

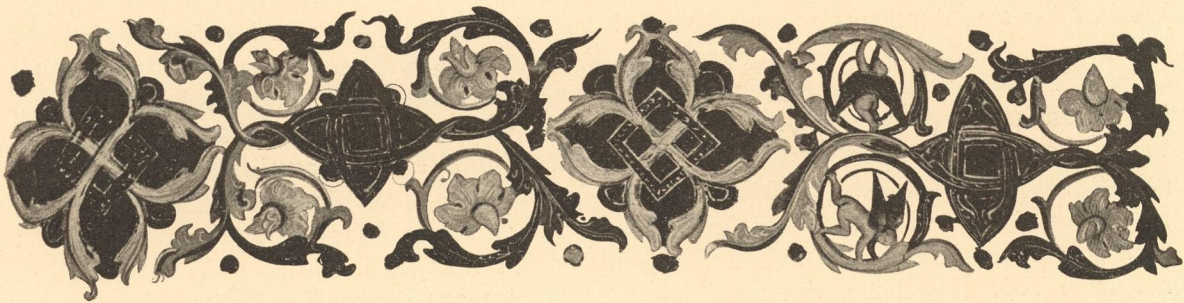


Abb. 136. Randleiste aus dem Missale des Nicolaus Ricardi, Ms. 138 der Municipalbibliothek in Avignon f. 228 (n. den. Jahrb. d. Kunsthist. Samml. d. allerh. Kaiserh., Bd. 22).

III.

Der Eklektizismus der klassizistischen Kunstperiode am Ende des Mittelalters. Der Idealismus und Rationalismus in der künstlerischen Weltanschauung der neu entstehenden Lokalschulen weltlicher Kunstzentren (zirka 1350—1420).

A) Der böhmisch-mährische Kreis.

Die künstlerischen Wandlungen, die im Zusammenhang mit den gleichartigen kulturellen Neuerungen um die Mitte des 14. Jahrhunderts sich zu vollziehen beginnen, waren nicht minder tief- und weitgreifender Natur, wie die, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts die europäische Menschheit in Atem hielten. Mit dem mächtig sich erweiternden Welthandel der innigeren Berührung der großen, geistig-religiösen und wirtschaft-politischen Kunstzentren begann auch das enge Gewand der provinziellen Kunstanschauung zu fallen. Eine revolutionäre Neuerungssucht macht sich hier, dort die stille Arbeit eines Geistes geltend, den die verjüngende Kraft der Morgenluft einer neuen Zeit umweht. Voran steht die Buchkunst. An sie trat zuerst das moderne Leben mit neuen Forderungen heran und im Gegensatz zur Monumentalmalerei der Kirche ist hier sein Pulsschlag außerhalb des geheiligten Bezirkes am stärksten und frühesten zu fühlen. Die frühmittelalterlichen Illustrationen begleiten vorwiegend die ganze Feierlichkeit und Größe der priesterlichen Zeremonie, sie weisen himmelwärts, die neuen Illustrationen zeigen vor allem ins Leben hinaus, erzählen von seinem Reichtum, seiner heiteren Pracht, von seinen Geheimnissen, von seinen Freuden und Leiden, erzählen vom Menschen und dem Schauplatz seiner Wirksamkeit. Deshalb wird Christi Erdenwandel wichtiger als seine Himmelsexistenz. Dazu kommt noch, daß einerseits das den praktischen Zwecken dienende Buch das Kunstmäßige der Gestaltung (zumeist in Kursiv geschrieben und oft auch ohne Illustrationen) durch die Massenproduktion verlor, die schließlich zur Erfindung der Buchdruckerkunst führte, andererseits aber gerade jetzt in dem illuminierten Kodex mehr das Kunstwerk als das Buch gesucht wurde. Diese Handschriften wurden die Träger des künstlerischen Gedankenaustausches und brachten die neuen Anschauungen von Westen nach dem Osten. Da gleichzeitig besonders in Frankreich berufsmäßige, von weltlichen wie geistlichen Persönlichkeiten geleitete Malerschulen solcher „Illumineurs“ sich bildeten, deren Werke Handelsprodukt eines wohlorganisierten Vertriebes wurden, haben die großen Errungenschaften der privilegierten klösterlichen Schreibstuben auch außerhalb dieser

Werkstätten sich durchzusetzen gewußt, und wo unkundige Hände eine billigere Ware fürs Volk geschaffen haben, beginnt durch die Ausdehnung des Vertriebes ein ursprünglicher Geist seine robuste Lebenskraft, seine sonnige Derbheit auch in jene Tempelstillen zu tragen, wo die zarten Elegien der Mystik und die düstere Willensstärke der Askese um die stolzen Reste griechisch-byzantinischer und antik-römischer Kultur ein heilig-weltfremdes Reich sich gebaut haben. Dazu kam, daß die wachsende Bedeutung der Profarliteratur auch neue Motive und Ideen in den künstlerischen Kanon brachte, indem sie zur Gestaltung von Szenerien und Vorgängen zwang, für welche die traditionellen Kompositionen keine Vorbilder boten. Auch die Tafelmalerei zog den unmittelbarsten Nutzen aus diesen Verhältnissen. Von einer wirklichen Tafelmalerei kann man ohnedies erst etwa seit Mitte des 14. Jahrhunderts sprechen. Die Tafelmalerei lief der Wandmalerei den Rang ab, zumal durch die technischen Grundbedingungen in den farbigen Ausdrucksmitteln den künstlerischen Absichten, dem persönlichen Ausdrucksbedürfnis hier am wenigsten Schranken auferlegt waren. Selbstverständlich erstreckt sich die künstlerische Neubildung auf alle Gebiete der Kunst.

Das künstlerisch Wesentliche dieser „Moderne“ kann auch hier nicht durch den Hinweis auf die ikonographischen und technischen Neuerungen oder die Bereicherung des sinnlichen Vorstellungsbesitzes erschöpft werden, vielmehr wird man sich die neue künstlerische Denkweise in ihren Grundprinzipien klar machen müssen, die in Deutschland vor allem trotz der motivischen Anlehnung an die Formenwelt des französischen Westens und italienischen Südens sich in ihrer Originalität relativ frühzeitig zu erkennen geben. Man darf dabei neben der Schilderung der Herkunft der künstlerischen „Motive“ nicht vergessen, daß diese nur das Material des sinnlichen Denkens, nicht sein Prinzip umfassen.

Die Besonderheit der Verarbeitung der neuen Formenwelt ist charakteristisch für die Denkweise des Deutschen überhaupt. Während der Franzose die modernen Ideen mühelos in die traditionelle Gestaltungsweise eingliedert, geschickte Kompromisse schließt und so nicht einen Augenblick den sicheren Boden unter den Füßen verliert, der Italiener zielbewußt der Rationalisierung der künstlerischen Gestaltungsgrundsätze entgegenstrebt und eine objektive allgemein gültige Formel für das Darstellungsproblem sucht, geht hier die Entwicklung mehr stoßweise, zum Teil unter schweren Erschütterungen vor sich. Ein freiheitsdurstiger Anarchismus und gewittrige Lebendigkeit sucht den alternden griechisch-byzantinischen Kanon zu beseitigen und erfüllt die blasse Anmut der jungen, von Südfrankreich her stammenden antiken Formen mit seiner wilden Leidenschaft. Von Italien über Frankreich dringt auch nach Deutschland das Evangelium eines neuen künstlerischen Wahrheitsgedankens, freilich um nur zu bekräftigen, was regen Geistern hier schon als Ziel der Erkenntnis vor Augen schwebte, denn hinter der zelebralen Feierlichkeit der rituellen Handlung versteckte sich schon seit Anfang des 14. Jahrhunderts eine starke Sinnlichkeit, die mit andächtiger Liebe dem freien Spiel der Glieder in der schüchternen Eleganz der Formen und den Regungen ungebundenen Lebens nachging und den durch eifriges Studium derselben, erweiterten sinnlichen Vorstellungsbesitz bescheiden einzugliedern versuchte in die in alter Strenge fortlebende formale Disziplin griechisch-byzantinischer Kunst. Die Reste kalligraphischer Tendenzen, die sich in den Schreibstuben die Jahrhunderte hindurch erhalten haben, bauen sich zu einer neuen Schönheitslehre mit klar umschriebenen Zielen aus, die der Renaissance den Weg bereiten helfen.

Der in der Idee des Papsttums sich symbolisierende kosmopolitische Herrschaftsgedanke begann zum erstenmal auch tonangebend für die künstlerische Welt zu werden, indem an Stelle der

byzantinischen Kunsttraditionen und der vom Norden verschiedenen und geschiedenen italienischen Lokalschulen durch die transalpine Übersiedelung der Päpste nach Avignon, unterstützt von dem gleichzeitigen Eindringen französischen Wesens in Italien (Anjous in Neapel), eine Verschmelzung nordisch-französischer und italienischer Kunst sich vollzog. Die unter dem gesegneten Antlitz des Stellvertreters des Höchsten entstandenen Werke christlicher Kunst wurden zu anerkannten Vorbildern für die jung aufstrebenden deutschen Volksstämme. Durch die dogmatische Autorität des Papsttums wurde mittelbar der französische Träger der Tiara, Jacques Duèze, der erste Herold einer neuen künstlerischen europäischen Kultur. Von Avignon aus ist die Herrschaft dieser französisierten italienischen Kunst nach Paris und Burgund ebenso gedungen wie nach Köln, Minden, Prag und Nürnberg. Aber das verschiedenartige Echo, das sie weckte, ist doch zugleich das erste Zeichen des heraufziehenden Kampfes um die künstlerische und kulturelle Selbständigkeit der Nationen.

In Avignon malte seit 1339, mit seinem Bruder Donato, Simone Martini, der berühmte Träger sienesischer Kunstideen¹⁾. Simone blieb gegenüber den provenzalischen wie nordfranzösischen, gleichfalls in großer Zahl hier tätigen Malern schon um dessentwillen die tonangebende Persönlichkeit — man hielt ihn damals für den größten Maler seiner Zeit —, weil sich in seine Moderne sowohl nach der technischen wie formalen Seite auch die besten Seiten Ernstes der kirchlich-mittelalterlichen Welt und die stillen Harmonien antiker Sinnlichkeit verbanden sich da mit der Empfindsamkeit und der zarten Lyrik der höfischen provenzalischen Kultur.

An dem deutschen Kaiserhof in Prag gewann zuerst und am stärksten die neue Kunst ihren Eingang, nachdem man freilich schon vorher instinktiv in den französischen und italienisierenden Codices ein dem eigenen Geist verwandtes Wesen zu entdecken glaubte. Auch hier ist schon in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in den deutsch-böhmischen Werken der Einfluß dieser fremden Kunstweise zu bemerken. Mit dem stets reger werdenden, durch die kaiserliche Hofhaltung genährten Verkehr zwischen Avignon und Prag begann um die Mitte des Jahrhunderts unter Einwirkung der humanistischen Lehren des päpstlichen Hofes eine systematische Aufnahme der Antike; eine dünne geistige Oberschicht wurde hier zum Führer und Träger einer von Ästhetentum nicht freien künstlerischen Kultur, deren antiquarische Interessen freilich noch gering waren gegenüber einer edlen sinnlichen und geistigen Genußsucht, die den Stempel ihres Wesens den künstlerischen Leistungen überall aufgedrückt hat. Schon die Hofhaltung Karls IV. hatte etwas Mondänes. Venezianische Mosaizisten waren am Dom tätig, orientalische Teppichweber hatten ihre Zelte aufgeschlagen, italienische Künstler waren mit Meistern aus Nürnberg und den Rheinlanden bemüht, König und Kirche in gleicher Weise zu dienen. — In kaum zehn Jahren entwickelt sich hier aus einem interessanten Eklektizismus eine neue und originale Kunst. Zum historischen Verständnis derselben ist es wichtig, sich vor Augen zu halten, daß das italienische Element in ihr aus zweiter, französischer Hand stammt, wie andererseits für die allgemeine künstlerische Bewertung die Übernahme heterogener Motive einen einheitlichen originalen künstlerischen Aufbau zunächst fast nirgends hat entstehen lassen. Aber trotz der Beibehaltung dieser fremden, rudimentären, sinnlichen Vorstellungselemente hat sich ein durchaus originales künstlerisches Denken hier durchzusetzen gewußt und das Übernommene der Einheitlichkeit seines Gestaltungsprinzipes schließlich völlig unterworfen. Hierin liegt die Bedeutung der Kunst der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Gleichzeitig tritt der mittelalterlich-typologische Kreis mit seinen

ethisch-didaktischen Tendenzen zurück gegenüber den die religiösen Stimmungen gestaltenden Darstellungen.

1348 konstituiert sich in Prag eine Malerzeche, der erste wirtschaftliche Zusammenschluß der jungen schaffenden Generation, die zum weitaus überwiegenden Teile aus Deutschen bestand, einheimischen sowohl wie zugezogenen, unter denen vor allem Nürnberger und Straßburger zu finden sind. Erst gegen Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts scheinen die tschechischen Elemente eine größere Bedeutung zu erhalten. Johann von Neumarkt, ein ehemaliger Pfarrer und seit 1347 Reichskanzler Karls, war als gelehrter Literat und Humanist vor allem die Seele der ganzen Bewegung und seine Handschriften-Bibliothek hat der keimenden Saat neue Nahrung gegeben²). Sowohl neapolitanische wie avignonesisch-italienische Arbeiten haben die entscheidenden Anregungen und Mustervorlagen für die rege künstlerische Tätigkeit böhmischer Illumineurs abgegeben; bereits in den fünfziger Jahren kann man von einer selbständigen deutsch-böhmischen Lokalkunst sprechen, dem ersten Zeichen der anbrechenden Renaissancezeit im deutschen Osten. Man ist geneigt, die besondere Eigenart, die dies mit slawischen Elementen stark durchsetzte Volkstum auch heute noch zur Schau trägt, schon in den künstlerischen Leistungen der damaligen Zeit zu suchen. Eine fröhliche Eleganz, ein heiterer, über die Oberfläche des Lebens so lustig hingleitender Geist, eine Sinnlichkeit, die den goldenen Mittelweg zwischen Scherz und Ernst so leicht zu finden weiß, ein weltkluger, anpassungsfähiger Geist, der ohne starke Eigenwilligkeit doch mühelos sich im Reiche der Kunst stets mit Anstand und Geschick bewegen kann und eben hierdurch wie zum Teil die Rheinländer mehr als alle die anderen deutschen Stämme am leichtesten die neuen Ideen aufzunehmen berufen war. Die Schriften John Wiclifs haben hier ja auch früher und stärker eingewirkt als in England selbst. Aber dieser Geschwindigkeit, in dem hier die Moderne einzog, deutet doch auch auf eine relativ geringe Stabilität und Tiefe der alten Kultur. Es nimmt daher nicht wunder, daß dieser künstlerische, zuerst so lebendige Strom vor der Zeit versandet, zumal das tschechische Element in das deutsche hier einen Keil trieb, unter dem beide Teile zu leiden hatten. Gegenüber Nürnberg und den anderen deutschen Kunstmetropolen tritt Prag im 15. Jahrhundert gänzlich zurück. Aber ein Stück des modernen Österreichertums, das man gerne mit dem Leben seiner tonangebenden Hauptstadt identifiziert, lebt schon in den launigen Schnörkeln der Wenzelbibel (Abb. 166 u. 167) ebenso als in manchen der Tafelgemälde und weist über die Jahrhunderte hinweg nach jenen Tagen neuer Blüte, die für diesen Geist im Zeitalter Mozarts und des Rokoko anbrach.

Den beiden regierenden Persönlichkeiten Karl IV. und König Wenzel entsprechend, teilt man diese böhmische Renaissancekunst am besten in drei bzw. vier Stilphasen ein. Die vorkarolingische, die im wesentlichen die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts umfaßt; die karolingische von 1346—1378 (früh- und spätkarolingische), die Wenzelsche Stilphase von 1378—1419. In der vorkarolingischen Periode ist der erste Einschlag des modernen Lebens ohne Aufgabe der alten künstlerischen Tradition zu erkennen. In der zweiten vollzieht sich der Umschwung durch die Aufnahme völlig neuer vorwiegend französischer Motive. Gegen Ende der Periode ist das Übernommene zu einer selbständigen Kunstweise verarbeitet worden. In der Wenzelschen Stilphäre treibt diese Kunstweise ihre üppigsten und reichsten Blüten zugleich mit Anzeichen des inneren Zerfalls. Die Quantität der Produktion geht zum Teil auf Kosten der Qualität.

Man kann sich die drei ersten Hauptphasen dieser Stilentwicklung an den drei nebenstehenden Schul-

bildern klar machen: In dem Madonnenbilde, Abb. 137, sind die Motive der herabhängenden Gewandung unabhängig von den äußeren Silhouetten, die mehr zufällig aus der Position der einzelnen Gliedmaßen sich ergeben und im wesentlichen nur durch die Symmetrie der Anordnung der Bildgedanke zum Ausdruck gelangt. Daher auch die Gleichartigkeit der Gesichtstypen und Gebärden. Der Thron trennt die Hauptfigur ganz von den Nebenfiguren ab, bleibt aber im wesentlichen durch die Bildgrenze bestimmt. In dem der Schule des Theoderich von Prag angehörenden Werk entwickeln sich die Körper aus dem Dunklen zum Hellen (Abb. 138). Die Gleichartigkeit des Oberflächenlichtes von Gesichts- und Gewandfarbe bringt einen neuen künstlerischen Einheitsgedanken über die gegenständlichen Unterschiede hinweg zum Ausdruck, wie auch an den Silhouetten der Gewandung aus den einzelnen Gliedmaßen nun (vergl. die unteren Partien) die ineinander übergehenden Motive gewonnen worden sind und ihre charakteristischen Rundprofile auch auf die Außensilhouette zum Teil übertragen. Aber was hier noch an verlorenen Konturen zu finden ist, verschwindet fast ganz in den Werken des unter nordfranzösischen Einfluß sich bildenden Stiles (Abb. 138), wo die die einzelnen Figuren zusammenfassenden und alle inneren Formen bestimmenden Außensilhouetten einem Schönheitsideal in der Bewegung huldigen, dessen transzendentaler Charakter schon in seiner Bestimmung durch das Motiv der Ausdrucksgebärde deutlich wird. In dem Werke von Hohenfurth lebt noch das Standmotiv der Antike wie ein Rest nordischer Stilformen fort³⁾, in dem Bilde des Meisters Theoderich erscheint das impressionistische Gestaltungsproblem der modernen Zeit nicht ohne kalligraphische und rationalistische Tendenzen der Renaissance. In dem Schulbilde des Meisters von Wittingau (Abb. 139) wird das transzendente Motiv der Gebärde zum bestimmenden Ausgangspunkt einer Gestaltung gemacht, die im Grunde ihres Wesens doch einem allgemeinen, den individuellen Gehalt der Geste wieder aufhebenden, überpersönlichen Formenideale nachgeht⁴⁾. In dieser hier versuchten Synthese nordischer und südlicher Weltanschauung kann man die kulturgeschichtliche Mission des französischen und teilweise des südniederländischen Volkes sehen, dessen starker Einfluß auf die germanischen Völker bis weit nach dem Osten her-



Abb. 137. Gnadenbild aus Goldenkron, Budweis, Städt. Museum
(Beispiel vorkarolingischen Stiles).



Abb. 138. Schule des Theoderich von Prag
(Beispiel des späten karolingischen Stiles).



Abb. 139. Schule d. Meisters v. Wittingau, Protiwin, Schloßkapelle
(Beispiel der Wenzelschen Stilepoche).

lehnung an ältere französische Motive eine eklektizistische Kunstleistung. Die Ornamentik sucht sich von dem untergelegten geometrischen Muster der Randleiste zu lösen und entwickelt sich auch in den charakteristischen Motiven der Kapillarstengel mit den goldenen Tropfen völlig frei, ohne Rücksicht auf die das Blatt gliedernden Silhouetten des Schriftsatzes. Die Laune des Zufalls triumphiert über die strenggeformte Ordnung der Vergangenheit, doch bleibt der traditionelle Grundgedanke des seitlichen Leistenabschlusses in der Gesamtanlage noch gewahrt. Auch die Motive selbst sind ein Mittelding „abstrakten“, frei erfundenen Schmuckes und naturalistischer Blattformen, deren körperliche Wesenheit da und dort schon schüchtern der tektonischen Ordnung zu widersprechen wagt und deshalb in dem organischen Aufbau gegenständlicher Einzelheiten doch noch reichlich undeutlich bleibt. An Stelle der gesetzlichen Abwandlung eines das Ganze umfassenden Grundmotivs tritt hier seine einfache freie Wiederholung. Die dingliche Klarheit beeinträchtigt bereits das Interesse an der sinnlichen Einheit. Der zentrale Zusammenschluß des ausstrahlenden Blattmotives mißglückt über der Herstellung der Verbindung mit dem Vertikalmotiv der Randleiste überall. Die Einbeziehung des Miniaturbildes in dem ornamentalen Teil ist noch ein Rest des Gestaltungsprinzips der älteren Zeit.

Auch in dem *liber viaticus* (Reisebuch) des Johann von Neumarkt (1357–64 für diesen gemalt, Abb. 142) wird der Grundgedanke der Randleiste der geometrischen Rechtecksform beibehalten, freilich mehr im Sinne einer räumlichen Abgrenzung des Schriftsatzes als zum Zwecke der Verbindung desselben mit dem Blattrande. Dem stärkeren Differenzierungsbedürfnis, das durch die gegenständliche Umdeutung der ornamentalen Motive zum Ausdruck kommt, entspricht auch die Absonderung des Schriftsatzes von seiner dekorativen Umgebung. Doch finden die Horizontalen der Schrift in dem ihrer Richtung folgenden, seitlich vorstehenden Blattmotiv noch ihr sinnliches Analogon, wie anderseits das Interkolumnium zwischen den beiden Satzspiegeln die Gliederung der Fußleiste bestimmt und das ohne Rücksicht hierauf durchlaufende Krabbenmotiv die Ähnlichkeitsbeziehung zum zusammenfassenden Blattrande herstellt. Auch ohne Kenntnis der kunsthistorischen Beziehungen läßt sich aus dem sinnlichen Tatbestand selber erweisen, daß hier nicht aus einer originalen Vorstellung heraus mit einheitlichen Grundideen und klaren Zielen geschaffen, sondern vielmehr zwischen zwei heterogenen künstlerischen Weltanschauungen laviert wird. Die Feststellung, daß das Akanthuslaub mit gotisierendem Eichblattmuster wechselt, würde hierzu freilich nicht genügen, auch nicht, daß beide nur Anhängsel eines mit ihnen motivisch kontrastierenden Stäbchens sind. Das Wichtigste bleibt, daß das Eichblattlaub hier innerhalb des Bildgedankens einen Rest der strengen Disziplin seiner künstlerischen Vorgänger behielt, während das Akanthuslaub als dekorierendes Eckmotiv, erfüllt von dem ungebundenen Geist des Modernen, an diese Hausordnung sich nicht kehren will. Dabei

über nur das Symptom einer großen Bewegung des ganzen mitteleuropäischen Kulturkreises des Nordens gewesen ist.

Für die Miniaturmalerei gilt durchaus dasselbe.

Die Handschrift (Fol. I, XIII. A. 13) Augustinus super Johannem der Bibliothek des Prager Landesmuseums läßt am deutlichsten die sich vollziehenden Wandlungen erkennen (Abb. 140). Der ornamentale Schmuck der Handschrift (XII A. 15, Schriften des Bernhard von Clairvaux) im Böhmisches Landesmuseum ist nur eine Randleiste, die den Schriftsatz an die Blattgrenzen angleicht, wobei die Ornamentik (Fleuronné) aus einem in geometrischen Rautenmotiven gegliedertem Füllwerk besteht, das in seiner anspruchslosen Zartheit durchaus hinter dem Buchstabenbild zurücktritt. Diese wohl noch der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstammende böhmische Handschrift mit dem Wappen des reaktionären Reformators Ernst von Pardubitz, ist unter An-



Abb. 140. Randleiste aus den Schriften des Bernhard von Clairvaux. Muses. XII. A.15 des Böhmischen Landesmuseums.

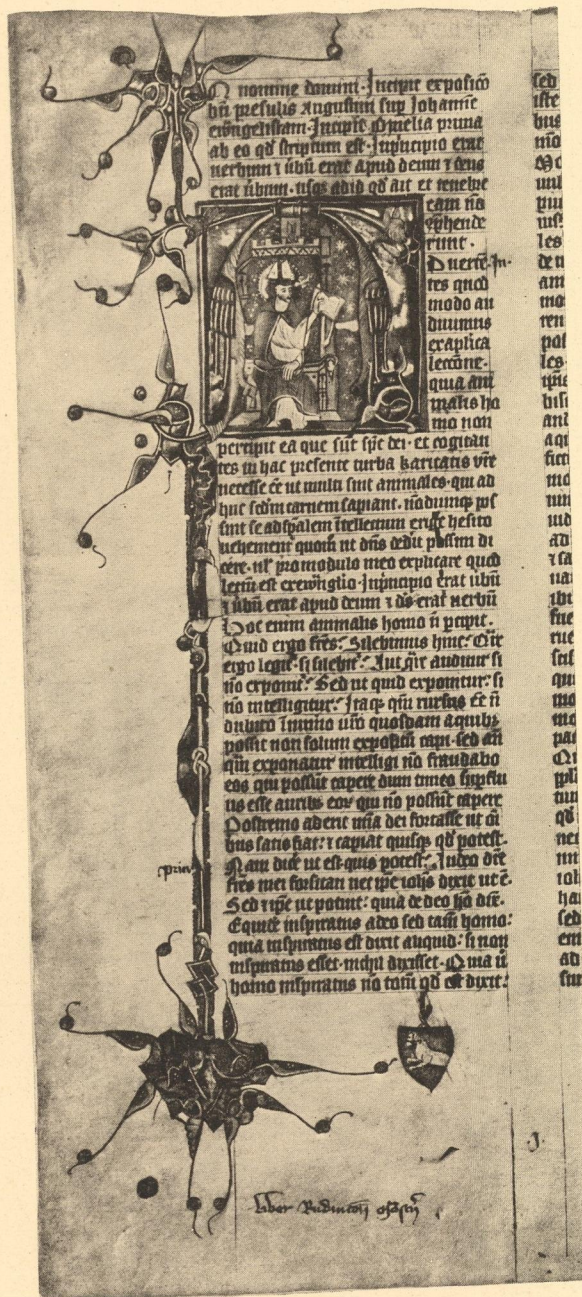


Abb. 141. Randleiste mit Initial aus der Handschrift Augustinus super Johannem (Fol. I. XIII. A. 13).

setzt innerhalb der Ornamentik selbst die räumlich-gegenständliche Umbildung der sich auch in ganzen Episoden (Tierkämpfe) verwandelten Motiven ein; die Formen des die Vertikalleiste dekorierenden Drachen versuchen wohl nach älterer Weise ornamental sich ihr anzugleichen, aber durch die „naturalistische“ Beschreibung der körperlichen Einzelheiten erscheint er doch als ein Sondermotiv, ähnlich wie rechts unten

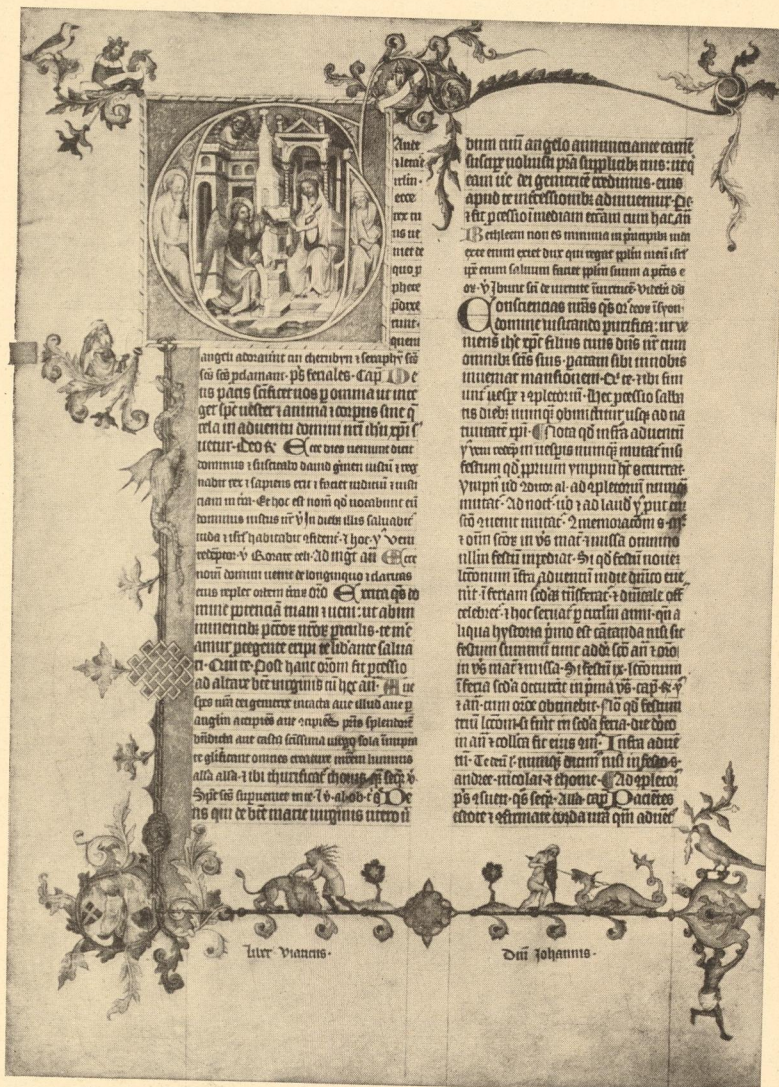


Abb. 142. Reisebuch des Johann von Neumarkt, Fol. 69 (um 1360).

Rankenbordüren (Abb. 136), während vor allem bei den figürlichen Szenen die auch in Avignon fortlebenden toskanischen Meister Paten gestanden haben. Wahrscheinlich hat der deutsche Meister dieses Werkes bereits in Avignon gelernt. Das Missale des Nicolaus von Kremsier in der Bibliothek der Pfarre zu St. Jakob in Brünn steht künstlerisch diesem Reisebuch am nächsten. Rohere Nachahmungen sind das Missale Nr. 3 und das Brevierum Pragense derselben Bibliothek⁵⁾.

