

39. Джотто: „Плач над телом Христовым“. Настенная живопись в часовне С. Мариа алл'Арена.
40. Симоне Мартини: Явление Христа святому. Мартину в одежде, подаренной нищему. — Деталь настенной живописи в часовне святого Мартина в нижней церкви св. Франциска Ассизского. Канон до 1339 г.
41. Симоне Мартини: „Возвращение из храма“. Живопись на дереве, Ливерпуль, Уокер Арт Галлери, дат. 1342.
42. Симоне Мартини (Липпо Мемми—Донато?): Мадонна Покорная. Живопись на дереве, Берлин, Дейтшс Музеум. Незадолго до 1339 г.
43. Чешский скульптор: Распятие — деталь, вид пелены спереди. Полихромированное дерево. Городский собор св. Якова в Брне, первая треть 14 столетия.
44. Чешский скульптор: Распятие, деталь. Вид пелены сбоку. Полихромированное дерево, Городский собор св. Якова в Брне, первая треть 14 столетия.
45. Печать оломоуцкого епископа Петра: Деталь. Воск на пергаментной ленте. Брно, Государственный архив, Sign. E 9, Nr. 434, дат. 1314, 3 мая.
46. Моравский скульптор: Мадонна в венце. Песчаник, Дольни Коунице, монастырь. Около половины 14 столетия.
47. Печать градишского аббата Индржиха, деталь: Воск на пергаментной ленте. Брно, Государственная галерея, Sign. E 57, Louka, ргет. L 14, после 1325 г.
48. Австрийский скульптор: Иоани Креститель Песчаник, портал храма миноритов в Вене, сороковые годы 14 стол.
49. Австрийский скульптор: Евангелист Иоани. Песчаник, портал храма миноритов в Вене (атрибут кресла является дополнением 19-го столетия). Сороковые годы 14-го столетия.
50. Рейнский резчик: Жертва Авраамова, деталь. Рельеф из дерева на сиденьях на хорах собора в Кельне н/Р. До 1340 г.
51. Рейнский скульптор: Иоани Евангелист. Песчаник — статуя на контрфорсе центрального неффа храма в Фрейбурге н/Б, около 1330.
52. Рейнский скульптор: Апостол Варфоломей. Песчаник — статуя на контрфорсе центрального неффа храма в Фрейбурге н/Б, около 1830.
53. Рейнский скульптор: Св. Екатерина, полихромированный камень, монастырь Адельхаузен, сороковые годы 14-го стол.
- 53а Рейнский скульптор: Св. Екатерина, полихромированный камень, монастырь Адельхаузен, сороковые годы 14-го стол.
54. Тосканский скульптор: Придворный духовник из скульптурной группы памятника Генриха VII. Известняк, Музей в Кампо Санто в Пизе, около 1330.
55. Тосканский скульптор: Придворный из скульптурной группы памятника Генриха VII. Известняк, Музей в Кампо Санто в Пизе, около 1330.
56. Тосканский скульптор: Придворный из скульптурной группы памятника Генриха VII. Известняк, Музей в Кампо Санто в Пизе, около 1330.
57. Тосканский скульптор, вероятно Тино ди Камаяно: Мадонна. Мраморная статуя с супрапорта правого бокового портала флорентийского собора.
58. Андреа Пизано: Аллегория „Евхаристии“. Рельеф на Джоттовой кампанилле флорентийского собора, около 1340.
59. Аноним мастерской Андреа Пизано: Аллегория „Астрономия“. Рельеф на Джоттовой кампанилле флорентийского собора, около 1340.
60. Андреа Пизано: Аллегория „Живопись“. Рельеф на Джоттовой кампанилле флорентийского собора, около 1340.

DIE ZUSAMMENFASSUNG

Die Studie über die künstlerischen Anfänge Meister Theodoriks wurde im Zusammenhang mit der, in den Jahren 1955—1956 in Brünn und 1956—1957 in Prag veranstalteten Ausstellung der „Böhmischen und mährischen Buchmalerei vom 11. bis 16. Jahrhundert“ geschrieben als Beweismittel für die Zuschreibung dreier ganzseitiger Illustrationen im Raigerner Breviarium des Probstes Vitko aus dem Jahre 1342 an Meister Theodorik von Prag. Durch gründliche Analyse sowohl der paleographischen als auch der künstlerischen Eigenschaften wurde diese Zuschreibung bestätigt. Es war unter anderem auch die in diesen nur scheinbar kleinen Bildchen

festgestellte Monumentalität, die für Theodorik so charakteristisch ist und die hier diese Zuschreibung nahelegte.

Das Breviarium wird jetzt unter der Signatur MS — R 394 in der Universitätsbibliothek in Brno (Brünn) aufbewahrt. Seine Ausmasse sind $13 \times 18,6$ cm, man zählt 1—447 Folien. Der Kodex hat ursprüngliche Heftung, sie ist in mit rotem geglättetem Leder mit gepresster Ornamentierung überzogene Holzdeckel des 18. Jahrhunderts eingebunden. Die Schrift ist die mitteleuropäische gotische Minuskel (*litera psalterialis*). Die Folien 6—11 enthalten das Kalendarium nach dem Ritual der Olmützer Diözese. Eine Besonderheit bilden die tschechischen Monatsnamen, die ober den lateinischen Monatsnamen eingetragen sind. Das Breviarium ist zweifellos böhmischer bzw. mährischer Herkunft. Folio 12r enthält die Zeittafeln zur Berechnung des Kirchenjahres für die Jahre 1343—1371. Auf Folio 400v ist das Explicit, das sowohl den Schreiber als auch den Stifter der Handschrift nennt:

Explicit secunda pars //
de sanctis per fratrem Petrum //
expensis fratris Vitkonis //
Prepositi in Raygrad //
Anno ab incarnatio //
ne domini MCCCXLII //

Über den Buchschmuck jedoch besagt uns das Explicit nichts. Obwohl sich an der Buchmalerei dieses Breviariums drei Illuminatoren beteiligten, ist dieselbe stilistisch doch vollkommen einheitlich. Den Textteil illustrierten zwei Meister. Der erste war jener, der die grossen Initialen zu Beginn der Kapitel malte, die Initiale B-eatus mit der Darstellung des harfenspielenden Königs David (fol. 9) und die Initiale V-iso mit der Darstellung des Martyriums des Propheten Isaias (fol. 141). Als zweiter erscheint jener Illuminator, der den laufenden Text mit kleinen Initialen ergänzte, von denen künstlerisch die bedeutendsten sind: Die Initiale R-esurrexit mit der Darstellung der „Auferstehung“ (fol. 223), die Initiale N-ycolaus mit der Halbfigur des Bischofs Nikolaus (fol. 394v), die Initiale D-eus mit der Halbfigur eines Propheten (fol. 21v), die Initiale D-eus mit der Halbfigur eines Propheten (fol. 27) und die Initiale N-ascitur mit der Figur des hl. Adalbert, der das Attribut seines Martyriums trägt (fol. 307v).

