

Pešina, Jaroslav

## Zur Frage der Chronologie des "Schönen Stils" in der Tafelmalerei Böhmens

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1970-1971, vol. 19-20, iss. F14-15, pp. [167]-191*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110796>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JAROSLAV PEŠINA

Praha

## ZUR FRAGE DER CHRONOLOGIE DES „SCHÖNEN STILS“ IN DER TAFELMALEREI BÖHMENS

Eine der Hauptfragen, die im Zusammenhang mit der Vorbereitung der Ausstellung „Gotische Kunst Böhmens 1350—1420“ und mit der Bearbeitung ihres Katalogs mit neuer Dringlichkeit in den Vordergrund gerückt sind und Antwort heischen, war die Frage der Stellung der böhmischen Länder und ihrer Priorität im Kontext der europäischen Entwicklung dieser Zeit. Diese Frage wurde auf allen Entwicklungsstufen dieses durch das Programm der Ausstellung begrenzten Zeitabschnitts aufgeworfen, das Interesse hat sich jedoch besonders auf die Kunst um 1400 oder den Schönen Stil konzentriert, wobei besondere Aufmerksamkeit der Genese und Chronologie dieses Stils gewidmet wurde, der sich in solch bedeutendem Maße und so initiativ an der Bildung und Endform des europäischen internationalen Stils beteiligt hat, dessen selbstständige Variante er bildet.

Es tritt immer deutlicher zum Vorschein, daß die Entstehung einiger Hauptwerke des böhmischen Schönen Stils und gerade jener, die als Angelpunkte der Entwicklung aufragen, zeitlich tiefer zurückverlegt werden muß, als bisher angenommen wurde und daß bisher nur die Scheu, in die durch Tradition stabilisierte und mehr oder weniger stillschweigend anerkannte Chronologie einzugreifen, dies verhindert hat. Bei der Arbeit am Katalog der erwähnten Ausstellung trat jedoch das Postulat einer Revision der bisherigen Datierung von neuem in den Vordergrund. Dies gilt sowohl von der Plastik, als auch von der Tafelmalerei, die neben der Skulptur und gemeinsam mit derselben im Entwicklungsprozess des Schönen Stils eine entscheidende und bestimmende Bedeutung einnahm.<sup>1</sup> Auf die Tafelmalerei im besonderen ist auch vorliegende Studie konzentriert, die zum Teil die durch die Arbeit am Katalog erzielten Ergebnisse zusammenfaßt, diese zum Teil korrigiert und sie auf Grund des neuerlichen Studiums der ganzen Frage ändert. Ihre Lösung wurde einerseits durch die Restaurierung und durch Untersuchungen weiterer bedeutender Werke, andererseits durch einige neue Teilerkenntnisse, die inzwischen veröffentlicht worden sind, beschleunigt. Obwohl also Gegenstand dieses Aufsatzes die Tafelmalerei ist, werden auch weitere Gattungen des Kunstschaffens, vor allem die Plastik, sowie die Wand- und Buchmalerei nicht außer acht gelassen, soweit diese Denkmäler bei der Lösung dieser Grundfrage behilflich sein können. Die Studie ist daher gleichsam ein Versuch um eine komplexe Lösung, deren Postulat bereits einst E. Wiegand ausgesprochen hat.<sup>2</sup> Ihr weiteres methodisches Merkmal ist, daß sie nicht so sehr von der Stilanalyse und Komparation ausgeht — auch wenn sie natürlich ohne dieselbe nicht auskommt — als eher von den wenigen sicheren oder verhältnismäßig sicher feststellbaren Daten, an die dann die ganze chronologische Kette angehängt ist. Die Studie erhebt dabei keinerlei Anspruch auf eine erschöpfende Bearbeitung des gesamten

<sup>1</sup> Eine analoge Studie über die Chronologie der Plastik Böhmens bereitet Dr. J. Homolka vor, dem ich an dieser Stelle für manchen wertvollen Hinweis danke. — Einen erfolgreichen Versuch um die Zusammenstellung einer chronologischen Reihe in der Buchmalerei — die zwar ebenso wie die Wandmalerei hinter der Entwicklung der Tafelmalerei und Skulptur bedeutend zurückblieb — hat in letzter Zeit J. Krása unternommen: *Výstava rukopisů knihovny Národního muzea v Praze [Handschriften-Ausstellung in der Bibliothek des Nationalmuseums in Prag]*, Umění XIII, 1966, 606.

