed ha il vero merito d'esser nominato degnamente l'inventore, e se i tedeschi si vogliono i primi, il volerlo solo non basta, ed il dire che noi altri italiani siamo venuti incisori 20 anni dopo la loro scoperta è sciocchezza veramente“, Armano an G. M. Sasso, 21. Dezember 1790, zit. nach Tormen 2009, 276.

23 „[...] sarà certamente facile il provare, che gli oltramontani possono avere l'anteriorità nell'invenzione, ma non la preminenza nell'esecuzione, e forse non dovranno la prima, che alla sola negligenza degli Italiani di non aver marcati gli anni su i Rami delle loro Opere“, Durazzo an Pelli Bencivenni, 27. November 1779, zit. nach Turrio Baldassarri 2003, 101.

24 Durazzo (undat. Manuskript), vgl. Canepa 2012, 166.

25 Durazzos Traktat blieb ebenso unveröffentlicht wie sein Projekt eines Künstlerlexikons nach Rudolf Füssli. Zu dem Manuskript der Niello-Abhandlung vgl. ebenda, 169, Anm. 3 und 165–167. Vgl. dazu auch Pastres 2009, 36, Anm. 7.

26 „[...] il marchese Durazzo [...] il quale porta la passione per le stampe alla follia“, Pelli Bencivenni 1759–1808, Serie II, Bd. VI, fol. 1001 (15. August 1778).

Suche nach ästhetischem Genuss motiviert²⁷ als von einem tiefen (kunst)historischen Interesse. Niellierte Metallplatten und Probeabzüge dienten ihm als Beweismittel, die große Menge der zusammengetragenen Nielli bildete ein argumentatives Bollwerk.²⁸

Es scheint, als habe Durazzos Strategie gefruchtet. In kaum einer Publikation des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts zur Geschichte des Kupferstichs bleibt seine Sammlung – und vor allem der berühmte *Zolfo* – unerwähnt. Luigi Lanzi²⁹ nimmt in seiner *Storia pittorica* ebenso Bezug auf Durazzo wie Pietro Zani in seinen *Materiali per servire alla storia dell'origine e de' progetti dell'incisione in rame e in legno* (1802)³⁰ oder William Young Ottley in *An inquiry into the origin and early history of engraving* (1816) und Carl Friedrich Rumohr in seiner *Untersuchung der Gründe für die Annahme dass Maso di Finiguerra Erfinder des Handgriffes sei [...]* (1841). Zudem gelangten Nachstiche seiner kostbaren „stampine“ in die Sammlung von Albert von Sachsen-Teschen und fanden derart Eingang in Adam von Bartschs Standardwerk *Le peintre graveur*.³¹

27 So zeigte sich Karl Graf Zinzendorf 1779 als er Durazzo in Mestre besuchte und dort dessen Graphiksammlung studierte von den hässlichen Drucken vor Dürer irritiert, erkannte aber deren (kunst)historischen Wert: „Ensuite nous feuilletâmes les anciens peintres allemands avant Albert Durer. Ce sont de vilaines estampes fort dures, mais curieuses pour l'histoire“, Tagebucheintrag vom 10. Juni 1779, zit. nach Klingenstein / Faber / Trampus 2009, 436.

28 Die Bedeutung der schiereren Menge belegt auch eine Briefstelle Armanos: „Io sarò sempre persuaso del maggior numero, potendosi il minore alterare, e contraffare più facilmente; e con tre stampe uno non può avere un bell'argomento per provare l'uso della stampa in rame, perché si vuol dire *che un fiore non fa primavera!*“ G. A. Armano an Pelli Bencivenni vom 26. November 1779, zit. nach Turrio Baldassarri 2003, 100. Bartsch zweifelte gerade wegen der so geringen Anzahl der erhaltenen Nielli-Drucke deren Relevanz für die Entwicklung des Kupferstichs an: Bartsch 1811, 12.

29 Lanzi's Position in dieser national aufgeladenen Debatte ist komplex. Einerseits kritisiert er Vasaris These – laut Lanzi habe sich der Kupferstich direkt aus dem Holzschnitt entwickelt –, andererseits verteidigte er die Position Italiens: „La causa è ben perorata, ma non è vinta. Confrontiam ragioni con ragioni. Gl'Italiani hanno in lor favore la storia, i Tedeschi l'han contro“, Lanzi 1795/1796, 89. Diese patriotische Perspektive verdeutlicht auch folgende Briefstelle: „Fin che gli oltramontani non ci additano nella incisione i primi tentativi dell'arte calcografica nel modo che ci additano quei dell'arte tipografica, ci potranno soverchiare con urla, non già vincenti con ragioni“, Luigi Lanzi an Mauro Boni, 1. März 1803, zit. nach Pastres 2009, 281.

30 Zu Zani und Durazzo vgl. v. a. Canepa 2012.

31 Im 13. Band des *Peintre graveur*, der den alten italienischen Meistern gewidmet ist, findet sich der *Essai sur l'histoire de la découverte de l'impression des estampes* (Bartsch 1811, 1–22), in dem Bartsch darlegt, dass Maso Finiguerra den Tiefdruck bloß rein zufällig entdeckt habe, die Perfektionierung des Kupferstichs aber eine deutsche Errungenschaft sei. Eine eigene Abteilung des Bandes ist den *Copies modernes gravées d'après des planches niellées* gewidmet (ebenda, 49–63), die den Nielli der Sammlung von Giacomo Durazzo entsprechen und von Giovanni Maria de Pian und Giovanni David angefertigt worden sein dürften (Maffioli 1999, 100). Es ist unklar, ob Durazzo diese Reproduktionen beauftragt hat, um sie an Albert von Sachsen-Teschen zu verkaufen (etwa weil er sich von den Originalen nicht trennen wollte), oder ob diese in erster Linie als Illustrationen für den geplanten Traktat gedacht waren. Dass die Wiener Sammlung auch bloß über diese Nachstiche Wirkung im Sinne Durazzos erlangen konnte, zeigt eine Notiz im Tagebuch von Giuseppe Acerbi während seines Wien-Aufenthaltes 1814: Nachdem er kurz zuvor die Sammlung Alberts gesehen und dort die Nielli(-Kopien) studiert hatte, traf er am 12. November 1814 Bartsch in der Hofbibliothek, mit dem er über die Erfindung des Kupferstichs sprach. Voller Stolz hielt Acerbi darauf fest: „È nostra gloria il vedere che anche quest'arte uscì prima d'ogni altro luogo perfetta in Italia“, zit. nach Gabrieli 1972, 108.

Wann genau Durazzo begann, sich für Nielli zu interessieren, ist unklar. Bemerkenswert ist jedenfalls, dass er im *Discorso preliminare* von 1776, in dem er Konzeption und Ordnung der Druckgraphik-Kollektion für Albert von Sachsen-Teschen erläutert, die heikle Frage nach der Erfindung des Kupferstichs diplomatisch umschiffte: „Lasciasi ai laboriosi ricercatori l’esaminare le intralciate contestazioni intorno al vero Inventore, ed al preciso anno dell’Invenzione dell’Intaglio, ed ai curiosi eruditi si lascia il percorrere i molti Scrittori, che l’un contro l’altro han portata opinione nell’attribuire all’Italia, o alla Germania la Gloria di sì bella scoperta.“³² – Hier kämpfte er also noch nicht für das Primat der Italiener. In einem anderen Passus zu den „primi Inventori“ der Druckgraphik erwähnt er zwar Martin Schongauer, Albrecht Dürer, Andrea Mantegna, Niccolò da Modena und Bernardo Malpizzi, aber (noch) nicht Maso Finiguerra.³³ Ein Jahr nach dem *Discorso preliminare* sollte er über Armano zahlreiche Nielli und möglicherweise auch den berühmten *Zolfo* erwerben.³⁴ Erst jetzt scheint Durazzos patriotischer Eifer erwacht, der den Tonfall des zitierten Briefs an Pelli Bencivenni vom November 1779 prägt. Als er wenige Monate später nach Wien reiste, steckte Durazzo folglich mitten in seinen Studien zu den Anfängen des Kupferstichs und war für patriotisch motivierte Ursprungssuchen höchst sensibilisiert.³⁵

Die Anatomie eines Irrtums

1774 veröffentlichte Gotthold Ephraim Lessing einen bedeutenden Fund: Er war in der Bibliothek zu Wolfenbüttel auf eine Teilabschrift von Theophilus’ *De diversis artibus* gestoßen, die unter anderem neue Erkenntnisse zum Ursprung der Ölmalerei versprach. Galt bisher Jan van Eyck – erneut nach den Theorien Vasaris – als Erfinder dieser Technik,³⁶ schloss Lessing aus dem aufgefundenen Manuskript, dass die Ölmalerei bereits im 9. Jahrhundert³⁷ verbreitet gewesen war. Lessings *Vom Alter der Ölmalerey aus dem Theophilus Presbyter* provozierte eine europäische Debatte, die zahlreiche Publikationen – wie etwa Rudolf Erich Raspe’s *A Critical Essay on Oil-Painting* (1781) oder die Gegenschrift *Versuch über das Alter der Ölmalerey zur Vertheidigung des Vasari* (1792) von Christoph Otto Budberg – nach sich zog. Zudem

32 Albertina Wien, Inv.-Nr. 30858, *Discorso preliminare* (sog. Fassung I), fol. 3. Zu diesem Text vgl. Koschatzky 1964.

33 Ebenda, fol. 4.

34 Borroni Salvadori 1988, 445; Pastres 2009, 278, Anm. 454, und Santamaria 2012, 132, datieren den Ankauf – obgleich nicht gesichert – jeweils in das Jahr 1777. Zuvor befand sich der *Zolfo* jedenfalls im Besitz des Florentiner Altertumsforschers Anton Francesco Gori.

35 Dass auch in Wien – konkret bei Staatskanzler Kaunitz – über Durazzos Graphiksammlung gesprochen wurde, zeigt eine Notiz im Tagebuch des Grafen Zinzendorfs vom 6. August 1780: „Fini ma journée au jardin du Pce K[aunitz] où on parla estampes de la collection de M. de Durazzo [...]“, zit. nach Klingenstein / Faber / Trampus 2009, 705.

36 Es gab jedoch auch – lokalpatriotisch motivierte – Gegenmeinungen: Cesare Eugenio Caracciolo oder Carlo Celano schrieben im 17. Jahrhundert die Erfindung der Ölmalerei dem neapolitanischen Maler Colantonio del Fiore zu; für Carlo Cesare Malvasia (1678) wiederum handelte es sich um eine Errungenschaft des Bolognesen Lippo di Dalmasio.

37 Lessing 1774, 22. Heute wird die Handschrift zumeist in das frühe 12. Jahrhundert datiert.

löste Lessing eine Suche nach den ältesten Zeugnissen der Ölmalerei aus, galt es doch nun, deren neuen Erfinder zu ermitteln.³⁸

Vor diesem Hintergrund muss auch der 1779 erschienene Beitrag *Etwas zur Kunstgeschichte Böhmens* von Franz Lothar Ehemant gelesen werden.³⁹ Ehemant berichtet in dieser, mehrere Jahrhunderte umfassenden Darstellung einer „böhmischen Kunstgeschichte“ unter anderem auch von den Malereien in der Burg Karlštejn bei Prag. Diese verdienten besondere Aufmerksamkeit, da sie größtenteils in Öltechnik verfertigt worden seien.⁴⁰ Hervorzuheben seien vor allem jene 122 Tafelbilder, die die Wände der Heilig-Kreuz-Kapelle schmückten, könnten diese doch dem am Hof von Karl IV. dokumentierten Maler Nikolaus Wurmser zugeschrieben und somit um 1360 datiert werden.⁴¹ Dass es sich hierbei tatsächlich um Ölgemälde handle, würden auch Beobachtungen des Malers und Restaurators Kastner – wohl Jan/Johann Kastner – bestätigen. Selbst wenn das historische Verdienst der Erfindung der Ölmalerei anderen gebühren sollte, seien – betont Ehemant patriotisch – die böhmischen Beispiele doch die ältesten bislang bekannten.