Der dritte Illuminator war jener Maler, aus dessen Hand die drei ganzseitigen Illustrationen hervorgingen: Die „Madonna in der Demut“ (fol. IIv), „der hl. Christophorus“ (fol. III) und der Einsiedler Günter-Guntherus (fol. IIIv). Vom malerischen Traktament jener bereits erwähnten Miniaturen im Text unterscheiden sich diese drei ganzseitigen Bilder durch Grosszügigkeit, Monumentalität des körperlichen Volumens und durch eine gewisse Breite der Formen. Allen gemeinsam jedoch ist das malerische Prinzip. Das beweist, dass alle drei Illuminatoren in einem gemeinsamen, wahrscheinlich in einem Klosterscriptorium arbeiteten, wie das Explicit ja andeutet.

Der Stifter des Breviariums ist uns nicht unbekannt. Es war Vitko, der Probst des Benediktinerklosters in Rajhrad (Raigern) bei Brünn in Mähren. Er bekleidete dieses Amt in seinem Kloster in den Jahren 1339—1349. Die geschichtlichen Quellen überliefern uns nichts über seine Herkunft. Wir wissen nur, dass er aus adeligem Gechlecht stammte. Weder sein, auf der ersten Textseite (fol. 9) in eine Akanthusranke einkomponiertes Stifterwappen hat bis jetzt zu einer genaueren Bestimmung seiner Herkunft beigetragen. Der Schild trägt als Wappenzeichen zwei halb weiss — halb rote, nach oben gekehrte, sich kreuzende Halbmonde, die waagrecht auf dem senkrecht rot-weiss gespaltenen Schild liegen. Der Wappenschild Vitkos wurde mit seinen Heroldzeichen bis jetzt nicht näher bestimmt. In der böhmischen Heraldik treten nur Varianten auf. Am ähnlichsten ist der Wappenschild der Herren Měsíček von Vyškov (die „Mondlein's“ von Wischau in Mähren).

Die Niederschrift des Breviariums vertraute Probst Vitko dem „frater Petrus“ an, der ohne Zweifel Mitglied des Raigerner Konvents war. Die Bezeichnung des Schreibers als „Bruder“ zeugt davon, dass im 14. Jahrhundert neben Laienschreibstuben auch noch klösterliche Skriptorien in Tätigkeit waren.

*

Aus äusseren Indizien geht keine Erklärung der Thematik der drei ganzseitigen Hauptdarstellungen in ihrem Bezug zum Stifter hervor. Die „Madonna in der Demut“

ist norditalienischen Ursprunges. Das bisher älteste bekannte Beispiel ist das aus einer Privatsammlung in der Galerie des Museo Civico in Padua ausgestellte Tafelbild der „Gekrönten Madonna in der Demut“, welches dem norditalienischen Trecentisten Quariento zugeschrieben wird und in das Jahr 1335 datiert ist. Nach ihm folgt zeitlich ein Wandgemälde, das Simone Martini in eine Arkade des Domes von Avignon bald nach seiner Ankunft daselbst (i. J. 1339) malte. Der Typus der Gekrönten Madonna in der Demut in Padua stimmt ikonographisch mit dem Raigerner Bild überein, das ebenfalls eine gekrönte Madonna darstellt. Die Raigerner Darstellung bildet daher keine Ausnahme. Die Verehrung der Madonna in der Demut in Rajhrad (Raigern) lässt sich, wenn nicht nur aus persönlichem Interesse des Stifters für ihren Kult, so allenfalls auch aus einer Verbreitung der Volksfrömmigkeit erklären, welche durch die italienischen „Umiliati“ schon zu Beginn des 14. Jahrhunderts gepflegt wurde und vor der Jahrhundertmitte in den mitteleuropäischen Raum eingedrungen ist. Auch dem böhmischen Marienkult war die Idee der „Madonna in der Demut“ nicht fremd. Ihr Bild wurde im 14. Jahrhundert in Prag unter dem Vyšehrad verehrt. Allem Anschein nach handelt es sich um jenes Tafelbild, welches bis heute in der Kollegiatskirche auf dem Vyšehrad aufbewahrt wird.

Warum in die ganzseitigen Miniaturen auch der hl. Christoph eingereicht ist, lässt sich ebenfalls nicht aus den äusseren Indizien erklären. Sein Offizium ist zwar im Kalendarium zum 25. Juli eingetragen, jedoch keineswegs als bedeutendes Fest. Der Christophoruskult war über ganz Mitteleuropa verbreitet und reichte im 14. Jahrhundert bis nach Norditalien. So malte Bartolo di Fredi sein Bild noch gegen Ende des 14. Jahrhunderts auf eine der Rathauswände in Siena. Das Vorkommen Christophs unter den im Raigerner Kloster verehrten Heiligen lässt sich einerseits aus der Neuheit seines Kultes, anderseits aus der Allgemeinheit seiner Legende erklären, welche die Kindheit Christi dichterisch apokryph bearbeitet. Darum wurde auch vielerorts in den böhmischen Ländern seit der Spätromanik der hl. Christoph in Wandmalereien in seiner, die ganze Höhe der Kirchenwand einnehmenden, legendären gigantischen Gestalt dargestellt.