Eine weitere und neue Phase der Entwicklung vertritt das Orationale Arnesti (XIII. e. 12) im Prager Landesmuseum (Abb. 143). Die Technik und Gestaltungsweise der Meister des Johann von Neumarkt bildeten die Grundlage für diesen neuen und selbständigen Stil, der sich rasch verbreitete. Es waren die Hofmaler Wenzels, die das Erbe der Karolingischen Zeit in Böhmen angetreten und erweitert haben. Auch die böhmisch-mährische Kunst erhielt mithin eine überragende Bedeutung in Deutschland zu einer Zeit, in der Böhmen überhaupt der kulturelle Mittelpunkt im deutschen Osten wurde.

die Taube, die das zu ihr gehörige Akanthusblatt nun spazieren trägt und der halbnackte Kerl darunter, der den Blattknollen als Turnreck benützt. Räumlich gegenständliche Beziehungen, Handlungszusammenhänge, suchen die sinnlichen mithin zu ersetzen. Der Rest des mittelalterlichen Pantheismus liegt allein in diesem lebendigen Mit- und Gegeneinander abstrakter geometrischer Motive, Pflanzen, Tiere und Menschen; deshalb schaut doch auch der weltumfassende Geist des Mittelalters in diese bescheidene Szenerie grotesker Genreszenen, in die launige Idylle des neuen Geistes deutscher Frührenaissance (vergl. die Wenzelbibel, Abb. 166 u. 167).

Auch die Miniatur selbst isoliert sich als sinnliche Sonderexistenz von dem Buchstaben, zwischen dessen eleganten Konturen im geisterhaften Lichte Propheten aus dem Reiche schöner Diesseitigkeit in das der Phantasie hinüberleiten. Dasselbe gilt auch im rein künstlerischen Sinne für den fein ornamentierten Grund des Buchstabenfeldes, der sich der neben der eigentlichen Ornamentik sich längs des Schriftsatzes hinziehenden, vertikalen Randleiste anzugleichen versteht. — Die Motive weisen nach Avignon wie nach Toskana. Die Schrift und die kalligraphische Dekoration folgen den französischen Vorbildern, ebenso wie die krausen antikisierenden

Die Miniatur ist hier nicht mehr dekorative Erweiterung eines Buchstabens noch ein bloßes Einschießel in die Schrift, sondern begleitendes Motiv für das Kolumnenpaar, dessen Doppelgliedrigkeit die seitlich im Winkel heruntergehende Ranke in Ähnlichkeitsbeziehung zu der Blattgrenze zugunsten der künstlerischen Einheit des Spiegels aufzuheben versucht. Die Ranke ist nicht mehr sekundäres Dekorationsstück einer Randleiste, sondern Resultat desselben künstlerischen Zweckes, den sie für sich allein, nicht als Teil eines größeren Ganzen verfolgt. Daher widerspricht auch die geometrische Regelmäßigkeit des die Miniaturen einschließenden Schriftsatzes der „malerischen“ Freiheit dieser selbstgefälligen Eleganz klassizistischer Ornamentik. Sie bleibt im Grunde genommen nur ein geistvoller Schnörkel an einer anderen künstlerischen Wesenheit, wie die artistische Phrase im Briefstil der damaligen Zeit und seine poetisch-rhetorischen Allegorien, die die Sachlichkeit des Gedankens umspinnen. Aber die Absicht, nicht durch den Reichtum dekorativer Motive, sondern durch eine edle geschlossene Einheitlichkeit bei möglichster Betonung der Individualität der Teile zu wirken, ist doch der wesentlichste Zug dieser klassizistischen Werke deutscher Frührenaissance.

Den Gegensatz zwischen den deutschen und französischen Werken in der Verarbeitung des traditionellen Ornamentalschatzes mit dem Neuen vermag das Psalterium der Pariser Nationalbibliothek besonders gut zu illustrieren

(Abb. 144). Ganz mühelos finden sich hier die bei den Deutschen im wesentlichen getrennt bleibenden und so umständlich assimilierten Formelemente zu einer neuen Einheit. Dünne Stengel formen sich zur eleganten Volute, aus der sich in stacheliger Fülle das gotisierende Eichblatt entwickelt, dessen vielzackige Silhouette auch in der Randleiste wiederkehrt. Dazu kontrastiert hier nicht mehr motivisch ein flacher Grund mit der Körperlichkeit gegenständlicher Einzelheiten, sondern beide verdanken der tektonischen Angleichung der vegetabilischen Einzelheiten an die Ebene des Blattes und der Wiederholung und Abwandlung der beweglichen Grundform der Ornamentik ihre künstlerisch-einheitliche Form. Die wellige Außensilhouette des Ganzen variiert nur im Sinne der Einzelmotive die Gestalt des Rechtecks. Auch das Motiv der Anfangsbuchstaben bildet, zwanglos durch breite vertikale Zwischenbänder sich aus der Randleiste entwickelnd, mit der Schrift niedrigere Rechtecksfelder, die von der fast quadratischen Form der Miniatur in die des hochgestreckten Blattformates überleiten. Die Schrift ist der nur mehr dekorierende Rahmen für die Miniatur, die aber als Bild wieder in ihren wesentlichsten Teilen durch die Beziehung zur Gliederung des ganzen Blattes bedingt ist. Selbst die perspektivischen Tiefengliederungen des Miniaturraumes verlieren daher durch die schichtweise Breitenanordnung der Architekturen und der Parallelität ihrer Silhouette zu dem Bildrand nicht den Zusammenhang mit der ganzen Blattkomposition. In ihrer selbstverständlichen Harmonie

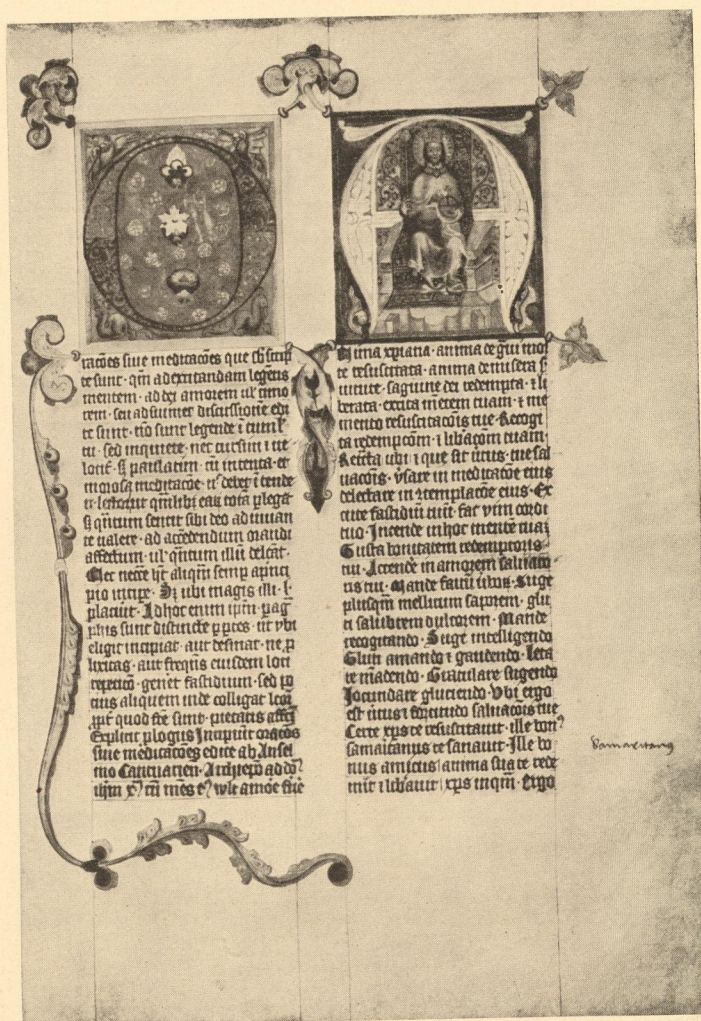


Abb. 143. Schriftblatt aus dem Oratio Arnesti (XIII, C. 12), Prag, Landesmuseum.



Abb. 144. Französische Buchillustration aus dem Psalterium Ms. 13091 der Pariser Nationalbibliothek.

stehen solche Bilder natürlich den Gewaltsamkeiten des Revolutionärs ebenso ferne als wie den frischen Lebensimpulsen einer Kraft, die nicht nur um das Gute, sondern um das Beste und Höchste ringt. Auch in diesen relativ bescheidenen Werken bespiegelt sich etwas von dem Wesen des französischen Volkes, das seine Geschichte und seine Geschicke bestimmte, durch die es in allen Zeiten und in allen Lebenslagen nie lange und ernstlich aus dem Gleichgewichte gekommen ist; unter der eisernen Hand des Korsen so wenig als unter der freien Sonne der Republik, unter den Unbilden englischer Herrschaft so wenig als in den Stürmen der Revolution. Das Fremde ist so rasch stets in den Strudel zentripetaler Kräfte untergegangen, hat sich der Einheit französischen Wesens fügen müssen, ist nie so wie bei dem Deutschen das angebetete Idol seiner Gesinnung geworden, das eine Zeitlang das Denken und Wandeln regiert.

Die beiden Stilphasen der ersten und letzten Jahre der karolingischen Zeit auf dem Gebiete der Tafel- und Miniaturalmalerei charakterisiert am besten ein Vergleich der Verkündigung des Meisters von Hohenfurth mit der gleichen Darstellung aus dem sogen. Mariale Arnesti (Taf. X und XI). Man sieht, wie die neuen Ideen aus den alten sich entwickeln, was durch sie gewonnen und verloren ging. Die Vergangenheit bringt die besten Seiten ihres Wesens dar und der lebensfrische Glanz der jungen Gegenwart fügt sich bescheiden der

strengen Zucht der Tradition. Der Engel ist der göttliche Sendbote, der sich des Auftrages wie bei einer feierlichen Staatsaktion oder höfischen Zeremonie entledigt. In höfischer Prunkgewandung ist er niedergekniet, erhebt die Hand, um der Allerholdseligsten seine Sprüchlein aufzusagen. Maria, nicht ohne Bewegung, empfängt ihn würdig, wie es einer wohlgezogenen Jungfrau geziemt, als wüßte sie, daß eine Welt von Augen auf ihr Tun in diesem Augenblick gerichtet sei. In diesem wohlberechneten Aufbau der repräsentativen Zeremonie äußert sich eine naive Sinnlichkeit, der der gefällige Zusammenschluß der übersichtlich nach Horizontale und Vertikale sich aufbauenden Teile mehr galt, als eine dramatische Persönlichkeitscharakteristik.

In dem Mariale Arnesti ist die Jungfrau vom Throne aufgesprungen, und erst langsam scheint die bessere Einsicht über die instinktiv zur Flucht drängenden Glieder die Herrschaft zu gewinnen. Aber bei diesem feinen Spiel der Glieder verliert sie doch nicht einen Augenblick die Haltung, bleibt an Leonardos Frühwerk gemahnend, die Fürstin gegenüber dem Engel, der so bubenhaft fest und unbekümmert mit dem



Meister von Hohenfurth
Verkündigung (um 1350)
Stift Hohenfurth in Böhmen
Geschenk des Stiftes.



Verkündigung aus dem Mariale Arnesti
Böhmisches Landesmuseum, Prag

ausgestreckten Arm auf sie zuschreitet. Der Lockerkeit seiner Silhouette tritt die edle Geschlossenheit der Madonnenerscheinung gegenüber. Auf diese Individualmotive der Figuren hat die Bildgrenze keinen bestimmten Einfluß mehr, und auch die Architekturen sind jetzt nur Begleitmotiv für die charakterisierenden Gebärden. Während der Thron bei dem Hohenfurther Meister ohne Rücksicht auf das differenzierte Bewegungsmotiv der Mariengestalt aufgebaut war, nimmt er hier sowohl dieses als auch das Gruppenmotiv auf. Der enge, ohnedies der Madonna ganz an den Leib gepaßte Thronbaldachin öffnet sich nicht dem Engel zu, sondern folgt gewissermaßen der fortdrängenden Madonna; das Betpult steht deshalb nicht wie bei dem Hohenfurther Meister innerhalb, sondern außerhalb des Thrones, wobei die hier entstehende Verkröpfung der Sitzgelegenheit der Silhouette des ausgestreckten Armes entspricht, während die verkürzte Thronwange rechts haltgebietend auf die Vertikale der Figur eingestellt ist. Im Gegensatz zu dem eigentlichen, in Niedersicht gegebenen Thron führt die dekorative Zutat dahinter eine neue gesonderte Vorstellung der Raumtiefe in das Bild ein, folgt aber auch dem Motiv der Engelsgeste wie der Blickrichtung der Maria und verbindet dadurch beide. Freilich reicht nun der Bildgedanke nicht wesentlich über den der Gruppe hinaus. Das ist das Verlustkonto gegenüber dem Gewinn. Wie streng weiß der Hohenfurther Meister das Wolkenmotiv und den rückwärtigen Flügel durch die Angleichung an die Bildgrenze und die umgebenden Silhouetten dem Bildorganismus unterzuordnen. Dazu die völlige Gleichartigkeit des Oberflächenlichtes der hell gehaltenen Töne (den Goldhintergrund mit eingeschlossen). Im Throne verbindet sich in reizvollem Wechsel das Farbmotiv der Figurengruppe, während der Meister des Mariale durch die Verschiedenheit der Farbcharaktere die räumliche Unterscheidung der gegenständlichen Einzelheiten im Auge hat; trotzdem besonders in dem Farbtone der Maria und des Thrones auf die Übereinstimmung des Helligkeitswertes und die Überleitung nach der dunkel gehaltenen Figur des Engels hin Bedacht genommen ist.⁶⁾

Die feine Persönlichkeitscharakteristik, die nach Art der Frührenaissance den ersten Akt eines religiösen Dramas mit allen verführerischen Reizen des sinnlichen Lebens ausgestaltet, ließ doch noch nicht über dem stärkeren gegenständlichen Differenzierungsbedürfnis des forschenden Auges die transzendente Idee der künstlerischen Einheit außer acht, ein geistvoller Kompromiß, der zwischen der Weltanschauung der romanischen und germanischen Renaissance geschlossen wurde.

Gegenüber dem Hohenfurther Bilde wäre über das Wesentlichste der sich vollziehenden Wandlung in der Weltanschauung zu sagen: An den Werken des Hohenfurther Meisters ist die Willensäußerung des Individuums oder das Individuelle bestimmt durch die Gesetzmäßigkeit des Bildes; in dem Mariale Arnesti werden die Gesten der Persönlichkeiten zu den das Bild bestimmenden Individualmotiven, bildlich gesprochen schafft sich auch hier im Gemälde selber die Persönlichkeit ihr eigenes Gesetz. Die „Natur“ ist ihrem Willen unterworfen. Nur von diesen sinnlichen Tatbeständen ausgehend kann man sagen, daß der Renaissancegedanke künstlerisch sich ausdrückt, ähnlich wie beim Meister von Wittingau. Das Neue des Stils liegt nicht im „Gotischen“, sondern in einer andersgearteten Vorstellungs- und Denkweise. Es kommt wenig darauf an, welchen Namen man der Sache gibt, wenn man die Grundbedingungen dieses neuen Lebens erfaßt.

Die byzantinisch-italienischen traditionellen Formen erhalten von Avignon her durch die italienische, von Mittel- und Nordfrankreich dann durch die französische Kunst neue entscheidende Impulse. Unter rein historischem Gesichtswinkel betrachtet, steht der Meister von Hohenfurth an der Grenzscheide zweier Zeiten (Abb. 45 u. Abb. 49). Das Vorbild giottesker Trecentomalerei ist unverkennbar, doch stammen die künstlerischen Motive bereits aus zweiter Hand. Die stilisierten Felsen römischer Reliefs sind in ihren charakteristischen Formen auch hier wohl auf dem Umweg über Südfrankreich von Italien nach Deutschland gewandert.⁶⁾ Ihre künstlerische Bedeutung ist freilich dabei verloren gegangen; diese mißverständliche Häufung vielzackiger, sich übereinandertürmender kristallinischer Formen hat mit den eleganten und wohldurchdachten Gewandmotiven nichts mehr zu tun, während die „Felsen“ bei Giotto begleitendes Motiv der Figurensilhouetten und zugleich das übersichtliche Gerüst des Bildaufbaues gewesen waren. Man schien sogar hier schon Wert darauf zu legen, durch die Verschiedenheit von Gestalt- und Raummotiven die gegenständliche Klarheit zum Teil auf Kosten der sinnlichen Einheit zu steigern. Denn die Ähnlichkeitsbeziehung zu der Mimik der Gestalt (Motiv der erhobenen Hände) bleibt nur in der schräg verlaufenden Außensilhouette des Terrains gewahrt, ohne daß dieser künstlerische Gedanke klar zum formal bestimmenden Motiv für den



Abb. 145. Meister von Hohenfurth, Christus in Gethsemane, Hohenfurth, Stift.



Abb. 146. Lorenzo Monaco, Christus in Gethsemane, Florenz, Uffizien.

ganzen Felsenaufbau würde. Aber es ist von symptomatischer Bedeutung, daß dieses für den „Raum“ traditionelle Motiv in einheitlicher Niedersicht gegenüber der Profilansicht der Hauptfigur gestaltet worden ist, während ganz unabhängig davon die Baumgruppe links hinter der Felskulisse selbständig die Tiefe sucht⁷⁾. Es bestehen mithin mindestens zwei verschiedene Gestaltungsprinzipien in dem Bilde nebeneinander, die freilich durch die Ähnlichkeitsbeziehung zwischen der Gruppen- und der Baumsilhouette darüber künstlerisch miteinander verbunden wurden.

Lorenzo Monacos analoge Darstellung in den Uffizien in Florenz (Abb. 146) läßt trotz der scheinbar verwandten Formen der Felsen das völlig verschiedene formale Prinzip in der Bildgestaltung erkennen. Die Felsenmotive, übrigens ebenfalls in Niedersicht gesehen, füllen nicht nur die Lücken zwischen den Gestalten aus, sondern führen gleichzeitig in einer Spirale den ganzen Bildraum auch in seiner Tiefenentwicklung in sich einbeziehend, von unten vorne nach oben hinten (vgl. Dürerkreuzigung, Abb. 16). Gegenüber diesem echt romanischen, ohne Rücksicht auf die mimischen Differenzen durchgeführten Einheitsprinzip, von der Giotto gegenüber natürlich sehr lockeren Bindung der Einzelheiten abgesehen, bleibt in dem deutschen Bilde doch die beherrschende Stellung der Hauptfigur und die Anpassung der aus ihr entwickelten Sondermotive an die Bildgrenzen der etwas pedantisch und schwerfällig sich äußernde Grundgedanke des Ganzen. In der Gewandung findet man neben eleganten Schnörkeln und manchen stilistischen Äußerlichkeiten doch bereits ein liebevolles Studium der einzelnen Gliedmaßen, ohne daß die meist recht hölzernen Außensilhouetten der Körper diesen Gliederungsgedanken begleiteten, wohl zum Teil auch mit Rücksicht auf die hieratische Strenge der Bildkomposition, in deren andachtsvolle Stille eine starke freie Lebensäußerung eben gar nicht passen würde. Es liegt viel heimliche Freude und Sehnsucht nach Natur in diesen Bildern, ein Stück fast sentimentaler Romantik. Daneben aber doch noch der große Ernst mittelalterlich formaler Disziplin, die hier in recht deutscher Weise der Bildidee auch die Willensäußerung, die Geste der Persönlich-

keit (besonders stark in der Verkündigung) unterwarf, während diese sich bei den Italienern (Abb. 146) völlig frei entfaltete. So verarbeitet diese deutsche klassische Kunst des späten Mittelalters in dem tausendjährigen Formenschatz ihre neuen Anschauungen von der Natur und konserviert doch dabei den ethischen Grundgedanken der vorangegangenen Zeit, indem sie mit dem Bildgesetz auch zugleich die Gesetzmäßigkeit im Handeln, das überpersönliche Schicksalsgesetz, zum Ausdruck bringt. Der Christus Lorenzo Monacos mimt geschickt eine sehr gefällige Geste des Anbetens, der des Meisters von Hohenfurth bringt neben dem Restmittelalterlicher Repräsentation doch auch die Magie der Seele zum Ausdruck, die Christus bittend und forschend Blick und Hände instinktiv nach oben heben läßt, wo aus dem Wolkengekräusel ein Engel hervorsieht, der bei Lorenzo so kunstgerecht den Kelch uns serviert. Auch sonst besitzt das deutsche Bild, besonders in der feierlichen Weiträumigkeit, einen gerade der kleinlichen Frisur der Felsen wegen doppelt auffallenden Vorzug, der vor allem auf Rechnung der starken Vergrößerung der Hauptfigur und ihre systematische Eingliederung in die Umgebung zu setzen ist.

Der Christus in Gethsemane des Meisters von Wittingau (Abb. 147) vertritt innerhalb der Tafelmalerei jene dritte, in den sechziger Jahren beginnende Stilphase des 14. Jahrhunderts, in der der nordfranzösische Ein-

fluß gegenüber dem südfranzösisch-italienischen in den Vordergrund tritt und die übernommenen Motive nun nicht mehr als eine Art modisches Gewand die eigene Denkweise maskieren, sondern durch die neuen Anschauungen in durchaus origineller Verarbeitung des übernommenen sinnlichen Materials eine Metamorphose sich gefallen lassen müssen, in der das Nationale und Persönliche der Zeit eine klare, festumrissene Gestalt erhält. An Einheitlichkeit und Strenge des Bildaufbaues wetteifern diese Schöpfungen mit den italienischen und übertreffen hierin sicherlich die gleichzeitigen französischen. Nur ist das Ziel des künstlerischen Denkens nicht die räumliche Klarheit und übersichtliche Geschlossenheit des Bildes, vielmehr nimmt die Bildvorstellung ihren Ausgangspunkt von dem Bewegungsgedanken der zum Himmel blickenden Hauptperson, und läßt daher den Boden und die sich darüber türmenden Felsen, die Bäume und die Gruppe der schlafenden Jünger zu einer einzigen, schräg nach aufwärts ziehenden Masse sich formen, die von der Erde in den Himmel wächst. Der Raum ist hier weder Bühne noch Rahmen für die Gestalt, sondern gewissermaßen Begleitmotiv des Gebets, das von der Erde zum Himmel dringt. Die Felsen haben ihre archaische Struktur zugunsten dieses Bildgedankens fast völlig verloren und formen sich, wie die übrigen Einzelheiten ihres stofflichen Charakters entkleidet, gleich einem Werke des Altmeisters Rembrandt aus düsterem Dunkel zu bleichem Lichte, dessen Silhouettierung, herausgewachsen aus dem Motiv der Mimik der Hauptpersönlichkeit, der stimmungsmäßigen Ausdeutung ihrer Handlung nicht einem formalen Ideal dient. Diesem transzendentalen Idealismus des deutschen Bildes entspricht auch der Aufbau der Figur Christi, in der sich das



Abb. 147. Meister von Wittingau, Christus in Gethsemane, Prag, Rudolfinum.

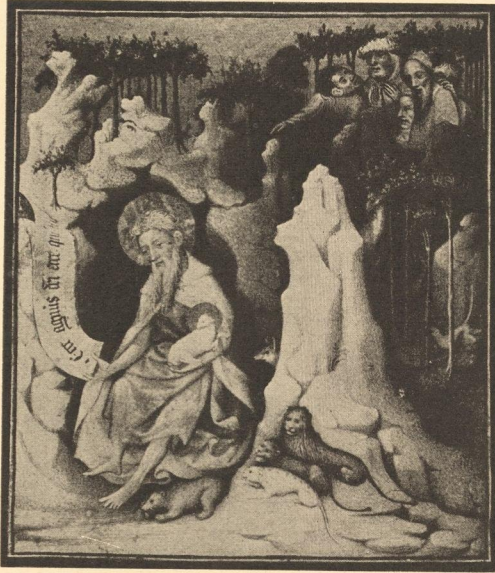


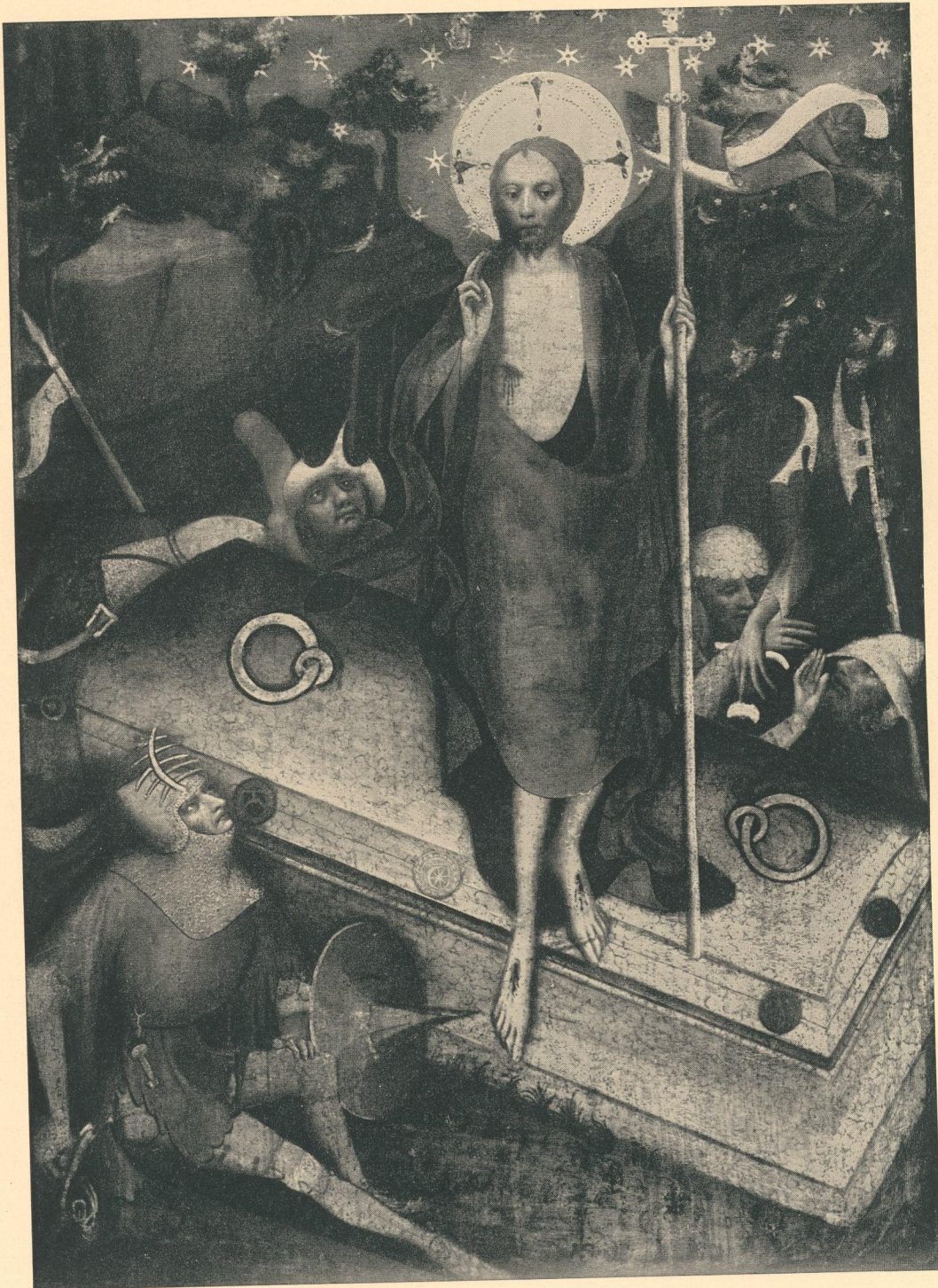
Abb.148. Aus d. Stundenbuch d. Jean de France, Herzog v. Berry, ehem. Turin, zw. 1404 u. 1413

daß die sogenannte Entwicklung nicht immer zur Klärung des Raumbildes (die der ältere Meister entschieden in höherem Maße erreicht hat) als vielmehr auf die sinnliche Einheit und Ordnung des Gesichtsvorstellungsbesitzes drängt, dessen Prinzip es zu erkennen gilt. Mit der Gebärde Christi verlieren sich die Bildmotive ohne Rücksicht auf die Bildgrenze in die Unendlichkeit. Wie ein Abglanz ihrer feierlichen Stille liegt es über dem Gesichte der schlafenden Jünger. Der Meister von Hohenfurth schildert das Schlafen durch die verschiedenen Stellungen des Ausruhens, der Meister von Wittingau die Wunsch- und Willenlosigkeit des Träumens oder halbwachen Daseins, den Stimmungszustand. Der künstlerische Gegensatz, der sich in diesen beiden Bildern ausspricht, ist identisch mit dem von italienischer und deutscher Renaissance. Er kehrt auch im 16. Jahrhundert mit aller Stärke wieder, wovon Dürers gleichartige Darstellung (Abb. 42 u. 43) am besten erzählen können. Bei dem Hohenfurth Meister die Determiniertheit der Handlung durch das im Bilde sich realisierende Einheitsideal, hier die frei handelnde Persönlichkeit als Ausgangspunkt und bestimmender Faktor im Bilde. Nur die etwas sentimentale Elegie des Bildes, die versteckte Eleganz in mancher der Konturen, die vorsichtige Charakteristik in den Köpfen macht den Einfluß des höfischen Kunstgeschmackes noch fühlbar.

Noch deutlicher tritt der Gegensatz zweier Generationen in der Kunst der beiden Meister bei einem Vergleich ihrer Auferstehungsdarstellung in Erscheinung (Abb. 149 u. Taf. X). Sarkophag und Christusfigur geben in ihrem charakteristischen Kontrast, die Grenzmotive des Bildes wiederholend, den Ton an, die Figurengruppe rechts, bescheiden in eine Ecke gerückt, fügt sich ebenso wie die Silhouette des sie empfangenden Engels der hieratischen Strenge der Bildstruktur ein, dessen Stille weder die im Winde flatternde Fahne noch die farbig ganz dem Sarkophag sich unterordnenden Formen der erschreckten Kriegsknechte trotz ihrer Bewegungsfreiheit zu beeinträchtigen vermögen. Der Gedanke mittelalterlicher Repräsentation, der durch die Haltung und die einfache vertikale Außensilhouette der Christusfigur zum Ausdruck gelangt, widerspricht freilich der überreichen Silhouette der Gewandung, die in ihrer kleinlichen Häufung der Motive schon den Willen einer neuen Zeit verkündet und in ihrer jugendlichen Lebendigkeit zu der patriarchalischen Feierlichkeit des Ganzen nicht mehr passen will⁸⁾.