Ganz im Sinne dieser Publikation trugen die Karlštejner Bilder somit dazu bei, die historische Bedeutung Böhmens durch die Würdigung seiner Kunstproduktion unter Beweis zu stellen. Entscheidend ist, dass Ehemant hierbei Böhmen nicht einfach als Region, sondern als „Nation“⁴² begreift, und zwar – obgleich er selbst deutschsprachig war – explizit als slawische.⁴³ Wenn er am Ende seines Berichts zu den Karlštejner Bildern stolz vermeldet, dass er sich „nun schmeicheln“ darf, „unter allen bisher bekannten Oelgemälden, die ältesten in unserem Vaterlande aufgesucht zu haben“,⁴⁴ dann zielt sein Landespatriotismus folglich nicht etwa auf das Habsburgerreich ab, sondern fraglos auf ein autonom verstandenes Böhmen.⁴⁵

38 Auch schon vor Lessings Veröffentlichung gab es ein gesteigertes Interesse an dieser Frage. Carl Heinrich von Heineken erwarb etwa bereits 1755 Gemälde aus kurfürstlich-königlichem Besitz, vor allem altdeutsche Malerei, mit der Absicht, sich „in der Antiquität aus diesen Stücken ein Studium zu formiren und vielleicht zu decouvriren, daß die Mahlerey in Öhlfarbe noch eher in Sachsen als in den Niederlanden exerciret worden“, zit. nach Kolb 2015, 191.

39 Ehemant 1779. Zu Ehemant, Professor an der Universität in Prag, vgl. Kurze Biographie 1788, Sadílková 2000 und Prah 2004.

40 Ehemant 1779, 210–214. Zur Geschichte der kunsthistorischen Erforschung Karlštejns allgemein Fajt / Royt 1998, 108–122.

41 Ehemant bezieht sich auf historische Dokumente, veröffentlicht in Glafey 1734, 43 und 490.

42 Ehemant 1779, 207.

43 Wenn er etwa notiert, dass „an alter Geschichte [...] die Böhmen, nächst den Russen, unter allen slavischen Völkern“ die reichsten seien (ebenda) – ein geradezu wortwörtliches Zitat nach Schlözer 1771, 288. Bemerkenswert ist zudem, dass er sich nicht nur des deutschen Begriffs „Böhmen“ bedient, sondern auch die technischen Fähigkeiten der „alten Czechen“ würdigt (ebenda, 209). Dennoch muss festgehalten werden, dass Ehemants böhmischem Landespatriotismus noch kein ethnisch definierter Nationenbegriff zugrunde lag.

44 Ebenda, 214.

45 Zum Problem einer böhmischen Identitätskonstruktion im späten 18. Jahrhundert – allerdings aus Perspektive der Nobilität – vgl. Krueger 2009, 25–35.

Diese Differenzierung ist insofern brisant, als es in weiterer Folge zu einer nationalen Umdeutung der Theorien Ehemants kam. Im Frühjahr 1780, einige Monate nach dem Erscheinen des genannten Aufsatzes, wandte sich der Prager Professor schriftlich an Christian von Mechel.⁴⁶ Diesen mussten Ehemants Forschungsergebnisse unheimlich fasziniert haben, steckte Mechel doch selbst gerade „so recht mit Haut u[nd] Haar in den Germanisch[en] Alterthümern“.⁴⁷ Im Rahmen der Neuaufrichtung der Wiener Sammlung versuchte Mechel, den bislang etablierten Schulen-Kanon um die Deutsche Schule zu erweitern und deren Entwicklung bis an ihren Ursprung zurückzuverfolgen. Die neuen Erkenntnisse zu dem Straßburger Maler Nikolaus Wurmser kamen also gerade zur rechten Zeit.

Mechel übermittelte das Prager Schreiben seinem „theuren Vater und Leiter“,⁴⁸ Staatskanzler Kaunitz, der hierauf Ehemant um detaillierte Ausführungen bat, ja geradezu mit Fragen – etwa die Maße, Technik oder Ikonographie der Bilder betreffend – überhäufte. Um diese hinreichend beantworten zu können, sollte Ehemant gemeinsam mit dem Maler Kastner die Karlštejner Malereien erneut genauestens untersuchen (vgl. den Anhang dieses Beitrags).

Indes wandte sich Mechel ungeduldig an seinen Freund Jeremias Jakob Oberlin in Straßburg, um von diesem weitere Auskünfte zu dem Maler Wurmser zu erhalten. Aus diesem Brief geht Mechels Zielsetzung klar hervor: „Denck[en] Sie wie das schön ist[,] daß hiedurch die Erfindung der Ölmahlerey eine Deutsche Erfindung wird – 60 Jahre vor dem guten Van Eyck. und wie schön steh[en] ein paar gemälde von unserem Wurmser an der Spitze meiner nun Gottlob zum erstenmal hier errichteten deutschen Schule.“⁴⁹ – War Ehemant also noch darum bemüht gewesen, zwischen der Erfindung

46 So berichtet Kaunitz (vgl. den Anhang des Beitrags) von einem Schreiben Ehemants an Mechel. Möglicherweise waren sich die beiden persönlich begegnet, sollte Mechel tatsächlich 1779 nach Böhmen gereist sein (wie bei Wüthrich 1956, 151, angenommen). Der Kontakt könnte auch über den Oberstburggrafen Karl Eugen von Fürstenberg, den späteren Präsidenten der *Böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften*, hergestellt worden sein, der unmittelbar in die Karlštejner Entdeckungen involviert gewesen war. Mehrfach wird zudem Eugen Wenzel Graf von Wrbsna in diesem Zusammenhang genannt, etwa bei Hilchenbach 1781, 20: „Diesen Aufsatz legten S. Excellenz der Graf von Würben Seiner Majestät dem Kaiser, dem Fürsten Kaunitz und Herrn von Mechel vor [...]“. Vgl. dazu auch: Kurze Biographie 1788, 189. Als weiterer Vermittler kommt zudem der Prager Kollege Ehemants, Franz Steinsky, infrage, der sich im Juni 1780 in Wien aufhielt und mit Mechel näher bekannt war; vgl. Zürich, Zentralbibliothek, Ms Z II 392.25, Mechel an Unbekannt, 27. Juni 1780.

47 So schrieb er zur selben Zeit an Murr: „Mit dem größten Vergnüg empfinde ich Ihre werthe Zuschrift vom 4.en dies nebst der Beschreibung des werth[en] Nürnberg, Beydes ist mir sehr apropos gekommen, weil ich eb[en] jetz so recht mit Haut u[nd] Haar in den Germanisch[en] Alterthümern stecke“, München, Bayerische Staatsbibliothek, Murriana II, Mechel an Murr, 29. April 1780. Mit den „Germanischen Altertümern“ bezog sich Mechel auf die Malerei der Dürerzeit, wie aus dem weiteren Brief geschlossen werden kann.

48 Paris, BnF, Man. Allemand 197, Correspondance d’Oberlin, vol. 6, fol. 420, Mechel an Oberlin, 13. Mai 1780.

49 „Hier eine wichtige Entdeckung von der ein mehreres ein andermahl; Nun seh[en] sie flugs nach um Nachricht bey Ihnen über den Niclaus Wurmser, besonders wan er gebohren, wan er nach Böhmen gieng, ob er zurück kam u[nd] wan u[nd] dann hauptsächlich wan er starb – Denck[en] Sie wie das schön ist [...]“, Paris, BnF, Man. Allemand 197, Correspondance d’Oberlin, vol. 6, fol. 420v–421, Mechel an Oberlin, 13. Mai 1780.

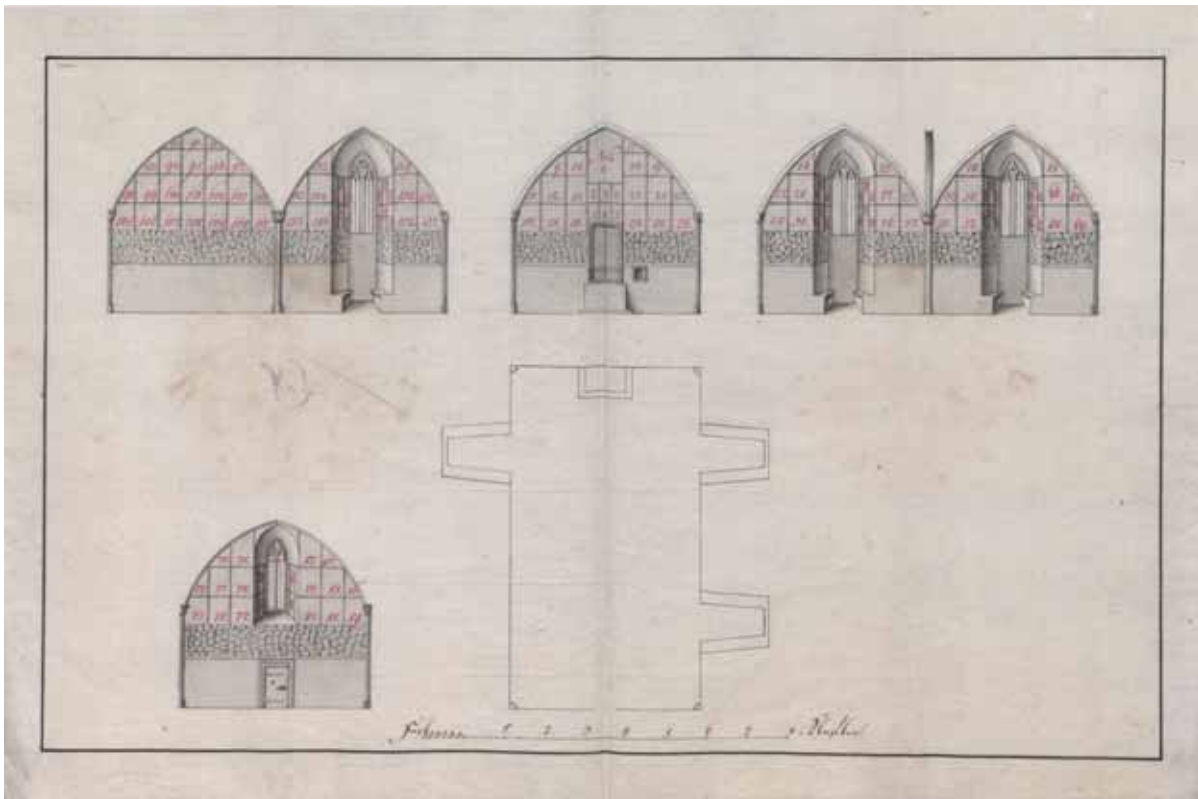


Abb. 1: Joseph Sechter (?), Kreuzkapelle der Burg Karlstein (Karlštejn), Wandaufrisse und Grundriss, Beilage A des Gutachtens von Franz Lothar Ehemant, 1780 (Brünn, MZA, G 436, K. 460, Inv.-Nr. 4619)

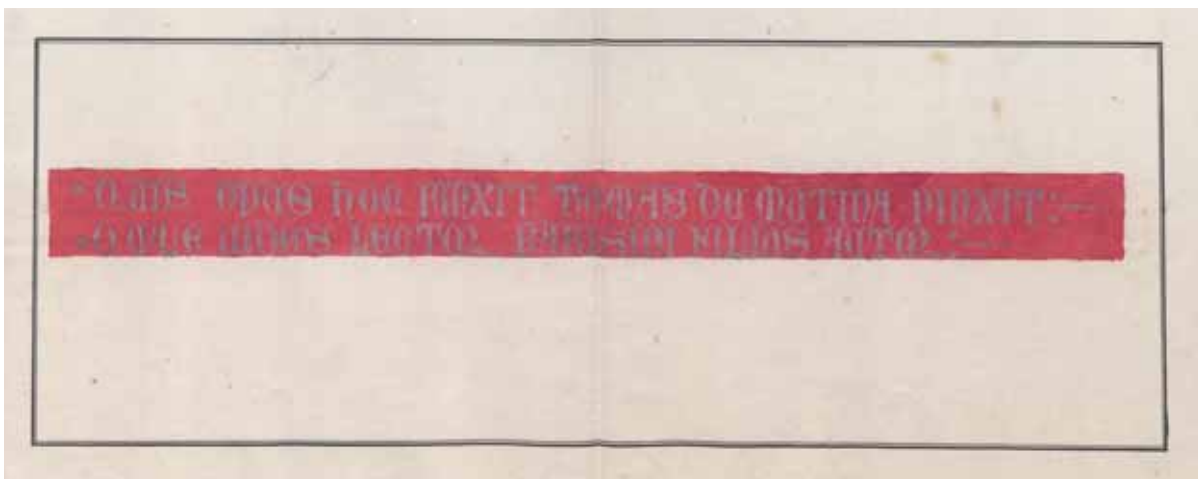


Abb. 2: Kreuzkapelle der Burg Karlštejn, Inschrift unterhalb der Madonnendarstellung von „Thomas de Mutina“, Beilage D des Gutachtens von Franz Lothar Ehemant, 1780 (Brünn, MZA, G 436, K. 460, Inv.-Nr. 4619)

der Ölmalerei und deren ältesten bekannten Zeugnissen zu unterscheiden, und sollten nach ihm die Karlštejner Bilder den Ruhm der böhmischen Nation befördern, so gerieten diese durch die wissenschaftliche Aneignung Mechels zum Ausgangspunkt einer deutschen Meistererzählung.