Entgegen den zwei vorigen Bildern weist die Darstellung des Einsiedlers Günter die wenigsten, ja besser gesagt, keine Beispiele auf, die ikonographisch dem Raigerner Bild wenigstens näherkämen. Günter wurde besonders in Břevnov verehrt, wo seit Ende des 10. Jahrhunderts ein Benediktinerkloster bestand. Gerade aus Břevnov wurde das Kloster desselben Ordens in Rajhrad (Raigern) besetzt, welches der böhmische Herzog Bretislav (1037–1055) zu Ehren der Apostelfürsten Peter und Paul und des Einsiedlers Günter gründete. Günter war also einer der Patrone des Raigerner Klosters. Sein Bildnis im Breviarium des Probstes Vitko steht also in unmittelbarer Beziehung zum Kult dieses Benediktinerheiligen. An welches ikonographische Vorbild sich der Maler anlehnte, lässt sich bis jetzt nicht beurteilen. Andere Günter-Abbildungen sind nicht bekannt, mit Ausnahme des Reliefs vom Ausgang des 13. Jahrhunderts an seiner Grabplatte z. B. der südlichen Aussenwand des Chores der Klosterkirche in Břevnov. Das Relief in Břevnov ist jedoch ikonographisch ganz verschieden. Es konnte daher nicht Vorlage des Raigerner Bildes sein. Dessen Maler war also auf die eigene Invention angewiesen. Er wählte sich daher das allgemeine Schema des Einsiedlers, d. i. das Schema des mit einem Einsiedlerstab ausgerüsteten Mönches mit Kapuze. Solche Gestalten benützte der italienische Maler Francesco Traini für sein grosses Wandgemälde „das Leben der Einsiedler in Theben“ oder „der Triumph des Todes“ auf dem Campo Santo in Pisa.

Die formale Stilanalyse der drei ganzseitigen Bilder wie auch der Miniaturen im Text zeigt, dass die stilistischen Hauptmerkmale die Plastizität des Körperumfanges, die weiche Körperlichkeit der Formen, das Fließende und Biegsame der Draperiedetails sind. Durch diese Merkmale zeichnen sich nicht nur die drei ganzseitigen Bilder aus, sondern auch die, den laufenden Text schmückenden Miniaturen des zweiten Illuminators, die Initialen: V-espere (fol. 233) mit der Darstellung der Auferstehung, N-ycolaus (fol. 394v) mit dem Bilde des Bischofs Nikolaus, D-eus (fol. 21V) mit dem Bilde eines Propheten, D-eus repulisti (fol. 27) mit dem Bilde eines Propheten, N-ascitur (fol. 307v) mit dem Bilde des hl. Adalbert mit dem Attribut seines Martyriums. Sie werden scheinbar durch das unterschiedliche Format geteilt, was jedoch nicht ausschlaggebend ist. Dagegen verbindet sie das übereinstimmende Traktament der gross und breit angelegten Formen. Der Unterschied ist durch die verschiedenartigen Persönlichkeiten der Maler gegeben. Die vollendete Ausarbeitung

der ganzseitigen Bilder gehört einem souveränen, zur Monumentalität neigenden Maler an. Die rauhe Behandlung der Textminiaturen gehört zur Eigenschaft eines zweitrangigen Illuminators ohne grosser künstlerischen Schulung, der in einer gemeinsamen, wahrscheinlich der klösterlichen Werkstatt arbeitete, wie es das Explicit andeutet. Aus diesen Zusammenhängen und Beziehungen muss notwendig die Schlussfolgerung gezogen werden, nämlich, dass die drei ganzseitigen Bilder samt den kleinen Initialen im Text als gesamte Ausgestaltung des Buches auf einmal und gleichzeitig entstanden sind, und dass sie daher künstlerisch und stilistisch einheitlich sind.

Die kleinen Initialen haben ihre Parallele in den böhmischen und mährischen italisierenden Illuminationen aus der Zeit vor und um das Jahr 1350. Zu ihnen gehören im Bereich von Böhmen die Ausschmückung des Breviariums des Grossmeisters der böhmischen Kreuzherren Leo aus dem Jahre 1356 und im Bereich von Mähren das Rechtsbuch des Schreibers Johannes aus der Zeit vor 1353. Zu ihnen gesellen sich einige nur ornamentierte böhmische liturgische Schriften. In der böhmischen Gruppe ist das die Serie der Raudnitzer Bücher, die sich um das „Augustinus super Johannem“ genannte Traktat reihen. In der mährischen Gruppe sind es die liturgischen Handschriften des Augustinianerklosters bei St. Thomas in Brunn und des Benediktinerklosters in Rajhrad (Raigern).

Wesentlich anders verhält es sich im Falle der drei ganzseitigen Bilder des Vitko-Breviariums. Diese Miniaturen unterscheiden sich scheinbar durch ihre künstlerischen Eigenschaften von der böhmischen Malerei der Zeit vor und um die Jahrhundertmitte. Ihre stilistische Einreihung bereitete den früheren Forschern Schwierigkeiten deshalb, weil sie bei ihrer Erklärung von der Voraussetzung künstlerischer Abhängigkeit und ausschliesslich fremder Einflüsse ausgingen. Es hätte sich nämlich die allgemeine Ansicht eingelebt, dass die böhmische Malerei dieser Zeit von der italienischen Malerei oder von italisierten Vorlagen abgeleitet sei, die einfach nur nachgeahmt wurden. Ganz anders verhält es sich jedoch, wenn man die spezifischen Merkmale der drei ganzseitigen Miniaturen aus Raigern in Betracht zieht. Die Konfrontierung der Raigerner Bilder mit der zeitgenössischen mitteleuropäischen, ostenglischen und französischen Malerei zeigt einerseits zeitliche und formale Übereinstimmung, andererseits jedoch weist sie Verschiedenheit und Einmaligkeit auf. Weiters zeigt jedoch die Konfrontierung, dass die, in den Raigerner Miniaturen enthaltenen Stilformen das malerische und bildnerische Schaffen des Westens während der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, besonders sein erstes Drittel, beherrschen. Einige dieser gotischen Stilformen waren von einer solchen Eindringlichkeit, dass sie zweifellos für die böhmischen, süddeutschen und österreichischen Maler zur Quelle neuer Formkenntnisse wurden.

Es darf an dieser Stelle auf die plastischen Werte im ostenglischen „Psalter der Königin Mary“ oder der „Holkham-Bibel“ hingewiesen werden, welche sich in enger oder weiterer Beziehung im böhmischen „Passional der Äbtissin Kunigunde“ oder in der Gruppe der illuminierten Handschriften der Königin Elisabeth — Richsa widerspiegeln.