In der Christusfigur des Meisters von Wittingau versinnbildlicht sich nicht mehr allein die Erhabenheit der göttlichen Erscheinung, sondern die bezwingende Macht der siegenden Persönlichkeit, zu deren Füßen wie furchtsame Sklaven um den Thron des stolzen Herrn die Kriegsknechte liegen und aus dem Dunkel der Nacht zu seiner Lichtgestalt scheu emporblicken. Der Hohenfurth Meister versucht die physiologische Seite des körperlichen Vorgangs mit der Idee der Himmelfahrt, der Transsubstantiation, in Einklang zu bringen. Deshalb einerseits die rationalistische Beschreibung des Heruntersteigens der

Darstellungsproblem nicht mit der Relation von Gewand und Körper erschöpft. Durch das Zusammenarbeiten der sich krümmenden äußeren und inneren Silhouetten wird die Gesamterscheinung vor allem ein charakterisierendes Ausdrucksmittel für den seelischen Schmerz und die stille, willenlose Hingabe und Ergebung. Das Gesicht selber ist dabei zu kurz gekommen. Daher behält auch beispielsweise die Gewandung unten nur den Bewegungsgedanken der mehr schwebenden als knienden Gestalt, nicht ihre sinnlichen Beziehungen zur Ebene des Bodens (wie beim Meister von Hohenfurth) im Auge, und die Felsen steigen aus ungewissen Tiefen empor, stehen nicht auf einem „Vordergrund“ auf. Die Helligkeitsdifferenzen dienen nicht mehr der Darstellung der räumlichen Trennung, sondern der sinnlichen Verbindung des räumlich und farbig Getrennten. Sie werden über den ganzen Bildraum verteilt. „Bildmotiv“, das den Helligkeitswechsel auf eine typische Grundformel bringt, die aber bescheiden hinter der Geistigkeit des Bildgedankens zurücktritt. Die Reste archaischer Niedersicht in den Felsen kommen streng untergeordnet unter die Bildstruktur als selbständige Motive kaum mehr in Betracht. Das Gemälde ist übrigens gegenüber der Hohenfurth Schöpfung ein Beispiel dafür,



Meister von Wittingau
Auferstehung Christi, um 1380
Prag, Rudolfinum

auf dem Rande des geöffneten Sarkophages sitzenden Gestalt, andererseits des unbeweglichen, frontal sich darbietenden Oberkörpers mit der himmelwärts weisenden Hand. Dieser hier im wesentlichen in der Figur Christi sich ausdrückende Gedanke der Auferstehung wird bei dem Wittingauer Meister zum Bildgedanken; der Eindruck des Emporschwebenden ist Resultat der Niedersicht des Sarkophages sowie der Figurengruppe und des Erdbodens, die sie vor unseren Augen in die Tiefe versinken und uns mit Christus auf sie herabblicken läßt. Es ginge auch hier nicht an, die perspektivisch „korrekte“ Darstellung des Raumbildes zum Maßstab einer Kritik zu machen, da die besonderen künstlerischen Relationen nur nach der Nähe oder Ferne eines konstruktiven räumlichen Idealbildes beurteilt werden. Diese Renaissanceapotheose der göttlichen Heldengestalt ist übrigens zugleich nach deutscher Weise der Ideenwelt der Mystik entwichen. Der Christusschwebt über dem geschlossenen und versiegelten Sarkophag und trotzdem in feinem Kontrapostum der natürlichen Schrittbewegung nachgegangen wurde, treten

die einzelnen körperlichen Gliedmaßen gegenüber der mimischen Umdeutung des künstlerisch so vorsichtig zusammengeschlossenen Motivs der ätherischen Gestalt nicht weiter in Erscheinung. Widersprechende Kompositionselemente wie in dem Hohenfurther Werke wird man hier nicht finden. Die Außensilhouette greift klar den Bewegungsgedanken der Gestalt auf und die ihr folgenden Innensilhouetten des schlichten Mantels halten die erwachenden Glieder doch noch in der Sphäre der Traumwelt zurück. Die die Fahne umfassende träumende Hand, die so kräftig in dem Hohenfurther Bilde zugreift, wird vorsichtig an die Vertikale des Lanzenschaftes herangeführt und der Mantel zum Begleitmotiv für den nach oben weisenden Gestus. Auch die weiblichen Charakterköpfe der Heiligenfiguren der Rückseite mit ihren manchmal an nordfranzösische Kathedralskulpturen erinnernden Gewanddrapierungen umspielt noch der märchenhafte Schimmer mittelalterlicher Traumwelt, während in den Männergestalten die Mimik bereits zu momentanen wilden Affekten wird (Abb. 151), so daß ein Stück romanischer Formenanmut und etwas von dem stürmischen Tatenrang der Renaissancehelden in diesen streitbaren Gestalten mit ihren hageren „Körpern“ steckt, von denen nur der Petrus in seiner martialischen Derbheit und gutmütigem Stumpfsinn das deutsche bauerliche Element vertritt. Man merkt besonders den Mädchengestalten an, daß hier nicht immer eine gewissenhafte Meisterhand über den Formenzusammenhang wacht, aber die Köpfe allein schon würden genügen, um das Altarwerk zu einer der hervorragendsten Schöpfungen deutscher Kunst des 15. Jahrhunderts zu machen. In den Farbrelationen erinnert besonders die Auferstehung an Rembrandtsche Gestaltungsgrundsätze. Das helle Rot des Mantels der Hauptfigur ist die einzige auffallende Farbe, die die übrigen Halbtöne ins Dunkel zurückweist.

Fünfzig Jahre später konnte auch die kölnische wie nürnbergische Malerschule den Köpfen der weiblichen Heiligen nichts Besseres zur Seite stellen. Der Typus dieser Gesichter ist durchaus deutsch. Dagegen läßt der der männlichen Heiligen mit den stark vordringenden Backenknochen, den kleinen Augen und der scharf ausgesprochenen Hackennase die Einwirkungen tschechischer Eigenart erkennen, die zweifellos auch ein nicht zu unterschätzendes wirkendes Element in den kulturellen Bewegungen Böhmens darstellt.



Abb. 149. Auferstehung Christi vom Meister von Hohenfurth, Stift Hohenfurth.



Abb. 150. Ausschnitt der Rückseite der Auferstehung Christi des Meisters von Wittingau.

Über die künstlerische Herkunft des Meisters kann jedoch kein Zweifel sein. Seine Beziehungen zu Melchior Bröderlam, dem Hofmaler des Grafen von Flandern und der Herzöge von Burgund, sind auffallend. Wenn man auch nicht an ein direktes Schulverhältnis der wohl ungefähr gleichaltrigen Meister denken kann, so müssen doch die beiden in derselben künstlerischen Sphäre gelernt haben. Schon die Gesichtstypen der beiden Meister und ihrer Schulen (Abb. 150, 151, 152) sind aufs innigste verwandt. Auch das Kompositionsprinzip, die exakte Einstellung des Raumbildes auf die Körperbewegung der Hauptfigur (vgl. die sitzende Maria des rechten Teiles, Abb. 152) ist neben den im einzelnen originellen und wohl-durchdachten charakteristischen Detailformen auch bei Bröderlams Werk zu finden; die dem Meister von Wittingau etwas verwandte Madonna von Hohenfurth läßt einen ähnlichen Gewandstil erkennen, die dem Jaquemast de Hesdin zugeschriebene Madonna (Abb. 154) mit den sicheren Dispositionen starkknochiger Gliedmaßen unter der in großen Zügen elegant sich zusammenschließenden Gewandung würde von den jüngeren französischen Werken das nächste Analogon hierzu bieten.

Eine ganze Reihe von Altarwerken stehen in unverkennbarem Zusammenhang mit diesen Prager Bildern. Doch läßt sich mit Sicherheit dem Künstler kein weiteres Werk zuweisen. Das ihm am nächsten stehende Gnadenbild in Hohenfurth entstammt einer anderen Stilwurzel, von den älteren Werken kommen in Böhmen nur die Gemälde des Altarschreines in der Probsteikirche zu Raudnitz in Betracht. Eine bindende Lokalisierung seines Schaffens ist jedoch zurzeit noch nicht möglich. Der Meister des Altarwerkes von Dubececk (Abb. 156) muß gleichfalls aus der Werkstatt des Meisters von Wittingau hervorgegangen sein, aber verrät unter Konservierung älterer Stilelemente gleichfalls französischen Einfluß.



Abb. 151. Meister von Wittingau, drei Heilige,
Prag, Rudolfinum.



Abb. 151a. Schule des Meisters des Hohenfurther
Gnadenbildes, Hohenfurth, Stiftsgalerie
(Hintergrund übermalt).



Abb. 151b. Schule des Meisters von Wittingau, Altarwerk aus Dubecek, Prag, Rudolfinum.
Burger, Deutsche Malerei.



Abb. 152. Altarwerk des Melchior Broederlam, Dijon.

Nach dieser allgemeinen Kennzeichnung der künstlerischen Wandlungen ist nun das Material der Tafelmalerei nach den bestimmenden Hauptpersönlichkeiten und ihren historischen Relationen zu gruppieren.

Über die Beziehungen des Meisters von Wittingau zu dem nordfranzösisch-belgischen Malerkreis ist die heimische Eigenart nicht zu übersehen¹⁰⁾, die ihn als einen der originellsten Köpfe befähigte, dieselbe führende Rolle im Südosten Deutschlands in den letzten beiden Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts zu spielen, wie Meister Bertam um dieselbe Zeit im

norddeutschen Kunstkreis. Bis spät ins 15. Jahrhundert hinein reicht die im deutschen Nordosten, Tirol, Bayern und Österreich zu verspürende Wirksamkeit seiner Kunst. Nach der Herkunft seiner Bilder ist man geneigt, ihn einer südböhmischen Schule zuzuordnen, zumal eine Reihe älterer Schöpfungen derselben Gegend ihm mit die Wege gewiesen zu haben scheinen¹¹⁾. Vor allem ist hier die ihm dem sinnlichen Vorstellungsmaterial nach zwar verwandte, dem Gestaltungsprinzip nach aber verschiedene Persönlichkeit des Meisters des Hohenfurter Gnadenbildes zu nennen (Abb. 156). Außer diesem berühmten und oft kopierten Bilde sind zwar weitere Originalwerke nicht nachweisbar, aber es ist ein ganzer Kreis später entstandener Schulwerke, die sich durchaus von denen des Meisters von Wittingau trennen, so daß die ganze südböhmische Tafelmalerei dieses Kreises sich in zwei nach der Gestaltungsweise dieser beiden Künstler orientierten Gruppen trennt. Das Hohenfurter Gnadenbild selbst mag nach einem Ablaß zu schließen, der 1384 auf das Bild ausgesprochen wird¹²⁾, in den siebziger Jahren entstanden sein, also 1—2 Jahrzehnte vor dem großen Altarbild des Wittingauer Meisters. Für eine frühe Datierung spricht der Umstand, daß der Künstler gerade hier noch augenfällige Beziehungen zu der Kunst der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Böhmen aufweist und zwar zu einem von Gehilfenhand stammenden Teilwerk des Hohenfurter Heilszyklus (Abb. 154). Da dieser wieder in künstlerischem Zusammenhang mit dem ältesten und bedeutendsten Bildwerk des böhmisch-österreichischen Kreises, den zwischen 1322 und 1329 von Propst Stephan von Sierndorf in Auftrag gegebenen Altarflügeln in Klosterneuburg¹³⁾ bei Wien steht (Abb. 153), schließt sich die Kette einer fast hundertjährigen künstlerischen Entwicklung, wobei die Kunst vom Ende des Jahrhunderts sich von der des Anfangs dadurch unterscheidet, daß diese sich die südfranzösische, jene die nordfranzösische zum Vorbild

nimmt. Es ist bezeichnend, daß die bereits dem 15. Jahrhundert angehörende modernisierte Wiederholung des Bildes aus Krummau (Abb. 155) den stilistischen Wandlungen der nordfranzösischen Miniaturenkunst vom Anfang des 15. Jahrhunderts, wie sie etwa durch Jaquemart Hesdin (Abb. 160) vertreten wird, Rechnung trägt. Mit der femininen Lyrik der Kölner Kunst, wie man das früher geglaubt hat, hat jedenfalls die böhmische Kunst dieser Zeit und dieser Meister gar nichts zu tun. Auch ist der Wandel in der künstlerischen Anschauung zum Teil bereits innerhalb der Werkstatt des Meisters des Hohenfurter Heilszyklus

selber vorbereitet. Während der Hauptmeister¹⁴⁾ schon der weltlich-höfischen Kunstrichtung, ihrer koketten Grazie und lyrischen Zartheit nachgeht (vergl. Taf. X), versucht sein Werkstattgenosse (Abb. 154) noch durch den monumentalen Zug und die robuste Heldenhaftigkeit der älteren durch den Meister des Klosterneuburger Altarwerkes vertretenen Kunstweise und ihre südländische Art zu imponieren (Abb. 153). Ganz ähnlich frei und groß wie in der Christusfigur der Krönung Marias des Klosterneuburger Künstlers ist auch in der Anbetung der Könige des Hohenfurter Heilszyklus der Mantel um mächtige Glieder geschlungen und man merkt leicht, wie schwer es dem Künstler fällt, dem durch den jüngeren und moderneren Meister gegebenen Vorbild der Madonna, seinen zierlichen und so fein zusammengebauten Gewandmotiven zu folgen. Auch widerspricht die breite Massigkeit des ganzen Körpers dem kleinlichen Wirrwarr der einzelnen Falten, die nur die Formel, nicht das Prinzip der Gestaltung zu umfassen wissen.

Der Vergleich der sitzenden Madonnen in dem Bilde aus Stift Klosterneuburg (Abb. 153) und der Verkündigung des Meisters des Hohenfurter Passionszyklus (Taf. X) läßt recht gut erkennen, daß dort der sinnliche Zusammenschluß der einzelnen Motive nur so weit erfolgt, als dies ohne Aufgabe der körperlichen Individualität der Gliedmaßen möglich ist, während hier die sinnliche Einheit der ganzen Gestalt und ihre formale Beziehung zum umgebenden Thron bereits mehr gilt, als die Richtigkeit und Vollständigkeit körperlicher Einzelheiten. (Das Motiv der überfallenden Mantelfalte auf dem Schenkel des linken Beines trifft in dem älteren Bilde auf die gerade Kontur des nebenstehenden Motives, die in der jüngeren Schöpfung durch die Kurvaturen der Umgebung in den Gesamtorganismus verarbeitet wird.) Auch die relative Selbständigkeit der Architekturen, ihre Weiträumigkeiten, die Freiheit der Gesten und Bewegungen lassen in dem symmetrischen monumentalen Aufbau unter der Hülle der dünnstengligen „gotischen“ Formenwelt doch die stillen Nachwirkungen der Antike wie das lodernde Freiheitsbedürfnis der modernen

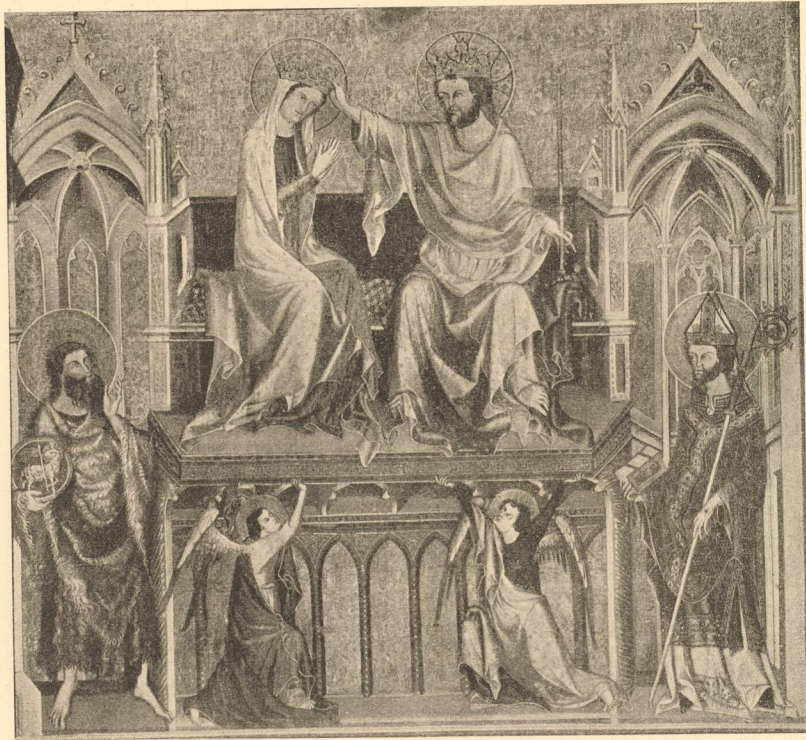


Abb. 153. Krönung der Maria, Stift Klosterneuburg bei Wien
(Gemalt 1322–1329).



Abb. 154. Meister der Hohenfurthurer Passion, Anbetung der Könige (Werkstattarbeit).

Zeit im Sinne des 16. Jahrhunderts bereits fühlbar werden.

Die geschichtliche Bedeutung des Hohenfurthurer Passionsmeisters, dessen Hauptschaffenszeit zwischen 1440 und 1460 etwa anzusetzen ist, liegt u. a. vor allem auch darin, daß er und seine Schule zwar den Rationalismus des Klosterneuburger Meisters nicht aufgibt, aber noch mehr wie dieser zielbewußt auf ein künstlerisches Einheitsideal hinarbeitet und dem Idealismus des Meisters von Wittingau die Wege ebnet. Der Meister des Hohenfurthurer Gnadenbildes aber und sein Kreis geht im Gegensatz zu dem vielleicht ein Jahrzehnt jüngeren Meister von Wittingau bei einem merkwürdig zarten lyrischen Temperament, ohne freilich den Gedanken des Einheitsideals aufzugeben, doch

jenen rationalistischen Tendenzen der älteren Zeit seinerseits mit Energie nach und leitet so in die weitere Entwicklung des 15. Jahrhunderts hinüber, so daß bei aller augenfälligen Verwandtschaft des sinnlichen Materials dieser prinzipielle Unterschied im künstlerischen Denken der beiden Meister zu dem in den Schulwerken der nachfolgenden Zeit sich immer stärker ausprägenden allgemeinen Gegensatz zweier Gruppen führt¹⁵⁾.

Das Gnadenbild des Prager Domschatzes (Taf. XIII) ist allerdings nur die Replik eines oftmals kopierten Kompositionstypus, die aber wohl auf ein berühmtes und viel verehrtes Original aus dem Kreise des Meisters der Hohenfurthurer Heilsgeschichte (Taf. X) zurückgeht¹⁶⁾. In den etwas krampfhaft kontrapostierten Gliedern laufen mittelalterliche Repräsentation, verschämte Sinnlichkeit, freie Lebendigkeit und keusche Empfindsamkeit einander den Rang noch ab. Die gesprächige Vielgliederigkeit der Gewandung läßt den Zusammenschluß der eleganten Konturen nicht recht fühlbar werden, zumal ähnlich wie bei dem Klosterneuburger Altar in den lose herabhängenden Gewandzipfeln eine naturalistische Freiheit sich äußert, die dem formalen Einheitsgedanken in den übrigen Teilen zu widersprechen scheint. Das Bedürfnis, von der statuarischen Steifheit spätmittelalterlicher Repräsentation loszukommen, macht den charakteristisch modernen Zug des Bildes aus. Daß aber dieses psychische Ausdrucksbedürfnis nicht durch eine Hand- oder Kopfbewegung, sondern in einer gleichartigen

motivischen künstlerischen Durchbildung der ganzen Gruppe sich zu verwirklichen bemüht, bleibt das Mittelalterliche und wohl das Beste dieses köstlichen Werkchens. Im Hinblick hierauf wäre es daher falsch, auf Grund des anatomisch-richtigeren Körperaufbaues des Hohenfurth Gnadenbildes (Abb. 156) dieses für das „entwickeltere“ oder „reifere“ zu halten. Der künstlerischen Einheit nach ist das Prager Bild — sieht man von den Versehen der Kopistenhand ab — genau so vollendet wie das andere (vgl. auch den Text S. 82 ff.). Man kann nur sagen, daß das sinnliche Interessengebiet und das Ausdrucksbedürfnis der beiden Künstler ein verschiedenes ist und muß versuchen, das Gestaltungsprinzip aus der im Bilde realisierten künstlerischen Vorstellung selbst zu gewinnen. Auch die gleichartige Verteilung von Blaugrün und Rot über die ganze Gruppe verleiht ihr eine originelle farbig-einheitlichkeit und einen sinnlichen Reiz, wie ihn kaum eine andere Madonnenschöpfung des 15. Jahrhunderts in Böhmen besitzt.

In dem Gnadenbild von Hohenfurth gibt es kein frommes Publikum mehr, dem Mutter und Kind einen liebenden Blick aus träumerischen Augen schenken, die Himmelskönigin ist allein mit ihrem Kinde und die formale Disziplin einer natürlichen Eleganz entspricht der ungesuchten Würde und Anmut der Gestalt (Abb. 156). Die Bewegung der hochgenommenen Schulter und des geneigten Kopfes charakterisiert sich in dem Prager Bilde anschaulich durch die Verschiedenartigkeit der äußeren Silhouettierung, in dem des Prager Bildes wiegt die Erscheinungseinheit mehr als die Schilderung von — freilich mimisch auszudeutenden — Bewegungsdifferenzen körperlicher Einzelheiten. Deshalb sind hier Kopf und Schulter in einer einheitlichen, den Silhouetten des Christkinds entsprechenden Geraden zusammengefaßt. Auch das herabhängende weiße Kopftuch ist streng an die Erscheinungsmotive der Umgebung gebunden und läßt doch in seiner steifen Silhouettierung das Vertikalmotiv des Rahmens gemeinsam mit der linken Außensilhouette nicht unberücksichtigt, so daß bei aller Sinnesfreudigkeit und Liebe, mit der der Künstler in Gesicht und Gewandung das Pianissimo zartester Übergänge in den keuschen Rundungen der Konturen schildert, doch auch die Strenge mittelalterlicher Hierarchie wie eine sanfte Fessel in die bescheidenen Lebensregungen eingreift¹⁷⁾.

An die Stelle freier anmutiger Beweglichkeit, die unbewußt gegen die erstarrende Macht der Gesetzlichkeit und Einheit der eigenen sinnlichen Vorstellung kämpft, ist hier die wohl-abgewogene Harmonie des Gesetzes getreten, wie sie auch den Meistern der Hochrenaissance — Raffael u. a. — als Ziel ihres Schaffens vor Augen schwebte, nur daß hier nicht die selbst geschaffene Ordnung einer freihandelnden Persönlichkeit wie in der Renaissance, sondern



Abb. 155. Veränderte Wiederholung des Gnadenbildes in Hohenfurth (aus d. 15. Jahrh.); Prag, Rudolfinum (Phot. Stödtner).



Abb. 156. Gnadenbild in der Stiftskirche zu Hohenfurth (um 1370).

im Anschluß an das Mittelalter ihre übernatürliche Determiniertheit in Sein und Tun ihre sichtbare Gestalt erhält. Während deshalb bei dem Prager Meister die Hände die praktische Erfüllung ihres durch das Bewegungsmoment gegebenen Zweckes in stark differenzierten Silhouetten umständlich zum Ausdruck bringen, schmiegen sie sich hier wie bei Tizians Meisterwerken vorsichtig an das Motiv der Körpersilhouette des Kindes an und verwachsen durch dieses wieder in der Ruhe des Organismus des Ganzen.

Die Randfiguren (bes. linke Eckfigur) erinnern noch an die Kunst des Meisters des Hohenfurther Heilszyklus (Abb. 154); doch fällt eine umständliche pomphafte Drapierung großer Stoffmassen auf, die

die körperliche Organik im Gegensatz zu den Werken des wilderen, robusteren und sinnlicheren Meisters von Wittingau mit Absicht zu umgehen scheinen und in der formalen Indifferenz gut zu der Sanftmut wunschloser Gestalten passen.

Der prinzipielle Gegensatz schält sich besonders in den Schulwerken beider Künstler deutlich heraus, die noch in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts sich in den verschiedenen böhmischen Tafelbildern bemerkbar machen. Für die Komposition der heiligen Margaretha des Stiftes Hohenfurth (Abb. 151 a), einem Schulwerk des Meisters des Gnadenbildes, sind gegenüber den Gewandfiguren des Wittingauer Meisters und seinem strengeren Zusammenschluß der äußeren und inneren Konturen die vielen Sondermotive in den reich herabhängenden Gewandungen charakteristisch, die ganz unabhängig von den etwas steifen Gesten der Hände



Madonna mit Kind, Prag, Domschatz.

Wiederholung nach einem verlorengegangenen Werk des Meisters des Hohenfurter Heilszyklus.
Geschenk der Redaktion der Topographie der hist. u. Kunst-Denkm. im Königreich Böhmen.

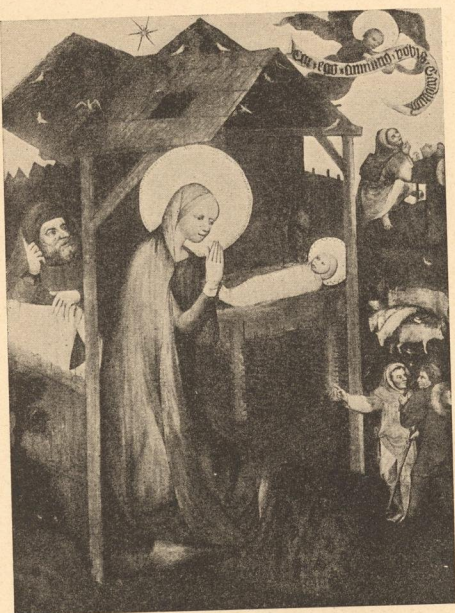


Abb. 157. Schule des Meisters von Wittingau, Anbetung des Kindes, Frauenberg, Schloß (um 1400).

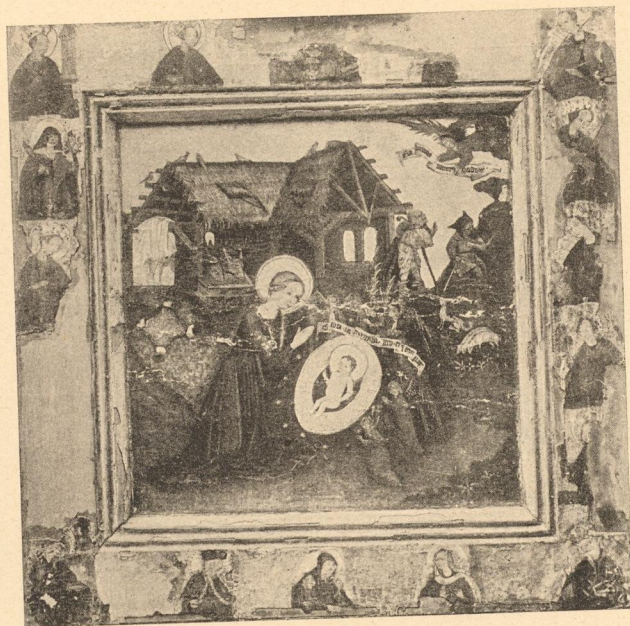


Abb. 158. Schule des Meisters des Hohenfurter Gnadenbildes, Budweis, Diözesanmuseum (um 1410).

und Arme sind. Auch hinsichtlich der Auffassung ganzer Raumbilder ist für die Bildergruppen beider Schulen derselbe Gegensatz charakteristisch. In dem Schulwerk des Meisters von Wittingau im Schlosse zu Frauenberg (Abb. 157) ist die überlange Gestalt der Hauptperson größtenteils das bestimmende Motiv für den langgestreckten, hageren Bildraum (vergl. Abb. 157), so daß besonders das Dach des Stalles erweiterndes und verdeutlichendes Motiv für den auf das Christkind hinlenkenden und nun den ganzen „Raum“ umfassenden Bewegungsgedanken ist. Gewiß ist dieses Kompositionsproblem nicht konsequent durchgeführt und manche verlorene Konturen, wie etwa die der Hintergrundsilhouetten oder die des Kissens am Boden vorne, stehen der überschaubaren motivischen Einheitlichkeit und Klarheit des Raumbildes hindernd im Wege (vergl. Abb. 112, 114 und 116) und charakterisieren dadurch das Schulwerk. Aber dieser Versuch der künstlerischen Zusammenfassung aller Teile und ihre farbige und formale Unterordnung unter eine in der Hauptperson, der Madonna, sich verkörpernde Idee ohne Rücksicht auf die rationalistische Richtigkeit des Ganzen oder seiner Teile, läßt das Gestaltungsprinzip des Wittingauer Meisters deutlich erkennen. In dem ebenfalls den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts angehörenden Werke gleichen Gegenstandes im Diözesanmuseum zu Budweis ist dagegen der Schuppen nur mehr perspektivisch konstruierter Hintergrund und die Madonna Staffage eines auf „perspektivischen“ Rationalismus sich aufbauenden landschaftlichen Raumbildes geworden. Ihre künstlerisch belanglose Silhouette will nur das Zufallsprodukt natürlicher Haltung ohne stilistische Vorzüge sein und die Helligkeitsunterschiede von Gesicht und Gewandung charakterisieren die „natürlichen“ farbigen Unterschiede gegenständlicher Einzelheiten, entwickeln sich nicht wie in dem Schulwerk des Wittingauer Meisters systematisch aus dem halbdunklen Hintergrund in der Gestalt der Madonna zu sanftem Lichte. Man kann sagen, daß zum mindesten in den ersten drei Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts die böhmische Malerei noch immer von



Abb. 159. Schule d. Meist. d. Hohenfurth. Heilszyklus, Madonna aus Glatz, Berlin, Kaiser-Friedr.-Mus.

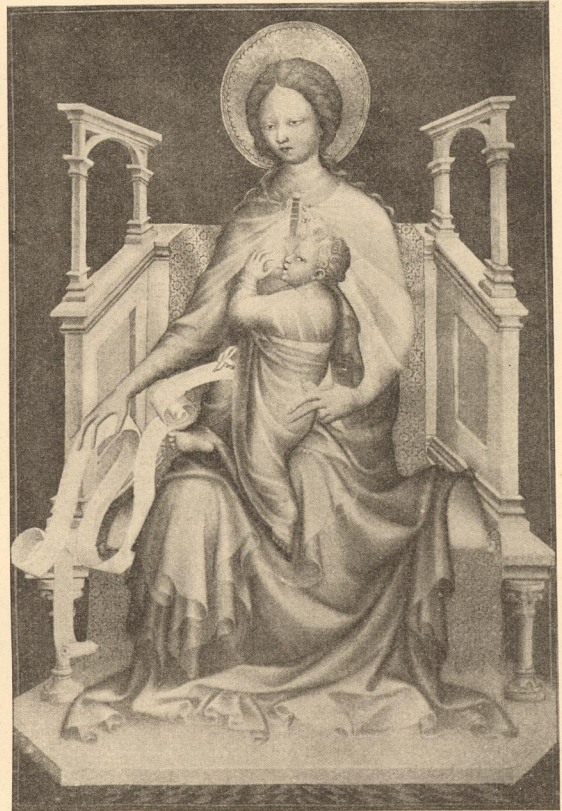


Abb. 160. Jaquemart de Hesdin (?), Madonna mit Kind, Kgl. Bibliothek in Brüssel.

den langsam sich verknöchernden Vorstellungswelten dieser beiden Meister zehrt, ähnlich wie in Österreich und Bayern, Steiermark und zum Teil auch Tirol, wovon später zu berichten sein wird. Der Geist der anbrechenden neuen Zeit fand in Böhmens Landen keine Heimstätte mehr. Böhmen sank vom künstlerischen Zentrum rasch zur Provinz herab.