Inzwischen war Professor Ehemant dem Anliegen Kaunitz' nachgekommen: Ein 20 Seiten und mehrere Beilagen (Abb. 1) umfassender Bericht sollte die Neugierde des



Abb. 3: Tommaso da Modena, Triptychon mit Maria mit Kind, Hl. Wenzel und Hl. Palmatius, 1355–1359, Kreuzkapelle der Burg Karlštejn (Národní památkový ústav, Inv.-Nr. KA 3668)

Staatskanzlers befriedigen (vgl. den Anhang dieses Beitrags).⁵⁰ Im Zuge einer exakten Bestandsaufnahme war es in Karlštejn zu einer überraschenden Entdeckung gekommen. Auf der Suche nach einer Künstlersignatur Wurmser oder nach Hinweisen zur Datierung war Ehemant unterhalb einer Madonnendarstellung auf eine Inschrift gestoßen (Abb. 2), die einen neuen, bislang unbekanntem Maler ins Spiel brachte: Thomas von Mutina.⁵¹ Er schloss daraus, dass in der Burg zwei Künstler tätig gewesen waren: Wurmser, dem Ehemant einen Großteil der malerischen Ausstattung zuschrieb, und Mutina, der drei – ehemals ein Triptychon bildende – Tafeln (Abb. 3) sowie zwei Altarflügel geschaffen habe. Dieser Mutina „könnte allenfalls ein Böhme [gewesen] seyn“,⁵² merkt Ehemant zögernd an, schließt jedoch auch eine italienische Herkunft des Malers nicht gänzlich aus. Auch in Hinblick auf eine Datierung äußert er nur mit Vorsicht die Vermutung, dass Mutinas Bilder älter als jene um 1360 entstandenen Werke Wurmser seien. Keine Zweifel lässt er hingegen an der Tatsache, dass die Male-
reien der Kreuzkapelle in Öltechnik gefertigt wurden. Das bestätigten abermals

50 Dieser umfangreiche Bericht ist bislang nur in Auszügen bekannt gewesen, die in dem Aufsatz *Die Schildereien der böhmischen Königsburg Karlstein* 1834 offenbar mit anderen, heute nicht auffindbaren Briefen von Ehemant an Kaunitz vermischt, teils fehlerhaft transkribiert und falsch datiert erschienen sind; vgl. *Schildereien* 1834, 77. Das originale Gutachten Ehemants findet sich mit zwei der ursprünglich vier Beilagen in Brno, MZA, G 436, K. 460, Inv. 2619, fol. 39–51. Da das Dokument nicht nur erhellende Informationen zu der malerischen Ausstattung der Burg Karlštejn bietet, sondern auch zur Denk- und Vorgehensweise Ehemants, findet es sich vollständig transkribiert im Anhang abgedruckt. Ein weiterer Bericht von Ehemant, die Reliquien der Burg Karlštejn betreffend (10. Mai 1780), findet sich abgedruckt bei Kment 1918; vgl. dazu: Wien, AVA, *Alter Kultus*, 435b, Akt 215–780–98.

51 Diese Inschrift wurde auch gestochen (vgl. Abdruck in Jahn 1792, Tafel 1) und fand derart weite Verbreitung, vgl. etwa Murr 1787, 17.

52 Brno, MZA, G 436, K. 460, Inv. 2619, fol. 48.

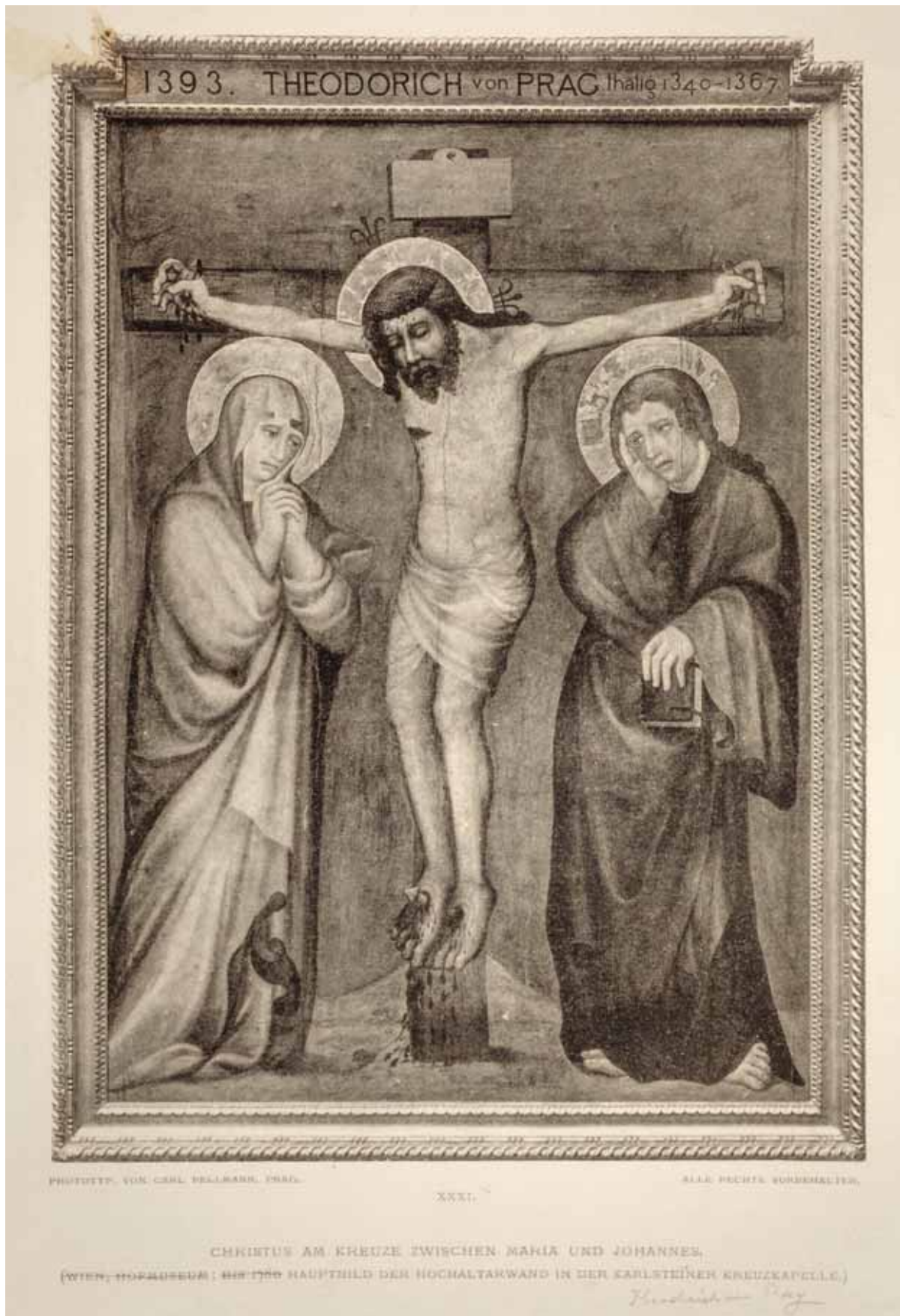


Abb. 4: Meister Theoderich, Kreuzigung, 1360–1364, Kreuzkapelle der Burg Karlštejn, Photographie von Karl Bellmann, um 1890 (Neuwirth 1896, Tafel XXXI)



Abb. 5: Meister Theoderich, Hl. Ambrosius, vor 1370, Kreuzkapelle der Burg Karlštejn (Národní památkový ústav, Inv.-Nr. KA 3790)

Untersuchungen „auf eine mechanische Art“ des Restaurators Kastner. Dieser habe die Tafeln „mit einer Massa, die sonst auch den zähesten Firniß auflöst, ohne jedoch die darunter befindliche Oelfarbe anzugreifen“, überzogen, aber selbst „nach vielem Peitzen und Frottiren, sogar mit harten Bürsten, spürte man weder den geringsten Firnißgeruch, noch wurden die feinsten Lasirungen der Oelmalerey angegriffen“.⁵³

Der Bericht vom 28. Mai 1780, der eine Fülle von Informationen zur frühen kunsthistorischen Forschungspraxis offenbart, spiegelt den Wissensstand zu den Karlštejner Bildern zu jenem Zeitpunkt wider, als Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg veranlasste, dass eine Auswahl von diesen – das Triptychon Mutinas und drei Tafeln von Wurmser (Abb. 4–6) – nach Wien transportiert werden sollte.⁵⁴ Von Beginn an war

53 Ebenda, fol. 46. Zu dem „Kastner-Schleim“ vgl. auch Jahn 1792, 29, Anm. p.

54 Wie Ehemant berichtet, begab er sich am 5. Juli 1780 nach Karlštejn, um „auf allerhöchsten Befehl [...] einige Gemälde auszuwählen“, zit. nach Kment 1918, 56. Die Bilder kamen zuerst nach Prag und wurden dann nach Wien versendet. Bereits am 2. April 1780 hatte Joseph II. den Transport von Bildern aus Karlštejn nach Wien „zur Vermehrung der hiesigen k. k. Bilder-Gallerie“ – wie es in einem Schreiben von Oberstkämmerer Orsini-Rosenberg heißt – angeordnet. Zu dieser ersten Sendung ist es aber nicht gekommen. Vgl. Beilagen (Schreiben von Rosenberg und Kolowrat), in: Wien, HHStA, OKäA, Serie D, K. 112, Cah. 3; sowie Kommentar von Hassmann 2015, 159.

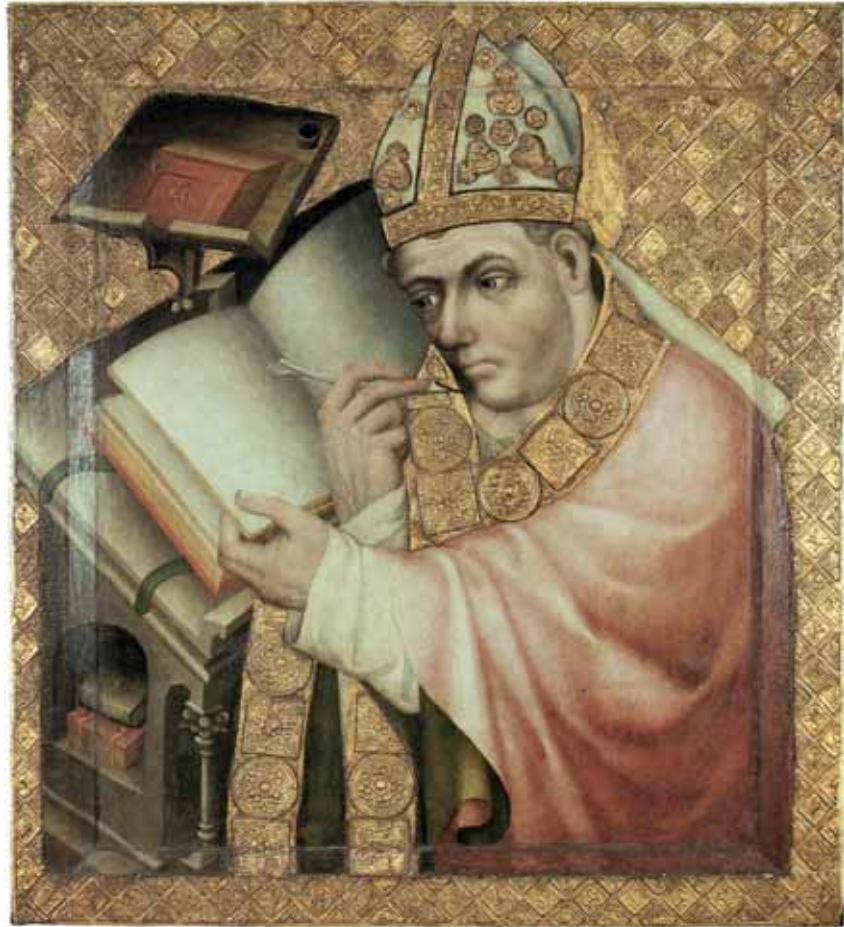


Abb. 6: Meister Theoderich, Hl. Augustinus, vor 1370, Kreuzkapelle der Burg Karlštejn (Národní památkový ústav, Inv.-Nr. KA 3787)

offenbar nicht nur geplant, diese Bilder hier erneut zu untersuchen, sondern sie anschließend in die kaiserliche Gemäldegalerie zu überführen. So wurde bereits im Juni 1780 – als die Neuauftellung „noch nicht halb fertig“ war – aus Wien berichtet, dass man „für sie [die Galerie] noch Gemälde von einem gewissen alten Wurmser aus Böhmen; eben daher von einem sichern Mutina“ erwarte. Mechel, so heißt es weiter, wolle mit diesen „erweisen, daß Jan van Eyk nicht der Erfinder der Oelmahlerey seyn könne, weil diese Meister funfzig Jahre früher, als er, mit Oel gemalt haben“.⁵⁵