Auch in der französischen, insbesondere der Pariser Miniaturmalerei erklingt derselbe formale Aufbau der gotischen Gestalt. Hier jedoch war eine virtuose zeichnerische Technik vorherrschend, welche die räumliche Entwicklung des plastischen Traktaments nicht in dem Masse zulies, wie in der englischen Buchmalerei. Das markanteste Beispiel hiefür ist das „Evangeliar aus der Sainte Chapelle“, das jetzt in London aufbewahrt wird, und ihm verwandte Handschriften. Die Entwicklung der plastischen Form kommt sodann im „Breviarium Philipps des Schönen“ zur Geltung, wahrscheinlich einem Werk des Pariser Illuminators Honoré. Die Figuren dieses Breviers sind in ihrer Realität körperhaft, wahrheitsgetreu, und in ihren Bewegungen und Beziehungen logisch. Insoweit sind sie ihren englischen Vorbildern gleichwertig und bilden zusammen mit den Pariser Miniaturen das Kriterium für die Verfolgung und Bewertung der Formentwicklung der böhmischen Malerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Aus den engeren und weiteren Zusammenhängen der ostenglischen und französischen Miniaturen kann die Folgerung gezogen werden, dass die gotischen Stilformen der Raigerner Darstellungen ihre vorhergehende Parallele in der westeuropäischen Malerei vom Beginn des 14. Jahrhunderts haben.

In beide Zweige — die englische sowie die französische Malerei — dringen Einflüsse

der gleichzeitigen oder älteren gotischen Plastik ein. Die räumlich-plastischen Werte, welche die Bildhauer ihren Figuren verliehen, brachten Anregungen auch für die, nur zweidimensional sich ausdrückenden, mit Licht und Schatten arbeitenden Maler. Die französischen, insbesondere die Pariser Buchmaler, verharrten bei diesem Fortschritt jedoch auf ihrem traditionellen, überlebten Standpunkt der Kontur- und Innenzeichnung. Plastizität und Umfang der Gestalten wurden daher nach Böhmen nicht nur durch die französische Malerei vermittelt, sondern in weit grösserem Masse durch die ostenglische.

Von diesen westeuropäischen gotischen Stilformen wurde durch kulturellen Ein- drang auch das malerische Schaffen des Rheinlandes und der angrenzenden Gebiete Mitteldeutschlands berührt. Die Zyklen der Wandmalereien, besonders der im Rhein- lande, bezeugen diesen Zusammenhang (vgl. Dom in Köln/Rh., Liebfrauenkirche in Trier, Pfarrkirche in Marienhagen). Zu ihnen gesellt sich auch die Tafelmalerei (vgl. das Diptych im Deutschen Museum in Berlin) und ein Flügelaltar im Walraff- Richartz Museum in Köln/Rh., der bereits einen Hang zum Malerischen verrät. Durch dieses Merkmal ragt im Bereich der französischen Miniaturmalerei die Verdichtung „La somme du Roi“ aus dem Jahre 1311 in Paris (Bibl. d' Arsenal MS 6329) hervor und im deutschen Rheinland die illuminierten Handschriften aus dem Schaffenskreis des Johann von Valkenburg. So wie im französischen, zeigt sich auch im deutschen Zyklus zugleich die Einwirkung der ostenglischen Miniaturen. Zu den bereits ange- führten Beispielen der rheinischen Tafelmalerei treten noch einige weitere hinzu, die alle schon vom Ausgang des ersten Drittels des 14. Jahrhunderts stammen. Alle bezeugen in grösserem oder geringerem Masse die Übernahme englisch-französischer Elemente. Die westeuropäischen gotischen Stilformen drangen also durch die Expans- ion ihrer künstlerischen Idee in die mitteleuropäischen Malerwerkstätten auch dank der Vermittlerrolle des Rheinlandes.

*

Es bleibt uns jetzt die Konfrontierung der böhmischen Malerei mit Werken der öster- reichischen aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. In ihrem Umkreis lassen sich anglo-französische, zum Teil auch rheinische und mitteldeutsche gotische Stil- formen feststellen, in demselben Ausmasse jedoch auch italienische Eigenformen. Das überzeugendste Beispiel dieser Stilzusammenhänge bietet die Gruppe jener vier Tafelbilder, die einst zum Emailaltar des Nikolaus von Verdun (aus dem Jahre 1331) gehört hatten. Der Altar wurde für das Augustiner-Chorherren-Stift in Klosterneu- burg geschaffen. Die Bilder werden jetzt im Kunsthistorischen Museum in Wien aufbewahrt. Ihr Maler erreichte bereits eine, aus westeuropäischen gotischen Stil- formen und italienischen Eigenformen zusammengesetzte Stilsynthese. Trotz des überwiegenden, noch gotisch linearen Aufstrebens, kommt hier auch bereits, wenn zwar nur in drei Beispielen, das Element einer voluminösen Breite zur Geltung, und zwar in der Gestalt des apokryphen Stephatons auf der Tafel der Kreuzigung, in den Figuren des Johannes des Täufers und eines näher nicht bestimmten Bischofes (viel- leicht St. Nikolaus) auf der Tafel der Marienkrönung. In der Darstellung dieser drei Gestalten gelangte der Maler bereits zu einer weichen Form und einer körperhaften Breite. Die Quelle dieser Stilwandlung kann in der italienischen Malerei gesehen werden, in der Giotto und Simone Martini die Hauptdarsteller waren.

Diese italisierenden formalen Merkmale erscheinen in der böhmischen Malerei in jenen drei ganzseitigen und einigen figuralen Miniaturen im Breviarium des Rai- gerner Probstes Vitko (1342). Zum Teil sind dieselben auch im Brevier des Gross- meisters der böhmischen Kreuzherren Leo aus dem Jahre 1356 vorhanden. Italie- nischer Einfluss, erweitert um ikonographische Elemente, gehört weiters zum Merk- mal einiger Tafeln des Hohenfurther Zyklus, der vor dem Jahre 1347 entstanden ist. In dieselbe Gruppe reiht sich auch das Karlsteiner Antiphonarium aus der Zeit vor 1350 ein. Alle diese böhmischen Italismen haben ihre territorialen Vorgänger in den Klosterneuburger Tafeln. Sowohl die böhmische, als auch die österreichische Malerei vor oder um die Mitte des 14. Jahrhunderts sind untrügerische Zeugen einerseits der Übernahme von westeuropäischen Gotizismen, andererseits jedoch der Ausbreitung der italienischen Malerei des Trecento bis weit nach Norden, in transalpinisches Gebiet.

Dabei besteht jedoch ein wesentlicher Unterschied zwischen den Italismen der Klosterneuburger Tafeln und zwischen jenem der drei Raigerner Miniaturen und

den ihnen künstlerisch verwandten übrigen Denkmälern der böhmischen Malerei des 14. Jahrhunderts. Der Italismus der österreichischen Tafeln ist mehr allgemeiner Art. Giotto's Ikonographie, Inhaltlichkeit und Gefühlspathos (die Begegnung Christi mit Magdalena) machen sich in ihnen geltend. Die drei ganzseitigen Raigerner Illustrationen und Miniaturen charakterisiert demgegenüber vor allem eine Plastizität, die von Körperfülle, weicher Form und voluminöser Breite ausgeht. Durch diese Eigenschaften kennzeichnet sich besonders die Christoph-Darstellung. Es waren also nicht diese österreichischen Bilder, welche den Raigerner Maler beeinflusst hätten.

