



ALFRED STANGE

Deutsche Malerei der Gotik

ZWEITER BAND

DIE ZEIT VON 1350 BIS 1400

Deutscher Kunstverlag Berlin 1936

Inhalt

VORWORT	VII
EINLEITENDE BEMERKUNGEN	I
I. BÖHMEN ZUR ZEIT KARLS IV.	7
1. Die Handschriften des Johann von Neumarkt	9
2. Die Katharinen- und Marienkapelle auf Karlstein	19
3. Karlsdarstellungen und Luxemburger Stammbaum	23
4. Herleitung und Meisterfrage	27
5. Der Kreuzgang des Emausklosters	30
6. Die Malereien der Kreuzkapelle und ihr Kreis. Theoderich von Prag	34
II. BÖHMEN ZUR ZEIT WENZELS	44
1. Die Wenzelshandschriften	45
2. Der Meister von Wittingau	53
3. Tafelbilder vom Ende des Jahrhunderts	62
4. Die Gnadenbilder	66
III. ÖSTERREICH	72
IV. BRANDENBURG	74
V. DEUTSCHORDENSLAND	78
1. Der Altar in St. Marien zu Thorn	79
2. Der Frauenburger Altar. Der Schrein in Marienwerder	84
3. Der Graudener Altar und sein Kreis	86
4. Wandmalereien	92
VI. KÖLN	95
1. Der Klarenaltar und sein Kreis	95
2. Die Malereien aus dem Hansasaal	101
3. Buchmalereien	104
VII. MITTEL RheIN	106
1. Die Altäre aus Heiligenstadt und Merxhausen	106
2. Der Schottener Altar	108
3. Die Handschriften des Kuno von Falkenstein	112
4. Der Friedberger Altar	116
5. Wandmalereien	121
VIII. WESTFALEN	123
1. Die Soester Tafel	123
2. Die Altäre in Netze und aus Osnabrück	124
3. Verwandte Tafeln	128
4. Buchmalereien	131
IX. HAMBURG-LÜBECK	132
1. Der Petrialtar	132
2. Der Johannisaltar	142

3. Die Werkstatt des Petrialtar-meisters	144
4. Der Buxtehuder Altar	145
5. Lübeck	151
6. Die Kirchbergsche Chronik	153
7. Wandmalereien	154
X. ERFURT	155
1. Die Augustinertafeln und ihr Kreis	155
2. Das Triptychon aus der Barfüßerkirche	158
XI. NÜRNBERG	159
1. Allgemein Fränkisches	160
2. Wandmalereien in Nürnberg	162
3. Der Jakobsaltar	166
4. Der Marienaltar	170
XII. BAYERN	173
1. Weltchroniken	173
2. Federzeichnungen	177
3. Der Augustinerflügel und Verwandtes	178
XIII. TIROL	182
1. Das Niederthorsche Votivbild	183
2. Bozner Wandmalerei	184
3. Wandmalereien im Brixener und Meraner Umkreis.	190
4. Tafelmalerei	192
XIV. SCHWABEN UND OBERRHEIN	193
1. Zwei Weltchroniken	193
2. Basel	194
3. Der Straßburger Riß	198
4. Ulm	200
SCHLUSSBEMERKUNGEN	202
REGISTER	205

Vorwort

Die freundliche Aufnahme, die der erste, vor zwei Jahren erschienene Band gefunden hat, ermutigt den Verfasser, nunmehr den zweiten vorzulegen. Sein Inhalt umspannt einen kürzeren Zeitraum, nur ein halbes Jahrhundert, etwa die Zeit Karls IV. und Wenzels.

Wie im ersten ist auch in diesem Bande die Einteilung und Anordnung des Stoffes bedingt durch seine kunstgeschichtliche Bedeutung, seine Lebensfülle, seinen Reichtum und durch die von ihm ausgehenden Wirkungen. So darf die gegenüber dem ersten Bande andere Gruppierung der deutschen Landschaften nicht als Wandel im Standpunkte des Verfassers angesehen werden. Sie muß eine andere sein, weil die Schwerpunkte sich verlagert haben, weil nicht im Westen, sondern im Osten der bedeutsamste Mittelpunkt liegt, weil durch Karl IV. Prag die mächtigste und wirksamste Metropole auch in künstlerischer Hinsicht geworden ist. Die auf die beiden böhmischen folgenden drei Kapitel sind dann den Gebieten gewidmet, deren Malerei aufs stärkste von der Böhmens bestimmt ist. Dann folgt der Westen, am Ende der Süden. Der Petrialtar, dessen Kunst man sich gewöhnt hat, mit dem Namen Meister Bertrams zu verknüpfen, wird nach den Kapiteln Mittelrhein und Westfalen behandelt, weil der Verfasser glaubt nachweisen zu können, daß er nicht so sehr von böhmischer als vielmehr von nordwestdeutscher Malerei abzuleiten ist. So ist die Folge der Kapitel nicht ein zufälliger Spaziergang durch Deutschlands künstlerische Gaue, innerliche Verknüpfungen bedingen ihre Gruppierung.

Auch sonst ist an der Behandlung des Stoffes, wie sie der erste Band zeigte, grundsätzlich festgehalten. Tafel-, Wand- und Buchmalerei sind wiederum gleichartig in das Blickfeld der Betrachtung einbezogen worden. Die Glasmalerei mußte auch diesmal aus den angegebenen Gründen beiseite gelassen werden. Die größten Lücken werden sich bei den Wandmalereien ergeben. Solange aber die deutschen Bau- und Kunstdenkmäler nicht geschlossen vorliegen, kann gerade bei den zahllosen zerstreuten Resten an Wandmalereien das Ziel größtmöglicher Vollständigkeit nicht erreicht werden. Es zeigt sich immer mehr, daß es für einen einzelnen unmöglich ist, das Material restlos zu sammeln. Was behandelt wird, hat der Verfasser bis auf ganz geringe Ausnahmen selbst im Original studiert und zumeist bei mehrfachen Besuchen geprüft.

Freunden und Fachgenossen hat der Verfasser wiederum für mancherlei Rat und Hinweis zu danken. Sie mögen ihm auch diesmal erlauben, daß er auf Namensnennung im einzelnen verzichtet. Er wird ihrer stets mit größter Dankbarkeit gedenken. Ebenso dankt er dem Verleger, der keine Mühe gescheut hat, das Buch in dieser zweckentsprechenden, sorgsam Ausstattung herauszubringen.

September 1935

A. Stange

Einleitende Bemerkungen

I.

Die deutsche Malerei des späteren 14. Jahrhunderts baut auf anderen Grundlagen auf als die der vorausgegangenen Jahrzehnte. Durch eine tief eingreifende Wandlung getrennt setzen sich erste und zweite Jahrhunderthälfte als grundverschieden in ihrem Wesen von einander ab. Eine Wendung um 180° ist vollzogen. Die aufwühlende Welle der jenseitig eingestellten Mystik, der die Menschen auf das Krankenbett werfenden Fastenpredigten eines Tauler, der Geißlerfahrten, des schwarzen Todes, der vom Mittelmeer über die Alpen hereinbrechenden Pest, die Zeit der Todesangst und Weltverfluchung ist zu Ende gegangen. Mit neuen, heiteren Augen scheint eine neue Generation, die am Beginn der zweiten Jahrhunderthälfte zuerst sich zu äußern beginnt, in die Welt hineinzublicken. Der Schreiber der Limburger Chronik sagt an einer immer wieder bedeutsamen Stelle zu Anfang des sechsten Jahrzehntes: „Darnach ober ein jar, da dit sterben, dise romerfart, geiselerfart unde judenslachten als vur geschreben stet, ein ende hatte, da hub di wernt wider an ze leben unde frolich ze sin und machten die menner nuwe kleidunge“. Weltflucht und Leid am Leibe erfüllte die Menschen der zwanziger bis vierziger Jahre. Weggewandt von der Erde, asketisch-ausgezehrt, fanatisch-sehnsüchtig zum Himmel emporblickend erscheinen sie im Bilde. Jetzt nun söhnen sie sich mit dieser irdischen Wirklichkeit wieder aus und billigen ihr wenigstens eine bedingte Geltung zu¹.

Der Mensch gilt wieder etwas, und wohin man blickt, wird deutlich, wie er sich stärker als Persönlichkeit und Ich durchsetzt und durchzusetzen gewillt ist. Es wird sich zeigen, daß die Maler des späteren 14. Jahrhunderts kräftigere Ellenbogen beweisen. Sie wollen sich in ihrer Art und Eigenart betonen und zur Geltung bringen. Heimat, Grenzpfähle und Werkstattüberlieferung achten sie gering. Waren ihre Väter und Großväter vor allem Bewahrer, die als Pfleger alten Brauches im Schatten der Werkstatt ihre Art zurückstellend arbeiteten, so machen sich die Jüngeren von derlei Bindungen frei. Nicht Bewahrer, sondern Revolutionäre sind sie, die in den Städten für eine neue gesellschaftliche Ordnung und für Anteil am Regiment kämpfen, die als Maler alte Ketten sprengend neue Ausblicke und Aufgaben für die kommenden Jahrhunderte eröffnen. Sie arbeiten mit an der Geburt einer neuen Zeit und auch einer neuen künstlerischen Epoche, die unter einem neuen, nicht unter dem alten kirchlichen Gesetz stehen sollte. Das Mittelalter geht zu Ende. Die Wirklichkeit der universalien und generalien, unter deren Herrschaft auch die Werke der Kunst in den vergangenen Jahrhunderten entstanden, wird fragwürdig. Das Einzelding sucht sich ihnen gegenüber durchzusetzen. Die Nominalisten stehen gegen die Realisten. Eine neue, realistischere Weltanschauung wird

¹ Pinder, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance S. 45 u. ö.

eingeleitet, deren Folgen für die bildende Kunst unmittelbar greifbar sind. Das Verhältnis zur Wirklichkeit wird im Kunstwerk zum Maßstab. Das altertümliche Wort *exemplum* erhält allmählich einen neuen Inhalt. Es bedeutet nicht mehr kanonisches Muster, sondern eine aus der Naturbeobachtung gewonnene Erfahrungstatsache. Das *exemplum* wird zum Modell.

Was immer an geistigen und kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Bewegungen die kommenden Jahrhunderte erfüllte und auch erschütterte, es wurde in diesen späten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts vorgebildet. Sie sind keine heroische Zeit wie die Epoche der Hohenstaufen, wie die Epoche der Reformation, diese Jahrzehnte sind in mancherlei sogar eine kleine Zeit, aber man wird bei ihrer Beurteilung nie übersehen dürfen, daß mit ihnen die Welt des hohen Mittelalters überwunden und die Balken für eine neue Epoche gezimmert wurden.

2.

Der König dieser neuen Zeit ist in Deutschland Karl IV.² Er ist als König und Kaiser Deutschland zu einem Manne des Schicksals geworden: im Politischen wie im Geistigen und Künstlerischen. Die romantischen Zielsetzungen, die die deutsche Kaiserpolitik des frühen 14. Jahrhunderts noch einmal beherrschten, als mit dem lützelburgischen Kaiser Heinrich VII. die Wege der Reichspolitik wieder in die alte Italienpolitik einlenkten und der Gedanke des römischen Reiches deutscher Nation zu neuem Leben erwachte, womit dem Papst Gelegenheit gegeben war, in den folgenden Jahrzehnten aufs stärkste in die deutschen Machtverhältnisse einzugreifen, diese seit dem Ende Friedrichs II., dem Interregnum und Rudolf von Habsburg überlebten — und darum romantischen — Zielsetzungen sind mit Karl IV. endgültig überwunden. Innenpolitisch gibt er dem Königtum in seinem Verhältnis zu den Fürsten und zumal zu den Kurfürsten ein neues Gesicht, indem er deren Befugnisse in der Goldenen Bulle genau umreißt. Er geht daran, die Macht seines Hauses nach Möglichkeit zu steigern und in ihm das Kaisertum erblich zu machen auf Grund einer starken Hausmacht und legt damit die Grundlagen zu dem späteren habsburgischen Staate. Außenpolitisch bricht er mit der alten Italienpolitik. Romfahrten und Kaiserkrönung geschahen aus sehr realistischen, ja man möchte sagen, kaufmännischen Überlegungen. Die hochfliegenden Gedankengänge, die seinen Großvater Heinrich VII. zu seiner Italienfahrt bewogen hatten, waren Karl vollkommen fremd. Vielleicht war ihm noch nicht einmal der hohe Rang, den er mit der Kaiserwürde unter den europäischen Fürsten gewann, wichtig, mehr war ihm zweifelsohne daran gelegen, daß die Kaiserkrone ihm für die Diplomatie und seine Heiratspolitik Vorteile gewährte, daß sie seiner Dynastie den Thron sichern half, und daß die Romfahrt seiner Kasse große Abgaben der italienischen Städte erbrachte. Die alten Vorstellungen von Weltherrschaft und römischem Regiment waren aus

² Hampe, Karl, Herrschergestalten des deutschen Mittelalters (1927) S. 311 ff. Vor allem Burdach, Vom Mittelalter zur Renaissance, sonderlich II. 1.

seinem Gesichtskreis ausgeschieden. Nie wohl hat er daran gedacht, die Politik Heinrichs VII. wieder aufzunehmen. Aber er verzichtete auf Welt-herrschaft und römisches Regiment nicht etwa aus einer besonders starken deutschen Gesinnung, nicht aus einer Besinnung zum Deutschen, er verzichtete vielmehr aus sehr unheroischen, wirtschaftlichen Gedanken heraus. Sein Handeln wurde durchaus von sehr kühlen und nüchternen Überlegungen beherrscht. In vieler Hinsicht ist er auch als Kaiser und König ein Vertreter des Frühkapitalismus. Das Geld ist ihm ein Maßstab wie dem eben jetzt aufsteigenden Kaufmannsstande in den Städten. Die Feudalität seines Großvaters ist ihm nicht vererbt. Seit ihm ist es besiegelt, daß im König nicht ritterlicher Geist zu leben braucht. Den römischen Volkstribun Cola di Rienzo, der ihn zur Politik seines Großvaters zurück-führen möchte, versteht ein Karl IV. nicht mehr. Der feurige Italiener erscheint neben ihm wie ein phantastischer Schwärmer. Er vertritt darin Karl gegenüber ein Ideal der Vergangenheit.