<sup>2</sup> E. Wiegand, *Beiträge zu südostdeutschen Kunst um 1400*. Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen LIX, 1938, 69.

erhaltenen Materials, ihr Ziel ist auch nicht die Aufstellung einer ausführlich durchgearbeiteten Entwicklungsreihe. Es geht ihr um nichts anderes als um eine Skizze, ein Schema, das unserer Meinung nach nichtsdestoweniger ein Beitrag zur endgültigen Lösung der Frage und zum Ausgangspunkt zukünftiger Erwägungen in Zusammenhang mit der beabsichtigten Neuausgabe des Corpus der gotischen Tafelmalerei Böhmens ist. Diese Studie möge daher als eines Prolegomena hiezu betrachtet werden.

\* \* \*

Als Initiator des Schönen Stils in der Malerei Böhmens und — wie es scheint, überwiegend auch in der Skulptur — als Mitgestalter und einer der Gründer des internationalen Stils wird jetzt mit Recht der Meister des Wittingauer Altars betrachtet. Es ist also gewiß kein Fehler, wenn wir gerade ihn und in erster Linie das Werk, nach dem er genannt wird, zum Ausgangspunkt unserer Erwägungen machen.

*Der Wittingauer Altar* (Nationalgalerie Prag) bildet nämlich nicht nur die chronologische Basis der eigentlichen Tätigkeit seines Schöpfers, sondern er nimmt in dieser Hinsicht direkt eine Schlüsselstellung zur Kenntnis der Chronologie des Schönen Stils in der Kunst Böhmens überhaupt ein. Die Datierung des Altars in die Zeit um 1380 ist zwar bereits allgemein anerkannt, aber weil jedoch auch heute noch hie und da Zweifel über deren Richtigkeit und das Bestreben, seine Entstehung ans Jahrhundertende oder sogar noch darüber hinaus zu rücken, laut werden, ist es vielleicht angebracht, wenn wir neuerdings den Versuch unternehmen, die Richtigkeit dieser Datierung zu beweisen und sie womöglichst eng zu begrenzen. Wir entgehen dabei nicht der unerläßlichen Wiederholung einiger bekannter Feststellungen, denen wir jedoch einige neue oder weniger bekannte Tatsachen hinzufügen. Wir werden dabei vor allem die Aussage der Quellen in Betracht ziehen, in zweiter Linie dann die Stilsprache der Denkmäler selber, dies besonders jener, deren Entstehungszeit womöglichst fest sichersteht.

Seit den Tagen J. Neuwirths<sup>3</sup> ist der schriftliche Zusatz bekannt, der den Reliquien beigelegt war, die 1730 bei der Entfernung eines Altars in der Augustinerklosterkirche St. Aegidien in Wittingau (Třeboň) aufgefunden worden waren. Das Dokument ist heute zwar verschollen, aber seine Authentizität ist nicht zu bezweifeln. Wie bekannt, ist darin die Rede von der Altarweihe im Jahre 1378 und den Reliquien der hl. Maria Magdalena und anderer heiliger Jungfrauen und Witwen. Es erwähnt ferner den Titel der hl. Maria Magdalena und des hl. Augustinus. Diese Nachricht kann mit höchster Wahrscheinlichkeit, wie R. Ernst schon getan hat,<sup>4</sup> mit dem unvollständig erhaltenen Altar, genannt Wittingauer Altar, in Zusammenhang gebracht werden, von dem man mit beinahe absoluter Sicherheit urteilen kann, daß er gerade aus dieser Kirche stamme. Dies bezeugt die unzweifelhafte Provenienz der Altartafeln aus der unmittelbaren Umgebung von Wittingau, sowie die Darstellung der hl. Maria Magdalena und des hl. Augustinus, die in dem schriftlichen Anhang erwähnt werden, ebenso auch die Darstellung des hl. Aegidius, des Titularheiligen der Kirche, auf den einzelnen Tafeln des Wittingauer Altars. Wenn auch nicht unumgänglich vorausgesetzt werden kann, daß das Retabel auf die Mensa gleichzeitig mit deren Konsekrie-

<sup>3</sup> *Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen vom Tode Wenzels III. bis zu den Husitenkriegen I.* Prag 1893, 462. Dort auch die Transkription der Urkunde.