Die Vorbilder, welche den mitteleuropäischen Maler zu dieser Stilwandlung anregten, lagen bei Giotto. Von seinem Formapparat übte die durchdringendste Wirkung seine Voluminösität und Körperlichkeit der Gestalten und deren Eingliederung in den Raum aus. Scharf einfallendes Licht formt eine scharf geschnittene Plastizität der Figuren. Es ist dies mehr ein plastisches als malerisches Prinzip. Giotto's Gestalten sind also zugleich gemalte Plastiken. Das bedeutet eine Zusammenfassung von Räumlichkeit und Körperlichkeit, von Relief und von Anfängen der Perspektive zu einem neuen Bild. Von den malerischen Neuerungen Giotto's dienten die körperlich reale Form und das gross angelegte Volumen als Vorbild für den böhmischen Maler, resp. Illuminator. Es war also keineswegs das schwer-plastische Statuenhafte seiner Gestalten, die den Impuls zur Entstehung der malerisch weichen Raigerner Gestalten gaben.

Dieses ausdrückliche Stilmerkmal der weichen gemalten Form weisen jedoch ausser Giotto auch die Bilder des frühen italienischen Trecento auf. Die Malerei der sienesischen Schule ragt durch Eigenschaften hervor, die mit denen der Raigerner Illustrationen und Miniaturen völlig übereinstimmen. Von den frühen sienesischen Trecentisten sind anzuführen Segna di Buonaventura und der angebliche Ugolino Lorenzetti, die in ihre Formensprache die gotisierende lange Linie einverleibten, die sich gewöhnlich am Gewandsaume und seinem fließenden Ausklingen an der Basis in selbstzwecklichen Umkehrungen und Schlingen äussert. Den vollständig gleichen Fallentwurf enthalten alle Tafeln des Hohenfurther Zyklus, ebenso auch die Raigerner „Madonna in der Demut“. Auch bei den böhmischen Malern sehen wir also jene Italienisierung gotischer Formen, die in eine neue Ebene formalen Selbstzweckes übergeführt ist.

Dasselbe Durchdringen von italienischem Traditionalismus und französischem Gotizismus weisen in gesteigertem Masse die Bilder des Simone Martini aus seiner mittleren und letzten Schaffenszeit auf. Entgegen seinen Vorgängern bildete Simone noch weichere Formen der Draperie und entwickelte dieselben nach Art des Giotto zu einem breitangelegten Volumen. Den deutlichsten Beweis dieser Wandlung bietet das berühmte Bild der „Verkündigung“ aus dem Jahre 1333 (Florenz Uffizien), insbesondere dann die Halbfigur des „Segnenden Christus“ (Galerie des Vatikans, Nr. 27) und der Zyklus von Wandmalereien aus der Martinslegende in der Unterkirche S. Francesco in Assisi. Diese spezifische Formentwicklung erreichte ihren Höhepunkt in dem monumentalisierten Bild der „Rückkehr aus dem Tempel“, dessen Entstehen in das Jahr 1342 gelegt wird (Liverpool, Walker Art Gallery) und in der ihm verwandten „Verkündigung“, deren eine Replik sich in Antwerpen befindet (Collection Stocklet), die andere in Leningrad (Ermitage, vormals Sammlung Stroganoff, Rom). In diesem Zusammenhang muss noch das Wandgemälde der „Madonna in der Demut“ (dell'Umiltà) erwähnt werden, das Simone während seines zweiten Avignonener Aufenthaltes in den Jahren 1339–1344 in dem Portikus der dortigen Kathedrale Notre Dame de Dôme malte.

Alle diese genannten Werke weisen Eigenschaften auf, welche auch für die böhmischen Denkmäler charakteristisch sind. Besonders die Anordnung und das lineare Fließen des Mantelsaumes der Madonna auf dem Stocklet-Diptych in Antwerpen steht in engem Zusammenhang mit einer parallelen Darstellung derselben Formelemente auf den Tafeln des Hohenfurther Zyklus. Das breite Volumen auf dem Bild der „Rückkehr aus dem Tempel“ aus dem Jahre 1342, ebenso wie aus dem Wandgemälde in der Unterkirche S. Francesco in Assisi hat viel gemeinsame Züge mit dem Hirten der Hohenfurther „Geburt“ und der Christophorusgestalt aus Raigern. Der Maler der Raigerner Miniaturen war also abhängig von der sienesischen Malerei, im engeren Sinne des Wortes von Simone Martini.

Diese Beziehung wird noch durch ein bemerkenswertes Detail bestätigt. Der Raigerner Christophorus neigt sein Gesicht so, dass es in schiefer, also nicht in Ortho-

gonalprojektion erscheint. Es ist also von unten gesehen und aus der Untersicht ausgedrückt. Der Maler erstrebte eine perspektivische Verkürzung, die er jedoch nicht ganz erreichte. In der italienischen Malerei des Trecento sind perspektivische Verkürzungen von Kopf und Antlitz schon im Werke Giotto's und Simone Martinis enthalten, nach ihnen treten sie bei Taddeo Gaddi und Bernardo Daddi auf.

Es ist beachtenswert, dass der Raigerner Illuminator von seinen italienischen Vorbildern noch ein weiteres Kompositionselement ableitete, und zwar jenes der Terrainbasis. Er stellte sie als Landschaft dar, die er aus dem Schema der Szene „Taufe im Jordan“ übernahm. In dieser Ausdrucksweise bestehen enge Beziehungen zu der Landschaftsdarstellung einiger Sienesen, und zwar zu Bildern des Duccio di Buoninsegna, denen des Ugolino Lorenzetti und des sgn. Meisters der hl. Cäcilia. In weit grösserem Ausmasse tritt dieses Landschaftselement in der italienischen Buchmalerei auf. In diesem Zusammenhang sind unter vielen anderen die Illustrationen des Traktates genannt „Pantheon de Goffred da Viterbo“ aus der Zeit um 1331 (Paris, Bibl. Nat. MS lat. 4895) zu erwähnen, sowie auch die Illustrationen des „Kodex mit der Georgslegende“, die Simone Martini zugeschrieben werden (Vatikan, Bibliothek). Vergleicht man die angeführten italienischen Landschaftsmotive mit jenen aus Raigern, so fällt die Abhängigkeit des böhmischen Illuminators von den italienischen Vorbildern auf. Der Raigerner Maler übernahm dieselben jedoch nicht mechanisch, er überarbeitet sie vielmehr in ihrer formalen Zusammensetzung.