Mehr fesselte ihn ein anderes an Rienzo, das ihm auch einen anderen Vertreter des zeitgenössischen Italien, Francesco Petrarca, nahe brachte. Zwar die Gegensätze waren die gleichen. Auch Petrarca hing noch den alten ghibellinischen Vorstellungen träumerisch nach. Er hat, von Karls politischem Handeln tief enttäuscht, diesem wiederholt die heftigsten Vorwürfe gemacht, zürnend ihm vorgeworfen, daß er vom Wege des Großvaters abgefallen sei. „Fürwahr, eine schöne und ergötzliche Reise war dein Romzug! Zwei Kronen, die eiserne und die goldene, bringst du heim, aber nicht Ruhm, sondern nur den leeren Namen des Kaisers. Hinfort wirst du dich Kaiser heißen lassen, in Wirklichkeit aber nur ein Böhmen-könig sein.“ Und wie fremd war ein Petrarca in seiner „empfindlich-ästhetischen Pflege des eigenen Selbst“ diesem deutschen König, dessen Leben „der unermüdetsten Hingabe an das Wohl der anvertrauten Staaten-welt“ galt³. Dennoch verband sie eine gleichgeartete Liebe, die Liebe zu dem neuen von Italien ausgehenden Denken und Erleben, das sich an der Antike bildete und diese zur Grundlage alles geistigen Lebens machen wollte, die Liebe zu der neuen Erscheinung, die wir Humanismus zu nennen uns gewöhnt haben. Karl nahm an ihm gewiß mehr verstandesmäßig Anteil, war ihm nicht so mit dem Herzen verbunden wie der italienische Dichter, aber um dieser Neigungen willen steckte er die bitterbösen Vorwürfe Petrarcas ein, die er als eine schlimme Verkennung seines Wesens empfinden mußte. Es bleibt immer wieder erstaunlich, mit welcher klugen Auf-merksamkeit Karl diese junge, noch kaum entfaltete Pflanze beachtete und förderte und wie er sie für sein Land zu nutzen strebte. Petrarca, den er zum Pfalzgrafen erhob, war keineswegs der einzige, der seine Gnade darum genoß. Auch Bartolo von Sassoferato zeichnete er durch zwei Privilegien aus, Johann von Marignola, den Ostasienfahrer, beauftragte er mit der Abfassung einer Geschichte Böhmens, Niccolo Beccari ernannte er zum Waffenmeister und bestimmte ihn zum Lehrer der jüngeren Prinzen.

³ Hampe a. a. O. S. 350.

Er sollte sie zu Cortigiani erziehen⁴. In seiner Kanzlei ließ er humanistisch gepflegtes Latein schreiben und stellte an ihre Spitze den hochgebildeten Schlesier Johann von Neumarkt, der mit Hingabe „die Persönlichkeit und Rhetorik Rienzos betrachtete und sich ganz dem Zauber Petrarcas und seines an den Alten gebildeten Stiles hingeeben“ hatte⁵. Und weiterhin teilte Karl die Achtung vor alten Handschriften, vor der Geschichte und sonderlich der Antike, aber auch den Sinn und Blick für das Natürliche und die Empfindsamkeit für die Schwingungen des individuellen Seelenlebens mit den italienischen Humanisten. Wie wenige andere Menschen des damaligen Deutschlands war Karl im humanistischen Sinne ein moderner Mensch. Petrarca selbst widmete ihm höchstes Lob, wenn er in seine Heimat berichtete: „ich muß gestehen, daß ich nichts gesehen habe, das weniger barbarisch, nichts, das humaner gewesen wäre, als es der Kaiser und einige hohe Würdenträger seiner Umgebung sind“.

Allein dieser praktische, realistische Sinn, die oft kaufmännische Denkweise, die Achtung vor den Alten und die humanistischen Neigungen sind doch nur die eine Seite von Karl IV. Dieser Tagseite stand eine Nachtseite gegenüber. Jenes dunkle Mittelalter, das es erst seit dem 14. Jahrhundert, seitdem das eigentliche Mittelalter zu Ende ging, gab, mit seinem an Fetischismus grenzenden Reliquienkult und seiner engen mönchischen Gesinnung, diese dumpfe Finsternis fand in Karl auch einen Widerhall. Aufgeschlossen dem italienischen Humanismus bestimmte er Livius und Seneca zu Schulbüchern des jungen Wenzel — und 1369 gab er die Genehmigung zur Wiedereinführung der Inquisition und gewährte ihr alle jene furchtbaren, Fanatismus und Habgier anstachelnden Rechte. Karl war besessen von einem dumpfen Gefühl der Sündhaftigkeit und Unerlöstheit. Der Reliquiendienst artete bei ihm zur Manie und zum Sammelsport aus. Immer wieder suchte er die körperliche Berührung mit dem Heiligen. Von einem Finger des hl. Nikolaus, der ihm einmal im Prager Klarissinnenkloster gezeigt wurde, schnitt er sich ein Stück mit dem Messer heraus, um es dann freilich in frommer Scheu doch wieder zurückzuerstatten⁶. Andacht und Verehrung werden bei ihm oft zum materialistisch gefärbten Mystizismus. Während er mit Petrarca korrespondierte, verfaßte er eine neue Redaktion der Wenzelslegende, sammelte er erbauliche Betrachtungen und Auszüge in den *Moralitates*; in seiner Selbstbiographie finden sich nicht wenige predigthafte Einschübsel. Er war nicht nur äußerlich Geistlicher, da er die Würde eines Diakons bekleidete, er fühlte sich auch innerlich dazu berufen und verpflichtet. In seiner geistigen Haltung war er dem Neuen doch nur zur Hälfte aufgeschlossen, zur anderen war er Theologe und Geistlicher, und er würde sich vom Humanismus losgelöst haben, wenn dieser es gewagt hätte — was zu seinen Lebzeiten noch nicht der Fall war —, das kirchliche Weltgebäude anzutasten. Karlstein ist bezeichnend für seine

⁴ Hampe a. a. O. S. 388.

⁵ Hampe a. a. O. S. 387.

⁶ Hampe a. a. O. S. 332.

zwei Seelen: eine moderne Burg im französischen Stile und zugleich ein Kollegiatstift mit zahlreichen Kapellen.

3.

Karl IV. wirkt in der Tat wie ein Symbol seiner Zeit, die nüchtern-realistisch und mystizistisch-dunkel zugleich war. Das späte 14. Jahrhundert war die Zeit der Kämpfe, die die Zünfte gegen die alten Stadtherrscher, Bischof oder Patriziat, führten, und zu allermeist siegte der junge Handwerker- und Kaufmannstand. Das Bürgertum stieg als neue Macht empor. Die Stadt bestimmte von nun an das Denken der Menschen. Und es ist kein Zufall, daß sich Karl der Pflege einiger Städte sonderlich annahm. Denn seine Politik ist in wesentlichen Teilen auf städtischen Maßstäben aufgebaut. Was bei den Stauern noch völlig undenkbar war, Karl förderte Bürgertum und Handwerk aus handelspolitischen Überlegungen. Das ausgehende 14. Jahrhundert ist die Zeit des beginnenden Kapitalismus. Und schon greift er ins Politische. Dann aber ist zum ersten Male von ferne das Grollen der nahenden Reformation vernehmbar. Sekten verschiedenster Art bilden sich, Vorläufer der Hussiten treten auf. Die Rechte des einzelnen werden im Religiösen wie im Politischen und Wirtschaftlichen proklamiert. Nicht weniger im Künstlerischen. Um nur einen Beleg zu nennen: Das Figurengrabmal, das im 13. und frühen 14. Jahrhundert noch wenigen Großen vorbehalten war, wird jetzt auch Besitz der Kleinen, der bürgerlichen Menschen. Alle diese Spannungen und Neuerungen, die das späte 14. Jahrhundert bewegen, verkörpert die Person Karls IV. und eben: sie spiegeln sich nicht nur in ihm, vielmehr ist er, wollend oder nicht wollend, eine ihrer treibenden Kräfte. Die Kunstwerke, die er förderte und mit denen er sich umgab, waren ihm religiöse Inhalte, aber auch in einer neuen Weise ästhetische und persönliche Angelegenheiten. Sie dienten auch seiner Person. Nicht nur der Künstler bekennt sich nun nachdrücklich in seinem Werke als Individuum, auch dem Auftraggeber gehört es, ist Spiegel seiner Persönlichkeit, ist ihm Hintergrund und Denkmal.

Und noch in einer anderen Hinsicht erscheint Karl IV. bedeutungsvoll. Durch ihn wird das künstlerische Schwergewicht für kurze Zeit in die südöstlichen Gebiete verlagert. Schon im frühen 14. Jahrhundert waren die österreichischen Lande hervorgetreten; ihre großen Stifte und Wien hatten die alten bayerischen Werkstätten abgelöst. Nun stiegen Böhmen und seine Hauptstadt Prag mit höchster Betontheit empor. Die alten staufischen Gebiete im Südwesten des Reiches schweigen fast vollkommen. Schon im ersten Bande hatten wir Anlaß darauf hinzuweisen. Schon da war zu beobachten, wie die alten süddeutschen Gebiete allmählich der Stagnation verfielen und die kolonialen sich zu neuem Aufbruch rüsteten. Gewiß drang diese Verlagerung nicht für immer durch. Schon bald im 15. Jahrhundert kommt ein Gegenstoß, und Böhmen zumal tritt mit dem Hussitenkriege völlig ab. Aber entscheidende Vorstöße und Schläge für eine neue Entwicklung gingen in diesen späten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts von ihm aus. Ohne seine Leistungen ist die kommende Entwicklung bis zu Dürer

hin nicht zu denken. Köln dagegen, das in der ersten Jahrhunderthälfte noch eine so gewichtige Stimme sprach, tritt nun zurück. Nur im mittelhheinischen Gebiet bleibt einiges Leben, hier wie in Böhmen durch die überragende Persönlichkeit eines Fürsten bedingt.

Denn das ist unbezweifelbar: daß diese großen und zukunftsreichen Leistungen damals in Böhmen vollbracht werden konnten, ist ausschließlich Karl IV. zu danken. Mit allen Mitteln suchte er Prag ⁷ zur ersten Stadt des Reiches zu machen, indem er Handwerker heranzog und für sie neue Wohnbezirke, die Neustadt und das Strahower Viertel, schaffte, indem er das Bistum 1344 vom Mainzer Stuhle loslöst und es zum Erzbistum erhob, indem er der Stadt eine Universität schenkte und im gleichen Jahre 1347 in ihr die ständige Reichskanzlei einrichtete. Damit wurde Prag gleich bedeutsam für die Einführung des humanistischen Latein wie für die Einbürgerung des kanonischen Rechtes in Deutschland wie auch für die Entstehung der ostmitteldeutschen Schriftsprache, aus der unser Neuhochdeutsch sich entwickelt hat. Und indem er in den deutschen Osten südliches und westliches Kulturgut verpflanzte — Karl war in Frankreich erzogen worden und hatte einige stürmische Jugendjahre in Italien verbracht —, gab er auch einer neuen Malerei gewichtige Nährstoffe, die von Böhmen als erstem Mittelpunkt über weite Strecken deutschen Landes wirkte: nach den Hansastädten und nach dem Deutschordensgebiet, aber auch nach Westen und Süden.

⁷ Schürer, Oskar, Prag, 1930 S. 57.

I. Böhmen zur Zeit Karls IV.

Die Blüte der böhmischen Malerei währt kaum länger als ein halbes Jahrhundert. Das ist eine kurze Spanne, gemessen an der Lebensdauer anderer deutscher Schulen, die, wenn auch mit Schwankungen, sich mitunter über Jahrhunderte ausdehnten. Es ist richtig: die böhmische Malerei ist eine Episode. Vielleicht sogar ein künstliches Gewächs. Allein es ist dann auch wieder richtig, daß nicht die äußere Dauer eines geschichtlichen Vorganges für seine Bedeutung und seine Bewertung entscheidend ist, sondern daß es seine Stoßkraft und seine Auswirkungen sind ¹.

Böhmen, das heißt stets vor allem Prag, war das Becken, in dem alle geistigen, kulturellen, künstlerischen Ereignisse, die Europa in den mittleren Jahren des 14. Jahrhunderts gebär, zusammenströmten und für Deutschland verarbeitet wurden. Prag war Deutschlands politischer, aber es war auch geistiger und künstlerischer Mittelpunkt. Es war ein internationaler Boden. Menschen verschiedenster Herkunft kamen zusammen. Nicht nur Deutsche aus allen Gauen kamen, auch Franzosen und Italiener begegneten sich hier mit Deutschen. Nach Avignon und nach Paris, nach Mailand und nach Venedig liefen die Fäden. Karls IV. Geist selbst war durch eine Jugend und Erziehung in Paris geweckt worden. In seinem Kopfe vereinte sich das scholastische Weltbild, das ihm dort eingeprägt worden war, mit dem humanistischen Bildungsideal eines neuen Italien. Und so war es auch in der Kunst. Böhmisches-Bodenständiges, Südostdeutsches, Deutsches ganz im allgemeinen, daneben französische und italienische Anregungen verbanden und vermischten sich in den von ihm geförderten und angeregten Werken. Der von Avignon berufene erste Baumeister des Veitsdomes, Matthias von Arras, venezianische Mosaizisten, ein Johannes Gallicus, der Goldschmied gewesen zu sein scheint, ein Maler Meister Rubin, wohl ein Wälscher, daneben die schwäbische Familie der Parler, Nikolaus Wurmser von Straßburg, der wohl sicher einheimische Theoderich und viele andere deutschen Namens begegneten sich in den Regierungsjahren Karls in Prag. Französische Handschriften wurden kopiert, avignonesische Einrichtungen übernommen, französische, italienische und byzantinische Goldschmiedearbeiten erworben. Verschiedenartigstes strömte zusammen und ließ eine höchst

¹ Aus dem umfangreichen Schrifttum seien genannt vor allem die Arbeiten von Neuwirth und Ernst, denen das größte Verdienst um die Erforschung der böhmischen Malerei dieser Zeit gebührt. J. Neuwirth, Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen, Prag 1893 und seine großen Veröffentlichungen in den Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens: I. Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein (1896), II. Der Luxemburger Stammbaum (1897), III. Die Wandgemälde des Emausklosters in Prag (1898). Richard Ernst, Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im 14. und am Anfang des 15. Jahrhunderts (Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens VI, 1912). Weiterhin Fritz Burger, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance; C. Glaser, Die altdeutsche Malerei, 1924; Matějček, Die böhmische Malerei des 14. Jahrh. (Bibl. der Kunstgeschichte Bd. 12); Derselbe in Dějepis Výtvarného umění v českých S. 280 ff.; Oettinger, Die altböhmische Malerei, ungedruckte Wiener Diss. 1928. Sehr persönlich die Auffassung von Worringer, Die Anfänge der Tafelmalerei, Leipzig 1924. Vgl. dazu Buchner in Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst I. (1924) S. 282 ff.

merkwürdige Kunst entstehen: so kosmopolitisch und international bestimmt wie die Figur des Königs selbst.