Neben diesen beiden, dem Kreise des Meisters des Hohenfurth Heilszyklus entwachsenen Künstlern, ist aber dessen direkter künstlerischer Nachwuchs als dritte Gruppe noch zu nennen, die ebenfalls eine große Bedeutung für die Entwicklung der Tafelmalerei in Böhmen gehabt hat. Von dieser glänzendsten Persönlichkeit der vorkarolingischen Periode, deren Schaffenszeit im wesentlichen wohl zwischen 1340 und 1360 anzusetzen sein wird, ist nur das Antependium aus der Stadtkirche zu Pirna, heute in der Sammlung des Sächsischen Altertumsvereins in Dresden, das einzige vielleicht noch zur Zeit des Hohenfurth Altars entstandene Werk, das diesem Künstler auf Grund stilistischer Ähnlichkeit recht nahe steht¹⁸⁾. Schon Flechsig hat bei der Bildung der Krone auf Avignonesische Einflüsse ikonographischer Natur bei Besprechung des Antependiums hingewiesen, was ja die künstlerische Herkunft des Meisters nur bekräftigen kann. Dazu weist auch die mutmaßliche Bestimmung des Wappens auf die böhmische Familie von Volkrach hin. Bei einem Vergleich mit der Hohenfurth

Schöpfung ist natürlich nicht zu übersehen, daß die künstlerischen Ideen des Meisters durch die Stickerei aus zweiter Hand übermittelt werden.

Ein jüngeres Werk aus der Schule des Hohenfurthurer Meisters ist das zwischen 1450 und 1460 entstandene Madonnenbild aus Glatz ¹⁹⁾ (Abb. 159). In der Gewandung verliert der Künstler bei aller Verwandtschaft mit der der Madonna der Verkündigung (Taf. X) durch die Individualisierung einzelner Motive, wie etwa des Kopftuches, das Einheitsprinzip des Meisters der Hohenfurthurer Heilsgeschichte, ganz aus den Augen, so daß auch die Figur, ein verlorenes Motiv, in dem reichgliedrigen gotisierenden Throngewände wie in einem Kasten sitzt und die verworrenen, aus der bloßen Beschreibung der Position sich ergebenden Außensilhouetten der Gestalt nicht wie in Hohenfurth durch die Ähnlichkeitsbeziehung zu den Motiven der Umgebung bestimmt werden. Für die Form des Thrones mögen eigene Studien französischer Miniaturvorlagen maßgebend gewesen sein wie sie als Rudimente noch bei Hesdin, Abb. 160, vorkommen. Der Vergleich mit dem französischen Bilde ist dabei in mehr als einer Hinsicht interessant; denn es ist die Frucht einer verwandten Sphäre, der auch die böhmische Kunst der folgenden Zeit entwachsen ist: die fast pathetische Gebärde in der imposanten Entfaltung der vorzüglich dem Throne sich anpassenden Glieder und die sichere Eleganz ihres Aufbaues sind auch das auszeichnende Merkmal der späten Schulwerke des Kreises des Hohenfurthurer Meisters.

Schon die Wyschehrader Madonna in St. Peter und Paul in Prag verrät trotz der Stilelemente des Hohenfurthurer Meisters in dem großen sicheren Schwung der eleganten Kurven, die die breitmassigen Formen umrahmen, einen ganz anderen Geist. Doch geht die Komposition auf ein möglicherweise durch französische Meister übermitteltes sienesisches Vorbild zurück, das auch in einem Bilde im Kölner Privatbesitz benutzt ist ²⁰⁾. Man verstand geschickt den heimischen Stil dem Werke des fremden Meisters aufzuzwingen und war doch bemüht, auch hier das fremde Gut wirklich künstlerisch in sich zu verarbeiten. Das in Frankreich und Italien häufige Motiv der am Boden sitzenden Madonna wurde von da ab unter Einwirkung der Kunst des Westens besonders in Köln eine der beliebtesten Kompositionen.



Abb. 161. Schule des Meisters der Hohenfurthurer Passion, Prag, St. Peter und Paul am Wyschehrad.



Abb. 162. Schule des Meisters der Hohenfurther Passion (um 1360), Sammlung Kaufmann, Berlin.



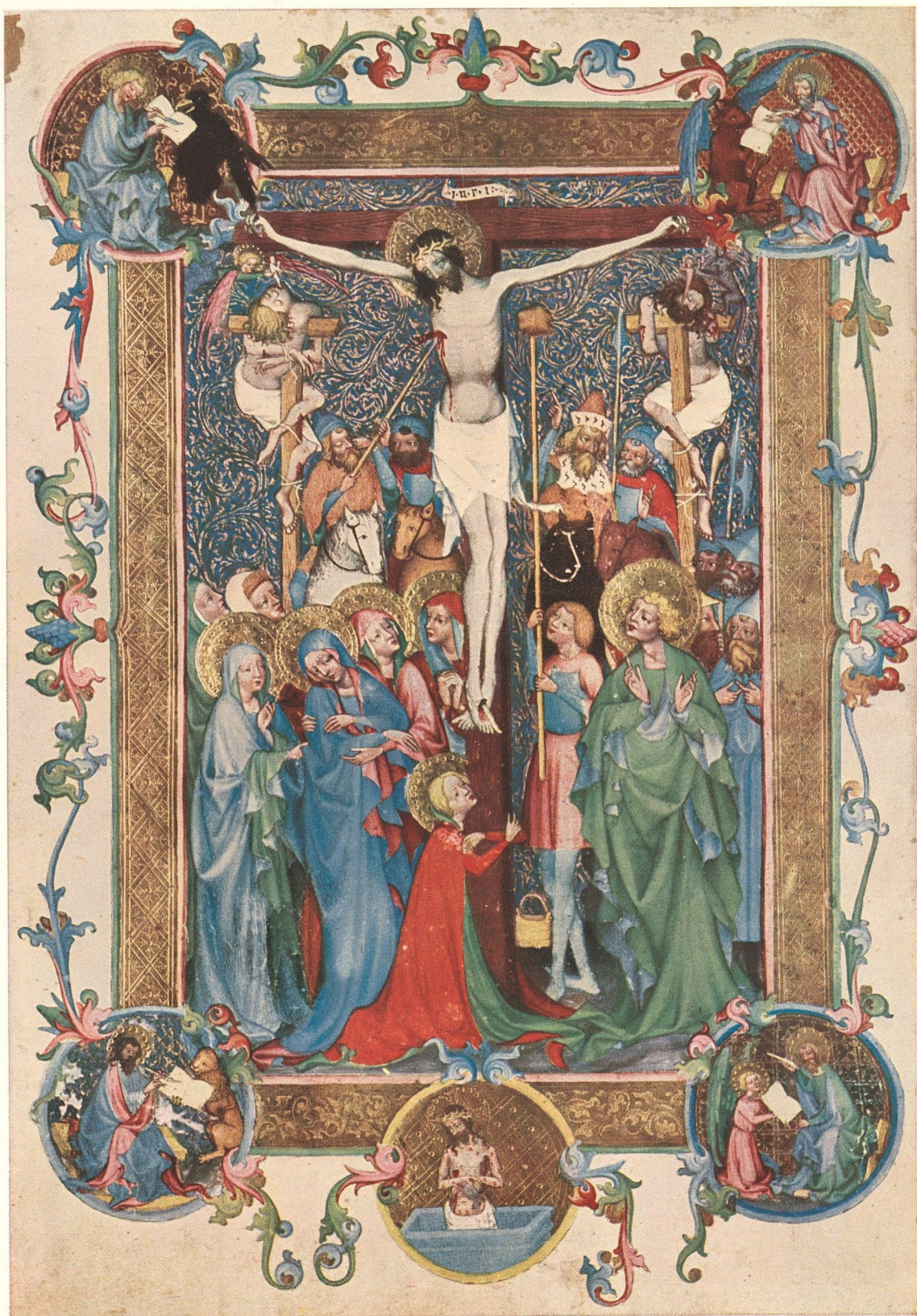
Abb. 163. Verkündigung, Emmauskloster, Prag.



Abb. 164. Kreuzigung, Stift Klosterneuburg (1322—1329).

Zwar nehmen die hölzernen Silhouetten der steifen Glieder des Christkinds den Organisationsgedanken der Hauptgestalt nicht auf. Aber keine der jüngeren Schöpfungen kommt dem monumentalen Ernst und der strengen Geschlossenheit dieser Riesenglieder nahe, durch die die Mater dolorosa zur sibyllenhaften Heldin, zur Prophetin von Dürers Melancholia wird.

Ähnlich äußert sich dies Empfinden in der Kreuzigung der Sammlung Kaufmann, eine der großartigsten Schöpfungen des an der Kunst des Hohenfurther Passions-Meisters sich orientierenden Kreises. Der Zusammenhang mit der älteren Kunst der Altartafeln im Stift Klosterneuburg bleibt — besonders im Hinblick auf die Christusfigur u. a. — noch stark fühlbar. Nur ist alle Zimmerlichkeit einer robusten Lebensfrische gewichen, die über die bloße Resignation hinaus den dramatischen Gedanken mit packender Realistik zu gestalten sucht (Abb. 162). Der Abstand zwischen der Kreuzigung des Heilszyklus in Hohenfurth



Laurin von Klattau, Kreuzigung (1409) aus dem sog. Hasenburgischen Meßbuch,
K. K. Hofbibliothek Wien, Cod. 1844.

Geschenk eines Freundes des Handbuches.

(Abb. 170), freilich Gehilfenarbeit, und dem Berliner Bildchen ist groß. Während dort noch wie in einem monumentalen Wandgemälde ganz schlicht die Massen voneinander geschieden sind und die Figuren in einfachen Silhouetten sich aufbauen, ist es hier die freiere Kleinkunst (französische Elfenbeinreliefs?), die das Vorbild abgegeben hat. Schon ikonographisch ist der Typus mit den beiden Schächern französisch und kommt meines Wissens im 14. Jahrhundert in Süddeutschland nicht vor²¹). Die Dramatik in dieser figurenreichen Szenerie, ihr mimischer Reichtum, wirkt gegenüber den hierin besonders dürftigen gleichzeitigen Meistern besonders überraschend. Der schachernde Jude rechts ist eine wahre Shylockfigur. Und doch ist diese wilde, brutale Phantastik und Fanatismus nicht frei von äußerlicher Theatralik und Künstelei. Auch will die Eleganz der Konturen so wenig zu dem düsteren Grundton passen, wie die glatten Gesichter und die gedrechselten Locken zu der Wildheit der Gebärde. Durch die originelle Figurenanordnung im Vordergrund wird die Gruppe mit den beiden Frauen nach rechts um das Kreuz herum bis herunter auf den Boden geführt, wo sie mit dem rechten Teil des Bildes sich wieder zusammenfindet. Rückwärts schließt die bewegte Masse isokephal ab, um die Ähnlichkeitsbeziehungen der so ausgezeichnet in das Dreieck hineinkombinierten Horizontalen der Kreuzesarme herzustellen und dadurch der Gesamtkomposition eine übersichtliche Geschlossenheit zu geben. Das Bildchen ist frühestens in den sechziger Jahren entstanden und zeigt neben manchen Erinnerungen an den Klosterneuburger Meister (Abb. 164) wie dem zapfenartig herabhängenden Schamtuch Christi doch auch in der Gewandung (äußerste Figur rechts) bereits Verwandtschaften mit den Kompositionstypen des Meisters des Gnadenbildes in Hohenfurth, wohl der interessanteste Spätling, der von der vorkarolingischen in die karolingische Epoche und zur Kunst der jüngeren Generation hinüberleitet. Daß es sich um ein Originalwerk des Hohenfurth Passionsmeisters selbst handelt, ist nicht wahrscheinlich. Eine besondere historische Bedeutung erhält aber dieses Bildchen dadurch, daß seine allgemeinen Kompositionsprinzipien wie auch manche spezielle Eigenarten noch auf die spätesten Werke der ausgehenden Wenzelschen Epoche am Anfang des 15. Jahrhunderts n. Chr. entscheidenden Einfluß ausüben. Es ist das 1409 von Laurin von Klattau vollendete²²) sog. Hasenburgische Meßbuch (Taf. XIV), dessen eines herrliches Vollbild, die Kreuzigung, zweifellos auf denselben Bildtypus zurückgeht, trotzdem inzwischen in den formalen Einzelheiten wie der Farbenwahl der modern französische Geschmack aufs neue seine verändernden Einwirkungen geltend gemacht hat. Den Zusammenhang beider Kompositionen erweist schon die Gleichheit der beiden Schächerpaare. Dazu ist in ähnlicher Weise die Gruppe um den nun auch räumlich als Mittelpunkt charakterisierten Kreuzesschaft herumgeführt, so daß ihre Silhouette von der überschlanken Figur des Johannes durch den langsam abfallenden Teil links vom Kreuze bis zur knienden Magdalena niedergeleitet wird. Da auch der rückwärtige Teil der nun perspektivisch verkleinerten und zurückgeschobenen Figuren nur diesen Kompositionsgedanken nachgeht, wird der formale Zusammenhang mit der oberen Bildhälfte, besonders durch die Auflockerung der Gruppe einer stärkeren panoramatischen Raumwirkung geopfert. Es wird Platz gewonnen, für die zierlichsten Posen gefallsüchtiger Glieder, dem Hinüber- und Herüber süßester Blicke aus kokett verdrehten Köpfen, wobei die Farbe die Szenerie in dem verschwenderischen Prunk eines Märchenidyll aufleuchten läßt. Der Geist, der hinter der Bühnendramatik des Kaufmannsbildes sich versteckte, tritt nun offen zutage: Eine lyrisch sentimentale Grundstimmung in den mimischen Posen, die der einstudierten Grazie eines Ballettkorps, allerdings eines wohlgeschulten, nicht ganz fernstehen. Die Sinnlichkeit feiert hier im Gewande romantischer Mystik ihre heimlichen Triumphe. Es ist die neue Zeit der in Italien am meisten und raschesten Boden gewinnenden Renaissance.

Die Idee der Gestaltung, das Drama auf Golgatha, ist nur mehr Vorwand für die Verwirklichung eines formalen Ideals, das mehr im konventionellen Handeln der einzelnen Persönlichkeiten und dem sinnlichen Eigenwert ihrer Erscheinung als in den Erscheinungsbeziehungen aller Teile innerhalb des Bildganzen sich zu äußern versucht. Die Kunst wird sich hier ihrer sinnlichen Machtmittel bewußt, die sie sich durch die Beherrschung empirischer Wirklichkeit erringt. Aber diese Wirklichkeit ist hier nur Mittel zum Zwecke. Sie muß die suggestive Macht solch traumhafter Szenerie steigern, wo die Gestalten auch als Farbe ihre individuelle Bedeutung gewinnen und wie Blumen auf dunklem Felde leuchten. In der Wirklichkeitsillusion dieses Paradieses einer schöngestigen Welt lernt die Kunst die Welt des Geistes vergessen, aus der vorher die Individualität ihrer Bildkompositionen in strengster Zucht erwachsen ist. Auch die rationalistische Auffassung der Szenerie hat nur soweit ein Recht im Bilde, als sie die Wirkung der Idealgestalten nicht beeinträchtigt. Dieser transzendente Realismus spielt von nun ab als Erbgut des französisch-romanischen Geistes, besonders am Ende der zwanziger Jahre in der deutschen Kunst wie auch anderwärts, besonders in den Rheingegenden eine bedeutsame Rolle. Der fortlebende Idealismus der älteren tritt fortan dem Rationalismus der jüngeren Zeit als selbständige künstlerische Weltanschauung gegenüber.

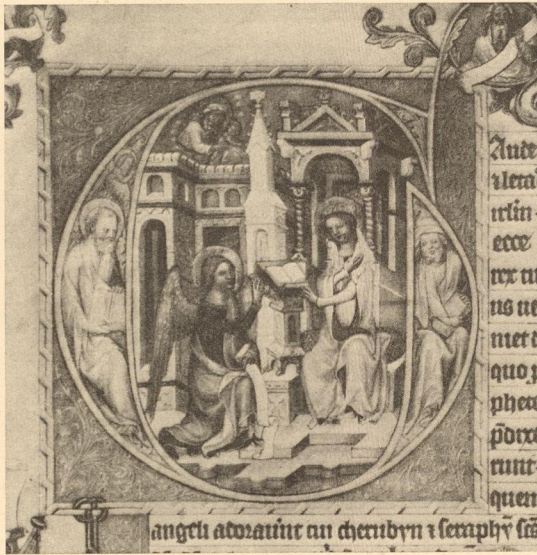


Abb. 165. Verkündigung Initiale aus dem liber viaticus des Johann von Neumarkt (vgl. Abb. 142). Landesmuseum in Prag (um 1460).



Abb. 166. Verkündigung Initiale aus dem sog. Missale des Bischofs von Olmütz. Prag, Dombibliothek (um 1470).

Für den engeren böhmischen Kunstkreis bleibt die Verarbeitung der durch Wenzel ins Land gebrachten Kunstweise durch die südböhmische traditionelle Formenwelt am Anfang des 15. Jahrhunderts der wertvollste Teil der durch das Bildchen vermittelten kunsthistorischen Erkenntnisse. Mit dieser Miniatur schließt zugleich die Entwicklung einer Malerei ab, die in der systematischen Verwertung der Farbe nach ihrem Charakter und Helligkeitswert, die schwierigsten und interessantesten Probleme in einer Weise aufgreift, die zum Teil über das hinausgeht, was die Öltempera der Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts bringen konnte. Das war längst vor den Gebrüdern van Eyck, denen zumeist die Großtaten auf diesem Gebiete am Beginn der neuen modernen Kunstära zuerkannt werden, obwohl es nur ein relativ geringer Teil von den malerischen Erkenntnissen gewesen ist, der aus den analogen und vielleicht nicht ebenso reich differenzierten Bewegungen der französischen Kunst, von den beiden großen Niederländern übernommen werden konnte. Die Betrachtung dieser Probleme führt von der südböhmischen Kunst in die nördlichen Bezirke, als deren Mittelpunkt Prag zu gelten hat.

Soweit man sieht, steht in der südböhmischen Kunst die Tafelmalerei im Mittelpunkt des Interesses, vollziehen sich hier die entscheidenden Taten für die künstlerische Entwicklung. Im Norden ist der überwiegende Teil der Tafelmalerei, ja selbst zum Teil die Wandmalerei, abhängig²³⁾ von den für ganz Böhmen vorbildlichen Glanzleistungen der Illuminatoren der karolingischen wie Wenzelschen Zeit.

Aber gleich die bedeutendste Leistung der vorkarolingischen Epoche, der liber viaticus des Johann von Neumarkt (Abb. 165), läßt trotz der neuen Stilart den Zusammenhang mit dem durch den Meister von Hohenfurth traditionell gewordenen Kompositionstypus der Verkündigung in Haltung und Bewegung der beiden Gestalten erkennen (Taf. X). Doch der Versuch zu perspektivischen Raumkomposition mit einheitlich-neutralem Blickpunkt in dem zur raumabschließenden Architektur erweiterten Thronaufbau, demgegenüber auch die Figuren wie etwa der Engel in den „richtig“ gesehenen Flügeln ihre formale Selbständigkeit betonen, die Lockerheit ihrer Glieder, die relative Freiheit und Sicherheit ihrer Bewegungen können nicht allein als Symptome einer rationalistischen Auffassung des künstlerischen Problems im Sinne der italienischen Frührenaissance hier geltend gemacht werden²⁴⁾. Denn auch in dem Bildaufbau selbst wird mit Fleiß und Geschick trotz der motivischen Bereicherungen auf die künstlerische Vereinheitlichung der Teile Bedacht genommen. Letzten Endes verdankt auch die Architektur, die durch feinsinnige Abwandlung des Thronmotives durchaus — auch anschaulich — als Einheit erscheint, der sinnlichen Ähnlichkeitsbeziehung zu den figuralen Teilen ihre besondere formale Existenz im Dienste der Bildeinheit. Daher steht beispielsweise der

Thron nicht mehr auf „Felsen“ (Taf. X), sondern seine Stufen wachsen allmählich aus dem sich abtreppenden Bodenmotiv heraus. Damit sind freilich die Probleme nicht erschöpft. Hatte der Hohenfurter Meister aus den mimisch individualisierten Gestalten auch formal sich unterscheidende Figurenmotive gewonnen, deren Vereinigung den künstlerischen Gedanken seines Bildes ausmachte, so wird hier mimisch wie formal der nivellierende Geist eines Einheitsideals fühlbar, das sich mit den rationalistischen und individualistischen Tendenzen der Zeit selbständig auseinanderzusetzen versucht. Die geschickte Anpassung der Figurengruppe an das Oval des Buchstabens ist dafür ebenso charakteristisch, wie die panoramatische Selbständigkeit des linken Architekturteils dem Rahmen gegenüber, wo es galt, das Hereinkommen des Engels in die Szenerie klar zu machen. So treffen sich hier, selbständig verarbeitet durch einen deutschen Geist, Elemente der italienischen und der französischen Kunst, tauchen hier bereits Probleme auf, wie sie später die italienische Hochrenaissance gelöst hat. Gleichzeitig wird auch jenen Spätlingen böhmischer Kunst der Weg bereitet, wie sie durch die Kreuzigung im Hasenburgischen Missale vertreten sind. Der Meister des Mariale (Taf. XI) bringt dagegen teilweise den alten Idealismus in der Darstellung wieder zu Ehren. Aber die Architektur kommt über die Verbindung der beiden Gestaltenmotive nicht hinaus, wobei ihr umständlicher Aufbau ohnedies kleinlich erscheint gegenüber so stolzen Gesten der Hauptfigur.

Der Meister des sog. Olmützer Missale in der Prager Dombibliothek (Abb. 166) greift trotz vielfacher und geschickter Anlehnungen an den *liber viaticus*, die auf ein Schulverhältnis beider Künstler schließen lassen, doch in seiner Verkündigungsdarstellung am resolutesten den alten Idealismus auf, in dem er aber gelegentlich hier mit einem revolutionären Stürmersinn gegen allen Formalismus kühn zu Felde zieht.

Das Aufregende des ganzen Vorganges wird gewissermaßen Bildmotiv. In dem regellosen Durcheinander wirrer Silhouetten und Farben kommt einzelnes nicht zu Worte; auch die Figuren nicht. Aber es war doch auch ein stark entwickelter Wirklichkeitssinn, der ihn da von dem Wege des Vorbildes abdrängte und ihn die Szenerie mit einer üppigen Fülle von Einzelheiten ausgestalten ließ. Der Engel übergibt daher mit dem vergnüglichen Lächeln des Eingeweihten sein Geheimnis in einem versiegelten Brief, indes an Stelle der Traumgestalten in der Buchstabenfüllung ein handfester Kerl kunstgerecht am Seile emporklettert. Das Allotria paßt ganz gut zu der burschikosen Lustigkeit im Innern. Aber selbst da, wo sich der Künstler enger an sein Vorbild (Abb. 168 und 169) anlehnt, liegt ihm an der formalen Harmonie der Teile viel weniger als an der Schilderung der gegenständlichen Differenz, der Ungebundenheit der Einzelform, wie etwa der Thron- und Hintergrunddraperien, die bei dem *liber viaticus*-Meister (Abb. 168) so streng symmetrisch als Rahmen um die Figur herumgebaut wurden²⁵.

Deshalb verzichtet auch die Ranke auf eine Verbindung mit der Initiale, aus der bei den französischen älteren Vorbildern die antikisierenden Blattformen entspringen (Abb. 167). Was diesen an Präzision der Einzelform gebricht, wissen sie durch die bescheidene Einordnung in das Blattganze, d. h. seine Grenze, zu ersetzen. Wohl nirgends tritt der Idealismus und Rationalismus in einen so ausschließlichen Gegensatz als wie in diesem Miniaturistenkreis. Das gilt natürlich auch für die Farbe selbst. Die Meister des *liber viaticus* erscheinen mit ihrer Schule auch hier für diese ganze Kunstperiode bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts vorbildlich geworden zu sein.

Die Miniatur des Augustinus super Johannem ist ein typisches Beispiel für den Stand dieser Kunst vor den „viaticus“-Meistern (Taf. XV, 1.). Die Körperlichkeit des umrahmenden Buchstabens und seine starken Lokalfarben kontrastieren mit der flacher gehaltenen Hauptfigur, deren wesentlich lichterer Farbcharakter noch durch den dunklen Hintergrund eine Steigerung erfährt. Im *liber viaticus* (Taf. XV, 2.) wird dieser Gedanke weitergeführt. Der nach Analogie zu den älteren Werken (Altar in Klosterneuburg, Abb. 153) aus einzelnen Fächern und Nischen kastenartig zusammengebaute Thron²⁶) läßt seine räumliche und stoffliche Eigenexistenz



Abb. 167. Miniatur aus d. Handschrift Nr. 71, Bibliothek des Musée Calvet in Avignon, f. 3 (n. Jahrb. der Kunsth. Samml. d. a. K., Bd. 22).



gegenüber der Hauptfigur um so mehr in Erscheinung treten, als diese in ihrem hellen transparenten Blau, die Materialität ihrer Körperlichkeit fast verliert und sich in ein sanftes schimmerndes Licht auflöst, dessen „Schatten“ das etwas dunkler gehaltene, korrespondierende Blau des Buchstabens ist. So dient hier das Licht (die aufgelöste Lokalfarbe) im Gegensatz zu der materiellen Lokalfarbe der Umgebung der Entmaterialisierung des Körperlichen und in weiterem Sinne der Metaphysik der in der Gestalt sich symbolisierenden göttlichen Idee. In der Trinität (Taf. XV, 3.) dagegen wird der gesamte, von dem Buchstaben eingeschlossene Raum durch gleichartige grünlichgelbe und violette Brechung der Lokaltöne in eine einheitliche, „impressionistische“ Lichtsphäre verwandelt, deren atmosphärischer Charakter durch den fast brutalen Kontrast



Abb. 168. Liber viaticus d. Johann von Neumarkt, Prag, Böhm. Mus. (n. Jahrb. der kunsth. Samml., Bd. 22).



Abb. 169. Sog. Missale des Bischofs von Olmütz, Prag, Metropolitanbibliothek (n. Top. der hist. und Kunst. im K. Böhmen).

der starken, vorne und rückwärts abschließenden Lokalfarben noch besonders verstärkt wird. In Farbe und Licht treten mithin hier Rahmen und Raum in einen systematischen Gegensatz. Eine Mittelstellung zwischen beiden Lösungen nimmt eine ähnliche Initiale im Orationale ein (Taf. XV, 4.), wohl die feinste Leistung der Miniaturmalerei der karolingischen Zeit. Hier sind der umrahmende Buchstabe und die gesamte räumliche Umgebung der Figur in starken leuchtenden Lokalfarben gehalten, so daß deren Materialität weniger in der dinglichen Charakteristik als in der Individualität der ungegliederten Lokalfarbe selbst und ihrer Grenze liegt. Aber diese so entstehenden Vertikalsilhouetten, ohnedies streng eingeordnet in den Organismus des Ganzen, nehmen das Motiv der in idolhafter Strenge thronenden Gestalt sogleich auf und die nach vorne

zunehmende Helligkeit der Farbe bereitet besonders in dem aufblitzenden Rot auf den spirituellen Lichtcharakter der Figur Christi vor, ein übrigens auch mimisch sehr wirksames Darstellungsmittel, dessen erst Dürer sich wieder als agierenden Hintergrundes für die flammende Energie seiner Köpfe bediente. Diese Überleitung einer leuchtenden Pracht schöner Diesseitigkeit in die mystische Sphäre göttlicher Existenz rein mit sinnlichen Mitteln ist ein mittelalterliches Problem, das erst Grünewald in seiner Himmelfahrt Christi (Taf. VI) im 16. Jahrhundert künstlerisch wieder aufgenommen hat.

Die Mystik, die als subjektive Gefühlsreligion den dogmatisch-didaktischen Grundcharakter der Religion verdrängt und im Vereine mit einer rationalistischen Erkenntnisweise auch das kirchliche Leben in neue Bahnen lenkt, findet in dieser bescheidenen Welt des Buchschmuckes doch ihr reizvollstes, anschauliches Analogon. Hinter der Idylle und traulichen Anmut dieses Farbenglanzes steigt doch der große Kampf der Zeiten für das kundige Auge auf. Diese Künstler



Abb. 1. Heil. Augustinus (aus Augustinus super Johannem, Fol. I, XIII. A.13, Prag, Landesmuseum).



Abb. 2. Thronender Christus (aus dem liber viaticus, XIII. A. 12, Prag, Landesmuseum).



Abb. 3. Dreieinigkeit (aus dem liber viaticus XIII. A. 12, Prag, Landesmuseum).



Abb. 4. Thronender Christus (aus dem Orationale Arnesti, XIII. A. 12, Prag, Landesmuseum).



Abb. 5. Fides (aus der Salzburger Bibel, Cod. lat. 15701, Kgl. Hof- u. Staatsbibliothek München).



Abb. 6. Hieronymus (aus der Salzburger Bibel, Cod. lat. 15701, Kgl. Hof- u. Staatsbibliothek München).



Abb. 170. Christus in der Glorie mit Maria und Johannes aus dem Evangeliar des Johann von Troppau, Wien, Kaiserl. Hofbibliothek (voll. 1368).



Abb. 171. Kreuzigung aus dem Missale in der Bibliothek der Pfarre von St. Jakob zu Brünn.

sind in ihrer Welt ebenso wie Franz von Assisi nicht bloß Propheten, sondern auch Schöpfer eines neuen Lebens und Weltanschauungsgedankens, der hier in stiller Weise den Funken nährt, der zum verheerenden Feuer Europas und seinem Schicksal wurde.

Vom kunsthistorischen Standpunkte ist zu sagen, daß sich diese auffällige, gleichzeitig erscheinende Verschiedenartigkeit in der Formulierung der farbigen Probleme dadurch erklärt, daß in der durch Abbildung 3, Tafel XV, gekennzeichneten Gruppe der italienische Einfluß, in der durch Abbildung 4 vertretenen Lösung die heimische Verarbeitung der französischen Vorbilder zu erkennen gibt. Die mehr rationalistische Gestaltung des farbigen Einheitsproblems ist ja auch prinzipiell ein Charakteristikum der neu aufkommenden südlichen Renaissancekunst, die mystische Grundlage der Anschauungsweise in Abbildung 4 eine Eigenart nordischer Moderne.

Die neue Bewegung auf dem Gebiete der Miniaturmalerei trug den neuen Geist von ihrem weltlichen Zentrum auf fast alle böhmischen klösterlichen Schreibstuben: Raudnitz, Brünn, Krummau, Hohenfurth, Wittingau, wie auch weit darüber hinaus Stift Klosterneuburg, Salzburg, Metten bis ins steiermärkische und tirolische Gebiet hinein. Aber diese Buchmalerei wurde keineswegs bloße provinzielle Ablagerung des neuen Kunstgeschmackes. Trotzdem man zäher am Althergebrachten festhielt und die alten Anschauungsweisen mit der glänzenden Stilistik der neuen Zeit verband, hatte man auch hier den Willen, das bessere



Abb. 172. Aus dem Evangeliar des Johann von Troppau, Wien, Kaiserl. Hofbibliothek (voll. 1368).