*

Aus dieser angeführten Konfrontation der stilistischen Eigenschaften der drei ganzseitigen Raigerner Illustrationen mit der Malerei des frühen Trecento gelangen wir zur Erkenntnis, dass es mit überwältigender Mehrheit gerade die sienesische Schule war, welche auf die stilistische Formgebung der böhmischen Malerei zu Beginn des 2. Drittels des 14. Jahrhunderts einwirkte. Dies bezeugt die gotisierende, beinahe kalligraphische Zeichnung der Draperie, welche Ugolino Lorenzetti in gleicher Weise wie Simone Martini seinen Bildern verlieh. Diese Linearität der Umrisse der Draperieformen wurde von den Malern des Hohenfurther Zyklus in ihr Traktament übernommen. Die Linearität war jedoch nicht die einzige Stileigenschaft Simone Martinis. Sie erreichte ihre volle formale Prägung im weichen und breiten Faltenwurf besonders seiner späten- und Endwerke. Das betrifft in erster Linie jene Bilder, welche zur Zeit seines Aufenthaltes in Avignon in den Jahren 1339—1344 entstanden sind. Gerade in diesen Werken liegt das Kriterium zur Auslegung der Stileigenschaften der Raigerner Miniaturen. Insbesondere Simone Martinis Tafelbild „Die Rückkehr aus dem Tempel“ aus dem Jahre 1342, heute in Liverpool (Walker Art-Gallery), zeigt enge Beziehungen zum Raigerner Christophorus. Endlich gehören hierher auch die perspektivischen Verkürzungen der Köpfe und Gesichter auf trecentistischen Bildern der florentiner und sienesischen Schule. Ebenso wirkungsvoll war auch die Ausdrucksweise des Terrains und der Landschaft.

Aus dem Angeführten kann die Schlussfolgerung gezogen werden, dass es neben dem giottesken Voluminismus in weit grösserem Umfange die sienesischen Italismen, insbesondere Simone Martinis waren, welche an der Stilbildung der Raigerner Miniaturen mitwirkten, neben anderen Formelementen, die in der böhmischen Malerei dieser Zeit schon traditionell waren. Man kann daher die Raigerner Illustrationen als eines der integrierenden Glieder in der ununterbrochenen Entwicklungsreihe der böhmischen Malerei betrachten. Vorherrschend sind jedoch die progressiven Komponenten des Raigerner Meisters.

Diese Feststellung wird durch die Betrachtung der zeitgenössischen Plastik bestätigt. Es ist kein Zufall, dass es in erster Linie eines der bedeutendsten Denkmäler der Plastik in Mähren ist, welches dies bestätigt: Das Kruzifix der St. Jakobskirche in Brünn. Für den Vergleich ist hier die formale Struktur vom Lententuch des Gekreuzigten entscheidend. Es ist im Hochrelief mit abgerundeten, sich tief brechenden Falten wiedergegeben, die im gleichen System verlaufen, wie das Traktament des Mantels auf dem Christophorusbild in Raigern. Die gleiche weich-runde Struktur der Form lässt sich auf dem Kruzifix (Nr. 103) der Nationalgalerie in Prag nachweisen.

Auch in der Kleinplastik einiger Siegel ist die gleiche Stiltendenz ersichtlich. Durch dieses Merkmal zeichnet sich das Siegel des Olmützer Bischofs Peter aus, welches an einer Urkunde vom 3. Mai 1314 hängt (Brünn, Staatsarchiv, Sign. E 9) oder das Siegel eines Abtes des Prämonstratenser Stiftes in Hradisch bei Olmütz

(Hradiště u Olomouce) und das Siegel eines Priors des Dominikanerklosters in Olmütz (Brünn, Staatsarchiv, Sign. E 57, L 14). Am deutlichsten gab dann dieses volle Volumen der Stecher des Siegels des böhmischen Königs Johann von Luxemburg wieder, das an einer Urkunde vom 5. April 1325 befestigt ist (Brünn, Staatsarchiv, Nr. 84).

Das Auftreten des Voluminismus in der böhmischen Monumental- und Kleinplastik der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts dient zur Belehrung, dass das breit angelegte Volumen, die weiche und abgerundete Oberflächenbehandlung nicht nur ein spezifisches Merkmal der Malerei oder ausschliesslich nur des Autors der Raigerner Illustrationen ist. Dieser Voluminismus stellt ein spontanes künstlerisches Ausdrucksmittel der Bildhauer wie auch der Maler dar. Er war ein Widerhall jener grossen formalen Auswirkung, welche in ganz Mitteleuropa durch die florentinische (Giotto) und sienesische Malerei (Simone Martini) hervorgerufen wurde.

Es ist bemerkenswert, dass die voluminösen Tendenzen auch schon zu den Eigenschaften der Plastik des späten Ducentos und der vom Beginn des Trecento in Italien gehörten. Parallel mit Giotto gaben die älteren und jüngeren Bildhauer der Toskana in ihren Werken Figuren voll körperhafter Voluminösität mit gerundeter Oberfläche voll Geschlossenheit wieder. Beispiele einer solchen Oberflächenbehandlung in der italienischen Plastik sind u. a. die Madonna mit Kind, die über dem rechten Seitenportal des Domes in Florenz steht, oder das Relief mit dem „Begräbnis eines Heiligen“ an der Baptisteriumstür ebendort von Andrea Pisano (1336). Hierher gehört auch das allegorische Relief der Eucharistie, das ebenfalls aus der Werkstatt Pisanos stammt, und insbesondere dann die Allegorien der Astronomie, Werke unbekannter Bildhauer, die sich nach dem Jahre 1337 an der Ausschmückung von Giottos Campanile beteiligten. Im Baptisterium und im Museum auf dem Campo Santo in Pisa sind heute monolithische Figuren ohne formale Einzelheiten aufbewahrt, welche zu Beginn des 14. Jahrhunderts das Gesims des Baues schmückten. Durch Geschlossenheit und Breite der Formen zeichnen sich weiters vier Figuren aus, die als Begleitfiguren zum plastischen Porträt Heinrichs VII. (nach 1315) entstanden sind, und die zusammen mit diesem Porträt jetzt ebenfalls im Museum auf dem Campo Santo aufbewahrt sind. Sie entsprechen durch Einfachheit und Rundung der Formen einigen Figuren des Tino di Camaiano. Zu den bedeutendsten von ihnen zählen die Sitzmadonna im Bargello in Florenz und einige Marmorplastiken von Mönchen und Nonnen ebendort, angeblich aus dem Ende des XIII. Jahrhunderts, in Wirklichkeit jedoch aus dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts stammend. In die gleiche Stil-kategorie gehört noch ein Flachrelief der tronenden Madonna mit weich gerundeten und breiten Formen, das Werk eines unbekannteren toskanischen Bildhauers, in der Akademie in Siena. Aus diesen Beispielen ersehen wir, dass die Tendenz der voluminösen Form auch in der italienischen klassischen Plastik schon seit dem Ende des 13. Jahrhunderts latent vorhanden war. Diese Tendenz war wie die Malerei Giottos und Simone Martinis an der künstlerischen Entwicklung Mitteleuropas mitwirkend in der Zeit vor und um die Mitte des 14. Jahrhunderts.