Die an der Wiener Akademie durchgeführte „chemische“ Analyse der Bilder – zu deren Ablauf leider keine Details bekannt sind⁵⁶ – bestätigte weitgehend Ehemants The-

55 Nachrichten von dem gegenwärtigen Zustand 1780, 58–61.

56 Ob es sich abermals um „wiping tests“ (Nadolny 2003, 40), wie zuvor schon bei Ehemant und Kastner, handelte, ist unklar. Von einer zeitnahen Untersuchung in Frankfurt kennen wir nähere Details zur Analysemethode. Damals wurden die zu untersuchenden Malereien „1) mit blosem Wasser zu mehrmalen, 2) mit Scheidewasser, und 3) mit Vitriolöl [=Schwefelsäure] wohl eine ganze Hand breit über ein Gewand gewaschen, ohne daß nur das mindeste sich daran verändert oder weggeschwemmt hätte, es wurden statt dessen die Farben viel schöner und angenehmer [...]“; vgl. Hüsgen 1782, 327. Dass die Untersuchungen in Wien ähnlich abgelaufen sind, legt ein Brief von Nuntius Garampi vom 12. November 1780 nahe: „Fattisene gli esperimenti si è veduto che il colore resiste non solo all’aceto ma anche all’acqua forte.“ Zit. nach Campori 1866, 239.

orien. Hierauf wurden die Gemälde ins Obere Belvedere gebracht und im zweiten Stockwerk, im ersten Saal der neu eingerichteten Deutschen Schule als älteste Werke der gesamten Galerie präsentiert.⁵⁷ Mechel berichtet dazu an Oberlin: „[...] aber noch mehr weg[en] meiner decouverte von Gemäld[en], selbst aus dem 12^{ten} u[nd] 13^{ten} Jahrh[undert]. [...] Im Ernst freud diese Entdeckung ist sehr wichtig[,] schade daß Lessing sie selbst nicht mehr erlebt hat. Von jeder Art sind einige Stücke nun als Probe in die Gall[erie] aufgestellt an der Spitze der ehrwürdig[en] Deutsch[en] Schule[,] der Martin Schöne[,] der Wohlgemuthe und etc. alles das soll nun figür[lich] und lesbar hervorkommen [...]“⁵⁸

Um welche unerhörte Neuerung es sich hierbei handelte und welches Erstaunen diese hervorgerufen haben mag, verdeutlicht ein Bericht vom Jänner 1781: „In keiner Galerie sah man noch diesen Pinsel; in keinen ältern Kunstdenkmälern las man die Nahmen Mutina, Wurmser und Theodoricus; nirgends redete man noch in unserm Vaterland entschieden von wirklich vorhandenen Oelgemälden aus dem dreyzehenden und vierzehenden Jahrhundert.“⁵⁹ Diese Darstellung von Karl Wilhelm Hilchenbach ist entscheidend für die Chronologie der (Fehl-)Erkenntnisse zu den Karlštejner Bildern: Waren im Hochsommer 1780 noch Werke von Wurmser und Mutina nach Wien gekommen, wird Anfang 1781 bereits ein dritter Künstlernamen – Theodoricus – mit den Malereien in Zusammenhang gebracht. Zudem war das Triptychon Mutinas inzwischen massiv vordatiert worden: 1297 – nicht mehr nur 50, sondern nun schon mehr als 100 Jahre vor den ersten Werken van Eycks! – habe der böhmische Maler diesen Altar geschaffen. Die Entdeckung des Meisters Theoderich (bzw. Dietrich) ist abermals Franz Lothar Ehemant zu verdanken, der in diesem einen böhmischen Künstler und den tatsächlichen Autor der Karlštejner Heiligendarstellungen erkannte.⁶⁰ Auch die ominöse Frühdatierung des Triptychons in das Jahr 1297 – Primisser sprach von einem „ganz willkürlichen Zusatze“⁶¹ – scheint auf Ehemant zurückzugehen.⁶²

57 Vgl. Rekonstruktion der Hängung durch Nora Fischer auf Basis des Mechel-Katalogs von 1783, in: Swoboda 2013, 263.

58 Paris, BnF, Man. Allemand 197, Correspondance d’Oberlin, vol. 6, fol. 421.3, Mechel an Oberlin, 25. Juli 1781. Mechel bat Oberlin in diesem Brief um Informationen zu einer Abschrift des Theophilus Presbyter in Paris. Mechel war nämlich selbst in Wien auf eine weitere Abschrift gestoßen – „so melde meinem Lieben freunde, daß ich dieses M[anuscript] noch vollständiger hier auf der Kaiserl. Bibl[iothek] zu großer pittoresquer freude gefunden habe und es allsog[leich] abschreiben ließ“ (ebenda, fol. 421.2) – und plante eine Gesamtedition des Theophilus Presbyter mit seinen eigenen Theorien zur Geschichte der Ölmalerei zu veröffentlichen. Vgl. zu diesen Plänen auch Hilchenbach 1781, 21.

59 Ebenda, 18.

60 Das geht aus dem letzten – wohl zwischen Juni 1780 und Jänner 1781 verfassten – Schreiben Ehemants an Kaunitz hervor, das sich nach aktuellem Wissensstand zwar nicht erhalten hat, aber 1834 über eine Abschrift zitiert wird, in: Schildereien 1834, 89 und 92–4.

61 Primisser 1824, 51.

62 Nach Jan Quirin Jahn brachte Ehemant das Triptychon mit einer in diesem Jahr dokumentierten Stiftung von König Wenzel II. in Verbindung (vielleicht da die rechte Tafel den hl. Wenzel zeigt und Wenzel II. 1297 gekrönt wurde?); vgl. Jahn 1792, 17. Vgl. dazu auch Dobrowsky 1787, 46. Diese Datierung wird bereits in einem Brief von Nuntius Garampi (12. November 1780) erwähnt; vgl. Campori 1866, 239. Die Jahresangabe blieb für viele ein Rätsel, manche suchten vergeblich nach einer entsprechenden Inschrift auf dem Triptychon, so in einem Brief an Jean Baptiste Seroux D’Agincourt vom 2. Jänner 1795; vgl. Federici 1803, 74.

Mechel übernahm diese Theorien voller Eifer: zunächst im deutschsprachigen Katalog der kaiserlichen Galerie von 1783,⁶³ dann ein Jahr später mit besonderem Nachdruck in der französischen Ausgabe, der er einen Abriss der Geschichte der deutschen Malerei voranstellte. In diesem verwies er auf umfassende Archivrecherchen und auf „examens rigoureux accompagnés d’essais chymiques faits en présence de plusieurs Artistes et Amateurs“,⁶⁴ die den Gebrauch von Ölfarben bei den Karlštejner Bildern bestätigt hätten. Und all das ohne die geringste Erwähnung von Franz Lothar Ehemant, der im Oktober 1782 verstorben war und sich weder gegen die Aneignung noch gegen die Umdeutung seiner Theorien durch Mechel wehren konnte.⁶⁵

Spätestens über Mechels Galeriekataloge fanden die Wiener Ursprungsphantasien weite Verbreitung.⁶⁶ Manche schritten nun „bey patriotischer Herzenerhebung“⁶⁷ durch die neue Deutsche Schule im Oberen Belvedere oder nahmen sich den Fall Karlštejn zum Vorbild und suchten weiter nach alten Ölgemälden, um „der Ehre und des Stolzes einer ganzen Nation“⁶⁸ zu dienen. Andere hingegen kritisierten das zwischen Prag und Wien entworfene Narrativ: Sowohl die Künstlerzuschreibungen als auch die Datierungen sowie der Kern von Mechels Theorem – die deutsche Erfindung der Ölmalerei – wurden hinterfragt und zunehmend dekonstruiert.

Bereits Anfang 1781 wehrte sich Mechel gegen den Verdacht, sein böhmisch-deutscher Mutina könnte aus Italien stammen: „Mutina ist bey leibe kein Modeneser ein guter ehrlicher Böhme ein damals schon altes böhmi[sches] adel[iges] Geschlecht“,⁶⁹

63 Mechel 1783, 230–231.

64 Ders. 1784, VII.

65 Ehemant selbst nannte in seinen Schriften – abgesehen von Kastner – jedoch nicht alle seine Mitarbeiter und Berater. Nach Neuwirth sei es der Maler und Kunsthistoriker Jan Quirin Jahn gewesen, der bereits 1775 in den Karlštejner Werken Zeugnisse der Ölmalerei erkannt habe; vgl. Neuwirth 1896, 10. Jahn selbst nennt zudem weitere Mitarbeiter Ehemants: Joseph Sechter, der Grundrisse zeichnete (vielleicht auch Abb. 1) und Abmessungen durchführte, und den Maler Franz Karl Wolf; vgl. Jahn 1792, 10–11. Trotz Würdigung seiner Verdienste merkt Jahn kritisch an: „Ehemant war damals nur angehender Lehrer, noch weniger Kunstkenner, und wurde durch Vorurtheile sowohl, als durch Vorliebe getäuscht“; ebenda, 10.

66 Die rasche Verbreitung verdeutlicht beispielsweise der Verweis auf die Karlštejner Bilder in Büsching 1781, 178; auch in große Geschichtswerke wie Christoph Wilhelm Kochs *Tableau des révolutions de l’Europe dans le moyen âge* (Strassburg-Paris 1790) wurde Mechels Theorie aufgenommen (vgl. Bd. 2, 333). Ferner hinterließ Mechels Präsentation Spuren in Reise- und Tagebüchern. Vgl. den Tagebucheintrag des russischen Architekten und Gelehrten Nikolaj Aleksandrovic L’vov; L’vov (Lappo-Danilevskij 1998), 191–192.

67 Nachrichten von dem gegenwärtigen Zustand 1780, 60.

68 So Heinrich Sebastian Hüsgen, der in Frankfurt nach den ältesten Beispielen der Ölmalerei suchte: „Nachahmung guter Beyspiele, besonders wenn sie als Beweise der Ehre und des Stolzes einer ganzen Nation dienen können, ist die größte Schuldigkeit eines Patrioten. Diejenigen Versuche, die man in Wien an denen, von Hrn. Professor Ehemant, in Prag auf dem Schlosse Karlstein entdeckten uralten Gemälden des Thomas de Mutina, in Beyseyn des Fürsten Kaunitz, mit unterschiedenen scharfen Materien gemacht hat, brachten mich auf die Gedanken, ebenfalls nähere Untersuchungen an den gleich alten Gemälden in der hiesigen St. Michaelskapelle anzustellen.“ Hüsgen 1782, 325. Von diesen Untersuchungen mit Johann Gottlieb Prestel berichtet auch Murr 1787, 16.

69 München, Universitätsbibliothek, 2 Cod. Ms 657, fol. 88–89, Mechel an Murr, 20. Jänner 1781.

schrieb er seinem Freund Christoph Gottlieb von Murr entschieden, was Murr jedoch nicht daran hinderte, dies 1787 publizistisch infrage zu stellen.⁷⁰ Wesentlich vehementer kritisierte Josef Dobrovský im gleichen Jahr das Vorgehen Mechels: Die Aufteilung der Werke zwischen Wurmser und Meister Theoderich sei „willkürlich angenommen“⁷¹ und Mutina sei zweifelsfrei ein Italiener gewesen. Weder Murr noch Dobrovský kannten schon das kurz zuvor (1786) erschienene Künstlerlexikon von Girolamo Tiraboschi, in dem mit Tommaso da Modena „un nuovo Pittor Modenese“ vorgestellt und als Autor der Karlštejner Bilder präsentiert wurde.⁷² Tiraboschi war bestens informiert, denn Nuntius Giuseppe Garampi hatte ihm bereits im November 1780 von diesen Gemälden aus Wien berichtet.⁷³

Mit der Zuschreibung des Triptychons der Wiener Galerie an Tommaso Barisini, besser bekannt als Tommaso da Modena (1326–1379), verlor sowohl die *deutsche* Erfindung der Ölmalerei als auch deren Datierung ins späte 13. Jahrhundert jegliche Grundlage. In Wien konnte sich der Mythos vom deutschen Böhmen Mutina dennoch bis weit ins 19. Jahrhundert halten.⁷⁴ In Italien entstand indes eine lokalpatriotisch aufgeladene Debatte darum, welcher italienischen Schule nun das Vorrecht auf die Entdeckung der Malerei mit Ölfarben zukomme, behauptete Domenico Federici doch, dass Tommaso da Modena ursprünglich aus Treviso stamme.⁷⁵ All diese Spekulationen und Diskussionen hingen jedoch von einer höchst fragwürdigen Prämisse ab, nämlich dass die genannten Malereien tatsächlich in Öl-Technik ausgeführt worden waren. Heute wird keines der Werke aus der Burg Karlštejn – ob Tommaso da Modenas Triptychon oder die Tafeln von Magister Theodoricus und seiner Werkstatt – der Ölmalerei zugerechnet: Sie gelten als Tempera-Arbeiten.