Ich überall zur Geltung zu bringen und das Ererbte und Übernommene sich wirklich zu erwerben, um aus ihm ein eigenes persönliches künstlerisches Besitztum zu machen. Das Bewußtsein eklektizistischer Inferiorität hat daher bei solch jugendlichem Schöpfergeist niemals lähmend auf das Schaffen einwirken können.

Das glänzendste Beispiel böhmischer Miniaturmalerei aus der karolingischen Zeit außerhalb Prags ist das Evangeliar des Johann von Troppau (Abb. 170, 172, 173). Inschriftlich für Albrecht von Österreich vollendet 1368, ist es auch historisch deshalb wichtig, weil hier ein Künstler ohne Berührung mit dem Malerkreis der Wenzelbibel, langsam aus der eklektizistischen Periode der karolingischen Zeit sich zu einer ganz selbständigen neuen klassizistischen Stilformel, zum Teil im Sinne der Wenzelschen Zeit, durcharbeitet²⁷⁾. Die Darstellung der Glorifikation Christi mag in die Zeit des Beginnes der Arbeit fallen (Abb. 170). Sie ist typisch für die karolingische Epoche. Der Gestus Christi ist durchaus mittelalterlich (vergl. dagegen die Initialen Taf. XV, 2., 3., 4.), obwohl der Künstler bereits in der rationalistischen Beschreibung des sitzenden Körpers und seiner verzettelten äußeren Silhouette — von der plumpen Konturierung der knienden Gestalten gar nicht zu reden — ganz auf die traditionelle große Architektonik verzichtet (vergl. Abb. 8), andererseits aber in den überfallenden Mantelstücken nach französischem Muster den sinnfälligen Reizen der Kontur und der blütenhaften Zartheit des Lichtes nachgeht. Auch die Geste verliert an innerer Kraft und wird zur mechanisierten Formel. Die archaische Größenunterscheidung zwischen Haupt- und Nebenpersonen ist durch gleichartige kleinliche Gitterdekoration des Hintergrundes sinnlos geworden.

Die historischen Szenerien, die in kleinlicher Fülle tapetenartig aneinandergereiht ein Blatt überziehen (Abb. 172), fangen in behaglich-epischer Breite zu erzählen an. Die zwergenhaften Gestalten spielen mit einem gutmütig verschmitzten Lächeln ihre Rolle. Nur vereinzelt begegnet man Innigkeit und Ernst, der der Situation angemessen wäre, aber bei diesem berücksichtigenden Schmelz der Farbe wird man der Trivialitäten kaum gewahr, zumal auch die Silhouetten so elegant und sicher den Helligkeitswechsel ordnend zu be-

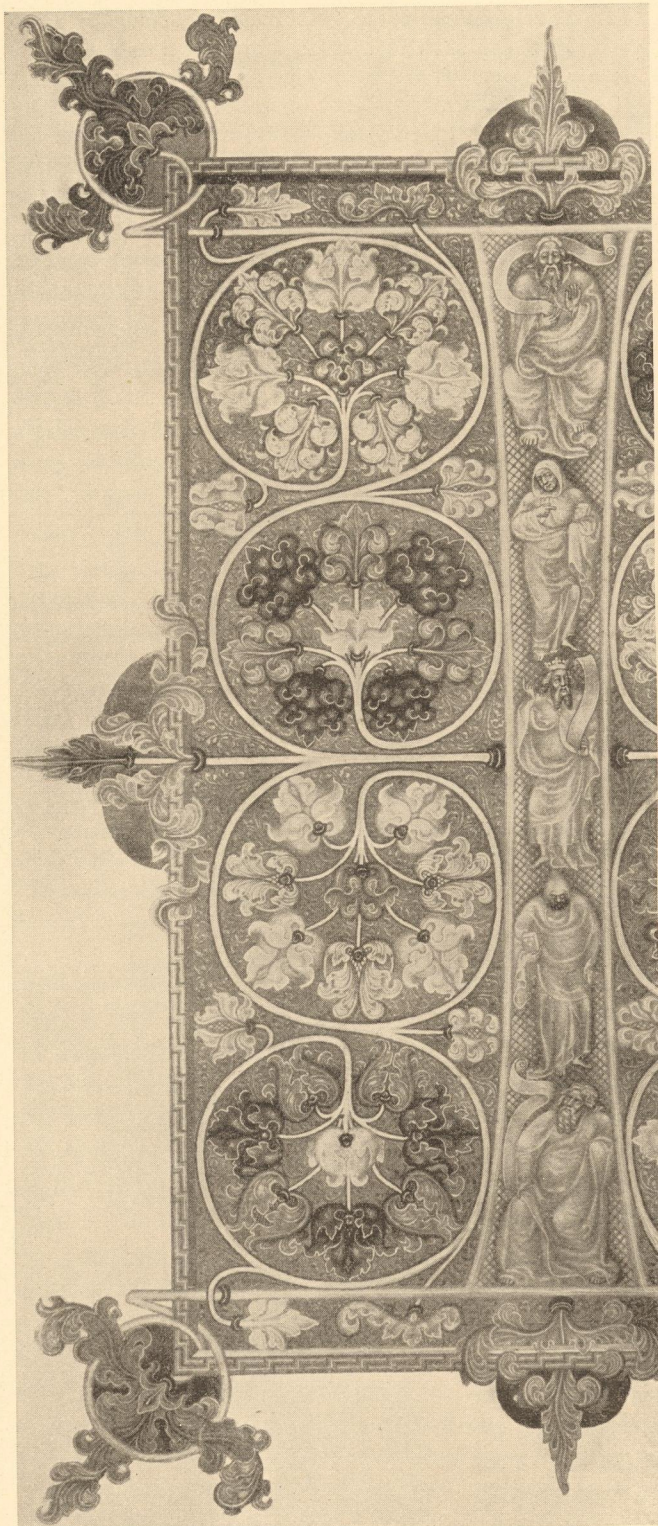


Abb. 173. Fol. 149 aus dem Evangeliar des Johann von Troppau
Nr. 1182 der Wiener Hofbibliothek.

Burger, Deutsche Malerei.

gleiten wissen. Freilich steht diesem wieder das starke Wirklichkeitsbedürfnis entgegen, das über der Freude an der gegenständlichen Realistik den formalen Zusammenhang häufig übersieht. Glaubt man hier manche Anlehnungen an den Kreis des Meisters des *liber viaticus* unter selbständiger Verwertung französischer Vorbilder zu erkennen, so läßt die Figurenreihe in Abb. 173 eine völlige stilistische Durchdringung der heterogenen Elemente erkennen. Die Konturen wollen mehr sein als bloßes plastisches Darstellungsmittel in kalligraphischer Form wie im Olmützer Missale (Abb. 174). Sie reden mit der Gestalt in anspruchsvollem rhetorischem Pathos, in schüchterner Weichheit, in formvollendeter Geschlossenheit, in spielerischer Eleganz, und dies, obwohl sie in dem neb-



Abb. 174. Initiale, heilige Katharina
aus dem sogen. Missale des Bischofs
von Olmütz, Prag, Dombibliothek
(nach Podlaha, Kunst Böhmens).

ligen Flor silbrigen Lichtes sich völlig verfangen und nie eine materielle Existenz gewinnen. Aber dieses Virtuosen- und künstlerischer Beredsamkeit vermag doch nicht über die dekadente Weichheit und Gedankenblässe hinwegzutäuschen, die in der abgeklärten Eleganz der Blattmotive einem selbstgefälligen Akademismus nicht mehr fernsteht und in der achtmaligen Wiederholung desselben Rankenfeldes der klassizistischen Idee einer planmäßigen Symmetrie zuliebe die wirkliche motivische Durchdringung des umschließenden Rechteckes und des umschlossenen Runds geopfert hat. Wie verlegen erscheint in dem ganzen Pomp die Verbindung des Rankenmotives mit dem abschließenden Horizontal-



Abb. 175. Aufstehender Christus aus d. liber viaticus, Fol. 146.



Abb. 175a. Christus in der Vorhölle Emmaus-Kloster in Prag.

dieser Protorenaissance den Boden bereitet hat. Hier erscheint der geistvolle Versuch, die gotisierenden Eichblattknollen und die Avignoneser Ranke (Abb. 167) auf einen Stilnenner zu bringen, als feinsinniges Symbol der beginnenden Durchdringung der südlichen und nordischen Welt. Der Geist griechisch-römischen Altertums hat hier einen der ersten geistvollen Interpreten im Sinne der neuanebrechenden Zeit gefunden.

Neben dieser persönlichen Verarbeitung des anderwärts Entstandenen hat man sich in der Ornamentik so wenig als wie in den figürlichen Kompositionen gescheut, die Vorlage einfach zu übernehmen. Die stärkere Einwirkung italienischer Vorbilder und Vorlagen geben dieser nordböhmischen Kunst gegenüber der Kunst Südböhmens der karolingischen Zeit ein besonderes Gepräge. Schon der eine der beiden Hauptmeister des liber viaticus läßt in der Auferstehung Christi das italienische Vorbild in der ornamental so fein geschlossenen Pose erkennen (Abb. 175). Auch zeigt die Kreuzigung in dem Missale (Abb. 171) der

felde oben und unten. Der Individualismus der neuen Zeit, der auch hier auf ornamentalem Gebiete in der größeren formalen Selbständigkeit gegenständlicher Einzelheiten, der illusionären Körperlichkeit sinnlicher Pracht sich äußert, findet so schwer von dem einmal betretenen Wege (vergl. Abb. 167 mit 168) in die Einheitlichkeit sinnlicher Vorstellungen der älteren Zeit zurück.

Der Einheitlichkeit der sinnlichen Vorstellung setzt auch auf ornamentalem Gebiete die neue Zeit in gefälliger Gruppierung den größeren „naturalistischen“ Reichtum entgegen, sie sucht nach einer Formel, die ihr aus der empirischen Wirklichkeit selbst die Gesetzmäßigkeit ihrer Ordnung gewinnen läßt mit der ganzen Fülle der sich ihr bietenden Gesichte. In den anspruchsloseren Leistungen der älteren Zeit folgt die „Ornamentik“ fast nüchtern der Zucht des alles bestimmenden und erschaffenden Gesetzes mit jenem unpersönlichen, bescheidenen Sinn des Kalligraphen, der zum Teil doch auch noch in dem Troppauer Evangeliar nachwirkt und



Abb. 176. Madonna mit Kind, aus dem liber viaticus des Johann von Neumarkt, Fol. 47.

Pfarre zu St. Jakob in Brünn so viel Italienisches, daß man hierin die freie Kopie einer italienischen Vorlage hat sehen wollen; dieser hier stärker fühlbare Einfluß Italiens mag sich zum Teil dadurch erklären, daß in den Burgen fürstlicher Mäzene vor allem das Fresko der klassischen Technik italienischer Kunst kultiviert wurde und die Klöster dem Beispiel des Hofes folgten. Dazu haben sich hier durch die humanistischen Bestrebungen des Pragerhofes die Verbindungen mit Italien leichter und unmittelbarer vollzogen als anderwärts.

Die Frage nach dem historischen Verhältnis der einzelnen Miniaturenmeister und ihre lokale Gruppierung kann zurzeit noch nicht befriedigend beantwortet werden. Herrmanns Katalog über die Handschriften im Wiener Hofmuseum, sowie andere zu erwartende Publikationen und Kataloge, werden hierfür eine bessere Unterlage für Spezialuntersuchungen geben, als die heute uns vorliegenden. Wichtig ist, daß die einzelnen Codices fast stets von mehreren Meistern illustriert wurden, wobei sich meist ein oder zwei Persönlichkeiten mit wenigen Arbeiten deutlich herauschälen. Diese großen Herren haben, wohl ähnlich wie heutzutage, der Sache ihren Namen geliehen, aber zumeist blieb es untergeordneten Kräften überlassen, für die weitere Ausgestaltung Sorge zu tragen; der Wunsch nach rascher Fertigstellung der Arbeit mag das seine dazu beigetragen haben. Die Meister des *liber viaticus* haben jedenfalls eine tonangebende Rolle in der damaligen Zeit gespielt. Freilich steht nicht alles, was an ihren Stil erinnert, unter ihrem direkten Einfluß. Sicher dagegen läßt sich das von dem Meister des sog. *Mariale* (Taf. XI) sagen. Sein Verhältnis zu den Meistern des *liber viaticus* ist zugleich von symptomatischer Bedeutung. In dieser Verkündigung, ist der Engel nur eine dem veränderten Zwecke entsprechende Kopie des auferstehenden Christus (Abb. 175), während die Madonna eine sehr geschickte Weiterbildung der Kompositionsformen des Meisters der stehenden Madonna desselben Kodex darstellt (Abb. 176). Hieraus erklärt sich die auffallende stilistische Verschiedenheit der beiden Gestalten. Die Kreuzigung aus St. Jakob in Brünn lehnt sich dagegen fast ausschließlich an den Stil der italienisierenden *Viaticus*-meister an, wodurch der einheitlichere Stilcharakter dieses schönen Schulwerkes sich erklärt. Überhaupt haben solche enge Anlehnungen an Meistervorbilder zumeist zum selbständigen Durchdenken des Motives geführt. Der schon genannte Schöpfer des *Olmützer Missales* (Abb. 169) ist daher durch die Verwertung der Miniatur aus dem *liber viaticus* (Abb. 168) nur ein Beispiel für viele. Zu dem bereits gesagten wäre hier auch noch auf die verschiedenartige Rolle des Lichtes beim *Olmützer Missale* hinzuweisen, in dem scharf die Körperlichkeit der Gliedmassen herausgeholt wird, während das Vorbild sie hinter dem nebeligen Schleier vereinigenden zarten Lichtes verschwinden läßt. Die Errungenschaften einzelner Meister sind durch den einsetzenden Großbetrieb jedenfalls rasch Eigentum ganzer Schulen geworden, ebenso, ja noch mehr auf dem Gebiete des Fresko.

Wenn man von der Pragischen Freskomalerei des 14. Jahrhunderts spricht, gedenkt man gewöhnlich zuerst der Wandmalereien auf Burg Karlstein. Diese Schöpfungen gelten als Mittel- und Ausgangspunkt der ganzen Freskoschule des Pragischen Kreises. Hier vor allem hat man die vorbildliche Tätigkeit italienischer Meister verfolgen zu können geglaubt. Aber was man an Werken auf der Burg Karlstein bei Prag italienischen Meistern hat zuschreiben wollen, ist, von den Treppenhausfresken abgesehen, nicht Original, sondern nach halbverstandenen Miniaturvorlagen gearbeitet. Daher ist die Frage, ob hier italienische oder deutsche Gesellenhände gearbeitet haben, für die Geschichte der Kunst in Prag von keiner großen Bedeutung. Der persönliche Aufenthalt des Tomaso da Modena stützt sich zudem nur auf die Tatsache, daß sein Tafelbild auf Buchenholz gemalt ist. Von den beiden urkundlich genannten deutschen Meistern Nikolaus Wurmser und Theoderich von Prag hat man nur von dem letzteren ein erhaltenes beglaubigtes Tafelwerk in dem Altar der heiligen Kreuzkapelle der Burg Karlstein (Abb. 175). Von dem andern weiß man durch die urkundlichen Nachrichten, daß der jedoch nur in einer späteren Kopie erhaltene Stammbaum der Luxemburger einst einen Saal derselben Burg schmückte und von Nikolaus Wurmser gemalt worden ist. Auf Grund derselben hat man dem Künstler die Porträtbilder der Marienkirche und die Treppenhausbilder zugeschrieben²⁸). Er muß bereits vor dem Jahre 1357, da er die Tochter eines Saazer Bürgers heiratete, in Prag längere Zeit tätig gewesen sein; auch erhält er 1360 Ab-



Abb. 177. Kreuzigung d. Hohenfurther Passionsmeisters, Hohenfurth, Stiftsgalerie (um 1350) (nach Ernst).

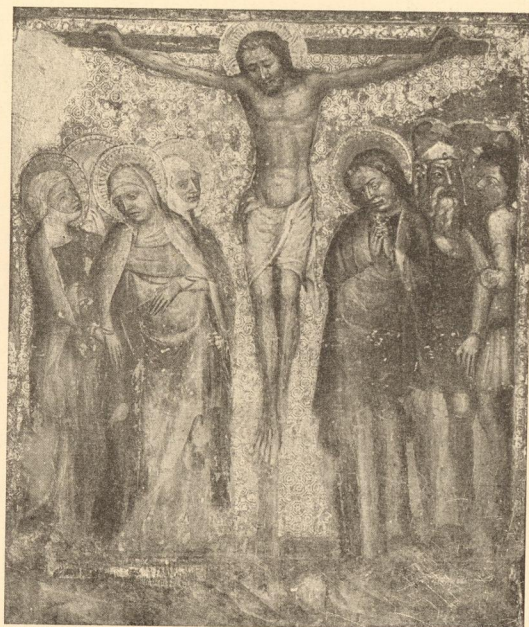


Abb. 178. Kreuzigung (Fresko) an der Vorderseite des Altartisches der Katharinenkapelle, um 1360 (nach Neuwirth).

gabenfreiheit für seinen Hof in Moren bei Karlstein, der 1367 aber im Besitze des in der deutschen Malerzeche mit an erster Stelle genannten Theoderich von Prag sich befindet. Nikolaus Wurmser ist wohl aus der mittelfranzösischen oder Pariser Schule hervorgegangen. Theoderich mag in einem allerdings recht lockeren Schulverhältnis zu ihm gestanden sein. Nach seinem Tode scheint er einen umfangreichen Werkstattbetrieb geleitet zu haben. Die zum Teil sehr ungleichen Malereien der heiligen Kreuzkapelle stammen laut urkundlicher Notiz im Jahre 1367 von ihm. Theoderichs wird schon 1359 als des „kaiserlichen Malers“ gedacht²⁹⁾ und sind daher seine Arbeiten wohl in den sechziger Jahren entstanden. Der Zusammenhang aller dieser Werke mit der Miniaturmalerei ist unverkennbar. Den Künstlern fehlt durchaus der Sinn für die Aufgaben einer Wandmalerei. In der Kreuzkapelle wurden, einem mittelalterlichen deutschen Brauch zufolge, wie in der Burgkapelle zu Zwingenberg a. N., die Wände mit hundert porträtartigen Brustbildern von Heiligen tapeziert; die Wandgemälde in der Marienkapelle sind zum Teil nur freie Nachbildungen ikonographisch wichtiger³²⁾ Miniaturenvorlagen. In den mit den Bildern der Wenzelbibel zu besprechenden und wohl wichtigsten Fresken im Treppenhaus treten dagegen unter französischem Einfluß ganz neue Raumschauungen auf, die die Figur nur als Teil eines auch perspektivisch komplizierten Landschaftsraumes in freier Bewegung aufzufassen lieben. In die Katharinenkapelle (Abb. 178) ist dagegen mit der Form auch etwas vom Geist italienischer Kunst herübergenommen worden, doch stammt sie aus zweiter Hand und hat zudem den heimischen Formenbestand durchaus nicht völlig verdrängen können. Aber gegenüber der kalligraphischen Stilistik der Georgslegende im Kloster Neuhaus oder dem harmlosen Geplauder spießbürgerlichen Sinnes in den Slawietiner Bildern (Abb. 179) haben Schöpfungen wie die Kreuzigung doch einen Hauch gottesker Klassizität und jener stolzen Harmonie, die die südlichen Fresken des 13. und 14. Jahrhunderts

auszeichnet. Der Meister der Hohenfurther Kreuzigung (Abb. 177) wirkt sentimental gegen diese Würde eines verhaltenen Schmerzes in der Gruppe links, und wo in dem älteren Bilde die weichen Kurven den in sich still zusammensinkenden Körper des frommen unschuldigen Dulders schildern, baut der Meister der Katharinenkapelle in strenger Symmetrie den Körper wie ein unverrückbares Monument über den sanft bewegten Gliedern der Gruppe unten.

Daß der Künstler hier fremde Vorlagen benutzt hat, geht aus dem Vergleich der linken Gruppe mit der rechten hervor: Frei und sicher bewegen sich diese Gestalten in der lockeren auch räumlich ganz naturalistisch komponierten Gruppe, keine Bühnendilettanten wie rechts, die wie Statisten ängstlich aneinandergerückt, den Zusammenhang zu dem Ganzen nicht recht finden. Diese Gruppe ist ebenso wie der ganze Kreuzigungstyp bereits traditionell, wie ein Blick auf das Hohenfurther Bild lehrt. Fraglos war hier ein heimischer Künstler tätig, der die italienischen Kompositionstypen mit den heimischen verarbeitet. Daß er dabei solche stilistische Feinheiten wie die sinnliche Ähnlichkeitsbeziehung zwischen den dünnen Armen und Beinen und dem Kreuzesbalken nicht übersah, wo doch schon der Hohenfurther Meister die glaubhafte Tragfähigkeit breiterer Holzbalken schildern zu müssen glaubt, mag man als Symptom für die große künstlerische Anpassungsfähigkeit dieser eklektizistischen Kunstperiode auch hier hinnehmen. Um so merkwürdiger, daß solche Beine, wie die des Hauptmanns rechts, doch noch erträglich gefunden wurden.

Weitaus das bedeutendste und wohl auch späteste Denkmal monumentaler Malereien vom Ende der karolingischen Epoche sind die Freskenzyklen im Kreuzgang des Emmausklosters zu Prag (Taf. XVI³⁰). Als untere Zeitgrenze ihrer Entstehung hat Neuwirth das Jahr 1348, als obere das Jahr 1372 angesetzt. Der Hauptteil der Fresken ist jedoch wohl kaum vor dem Jahr 1360 gemalt worden. Schon die Gesamtdispositionen der Fresken sind merkwürdig. Gewiß wird in dem Eifer der Rede manchmal noch die architektonische Gliederung übersehen, aber man versteht doch ganz anders die ideale Räumlichkeit der Bilder auf die reale des Kreuzgangs einzustellen. Im großen ganzen aber wird den Gliedern des umrahmenden architektonischen Motives zum Teil nach italienischem Vorbilde die Gliederung der Malerei angepaßt. Zwar waren auch für die inhaltliche Anordnung noch die mittelalterlich didaktischen Gesichtspunkte maßgebend und wird durch die wechselnde Folge sich jeweils entsprechender alttestamentlicher und neutestamentlicher Szenerien die innere Gesetzlichkeit der Heils- und Weltgeschichte anzudeuten versucht. Aber es ist keine bloß symbolisch auszudeutende Reihe von Historien, die in epischem Gleichmaß am Auge des Beschauers vorüberzieht. Die Bilder sind vielmehr im Sinne der Renaissance eine Apotheose der göttlichen Heldengestalt Christi und der ethischen Wundermacht seiner Persönlichkeit geworden.

Es sind verschiedene Quellen, auf die die einzelnen Darstellungen sich zurückleiten lassen, die wichtigsten wohl die Armenbibeln (*biblia pauperum*), die Heilsspiegel (*specula humonae salvationis*) und die *concordantiae veteris et novi testamenti*. Trotzdem sind die typologischen Beziehungen mehr äußerlicher Natur und auch da, wo man zur gleichzeitigen Miniaturmalerei Analogien zu erkennen glaubt (Abb. 175 mit Abb. 175a), fällt der Wille und das Geschick zur freieren persönlichen Gestaltung überall am meisten ins Gewicht. Das in den älteren Teilen etwas zaghafte Zusammenbauen der vorgeschriebenen Szenerien auf das die mehrstöckige mittelalterliche Mysterienbühne eingewirkt haben mag, verliert sich in den jüngeren Fresken in eine kühne und klare Architektonik der Gestalten, die den Raum bald mit ihrer flutenden Lebendigkeit, bald mit ihrer strengen Majestät zu erfüllen und zu gestalten wissen. Der Raum wird überhaupt ein ganz neuer Faktor im Bilde. Die Architektur, anfangs ein verlegenes Mittelding zwischen Rahmen und Bühne, wird als Erscheinung durch die Figurenmotive bestimmt, deren Bewegungsgedanke sich so auf das Bildganze überträgt. Marias Verkündigung (Abb. 163) ist deshalb in Hinblick hierauf eine durchaus nordische Schöpfung, die mit ihren — im Sinne der Baukunst — struktiven Sinnlosigkeiten in Italien um diese Zeit unmöglich wäre. Aber auch die Verwandtschaft dieser Architekturen mit denen der analogen Schöpfung des Mariale-Meisters ist eine nur sehr äußerliche (Taf. XI). Denn es kam nicht bloß auf die motivische Verbindung der beiden Gestalten als auch auf die Berücksichtigung der durch den Spitzbogen im Rahmen gegebenen Cäsur an, der das Bild durch die symmetrische Zweiteilung Rechnung trägt. Gegenüber dieser präzisen Formulierung der Grunddispositionen des Bildes ist es nicht leicht, dem interessanten, freilich auch

abrupten Wechsel der Architekturmotive nachzugehen, die ohne Rücksicht auf eine rationalistische Ausdeutung ihrer Teile, die aus dem Bewegungsgedanken der Hauptfigur entstandenen formalen Motive in musikalischem Sinne weiterleiten. Die Architektur rechts verkriecht sich förmlich in den Boden, von dessen einfacher Horizontalsilhouette der Engel links gehalten wird. Dieser etwas zaghafte ordnende künstlerische Geist, der mit demütigem Sinne der Lieblichkeit und Keuschheit seiner Heldin ein Denkmal in dem Bildcharakter zu setzen sich bemühte, schlägt ganz andere Töne an, wenn er von der unnahbaren Größe seines Gottes spricht.

Die Steinigung Christi (Taf. XVI, 1) gehört zu den großartigsten Werken böhmisch-deutscher Monumentalmalerei. Schlicht und klar ist die Gruppe der Steinigenden, wie ein antiker Chorus durch die vielfachen Wiederholungen den Gestus wirksam verstärkend, der Heldenfigur des Heiligen gegenübergestellt, hünenhaft groß in edler geschlossener Silhouette, wie ein Monument, und doch durch die einfache Gebärde ein wirklich ergreifendes Bild christlicher Demut. Das antike Wesen liegt da weniger in Einzelheiten als in der heiligen Ruhe des ganzen Bildes, dem sich die dramatische Idee unterordnet, so daß die Persönlichkeit des Haupthelden wie die Historie als Ganzes zum Symbol einer Kosmogonie wird, wie Giotto's Arenafresken in Padua. Die deutsche Kunst dieser Zeit steht dem großen Toskaner nirgend näher als hier. Gerade in dieser Gegenüberstellung der leicht vergrößerten Hauptfigur und dem kleineren Knäuel der Nebenfiguren wird das Vorbild mittelalterlicher Kompositionstypen erkennbar, die hier von kundiger Hand ihres archaischen Charakters entkleidet, in das Denken und Empfinden der modernen Zeit übertragen wurden. Es ist uralter heimischer Kunstbestand, der da weiterlebt. Die Figur des „Chorführers“ im Vordergrund, die voll fanatischen Hasses und doch voll heimlicher Bewunderung des Feindes zum Schlage ausholt, ist in der grandiosen Disziplinierung scharf gezogener Silhouetten ein Meisterwerk, das dem Namen der größten Italiener Ehre bereiten würde. Zudem ist der Künstler der einzige, der, ganz streng im Sinne Giotto's, die schlicht zusammengefaßten Felsmotive des Hintergrundes aus der Mimik des „Chorus“ rechts sich entwickeln läßt. Der Gestus wird gewaltig verstärkt durch diese ihn begleitenden Linien, die den „Wurf“ im motivischen Sinne zum Bildereignis machen und mit den Steinen der stolzen Gestalt vor die Füße rollen.

Aber nicht nur die besten Seiten der Vergangenheit erscheinen hier in einer künstlerischen Verjüngung, auch die künstlerischen Probleme der kommenden Zeiten erfahren eine überraschend sichere und klare Gestaltung. Das Zwickelfeld mit der Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes und der Flucht nach Ägypten (Taf. XVI, 2, der untere Teil enthält die Tötung der Knaben Israels auf Pharaos Befehl, Exod. I. 15—17, und Vernichtung der königlichen Nachkommen durch Athalia IV, Könige 11, 1), ist schon nach seiner Raumkonstruktion, dem tiefliegenden Horizont, der klaren, übersichtlichen Silhouettierungen der einzelnen Figuren wie der Gruppen, ein ganz modernes Bild. Die Henkersknechte im zeitgenössischen Gewande variieren nicht mehr typologische Bilder (vgl. Abb. 179), sondern geben ganz exakte Naturbeschreibung der aus den Sonderbewegungen des Modells sich ergebenden Erscheinungsformen. Die Leute vollziehen still den Befehl, kurz und bündig. Unter Vermeidung der wirksamen Bühnenposen wird da allen komplizierten Überschneidungen und Verkürzungen kühn nachgegangen, und dabei doch mit einem erstaunlichen Geschick diese in sich lockere Gruppe bildmäßig zusammengehalten. Wie zwingend wird die Gruppensilhouette von der befehlenden Hauptfigur aus nach dem Boden geführt, wo der Haufen kleiner Leichname in seiner Kontur im Anschluß an das Thronmotiv ihren formalen Grundgedanken wiederholt. Man muß die zeitlich zwar nicht älteren aber in ihrem tapetenartigen Charakter archaischeren Fresken in Slawietin danebenhalten (Abb. 179), um den Riesenabstand in der künstlerischen Leistung zu begreifen, die Neuwirth in seiner verdienstvollen Publikation sogar an einen italienischen Ursprung dieser Schöpfungen hat denken lassen. Es ist nicht zuviel gesagt, wenn man in der Flucht nach Ägypten, die einzige deutsche Schöpfung erkennt, die als ein würdiges Bindeglied zwischen Dürer und Giotto steht: Die nervöse Angst der kindlichen Mutter, im matten Dämmerlicht doch die beherrschende Gestalt, und dahinter im Dunkel die starkknochige Patriarchenfigur des Joseph, dessen bedächtiges und besorgtes Vorwärtsschreiten motivisch auf den ganzen Bildaufbau einwirkt. (Die Silhouetten der Räume und die des vorsichtigen bergabschreitenden Esels. Der Slawietiner Meister (Abb. 179) dagegen reiht nur Einzelheiten aneinander und der „Raum“ hat gewissermaßen nur eine negative Existenz. In den Werken des Emmausklosters wird über aller Begeisterung für die anschaulichen Daseinsbedingungen empirischer Wirklichkeit doch nicht der formale Einheitsgedanke übersehen, der der individuellen Geistigkeit der einzelnen Szenerien ebenso wie der Architektonik des Ganzen gerecht zu werden versteht. Bei der Figur des Herodes mag das kleinlich verworrene Vielerlei eleganter Konturen als traditionelles etwas schematisches Schulgut nicht eben gefallen, in der Madonnengestalt erhalten die weichen, feinen, schmiegsamen Konturen in ihrer Unsicherheit und



1. Steinigung Christi, Emmauskloster, Prag.



2. Bethlehemitischer Kindermord und Flucht nach Ägypten, Emmauskloster, Prag.

hängen Engigkeit eine über ihr bloß sinnliches Dasein doch hinausgehende Bedeutung, die dem Stimmungs-Charakter des Ganzen entspricht.