Allein, so entscheidend diese fremden Einflüsse auch waren, die aus ihnen erwachsende böhmische Malerei gewann doch sogleich ihr eigenes Gesicht, war ausgesprochen deutsch und böhmisch im besonderen. Das unterscheidet diese jüngeren Arbeiten von den älteren aus der ersten Jahrhunderthälfte, die, soweit sie nicht von der österreichischen Malerei getragen wurden, fast stets äußerlich kompilierend blieben². Sowohl die Handschriften der Elisabethgruppe wie alles Nachfolgende lebte wesentlich von fremden Anregungen, ohne daß viel Eigenes deutlich wird. Am ehesten läßt sich etwas eigentlich Böhmisches in der Welislavbibel sehen. Das ist nun anders geworden. Mögen die Anregungen von fern oder nahe gekommen sein, stets wurde das, was jetzt entstand, vom Boden und von den Menschen dieses seltsamen Landes getragen. Hier waren die politischen Vorbedingungen durch Karl IV. gegeben, hier war nun auch der Boden bereit, auf dem diese eigenartige Kunst emporwachsen konnte. Nur in diesem Lande konnte sie sich entfalten. Von Karl IV. darf man sagen, daß Böhmen erst sein Blut geweckt hat. Er war — man muß sich dies immer wieder vergegenwärtigen — in Paris erzogen, Italien, Rienzo und Petrarca, hatten ihm den Geist des Frühhumanismus erschlossen, aber Böhmen wurde ihm Mutterland, das sein Leben bestimmte. Es war der fruchtbringende Boden für ihn und mit ihm für die neuartige, emporwachsende Malerei. Das Allgemeine und das Besondere, das Land, der Boden und die eine Person sind untrennbar. Und endlich noch ein Drittes.

Böhmen war deutsches Grenzland und damals wie heute Mischland. Deutsche und Tschechen lebten nebeneinander. Wir dürfen mit ziemlicher Sicherheit es aussprechen, daß dies die Klangfarbe der böhmischen Kunst bedingt hat. Karl IV. war deutsch von Rasse mit einem entfernten slavischen Einschlag. Auch darin kann er uns wieder Verkörperung sein. Die böhmische Malerei des späteren 14. Jahrhunderts ist deutsch, aber ein leiser slawischer Einschlag ist wohl nicht zu verkennen, wenn man auch nicht jedes häßliche Gesicht oder die teigig-malerische Formgestaltung ohne weiteres auf tschechische Mischung zurückführen darf. Beides sind sehr allgemeine Merkmale der deutschen Kunst des späteren 14. Jahrhunderts.

Die neue tschechische Forschung spricht, da sie mit Vorliebe französisch schreibt, um bei ihren Freunden verständlich zu sein, von *l'art tchéque*. Das ist grundfalsch, ist eine Geschichtsfälschung. Sie leugnet jeglichen deutschen Einfluß auf die Kunst im Kreise Karls IV. Wir geben ihr von einem anderen Standpunkt darin vollkommen Recht. Ganz gewiß, von einem deutschen Einfluß, wie es einen italienischen oder französischen gegeben hat, kann man nicht sprechen. Denn das Deutsche war viel mehr, war der tragfähige Kulturboden, war das Schöpferische. Die Kunst Karls IV. war deutsch-böhmisch, aber nie tschechisch. Tschechisch gab es zu dieser als Rassebegriff, aber es war noch längst nicht Kulturbegriff. Der Träger

² Zu vergleichen das Kapitel XIV in *Deutsche Malerei der Gotik I*, Berlin 1934.

des geistigen und künstlerischen Lebens in Prag und Böhmen war damals wie noch viele Jahrhunderte später die deutsche Bevölkerungsschicht. Deutsch war die Umgangssprache in den Städten und am Hofe. Deutsch war neben Latein die Sprache der Kanzlei. Ein Hort des Deutschtums war die Universität. Karl selbst hat die Deutschen gefördert, wo immer es möglich war. Er zog sie als Handwerker und Kaufleute nach Prag. Deutsche Dichter und Künstler arbeiteten für ihn. Er ließ deutsche Übersetzungen anfertigen, er ließ von Deutschen sein Schloß Karlstein ausschmücken. Nur als gedämpfte Beigabe schwingt in den Malereien manchmal ein slawischer Ton mit.

Er darf uns aber nie irre machen, in den Deutschen die Träger zu erkennen. Daß sie es waren, ist als einwandfreier geschichtlicher Tatbestand zu belegen. Und zwar mit Hilfe des Matrikelbuches der 1348 gegründeten Prager Malerzuche³, der Zunft der in der Prager Altstadt ansässigen Maler, zu denen später auch Bildschnitzer, Pergamentmacher, Goldschläger und Sattler kamen. Anfangs war sie vor allem eine geistliche Bruderschaft, demzufolge die Satzungen mit der Aufzählung gewisser kirchlicher Feierlichkeiten beginnen, an denen die Meister mit ihren Frauen teilnehmen sollen, weiterhin mit Vorschriften über die Teilnahme der Brüder an Beerdigungen verstorbener Meister und ihrer Familienmitglieder, endlich über die Ordnung der Versammlungen. Dann enthalten die ersten Artikel von 1348 aber auch schon Bestimmungen über Gesellen- und Meisterangelegenheiten, über Streitigkeiten zwischen Gesellen und Meistern und über die Aufnahme von Söhnen und Schwiegersöhnen. Diese Bestimmungen sind in deutscher Sprache — in einer Mischung von Oberdeutsch (Bayerisch-österreichisch) und Mitteldeutsch (Meißnisch) — verfaßt. Erst zu Anfang des 15. Jahrhunderts, in der Hussitenzeit, wurde eine tschechische Übersetzung beigelegt. Später folgen lateinische Zusatzartikel, woraus wohl hervorgeht, daß die Nationen auch noch in nachhussitischer Zeit gleichstark vertreten waren. Zur Zeit Karls IV. aber war der bei weitem größte Teil der Zechenmitglieder einwandfrei deutscher Abstammung. Sonst hätte er sich in einem Privileg für die Maler der Prager Neustadt vom 16. Januar 1365 wohl kaum ebenso der deutschen Sprache bedient. Und auch Wenzel — das ist wichtig — stellt seine Urkunden für die Maler der Neustadt 1380 und 1392 deutsch aus.

1.

Gegen allen Brauch haben wir den Meister des Hohenfurter Altars, die Werke seines Kreises und einiger Verwandter von der böhmischen Malerei des späteren 14. Jahrhunderts abgetrennt und in den ersten Band verwiesen. Es geschah, weil wir der Ansicht waren, daß diese Werke grundsätzlich noch unter anderen Bedingungen entstanden als die nun zu behandelnden, wenn sich auch, wie in allem geschichtlichen Leben, allenthalben Verbin-

³ Pangerl-Woltmann, Das Buch der Malerzuche in Prag (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik XIII (1878)). Dazu ergänzend Neuwirth in Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen 29 (1891) S. 49 ff.

dungen und Zusammenhänge ergeben. Der Hohenfurther Altar zumal ist mehr Beschluß als Ausblick. Er ist stilistisch noch ein Vertreter der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, und seine Form muß in ihren wesentlichsten Eigentümlichkeiten von der österreichischen Malerei der vorangegangenen Jahrzehnte abgeleitet werden. Seine Kulturbühne war nicht das Prag Karls IV., sondern war das Österreich der Klosterneuburger Altartafeln. Wahrscheinlich entstand er schon während der ersten Regierungsjahre Karls IV., mit Sicherheit darf man das bei fast allen anderen, mit ihm zusammen behandelten Arbeiten annehmen. Aber mögen diese sich auch im Sinne der späteren Jahrzehnte allmählich wandeln, ihnen allen fehlt, was den eigentlichen von Karls Geist berührten Malereien eignet. Nicht nur, daß sie die zukünftige Entwicklung nur von ferne andeuten, ihre Form ist nicht von den kulturellen Mächten und von der Stimmung, die im Umkreise Karls herrschen, bestimmt. Wohl ist gerade in den Hohenfurther Altar wie in die allermeisten südostdeutschen Werke des 14. Jahrhunderts viel Italienisches eingezogen, aber es ist in ihm anders verarbeitet. Nun steht das Italienische im Kampf mit einer dumpfen mystizistischen Atmosphäre. Man nimmt seine Art nicht mehr naiv auf, sondern es ist eine Bildungsidee geworden, Angelegenheit eines kleinen Kreises. Und bald unterliegt seine lichte Welt jener anderen dumpfen, mystizistischen. Nach einer allerersten gierigen Hingabe und Aufnahme folgt eine schroffe Wegwendung. Die Spannungen, die den Geist Karls quälten, sie lenken auch die von ihm angeregten Werke, wobei es gleichgültig ist, ob sein Name unmittelbar mit ihnen verbunden ist oder ob sie auf Männer seiner Umgebung zurückgehen. Denn wie er deren Leben, so bestimmte er auch deren künstlerisches Wollen.

Schritt für Schritt zeigt uns diesen Weg eine Gruppe von reich illuminierten Handschriften, die zum größten und besten Teile ihre Entstehung dem Kanzler Karls IV., Johann von Neumarkt, verdanken⁴. Dieser trat 1347 in die Kanzlei ein, nachdem er vorher Pfarrer in Neumarkt gewesen war. 1353 wurde er Kanzler und zum Bischof von Leitomischl erhoben. 1354 begleitete er Karl nach Italien. Erfolg dieser Reise und seiner da genährten humanistischen Begeisterung ist die erste mit seinem Namen verknüpfte Handschrift, der für ihn in den folgenden Jahren geschriebene und illuminierte *liber viaticus*, sein Reisebrevier.

Burdach⁵ hat Johanns von Neumarkt Bedeutung für den frühen deutschen Humanismus herausgestellt. Dieser gebürtige Schlesier war ein reicher, der Welt zugewandter und aufgeschlossener Kopf, dem tiefsten geistigen Streben seiner Zeit verbunden. Er bestimmte die geistige Haltung des Kanzleiwesens und darüber hinaus weiter gelehrter Kreise. Er war es,

⁴ Dvořák, Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchst. Kaiserhauses 22 (1901) S. 35 ff.; wieder abgedruckt in Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte, 1929 S. 74 ff. Zur Avignonfrage ablehnend Dostal, Čechy a Avignon in Čas. Mat. Moravske 1922.

⁵ Burdach, Vom Mittelalter zur Renaissance, sonderlich II. 1, 1928. Knapper Überblick in Deutsche Renaissance, 1918.

der die alten deutschen Landrechte vertrieb und das Eindringen des fremden kanonischen Rechtes förderte. Er führte das humanistische Latein ein. Freilich rühmt man ihn gern als einen gewandten deutschen Stilisten, der für den König Augustins Soliloquia und für den Markgrafen von Mähren das Leben des Hieronymus ins Deutsche übertrug, aber sein Deutsch war weithin von lateinischer Art gefärbt. Und andererseits übersetzte er ein Lied des Frauenlob ins Lateinische. Italien war ihm Maßstab. Darin liegt seine gefährliche Bedeutung für Deutschland. Er war Vermittler der Lehren des zeitgenössischen Italiens, die er auf sein Land zu übertragen und anzuwenden suchte. Mit einer wahrhaft maßlosen Bewunderung wandte er sich ihnen zu. Als er 1354 mit Karl nach Italien reiste, äußerte er sich in überschwenglichem Entzücken. In einem feierlichen Hexameter spricht er vom goldenen Zeitalter, vom Paradies, die Hesperiden scheinen ihm nahe. Gleich Petrarca und Zanobi da Strada, mit denen er zusammenkam, verehrte er die Schriften der Alten, sammelte er klassische Handschriften, ließ er als Schüler und Nachahmer der Humanisten nach italienischem Vorbilde Prunkhandschriften schreiben.

Am Anfang steht der *liber viaticus* — Prag, Landesmuseum cod. XIII. A. 12 —, die bedeutendste und persönlichste Handschrift der Gruppe. Sie ist wie die meisten anderen eine Prachthandschrift und muß zu den glänzendsten Schöpfungen der Miniaturmalerei gezählt werden. Die Aufgabe dieser Handschriften war weniger eine kirchlich-religiöse. Vielmehr sind sie Luxusgegenstände, eine Angelegenheit bibliophiler Neigungen, worin sich die humanistische und zugleich auch romanische Gesinnung ihrer Auftraggeber zu erkennen gibt, während die sonderlich deutscher Art entsprechende Buchmalerei vor allem dem Inhalte, nicht einem ästhetisch-genießerischen Zwecke dient. Dementsprechend folgt der Schmuck dieser böhmischen Handschriften französischem und italienischem Brauche. Das Bild besitzt keinen Eigenwert, sondern ist Teil des Gesamtschmuckes einer Seite, ist einer in Schattenmalerei mit Figürchen gezierten Initiale eingeschrieben, von der Rankenwerk ausgeht, das den Schriftblock umzieht und in das allerlei Szenen biblischen Inhaltes oder auch Drachen und Drachentöter, Engel, spielende Kinder, Mohren und Vögel, vor allem aber Prophetenhalbfiguren eingefügt sind. Dargestellt sind unter anderem der mit dem Löwen kämpfende Simson, David im Begriff den Stein nach Goliath zu schleudern und diesem den Kopf abschlagend, die Verkündigung an die Hirten unter dem der Initiale eingefügten Geburtsbilde, die Pferde der hl. drei Könige mit zwei Roßknechten unter der Anbetung in der Initiale. Vereinzelt sind typologische Zusammenhänge zu erkennen, in anderen Fällen wird das Thema ins Genrehafte hinübergespielt. Steht die Initiale in der zweiten Kolumne, so geht von ihr eine gemusterte Stableiste aus, die sich am oberen und unteren Rande in Ranken verzweigt. Die Prophetenhalbfiguren schauen manchmal aus Knospen heraus. Einmal findet sich an einem äußeren Rande ohne Rankenbindung eine auf einer kleinen, von zwei Bäumchen eingefassten Erdscholle stehende Maria mit dem Kinde. Erinnerungen an die Schaffhausener Handschriften werden bei ihrem

Anblick lebendig. Die Malereien sind in einer sehr gepflegten, mit feinsten Übergängen arbeitenden Deckfarbenmalerei ausgeführt; die Schattierung der Gewänder ist in einer strichelnden Weise gegeben. Die Palette ist reich und bevorzugt gebrochene Farben. Hell und lebhaft, aber nie laut sind die Farben.

Die Quelle dieser Kunst ist Italien. Die beiden am *liber viaticus* arbeitenden Maler, von denen der bedeutendere den größten Teil der Bilder und des Schmuckes schuf, bauten auf dem neuen in Italien ausgebildeten Stil auf, der mit Hilfe einer feinfühligsten malerischen Technik plastisch modelliert und mit Hilfe von Thronen und Stufen, Mauern und Türmchen oder Hügeln und Erdwellen für die Figuren kleine Bildbühnen gibt. Diesen Formenschatz übernehmen die beiden böhmischen Maler: gleich ihren italienischen Vorbildern gestalten sie körperhaft und räumlich. Und ebenso folgt die Form der Ranken der schweren, üppigen Art in toskanischen Handschriften, jenen plastisch-räumlich empfundenen Akanthusranken, die als Erbe der Antike sich seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts in den Werkstätten Sienas und Florenz einbürgerten. Und weiterhin: „Die Form der Buchstaben, die Behandlung der Hintergründe, die phantastischen Camaieufiguren, die Genreszenen und Dröleriefiguren, die hellen und leuchtenden Farben — das Alles kennen wir aus toskanischen Handschriften. Die Technik ist dieselbe, wie sie sich in toskanischen Werkstätten des Trecento entwickelte. Wir finden hier Beziehungen, welche durch eine bloße Nachahmung von italienischen Vorlagen, die nach Böhmen gebracht wurden, nicht zu erklären sind, und sind gezwungen, die Übertragung einer bestimmten italienischen Schultradition nach Böhmen anzunehmen“⁶.