<sup>4</sup> *Die Krummauer Madonna der k. k. Staatsgalerie.* Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege XI, 1917, 128.

rung oder kurz danach aufgesetzt wurde, wie einige Forscher meinen, haben wir Gründe vorzusetzen, daß die Anschaffung eines Flügelretabels auf die Mensa kaum lange auf sich warten ließ. Betrachten wir also vorderhand die kurz nach 1378 folgenden Jahre als Entstehungszeit unseres Altars.

Aus anderer Quelle erfahren wir, daß schon 1376 eine Stiftung zur Vermehrung der bisherigen Anzahl der Mönche von acht auf sechzehn gemacht wurde und daß 1380 eine neue Stiftung zur Erziehung des bereits achtzehnten Ordensbruders erfolgte.<sup>5</sup> Aus demselben Jahre stammt dann die bekannte Nachricht vom Vermächtnis der Brüder Peter und Johann von Rosenberg zur Einwölbung der Kirche.<sup>5a</sup> Mag auch damals die Kirche noch nicht ganz vollendet gewesen sein, entfaltete sich die Tätigkeit des Konvents doch außerordentlich rasch. Dies bezeugt eine Nachricht aus dem Jahre 1368 von der Existenz des Klosterskriptoriums, das zu dieser Zeit nicht weniger als fünf Schreiber und Illuminatoren beschäftigte.<sup>6</sup> In Übereinstimmung damit sind auch die Erwähnungen der Altäre. So werden 1380 in Zusammenhang mit einer Kerzenstiftung ein Marienaltar („altare beatae Virginis“) und der Hochaltar („altare majus“) erwähnt, vor denen an bestimmten Tagen Kerzen brennen sollen.<sup>6a</sup> Auf den Marienaltar kommen wir noch später zu sprechen, hier muß jedoch dem Hochaltar Aufmerksamkeit gewidmet werden, schon deshalb, weil einige Forscher diese Erwähnung mit der bereits angeführten Nachricht von der Konsekration eines Altars von 1378 verwechselten. Ikonographische Gründe scheinen davon zu zeugen, daß der Altar, auf den sich diese Konsekration bezieht, wirklich der Hochaltar war: es sind hier beide Titularheilige der Kirche und des Ordens dargestellt. Wenn also schon 1380 vom Hochaltar als einem bereits existierenden die Rede ist, wurde er zweifellos bereits vor 1380 geweiht, also wahrscheinlich gerade 1378. Auffallend ist, daß in der erwähnten Nachricht über den Hochaltar außer Festtagen noch anderer Heiliger, die hier aufgezählt werden, auch die Feste der hl. Augustinus und Aegidius, also wiederum beider Titularheiligen der Kirche in Wittingau angeführt sind. Aber auch das muß noch keinesfalls bedeuten, daß unser Altar zu diesem Zeitpunkt schon wirklich auf der Mensa stand, es ist jedoch nicht ganz ausgeschlossen.

In diesem Zusammenhang muß noch eine Tatsache berührt werden, die uns als einer der Stützpunkte dienen kann, die uns die Quellen bieten. Es war A. Kutal,<sup>7</sup> der auf die Möglichkeit einer engen Verbindung des Prager höfischen Kreises mit dem Augustinerkloster in Wittingau (Třeboň) und auf die Möglichkeit aufmerksam gemacht hat, daß diese Verbindung, namentlich mit dem Wittingauer Meister als Mitglied dieses höfischen Kunstkreises, gerade durch Peter von Rosenberg, Kanonikus des Domkapitels bei St. Veit und seit 1358 Propst der Allerheiligenkirche auf der Prager Burg, vermittelt wurde. Also durch jenen Peter von Rosenberg, der Mitgründer und Wohltäter des Wittingauer Klosters, in der Gründungsurkunde von 1367 und neuerdings dann in der bereits zitierten Nachricht von 1380 als jener angeführt, der seinen Bruder Johann oder einen

<sup>5</sup> A. L. Krejčík, *Urbář z roku 1378 a účty kláštera třeboňského z let 1367—1407* [Das Urbar von 1378 und die Rechnungen des Wittingauer Klosters aus den Jahren 1367—1407]. Praha 1949, Beilage Nr. 8 auf S. 107 ff, Beilage Nr. 9 auf S. 111 ff.