Man kann diese Werke weder in dem Entwurf noch der Ausführung

nach einem Meister zuschreiben.

Sie sind vielmehr einem Malerkollegium entwachsen, aus dem allerdings eine überragende künstlerische Persönlichkeit sich deutlich hervorhebt. Wir wissen nichts von seinem Namen und seiner Herkunft; und auch seine künstlerische Produktion gibt dem Historiker noch manche Rätsel zu lösen auf³¹⁾. Wohl huldigt auch er, wie seine Schule, dem Eklektizismus der Zeit. Italien wie der französische Westen hat zweifellos Vorlagen geliefert; aber die moderne Welt tritt bescheiden zurück gegenüber dieser seltsamen Verbindung des großen Ernstes und der Feierlichkeit mittelalterlich-repräsentativen Geistes mit einer oft ganz modernen stimmungsmäßigen Ausdeutung der Historie und der dramatischen psychologischen Charakteristik der Persönlichkeiten. Diese markigen Heldenschilderungen und feine Lyrik in den weiblichen Figuren sind mehr als die Vorboten der Renaissance. Gewisse Analogien zu dem Kreise Wurnsers und Theoderichs sind zwar unverkennbar, aber an ein direktes Schulverhältnis dieser älteren Meister und der jüngeren wird man schwer denken können. Zum mindesten hat es praktisch keine Bedeutung, da der „Schüler“ Dinge bringt, die er bei den Meistern nicht hat lernen können. Augenfälliger sind dagegen — auch in der Farbe — die Beziehungen zur Miniaturmalerei der *liber viaticus*-Meister, und es ist gelegentlich interessant, zu sehen wie er mit den Materialien dieser Kunst den besonderen künstlerischen Bedürfnissen gerecht zu werden versucht. Was aber seine Bedeutung ausmacht, ist das selbständige Durchdenken bisher unbekannter künstlerischer Grundprinzipien zum Teil vielleicht auf Grund persönlicher Kenntnis italienischer Werke, ohne daß bei diesem neuen monumentalen Wandstil eine direkte formale Anlehnung an dieselben zu bemerken wäre.

Die Fresken in Slawietin (Abb. 179) sind die einzigen erhaltenen Monumentalmalereien, die als künstlerisches Zwischenglied für die Entwicklung dieser Kunst gelten können, die von den älteren durch die Fresken in Brandeis oder die der Georgslegende in Neuhaus vertretenen Werken zu denen des Meisters des Kreuzganges vom Emmauskloster hinüberführen. Sieht man von dem einer jüngeren Schule entwachsenen Material des Gestaltens ab, so bleibt als der eigentlich Geistesverwandte dieser Kunst allein nur der Meister des Passionale Kunigunde (Abb. 180), das 1312 vom Kanonikus Benessius für Kunigunde, Tochter des Königs Ottokar von Böhmen und Äbtissin des Klosters St. Georg auf dem Hradschin, geschrieben wurde. Was sich auch an kalligraphischen Tendenzen der jüngeren französisierenden Kunst geltend macht, spielt nur eine untergeordnete Rolle gegenüber dieser überwältigenden Schilderung wortloser Tragik, die hier die Persönlichkeiten der christlichen Heilsgeschichte so menschlich nahebringt und doch den nächtigen Flor des düsteren mittelalterlichen Heroismus um die riesenhaften und zugleich ätherischen Gestalten legt, die demütig und stark nur dem Willen des strengen Fatums folgen. Wie Helden aus sagenhaften Zeiten tauchen sie



Abb. 179. Wandgemälde in der Kirche von Slawietin (zwischen 1365 und 1375 gem.) (nach Topographie der hist. u. Kunst. im K. Böhmen).



Abb. 180. Benessius, Christi Abschied von seiner Mutter, Passionale Kunigunde, Prag, Universitätsbibliothek (1312 gem.).

zu leiden. Gegenüber der Vergrößerung der Nebenfiguren ist die Hauptfigur mit ihren zu dünn geratenen Armen zu kurz gekommen. Die zielbewußte Zusammenfassung der einzelnen Silhouetten bleibt daher nur auf die Gewandung der Figuren erstreckt, ein plebejischer Geist, der den künstlerischen Hochflug und Adel des Meisters vom Emmauskloster durch eine gutmütige Gediegenheit und etwas weinerliche Sentimentalität zu ersetzen versucht.

In der klobigen Massigkeit der Figuren mag der Palmas Kunst vorbereitende Schönheitstyp oberitalienisch-venezianischer Kunstweise durch Südfrankreich nach Prag gebracht worden sein. Man bekommt deshalb auch hier die gesunde Fleischlichkeit hinter der Gewandung geschildert, sieht dieselbe etwas dekadente Weichheit des Lichtes; Körper, denen der gutmütige Ernst und die sentimentale Jammer-

zur Oberfläche lebendiger Wirklichkeit empor, bewegen sich, schreiten, handeln und schweigen. Nur der dunkle Schimmer, der aus der Tiefe ihrer strengen Augen dringt, läßt die Magie ihrer Seele ahnen. Die Eroica, die der Meister hier in der Begegnung Christi und seiner Mutter inszeniert, können auch ähnliche Darstellungen der Arenakapelle nicht übertreffen (Abb. 180).

Was die Künstler des Klosterneuburger Altars und der Hohenfurter Passion für den Süden, muß der Schöpfer des Passionale Kunigunde — fehlen auch die Zwischenglieder — für den Norden gewesen sein. Daß er uns heute als der geistige Vater der Kunst des Meisters vom Emmauskloster erscheint mag vor allem daran liegen, daß beide Künstler in die hieratische Strenge mittelalterlicher Welt den ganzen Empfindungsreichtum moderner Dramatik einzugliedern verstanden. Aber neben diesen stolzen Resten archaischer Größe macht sich hier doch mehr als anderwärts auch der Stil der Wenzelperiode bereits geltend. Viele Kompositionstypen bilden die Grundlage des künstlerischen Bestandes der folgenden Zeit.

Was an Tafelmalereien erhalten ist, ist nicht viel. Die beglaubigte Kreuzigung Theoderichs (Abb. 182) auf der Burg Karlstein entspricht in dem Aufbau durchaus den in Miniaturen üblichen Kompositionsformen (vergl. Abb. 181). Die Neubildung erstreckt sich im wesentlichen nur auf einzelnes. Die Gesamtorganisation hatte sogar

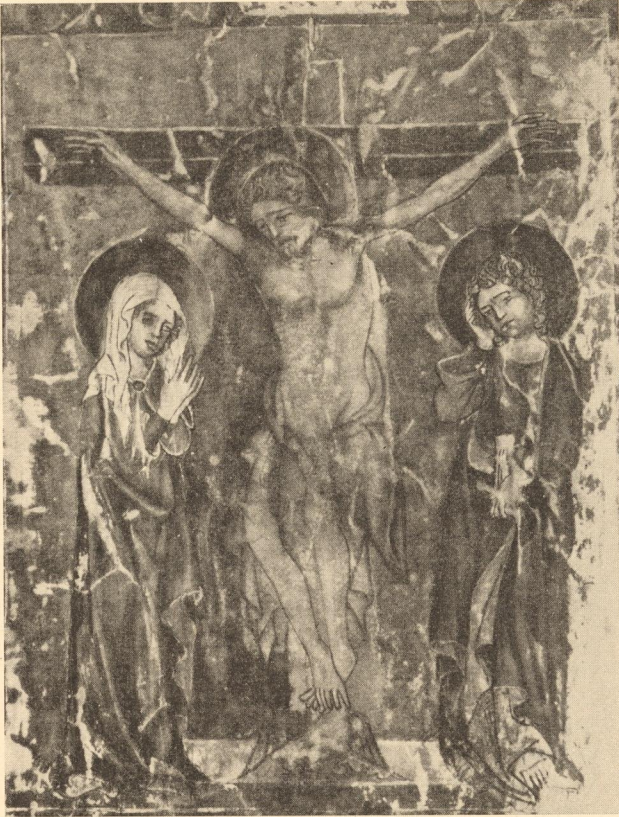


Abb. 181. Kreuzigung, aus dem Missale des Johann von Drazie 13b9, Prag, Böhmisches Landesmuseum.



Abb. 182. Theoderich von Prag, Kreuzigung, Burg Karlstein bei Prag (n. Neuwirth).

miene [schlecht zu Gesichte steht. Dem Johannes fällt die elegante Hüftbewegung schon recht schwer, was ja bei solch flossenartigen Extremitäten begreiflich ist. Während die Madonna eine wirklich herzliche Betrübniß äußert, kommt der Johannes über ein migränenhaftes Unbehagen nicht hinaus. Der wohlgenährte Christuskörper trägt einen schönen, schwarzhaarigen Kopf, dessen Gesicht wohl von dem Frieden des Schlafes, nicht aber von der Majestät des Todes erzählt. Doch bleibt auch hier die impressionistische Tendenz ersichtlich: möglichst viel Licht durch möglichst wenig Schatten! Der vielfach an den Klosterneuburger Altar erinnernde Gewandtyp sagt nur das Notwendigste über die Gliedmaßen, die sich nicht immer zu einem Körper fügen wollen. Das ist in der Kreuzigungsgruppe des Nikolaus von Kremsier aus dem in der Pfarre in St. Jakob in Brünn ganz anders (Abb. 171). Hier wird italienische Kunst giottesken Geistes reiner fühlbar. Die Madonna, von junonischer Würde, sieht streng abwehrend zu dem Johannes hinüber, der ergriffen die Hände faltend, nach oben fleht. Der Schmerz äußert sich nur so weit, als es die Würde und der edle Anstand der Verehrung fordernden Persönlichkeit, der große Ernst der Situation zuläßt. Christus selbst wird zum Symbol heiliger Versöhnung und wehevollen Friedens über dem Leiden stolzen irdischen Wesens. In den ausgebreiteten Armen Christi kommt nicht wie bei Theoderich das Hängen, die brutale Gewalt des übermächtigen Schicksals, sondern die freiwillige Ergebung zum Ausdruck. Die Arme überschneiden nicht einfach den Querbalken des Kreuzes, sondern werden aus parallelen Konturen erst langsam in diesen übergeführt, während unten die allgemeine Silhouette der beiden Heiligen gestalten sich entsprechen, die mit ihren so wohl abgewogenen Gliedmaßen zum erstenmal etwas von dem Menschheits- und Schönheitsideal der Renaissance in sich verkörpern.

Die beiden Werke sind charakteristische Beispiele für die differenzierende Einwirkung der französisierenden (Meister Theoderich) und der italienischen Kunst.



Abb. 183. Tod der Maria. Mittelbild des Altars in der Propsteikirche zu Raudnitz (unter südfranzös. Einfluß).



Abb. 184. Biblische Szenen, Flügel des sog. Mühlhauser Altarwerks, Kgl. Gemäldegalerie in Stuttgart, d. 1385 (unter Einfluß des Stilkreises der Meister vom Emmauskloster und des Theoderich von Prag).

Man findet in Frankreich ähnliche Gegensätze um diese Zeit³²⁾. Nicht überall freilich treten zugleich mit den fremdländischen Einflüssen auch die nationalen Eigentümlichkeiten der Gestaltungsprinzipien wie etwa in den beiden obengenannten Kreuzigungsdarstellungen so klar zutage. In dem Altargemälde der Propsteikirche zu Raudnitz (Abb. 183) sind die „Italianismen“ französischen Quellen entnommen und erstrecken sich lediglich auf gegenständliche Einzelheiten, während der Bildaufbau selbst die archaische Struktur nordischer Tafelbilder erkennen läßt. Die Hallenarchitektur des Hintergrundes markiert nur die imposante Weiträumigkeit Avignoneser Fresken und ist nur ein modisches Anhängsel an die enggedrängten, staffelartig übereinander gereihten Figurengruppen, das nirgends eine künstlerische Verbindung mit ihnen findet.

Das Mühlhauser Altarbild dagegen läßt trotz der Ähnlichkeit im Ausdruck und Typus mit der Kunst des Theoderichkreises auch eine starke (Abb. 177) Anlehnung an die Formenwelt der Meister des Emmausklosters und der Burg Karlstein erkennen, aber ohne das geringste Verständnis für dessen Kompositionsprinzipien. Die einzelnen Figuren sind zum Teil ohne Rücksicht auf ihre Raum- und Bildbedeutung nach fertigen Schulvorlagen aneinander gereiht. Daher nimmt es nicht wunder, daß die Johannesfigur in ihrem oberen Teil hinter, mit ihren Füßen vor das daneben befindliche Kreuz zu stehen kommt (vgl. hierzu Seite 88, Abb. 84). Historisch interessant bleibt das Altarbild aber deshalb, weil die Schulgrenzen zwischen dem Meister Theoderich und dem Meister des Emmausklosters sich hier verwischen und in ihrer Verbindung den neuen Stil der Wenzelschen Epoche vorbereiten, dem selbst einige Teile des Altarbildes bereits angehören.

Die besten und berühmtesten Tafelwerke des Meisters Theoderich sind zweifellos die eigenhändig ausgeführten Halbfiguren der Heiligen (Augustinus und Hieronymus) die zu den originellsten Äußerungen des modernen Geistes auf dem Gebiete der Tafelmalerei (Abb. 178) gehören. Da ist weder die mittelalterliche Repräsentation noch das prophetische Wirken des vom göttlichen Geiste geleiteten Auserwählten geschildert, sondern stille, gelehrte Geistliche, die beim Lesen und Schreiben nichts weiter als eine gewohnte Beschäftigung verrichten. Werke wie diese mögen für die Zeit eine ähnliche Bedeutung gehabt haben als wie für das 19. Jahrhundert die Schöpfungen Manets.

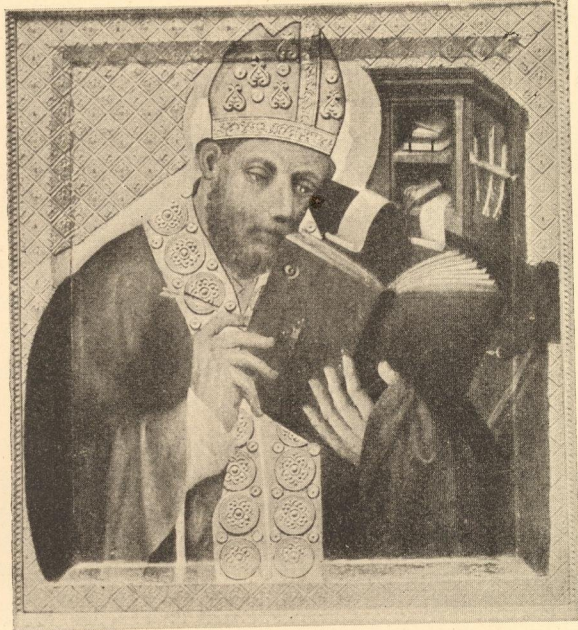


Abb.185. Theoderich von Prag, zwei Kirchenväter, Kreuzkapelle Burg Karlstein in Böhmen (n.Neuwirth).

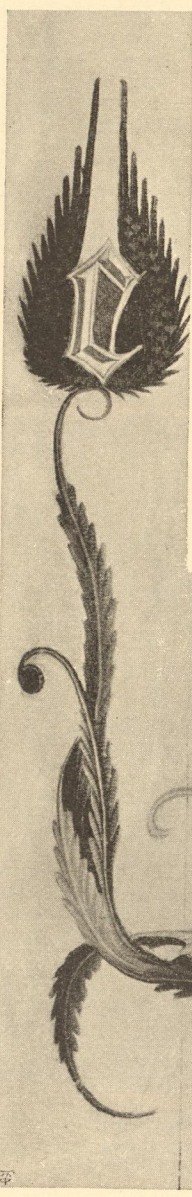
In dem schlichten Gewande des Alltags erscheint die heimliche Poesie eines Künstlers, der dem nur auf den praktischen Zweck gerichteten Tun bei aller Sachlichkeit in der Beschreibung des Vorgangs diesem das Ephemere des Momentanen nimmt, um durch die Handlung einen Stimmungszustand zu schildern. Der heilige Augustin führt nach gewohnter Weise, um die Feder zu prüfen, die Hand vor das Gesicht, aber das Auge wandert schon sinnend über die Seite; so begleitet der manuelle Akt auch den geistigen, der aber hier mehr als instinktiver Arbeitsdrang, nicht als die freie Willenshandlung eines geistigen Aristokraten erscheint und nicht wie in Holbeins Erasmus beim Schreiben von dem stolzen Bewußtsein erfüllt ist, der Nachwelt als köstlichstes Gut seine geistige Persönlichkeit zu hinterlassen. Die Bescheidenheit und Selbstlosigkeit mittelalterlich rezeptiven Geistes, der sich nur als Diener eines höheren Willens fühlt, kommt hier fast im Sinne Dürers Hieronymus in der Klause zum Ausdruck. Nur sieht man hier die Stube nicht und doch ist der verschwiegene Zauber häuslicher Behaglichkeit über diese gutmütigen Gestalten ausgebreitet; gedrunken, schwerfällig mit jenem Fettansatz wie bei sich selten bewegenden Leuten, für die das Leben weder Genuß noch Kampf, sondern nur aus ruhigen Arbeitstagen besteht, einer wie der andere, und die doch in ihren engen Studierstuben etwas von dem Rauschen aus den tieferen Lebensgründen vernehmen. Im 15. Jahrhundert ist das über dem Detail verloren gegangen (Abb.186). Das Kostüm und die gute Feder steht da im Mittelpunkt des Interesses. Man darf nicht vergessen, daß Rembrandt das sich wieder in seiner Spätzeit erringen mußte, was Meister Theoderich besaß. Die Attribute wie die himmlischen Ministranten fehlen und auch der Heiligen-



Abb.186. Der heilige Hieronymus, 15. Jahrh. Salzburg, Galerie des Stiftes von St. Peter.



Abb. 187. Randschmuck aus dem liber viaticus des Johann von Neumarkt, Bl. 9 (David im Kampfe mit Goliath).



schein ist kaum bemerklich. Die Zeit mag sich wohl an der Realistik in der Beschreibung der Handlung gefreut haben. Mit so wenig farbigen Mitteln für Körper und Raum etwas so kurz und gut zu sagen, wie es in diesen Halbfiguren geschehen ist, wäre an sich schon ein Verdienst. Die perspektivischen „Verzeichnungen“ in dem Pult und Büchergestell sind übrigens ebenfalls künstlerisch nicht unwichtig; sie sind auf die Blickrichtung bzw. auf die Körperbewegung eingestellt und übertragen deren Motive aufs Bild. Die harten Konturen der älteren Zeit sind verschwunden, frei von aller kleinlichen Einzelcharakteristik gehen die Farbtöne ineinander über, werden Licht.

Die letzte Phase dieser deutsch-böhmischen Vorrenaissance ist aufs innigste mit der königlichen Person Wenzels verknüpft. Hier erst kommt der Glanz und die Pracht französisierender Kultur voll zum Ausdruck, und nirgends empfindet man mehr als hier, wie nahe dieses, von slavischen und romanischen Elementen stark durchsetzte Deutschum der Eigenart seiner west-

Abb. 188. Randschmuck aus der Wenzelbibel. Wien, Kaiserl. Hofbibliothek.



lichen Nachbarn rückt. Wenzel ist der einzige König Deutschlands, dessen Bücherei mit den großen Bibliotheken französischer Fürsten wetteifern kann, aber was hier geschaffen wurde, war doch auch heimisches Gewächs. Den Ernst der mathematisch-naturwissenschaftlichen und theologischen Gelehrsamkeit umspann hier die mephistophelische Laune eines Bilderschmucks, der, trotzdem er vielfach ins protzenhaft Plumpe verfiel, doch im ganzen die großartigsten Leistungen deutscher Buchillustration am Ende des 14. Jahrhunderts darstellt. Der früheste datierbare Kodex ist die Willehalm Handschrift im Kunsthistorischen Hofmuseum in Wien, der späteste und schönste die Antwerpener Bibel im Museum Plantin Moretus³³). Bei weitem der reichhaltigste und prächtigste dagegen ist die Wenzelbibel in der Hofbibliothek in Wien. Sie gehört dem Beginne der Wenzelschen Epoche an. Hier erst erhielt die Miniaturkunst ihre volle Bedeutung. Im Sinne der Renaissance eine Apotheose des königlichen Auftraggebers (Taf. I). Aber in all dieser Pracht und der Wunder der Phantasie nistet sich doch auch der Witz und die sarkastische Laune des Alltages ein. Susanne schlägt gerade Wäsche, als sie von den beiden Bösen überrascht wird. Die Grenzen zwischen diesseits und jenseits, groß und klein, hoch und niedrig, lebendig und tot verwischen sich. Fürsten, Diener, Waldgötter, alles mögliche Getier zieht am Auge des Beschauers vorüber, König Wenzel bewundert man in prächtigstem Krönungsornat in der mittelalterlichen Pose des Richters (Abb. Taf. I) und ebenso bei allen Phasen der Morgentoilette, Massage, Frisur usw. Die Bademädchen bald in reizendstem Flor, bald ihres Amtes waltend, als allegorische Gestalt und schließlich als Fürstin, können nicht oft genug den Reiz ihrer Glieder in dem Wald von Ranken und Blättern zeigen. Wie der Fuchs in der Falle, dumm, hilflos, liegt der König in den zum Folterbock gewordenen Buchstaben. Das Wappen fängt an, lebendig zu werden, und der Wappenhalter prügelt sich mit dem Wappentier, die Ranke will den Wasserkübel heben und der Wasserstrahl wird zum Spruchband und dieses zum

Abb. 189. Randschmuck aus der Wenzelbibel. Wien, Kaiserl. Hofbibliothek.





Abb. 190. Meister Bertram von Minden, Erschaffung Evas
(um 1380).

Liebesboten. Die Selbstzufriedenheit des echten, jugendlichen Humors schildert mit einem oft an Spitzweg erinnernden, nach innen gerichteten Lächeln das Leben in seinen Torheiten, die mehr gelten als der Ernst der Historie; aber man bleibt immer auf der Lichtseite des Lebens stehen und ferne aller Skepsis oder räsonnierenden Denkens rauscht hier das Weltgetriebe in lustiger Kleinlichkeit an unserem Auge vorüber. Und doch ist das Mittelalter auch in diesem Kreise lebendig geblieben; die Szenen bunter Alltäglichkeit ordnen sich zu einem allegorisch-symbolischen Liebesroman, der nicht mehr bloß Rahmen religiöser Weltenhistorie, sondern in Wirklichkeit der eigentliche Inhalt des Buches ist, dessen religiöser Ideengehalt hier zurücktritt gegenüber der Apotheose der weltlichen Persönlichkeit und der Schilderung ihres Leibes- und Liebeslebens. Die französische Kunst ist natürlich hier inhaltlich wie formal Pate gestanden neben der Antike. Zwar vermag man eine befriedigende Deutung des inhaltlichen Zusammenhanges der Szene noch nicht zu geben. Doch wird man hier jedenfalls den unmittelbarsten späten Niederschlag jener in der Pro-

vence vor allem sich entwickelnden Kunst der Minnesänger zu erkennen haben. Die Ideenwelt des *coeur d'amour* König Renés mit ihrer romanhaft sentimentalen Auffassung der Erotik und ihrer allegorischen Spinthisiererei ist hier in eine Sphäre übertragen, in der sich die trivialste Alltäglichkeit mit der wildesten Phantastik begegneten. (Die Spruchbänder sind zum überwiegenden Teil mit tschechischen, zum geringeren Teil mit deutschen Inschriften versehen, die Vorschriften für den Maler nach französischen Mustern lateinisch.) Die Ornamentik variiert in oft ermüdender Eintönigkeit das modisch gewordene Motiv der Avignoneser Akanthusranke, und vor lauter Erzählen verliert man gelegentlich fast ganz den Sinn für die formale Bedeutung des Schmuckes als Zierde des Schriftblattes aus den Augen

(Abb. 189). Manschwelgt förmlich in einer rücksichtslos freien Entfaltung der Motive, deren realistische Einzeldurchbildung mehr gilt als ihre künstlerische Verwertung im ganzen. Die Ranke wächst frei und üppig wie eine Schmarotzerpflanze am Baum, um den Schriftsatz herum, so wie es der Zufall und die Laune will. Die schaffende Hand denkt nicht daran, sich um die Sklaverei geometrischer Regelmäßigkeit zu kümmern, und in dem so entstehenden urwäldlichen Wirrwarr erkennt man nur schwer noch die edlen Motive der strenggeordneten antiken Gebilde. Dieser realistische Individualismus ist natürlich auch in den figürlichen Szenen zu erkennen. In der Erschaffung Evas hat der Meister Bertram von Minden (Abb. 190) nach recht deutscher Weise die mytische Idee des Schöpfungswunders bei aller



Abb. 191. Erschaffung Evas, aus der Wenzelbibel (um 1380).

treuerherzigen Schilderung des Lebens zum Ausdruck zu bringen verstanden, beim Meister der Wenzelbibel (Abb. 191) wird das differenzierte Empfinden mehr sich gleichgestellter Persönlichkeiten geschildert, die Handlung zum Roman, das Bild zur lustigen Bühne, auf der das Leben selber mit seiner Arglist und Torheit, immer die Mitte haltend zwischen Scherz und Ernst graziös das Spiel inszeniert. Beim Meister Bertram ist Gott doch noch der gewaltige, kraftbegabte Heros, der, so feierlich gebietend, doch mit Liebe niedersieht auf die ihm unterworfenen Kreatur seiner Schöpfung, unschuldig kindlich, ohne persönlichen Willen. Der Adam Bertrams schläft ahnungslos seine gesunde Müdigkeit aus, der des Meisters der Wenzelbibel ist ein Kavalier, der sich mehr aus Langeweile und mit blasierter Miene dem Genuß der Ruhe ergeben hat. Angelehnt an den Felsen, bekundet er nur seine völlige Interesselosig-



Abb. 192. Beginn der Genesis, Wenzelbibel I, Fol. 2.

keit an dem Vorgang und ist im übrigen auf die Bewahrung seiner „Haltung“ bedacht. Die Eva entschwebt anbetend dem Leibe Adams. Seine hochbusige Gattin im Gegenstück dagegen ist vor allem Weib; während Gott-Vater, mit beiden Armen zugreifend, kunstgerecht den Geburtshelfer macht, krault ihn Eva mit frivolem Lächeln am Bart, so daß der würdige Herr mit etwas bedenklicher Miene auf dieses neue Gattungsexemplar der Menschheit sieht. Dem Geiste der inhaltlichen Seite der Schöpfung entspricht auch die formale. Die Gewandung Gott-Vaters gibt nur ein recht unvollkommenes Bild seines körperlichen Daseins, das so mit so gediegener Sachlichkeit und doch nach großen Gesichtspunkten bei Bertram richtig gebaut wird, aber doch weiß der Meister der Wenzelbibel viel geschickter wie Bertram jeden Schein von Unbeholfenheit zu vermeiden. Über Schwierigkeiten gleitet er mit seinen eleganten Konturen ohne viel Kopferbre-

chen hinweg. Den kümmerlichen Resten des antiken Felsenschemas weiß Bertram durch ein erneutes Durchdenken ihrer kristallinen Struktur und einen den besonderen Situationen jeweils angepaßten Wechsel von hell und dunkel neues Leben einzuflößen, und in zwergenhaftem, traditionellem Baumrudiment fängt das Halbdunkel deutscher Waldespoesie einen ungeahnten Zauber zu entfalten an. Der Meister der Wenzelbibel ist in der Baumsilhouette an den Felsen nicht eben gedankenreich, die in den leblosen, nebensächlichen Dingen im Bilde an der Persönlichkeit allein das Wort hat. In dieser allgemeinen Hinsicht rückt die Schöpfung des Meisters der Wenzelbibel der künstlerischen Weltanschauung der romanischen Renaissance nah.