Nun sind die Ranken und Blätter etwas spitzer und kantiger. Aber wegen dieser gotischeren Gestaltung des Akanthus und des Auftauchens einzelner nordisch-gotischer Formen (Dornblatt u. a.) halber braucht man nicht Avignon zwischenschalten. Dvořák traute Böhmen die Kraft zu einer solchen Stilprägung nicht zu und glaubte, dieser italienische mit wenigen französisch-gotischen Formen gemischte Stil sei in der Papstresidenz Avignon entstanden. Allein die von ihm herangezogenen avignonesischen Handschriften sind in keiner Hinsicht beweiskräftig, widerlegen vielmehr seine Annahme. Sie sind später als der *liber viaticus* und die ihm zunächststehenden Handschriften entstanden, und sie sind — abgesehen von ihrer geringeren Qualität — auch stilistisch so verschieden, daß ein Zusammenhang, so wie ihn Dvořák sah, sehr unwahrscheinlich ist. Die von ihm herangezogenen avignonesischen Handschriften nehmen die italienischen Formen nur so äußerlich auf, wie es die älteren böhmischen taten. Vor allem aber: so unvorbereitet, wie Dvořák meint, tritt der neue Stil in Böhmen nicht auf. Ihm gingen als notwendige Voraussetzungen voran jene älteren, französische und italienische Formen mischenden böhmischen Arbeiten⁷ und vor allem die österreichische Malerei der ersten Jahrhunderthälfte, die italienisch beeinflussten Handschriften aus den Schreibstuben von St. Florian

⁶ Dvořák a. a. O. S. 64—65 oder S. 116.

⁷ Deutsche Malerei der Gotik I S. 168.

und Klosterneuburg⁸, der von der Kunst Giotto's tiefbeeindruckte Verduner Altar⁹ und die mehr sienesisch gefärbten Hohenfurther Tafeln¹⁰. Diese Verarbeitungen italienischer Kunst müssen herangezogen werden, wenn man den Stil des *liber viaticus* verstehen will. Sein großer Maler beschritt nicht, wie es bei Dvořák scheint, völlig neue Wege, sondern ging vielmehr einen schon längst vorbereiteten zu Ende, wobei ihm die humanistischen Neigungen Karls IV. nur eine letzte Möglichkeit der Hingabe an italienische Art verschafften. Dvořák's Darstellung bedeutet einen nicht tragfähigen, aber auch nicht notwendigen Umweg. Johann von Neumarkt und andere Männer des damaligen Prag pflegten allerdings Beziehungen zu Avignon und hielten sich dort auch auf, die Liebe zum jungen Humanismus wog aber wohl schwerer. In Avignon konnten sie schwerlich viel für ihre Buchmalereien lernen. Aber 1350 kam Cola di Rienzo nach Prag, 1352 schreibt Johann von Neumarkt seinen ersten Brief an Petrarca, dem er auf der Italienreise mit dem Kaiser 1354 in Mantua gegenübertritt. Diese biographischen Tatsachen sprechen doch wohl dafür, daß auch die Maler unmittelbaren Austausch mit Italien gepflegt haben.

Sucht man dann nach den Grundlagen und Voraussetzungen, auf denen der Hauptmaler des *liber viaticus* aufbaute, so müssen die Bilder im Brevier der Kreuzherren in Prag von 1356¹¹ und vor allem der Hohenfurther Altar genannt werden. Die Verkündigung im *liber viaticus* möchte man fast als eine bereicherte Kopie nach der des Hohenfurther Altars bezeichnen. Anordnung der Bildteile, Stellung von Thron und Figuren stimmen völlig überein, nur ist die Architektur im Hintergrunde weitergeführt, wo eine am linken Bildrande turmartig vorspringende Mauer die Aufgabe des Goldgrundes übernommen hat, so daß die Bildbühne geschlossener ist. Außerdem ist sie tiefer, dementsprechend der Thron etwas vom vorderen Bildrande zurückgenommen. Und dann wurde die Körperlichkeit der Figuren gesteigert. Diesen Weg ging ja nun der Hohenfurther Meister selbst im Laufe seiner Arbeit am Altar und die späteren Teile, etwa das Geburtsbild, stehen in dieser Hinsicht auch dem *liber viaticus* näher. Andererseits: die üppige Körperlichkeit des Pfingstbildes findet sich im *liber viaticus* nie. Sein Stil entspricht am ehesten der mittleren Stufe des Hohenfurther Malers, dem Geburts- oder dem Anbetungsbilde. Ein unmittelbarer Zusammenhang muß bestanden haben, und es hindert nichts, an einen schulmäßigen zu denken. Beide Maler dürften im gleichen Jahrzehnte gearbeitet haben, der Tafelmaler an der Wende des fünften zum sechsten Jahrzehnt, der Buchmaler am Ende des letzteren.

Dann freilich muß bei diesem noch eine erneute Auseinandersetzung mit italienisch-toskanischer Kunst vorausgesetzt werden. Wenn er gegenüber den ersten Werken des Hohenfurther Meisters die Plastizität steigert, wenn er, was bei diesem nie der Fall ist, die Linie als Eigenwert völlig aus-

⁸ Ebenda S. 132, Abb. 131 ff.

⁹ Ebenda S. 150, Abb. 146—147.

¹⁰ Ebenda S. 174, Abb. 176—180.

¹¹ Ebenda S. 169, Abb. 168.

schaltet, wenn er die Bildbühne erweitert, wenn er Modellierung und Schattierung nochmals verfeinert und in einem plastisch außerordentlich feinfühligem, malerischen Sinne entwickelt, so hat ihm zur Erreichung dieser Ziele Italien zweifelsohne geholfen. Dvořák hat schon darauf hingewiesen, daß man einzelne Bilder wie die Frauen am Grabe oder den aufstehenden Christus in italienischen Handschriften kaum anders treffen würde. Diese Bilder machen deutlich, worin er den Hohenfurther übertrifft: Italien gibt ihm nicht nur die Formgestaltung, sondern auch die Musik. Er erst hat Italien wirklich erlebt, erfaßt als Humanist. Aber eben, dem Maler des *liber viaticus* war das Eindringen in die italienische Kunst nur möglich auf Grund der Vorarbeiten, die die südostdeutsche Malerei im vergangenen halben Jahrhundert geleistet hatte.

Eine bestimmte italienische Quelle läßt sich nun freilich nicht aufzeigen. Wegen dieser Schwierigkeit glaubte Dvořák den Umweg über Avignon gehen zu müssen. Doch auch aus diesem Grunde braucht Avignon nicht herangezogen zu werden. Auch beim Hohenfurther Meister lassen sich die italienischen Wurzeln nur ungefähr umreißen. Und so ist es zu allermeist. Der Maler des *liber viaticus* war ebensowenig Schüler einer italienischen Werkstatt wie seine älteren Vorgänger. Vielmehr übernahm er gleich diesen als schon fertiger Maler italienische Art. Zweifelsohne stammte sein Italienisch aus toskanischen Werkstätten. Vielleicht darf man im besonderen auf das sogenannte Missale von St. Georg hinweisen, das im Kapitelarchiv von St. Peter in Rom liegt und in der nächsten Nähe von Simone Martini entstanden ist¹². Die den Stil des *liber viaticus* auszeichnende Grazie, seine vornehme Schönheitlichkeit sind hier vorgebildet. Und ebenso sind es alle Formmittel.

Sicherlich wirkte vielerlei zusammen. Französische Anregungen, die seit langem, seit den Handschriften für die Königin Elisabeth in Böhmen¹³ zu belegen sind, haben gewiß auch mitgesprochen. Aus ihnen sind wohl die Schattenfigürchen in den Buchstabenkörpern zu erklären. Das geschichtliche Bild darf nicht schematisch vereinfacht werden. Entscheidend waren der Hohenfurther Altar und eine erneute Auseinandersetzung mit italienischer Kunst. Wenn aber der Faltenreichtum größer, die Geschlossenheit der Gewänder gelockert und ihnen eine freiere Beweglichkeit gegeben ist, wenn die Zierblätter spitzer und kantiger sind, so ist das ganz allgemein aus der nordisch-gotischen Tradition abzuleiten, die in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Böhmen ebenso wie in Frankreich zu Hause war. Avignon braucht man dazu nicht als Umschlagplatz nordisch-gotischer und italienischer Art vorauszusetzen. Diese Durchdringung war in Böhmen um die Jahrhundertmitte ebenso möglich. Beim Hohenfurther Meister war das Italienische durch nordisches Erbgut ähnlich abgedämpft und umgebildet.

Wichtiger ist ein anderes, das den Meister des *liber viaticus* vom Hohenfurther unterscheidet. Seine Malweise ist weicher, toniger. Er gibt den Ge-

¹² Ancona, *La miniature italienne du X^e au XVI^e siècle*, 1925 Taf. 37.

¹³ Deutsche Malerei der Gotik I. S. 166, Abb. 165.

wandern und Falten nie die metallische Präzision, die sie im Hohenfurter Altar so oft besitzen. Die Übergänge sind zarter, vielleicht schwimmender, und die starke Verwendung von Weiß in den belichteten Teilen verhüllt die Körperlichkeit und Schwere der Figuren wie mit einem Schleier. Damit weist der *liber viaticus*-Meister stärker auf eine zukünftige Entwicklung hin, ja ist ihr Begründer, so ferne er auch deren letzten Zielen steht, so sehr er von seiner italienisierenden Haltung aus sie auch ablehnen muß. Diesen Weg zeigen fünf vom *liber viaticus* ausgehende Handschriften: das *Laus Mariae* des Konrad von Heimburg und das *Orationale Arnesti*, beide im Prager Landesmuseum (cod. XVI. D. 13 und cod. XIII. C. 12) und vor 1364 entstanden, das *Missale* des Abtes Nikolaus von Kremsier (1357—67) in St. Jakob in Brünn (Nr. 10), das 1368 datierte Evangeliar des Johann von Troppau in der Wiener Nationalbibliothek (cod. 1182) und das *Missale* des Johann von Neumarkt in der Bibliothek des Prager Domkapitels.

Nächst dem *liber viaticus* ist das Wiener Evangeliar die reichst ausgestattete Handschrift. Es enthält neben vielen figürlich geschmückten Initialen eine ganzseitige Darstellung Christi in der Glorie, umgeben von den unten knieenden Fürbittern Maria und Johannes und kleinen Engeln mit den Leidenswerkzeugen und der Himmelsposaune, zu Beginn jedes Evangeliums zwölf in einem Rahmen zusammengefaßte Darstellungen aus dem Leben der Evangelisten und ein Vollblattinitiale. Johann von Troppau nennt sich am Schluß: „Et ego Johannes de Oppavia, presbiter canonicus Brunnensis, plebanus de Lantskrona, hunc librum cum auro purissimo de penna scripsi, illuminavi atque deo cooperante complevi in anno domini 1368.“ Johann von Troppau wollte in dieser Handschrift, die, wie die Wappen Österreichs, Tirols, Steiermarks und Kärntens bezeugen, für einen österreichischen Herzog, entweder für Albrecht III. oder Leopold III., angefertigt wurde, Außergewöhnliches leisten. Die Initialseiten, die er wie in karolingischen und ottonischen Handschriften den einzelnen Evangelien voransetzt, zeigen, welche ungebräuchlichen Wege er zu gehen versuchte. Vorbilder irgendwelcher Art gab es für sie in der gotischen Malerei nicht. Mit *Fleuronné* (so nennt man die Fläche spielerisch überziehende gotische Linienornamente), saftigen Akanthusblättern und male-
rischen Schattenfigürchen füllt er wechselnd Grund und Buchstabenkörper und beweist einen sicheren Geschmack. Das *laus Mariae* enthält zwei ganz-
seitige Darstellungen: Verkündigung und Darbringung im Tempel, das
Orationale nur Initialschmuck, das Brünner *Missale* eine ganzseitige
Kreuzigung. Im oberen Felde der Initiale auf fol. 1 dieser Handschrift ist Christus, im unteren ein knieender Priester dargestellt. Auf dem Quer-
balken des A steht die Inschrift: *Dominus Nicolaus prepositus Brunnensis*. Seit 1357 war Propst von Brünn Nikolaus von Kremsier, der 1366 oder 1367
starb und 1354—63 Protonotar in der Kaiserlichen Kanzlei war, wo er natür-
lich in engen Beziehungen zu Johann von Neumarkt gestanden haben muß. Dies ist auch bei Johann von Troppau nachzuweisen, der Kanonikus in
Brünn und Pfarrer von Landskron war. „Nun wurde jedoch Landskron
im Jahre 1358 von Johann von Neumarkt erworben, dem Kanzler gehörte

für die nächsten Jahre das Präsentationsrecht für die dortige Pfarre, und wenn sich ein Brünner Kanonikus im Jahre 1368 im Besitze dieser Präbende befindet, ist anzunehmen, daß er in irgendwelchen Beziehungen zu Johann von Neumarkt gestanden haben muß¹⁴. Und da uns weiterhin überliefert ist, daß Johann von Neumarkt für die österreichischen Herzöge Handschriften schreiben und illuminieren ließ, so scheint sich auch hier der Ring zu schließen. Immer wieder laufen die Fäden beim kaiserlichen Kanzler zusammen.