Schon im 18. Jahrhundert waren Zweifel an den „chemischen“ Untersuchungen der Wiener Akademie laut geworden. Luigi Lanzi berichtet in der zweiten Fassung seiner *Storia pittorica* (1795/1796), dass ihm niemand anderer als Graf Giacomo Durazzo, der selbst bei diesen Analysen in Wien zugegen gewesen war, vergewissert habe, dass man 1780 nicht die geringsten Spuren von Ölmalerei an den Bildern gefunden habe:⁷⁶ „Ma circa a questa il Sig. Conte Durazzo già Legato Cesareo a Venezia, che insieme col Sig. Principe Kawnitz avea veduto farne l’analisi, mi assicurò l’anno scorso, che i pittori convocati a quell’esame giudicarono, che quella pittura fosse dipinta di

70 Murr 1787, 18.

71 Dobrowsky 1787, 46. Vgl. dazu auch eine Notiz in Meusel 1788, 68–70.

72 Tiraboschi 1786, 269.

73 Campori 1866, 238–241. Garampi schrieb später auch an Federici bezüglich der Mutina-Bilder, vgl. Abdruck in Federici 1803, 70–73.

74 Erst im Galerieverzeichnis von Eduard von Engerth (Bd. 1, 1882, 221–222) scheint das Triptychon als Teil der italienischen Schulen und als Werk von Tommaso da Modena auf.

75 Federici 1803, I, 59. Vgl. dazu Pastres 2009, 320, Anm. 574.

76 Es ist nicht ganz klar, ob Durazzo tatsächlich mit Luigi Lanzi über die Wiener Analysen gesprochen hat, denn Mauro Boni behauptet 1804, er habe Lanzi diese Informationen vermittelt, vgl. Pastres 2009, 330, Anm. 614.

finissime gomme impastare con chiara, o con rossi d'uovo; e che l'istesso può sospettarsi di simili opere che dieder luogo fra noi a tal controversia.“⁷⁷

Waren Mechels Behauptungen also bloß ein kunsthistorischer Bluff? Wusste man tatsächlich bereits 1780, dass Mutina und Wurmser in Tempera- anstatt in Öltechnik gearbeitet hatten? Oder handelt es sich hier doch nur um eine Gehässigkeit des Patrioten Durazzo, um eine hinterlistige Attacke im Kampf zwischen Italienern und Deutschen auf dem Schlachtfeld der Kunstgeschichte?

Trotz der Fehltrübe rund um die Bilder aus Karlštejn, zählt Mechels Neukonzeption der Deutschen Schule unter Aufsicht von Kaunitz wohl zu den folgenreichsten Innovationen der Belvedere-Hängung. In dieser experimentellen Phase der frühen Kunstgeschichte wurden in Karlštejn und Wien naturwissenschaftliche Untersuchungsmethoden erprobt und damit ein neues Forschungsfeld eröffnet. Ähnlich wie bei Giacomo Durazzos Beschäftigung mit den Nielli traten ästhetische Fragestellungen in den Hintergrund und wurde das Kunstwerk vor allem als historisches Dokument betrachtet. Eben dieser nüchtern-wissenschaftliche Blick ermöglichte in beiden Fällen eine Neubewertung der „primitiven Kunst“ des Mittelalters und der Frührenaissance. Ausgangspunkt, sowohl für Durazzo wie auch für Mechel, war hierbei das Schaffen von Ordnung. Insbesondere die mit dieser Ordnung einhergehende Chronologisierung der Kunst verlieh der Frage nach dem Ursprung besondere Dringlichkeit. Eigentliche Triebfeder der Forschung wurde jedoch eine andere Ordnungskategorie: die der Schule. Wenngleich noch sehr vage, verband sich mit diesem Begriff nämlich nicht allein eine regional-topographische Kategorisierung, sondern zunehmend eine Nationalisierung der Kunst. Die Suche nach den Ursprüngen war – sowohl was den Kupferstich als auch die Ölmalerei betrifft – auch eine Suche nach nationaler Identität, sei es im ungeeinten Italien, im diffus-zersplitterten Deutschland oder im mehrsprachigen Böhmen.

Nachschrift: Mutina und die Folgen

Als Friedrich Schlegel 1808 Karlštejn besichtigte, war er von der malerischen Ausstattung der Burg tief beeindruckt. Vier Jahre später beklagte er in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Deutsches Museum* den vernachlässigten Zustand dieser Malereien und ermutigte „Böhmens Kunstfreunde und Patrioten“, Karlštejn „zum Gegenstande eines künstlerischen Nationalwerks“ zu machen, etwa nach dem Vorbild der kurz zuvor erschienenen *Lettere pittoriche sul Campo Santo di Pisa* (1810).⁷⁸ Mit seinem Artikel rief er zur Neubewertung des Mittelalters sowie zur Restaurierung und Erforschung der Burg als „historisches Denkmahl alter Nationalerinnerung für ganz Böhmen“ auf.⁷⁹ Es sollten viele Jahre vergehen, bis mit Joseph Neuwirths *Mittelalterliche*

77 Lanzi 1795/1796, 2.1, 22. In der Ausgabe der *Storia pittorica* von 1824 erscheint diese Stelle leicht modifiziert (Bd. 1, 111).

78 Schlegel 1812, 362–363.

79 Ebenda, 364.

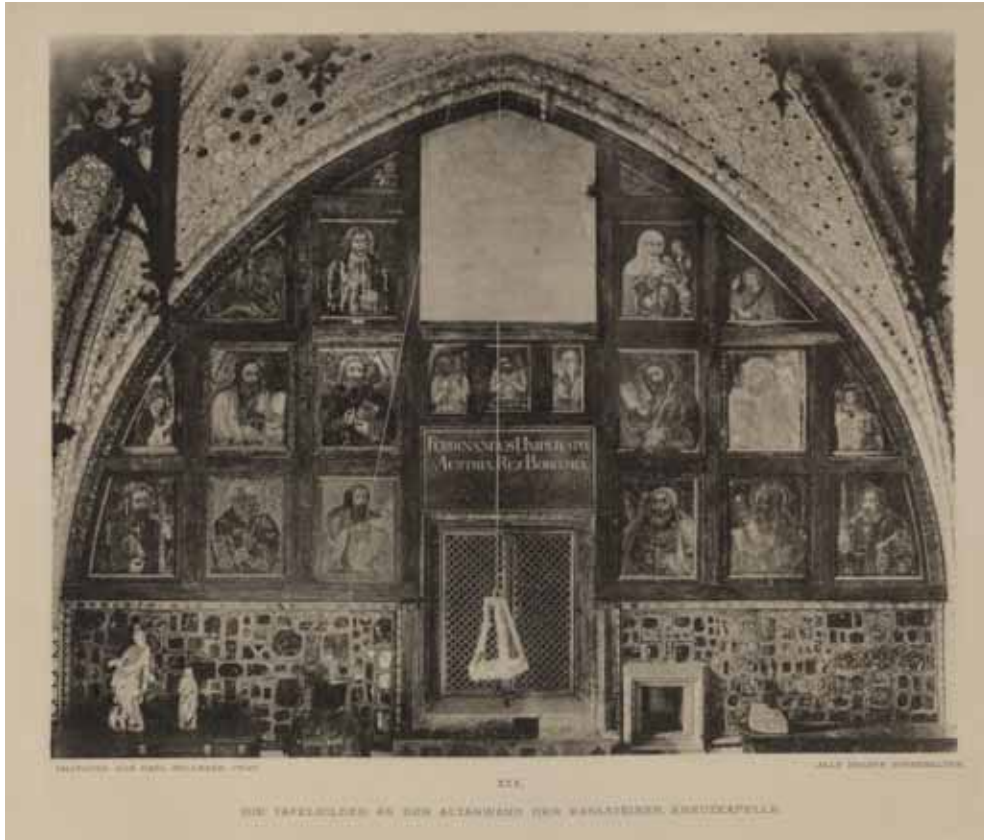


Abb. 7: Kreuzkapelle der Burg Karlštejn, Photographie von Karl Bellmann, um 1890 (Neuwirth 1896, Tafel XXX)

Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen (1896) die erste umfassende Monographie im Sinne Schlegels „Nationalwerk“ vorlag.⁸⁰ Diesem großformatigen Prachtband sind mehrere Bildtafeln beigelegt; Photographien, die auch jene Gemälde dokumentieren, die seit 1780 in Wien verwahrt wurden (Abb. 3–4) und in der Kreuzkapelle klaffende Lehrstellen hinterlassen hatten (Abb. 7).

Es war nur eine Frage der Zeit, bis dieser Verlust auch als solcher erkannt wurde. Am 18. Mai 1899 kritisierte der Abgeordnete Jan Kaftan in einer Rede vor dem Böhmischem Landtag nicht nur die jüngst erfolgten, stilreinigenden Restaurierungsmaßnahmen in Karlštejn,⁸¹ sondern forderte zudem die Rückführung der aus der Burg entwendeten Kunstgegenstände.⁸² Er beendete seine Rede mit dem pathetischen Appell, „dass wir diese Denkmäler, die Zeugen des Ruhms der böhmischen Nation, erhalten, dass wir sie pflegen bis diese guten Zeiten des böhmischen Königreichs, nach denen wir uns sehnen, wiederkehren. ([Die Abgeordneten:] Ausgezeichnet! Ausgezeichnet!)“.⁸³

80 Neuwirth 1896; bezeichnenderweise wurde dieser Prachtband von der „Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Litteratur in Böhmen“ veröffentlicht.

81 Zu dieser Restaurierung nach Plänen von Friedrich von Schmidt und Josef Mocker vgl. Helfert 1902.

82 Er geht fälschlicherweise davon aus, dass die in Karlštejn fehlenden Gemälde erst seit zehn oder fünfzehn Jahren in Wien waren. Zudem bezieht er sich auch auf andere mittelalterliche Gegenstände, die wohl um 1800 nach Laxenburg verbracht worden waren.

83 Tschechisches Original; vgl. Stenografické zprávy 1898/1899, 1529.

Die Forderung des Böhmisches Landtages wurde in Wien eingehend geprüft. Obgleich Heinrich Zimmermann als Leiter der Bibliothek des Kunsthistorischen Hofmuseums davor warnte, die „Abgabe der Bilder nach Karlstein könnte einen gefährlichen Präcedenzfall“⁸⁴ darstellen, wurden die Gemälde auf kaiserliche Anordnung 1901 wieder nach Böhmen gebracht.⁸⁵ Ob man sich tatsächlich nur vor weiteren Rückgabeforderungen ängstigte? Niemandem im Wiener Machtzentrum konnte entgangen sein, dass von den Karlštejner Bildern eine viel größere Gefahr ausging. Längst war aus einer böhmisch-patriotischen eine tschechisch-nationale Angelegenheit geworden, wobei gerade der mittelalterlichen Kunst innerhalb der nationalen Identitäts(er)findung der Tschechen eine Schlüsselrolle zukam.⁸⁶ 1879 reklamierte Karel Chytil die Wiener *Kreuzigung* aus Karlštejn (Abb. 4) für den böhmischen Meister Theoderich und wandte sich damit vehement gegen die etablierte Zuschreibung an den deutschen Maler Wurmser.⁸⁷ Die Karlštejner Malereien seien ein Produkt einer völlig autonomen Prager Schule, deren Ursprung sogar noch vor Karl IV. in der Přemysliden-Zeit zu verorten sei.⁸⁸ Begründet wurde der sich hier formierende Anspruch auf eine eigenständige Böhmisches (bzw. Tschechische) Schule durch die Betonung der Differenz zur deutschen Malerei. Eben dieser, hier nur angedeutete Dualismus sollte – abstrahiert auf einen slawisch-germanischen Konflikt – die kunsthistorische Erforschung Karlštejns in den nächsten Jahrzehnten prägen.⁸⁹ Die Ideen und Konzepte Ehemants und Mechels – Teil einer ganz anderen Wissenskultur, geprägt von einem noch völlig diffusen Nationenverständnis – erhielten eine ungeahnte Dynamik und wurden derart selbst zum Ursprung eines neuen Denkens.