Die späteste Handschrift im Museum Plantin Moretus läßt erkennen, daß man auf diesem Wege der Handschriftendekoration nicht weiter schritt. Es wiederholt sich um die Wende des Jahrhunderts derselbe Vorgang wie in der karolingischen Zeit. Die modische Formenwelt

ordnet sich einem neuen künstlerischen Denkprinzip unter. Das klassische Muster muß sich wieder eine Metamorphose gefallen lassen, um mit den Tieren und Bändern, den gotischen dünnstengeligen Ranken einen modernen Stil zu bilden. Die schwere Akanthusranke wird stark in die Länge gezogen und wetteifert in Grazie und Zierlichkeit mit den Eichblattknollen. Schriftsatz, Miniatur und Ornamentik ergeben in strenger Relation ein leidlich geschlossenes Bild. In Fol. 11 der Antwerpener Bibel (Abb. 193) sind die Miniaturen das verbindende neutrale Mittglied zwischen Ornamentik und Schriftsatz. Denn die Medallions mit den Genesisdarstellungen greifen in ihrer rechteckigen Umrahmung das Motiv des Schriftsatzspiegels auf, während andererseits das überall klar hervortretende Rundmotiv der Medallions sich in der Ornamentik wiederholt. Das asymmetrische Schriftsatzbild wird durch einen systematischen Wechsel von Kürzen und Längen horizontal und vertikal in das Rechtecksmotiv der zusammenfassenden Bildgrenze eingeordnet, ohne daß dessen geometrische Regelmäßigkeit wie im frühen Mittelalter die launige Freiheit des Ornamentes im einzelnen zu bestimmen vermöchte. Aber gerade darin liegt die historische Bedeutung dieser Werke, daß der Gedanke des Blattganzen nur insoweit zur Durchführung gelangt, als dies ohne Aufgabe der anschaulichen Individualität der einzelnen „dekorativen“ Gegenstände möglich ist. Es ist ein oberflächliches Kompromiß, das hier zwischen dem Rechte des Einzelnen, der natürlichen Organik seines Wachstums und der Forderung des sinnlichen Aufbaus des Ganzen geschlossen wird. Ohne Frage will der Reichtum der Motive mehr bedeuten als eine anschauliche Einheit. Aber, abgesehen von dieser wohldisziplinierten besonders auffallenden Eleganz (Abb. 192) gegenüber der plumpen Üppigkeit des Wenzelschen Blattes, wird ganz ähnlich wie bei den trefflich organisierten Handschriften des Mittelalters auch das Motiv des Initialbuch-

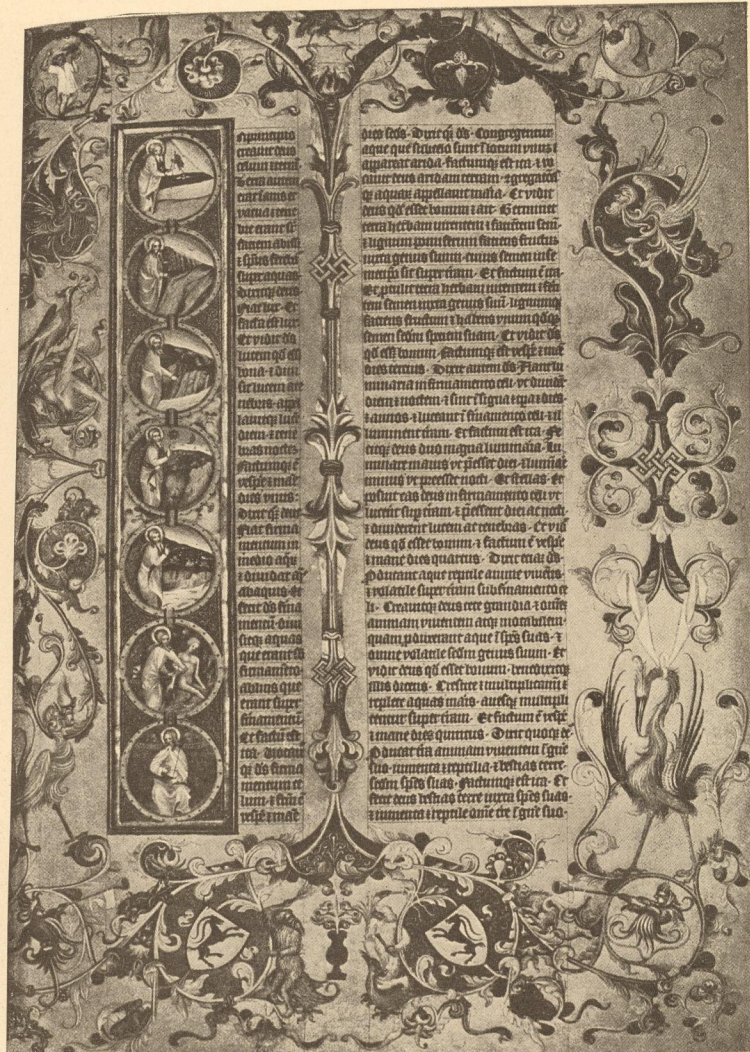


Abb. 193. Beginn der Genesis, aus der Wenzelbibel, Museum Plantin-Moretus, Antwerpen.

den Bildgrenze eingeordnet, ohne daß dessen geometrische Regelmäßigkeit wie im frühen Mittelalter die launige Freiheit des Ornamentes im einzelnen zu bestimmen vermöchte. Aber gerade darin liegt die historische Bedeutung dieser Werke, daß der Gedanke des Blattganzen nur insoweit zur Durchführung gelangt, als dies ohne Aufgabe der anschaulichen Individualität der einzelnen „dekorativen“ Gegenstände möglich ist. Es ist ein oberflächliches Kompromiß, das hier zwischen dem Rechte des Einzelnen, der natürlichen Organik seines Wachstums und der Forderung des sinnlichen Aufbaus des Ganzen geschlossen wird. Ohne Frage will der Reichtum der Motive mehr bedeuten als eine anschauliche Einheit. Aber, abgesehen von dieser wohldisziplinierten besonders auffallenden Eleganz (Abb. 192) gegenüber der plumpen Üppigkeit des Wenzelschen Blattes, wird ganz ähnlich wie bei den trefflich organisierten Handschriften des Mittelalters auch das Motiv des Initialbuch-

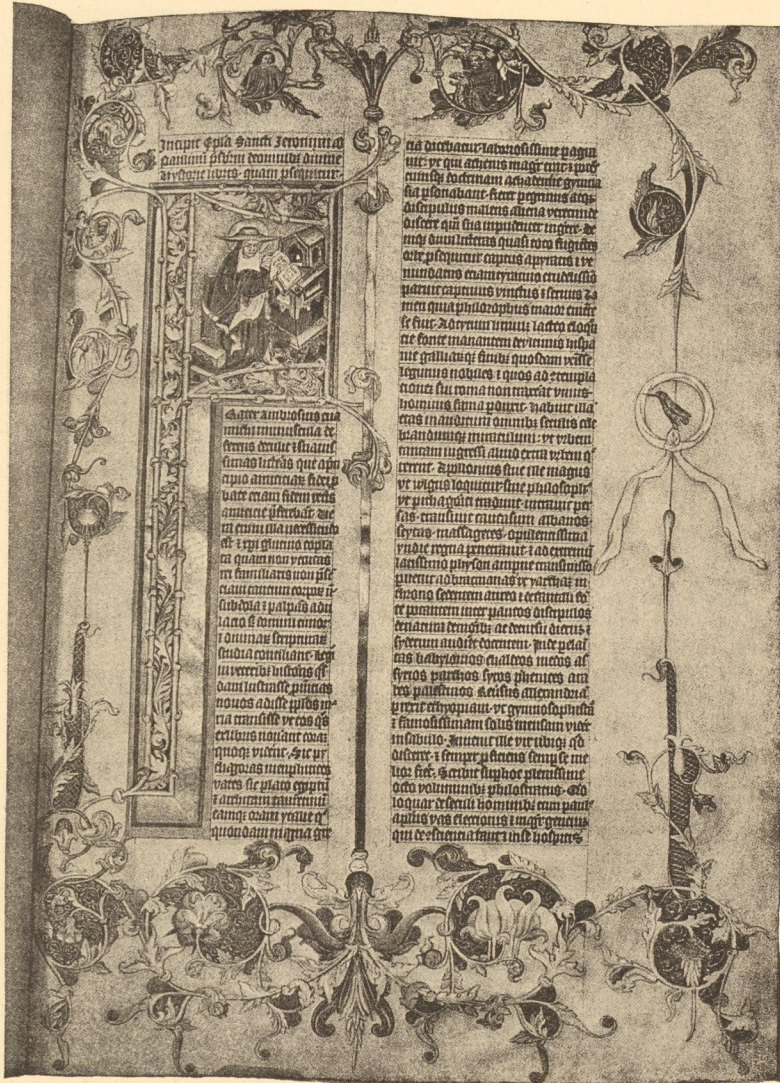


Abb. 194. Titelblatt der Wenzelbibel, Museum Plantin-Moretus, Antwerpen.

Blattformen und ihrer Ranken steigert und durch die Zusammenfassung ganzer Gruppen auch der Übersichtlichkeit des Ganzen dient. Die Ornamente selbst nehmen nur auf den allgemeinsten Gliederungsgedanken des Blattes Rücksicht, bewahren aber wie die Figuren der Hochrenaissance in dem geometrischen Motiv der Gruppensilhouette im einzelnen ihre gegenständliche Individualität, sind nicht wie im frühen Mittelalter nur Variationen eines alles bestimmenden und einigenden Grundmotivs. Dann und wann taucht wohl noch ein Formenrest vorkarolingischer Zeit auf, bekommt man noch etwas von dem freiheitlichen Stürmersinn der ersten Wenzelschen Epoche zu verspüren in dieser so fein organisierten höfischen Welt, aber im allgemeinen tritt die formale Freiheit nur insoweit in Erscheinung, als es das so obenhin geschlossene Idealbild des Ganzen zuläßt. Die Grundlehren des Raffaelschen Akademismus, der Grundgedanke der Gesellschaftskultur der Renaissance, findet schon hier auf dem Gebiete

stabens wieder der bestimmende Ausgangspunkt der sinnlichen Vorstellung, die den künstlerischen Charakter des Seitenganzen bestimmt. Man erhält bei anderen Blättern, dem wechselnden künstlerischen Gedanken entsprechend, ein ganz anderes Bildgesicht, so daß man auf den ersten Blick auch einen ganz anderen Stil vor Augen zu haben glaubte. Der Buchstabe F mit seinem stark verlängerten Vertikalschenkel (Abb. 194) gibt hier motivisch den Ton an, deshalb sind die Vertikalborden in Ähnlichkeitsbeziehung zu seiner Erscheinung zu dünnen Lineamenten geworden, die analog dem Initial aus der geschlossenen Masse der als Kopf- und Fußleiste gedachten Ornamentik sich entwickeln. Die Farbe erhält wie in den Miniaturen auch in der Ornamentik eine neue Bedeutung, die teilweise dem Buchschmuck des frühen Mittelalters entspricht: sie bildet eine leuchtende dunkle Folie, die die formale Klarheit der heller gehaltenen

der sinnlichen Erkenntnis sein anschauliches Analogon. Der Bildschmuck der Antwerpener Bibel ist eine persönliche Verarbeitung der französischen Kunstformen des 14. Jahrhunderts, nicht ohne reaktionäre Tendenzen, die letzten großen Leistungen der deutschen Kaiserzeit in Böhmen. Prag teilt sein Schicksal mit Florenz: Mit dem Tode der kunstliebenden Herrscher und der Verlegung des Kulturschwerpunktes an eine andere Stelle versank diese ganze Schönheitssüchtige Welt, sang- und klanglos wie König Wenzel, der bei Nacht ohne Licht und Kreuz heimlich in die Gruft versenkt wurde.



Abb. 195. Der Bau der Marienkirche in Prag, Fresko in Burg Karlstein.

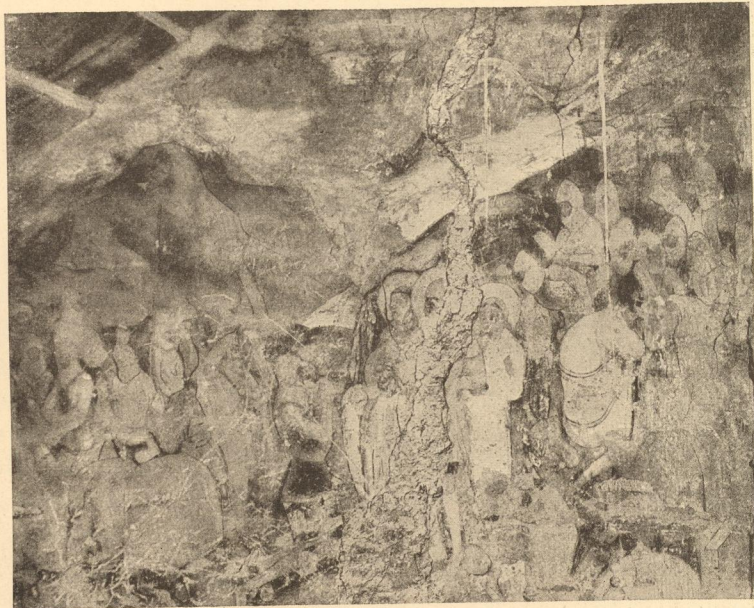


Abb. 196. Begegnung des hl. Wenzel mit dem Herzoge Radislav von Kaurin, Fresko in Burg Karlstein.

In weitem Umkreis und mehr als ein Jahrhundert hindurch ist dieser Geist und seine Formen in der deutschen Kunst fühlbar. Das gilt nicht nur für die Ornamentik, sondern auch für die eigentlichen Bildkompositionen. Der Herkunft nach sind ihre Materialien zweifellos französischen Ursprungs, aber weder in der speziellen Formenwelt noch in dem Prinzip der Gestaltung auf eine Wurzel zurückzuführen. Heimische Meister zweiten Grades suchen ihre abgebrauchten Phraseologien neben den charakteristischen Formen der karolingischen Epoche und der neueren französischen modischen Welt zur Geltung zu bringen. Die Prophetenfiguren unter den Medaillons mit der Schöpfungsgeschichte sind in der Wenzelbibel (Abb. 192) zum Teil noch nach Analogie des Evangeliars des Johann von Troppau gebildet (Abb. 172), daneben erscheinen die hageren, eleganten Gestalten, wie sie sich in den *Grandes Chroniques de France* (Nationalbibliothek Paris, ms. fr. 2813) (Abb. 197) oder dem *livre des voies de Dieu* (ebendort, ms. fr. 1792) finden³⁴). Es ist ein ganzer Stab von Künstlern, der bei der Wenzelbibel mitgearbeitet hat und die schon hier sich stark bemerkbar machenden Unterschiede trennen auch künstlerisch die einzelnen Handschriften voneinander. Aber trotz allem unverkennbaren Epigontum steht ein origineller und bedeutender Kopf allen voran: Der Künstler der Erschaffung Evas oder der Vertreibung nach dem Sündenfall hat Werke von einer Feinheit und Originalität geschaffen, die sicherlich alles überragen, was auch die



Abb. 197. Miniatur aus den Grandes Chroniques de France, Fest zu Ehren Kaiser Karls IV., Nationalbibliothek, ms. fr. 2813, Paris.

jüngere Epoche der Wenzelzeit geleistet hat. Man rechne nicht die Archaismen in der Darstellung des „Nackten“ nach, die dem etwas zahmen Realismus überall widersprechen. Durch eine Art punktierender (pointillistischer) Technik wird der Lokalfarbe in Tempera ein Lichtreiz abgewonnen, wie ihn später auch nicht die feinsten Werke der Ölmalerei aufzuweisen in der Lage sind. Die Farbentwicklung geht dabei der karolingischen Epoche durchaus parallel insofern, als die durch diese gewonnenen farbigen Gestaltungsmöglichkeiten ganz frei und nebeneinander angewandt werden: Im Anschluß an französische Vorbilder die kühnsten Verbindungen stärkster Farbkontraste bis zu mattem Kobaltblau auf bloß dunkelschwarzem, goldgemustertem Grunde und jenem zu feinsten Durchsichtigkeit sich entwickelnden grünen, „impressionistischen“ Silberlicht, das die italienische Trecentokunst schon in karolingischer Zeit an die nordische weitergegeben hat. (siehe Abb. Taf. XV, 3).

Die Auffassung des räumlichen Gestaltungsproblems und ihr Wandel entspricht dem Geiste der Ornamentik. Auch ikonographisch kann man die allgemeinen Umbildungen verfolgen. In den Schöpfungsszenen der Wenzelbibel (Abb. 192) macht sich noch in den beigegefügten Eckfiguren der typologische Bilderkreis des Mittelalters geltend, worin noch der Wahrsagungsbeweis erbracht und die innere Gesetzlichkeit der Heilsgeschichte vor Augen geführt werden soll. In den gleichen Szenen der Antwerpenerbibel sind diese Zutaten verschwunden, ebenso ist das mehr andeutende Verfahren in der Darstellung der landschaftlichen Natur nach Art des 13. Jahrhunderts fallen gelassen. Über die dialektische Scholastik triumphiert der Rationalismus, im Grunde nur die Konsequenz ihres Denkens. Der letzte Rest des mittelalterlichen Symbolismus verschwindet. In der glaubhaften Wirklichkeit und der Folgerichtigkeit der Handlung wird die neue Wahrheit gefunden, nicht in der Erfüllung des göttlichen Willens. Aber dieser „Realismus“ hat in den Wenzelhandschriften nur allmählich sich durchzusetzen vermocht. Die beiden gegenübergestellten Miniaturen aus der jüngsten und der ältesten Wenzelhandschrift (Abb. 199 und 200) sind eines von vielen Beispielen hierfür. In Abbildung 199 ist der „Raum“ nur begleitendes Motiv für die hier wirklich „tonangebenden“ Figurengruppen, ohne Rücksicht auf die rationalistische Beschreibung der Räumlichkeit, die in Abbildung 200 bühnenmäßig in relativ einheitlicher Ansicht von vorne so angeordnet ist, daß die rückwärtige Felskulisse sehr geschickt in die Figurengruppe sich eingliedert und sie im Sinne der Mimik zusammenfaßt. Auch hier wird ein Kompromiß zwischen mittelalterlicher und moderner Kompositionsweise geschlossen. Die Wandmalerei der karolingischen Zeit war da zum Teil viel stärker den moderneren rationalistischen Tendenzen ergeben. Die Erbauung der Marienkirche in Prag, in den Treppenhausfresken der Burg Karlstein (Abb. 195), zeichnet sich durch ein überraschend kühnes *di sotto in sù* aus, während

in dem Bilde der Begegnung des heiligen Wenzel (Abb. 196) die Figurengruppe dem fast gewaltigen Zug der aus der Höhe nach der Tiefe steigenden Gebirgsrücken folgend, einer stillgroßen Räumlichkeit sich unterordnet, die selbst in den dürftigen Resten noch das Imposante ihrer landschaftlichen Scenerie erkennen läßt. Es sind zum Teil auch archaische Elemente, die hier ebenso wie in der vorbildlichen französischen Kunst noch weiterleben. Freilich, wo der liebenswürdige Hauptmeister der Wenzelbibel selbst das Wort nimmt (Abb. 198), entstehen formvollendende Kompositionen, die auch den anmutigen französischen Werken nicht nachstehen. Die prinzipielle Seite der Raumvorstellung ist eine ganz ähnliche: die Hauptfiguren groß im Hintergrund, im Vordergrund die kleinen amtierenden Nebenfiguren. Gewiß kann der deutsche Meister mit den geistreichen Silhouetten der graziösen Gestalten der Diener nicht immer wetteifern. Dafür verspürt man noch etwas von der strengen Zucht der Kunst des Meisters vom Emmauskloster. Wohl verliert sich die einzelne Gestalt in dem wirren Knäuel der Figuren, die, misch nicht eben geistvoll unterschieden, doch nur durch ihre Außensilhouette zusammengehalten werden: Fluß, Felsen und Figuren gliedern sich nach einem gleichartigen Kurvenmotiv, das unter der befehlenden Hand des Königs gleichsam hinweggleitet und ihrer an sich schwachen Bewegung im Bilde Kraft und Bedeutung gibt. Es wird sich natürlich auch hier darum handeln, nicht mit dem Auge des modernen Beschauers diese anders gearteten Wesen der kleinen Schöpfung zu schulmeistern als vielmehr die Geschicklichkeit und das Prinzip des besonderen künstlerischen Denkens zu erfassen, durch das ohne eine den Gesamtraum umfassende Perspektive oder eigentlich szenische Beigaben der Eindruck landschaftlicher Weiträumigkeit erzielt wird. Aus' den geistigen Differenzen der beiden Hauptgruppen heraus wird die charakteristische formale Anordnung gewonnen, in der der materielle Sehvorgang und der Standpunkt des Beschauers nur insoweit Berücksichtigung findet, als dies ohne Aufgabe dieses maßgebenden künstlerischen Ordnungsprinzips möglich ist. Die kalligraphische Eleganz der Gruppensilhouette, die oberflächlich die in voller Freiheit sich bewegend Figuren zusammenschließt, vervollständigt das dem Geiste der Ornamentik ganz entsprechende Bild.



Abb. 198. Bethlehemischer Kindermord, Wenzelbibel, Wien.

Während der Kreis der Wenzelmeister im wesentlichen durch die französische Kunst Karls IV. und V. bestimmt wird, bringt die Malerei des Meisters, der dieser ganzen Epoche noch einen besonders effekt-

vollen Abschluß verleiht, Laurin von Klattau, die neuen Ideen der Epoche Karls VI. von Frankreich nach Böhmen. Aber dieses Epigonentum behält doch den ganzen Zauber einer naiven Ursprünglichkeit. Die mädchenhafte Koketterie jener in Farben schwelgenden Kunst bringt in die weltmännische Eleganz einen Zug herzerfrischender Fröhlichkeit, wie sie auch das auszeichnende Merkmal der in Österreich ja „klassisch“ gewordenen Kunst des 13. Jahrhunderts gewesen ist. Der Zusammenhang mit der heimischen Überlieferung sicherte dieser Kunst auch zugleich die lokale Originalität. Das beglaubigte Kunstwerk dieses Meisters, die Kreuzigung in dem Hasenburgischen Meßbuch, ist hier schon gewürdigt worden (Taf. XIV und S. 147). Es erübrigt nur noch auf seine nicht minder glänzenden Schöpfungen hinzuweisen, die außer-



Abb. 199. David tanzt vor der Bundeslade, latein. Bibel für König Wenzel, Hofbibliothek, Wien.

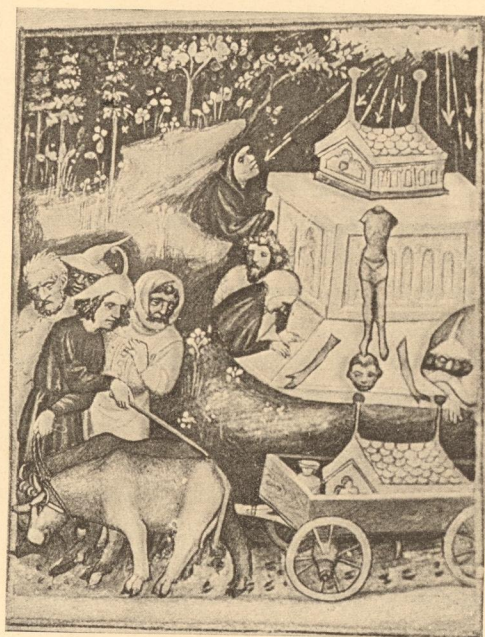


Abb. 200. Der Götze Dagon, aus der latein. Bibel für König Wenzel (1402), Museum Plantin-Moretus, Antwerpen.

halb Böhmens überhaupt erhalten sind. Es ist das prachtvolle Vesperale und Matutinale der Stadtbibliothek von Zittau (Taf. XVII), eine unter Beteiligung von Gehilfen aus der Werkstatt des Meisters Laurin hervorgegangene Schöpfung³⁵). Christus steigt aus dem Sarkophag mit dem verbindlichen Lächeln des jungen Fürsten, der die Kutsche verläßt, um die bereitstehenden Ehrendamen — Frauen am Grabe — zu begrüßen, und Maria empfängt mit dem vergnüglichen Lächeln der Beschenkten in der Farbenpracht von Rot, Blau, Goldgelb und Weiß den etwas verschämt sich gebärdenden jungen Engel. Die Stadtmauer mit den roten und blauen Dächern dahinter umfaßt das elegante Rund des Buchstabens und wird mit dem nach oben weisenden Türmchen rechts zur Himmelsleiter, wo von schwarzgoldenem Grunde im lustigen Engelskranz Gott-Vater seinen niedlichen Jungen aus silberblauen Wolken hebt. Im einzelnen sind hier die Beziehungen zu dem Kreise der Wenzelhandschriften, besonders der des Willehalm von Oranse, leicht erkennbar. Auch im Gestaltungsprinzip bleiben die Kompositionen auf dem Boden dieser Schöpfungen stehen. Das ins Freie sich öffnende Stübchen ist doch nur szenischer Hintergrund, der mit dem Bewegungsgedanken der Hauptfiguren verwachsen ist und ihrer bildmäßigen Bindung dient. Daher ist nicht nur hinter der knienden Gestalt des Engels der kleine und hinter der stehenden der Madonna der große Turm angebracht, sondern die ganze linke Seite der Stadtmauer versinkt in die Tiefe, die rechte geht mit der aufgesprungenen Madonna sozusagen in die Höhe. Der Vergleich mit der Verkündigung im Mariale Arnesti (Tafel XII) ist daher in mehr als einer Hinsicht interessant: Die Figuren erscheinen jetzt klein in einem landschaftlichen Gesamtraum, und doch entwickelt dieser hier die Organik seiner Erschei-

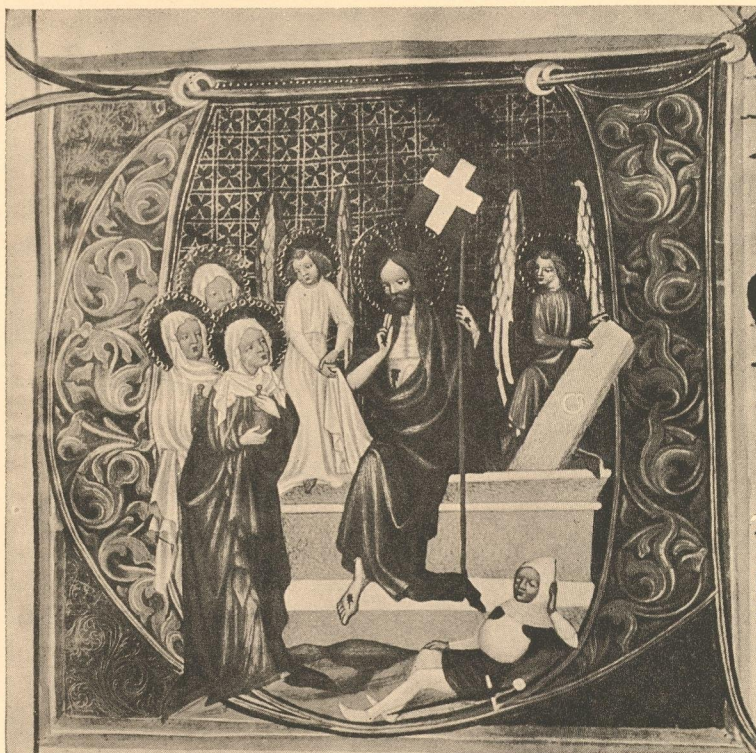


Schule des Laurin
von Klattau ㊦ ㊦ ㊦

Verkündigung aus dem
Vesperale und Matuti-
nale der Bibliothek in
Zittau, um 1410 ㊦ ㊦ ㊦

Schule des Laurin von Klattau

Auferstehung Christi aus dem Vesper-
ale und Matutinale der Bibliothek in
Zittau, um 1410 ㊦ ㊦ ㊦ ㊦ ㊦ ㊦ ㊦



nungsformen ganz ausschließlich noch aus der Gesichtsvorstellung von den Bewegungsdifferenzen der Figuren. Aber der gegenständliche Eigenwert der Einzelheiten macht sich doch bereits stark geltend und das Zimmer wird durch seine fast wagrechte Lagerung zum Störenfried in dem beweglichen Spiel der Raumlmitglieder.

Diese sich hier vollziehende langsame Durchdringung des Idealismus mit dem Rationalismus ist natürlich auch für die Gestaltung der Einzelfigur maßgebend gewesen. Das gilt besonders auch für die Darstellungen der Tafelbilder.

Was an böhmischen Tafelbildern dieser Zeit hier zu nennen wäre, gehört vielfach noch der Schule des Wittin-gauer Meisters oder des Meisters des Hohenfurther Gnadenbildes an. Diejenigen Werke, die unter dem Einfluß der Künstler der Wenzelhandschriften stehen, sind nicht zahlreich. Es ist schwer, zu sagen, ob dies Zufall ist oder dem historischen Tatbestand entspricht. Charakteristische Beispiele sind die Anbetung der Könige der Sammlung Kaufmann in Berlin (Abb. 201), das anmutige Bildchen der Sammlung Przibram in Wien, das bisher irrtümlicherweise der Nürnberger Schule zugeschrieben wurde (Abb. 202), sowie ein verwandtes Bild in Graudenz (Abb. 203).

Man muß sich hüten, die neue künstlerische Form der Gestaltenbildung mit dem Hinweis auf ihre größere „Körperlichkeit“ und Natürlichkeit ihrer Bewegung abzutun. Es gibt Figuren schon aus dem 13. Jahrhundert, die sicherlich an Unbefangenheit der Bewegung nichts zu wünschen übrig lassen und ihre klare Körperlichkeit bleibt oft völlig frei von allen stilisierenden Tendenzen, ja vielfach ist die Körperbewegung viel einheitlicher und übersichtlicher dargestellt worden als jetzt am Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts. Indem man sich von der Herrschaft der Gewanddraperien loszumachen und Erscheinung und zweckentsprechende Bewegung der einzelnen Gliedmassen in ihrer Körperlichkeit zu erfassen suchte, gewinnt man aus den charakteristischen Profilen der Extremitäten und des Oberkörpers nun die verschiedenen Motive, deren anschauliche Verbindung das neue Problem der künstlerischen Gestaltung wird. Unter Freiheit und Natürlichkeit der Bewegung versteht man jetzt das auf das Praktisch-zweckmäßige gerichtete Tun, ohne Rücksicht auf das Zweckentsprechende seiner Bildhaftigkeit. Die Figur im Bilde, nicht das Bild ist die Hauptsache. Während Meister Bertram bei aller Feinheit der psychologischen Charakteristik nicht einen Augenblick die Silhouetten der Figuren und die formale Einheitlichkeit der Gruppe aus den Augen läßt (Abb. 28), sind sie hier mehr das Zufallsprodukt der aus der exakten Bewegungsbeschreibung sich ergebenden optischen Situation. Solche Anschauungen wirken natürlich auch auf die Mimik ein. Das furchtsame Christkind Bertrams ist zu einem recht findigen Buben geworden, der gleich mit beiden Händen nach den Goldstücken greift, und der Jüngste der Könige schafft sich handgreiflich Platz, um einen guten Ausblick auf die Szenerie zu gewinnen. Wie die Figur gegenüber dem Raum, so beginnt auch die Gewandung, befreit von der strengen Zucht des einheitlichen Aufbaues, gegenüber dem Körper sich ihrer freien Ausdruckskraft bewußt zu werden. In den kompliziertesten Biegungen und Windungen umspielt sie die Glieder und über ihrem lebendigen Gebahren kommt schließlich der eigentliche Träger der künstlerischen Vorstellung, die Figur und ihre Gesamterscheinung, ganz zu kurz. Wie arm an Bildgedanken ist die kleine Anbetung der Könige, wie lahm die Geste und wie konventionell der Blick. Bei Bertram wird die Ärmelsilhouette vorsichtig aus der des darunterliegenden Beines entwickelt. Der böhmische Meister dagegen ist skrupelloser in der Anordnung der Silhouette, die immer dasselbe wohlgefällige Rund in einer durch die Wiederholung langweiligen Phraseologie bringen.