Johann von Troppau ist jenen Weg zu Ende gegangen, den zuerst das Pfingstbild des Hohenfurter Altars und einige noch folgende Arbeiten, zumal das Retabel in St. Lambrecht¹⁵, wiesen. Die italienische Kunst bestimmt nur noch von ferne die stilistische Haltung des Troppauer Evangeliiars. Bild, Ranke und Text sind nicht mehr eine feste dekorative Einheit, die Miniatur löst sich aus der Bindung, in der sie sich nach italienischem Vorbilde im *liber viaticus* befindet, verselbständigt sich. Die Ranken scheinen mit den Bildern und Buchstabenkörpern nicht mehr fest verwachsen, zweigen sich von ihm nicht mehr ab wie der Ast vom Baumstamm, sondern erscheinen wie eine nachträgliche Zutat. Das Bild tritt inhaltlich wieder betonter auf, und die Evangelistenszenen werden nun auch in einem mehr erzählenden, ja fast volkstümlichen Tone geschildert. Zurückhaltend vornehm stehen daneben die Darstellungen des *liber viaticus*. Jetzt bewegen sich die Figuren unbekümmerter und lebhafter, sind derber in ihrer Erscheinung. Die in den Winkeln stehenden Pupillen blitzen. Die Drehungen und Gebärden haben oft etwas Zappeliges. Schon da kann man ein erneutes Durchdringen der Gotik erkennen. Nicht minder in der Formgestaltung. Die plastische und räumliche Klarheit ist verloren. Die Bildräume sind wieder flach, zu schmalen Streifen geworden. Die architektonischen Motive verbauen mehr, als daß sie Tiefe und Einheitlichkeit des Bildraumes bewirken. Die Figuren schieben sich zu unlöslichen Massen zusammen. Eine weichliche Malweise modelliert die Gewänder, unter denen die Körper kaum noch spürbar werden. Gewänder und Körper erscheinen nur noch wie teigige Ballen, weichlich, rundlich, kaum noch gegliedert, nur schwach gefaltet. Dabei sind die Figuren nicht unbedingt untersetzt und massig, sie können sogar sehr schlank und dünngliedrig sein. Aber wie immer ihre Maßverhältnisse sind, stets fehlt ihnen die plastische Klarheit und organische Gliederung, die die Figuren des *liber viaticus* auszeichnet. Aus dunklen Schatten scheinen die Formen ans Licht vorzuquellen. Das viele Deckweiß treibt die belichteten Stellen hervor, drängt die dunkleren zurück, aber es macht die Figuren auch — was schon beim *liber viaticus* gegenüber dem Hohenfurter Altar festzustellen war — unwirklich, löscht ihre körperliche Festigkeit und Schwere, läßt sie teigig-weich, unfest und unstatisch erscheinen. Die Konturen und Saumlinien gewinnen gleichzeitig neues Leben, da sie kaum noch Grenzen plastischer Gebilde sind.

Zwischen dieses 1368 vollendete Evangeliar und den *liber viaticus*

¹⁴ Dvořák a. a. O. S. 82 oder S. 145.

¹⁵ Deutsche Malerei der Gotik I. S. 189, Abb. 194.

ordnen sich das *Laus Mariae*, das *Orationale*, das *Brünner Missale*; das *Prager Missale* dürfte gleichzeitig mit ihm entstanden sein. Dem *liber viaticus* am nächsten steht das *Missale* des Nikolaus von Kremsier in Brünn. 7. Die Modellierung der Gesichter und Falten, die Rankenformen sind so gleichartig, der italienische Einschlag ist so übereinstimmend und so unterscheidend, daß man kaum zögern kann, sie einer Hand zu geben. Sollte die Inschrift in der erwähnten A-Initiale, wie Dvořák meint, wirklich den Maler nennen, so wäre auch der bedeutendere und größere Teil der Bilder im *liber viaticus* von Nikolaus von Kremsier. Wenn die Formen dann vielleicht doch etwas massiger, die Falten weniger artikuliert sind, so besagt das nur, daß das *Brünner Missale* etwas später entstanden ist und daß sich die neuen zukünftigen Ziele auch in der Entwicklung des Buchmalers — ebenso wie wir sie beim Hohenfurther Meister in seinen Spätwerken beobachten konnten — durchzusetzen beginnen.

Dagegen heben sich die beiden Vollbilder des *Laus Mariae* stärker ab. Auch sie stehen dem Stil des *liber viaticus* noch vergleichsweise nahe. Die Maria der Verkündigung ist eine nahe Verwandte der stehenden im *liber viaticus*. 9—10. Zweifelsohne schloß der Maler dieser Bilder sich als Schüler seinem Lehrer eng an. Aber seine Sprache ist kräftiger, mitunter wie beim Verkündigungengel geradezu derb. Die Gewänder sind weniger fein durchgearbeitet, und schon umschließen die der Maria auf der Darbringung einen massigen, kaum gegliederten Körper. Die vierteiligen Architekturen treten zu den Figuren nicht mehr in eine räumliche Beziehung, sondern nur noch in eine reliefhaft-plastische: Architekturen und Figuren ergeben ein Geschiebe massiger, drängender Formen.

Dem *Evangeliar* des Johann von Troppau unmittelbar nahe steht das *Orationale* Arnesti, in dessen Initialfiguren uns wiederum jenes schon bekannte derbere, gewöhnlichere Geschlecht begegnet. 5—6. Die Schattierung der Gewänder ist außerordentlich fein, in zarten, grenzlosen Übergängen wachsen die Formen aus dem Schatten ans Licht. Was die Gewänder ausfüllt, ist nicht ein gerüthafter Körper, sondern etwas Teigig-Weiches. Ausgesprochen malerisch ist die Formgestaltung. Ein unentschiedenes Hell-dunkelspiel formt die Figuren. Ihre körperliche Gestalt ist unbestimmt, und ebenso unbestimmt ist der Raum um sie. Die klaren Festsetzungen, die der Meister des *liber viaticus* gab, haben sich verflüchtigt. Eine dämmerige Stimmung umfängt die Bilder des *Orationale*.

Von einem ganz anderen Temperament beseelt sind dagegen die Malereien in dem nun anzuschließenden *Missale* des Johann von Neumarkt, das im *Prager Domkapitel* aufbewahrt wird. Die Formgestaltung entspricht dem *Orationale* und dem *Evangeliar* des Johann von Troppau, und noch über dieses hinausgehend sind die Figuren beweglich, ja zappelig. Sie drehen und wenden sich lebhaft. Präziöse Bewegungen werden gesucht. Die Säume und Konturen sind schnörkelig geführt. Die Ranken sind ärmer an Blättern, mehr als langhinlaufende Linien oder Bänder aufgefaßt. Reiher mit verknoteten Hälsen, lebhaft bewegte Drachen, deren lange, dünne Schwänze sich mit den Ranken verflechten, die vielfach verästelten Buch-

staben, in sie verschlungene wilde Männer — alles bezeugt eine lebhaftige Freude an unruhiger Beweglichkeit und Linienspiel.

- In die weitere Nachfolge dieser auf Johann von Neumarkt zurückgehenden Handschriftengruppe gehören die *vitae sanctorum* in der Prager Universitätsbibliothek (cod. XIV. A. 7) und die 1376 datierte Belehrung der christlichen Weisheit (ebenda cod. XVII. A. 6), ein Brevier im Olmützer Domkapitel (Nr. 140), das sich eng an das Evangeliar des Johann von Troppau anschließt, das ebenfalls von 1376 stammende Missale des Leitomischler Bischofs Adalbert von Sternberg in der Bibliothek des Stiftes Strahow in Prag (Nr. 116), ein Missale in St. Florian (III. 205)¹⁶, eine Bibel aus Sadska im Prager Landesmuseum (cod. XIII. A. 8), ein um 1363 in Prag geschriebenes Antiphonar in der Stiftsbibliothek zu Vorau Nr. 259 (L. A.), an dessen Schmuck neben einer älteren, dem Raigerner Brevier von 1342 ähnelnden Hand eine vom *liber viaticus* beeindruckte arbeitete¹⁷, ein Missale mit einem dem Prager Missale sehr nahe stehenden Kanonbilde im Stift Klosterneuberg (cod. 74), endlich eine zwischen 1371 und 1378 für Adalbert von Sternberg geschriebene zweibändige Bibel in der Jagellonischen Bibliothek zu Krakau (Ms. 284). Als weitere Nachahmungen seien genannt ein Missale in St. Jakob zu Brünn (Nr. 3) und ein Breviarium Pragense ebenda (Nr. 34), eine Bibel im Olmützer Dom-schatz (Nr. 4), ein Brevier und eine Bibel in der Wiener Nationalbibliothek (cod. 1842 und 1189), eine *Expositio super Apocalypsim* aus dem Wiener Augustinerkloster ebenda (cod. 1390). Diese Handschriften müssen mit den Brünner in einer Werkstatt entstanden sein, die bis ins späte 15. Jahrhundert lebt¹⁸, wie die Handschriften Nr. 2, 8, 9, 12, 15, 21 in St. Jakob beweisen. Wichtig ist endlich noch der Bildschmuck eines Breslauer Missales von 1362, dort Universitätsbibliothek I. F. 423¹⁹, dessen Maler zweifelsohne vom *liber viaticus* mit angeregt wurde, wenn auch kein unmittelbarer Zusammenhang angenommen zu werden braucht. Er ist ein ausgesprochener Gotiker, arbeitet mit spitzig-eckigen Formen, aber seine Modellierung, seine Gesichter sind doch unverkennbar von der Art des *liber viaticus* berührt.
- 8.

Diese Handschrift ist für die Datierung wichtig. Der *liber viaticus* muß entstanden sein, nachdem Johann von Neumarkt Kanzler und Bischof von Leitomischl geworden war (1353), denn bis fol. 304 findet sich auf allen Seiten am unteren Rande die Inschrift: *Liber viaticus Johannis Luthomuslensis episcopi, imperialis cancellari*, und gewiß auch erst nach der italienischen Reise, aber vor 1364, als Johann von Neumarkt Bischof von Olmütz wurde. Weiterhin ist er aber wohl auch vor 1362 gefertigt worden, denn sonst hätte das Breslauer Missale nicht von ihm beeinflusst werden können. Das Evangeliar des Johann von Troppau, das innerhalb

¹⁶ Kletzl in Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 7 (1933) S. 1 ff.

¹⁷ Beschreibendes Verzeichnis der Illuminierten Handschriften in Steiermark IV. 1 Nr. 265; Lampel in Kirchenschmuck 31 (1900) S. 114 und 32 (1901) S. 15.

¹⁸ Dostal, *Illuminované Rukopisy Svato Jukubské Knihovny v Brně*, 1926.

¹⁹ Diesen Hinweis verdanke ich Dr. Heinrich Jerchel.

der Hauptwerke der Gruppe sich stilistisch am stärksten vom *liber viaticus* abhebt, ist 1368 vollendet worden. In den Jahren dazwischen dürften das *Laus Mariae*, das *Missale* des Nikolaus von Kremsier und das *Orationale* Arnesti entstanden sein. Diese auf Ernst von Pardubitz zu beziehende Handschrift — das *Laus Mariae* trägt fälschlich seinen Namen — muß vor 1364, seinem Todesjahr ausgeführt worden sein. Nun ist das *Orationale* die Arbeit, die dem Evangeliar des Johann von Troppau zweifelsohne am nächsten steht. Das gibt Veranlassung, mit dem *liber viaticus*, dem Brünner *Missale* und dem *Laus Mariae* möglichst an den Anfang der zur Verfügung stehenden Zeit zu gehen, also den *liber viaticus* um 1355 und die beiden anderen Handschriften gegen 1360 anzusetzen. Das dem *Orationale* Arnesti und dem Evangeliar des Johann von Troppau verwandte *Missale* in Prag, kann erst, wie es auch sein Stil erfordert, nach 1364 ausgeführt worden sein, als Johann von Neumarkt Bischof von Olmütz war.

Schwieriger ist die Lokalisierung. Sehr viel spricht für Brunn. Dort haben späte Nachläufer gearbeitet. Dorthin weisen aber auch die bedeutendsten Handschriften der Gruppe. Man kann Dvůřák nur zustimmen, wenn er in Nikolaus von Kremsier auch den Hauptmeister des *liber viaticus* sieht. Nun war, wie wir schon betonten, Nikolaus von Kremsier Kanonikus und Propst von St. Peter in Brunn. Johann von Troppau war ebenfalls Kanonikus in Brunn. Endlich erwähnten wir schon, daß Johann von Neumarkt für die österreichischen Herzöge in dieser Stadt, wie berichtet wird, illuminierte Handschriften herstellen ließ. Ein Ast verzweigte sich mit dem nach 1364 entstandenen *Missale* des Johann von Neumarkt in den späteren sechziger Jahren nach Prag. Denn an dieses schließen sich die wahrscheinlich in Prag entstandenen beiden Handschriften der Universitätsbibliothek an, die *vitae sanctorum* und die Belehrung der christlichen Weisheit von 1376.

2.

Hinter den eben besprochenen Handschriften stand Karl IV. nur mittelbar als Lenker der Geschicke seines Kanzlers Johann von Neumarkt. Die nun zu behandelnden Wandmalereien auf Karlstein zeigen ihn uns als Auftraggeber. Die oberhalb des Berauntales gelegene Burg Karlstein hatte Karl zur Aufnahme der Kroninsignien und der wertvollsten der von ihm gesammelten Reliquien bestimmt²⁰. Der Bau war seit 1348 unter der Leitung des von Avignon berufenen Matthias von Arras, der auch den Veitsdom auf der Prager Burg, dem Hradschin, begonnen hatte, im Gange, und wahrscheinlich war in Karlstein wie am Dom Peter Parler sein Nachfolger. Aber wird hier dessen anderer Wille sichtbar, so zeigt Karlstein den des französischen Baumeisters. Peter Parler kann an ihm nicht mehr viel verändert haben. Der Karlstein ist nicht nach der Art deutscher Kaiserpfalzen errichtet, sondern ein vielteiliger Bau mit mannigfachen Erinnerungen an französische Donjonanlagen. Diese Herkunft ist allenthalben

²⁰ Neuwirth, Joseph, *Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen*, Prag 1896.

zu spüren²¹. Im älteren Schrifttum wird der Karlstein wegen seiner vielen Kapellen, die der Privatandacht des Burgherren und dem Gottesdienst des mit ihm die Burg bewohnenden Kollegiatskapitels dienten, gern als eine Nachbildung der Gralsburg angesehen. Näher liegt es, auf das Vorbild des päpstlichen Palastes in Avignon hinzuweisen, zumal diesen Zusammenhang schon die Herkunft des Matthias von Arras nahelegt. Dann aber spiegelt die Mannigfaltigkeit der Bestimmungen die schillernde Haltung und Denkweise des Bauherren, der den neuen Gedankengängen und weltlichen Strömungen seiner Zeit aufgeschlossen gegenüberstand und wiederum von tiefer Gewissensangst erfüllt einsam, düster und weltflüchtig war. So ließ er einen modernen Bau nach dem Vorbilde französischer Schlösser aufführen, die Kapellen in den oberen Stockwerken aber deuten auf seine einsamen Stunden, da er der Welt Sünden auf sich lasten spürte und in einem materialistischen Reliquienkult Erlösung ersehnte. Die Wände der Katharinenkapelle bedecken weit über eintausend schwere Halbedelsteine, die in einen vergoldeten Gipsgrund eingelassen sind. Gold und dumpfleuchtende Farben überziehen die Wände und Gewölbe. Phantastisch-prunkvoll, aber auch ungegliedert-massig erscheinen sie. Durch die Malereien geht der gleiche Bruch. Die am Altartisch dieser Kapelle sind tief vom neuen Italien berührt, ein Hauch humanistischer Stimmung liegt über ihnen. Andere wiederum, zumal die in der Kreuzkapelle, sind dumpf und schwer wie der Steinschmuck der Wände. Immer dieselben Spannungen, und am Ende siegt der Mystizismus.