Die bisherige Analyse und Konfrontierung der Malerei mit der Plastik zeigen, dass diese Volumenbreite und Weichheit der Formen in gewissem Masse auch den drei ganzseitigen Illustrationen in Raigern eigen ist, nach dem Beispiel der Hauptmeister des Trecentos. Diese Bilder tragen auch, und zwar als Hauptmerkmal, monumentalen Charakter. Zu der Zeit, in der die Raigerner Miniaturen entstanden, sind keine anderen erhaltenen Werke der böhmischen Tafel – oder Buchmalerei von dieser Monumentalität. Sie ist jedoch den Bildern Theodoriks auf Karlstein aus der Zeit um 1357 bis 1365 eigen. Ausserdem besitzen die Raigerner Illustrationen noch andere, mit den Bildern Theodoriks entweder ganz übereinstimmende oder eng verwandte Einzelheiten. Das bezieht sich besonders auf jene spezifisch schmale und in die Länge gezogene Gewandfalte, die manchmal geknickt ist und die sich in einer grossen Anzahl der Karlsteiner Heiligenbilder ebenso nachweisen lässt wie in den Raigerner Miniaturen. In einem unentwickelten Rudiment lassen sie sich auch auf den Tafeln des Hohenfurther Zyklus feststellen, hier besonders im markantesten Beispiel, abermals in der Gewandbehandlung des Hirten aus der Tafel der „Geburt“. Auch der aus dem Grabe auferstehende Christus auf der Auferstehungstafel und die Gestalt des Johannes auf der Aussendung des Hl. Geistes weisen in der Gewandbehandlung diese spezifischen Elemente auf. Ähnlich verhält es sich auch auf der Tafel der „Madonna mit der hl. Katharina und Margaretha“. Diese Hohenfurther Beispiele stehen in weiterer oder engerer Beziehung zu den Raigerner Miniaturen.

In den Raigerner Illustrationen ist sodann noch ein weiteres, bemerkenswertes Detail vorhanden, das dieselben in unmittelbare Beziehung zu den Bildern Theodoriks auf der Burg Karlstein bringt. Es sind das die Physiognomien der beiden Heiligen, Christoph und Günter. Die Gesichtszüge beider sind so ausdrucksvoll, dass sie sich mit keinen anderen schematischen und typologischen neutralen Gesicht der zeitgenössischen Malerei in Einklang bringen lässt. Beide Heilige haben gealterte, von einem Vollbart umrahmte Gesichtszüge, wobei der Bart durch die Zeichnung freihingeworfener Pinselstriche ausgedrückt wird und die Farbe nur leicht zur Anwendung kommt. Diese Striche umrahmen das Kinn in weich längsovaler Form. Dieses typische Traktament kehrt in zahlreichen Varianten auf den Gesichtern der Heiligen Meister Theodoriks wieder. Es besteht kein formaler Unterschied zwischen dem Traktament der Physiognomie auf den kleinformatigen Illustrationen und jenem der Tafelbilder. Ja, die Übereinstimmung geht so weit, dass sich das Gesicht des Raigerner Christophorus mit dem eines Karlsteiner Heiligen verwechseln liesse. Soweit überhaupt Unterschiede bestehen, ergeben sich diese aus dem Unterschied zwischen Miniatur- und Monumentalmalerei.

Die Übereinstimmung der Typen wird weiters durch die Form der Nase bekräftigt. Insbesondere ist dafür das Gesicht des Christophorus charakteristisch. Seine Nase ist gebogen, sie verläuft von der Wurzel in einem Bogen bis zur leicht rundlichen Spitze. An ihrem äusseren Rand ist die Nase schattiert. Ähnlich ist das Gesicht Günters aufgebaut. Es ist derselbe Typus mit gebogener Nase. Dieses charakteristische Detail, welches der ganzen Physiognomie de Christophorus den Ausdruck verliehen hat, existiert in keinem Gesicht einer anderen Gestalt, sei es in der zeitgenössischen Monumental- oder Buchmalerei. Es tritt jedoch in zahlreichen Beispielen auf den Bildern Theodoriks in Karlstein auf, sowie in seinen Wandmalereien, als auch in seinen Tafelbildern. Durch dieses charakteristische Detail seiner langen, gebogenen, im Dreiviertelprofil gesehenen Nase, zeichnet sich besonders das Gesicht des in der Szene der „Anbetung der Könige“ zuschauenden Josef aus.

Den Raigerner Christophorus verbindet mit den Gestalten Theodoriks auf Karlstein jedoch nicht nur diese langgezogene gebogene Nase. Gemeinsam ist auch die Art der Einsetzung der Augen und des Blickes. Bei der Raigerner Gestalt sind die Lider durch einen starken Pinselstrich eingesäumt, der in intensiver schwarzgrauer Farbe durchgeführt ist. Dieser Strich wird im Augenwinkel energisch angesetzt, um spontan in einem subtilen Pinselzug der Spitze zu enden. Er wölbt sich in leichter Schwellung über das ganze Lid. So sind die Augen des Raigerner Christophorus zusammen mit der charakteristischen Nase zu einer entscheidenden Ausdruckskomponente der Physiognomie geworden. Auf diese Art gebildete Augen finden wir zahlreich in den Gesichtern von Theodoriks Heiligenbildern mitsamt allen angeführten Einzelheiten wieder.