84 Wien, HHStA, OKäA, AZ 1155, Cah. 3, Heinrich Zimmermann, 24. Juni 1901.

85 Vgl. Helfert 1902, 8.

86 Zu dieser Thematik vor allem Bartlová 2016 und Filipová 2014, 167–150. Allgemein zur Rolle der Kunst (und v. a. der Architektur) für die Herausbildung eines tschechischen Nationalbewusstseins Marek 2004.

87 Bereits J. Q. Jahn schrieb die *Kreuzigung* Wurmser ab und Meister Theoderich zu; vgl. Jahn 1792, 12. Dennoch blieb die (tatsächlich willkürliche) Zuschreibung an Wurmser lange bestehen; unter diesem Namen wurde die *Kreuzigung* etwa mit den zwei Karlštejner Heiligendarstellungen Teil des napoleonischen Kunstraubs und 1814 in Paris ausgestellt; vgl. Notice des Tableaux des Écoles Primitives 1814, 90–91. Die Aufteilung der Werke zwischen Wurmser und Meister Theoderich findet sich auch noch in den Galerieverzeichnissen von Albrecht Krafft (1837) und Eduard von Engerth (Bd. 3, 1886). Erst nach Chytils Veröffentlichung änderte sich die Zuschreibung: Eine Photographie aus dem späten 19. Jahrhundert (Abb. 4) zeigt die *Kreuzigung* jedenfalls noch im alten Galerierahmen (möglicherweise aus Mechels Zeit), aber bereits mit Verweis auf Meister Theoderich.

88 Chytil 1879, 270. Zu Chytil vgl. Filipová 2008, 109–113 und 227–230, sowie Rampley 2013, 92–93.

89 Für Wilhelm Worringer etwa gab es 1924 keine Zweifel mehr daran, dass es sich bei der malerischen Ausstattung von Karlštejn um eine durch und durch slawische Kunst handle. Dazu eingehend Bartlová 2016, 41–45. Worringer war bemüht, vor allem Unterschiede zwischen der westeuropäischen und der slawischen Kunst zu erkennen: vgl. etwa Worringer 1924, 50, 53. Worringer argumentierte durchaus rassentheoretisch, denn „neben dem entwicklungsgeschichtlichen Problem“ lag für ihn „das Rassenproblem“ (ebenda, 57). Er sah in Karlštejn gemalte Köpfe, die „weich, quallig, in amorpher Massigkeit quellen“, konstatierte der Malerei ein „Dumpfklingen“, dem „etwas Verwunschenes, Tragisches und Bedrücktes“ (ebenda, 69) innewohne, oder sprach von „unartikulierter Massigkeit der Form“ (ebenda, 58).

Anhang

**Wenzel Anton Fürst Kaunitz-Rietberg an Franz Lothar Ehemant, 6. Mai 1780
(Brno, MZA, G 436, K. 441, Inv. 4180, fol. 1–2)**

„Werthester Hr Profeseur[,] E[uer] Wohlge[boren] Schreiben an H[errn] Cheval[ier] v[on] Mechel ist mir von demselben zugestellet worden, weilen mir in Ansehung deßen Gegenstands Aufträge von des Kaisers Maj[estät] zugegangen sind. Ich habe in gedachtem Schreiben, nach dero mir angerühmten Einsicht und Geschicklichkeit, verschiedene ganz gute Aufklärungen vorgefunden; jedoch sind mir noch einige andere Nachrichten nothwendig um etwas entscheidendes bestimmen zu können, und ich ersuche den H[errn] Profeseur dahero hiemit sich bald möglichst mit dem H[errn] Kastner nach Karlstein verfügen und daselbst folgendes unternehmen zu wollen, nemlich: Ein getreues und von allen Vorurtheil befreytes Verzeichniß deren 122 Stück von Wurmser, welche sich daselbst befinden, verfaßen, und folgender Gestalt beschreiben zu wollen:

1° und so fort, Hoch soviel, nach dem Wiener Fuß, Breit soviel, Auf Leinwand oder auf Holz? Bey jedem, die Bretter worauf das Gemählde gemahlen, so viel Zoll dick[.] In wie weit, so wohl von Seite des Gemählde, als von Rücken, das Stück in gutem, mittelmaßigem, oder schlechtem Stande seye? Ob es in ganzen, oder halbend Figuren, Lebensgröße, oder unter Lebensgröße? Und dann endlich, was einjedes vorstelle, und von wie vielen Figuren es sey?

Erst nach dem mir ein solches Verzeichniß wird zugegangen seyn, werde ich mich im Stande befinden, etwas entscheidendes bestimmen zu können, und dieselben werden mich also ganz besonders verbinden woferne Sie gegenwärtigen Auftrag bald möglichst zu befolgen belieben wollen. Des H[errn] Oberst Burggrafen Fürst[liche] Gnad[en] benachrichte ich mit gegenwärtiger Post, daß ich solchen an E[uer] W[ohlgeboren] erlaßen habe, mit dem Ersuchen, daß derselbe die zu dessen Vollziehung in Karlstein oder sonst etwa nöthigen Verfügungen ergehen laßen möge. E. W. werden sich also zuvorderst bey gedachter fürst[licher] Gnad[en] zu melden haben: von mir aber inzwischen versichert seyn, daß ich mit besonderer Achtung zu seyn die Ehre habe Euer Wohlgebohren ergebenster Diener“

**Franz Lothar Ehemant an Wenzel Anton Fürst Kaunitz-Rietberg, 28. Mai 1780
(Brno, MZA, K. 460, fol. 39–51)**

„Professor Ehemant, Prag den 28^{ten} May 1780. Cum Annexis A. B. C. D.

Euer Fürstlichen Durchlaucht haben gnädigst zu befehlen geruhet, daß ich mich sogleich mit dem Maler Kastner nach Karlstein verfügen; und daselbst eine getreue, und von allen Vorurtheilen befreute Beschreibung aller Gemälde verfassen, und darüber unterthänigsten Bericht abstellen soll.

Diesem gnädigsten Befehle zufolge gieng ich in Gesellschaft dieses Malers, mit den gemessensten Befehlen unsers würdigsten Herrn Obristburggrafen, S. fürstlichen Gnaden, versehen den 10 May a. c. nach Karlstein ab, und nahm zuvorderst

- 1^{mo} nicht nur eine Art von Inventur, die Zahl der Gemälde auf Brett in dasiger Kreuzkirche betreffend, vor, sondern auch den Grundriß und die innern vier Hauptwände dieser Kirche geometrisch auf. Dann gieng ich
- 2^{do} zu einer richtigen Beschreibung der Materie und Figur, der Conservation und übrigen Beschaffenheit gedachter Gemälde über; wobey in sonderheit
- 3^{tio} bestimmt werden musste, was diese Gemälde vorstellen. Sodann folgten
- 4^{to} ähnliche Untersuchungen mit den Wandmalereyen in den übrigen Kirchen des mehrerwehnten Schlosses Karlstein.

Hierauf kam es

- 5^{to} auf die kritische Untersuchung an, ob alle Gemälde, sowohl auf Wand als Brett wahre Oelgemälde sind? und falls sie es sind, ob alle
- 6^{to} von einer Hand herrühren? Dieß macht wieder
- 7^{mo} vorläufige Nachrichten von den Künstlern nothwendig; worauf endlich
- 8^{vo} vollends der Schluß mit der richtigen Bestimmung der Zeit, wenn sie eigentlich gefertigt worden, geschieht.

Was nun **quoad 1^{mum}** die Inventur betrifft, so bekam jedes Stuck seine Nummer, wie aus beyliegendem Risse [Abb. 1] zu ersehen; woraus nicht nur eines Theils die Zahl der Bilder, als auch ihre Rangierung, anderen Theils dagegen die Ursache der übernatürlichen Grösse der meisten Figuren, aus der Höhe ihres Standortes, faßlicher gemacht wird.

Um nun **quoad 2^{dum}** die Materie, worauf sie gemalt, anzugeben so sind sie alle, das Crucifix sub. Nro 1 allein abgerechnet, das größtentheils auf Pergament gemalt, und mittelst, eines gewissen Kleisters aufs Brett aufgetragen ist, theils auf Lindenholz, wie z. B. Nro 6. und 134., theils auf Rothbuchen, wie Nro 52 und 108. gefertigt.

Die Kreuzigung No 1, das größte Bild in der Kreuzkirche auf Brett, das ein Fünfeck bildet, hält sammt der flachen Rähme in der Mitte 6. Wiener Fuß 11. Zoll, zu beyden Seiten aber nur 5. Fuß 9. Zoll in die Höhe, und 5 Fuß 7. Zoll in die Breite. Die Rähme ist 6. Zoll breit, und wird auch in der Folge zur Grösse der Bilder deswegen mitgerechnet, theils weil alle Gemälde in ihre Rähmen eingelassen sind, und folglich ihr Maaß, ohne die Rähme zu zerbrechen, nicht anzugeben, theils auch weil fast bey allen die Malerey zum Theil auf der flachen Rähme aufsitzt.

Alle 45. Stücke in Gestalt eines Parallelogramm halten indes für sich 3. Fuß 8. Zoll in die Höhe, und 2. Fuß 11 ½ in die Breite; woran 4. Zoll für die Breite der Rähmen, die übrigens 1 ½ Zoll dick sind, abzurechnen kömmt. Das Maaß der Uebrigen ist ausgedachter Zeichnung zu ersehen.

Die Gemälde mit Nro 5. 6. und 7. scheinen ehemals aus einem Altar ausgeschnitten zu seyn; (welchen Schnitt die mit rother Tinte auf Beylage sub. L. B, gezogene Linie andeutet) und solchergestalt mochte die Madonna sub. No 6. das Mittelstück, der hl. Wenzel No. 5. das rechte, und der hl. Palmatus unter No 7. das linke Flügelstück oder Thürchen abgebildet haben. In der Folge der Zeit sind diese drey Stücke, bey Gelegenheit der Einrichtung der Kreuzkirche, ausgeschnitten, und in länglichte Vierecke eingelassen worden, davon No. 6. wie No. 3., 2. Fuß 6. Zoll in die Höhe, 1 Fuß

8 $\frac{3}{4}$ Zoll in die Breite, und No 2, 4. wie No 5 und 7., 2. Fuß 6. Zoll gleichfalls in die Höhe, 1, Fuß 5. Zoll in die Breite, alle aber 1 $\frac{1}{2}$ Zoll in die Dicke messen.

In dieser Muthmassung ward ich noch mehr aus der Verschiedenheit des Gehölzes und seiner Striche bestärkt; denn die Gemälde sind auf lindene Brettchen, woran die Striche horizontal fortlaufen, gemalt; da jedoch die Einfassung aus buchenen Holze, dessen Striche, in Verbindung mit jenen, perpendikulär anliegen, bestehen.

Alle diese Gemälde sind in ein 4. Zoll dickes Band eingefasst.

Mit den Nummern 135 und 134. sind ein Paar Flügel oder Thürchen von dem ehemaligen und bereits verloren gegangenen Altar, der sonst in der Nikolaikirche zu Karlstein gestanden, bemerkt worden, die ich, da sie zerstreut herumgelegen, nun auch in die Kreuzkirche stellen ließ. Beyde sind mit Aufsätzchen und allerley gothischen Schnitzwerk verziert, und halten 3. Fuß in die Höhe und, ohne den Verzierungen, 1. Fuß in die Breite.

Vom Gewürme haben zwar einige Gemälde etwas, wie No. 52 und 108., andre im Gegentheile, wie No 1, 5 und 7., fast gar nichts gelitten. Vermodert ist kein einziges. In Stücken sind Paar Stücke gegangen; und zwar theils durchs Herunterfallen, wie No. 10., theils durchs Hin- und Herwerfen, wie an einem Aufsätzchen von dem Altarflügel sub No 135 geschehen. Verloren sind, meines Wissens, zwey Stücke gegangen, als das Mittelbild aus dem ehemaligen Altare der Nikolaikirche; so denn No 59. aus der Kreuzkirche selbst, das schon zu Balbins Zeiten fehlte (Miscell. hist. I Dec III Lib p. 104.)

Die Zahl aller auf Brett gemalten Bilder beläuft sich daher auf 134. Stück; und alle sind von Seite des Bretts noch so wohl conservirt, daß sie wohlbehalten allenfalls durch die ganze Welt geführet werden könnten.

Der einzige Schade, den sie hieby unvorbereitet nehmen könnten, bestünde blos in Nebensachen, nämlich in der Abschüttlung der ausser den Contouren dieser Gemälde, und hier und da in einigen Gemälden selbst angebrachten Staffirung, oder der Ablösung einiger Stückchen der Gemälde selbst, unter denen der zu dick aufgetragene Kreidegrund gerissen und aufgeworfen ist.