Die Katharinenkapelle hat nur wenige Malereien. In einem Bogenfelde über der Tür die Halbfiguren Karls und seiner dritten Gemahlin Anna von Schweidnitz, die gemeinsam ein Reliquienkreuz halten. An der den Fenstern gegenübergelegenen Längswand ein schmaler Gesimsstreifen mit 13—14. Heiligen-Halbfiguren. In der Nische über dem Altartisch auf goldgesternem, blauem Grunde eine sitzende Maria mit dem Jesuskinde im Schoße, das dem auf der rechten Seite knienden Kaiser sein Händchen reicht, während Maria selbst ihre Rechte der auf der anderen Seite knienden Kaiserin darbietet. In den Nischenlaibungen Petrus und Paulus. An der Vorderseite des Altartisches auf gepreßtem Goldgrunde die Kreuzigung mit Maria und drei Begleiterinnen auf der linken, Johannes, dem Hauptmann und einigen Juden auf der rechten Seite. An den Seitenwänden des Tisches ehemals je eine weibliche Heilige, von denen nur die hl. Katharina auf uns gekommen ist. In dem Gang zu dieser Kapelle hat sich von der Ausmalung nur ein rauchfaßschwingender Engel erhalten.

Am bedeutendsten sind die Malereien am Altartisch, deren italienisch-sienesische Art stets betont wurde, so daß man sie selbst italienischen Händen zugeschrieben hat. Das ist freilich unmöglich, aber andererseits ist die feingliedrige Gestalt der Maria, die musikalische Art ihrer Bewegungen, die zarte Rundung der Formen, der klare Schnitt ihres Gesichtes mit der hohen Stirn, der schlanken Nase, den mandelförmigen, schmalen Augen,

²¹ Schürer, Prag, 1930 S. 66.

ist diese Formgestaltung ohne ein tiefes Wissen um sienesisische Kunst in Böhmen nicht verständlich. Hinter der Maria steht als Erlebnis die vornehme, feierliche Gestaltung Simone Martinis. Ein Figurideal, wie es die hl. Clara im rechten Querschiff von S. Francesco in Assisi zeigt ²², muß dem Maler vorgeschwebt haben. Auch die Kreuzigung, die zarte Linienführung von Christi Körper, die Form des Lententuches, sind in diesem Kreise vorgebildet. Aber dann sind das Kaiserpaar und auch die Figuren unterm Kreuz doch häßlicher und derber charakterisiert, als dies in Siena der Fall wäre. Gewiß kann man den Kopf des Johannes auch auf Siensches, etwa den am Kruzifixusquerbalken in San Casciano ²³, zurückzuführen versuchen und es ist gewiß möglich, daß auch hier ein gewisser, freilich sehr schwer zu bestimmender Zusammenhang in dieser Richtung vorhanden war, gerade ein solcher Vergleich macht dann aber auch die Andersartigkeit des böhmischen Werkes deutlich. Diese Schmerzschilderung und die züngelnde Beweglichkeit des Ausdruckes, die das Gesicht des Hauptmannes erzittern läßt, finden sich auch da, aber nie so betont, nie so derberrealistisch, nie so häßlich. Es liegt deshalb nahe zu fragen, ob Oberitalien die unmittelbare Voraussetzung gewesen und ob das Siensische nur durch dessen Vermittlung in diese Malereien gelangt sei. Die derbe Realistik könnte man wohl so erklären, alles andere kaum. Siena als Quelle für die Maria anzunehmen, liegt näher. Dann aber ist mit einer sehr starken Umformung zu rechnen, die im Laufe der Arbeit immer deutlicher sich durchgesetzt zu haben scheint. Die Realistik und Häßlichkeit der Gesichtstypen brauchen nicht aus jenseits der Alpen gelegenen Voraussetzungen abgeleitet zu werden. Sie sind in Böhmen selbst nachzuweisen: in der Welislabibel. Und wahrscheinlich darf man in diesem besonderen Vermögen zu realistischer Charakteristik und psychologischer Beobachtung sogar das entscheidend Böhmische in diesen Wandmalereien sehen. Wie sie in dieser Hinsicht von der Welislabibel verständlich sind, so darf man in ihnen andererseits einen Hinweis auf die Büsten im Triforium des Prager Veitsdomes erkennen. Und ebenso ist die rundliche, zum Massigen neigende Formgestaltung, die sonderlich bei den Figuren unterm Kreuz auffällt, aus der allgemeinen Entwicklungsrichtung dieser Jahrzehnte zu verstehen. Ebenso wenig wie für den besonderen Stil des Orationalen Arnesti oberitalienische Einflüsse angenommen werden müssen, ebensowenig ist es hier nötig. Die Maria, der Typ ihres Kopfes, die musikalische und doch gehaltene Zeichnung sind ohne Italien und Siena im besonderen nicht möglich. Mehr kann man nicht sagen, und es wäre wie beim Meister des *liber viaticus* grundfalsch, eine ganz bestimmte Quelle angeben zu wollen. Falsch und unmöglich, weil es sie nicht gegeben hat. Keiner dieser Maler hat in einer italienischen Werkstatt gelernt, sondern nur aus mannigfachen italienischen Werken — in diesem Falle waren es sonderlich siensische — seinen Stil gebildet. Italien war ihnen nicht Lehre, es lieferte ihnen nur „exempla“.

²² Marle, *The Italian schools of painting II*, 1924 Fig. 152.

²³ Marle a. a. O. Fig. 135.

- Mit diesen Bildern der Katharinenkapelle ist zusammenzunehmen ein Teil der Malereien in der Marienkapelle. Von diesen sind freilich nur noch kümmerliche Reste auf uns gekommen. Die besterhaltenen, von denen erst im kommenden Abschnitt zu handeln ist, wurden unter Kaiser Rudolf II. gegen 1600 tiefgehend übermalt. Der andere Zyklus, von dem hier zu sprechen ist, verlor einen großen Teil durch das Ausbrechen einer Wand — diese wurde, um den Raum wenigstens in seiner ursprünglichen Ausdehnung wieder herzustellen, im 19. Jahrhundert wieder eingezogen —, aber auch die noch erhaltenen Darstellungen sind im Laufe der Jahrhunderte so arg zerstört worden, daß man sich nur noch schwer ein Urteil bilden kann. Das ist um so bedauerlicher, als dieser hier zu behandelnde Apokalypsenzyklus zu den umfangreichsten und eigenartigsten seiner Art gehört.
15. haben muß. Neuwirth²⁴ hat, so weit wie möglich, seinen Inhalt und die Abfolge seiner Darstellungen mit eingehender Sorgfalt zu rekonstruieren versucht. Er umzog drei Wände der Kapelle. Die Szenen der Nordwand sind, als diese ausgebrochen wurde, verloren gegangen, nur an Ost- und Westwand haben sich größere Teile erhalten. Sie zeigen, daß über einem Sockel, auf dem perspektivisch verkürzte Pfeilerhallen dargestellt sind, zwei, durch Schriftstreifen getrennte und eingefasste Bilderstreifen stehen, auf denen die Szenen abrollen. Die unterhalb der unteren Bilderreihe von der Nordostecke bis zur Südostecke hinlaufende Inschrift enthält einen allgemeinen Hinweis auf die Apokalypse, aus deren Anfangskapitel einige Stellen übernommen sind. Die übrigen Inschriften, die auch senkrecht herablaufend die Bilder von einander trennen, dienen dagegen zur Erklärung der einzelnen Darstellungen.

Die schlechte Erhaltung hindert eine sichere Einordnung des Zyklus. Immerhin scheint doch so viel deutlich zu sein, daß man ihn wenigstens mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit in die Nähe der Altarmalereien der Katharinenkapelle ordnen darf. Es ist gewiß nicht möglich, die Maria der Kreuzigung da und das apokalyptische Weib hier unmittelbar nebeneinander zu stellen. Dann drängt sich mehr Verschiedenes als Gemeinsames auf. Aber vielleicht muß man sie in eine Entwicklungslinie bringen. Die Neigung zu einer derb-häßlichen Charakteristik ist hier noch gesteigert. Ein häßlicher Menschentyp mit kugeligem Kopfe, mit vorspringender spitzer Nase, kleinen, von schweren Augenlidern überdeckten Augen, verkiffenem Munde prägt sich aus. Die Figuren sind ungegliedert, säulenhaft rund, und das Gewand umspannt sie straff, kaum daß sich eine Falte zu lockern vermag. Andererseits darf man das Italienische, das auch im Hintergrunde dieser Malereien noch steht und das zumal in den Architekturen der Sockelmalereien offen zutage tritt, nicht übersehen. Vielleicht darf man den geschichtlichen Ort des Apokalypsezyklus so bestimmen, daß man sagt, auch hinter ihm steht Italien, aber die von da übernommenen Anregungen sind noch mehr verschliffen, sind noch mehr eingedeutscht, als es schon bei der Kreuzigung gegenüber dem Marienbilde geschehen

²⁴ Neuwirth a. a. O. S. 22.

war. Es ist sehr wohl möglich, daß ein Werkstattzusammenhang diese Malereien verband, aber indem der Apokalypsenzyklus eine kurze Zeit später entstanden sein mag, trat der Stil dieser Jahrzehnte in ihm stärker betont in Erscheinung. Und der zeitliche Abstand braucht keineswegs irgendwie beträchtlich gewesen sein. Eine kleine Spanne kann genügt haben, denn auch der Inhalt wird bei dieser Abwandlung das seine beigetragen haben. Es ist etwas anderes, einen Zyklus mit zahlreichen Figürchen zu malen oder ein Marienbild. In einer einzelnen Figur, für die der Maler vielleicht oder vielmehr wahrscheinlich eine besondere Skizze, ein „exemplum“ nach einem italienischen Bilde bereit hatte, war die südliche Klangfarbe leichter zu wahren als da.

In einer am 27. März 1357 ausgestellten Urkunde²⁵ dotiert Karl fünf Kanonikate in den Kapellen der Burg Karlstein und sonderlich in der Marienkapelle. Damals müssen diese Räume und wiederum im besonderen die Marienkapelle also soweit vollendet gewesen sein, daß sie ihrer kirchlichen Zweckaufgabe zugeführt werden konnten. Man darf glauben, daß zu diesem Zeitpunkte auch der malerische Schmuck dieser und der ihr unmittelbar benachbarten und nur von ihr aus zugänglichen Katharinenkapelle, die der Privatandacht Karls dienen sollte, vollendet war. Oder er war doch wenigstens so weit vorgeschritten, daß seine baldige Vollendung abzusehen war.

3.

Außer dem Apokalypsenzyklus schmückten die Marienkapelle, und zwar ihre Südwand, noch einige weitere Malereien. Sie zeigen drei Darstellungen aus dem Leben Karls IV.: Karl überreicht seiner ersten Gemahlin Blanca^{16—17} ein Reliquienkreuz, Karl empfängt vom Dauphin zwei in ein Kristall eingeschlossene Dornen von der Krone Christi, Karl beim Reliquiendienst²⁶. Die zweite Szene knüpft an ein Ereignis im Jahre 1356 an. Ob ehemals — auch an dieser Wand sind Veränderungen vorgenommen worden — noch weitere Darstellungen die Reihe fortführten, muß dahingestellt bleiben. Aber auch die drei vorhandenen sind nicht im ursprünglichen Zustande auf uns gekommen. Ihre Architekturrahmen wurden zur Zeit Rudolfs II. so völlig erneuert, daß die heutigen Renaissanceformen ihr altes Aussehen auch nicht mehr ahnen lassen. Die Figuren scheinen von späteren Händen weniger berührt worden zu sein. Sie stehen noch in ihrer ursprünglichen Erscheinung etwa vor uns.

Ihre Gesichter sind auffallend häßlich, ihr Mienenspiel lebhaft. Mit einer für diese Zeit ganz erstaunlichen, realistischen Bildnisauffassung sind die Figuren des Königs, der Königin, des Dauphin geschildert. Es wäre gewiß zu viel gesagt, wenn man von Persönlichkeitsschilderung sprechen wollte, zu vieles bleibt noch schematisch, aber der Weg führt dahin. Der Mensch ist in seinem leiblichen und geistigen Dasein als darstellungswürdig aner-

²⁵ Neuwirth a. a. O. S. 105.

²⁶ Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein, 1896 S. 37 ff. Taf. 10—12.

kannt, und wenn er auch noch bei religiösen Beschäftigungen geschildert wird, ein *ad maiorem dei gloriam* ist nicht das Ziel dieser Bilder. In einer ganz neuen Weise sind ihre Darstellungen, ist hier ganz allgemein das künstlerische Schaffen auf den Menschen bezogen. Die Malerei tritt in seinen Dienst, dient seinem Ruhm und seinem Gedächtnis.

Diese Charakteristik der Gesichter deutete sich schon in den vorher besprochenen Malereien an, und ebenso die schlanke Dünngliedrigkeit ihrer Körper, die von straff anliegenden Gewändern eng umspannt werden. Ein Zusammenhang mit dem Apokalypsezyklus ist in vielem nachweisbar. Der Kopf des Dauphin erinnert an den des Johannes und jenes so seltsam blickenden Jünglings am linken Bildrande der Kreuzigung. Blanca läßt sich mit den Begleiterinnen der Maria vergleichen. Immerhin wird die Verbindung immer schwieriger. Die Frage, ob diese Malereien aus derselben Werkstatt hervorgegangen sein können, ist nicht eindeutig zu beantworten. Die Neigung zu derb realistischer Schilderung ist, wie wir sahen, ein sehr allgemeines Merkmal böhmischer Kunst in dieser Zeit. Dann aber sind die Malereien am Altar der Katharinenkapelle aufs stärkste von italienischer Art berührt, in den Karlsbildern ist kaum ein Hauch davon zu spüren. Kann man den Apokalypsezyklus noch mit jenen Malereien verknüpfen, hier ist es kaum noch möglich. Die Karlsbilder scheinen auf anderen Voraussetzungen aufzubauen, wenn ihr Meister sich auch den Böhmen damals erfüllenden Strömungen nicht völlig entziehen konnte. Sie stehen nicht in einer Entwicklungslinie, wie sie oben darlegt wurde, mit jenen anderen Malereien dieser Räume, vielmehr handelt es sich hier wohl um ein Nebeneinander zweier verschiedener Richtungen. Daß die Halbfiguren des Kaisers und Annas von Schweidnitz im Bogenfeld der Tür der Katharinenkapelle wahrscheinlich — der verschiedene Erhaltungszustand der Malereien erschwert immer wieder das Urteil — zu diesen Karlsbildern gehören, spricht nicht gegen unseren Versuch, einen Trennungsstrich zu ziehen. Es ist sehr wohl möglich, daß zwei Werkstätten, Meister mit Gesellen, über Kreuz in zwei benachbarten Räumen gearbeitet haben. Ist unsere Betrachtung richtig, so käme man zu dem Ergebnis, daß die eine die religiösen, die andere die mehr weltlichen Darstellungen gemalt hat. So wäre auch vom Inhalt eine Trennung gefunden. Unter den heutigen ungünstigen Verhältnissen, auf die jedes Urteil über diese Malereien stößt, ist sie wohl die einfachste.