Die Übereinstimmung der Gesichter des Raigerner Christophorus und des Ein siedlers Günter mit denen der Heiligentafeln auf Karlstein geht so weit, dass die Raigerner Illustrationen als Werk Theodoriks betrachtet werden dürfen.

Diese Auslegung wird noch durch die stilistischen Hauptmerkmale der Raigerner Bilder begründet, die völlig mit den Eigenschaften des bisher bekannten Werkes des Theodorik übereinstimmen. Diese sind: Das breit angelegte Volumen, weiche Formen und die modulierte Farbgebung (Kolorit), in der das Licht immanent ist, also weder einfällt, noch sich an der Oberfläche der Formen verfängt.

Die bisherige zeitliche als auch künstlerische Einreihung zog die spezifischen Eigenschaften der Illustrationen und ihre formalen Zusammenhänge mit den übrigen Initialen im Text nicht in Betracht. Die Datierung der älteren Forscher bis in die sechziger, ja bis in die siebziger Jahre lehnte sich besonders an die äussere Situation der Illustrationen an, welche scheinbar nachträglich in den Kodex „eingeklebt“ worden waren. Diese Forscher übersahen jedoch dabei, dass dies erst bei der spätbarocken Neubindung des Buches geschehen war. Die Ergebnisse der paläographischen Analyse und Formanalyse haben gezeigt, dass die Raigerner Illustrationen zu der Zeit entstanden sind, welche das Explicit mitteilt.

Das Schaffen Theodoriks, besonders seine künstlerischen Anfänge erhalten durch diese Feststellung ihren festen Platz in der logischen ununterbrochenen Entwicklung der böhmischen, wie auch der europäischen Malerei. Die bemerkenswerte enge Beziehung Theodoriks einerseits zu den italienischen Trecentisten, d. h. zu Giotto und besonders zu Simone Martini als zu seiner Inspirationsquelle, andererseits zum Zyklus

von Hohenfurth und den ihm verwandten Werken — als Beispielen des ersten stilistischen Widerhalles der Kunst Theodoriks — bildet die Grundlage zu einer zeitlichen Einreihung seiner künstlerischen Anfänge. Das im Explicit angeführte Jahr 1342 ist der Zeitpunkt, in dem Theodorik als reale schöpferische Persönlichkeit in der Entwicklung der böhmischen Malerei zum ersten Mal auftritt, also früher, bevor er erster Meister der im Jahre 1348 in Prag gegründeten Lukasbruderschaft der Maler wurde.

Übersetzt von M. A. Kotrbová

DAS VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

1. Madonna in der Demuth. — Die ganzseitige Illustration des Meisters Theodorik in dem Breviarium „des Bruders“ Vitko, des Propstes des Benediktinerstiftes in Rajhrad (Raigern bei Brünn in Mähren) — Brünn, Universitätsbibliothek, MS R 394, fol. Iiv, dat. 1342.
2. Das Antlitz der Madonna. — Detail der Illustration „Madonna in der Demuth“.
3. Das Antlitz des Christkindes. — Detail der Illustration „Madonna in der Demuth“.
4. Der heilige Christophorus. — Die ganzseitige Illustration des Meisters Theodorik in dem Breviarium „des Bruders“ Vitko, des Propstes des Benediktinerstiftes in Rajhrad (Raigern bei Brünn in Mähren) — Brünn, Universitätsbibliothek, MS R 394, fol. III, dat. 1342.
5. Der Einsiedler Guntherus. — Die ganzseitige Illustration des Meisters Theodorik in dem Breviarium „des Bruders“ Vitko, des Propstes des Benediktinerstiftes in Rajhrad (Raigern bei Brünn in Mähren) — Brünn, Universitätsbibliothek, MS R 394, fol. IIIv, dat. 1342.
6. Das Gesicht des hl. Christophorus. — Detail der Illustration „Der heilige Christophorus“.
7. Das Gesicht des hl. Guntherus. — Detail der Illustration „Der Einsiedler Guntherus“.
8. Das Christkind. — Detail der Illustration „Der heilige Christophorus“.
9. Die Hand mit dem Aermel des Mantels des Einsiedlers Guntherus.
10. Die Initiale B-eatus, mit der Abbildung des die Harfe spielenden Königs David. Der König sitzt auf einem italisierenden Thron. — Die Miniatur des ersten Illuminators im Breviarium des „Bruders“ Vitko, des Propstes des Benediktinerstiftes in Rajhrad (Raigern bei Brünn in Mähren) — Brünn, Universitätsbibliothek, MS R 394, fol. 9, dat. 1342.
11. Die Initiale V-isis, mit der Szene „des Martyriums des Propheten Isaias“. — Die Miniatur des ersten Illuminators des Breviariums des „Bruders“ Vitko, des Propstes des Benediktinerstiftes in Rajhrad (Raigern bei Brünn in Mähren) — Brünn, Universitätsbibliothek, MS R 394, fol. 141, dat. 1342.
12. Die Initiale U-espere, mit der Szene „der Auferstehung Christi“. — Die Miniatur des zweiten Illuminators im Breviarium des „Bruders“ Vitko, des Propstes des Benediktinerstiftes in Rajhrad (Raigern bei Brünn in Mähren) — Brünn, Universitätsbibliothek, MS R 394, fol. 223, dat. 1342.
13. Die Initiale C-onfitemur, mit der Abbildung der „Trinität“. — Die Miniatur des zweiten Illuminators in dem Breviarium des „Bruders“ Vitko, des Propstes des Benediktinerstiftes in Rajhrad (Raigern bei Brünn in Mähren) — Brünn, Universitätsbibliothek MS R 394, fol. 239v, dat. 1342.
14. Der Prophet Isaias wird mit hölzerner Säge zerschnitten. — Detail der Initiale V-isis mit der Szene des „Martyriums des Propheten Isaias“ in dem Breviarium des „Bruders“ Vitko, des Propstes des Benediktinerstiftes in Rajhrad (Raigern bei Brünn in Mähren) — Brünn, Universitätsbibliothek MS R 394, fol. 141, dat. 1342.
15. Die Initiale C-um, mit dem Evangelisten Johannes. — Die Miniatur des zweiten Illuminators in dem Breviarium des „Bruders“ Vitko, des Propstes des Benediktinerstiftes in Rajhrad (Raigern bei Brünn in Mähren) — Brünn, Universitätsbibliothek MS R 394, fol. 279 v, dat. 1342.