Allen diesen seltenen Werken der nach den finstersten Zeiten wieder aufkeimenden Kunst drohet die schlechte Verwahrung, ia der gänzliche Einsturz des Schlosses, das beym Zusammensinken einzelner Partien des kalkichten Felsen, auf dem es ruhet, schon viele Ritzen und Spalten bekommen hat, und wirklich schon seit Kurzem ein Paar kleine Flügel verloren, den gänzlichen Untergang.

Was nun die übrige Conservation von Seite der Gemälde betrifft, so haben, die auf der Wand in den drey Fensterbogen angebracht sind, nicht nur durch Risse des wie wohl bis 14. Fuß dicken Gemäuers, sondern auch durch sehr unschickliche Unterstimmung einigen Schaden gelitten; noch mehr aber durch öftere Anlegung der Leutern bey Herabhebung und Hinaufgebung der Hl. Hl. Reliquien, davon die meisten entweder in die Gemälde selbst oder wenigstens ihre Rähmen eingelassen waren. Auch sieht man aus den mit Kreide auf die Gemälde geschriebenen Namen, daß Neugierde und Eigenliebe manchen daselbst über die Leuter hinaufgeloctet hat. Zugeschweigen, daß zur Zeit Kaisers Siegmunds, als Karlstein von Hussiten belagert ward, der böhmische Adel, der nach dem Berichte des Pessina (Phosphorus p 415.) aus den Karlstein-

schen Kirchen und dem Prager Dom, bey Herabreissung der theuren Einfassungen diese Reliquien, der Edelsteine und anderer Kostbarkeiten von Silber und Gold, von 200,000. ungarischen Dukaten am Werthe, ausgeraubt hatte, bey dieser Gelegenheit nicht sehr zärtlich mit diesen Gemälden umgehen mochte. Und hieraus wird man leicht abnehmen, wie auf manchen sonst wohl conservirten Stücken einzelne abgeriebene, oder ganz von Farbe entblöste Partien zum Vorscheine kommen mußten.

Auch der sehr dick aufgetragene Kreidegrund, ia sogar die Eigenschaften einiger Farben, trugen nicht wenig zu ihrer Abschälung was bey. Selbst die Sonne hatte einigen Einfluß auf diejenigen, die sie bescheinen konnte. Daher kömmt es also, daß man nur die mit dem den Nummern 5, 1, 6, 7, 15, 26, 39, 44, 51, 54, 58, 71, 73, 75, 76, 79, 80, 81, 82, 87, 88, 89, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 104, 107, 109, 114, 117, 119, 123, und 127, bezeichneten Gemälde für gut, die unter den Nummern 13, 16, 23, 24, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 40, 41, 42, 47, 53, 56, 70, 72, 72, 77, 78, 83, 84, 85, 86, 103, 105, 111, 118, 120, 121, 124, 126, und 134, enthaltenen für mittelmässig, und die übrigen alle für schlecht halten wird. Summarisch werden also 40. Stück für wohl erhalten, 39. für mittelmässige und die übrigen 56. Stück für sehr beschädigte zu rechnen seyn.

Da ich aber diese Menge von Gemälden nicht unten vor mir hatte; da ich solchergestalt, jedes Stück, das ich von der Leuter besehen nicht genau mit andern entfernten vergleichen konnte; und da man überdieß bey solchen Dingen das Gute, Mittelmässige und Schlechte nicht nur in Ansehung auf Conservation, sondern auch in Rücksicht auf Kunst unterscheiden muß: so war es unmöglich, bey dem Mangel eines Gerüstes, in Paar Tagen mit dem einzigen Gehülften Kastner, allen diesen Vorderungen vollkommen Genüge zu thun; und dieß erfordert allenfalls eine zweyte Untersuchung. Was quodad 3^{tium} die Vorstellungen, und die Art der vorgestellten Figuren betrifft, so sind alle Gemälde historische Abbildungen verschiedener Heiliger, von denen meistens die Hl. Hl. Reliquien allda aufbewahrt wurden. Einige stellen die Gestalten unter, andre über, und noch andre in Lebensgrösse vor.

Zu den erstern gehört das mit No 1. bezeichnete Cruzifix. Unter dem Kreuze stehen Maria und Johannes. Sodenn das darunter, unter No 3., die Auferstehung des Heylands vorstellend; ihm zur Rechten, die zween Engel am Grabe, zur Linken die drey Marien sub. 2, und 4. Ferner No 5. der Hl. Wenzelslaus, No. 6. U. L. F. mit dem Jesus Kinde, No 7. der Hl. Palmatus, No. 8. ein Engel mit dem schwarzen Adler im weissen Felde, No 17. ein anderer mit dem weissen Löwen im rothen Felde, No. 91. das Lamm Gottes, und No. 11, 22, 70, 83, 72, 86, 90. und 92 abermals Engel.

Auf den länglichten Vierecken sind alle Figuren über Lebensgrösse gezeichnet, als z. B. No. 13, 13, 20. und 21 die vier Evangelisten, No. 14., 15, 16, 23, 24, 25, 28, 29, 30, 130, 132 und 133. die Hl. Hl. Apostel; nächst den Fenstern die Hl. Hl. Landespatronen; in der Nische ober der Thüre No. 78, 79, 80. und 81. die vier Kirchenlehrer; und auf eben der Wand No. 71. und 82 die Hl. Einsiedler Iwan und Paul, No 73, 74, 84, 85 Hl. Päbste, 75, 76, 77, 87, 88 und 89 geheiligte Könige; auf der nächsten Wand vom Hl. Ottmar oder No 94. bis 103. lauter Hl. Hl. Aebte und Bischöfe, und vom 105 endlich bis 110. heilig gesprochene Kaiser. Alle übrigen dreyeckichten Bilder enthalten Figuren von Lebensgrösse.

Auf den einzigen Crucifix sind die Figuren in ganzer Gestalt, auf allen andern hingegen nur bis auf den halben Leib vorgestellt. Eben auf letztere Art ist die Madonna und das Eccehomo sub Signo 134. und 135 auf oben gedachten Flügeln vorgestellt.

Noch sind die Malereyen in den Fensterbogen, die auf Wand mit Figuren von Lebensgrösse angebracht worden, zu beschreiben. In dem Fenster zur Linken des Altars sind auf einer Seite des Bogens die Hl. Hl. Dreykönige, wie sie dem neugebohrnen Heylande opfern, angebracht; auf der andern sieht man die Verkündigung Mariä, und daneben die Heimsuchung der Elisabeth.

In dem Plafond des nächsten Fensters erscheint der vermeynte Gärtner der Hl. Magdalena; hernach salbet eben diese Büsserinn bey Simon dem Pharisäern Christum den Herrn. Endlich sind an den Fenstern der Evangelienseite ein Paar Scenen aus der Offenbarung des Hl. Johannes angebracht.

Begiebt man sich aus der Kreuzkirche **quoad 4^{tum}** in die Kirche der Himmelfahrt Mariä, so findet man auf allen Seitenwänden die deutlichsten Spuren von alten historischen Gemälden; die jedoch zu Kaiser Rudolphs Zeiten im Jahre 1592 oder 1598 renovirt oder vielmehr mit Wasserfarben übermalt wurden, (Balbini Miscell. hist. Dec I, Lib III p. 102 et 106.) drey Abbildungen Karls IV. mit seinen Söhnen Wenzel und Sigmund, zur Linken des Hauptaltars, allein abgerechnet, derer man schonte, und die bis her noch, besser, als das Uebermalte, aussehen. Zuerst wird Karl in Lebensgrösse vorgestellt, wie er Wenzeln das Hl. Kreuz reicht; zunächst wie er Sigmunden einen Ring anträgt; und zuletzt wie er das Hl. Kreuz verehrt. Beyde Prinzen sind hier in einem Alter von ungefähr 10. bis 12. Jahren gemalt.

Ungeachtet der Wasserfarben, die zum Theil sich selbst wieder abgelöset haben, sieht man doch soviel, daß die erstern Gemälde grösstentheils biblische Historien aus dem A. und N.T. vorgestellt haben; man bemerkt ebenfalls noch eine Menge alte Aufschriften, die meistens, nach Brauch der Alten, aus biblischen Texten, zur Erläuterung der Malerey, bestehen.

Indessen läst sich doch mit gutem Grunde vermuthen, daß, falls die Kosten darauf gewand würden, die Wasserfarbe wegzunehmen, unter den Inscriptionen eine mit zum Vorschein käme, die den Namen des Künstlers und das Jahre, wenn sie gefertigt worden, enthalten möchte. Von hier führt ein kleiner, ebenfalls übermalter Gang in die Kapelle der Hl. Katharina. Auf dem in der Nische gemalten Altar ist U. L. F. mit dem Jesuskinde abgebildet; dieser zur Seite ist abermals Kaiser Karl IV mit seiner Gemahlinn angebracht. In dem Bogen davor stehen die Aposteln Peter und Paul, alles schlecht conservirt. Ebenso schlecht conservirt sind die sechs heilige Landespatronen, als Büsten auf die Seitenwand gemalt.

Ungleich besser ist dagegen auf dem Altarsteine die Hl. Catharina sowohl, als auch Christus am Kreuze, worunter sieben Heilige stehen, erhalten. Auf dem Altarsteine ist auch eine alabasterne Statue, U. L. F. mit dem Kinde vorstellend, merkwürdig, die ohne Postament 21 Zoll in die Höhe misst.

Ein am allerbesten conservirtes Bildniß Kaiser Karls IV sammt einer unter seinen Gemahlinnen ist ober der Thür zu sehen; beydes Bruststücke und in halber Lebens-

grösse gemalt. Das Bildniß des Kaisers ist so ziemlich getroffen von Balzern in Kupfer gebracht worden wie aus Beylage sub Lit. C. zu ersehen.

Die Nikolaikirche ist neuerdings übermalt worden, und nichts weiter darinn zu sehen, als eine sehr alte Statue ihres Hl. Patrons, aus Holz geschnitzt.

Was **quoad 5^{tum}** die Erörterung der kritischen Frage anbelangt: Ob mehrerwehnte Gemälde wahre Oelfarben sind? so ließ ich gefliessentlich noch einmal sowohl auf Wand als Brett von Kastnern die genaueste Untersuchung anstellen. Dem zufolge bezog er die Malereyen mit einer Massa, die sonst auch den zähesten Firniß auflöst, ohne jedoch die darunter befindliche Oelfarbe anzugreifen. Aber nach vielem Peitzen und Frottiren, sogar mit harten Bürsten, spürte man weder den geringsten Firnißgeruch, noch wurden die feinsten Lasirungen der Oelmalerey angegriffen. Doch schon diese Lasirungen, die man mit Wasserfarben nie hervorbringen kann, ia selbst der mässige Glanz, den diese Gemälde auch nach vier Jahrhunderten besitzen, selbst die Züge, die der Pinsel hier und da in der fetten Farbe zurückgelassen, wären schon hinlängliche Merkmale der Oelmalerey, die sogar den schwierigsten Kenner beweisigen könnten; wenn sie auch Kastner nicht auf eine mechanische Art untersucht hätte.

Indessen erscheint hier die Oelmalerey immer noch in ihrer Kindheit; nicht allein was die Behandlung des Oels mit den Farben, sondern sogar Nebensachen betrifft. Denn in Ansehung des Erstern ist die Oelfarbe nicht nur auf einen ungleich dickern und weicheren Kreidengrund aufgetragen, als es über hundert Jahre darauf zu Albrecht Dürers Zeiten hergebracht war; sondern selbst das schöne Blau – ein besondere Extract aus Kobolt, der so schön, als Ultramarin läßt – ist so schlecht mit dem Oele impastirt, daß es allerorten, an dem Crucifix allein ausgenommen, das größtentheils auf Pergament aber doch auch in Oel gemalt ist, gerissen und meistens nach und nach sich abgelöset hat; woran lediglich der Mangel an Erfahrung, und an besonderen Kunstgriffen, die Oelfarben gehörig zu behandeln, schuld seyn mag.

Und was den letzten Fall anbelangt, so ist der sogenannte Nebengrund bey allen Stücken eigentliche Staffiererey, die theils wie bey No 6. und 121. aus vergoldeten Zierrathen, die aus sehr dicken und gestempelten Kreidegrunde oder aus Staniol bestehen, ia sogar hin und her aus Zinn, wie bey No. 30. gegossen sind; und damit ist nicht nur ausser den Contouren der Gemälde der ganze Grund über und über verziert; sondern sogar die reichen Stoffe, Zepter und Kronen, Schilder und Schilde, Schwerter, Panzer, Bischofshauben und ihre Stäbe u. m. dgl. sind in diemeisten Gemälde hineinstaffirt, und hier und da auch gravirt.