- Gehen wir diesen Weg weiter, so ist nun ein Zyklus zu betrachten, der
18. außer bei Neuwirth ²⁷ bislang keine Beachtung gefunden hat: der Luxemburger Stammbaum. Er ist wie ein anderer Karlsteiner Zyklus, den Karl zum Andenken an das Doppelwunder mit der Reliquie des hl. Nikolaus in seinem Zimmer malen ließ, zu Grunde gegangen. Aber ist von diesem gar nichts Sicheres bekannt, so sind uns vom Luxemburger Stammbaum wenigstens Kopien erhalten in einer aus dem späten 16. Jahrhundert stammenden Handschrift, die in der Wiener Nationalbibliothek (cod. 8330)

²⁷ Neuwirth, Der Bilderzyklus des Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein, 1897.

bewahrt wird. Sein Sinn war, die Person des Königs und seine ganze Familie durch den Hinweis auf eine lange, bis in die graue Vorzeit zurückreichende Ahnenreihe hervorzuheben. Über König Johann und Kaiser Heinrich VII. führte die Reihe durch dessen Gemahlin auf die Herzöge von Brabant und über Karl den Großen auf sagenverklärte trojanische Könige zurück: so sollte das besondere Anrecht der Luxemburger auf die deutsche Kaiserwürde dargetan werden. Karl ließ diese Genealogie nicht als König von Böhmen, sondern als deutscher Kaiser malen.

Die Kopien zeichnet eine für die Zeit des späten 16. Jahrhunderts geradezu überraschende Treue aus. Die alten Trachten sind mit einer wahrhaft peinlichen Genauigkeit festgehalten. Freilich vermochte der manieristische Maler seine stilistische Haltung nicht völlig zurückzudämmen, aber es ist doch immer wieder erstaunlich, wie sehr er sich bemühte und wie weithin es ihm gelang, sich von diesem Zwang freizumachen und die Art einer ihm innerlich fremden Kunst zu erfassen. Den hohen Grad der Treue, den die Bilder erreichen, bezeugen die Bildnisse Karls und Annas in den Medaillons der Titelrahmung²⁸, die Kopien nach den noch erhaltenen und erwähnten Bildnissen im Türbogenfeld der Katharinenkapelle sind, und bezeugen weiterhin die Kopien nach zwei der Karlsdarstellungen²⁹. Die Figuren sind aus dem Zusammenhang herausgenommen und auf antikische Sockel gestellt oder gesetzt. Sodann sind wohl die Standmotive im Sinne des 16. Jahrhunderts ponderierend umgedeutet, sind die Drehungen räumlicher, ist manches Faltenmotiv plastischer und lockerer, sind die Gewänder stofflicher charakterisiert — im Ganzen geben die Kopien doch eine gute Vorstellung vom Aussehen der Stammbaumfiguren. Die Abänderungen des Kopisten lassen sich leicht ausscheiden. Dann bleibt als ursprünglich ein schlankes, unstabiles Figurengeschlecht, das ohne Festigkeit in den Beinen an Marionettenfiguren erinnert. Sie müssen den drei Königen auf der Zeichnung im Braunschweigischen Museum³⁰ etwa geglichen haben. Es^{19.} läßt sich nicht beweisen, daß dieses Blatt eine Nachzeichnung nach Figuren des Stammbaumes ist, aber daß dessen stilistische Haltung ihm nahe verwandt war, das dürfte nicht zu bezweifeln sein. Die lockere Anordnung der Gewänder, die abwehenden Zipfel, das zappelige Stehen der Figuren, Maßverhältnisse, Gesichtstypen stimmen selbst bei den Kopien noch höchst auffallend überein. Und weiterhin ist auf das ganzseitige Widmungsbild am Eingang der Kirchbergschen Chronik im Landesarchiv zu Schwerin^{192.} zu verweisen, das die Herzöge Albrecht II. und Albrecht III. nebeneinander auf einer Thronbank sitzend zeigt. Es muß später noch von dieser Handschrift in anderem Zusammenhange ausführlich gehandelt werden. Hier ist sie zu erwähnen, weil die Darstellung der beiden Herzöge uns Sitzfiguren wie Karl den Großen oder Ludwig den Frommen rekonstruieren helfen kann. Der Gewandstil ist in dieser niedersächsischen Arbeit fülliger und schwerer als in der Braunschweiger Zeichnung. Doch solche Unter-

²⁸ Bei Neuwirth a. a. O. als Titelumrahmung verwendet.

²⁹ Neuwirth a. a. O. Taf. XVI, 3—4.

³⁰ Zeichnungen alter Meister im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig I, 1922.

schiede lassen — irren wir nicht — auch die Kopien erkennen, unter denen dann weiterhin Figuren vorkommen, die die Mäntel faltenlos straff umgewickelt haben, so wie es die drei Karlsdarstellungen zeigen. Der Dauphin kann mit dem Grafen Lambert³¹ des Stammbaumes verglichen werden, wobei zu bedenken ist, daß diese Wandbilder in ihrem schlechten Erhaltungszustande heute wohl flächiger und faltenloser wirken, als es ursprünglich der Fall war. Sowohl beim Dauphin wie bei Blanca sind noch Spuren von Falten zu bemerken.

Die Schweriner Handschrift wird nur in eine lose Verbindung mit den Karlsteiner Malereien zu bringen sein. Wenn auch ein Strahl böhmischer Kunst mitwirkend auf sie gefallen sein dürfte, so müssen ihre besonderen Quellen doch anderweitig gesucht werden. Die Braunschweiger Zeichnung hingegen entstammt wohl dem unmittelbaren Umkreis des Luxemburger Stammbaumes, und auch die drei Karlsdarstellungen und die Halbfiguren Karls und Annas über der Tür der Katharinenkapelle sind mit großer Wahrscheinlichkeit in seine Nähe zu rücken. Ist das richtig, so würde unsere Vermutung, daß zwei Werkstätten mit verschiedenen künstlerischen Aufgaben etwa gleichzeitig auf Karlstein gearbeitet haben, zur Gewißheit. Keinesfalls wird man den Luxemburger Stammbaum erst in die siebziger Jahre setzen dürfen³². Mit dem Motivbilde des Očko von Vlašim hat er nichts zu tun. Vielmehr hat unbedingt Neuwirth³³ recht, der nachwies, daß der Stammbaum höchstwahrscheinlich um 1356—57 ausgeführt wurde, also gleichzeitig mit der Apokalypse und den Malereien am Altar der Katharinenkapelle, aber auch gleichzeitig mit dem *liber viaticus*, von dessen Art diese weltlichen Malereien sich unüberbrückbar absetzen.

Die Geschlossenheit und Sicherheit der Haltung, die das frühe 14. Jahrhundert besaß, ist verloren. Verschiedene Richtungen und Bewegungen laufen nun nebeneinander her. Und sie sind in einem Menschen möglich. Karl IV. muß der einen wie der anderen nahegestanden haben. Die Uneinheitlichkeit seines Denkens und Fühlens wird schlagend deutlich. Die Maria in der Altarnische ist ein Bekenntnis zur Schönheit des Leibes, die Gesichter der Trauernden sind dann wohl schon derb und in ihrem Schmerze häßlich geschildert, aber es ist doch noch ein gewaltiger Schritt bis zu den Karlsszenen und der Braunschweigischen Zeichnung: Figuren, die physiognomisch aufs eindringlichste, ja fast grausam gepackt, die aber als leibliche Existenzen verneint sind. Dort Statik, hier Labilität — und zwar im Körperlichen wie im Geistigen. Dort Ruhe, hier Spannung. Deuten sich hier im Künstlerischen schon jene Spannungen an, an denen Böhmen ein halbes Jahrhundert später zerbrechen sollte?

Wo aber sind nun die besonderen künstlerischen Wurzeln dieser zweiten Werkstatt zu suchen? Die Wurzeln der ersten, der wir in Karlstein begegneten, lagen für entscheidende Züge in Italien. Die Art der drei Karls-

³¹ Neuwirth a. a. O. Taf. III.

³² So Öttinger in der ungedruckten Dissertation über Altböhmische Malerei.

³³ Neuwirth a. a. O. S. 25 ff.

darstellungen und des Luxemburger Stammbaumes aber muß gewiß aus anderen Quellen abgeleitet werden.

4.

Drei Maler sind mit den Karlsteiner Wandmalereien in Verbindung gebracht worden. Jedoch konnte nur in einem Falle eine eindeutige Zuschreibung gefunden werden. Über den Anteil der anderen aber gingen die Meinungen weit auseinander. Nach dem Wenigen, das uns die Urkunden melden, darf man mit Sicherheit annehmen, daß zwei uns bekannte Maler auf Karlstein gearbeitet haben: Nicolaus Wurmser aus Straßburg und Meister Theoderich von Prag. Zu ihnen wurde schon bald der Italiener Tommaso da Modena gefügt, von dem zwei Altartafeln in Karlstein stehen³⁴.

Über Nicolaus Wurmser, der *civis* in Strasburgk genannt wird, wissen wir, daß er am 5. Juli 1357 mit der Tochter eines Saazer Bürgers verheiratet war, was gewiß darauf hindeutet, daß er schon einige Zeit in Böhmen ansässig war. In einer Urkunde von 1359 empfängt er das Recht zu testieren und frei über Grundbesitz und Habe zu verfügen. In einer anderen Urkunde von 1360 wird ihm Freiheit von allen Abgaben für seinen Hof in Mořin bei Karlstein gewährt. Da in der ersten Urkunde gesagt wird, daß er in *loca et castra* gemalt habe und sein Hof in der Nähe von Karlstein lag, darf man annehmen, daß er bei dessen Ausschmückung mitgewirkt hat, und zweifelsohne in hervorragender Stellung. Theoderich von Prag, der im Mitgliederverzeichnis der Malerzeche als *primus magister* angeführt wird, begegnet zuerst 1359 in einer Urkunde, in der er Maler des Kaisers genannt wird. 1367 ist er im Besitze des ehemals dem Nicolaus Wurmser gehörigen Hofes in Mořin. Dieser dürfte damals gestorben sein, und wenn Theoderich ihm in der Dotation nachfolgte, so möchte man annehmen, das er der jüngere gewesen ist. Ein solcher Schluß scheint nicht ganz ungefährlich und ein Vergleich der verschiedenen Daten legt nahe, daß Nicolaus Wurmser und Theoderich wenigstens einige Zeit — von den späten fünfziger bis in die Mitte der sechziger Jahre — nebeneinander gearbeitet haben. Sehr verschieden im Alter waren sie kaum. Immerhin wird Wurmser spätestens 1359 — mit einer Schenkung ausgezeichnet, Theoderich erst 1367. Neuwirth hat ihm, von dem es in der Übereignungsurkunde von 1367 heißt, daß er *artificiosam picturam et solomnem regalis nostrae capellae* in Karlstein ausgeführt habe, mit den besten Gründen die späteren, erst aus den sechziger Jahren stammenden Malereien in der Kreuzkapelle, von denen in einem späteren Abschnitte zu handeln sein wird, zugewiesen. An der Richtigkeit dieser Zuschreibung ist nicht zu zweifeln. Der Stil dieser Malereien setzt sich aber so nachdrücklich von der Art aller bisher in Karlstein betrachteten ab, daß Theoderich für sie ausscheidet. Da er 1359 seinen Wohnsitz auf dem Prager Burgberg hat, könnte er dort in

³⁴ Die Urkunden hat vor allem Neuwirth zusammengetragen. Vgl. dessen *Mittelalterl. Wandgemälde der Burg Karlstein* S. 87 ff., und dessen *Luxemburger Stammbaum* S. 28; weiterhin in *Mitteilungen des Vereins zur Geschichte der Deutschen in Böhmen* 29 (1891) S. 58 ff.

kaiserlichen Diensten gearbeitet haben. So bleibt von den beiden deutschen Malern, die genannt werden, Nicolaus Wurmser, von dem gesagt wird, daß er in *loca et castra* gemalt habe. Es ist verführerisch, in ihm den Maler der weltlichen Darstellungen zu vermuten und ihm den Luxemburger Stammbaum zuzuschreiben, denn dieser befand sich in dem 1357 vollendeten Saal des Palas, also in der Tat: in *loca et castra*.

Den Apokalypsenzyklus hat Neuwirth dem Tommaso da Modena zugeschrieben. Die Frage ist: darf man einen Aufenthalt des Italieners in Böhmen annehmen? Die italienischen Forscher³⁵ haben sie zumeist bejaht, von deutschen vor allem Worringer³⁶, der Tommaso in seiner übertreibenden Weise zum *praeceptor Bohemiae* machen möchte. Marle³⁷ hält sich vorsichtig zurück. Schlosser³⁸ hat mit gewichtigen Gründen gegen einen Aufenthalt Tommasos Stellung genommen; ihm schloß sich Burger³⁹ an. Sie dürften Recht haben. Die beiden vollsignierten Tafelbilder — ein stark erneuertes Triptychon mit den Halbfiguren Marias, Wenzels und Palmatus und zwei arg zerstörte, Maria und den Schmerzensmann darstellende, Fragmente eines Polptychons —⁴⁰, die sich heute noch in Böhmen von ihm erhalten haben, können keinerlei Beweis für einen Aufenthalt Tommasos in Prag und auf Karlstein sein. Schlosser hat darauf hingewiesen, daß die Mütze des hl. Wenzel nicht die in Böhmen übliche, sondern die Form einer venezianischen Dogenmütze hat. Das wäre merkwürdig, wenn Tommaso das Bild in Böhmen gemalt hätte. Ebenso sprechen Schlossers weitere Gründe dagegen und die Tatsache, daß Tommaso in keiner Urkunde erwähnt wird. Und endlich: von den Wandmalereien läßt sich keine auch nur mit einiger Wahrscheinlichkeit auf ihn beziehen. Will man die Apokalypse ihm geben, wie Neuwirth tut, so muß man sagen, daß er dann seine Art, die uns aus seinen Fresken im Kapitelsaal des Dominikanerklosters S. Niccolo in Treviso, die 1352 vollendet wurden, und aus den kaum viel späteren an den Rundpfeilern der Kirche dieses Klosters gut bekannt ist, völlig verleugnet hätte. Der Luxemburger Stammbaum scheidet von vornherein aus. Solche Figuren, wie die Braunschweiger Zeichnung sie zeigt, konnte ein Italiener, auch ein Oberitaliener unmöglich schaffen. Das Marienbild in der Altarnische der Katharinenkapelle hinwiederum ist zu sienesisch. Das edle Gesicht der Maria hat nichts mit den rundlich-weichen Madonnengesichtern auf den beiden Altarwerken Tommasos gemein. Näher steht seinem Stil das apokalyptische Weib, aber auch deren Gesicht, so rundlich und füllig es ist, hat doch einen anderen Ausdruck. Die kleinen schlitzigen Augen, der runde Mund sind dem Ausdruck be-

³⁵ Venturi, *Storia dell' arte italiana* V, 1907 S. 956 ff.; Coletti in *Rivista del R. Istituto d' Archeologia e Storia dell' Arte* III (1931) S. 95; auch *Bollettino d'arte* N. S. IV (1924/25) S. 290; *Dedalo* VIII (1927/28) S. 267.