Das wichtigste ist, daß diese Formen jenseits aller Symbolik, oder des stofflichen Realismus, rein als Erscheinung, als Form gewertet werden und als solche unabhängig sind. Die Wahrheit will freie sinnliche Schönheit werden, die sinnliche Lust am genießenden Schauen verdrängt das Wunder der Erkenntnis, ein Grundzug,



Abb. 201. Anbetung der Könige, böhmisches Tafelbild der Wenzelperiode, Sammlung Kaufmann, Berlin.

der auch in dem ganzen Bilderkreis der Wenzelbibel sich geltend macht. Das Ziel dieser Kunst ist weder die übersinnliche noch die wirkliche Welt; sie glaubt aber beide zu umfassen in der geläuterten Wirklichkeit. Am Horizont der neuen Zeiterscheint das Dogma eines selbstgefälligen Akademismus, der das Erbe der Herrschaft des priesterlichen Bilderkansons nunmehr antrat, ein interessanter Versuch zu einer Synthese der spätmittelalterlichen und modernen Zeit (siehe Abb. 137 u. 139 u. Anmerkung 3). Deshalb bringen auch die Gestalten Mariens und Elisabeths (Abb. 203) etwas zum Ausdruck, was an Raffaels florentiner Madonnen erinnert, daher die pathetische Eleganz der Linien in den fast monumental drapierten Gewändern, die Unschuld und Rein-

wie zur Bildgrenze klar. Aber es liegt das in den Tendenzen dieser Kunst, unter der auch die eines so weltberühmten Künstlers wie Raffaels zu leiden hatte. Raffael und Leonardo, Palladio und Michelangelo sind eben keine Phänomene, die aus dem Halbdunkel einer älteren Zeit zu sonnenhaftem Glanze emportauschen. Die allgemeinsten Grundlagen ihrer Kunst, die scharfe Gegensätzlichkeit ihrer Anschauungen ist einem relativ stabilen Gebilde mitteleuropäischer Kultur erwachsen, deren Wesen und Bestand eben in dieser lebendigen Gegensätzlichkeit und ihren fruchtbaren Reibungen bestand. Das ist eine der vielen Erkenntnisse historischer Art, die diese Periode deutscher Kunstentwicklung uns vermittelt. Sie schuf die Grundlage, auf der sich alles weitere aufbaut.



Abb. 202. Maria und Elisabeth, böhmisches Tafelbild der Wenzelzeit, ehem. Privatbesitz in Wien
(nach einer Zeichnung von Wörmann).



Abb. 203. Krönung der Maria, kath. Kirche Graudenz
(Phot. Stödtner).

heit in diesem Familienidyll, das uns die geläuterte Wirklichkeit vor Augen führt und des Lebens kleinste Züge einem Schönheitsideal unterordnet, in dem die banalste Szenerie alltäglicher Gegenwart zur holdseligsten Dichtung und die reine Himmelswelt zur faßbaren Wirklichkeit wird. Aber auch hier muß man sich vor dem üblichen Fehler im künstlerischen Denken unserer Zeit hüten und über dem idyllischen Reiz der Gestalten die Armseligkeit der Bildgestalt nicht übersehen dürfen, in der diese Schöpfung den einfachsten Illustrationen mittelalterlicher Armenbibeln nachsteht. Man betrachte die aus der Beschreibung des bloßen Sitzens sich ergebenden sicherlich nicht schönen Silhouetten und mache sich den völligen Mangel an Beziehungen derselben unter sich

Allgemeine Literatur und Zeitschriften (Österreich, Bayern).

Topographie der historischen u. Kunstdenkmale im Königreich Böhmen, von der Urzeit bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Prag (cit. Top. d. h. u. K. i. K. Böhmen) seit 1848; Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens, veröffentlicht von der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen (cit. F. d. Kunstg. Böhmens); Grueber, Kunst des Mittelalters in Böhmen 1877; Archiv für Geschichte u. Statistik insbesondere Böhmens 1792 Památky archaeologické a mistopisné; Neuwirth J., Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen vom Tode Wenzels III. bis zu den Hussitenkriegen Prag 1893; Woltmann-Pangerl, das Buch der Prager Malerzeche 1878; Jahrbuch der Kunstsammlungen des österreichischen Kaiserhauses (cit. Jahrb. d. K. d. ö. K.); Jahrbuch des historischen Institutes der K. K. Centralkommission für Denkmalpflege. Hrg. von Dvořák; Jahrbuch der k. k. Centralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunstdenkmäler, N. F.; Mitteilungen des österreichischen Museums für Kunst und Industrie 1865, N. F. 1887; Mitteilungen der Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst und historischen Denkmale f. 1856, N. F. 1875 N. F., 1901; Jahrbuch für Altertumskunde (Central-kommission für Kunst u. historische Denkmale N. F. f. 1903); Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Centralkommission. Österreichische Kunsttopographie, Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereins Wien; Kunst und Kunsthandwerk, Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wissenschaften; G. F. Waagen, Die vornehmsten Kunstdenkmale in Wien 1866; Neuwirth, Studien zur Geschichte der Miniaturmalerei in Österreich, Sitzungsberichte der Kais. Akademie der Wissenschaften Ph. hist. Klasse 113/1886; Heider u. Häuf-ler, Archäologische Notizen, ges. a. e. Ausflüge nach Herzogenburg, Göttweil, Melk, Seitenstetten, Archiv für österr. Geschichtsforschung, Wien 1850; Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern 1862; Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern; H. Sepp, Bibliographie der bayerischen Kunstgeschichte; Straßburg 1906, Nachträge 1912; Sitzungsberichte der bayerischen Akademie der Wissenschaften phil.-hist. Klasse; Münchener Jahrbuch f. 1907; Die christliche Kunst, München 1904; ferner Das Bayerland, begr. v. H. Leher, hrg. von D. J. Weiss. Einiges verstreute Material in Altbayerische Monatschrift, hrg. vom hist. Verein f. Oberbayern s. 1899; Oberbayerisches Archiv f. vaterl. Gesch. sowie den sonstigen Publikationen lokalhistorischer Vereine, Niederbayern, Ingolstadt, Ingolstadt und Regensburg, Bamberg, Mittelfranken, Unterfranken und Aschaffenburg, Schwaben und Neuburg, Neumarkt und Bayreuth.

Anmerkungen.

¹⁾ Siehe Müntz, les peintures de Simone Martini à Avignon in Mémoires de la société nationale des antiquai-res de France 1884 p. 67, les peintres d'Avignon pendant le règne de Clement VI in Bulletin monumental 1884. Ehrle, Historia bibliothecae Romanorum pontificum Bonifatianae tum Avenionensis, p. 743 ff.

Über Simone Martini siehe A. Gosche, Simone Martini.

²⁾ Der erste, der über die hier in Betracht kommenden Handschriftengruppe Zusammenfassendes geschrieben hat, war Woltmann, Zur Geschichte der böhmischen Miniaturmalerei, Repertorium für Kunstwissenschaft, II 9, ferner K. Chytil, die Entwicklung der Miniaturmalerei in der Zeit der Könige aus dem Hause Luxemburg, Památky archaeologické a mistopisné 1885, dann in noch umfassenderer Weise Dvořák, die Illuminationen des Johann von Neumarkt im Jahrb. der Kunstsammlungen d. öst. Kaiserhauses, Wien 1901, Bd. 22 mit entsprechender Detailliteratur.

Dvořák bringt mit Johann von Neumarkt eine Reihe von Handschriften in Beziehungen, die jedoch zweifellos verschiedenen Schreibstuben entstammen, unter denen Brünn jedenfalls einen hervorragenden Platz neben Prag einnimmt.

1. Das Evangeliar des Johann von Troppau, Wien, Hofbibliothek, mit der Inschrift: „Et ego Johannes de Opparia, presbiter canonicus Brunnensis, plebanus in Lantskrona, hunc librum cum auro purissimo de penna scripsi, illuminari atque deo cooperante complevi in anno domini 1368“ (ältere Literatur im Katalog der Miniaturenausstellung, 4. Aufl., Wien 1902, S. 25). Der silbervergoldete Einband ist 1446 hergestellt.
2. Missale in St. Jacob in Brünn (nach Dvořák wahrscheinlich für Nicolaus Kremsier 1354—1363, Pronator der kaiserlichen Kanzlei, gemalt). Gegen Mitte der sechziger Jahre entstanden.
3. Das sog. Mariale Arnesti, Prag. Landesmuseum, das für Ernst von Pardubitz gemalt worden sein soll. Ende der 60er Jahre entstanden.



Abb. 204. Kreuzigung aus dem Stundenbuch des Jean Pucel, Sammlung Rothschild, Paris.

⁴⁾ Auch die Schrift entwickelt sich in elegantem Bogen aus der Silhouette des Baldachintuches gemeinsam mit den Flügeln heraus, deren inneres Paar sich an die Bildgrenze mit den Außensilhouetten des Tuches angleicht. Die formale Ähnlichkeit der Teile steht gegenüber der rationalistischen Ausdeutung des Standmotives im Vordergrund des Interesses.

⁵⁾ Siehe auch Dvořák a. a. O. S. 91.

⁶⁾ Das Mariale wäre vor das Orationale zu setzen, vergl. Taf. XI und Taf. XV, Abb. 4.

⁷⁾ An Stelle der Niedersicht der Gruppe tritt hier eine Art *di sotto in sù*, das heißt die Gesichtsvorstellung nimmt für den oberen Teil des Bildes eine Ansicht von unten so an, daß der Bildhorizont sehr nahe oder unter dem Bildrande zu liegen kommt.

⁸⁾ Die Gewandung steht motivisch den französischen Elfenbeintypen gleichen Gegenstandes um 1300 sehr nahe, doch sind wohl Miniaturvorlagen, die besonders in Österreich benutzt wurden (siehe dort), die Vermittlerin dieser Kunst gewesen. Beispiel dieses Stiles *les heures de Jean Pucel* aus der Kollektion Rothschild in Paris, publ. von Delisle, Paris 1910 (Abb. 202).

⁹⁾ Das Verzeichnis der hierhergehörigen Handschrift wurde zum größeren Teil von Schlosser im *Jahrb. d. K. S. d. ö. K.* 1893, Bd. 14, S. 215 veröffentlicht. Nach dem Inhalt geordnet sind es folgende:

A. Theologie:

1. Die sog. Wenzelsbibel in 6 Bde. (Ms. Ambras N. 17). Hofbibliothek, Wien (N. 2759 bis 2764).
2. Bibel vom Jahre 1402 im Museum Plantin-Moret in Antwerpen, 2 Bd. lateinisch.
3. Auslegung des Psalters von Nicolaus de Lyra in d. Studienbibl. v. Salzburg (cod. V, 1, Bd. 20), deutsch.
4. Episteln Pauli, ehemals Stadtbibliothek in Wien, Hofbibliothek (N. 2789), deutsch.

B. Jurisprudenz:

5. Goldene Bulle (Ms. Ambras N. 138), Hofbibliothek N. 338, lateinisch.
6. Bergerecht für Böhmen (Ms. Ambras N. 395), Hofbibliothek N. 2364, lateinisch.

C. Naturwissenschaft:

7. Astronomische Handschrift (Alfonsinische Sterntafeln), Hofbibliothek (N. 2352), lateinisch; Collectaneenhandschrift zwischen 1392 u. 1399 entstanden.
8. Astrologische Handschrift des Avenarres, München. Staatsbibliothek (cod. lat. 826 e. pict. 21), latein.

4. Das sog. Orationale Arnesti, Prag, Landesmuseum, ein Geschenk E. von Pardubitz vielleicht an das Augustinerkloster in Glatz, Mitte der sechziger Jahre.

5. Das sog. Missale von Olmütz in der Prager Dombibliothek, Mitte der sechziger Jahre.

6. Der *liber viaticus* ist in den Jahren 1354–1364 entstanden, enthält die ältesten und bedeutendsten künstlerischen Leistungen dieser Kreise.

Ein direktes Schulverhältnis zwischen der führenden Schreibstube und den genannten Schöpfungen besteht nur für das Missale in Brünn und in der Prager Dombibliothek, sowie das Mariale im Landesmuseum. Das Orationale, wie das Evangeliar des Johann von Troppau, sind selbständigere Leistungen, die nur allgemeine lokale Grundzüge mit den übrigen Werken gemein haben. In dem *liber viaticus* sind mindestens drei Meister tätig gewesen. Der eine charakterisiert sich durch die Initiale mit dem auferstehenden Christus (Abb. 175), der zweite durch den thronenden Christus (Abb. 2, Taf. XV), der dritte durch die Dreieinigkeit (Abb. 3, Taf. XIV). Neben diesen Handschriften bestehen noch relativ selbständige Stilarten in der böhmischen Miniaturmalerei. Eine der wichtigsten, das 1371 datierte Missale in Geras, s. Öst. V. T. Bd. V, 1, S. 216.

³⁾ Als Beispiel dient das Schulwerk in Budweis (Abb. 137), wo die Silhouetten das Stehen durch formale Unterschiede schildern, während in Abbildung 139 der einheitliche, kalligraphische Zusammenschluß derselben als wesentlich erscheint.

D. Poesie:

9. Wolfram von Eschenbach und dessen Fortsetzer (Epos von Willehalm von Oranse, vom Jahre 1387), (ehem. Ambraser Sammlung N. 75), jetzt kunsthistorisches Hofmuseum (Abt. II, Saal XXIII, Vitrine N. 4), deutsch.
10. Im Schulzusammenhang eine Exposition zu Johannes für das Stift Hohenfurth vom Jahre 1393 in Hohenfurth.

Diesen von Schlosser zitierten Handschriften sind noch zwei anzugliedern:

11. Eine Handschrift (N. 2271 beh. von Herrmann Mitth. des Inst. f. öst. G. 1900, 21. Bd.).
12. Eine 1391 datierte Handschrift (Bibel), die sich in der Großherzoglichen Bibliothek in Gotha befindet (M. I. 4).

Im Schulzusammenhang stehen mit diesen Werken noch eine Reihe weiterer Handschriften, wohl die glänzendste das *Vesperale et Matutinale* in der Stadtbibliothek zu Zittau, siehe B. Bruck, die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen, in den Schriften der Kgl. Sächsischen Kommission für Geschichte, Bd. 10, S. 246. Damit dürfte aber die Zahl der vorhandenen Wenzelhandschriften durchaus noch nicht erschöpft sein.

¹⁰⁾ Im einzelnen ist der Vergleich der Felsenstruktur in Abbildung 147 und Abbildung 152 hierfür besonders lehrreich. Natürlich ist es Bröderlams Kreis nicht allein, auf den hier hingewiesen werden muß. Die Glasgemälde in Münsterstadt im Maingebiet (siehe Abschnitt über mittelhessische Malerschule) zeigen ganz verwandte Kompositionstypen mit derselben charakteristischen etwas gewaltsamen Kopfwendung. Es ist im weiteren Sinne eben der rheinisch-burgundische Kunstkreis, von dem die Kunst des Wittingauer Meisters die entscheidenden Anregungen empfangen hat.

¹¹⁾ Die in Betracht kommenden Werke sind allerdings nicht datierbar, sondern wären nur ihres archaischen Stiles wegen hier namhaft zu machen; in dem verdienstvollen, aber leider nur katalogisierenden Werke von Richard Ernst, in den Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens VI, Taf. XLVIII u. XLVII sind zwei hierfür besonders charakteristische Bilder aus dem Schloßarchiv von Wittingau publiziert, sowie die später zu besprechende Kreuzigung in der Stiftsgalerie zu Hohenfurth.

¹²⁾ Die Frage ist von Neuwirth im Repertorium für Kunstw. VIII, 1885, S. 58, behandelt worden (zur Geschichte der Tafelmalerei in Böhmen, S. 58 ff.), nachdem schon Palacky in den Abhandlungen der böhm. Gesellschaft der Wissenschaften, Prag 1837, p. 15—20, wie Wocel und Mikowec Untersuchungen über die Entstehungszeit des Bildes angestellt haben (siehe auch Woltmann, Deutsche Kunst in Prag 1877). Die Hypothese, daß das Bild in vorkarolischer Zeit entstanden sei, lehnt Neuwirth mit Recht ab, glaubt aber mit guten Gründen annehmen zu dürfen, daß das Bild in den beiden letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts gemalt worden sei. Janitscheck, augenscheinlich Gruber folgend, bringt das Bild (Geschichte der deutschen Malerei, S. 202) fälschlicherweise mit Nicolaus Wurmser in Beziehung und datiert es um 1350 in karolische Zeit. Ernst setzt es, da er in seinem Meister merkwürdigerweise einen Schüler des Meisters von Wittingau erkennt, um 1400. Die Legende nennt den Bischof Preclaw von Poparell (1341—1378) als Stifter. Die betreffende Urkunde ist vom 7. Dez. 1384 datiert. Ende der siebziger Jahre, spätestens Anfang der achtziger muß m. E. die Entstehung des Bildes auch aus stilkritischen Gründen angesetzt werden. Als archaisches Charakteristikum ist hier die hauptsächlich dem vorkarolischen Stil bei den figürlichen Teilen beliebte Art der klassizistischen Reliefansicht zu betrachten, die das Dreiviertelprofil nach rückwärts in flachen, scharfkantigen Silhouetten verlaufen läßt (vergl. Abb. 137), was die karolische Zeit der Wurmser-Schule (vergl. Abb. 138) ebenso wie der Wittingauer Meister vermeidet (siehe Abb. 150). Die Kopie aus dem 15. Jahrhundert (Abb. 55) gibt der körperlichen Illusion zuliebe sich überschneidende Sondermotive, wo das Original auf den sinnlichen Zusammenhang bedacht ist. Ein Schulverhältnis zum Meister von Wittingau kann nicht angenommen werden. Repliken des Bildes aus späterer Zeit siehe Neuwirth a. a. O., S. 74 ff.; Ernst, S. 24—25 und Podlaha, Obrazy Mariánské v-čehách, Prag 1904. Schmidt-Picta, Urkundenbuch der Stadt Krummau, Bd. I, nennt gleichzeitig einen Jerolamus de Valle Rosarum, der unter der Plica als Schreiber einer künstlerisch ausgestatteten Urkunde zeichnet. Vielleicht ein aus Rosenthal in Südböhmen stammender Künstler, falls man es nicht mit einem Italiener zu tun hat. Über das Bild siehe auch K. Pavel, Führer durch das Stift Hohenfurth.

¹³⁾ Siehe Carl Drechsler und C. List Tafelbilder aus dem Museum des Stiftes Klosterneuburg, Wien 1902, S. 1 ff.: Die Flügelbilder enthalten links die Begegnung Christi mit den Frauen nach der Auferstehung, rechts Christus am Kreuz, Mitte Tod und Krönung Marias.

¹⁴⁾ Es sind zwei Hände zu unterscheiden: Von dem Hauptmeister stammen: die ganz eigenhändig



Abb. 205. Christus u. die Jünger, Clm. 4452, fol. 136 r., Hof- und Staatsbibliothek, München.

digung, Hohenfurth, Stiftsgalerie (Taf. XI); 2. Altartafel aus Dětina, Prag, Rudolfinum (Ernst II); 3. Altar in Leitmeritz, Diözesanmuseum (Ernst LIX); 4. Altartafel, Wien, österr. Museum für Kunst u. Industrie (Ernst LV); 5. Altartafel, Prag, Rudolfinum (Ernst XLVI); 6. Tafel aus Sodus, Budweis, Städtisches Museum; 7. Altartafel, Prag, Rudolfinum (LVI, a/b); 8. Altartafel, Budweis, Diözesanmuseum (Ernst XXXVI), Abbildung 158; 9. Altartafel, Prag, Rudolfinum (Ernst XLV).

Die Tafeln aus der Schule des Wittingauer Meisters sind nicht zahlreich: 1. Altarbild in Domanin bei Wittingau (XXXIII); 2. Kreuzigung aus St. Barbara bei Wittingau (Ernst XXV); 3. Anbetung des Kindes, Frauenberg Schloß (Abb. 157); 4. Kreuzigung in Hohenfurth, Stiftsgalerie (unter gleichzeitiger Einwirkung des Meisters der Heilsgeschichte in Hohenfurth; 5. Madonna mit Kind und hl. Protiwin, Schloßkapelle (Abb. 139).

¹⁶⁾ Siehe auch Podlaha in Top. d. hist. u. Kunstd., Bd. 9.

¹⁷⁾ Die Halbfiguren der Heiligen im unteren Rand sind das beste am Bilde, auch technisch intakt, im Gegensatz zu der übel restaurierten Hauptfigur.

¹⁸⁾ Siehe auch Flehsig und Wankel, Sammlung des Altertumsvereins in Dresden (Taf. 13

gemalte Verkündigung; sodann unter Mithilfe der beiden Schüler: die Geburt Christi und die Auferstehung mit den Frauen am Grabe; von einer zweiten Hand rühren die Anbetung der Könige, Kreuzigung, Beweinung und Christus am Ölberg her, ein dritter Künstler, dessen Hand helfend da und dort bei Nebensachen eingegriffen hat, malte die Himmelfahrt und die Ausgießung des heiligen Geistes.

¹⁵⁾ Der Fall ist typisch für die Kunstgeschichte, da auch hier die künstlerischen Grundanschauungen der Meister aus den Werken der Schule und Nachfolger rekonstruiert werden müssen. Die Kunstgeschichte, die nur nach der Echtheit der Werke, nach den uns bekannten Hauptnamen forscht, leistet nur halbe Arbeit. Denn nicht nur uns verlorene Werke, auch ihre Gestaltungsprinzipien leben, wenn auch in mißverständlicher Verbrämung, in den Gemälden der Nachfolger weiter. In dieser Hinsicht war die jüngste Arbeit von Ernst nicht glücklich. Die nachgenannten Werke findet man unter der beigefügten Nummer publiziert.

Als charakteristische Schulwerke des Meisters des Hohenfurth, Gnadenbildes sind zu nennen: Aus dem 14. Jahrhundert: 1. Die Krummauer Kreuzigung aus Ottau (Ernst XLIII); 2. die Vera Ikon im Dom zu Prag (Ernst LIV); 3. Tafelbild am Kreuzgang bei Krummau (Ernst XXXIV); 4. Die Heurafeler Altartafeln in der Stiftsgalerie zu Hohenfurth (E. LI); 5. Ölberg, Budweis, Diözesanmuseum.

Vom Anfang des 15. Jahrhunderts: 1. Verkün-

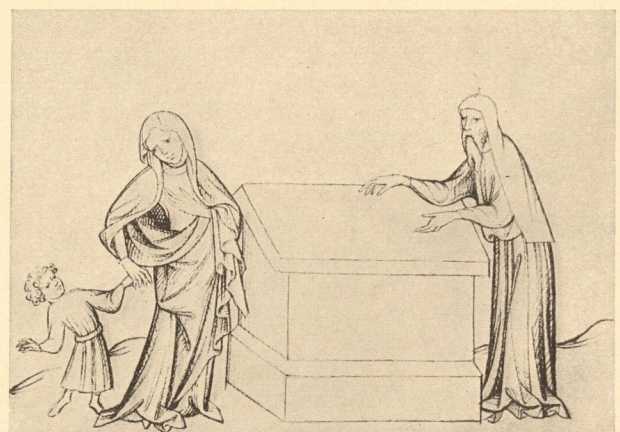


Abb. 206. Darstellung Christi im Tempel, Mettener biblia pauperum vom Jahre 1414, Hof- und Staatsbibliothek, München.

u. 14), von älteren der Richtung des Hohenfurthurer Heilsmeisters nahestehenden Werken sind zu nennen: Altartafel mit drei Heiligen aus Raudnitz, Prag, Landesmuseum.

¹⁹⁾ Siehe Chytil in den Jahrbüchern der preußischen Kunstsamm. (Bd. 28, 1907, S. 31).

²⁰⁾ Das Bild selbst ist eine alte Kopie, das einen ähnlichen Gesichtstyp und Gewandstil rudimentär noch erkennen läßt.

²¹⁾ Vergleiche die übrigen Kreuzigungen (Abb. 164, 171, 177, 178), gemeint ist das östliche Süd-Deutschland. Sehr häufig ist der Typus in den rheinischen Glasgemälden.

²²⁾ Cod. 1844, ein Vollbild mit 22 Initialminiaturen, nach einer ausführlichen alten Notiz in der Handschrift wurde diese für den Prager Erzbischof Stinko von Hasenburg (1402 gew., 1411 gest.) 1409 vollendet; Geschichte der Handschrift wie ältere Literatur siehe Katalog der Miniaturenausstellung der K. K. Hofbibliothek (4. Auflage, S. 22, N. 107). Für die Komposition sind im Aufbau wie in der Farbgebung und den Einzelheiten franz. Vorlagen der Zeit maßgebend gewesen (vergl. auch das Vesperale et Matutinale in Zittau (Taf. XVII).

²³⁾ Damit soll nicht der Irrtum Platz greifen, als sei die Miniaturmalerei die tonangebende Kunst gewesen. Von den reichen Freskomalereien, die ja jede Kirche schmückten, sind uns nur der geringste Teil erhalten und auch dieser hat seine eigene „Moderne“, nur daß man hier stärker z. T. an einer älteren Tradition festhält, als wie in der beweglicheren Miniaturistenkunst.

²⁴⁾ Siehe auch Dvůřák a. a. O., S. 81ff., über die hier in Betracht kommenden perspektivischen Raumprobleme siehe Anhang der Anmerkungen 8.

²⁵⁾ Die hieratische Strenge der



Abb. 207. Konstruktionsschema eines Ausschnittes aus dem Gemälde der Ausgießung des hl. Geistes des Meisters d. Hohenfurth. Heilszyklus.

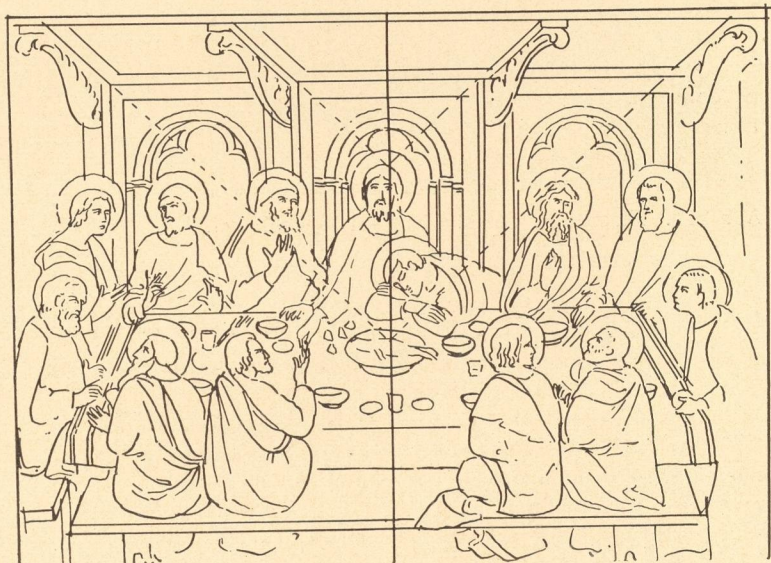


Abb. 208. Barnabà da Siena, Abendmahl, San Gimignano, Kollegiatkirche (nach Kern).

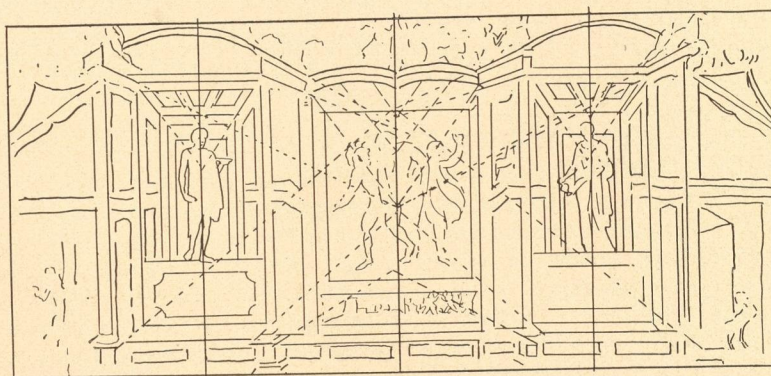


Abb. 209. Bemaltes Stuckrelief aus Boscoreale, Neapel, Museum.



Abb. 210. Thronender Christus aus der Wenzelbibel,
Wien, Hofmuseum.

Konturen ist als Charakteristikum nordischer Gestaltungsweise zugleich ein Symptom für die Erhaltung mittelalterlicher Ideenwelt. In Abb. 3, Taf. XV, der Dreieinigkeit aus dem *liber viaticus*, wird in dem Thron auf die panoramatische Tiefendarstellung vor allem Bedacht genommen, bei gleichem perspektivischem Kompositionsprinzip läßt aber dieser Künstler (Abb. 168) vor allem die dort ganz fehlenden, die Tiefenkonturen unterbrechenden Vertikalen in Erscheinung treten, die ihm die Ähnlichkeitsbeziehung zum Rahmen wie zur Außensilhouette der Figur und damit die formale Einheit herstellen. Analoges gilt auch für die Gestalt Gott-Vaters in Abb. 3, Taf. XV, wo der Arm und das Bein links, durch die Ähnlichkeitsbeziehungen zu den Tiefenkonturen bestimmt, dem umrahmenden Buchstaben gegenüber als verlorene Profile erscheinen. Dem Aufbau nach steht die Figur des Missale (Abb. 169) zwischen diesen beiden Werken. In Abb. 168 ist die herabhängende Gewandung in einem eleganten Kontur in das Profil des erhobenen Armes verarbeitet, wo in Abb. 169 die bloße Überschneidung zweier heterogener Motive gegeben wird. Der Meister des Orationale (Abb. 4, Taf. XV) kehrt übrigens zu diesen Grundsätzen zurück. In Abb. 3, Taf. XV unterstützt die distanzgebietende Würde der Haltung der Figur, in Abb. 4, Taf. XV, eine strengste Disziplinierung der Formen.

²⁶⁾ Siehe den Abschnitt über die Systeme der Raumdarstellung; Schluß der Anmerkungen.

²⁷⁾ Siehe hierüber Seite 183 ff.

²⁸⁾ J. Neuwirth, *Mittelalt. Wandgemälde u. Tafelbilder d. B. Karlstein*, in *F. z. K. Böhmens*, I, Prag 1890.

²⁹⁾ Siehe Neuwirth, *Gesch.*

³⁰⁾ Neuwirth, *Die Wandgemälde des Emmausklosters in Prag*, in *Forsch. z. K. Böhmens*, III, Prag 1898.

³¹⁾ Allein die Wandgemälde in der Jakobskirche in Libisch können in Böhmen mit dem Meister und seinem Kreis in unmittelbare Verbindung gebracht werden. Teile hiervon sind veröffentlicht in *Top. der hist. u. Kunst d. i. K. Böhmen* (VI, Taf. III u. IV). Verwandt die Glasgemälde in Straßburg (Münster, Katharinenkapelle); Bruck, *Die elsässische Glasmalerei*, Taf. 29; Analogien in Münsterstadt, vor allem aber in Regensburg (Abb. 232). Der allgemeine Typus der Komposition der Steinigung Christi durchaus mittelalterlich (Abb. 206).

³²⁾ Siehe auch Schlosser, *Jahrb. d. K. ö. K.* Bd. 8; übrigens im einzelnen an den heterogenen Stilformen erweisbar. Damit soll nicht gesagt sein, daß der Brünner Codex auf italienische Originalvorlagen zurückgeht. Mittler sind auch hier französische Werke gewesen. Verwandtschaft noch im *livre d'heurs* des duc de Berry. Siehe *le musée des enlumineurs*: Kleinmann, Harlem I, pag. 98.

³³⁾ Siehe Schlosser a. a. O. S. 215 ff.

³⁴⁾ A. Michel, *Histoire de l'Art*, III, 1, S. 128 ff.

³⁵⁾ Siehe auch Bruck in der *Kgl. Sächsischen Kommission f. Geschichte* 10, ohne Hinweis auf die Beziehungen zu Laurin.