Nun kömmt es noch **quoad 6^{tum}** auf die Entscheidung der Frage an: Ob alle Gemälde zu Karlstein, auf Brett und Wand von einer Hand herrühren? Das war meiner und Kastners Meynung, bevor und gestattet ward, diese Gemälde in der Nähe zu betrachten; als ich aber bey gegenwärtiger Untersuchung an verschiednen Orten selbst die Leuter in der Absicht bestiegen hatte, umb Wurmsers Namen, oder ein Monogramm, oder die Jahreszahl, wenn diese Gemälde gefertigt worden, zu finden: da fand ich die sub. L. D. beygelegte Unterschrift unter der Madonna mit No. 6. bezeichnet [Abb. 2]; aber ganz unerwartet einen anderen Meister darauf. Sie heißt:

Quis opus hoc finxit Thomas de Mutina pinxit
 Quale vides lector Rarisini filius autor.

Gleichwohl war ich noch nicht um Wurmsern, dessen Ehre sich Glaffey (in *Collezione anecdotorum S. R. hist., ad I. P. Illust.* p. 43. und 490.) mit allem Recht annimmt, so sehr besorgt, daß ihn Thomas von Mutina gänzlich aus seiner Stelle verdrängen werde. Schon die Stelle eines Briefs den der berühmte Bohuslaus Hassensteinsky von Lobkowitz im Jahre 1509 ab einen seiner Freunde erlassen, ließ mich das Beste für ihn hoffen. In diesem Briefe nämlich wird, unter anderm, gesagt, daß als Kaiser Karl IV sich in Rom aufgehalten hatte, er einem aus seinen Malern befohlen habe, das Schweiß-tuch Christi der Hl. Veronica, das er vom Pabst Urban V auf einige Tage erhalten, zu copiren (*Lib. IV. Epistol.* p. 156. Edit. Thomae Milis)

Noch mehr ward ich aber in meiner Meynung bestärkt, als ich eine genaue Vergleichung der Madonna sub. No. 6. mit den Stücken, die ein länglichtes Viereck bilden, anstellte. Mutina ist sehr leicht vom Wurmsern zu unterscheiden; denn die Verschiedenheit der Zeichnung, des Colorits und der übrigen Behandlung ist so auffallend daß jedermann sehr deutlich zween Meister erkennen wird.

Mutina hat zwar die Gesichter so ziemlich richtig nicht aber den Leib und die Finger gezeichnet, wie aus der sub. L. B. oben angeführten Zeichnung, die der Rathsmann Franz Wolf, ohne das geringste zu verbessern oder zu verschönern sehr richtig von der Madonna sub No. 6. genommen hat, zur Genüge erhellen wird. Sonst hat dieser Künstler z. B. den Schleyer und die Haare mit viel Fleis traktirt. Sein Kolorit ist sehr feurig; und man sieht übrigens unter seinen Farben keine Lackfarben, aber statt dessen natürlichen Zinober.

Wurmser zeichnete die Hände besser; im Ganzen herrscht mehr Richtigkeit in der Proportion; seine Carnation ist mehr verblassen und mollet; aber nicht so feurig als des Mutina. Die Nebendinge sind mit mehr Kühnheit und Fertigkeit behandelt; und statt des Zinobers, bemerkt man bey ihm einen starken Gebrauch der Lackfarben, die allerdings durch die Länge der Zeit ungleich mehr verlieren mussten.

Ueberdieß braucht man sich auf dergleichen Dinge nur ein wenig zu verstehen, um einzusehen, daß beyde Artisten die Natur genau nachzuahmen suchten; den meisten Fleis auf Hauptsachen wandten, und alles mit starken und herzhaften Zügen und so lebhaft auszudrücken sich bemühten, als die guten deutschen Maler zu Albrecht Dürers Zeiten, die über ein Seculum später darauf lebten.

Dagegen müßte man sich zu sehr von dem Vorurtheile fürs Alterthum blenden lassen, wenn man nicht noch viel vom gothischen Geschmacke, wenn man nicht die schlechten Gewänder, die vergoldeten Zierrathen tadelnswerth daran finden wollte.

Bisher halte ich nur folgende Gemälde von der Hand des Mutina No 5, 6, 7, 134 und 135. Alle übrige auf Wand, Brett mochte Nikolaus Wurmser verfertigt haben. Ich sage mit Bedacht mochte; denn bisher war ich nicht so glücklich Wurmser's Namen auf irgend einem Gemälde zu finden; auch konnte nicht jedes Stück gehörig geprüft und mit andern verglichen werden. Auch geschieht in den vaterländischen Geschicht-

schreibern, so gut ich mich entsinnen kann, weder des Malers Mutina, noch des Meisters Wurmser einige Erwähnung.

Doch dieses Stillschweigens ungeachtet wage ichs **quoad 7^{mum}** wenigstens einige vorläufige Nachrichten von diesen zween Malern mitzutheilen. Mutina könnte allenfalls ein Böhme seyn. Wenigstens war diese Benennung schon den alten Böhmen eigen. So führt z. B. Hajek schon aus den Zeiten des Herzogs Brzetislaw des Zweyten oder dem Ende des eilften Jahrhunderts aus der Familie der Wessowetz einen Mutina an (Kronyka Czeska v Roku 1096.)

Demungeachtet kann er immer noch aus Italien abstammen; falls man sich daran erinnert, daß Mutina schon in dem Lateiner des Mittelalters die Stadt Modena bezeichne; wiewohl die Modeneser sonst die Gewohnheit hatten mutinenses sich zu nennen, wie ein gewisser Dominikaner Thomas Mutinensis, dessen das Zedlersche Universallexicon Erwähnung macht (im 22 Bande S. 1596.)

Vom Wurmser weis ich zur Zeit nichts mehr, als was ich in ein Paar Diplomen, die Glaffey (loc. cit.) anführet, gefunden habe. Dieß Wenige besteht darinn, daß er ein Straßburger war, daß ihn der Kaiser selbst öffentlich Familiaris noster nennt; daß er die Mayerey (curia) in Großmorzina unweit Karlstein besessen; daß er zuerst vom Kaiser die Gnade und Freyheit erhalten auch auf den Todesfall mit seinen Sachen zu Schalten und Walten; und dieß zwar zur Aufmunterung, damit er mit mehr Fleisse die Schlösser, (loca et castra) die ihm werden angewiesen werden, malen soll; und sodenn wird das Jahr darauf sein Lehn- und Gerichtshof, zur Belohnung seiner Verdienste, von allen Gaben frey gemacht.

Selbst mit dieser Mayerey ist er gleich anfangs von diesem Monarchen belehnt worden; wie aus dem Donationsinstrumente, das bey Gelegenheit, als der Karlsteiner Dechant P. Langhans bey St. Georg zu Prag circa A. 1700. gestorben, ins Consistorialarchiv gekommen, erhellen, und zur Aufklärung der ganzen Sache noch mehr Licht verbreiten wird, wenn es, wie ich mir zu schmeicheln Ursache habe, durch Vorschub unsers Herrn Obristburggrafens, Sr Fürstl. Gnaden, zum Vorschein kommen wird.

Allem Ansehen nach wäre es endlich aus dem bereits Angeführten letztlich **quoad 8^{um}** auch zuverlässig zu entscheiden, wann ungefähr diese Oelgemälde gefertigt worden. Schon aus der Absicht, Karlstein deswegen zu bauen, um die Reichskleinodien und die Hl. Reliquien da sicher aufbewahren zu können, aus dem im Jahre 1358 vollendeten Baue, aus den frühen Belohnungen des Nikolaus Wurmser in den Jahren 1359 und 1360., aus der Zeit, da diese fromme Kaiser den grössten Theil der Reliquien, nämlich als gedachtes Schloß gebaut worden, gesammelt, läßt sich schon auf die sechste Dekade des vierzehenden Jahrhunderts mit Zuverlässigkeit der Schluß machen.

In dieser Meynung wird man aber nicht mehr bestärkt, wenn man sowohl auf die besondern Züge der Buchstaben in den Inskriptionen unter No 6. und 135., als auch auf den Ort, wo die Hl. Reliquien angebracht waren, acht giebt. Auf jene Handschriften darf man nur einen Blick fallen lassen, und die Sache ist so weit entschieden, daß sie alle Merkmale, welche der schwierigste Kenner von Charaktern aus Karls Zeiten nur immer erlangen kann, besitzen. An diesen wird man bemerken, daß die meisten

Reliquien in verschiedenen Einfassungen oder vielmehr Einschnitten die in die Rähmen der Bilder, und manchmal selbst in die Malereyen angebracht waren, aufbewahrt wurden, wie aus der Oefnung, die auf Beylage sub. L. B. der Nummer 6. bezeichnet ist zu ersehen.

Nur noch einen Grund, der sogar manchen Zweifler einzutreiben fähig seyn wird. Bey der öftern Besteigung der Leytern war ich so glücklich noch sieben Hl. Hl. Reliquien theils in die Rähmen, theils in die Malerey selbst eingelassen, ausfindig zu machen, die im Jahre 1645. bey Uebertragung der Reliquien in die Prager Domkirche, aus Versehen der Commissarien, zurückgelassen wurden, und von denen seit dieser Zeit kein Mensch in dasigem Schlosse was wusste. Für ihre Aechtheit sind mir indessen theils die Aufschriften, die an einer in Goldblech gegraben, auf den übrigen auf Pergament geschrieben sind, theils der Krystall, womit sie, statt Glas, bedeckt worden, bürgen.

Erstlich fand ich auf der Kreuzigung sub No. 1. zwey über zween Zoll lange Stückchen vom Kreuze Christi, sodenn einen Dorn von der Krone, und eine grosse Partikel von dem Schwamm, womit der Erlöser getränkt worden. Darauf an Gebeinen eine Partikel von Hl. Markus No 21. Hernach ein Stückchen vom St. Veit sub No. 44. Sodenn eine Reliquie von Hl. Ottmar am No. 94. Endlich eine Partikel vom Hl. Galli mit der Aufschrift auf Goldblech unter No. 96.

Einen einzigen Einwurfe muß ich noch begegnen, der das Alter dieser Malereyen verdächtig machen könnte. Diesem. Auf dem Gemälde sub. No. 108. findet man auf dem Schilde Karls des Grossen einen doppelten Adler, der doch nicht einmal zu Kaiser Karls IV Zeiten in dem kaiserlichen Wappen gedoppelt, sondern einfach geführt ward. Doch dieser Vorwurf fällt bey einer genauen Prüfung dieses Schildes gänzlich weg. Denn erstlich ist es aus Holz geschnitzt und ans Bild genagelt; sodenn ist es von Wurmsern gar nicht, desto mehr aber das Bild angegriffen; auch die Vergoldung ist am Schilde ungleich blanker als die unmittelbar auf dem Bilde aufsitzt; endlich ist aus der Gleichheit der Zeichnung des Adlers, der von aussen des Thüres im Jahre 1698. gemalt worden (Balbini Miscell. Hist. Dec I. Lib. III pag. 106.) klar zu sehen, daß diese Schilde zu Kaiser Rudolphs Zeiten, zum Ersatz derer, die in den hussitischen Unruhen, ihres innern Werthes wegen, verloren gegangen, adaptirt wurden.

Bey so bewandten Sachen wäre es wohl zur Aufklärung der Kunstgeschichte von äusserster Schätzbarkeit, aus unwidersprechlichen Belägen darzuthun, und die Ansprüche zu vergleichen, welche Mutina und Wurmser, auf die Ehre, die Oelfarben, wo nicht erfunden, doch früher, als alle bisher bekannte Oelmaler, gebraucht zu haben, machen dürfen. So angelegen ich mirs auch, seit der Entdeckung der Gemälde des Mutina, habe seyn lassen: so weis ich dennoch bis her nichts darauf zu antworten, als daß ich aus den bereits oben angeführten Umständen, nämlich weil drey Stück, als No. 5, 6 und 7. zur Zeit der Einrichtung der Kreuzkirche, aus einem Altare ausgeschnitten und neu eingefasst worden, weil sie schlechter, als die Stücke vom Wurmser gezeichnet sind, und weil der letztere schon von Lackfarben Gebrauch gemacht hatte, daß, sage ich, diese Vermuthungen ungleich mehr für den Mutina, als Wurmsern streiten, und ich daher versucht werde dem erstern ein etwas grösseres Alter beyzulegen.

In Betracht dessen darf ich mir schmeicheln, ein Paar ungleich ältere Oelmalere als unter den Niederländern Johann von Eyck, und unter den Italienern Col' Antonio di Fiori und Lippa Dalmasia sind, und unter allen bisher bekannten Oelgemälden, die ältesten gleichfalls in Böhmen aufgesucht, und durch die kräftigste Aufmunterung eines erlauchten Ministers der Vergessenheit entrissen zu haben.

Franz Lothar Ehemant Professor der Universal und Litterargeschichte.“