³⁶ Worringer, *Die Anfänge der Tafelmalerei*, 1924 S. 66 ff.

³⁷ Marle, *The Italian painting* IV, S. 356 ff.

³⁸ Schlosser im *Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 19, 1898 S. 265 ff.

³⁹ Burger a. a. O. S. 155.

⁴⁰ Abb. bei Neuwirth, *Karlstein* Taf. I—III.

häßiger Ruhe, den die Tommasoschen Madonnen zur Schau tragen, sehr fern. Böhmisches und oberitalienisches Auffassung treten über alles in der Zeit Gemeinsame sehr deutlich auseinander.

Die massig-malerische Formgestaltung haben wir bei der Betrachtung der Buchmalereien aus dem Kreise des Johann von Neumarkt als Ausdrucksweise des späteren 14. Jahrhunderts sehr deutlich und ohne jeden äußeren Anstoß sich entwickeln sehen. Sie aus oberitalienischen Einflüssen abzuleiten, wie Worringer will, ist schon deshalb unmöglich, weil sich in ihr eine sehr allgemeine stilgeschichtliche Zielsetzung äußert, eine Zielsetzung, die keineswegs auf Böhmen und Oberitalien beschränkt ist und die sich ebenso in der Plastik durchsetzt. Aber auch die realistische Charakteristik darf man nicht auf Tommasos Kunst zurückführen. Wiederrum zeigen sie die Parlerfiguren — und gewiß ohne jede Anregung von Oberitalien her. Dann aber ist die Art der Charakteristik bei Tommaso eine völlig andere. Er faßt einen Schädel mit Augen, Mund und Nase, mit Haut und Falten anders im Zusammenhang der Teile und macht jeden, auch den kleinsten unmittelbar lebendig, während auf Karlstein — und das gilt für das apokalyptische Weib wie für die Karlsdarstellungen — sehr viele Teile unverwirklicht, unbetont bleiben. Die Betonungen sind anders gesetzt. Tommaso erfaßt einen Kopf mehr als ein Stück Natur, sieht mehr Einzelheiten, die Maler in Karlstein aber unterscheiden zwischen wichtigen und unwichtigen Teilen, beschränken sich auf die mimisch entscheidenden und individualisieren unbezweifelbar feiner.

Wir müssen mit einem abschließenden Urteil über Tommaso da Modenas Bedeutung für die böhmische Malerei noch zurückhalten, anlässlich der Malereien Theoderichs in der Kreuzkapelle wird es nötig sein, nochmals auf ihn zurückzukommen. Für diese in den fünfziger Jahren auf Karlstein entstandenen Malereien scheidet er aus. Man darf die Karlsteiner nicht so herabsetzen wie es Dvořák⁴¹ tut, aber für einen Italiener und Tommaso da Modena kommen sie unmöglich in Betracht. Wenn man sogar die Miniaturen im *liber viaticus* keinem Italiener zuschreiben kann, um wieviel weniger die Apokalypse. Die bilderbogenartige Aneinanderreihung der Szenen, die trotz einzelner räumlicher Vertiefungen doch flächige Kompositionsweise der Bilder sind undenkbar für einen Italiener und dessen Anschauungen von Monumentalität und Schaulbarkeit.

Bleibt Nicolaus Wurmser. Aber auch von ihm aus läßt sich keine Lösung finden. Die Vermutung, daß er den Luxemburger Stammbaum und die Karlsdarstellungen gemalt hat, läßt sich nicht mit hinreichenden Gründen wahrscheinlich machen und führt zu keinerlei Aufhellung der Wurzeln ihres Stiles. Oettinger⁴² hat im Hinblick auf Wurmsers Herkunft auf den in den fünfziger oder frühen sechziger Jahren entstandenen Riß für das nie zur Ausführung gekommene Glockengeschoß des Straßburger Münsters⁴³ 251—252.

⁴¹ Dvořák a. a. O. S. 99 ff.

⁴² Vgl. dessen ungedruckte Wiener Diss. über Altböhmische Malerei.

⁴³ Schmitt, Otto, Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters, 1924 Taf. 204 ff. und S. XXIII ff.

hingewiesen. Verwandtschaften sind nicht zu verkennen. Die hageren Figuren, die straffen, in wenige Falten sich legenden Gewänder, die großen und auffallend häßlichen Gesichter mit den vorspringenden Nasen erinnern zweifelsohne an die Genealogie; die Maria mit der blasigen Kopfform an das apokalyptische Weib. Man möchte in der Tat einen Zusammenhang annehmen. Allein, ist damit ausgemacht, daß der Straßburger Riß die Voraussetzungen für diese böhmischen Malereien enthielt? Kann der Weg nicht auch in umgekehrter Richtung geführt haben? Der Riß ist undatiert, kann vor, aber ebenso auch nach 1360 entstanden sein. Und vor allem steht er in Straßburg ohne Voraussetzungen. Das macht bedenklich, in ihm die Grundlage für die Art des Luxemburger Stammbaumes zu sehen. Eher ist er von Prag abzuleiten. Denn seine Bauformen tragen ausgesprochen parlerisches Gepräge, und die Parler sind in dieser Zeit in Straßburg nachweisbar.

Wahrscheinlich muß man den Stil dieser Malereien doch aus böhmischen Voraussetzungen ableiten. Die realistisch-häßlichen Gesichter sind in der Welislavbibel vorbereitet, ebenso die Labilität der Figuren, ihre schlenkrigen Beine und Bewegungen, die an Marionetten erinnern. Man darf dann auch an Malereien wie die in Hosin erinnern. Was sie gegenüber diesen jüngeren Malereien absetzt, ist ein gewisser italienischer Einfluß oder wohl richtiger: ein Einfluß, der von den italienisierenden böhmischen Werken, angefangen mit dem Hohenfurther Altar und Miniaturen aus dem Kreise des liber viaticus, ausging und der eine stärkere raumkörperliche Gestaltung veranlaßte. So möchten sie ungefähr zu verstehen sein. Ob aber dann noch Nicolaus Wurmser aus Straßburg mit ihnen in Verbindung gebracht werden darf, scheint äußerst fragwürdig, denn mehr möchte dafür sprechen, daß sie von einem aus der böhmischen Tradition der vorangegangenen Jahrzehnte herausgewachsenen Maler geschaffen wurden. Sollte, so erhebt sich erneut die Frage, Nicolaus Wurmser vielmehr mit den italienisierenden Malereien am Altar der Katharinenkapelle zu verbinden sein? Der Versuch, die überlieferten Meisternamen mit bestimmten Werken zu verknüpfen, endet mit einem Fragezeichen.

In welchen Zusammenhang endlich die Darstellungen aus der Wenzel- und Ludmillalegende im Treppenhaus gehörten, ist überhaupt nicht mehr zu sagen. Nach Neuwirth⁴⁴ müssen sie gegen 1360 entstanden sein. Ihr schlechter Zustand, zerstört und übergangen — läßt keinerlei sicheres Urteil mehr zu. Einzelne Figuren scheinen denen der Apokalypse verwandt zu sein, die vielteiligen Räume setzen italienische Anregungen voraus. Aber auch Beziehungen zur Welislavbibel scheinen vorhanden. Am nächsten verwandt waren ihnen vielleicht Malereien in Prag, die im Kreuzgang des Emausklosters.

5.

Die vier Kreuzgangflügel des Emausklosters sind in ungefähr gleichmäßiger Anordnung mit einem der umfangreichsten und zweifelsohne auch

⁴⁴ Neuwirth, Karlstein S. 49 ff.

bedeutendsten Zyklen der nordischen Monumentalmalerei geschmückt⁴⁵. Seine 79 Bilder veranschaulichen die Gesetzlichkeit der Heilgeschichte, ^{20—21.} indem sie den typologischen Gedankengängen der *Biblia Pauperum*, des *Speculum humanae salvationis* und der *Concordantia veteris et novi testamenti* folgen. Entsprechend dem Darstellungskreis jener Bilderhandschriften sind jeweils zu einer Darstellung aus dem neuen Testament zwei aus dem alten Testament gefügt. Nur ganz vereinzelt finden sich neuartige, selbständige Zusammenstellungen. Einmal ist das Verhältnis ausgetauscht, indem einem alttestamentlichen Bilde in der oberen Bildreihe zwei neutestamentliche darunter gegenübergestellt sind. Im östlichen, südlichen und westlichen Flügel ist in jeden Schildbogen eine Szene eingefügt — und zwar abgesehen von jener einen Ausnahme immer die neutestamentliche —, nur die drei mittleren weitergespannten Schildbogen des Nordflügels enthalten je zwei Szenen und entsprechend vier alttestamentliche Darstellungen darunter. Streifen mit Inschriften trennen die Bilder. Im Südflügel ist die Vorbereitung auf die Ankunft des Herrn, im westlichen seine Kindheit, Taufe und Versuchung, im nördlichen sein öffentliches Wirken, im östlichen sein Leiden und seine Verherrlichung dargelegt.

Arg verblaßt und oft übergangen zeigen die Malereien kaum noch viel mehr als einen Schimmer ihres ursprünglichen Bestandes. Mindestens viermal wurden sie übermalt, zuerst bereits 1412 und wiederholt im 16. und 17. Jahrhundert. Diese Tatsache, daß die Flügel und Bilder zu verschiedenen Zeiten von verschiedenen Händen und verschieden oft aufgefrischt wurden und weiterhin die andere, daß sie auch schon von verschiedenen Händen gemalt wurden und ein sehr verschiedenes Aussehen auch nach Abzug der späteren Zutaten und Veränderungen haben, dies beides erschwert die Beurteilung sehr. Die Malereien im Ostflügel sind fast völlig zugrunde gegangen. Auch die im Westflügel sind mit wenigen Ausnahmen zu Beginn der Reihe schlecht erhalten und anscheinend schon im 15. Jahrhundert tiefgreifend erneuert worden, woher sich wohl die eckig verhärteten Falten erklären. Dagegen sind verhältnismäßig gut auf uns gekommen die des Nord- und des Südflügels. Nur dessen erstes Joch erscheint völlig im Gewande des 17. Jahrhunderts. Dennoch führt eine eingehende Beschäftigung mit den Malereien zu dem Ergebnis, daß doch mehr erhalten blieb, als man nach alledem erwarten sollte und vielleicht beim ersten Anblick sichtbar wird. Einen guten Beleg dafür bildet die Tracht, die noch fast durchwegs die des 14. Jahrhunderts ist. Zu den am besten erhaltenen Bildern, an die sich eine Untersuchung vor allem halten muß, gehören die Verkündigung, die Beschneidung, die Flucht nach Ägypten, der Mannaregen, die Steinigung Christi, Christus und die Samariterin, die hl. Jungfrau mit dem Kinde und das seltsame Bild, das die Vertreibung aus dem Paradies, Christus im Limbus, die drei Kreuze auf Golgatha und den begnadigten Schächer an der Himmelsporte zeigt.

Daß die Bilder nicht von Italienern ausgeführt wurden, wie Neuwirth

⁴⁵ Neuwirth, Die Wandgemälde des Emausklosters in Prag, 1898.

meinte, hat Dvořák⁴⁶ schon nachgewiesen. „Wo malte man in Italien gleichzeitig oder früher in dieser Weise? Außerdem weisen die Gemälde auffallende und unübersehbare Beziehungen zu gleichzeitigen Werken der böhmischen Schule auf. Neuwirth erklärt diese Übereinstimmung dadurch, daß die Italiener einheimische Gesellen beigezogen haben. Dann hätten jedoch die Gesellen mehr gemalt als die Meister. Es ist in der Tat an den Wandmalereien nichts italienisch als einzelne Kompositionen und Typen, und deren Ursprung läßt sich wenigstens in einem Falle feststellen. Die ausführliche und immerhin seltene Darstellung der wunderbaren Vermehrung der Brote kehrt in einer fast ganz gleichzeitigen Komposition in der Handschrift *Ms. ital. 115* der Pariser Nationalbibliothek wieder, welche *Meditationes de vita Christi* mit florentinischen Illustrationen aus der ersten Hälfte des Trecento enthält. — Doch das eine Beispiel genügt als Beweis dafür, daß ähnliche Kompositionen, wie sie in dem Emauser Zyklus verwendet wurden, in italienischen Handschriften kursierten und aus solchen wohl auch entnommen wurden.“

Der Einfluß Italiens läßt sich nicht auf eine Formel bringen. Die an den Malereien des Emauser Kreuzganges arbeitenden Maler hatte er sehr verschieden durchdrungen. Sehr tief berührt war der Maler jenes Bildes mit der Vertreibung aus dem Paradies und Christus in der Vorhölle. Diese Christusfigur zeugt von derselben humanistischen Gesinnung wie der Aufgestandene im *liber viaticus*. Und auch die Verkündigung ist mit der in dieser Handschrift oder der in dem *laus Mariae* wohl vergleichbar. Man braucht keine engere Verbindung oder gar Gemeinschaft der Hände anzunehmen — wenn auch solchen Schluß zu ziehen bei dem Miniaturcharakter gerade dieser Emauser Wandmalereien naheliegt —, aber das wird man sagen dürfen: das italienische Erlebnis ihrer Maler war ein verwandtes. Auf Karlstein kommt nur die Maria in der Altarnische der Katharinenkapelle nahe. Aber hinter dieser stehen Tafelmalereien, während aus jenen Wandbildern eine ausgesprochene Miniaturgesinnung spricht. Die Bilder, deren Figuren auch in Bewegung und Ausdruck an italienische erinnern, sind an italienischen Wänden völlig unmöglich, vielmehr verbinden diesen Wandmaler — man möchte glauben, daß das Paradiesbild und die Verkündigung mit den beiden dazugehörigen Moses- und Gedeonardarstellungen von einer Hand gemalt wurden — mit dem *liber viaticus* und den ihm am nächsten stehenden Handschriften allerlei Züge, andererseits ist nicht zu übersehen, daß der Wandmaler die italienischen Vorbilder stärker umsetzt. Das wird zumal in dem Verhältnis der Architekturen zu den Figuren deutlich. Die vierteiligen Thron- und Nischenarchitekturen auf der Verkündigung sind doch nicht so räumlich und nicht so Bühne für Maria und den Engel, als vielmehr schon flächiges Kompositionsmittel. In dieser Hinsicht unterschieden sich schon der Thron in der Verkündigung des *laus Mariae* gegenüber dem *liber viaticus*. Der Maler in Emaus ist darüber hinaus noch ein beträchtliches Stück weitergegangen. Er hat, indem er den baulichen Motiven

⁴⁶ Dvořák a. a. O. S. 100 oder S. 169.