<sup>5a</sup> Krejčík, l. c., Beilage Nr. 10 auf S. 116 ff.

<sup>6</sup> F. Mareš, *Literární působení kláštera třeboňského* [Das literarische Wirken des Wittingauer Klosters]. Časopis Českého Musea LXX, 1896, 521 ff.

<sup>6a</sup> Krejčík, l. c., Beilage Nr. 9 auf S. 113.

<sup>7</sup> *The Brunswick Sketchbook and the Czech art of the Eighties of the 14th Century*. Sborník prací filosofické fakulty brněnské university 1961, F 5, 220.

anderen Erben zur Zahlung von 100 Schock Groschen während dreier Jahre zur Fertigstellung des Dachstuhls und der Instandsetzung des Daches verpflichtet für den Fall, daß er früher sterbe, als die Kirche bis zum Gewölbe fertig sei. Das Interesse Peters von Rosenberg an der Vollendung und künstlerischen Ausstattung der Wittingauer Kirche war also ungewöhnlich groß und wir irren kaum, wenn wir auch die Errichtung der Altäre und deren künstlerischen Schmuck in direkte Beziehung zu ihm bringen. Weil Peter 1384 starb,<sup>8</sup> können wir dieses Jahr in bedeutendem Maße als terminus ante quem für die Entstehung unseres Altars betrachten, auch wenn wir voraussetzen wollten, daß er weder 1378 noch 1380 schon auf der Mensa aufgestellt war.

Es existieren jedoch auch Stilindizien, die wir zur genaueren zeitlichen Einordnung des Wittingauer Altars verwenden können. In dieser Hinsicht haben sich bereits frühere Forscher bemüht. So namentlich E. Wiegand,<sup>9</sup> der die Datierung des Altars auf die Zeit zwischen 1375 als vorausgesetzter mittlerer Schaffensperiode der Werkstatt Meister Theodoriks und 1385 beschränkte, als Jahr, in dem der Mühlhausener Altar vollendet wurde. Letzterer trägt jedoch — wie Wiegand genau erkannte — deutliche Spuren des Einflusses des Meisters des Wittingauer Altars, der also bereits vor diesem Zeitpunkt tätig sein mußte. Ein anderer Forscher, V. Kramář,<sup>10</sup> suchte die Voraussetzungen der Kunst des Wittingauer Meisters in der Hofkunst zur Zeit Karls IV., in der Kunst der fünfziger und sechziger Jahre und im Motivbild des Očko von Vlašim aus dem Jahre 1371. Ein willkommener terminus ante quem war ihm das Jahr 1376, in welchem die illuminierte Handschrift, der sgn. clementinische Sammelband des Thomas von Štítý in der Universitätsbibliothek in Prag entstanden ist.

Diese im ganzen richtigen Erkenntnisse können jedoch noch ergänzt und vermehrt werden. Für die Bestimmung der oberen zeitlichen Grenze des mit dem Auftreten des Wittingauer Meisters verbundenen Stils sind noch zwei Jahreszahlen nicht ohne Bedeutung. Mit der Jahreszahl 1379 ist vor allem die Urkunde datiert, die vor einigen Jahren bei der Öffnung des Grabmals Herzog Wratislavs in der Georgsbasilika der Prager Burg gefunden wurde. Mit dieser Jahreszahl ist auch die Entstehung des Holzschreines auf der Tumba Wratislavs genau bestimmt, dessen gemalte Dekoration — mag es sich nun um ein Original aus dem 14. Jahrhundert oder um eine spätere Rekonstruktion handeln, die die Form der ursprünglichen Arbeit getreu wiedergibt<sup>11</sup> — alle Merkmale des späten „verwilderten“ Theodorikischen Stils trägt. Dies bedeutet, daß im Umkreis des Hofes, zu dem sich der Aufbau durch seine Bestimmung und die Person der Auftraggeberin, die Äbtissin von St. Georg, Katharina von Lipoltitz (1378—1386), meldet, noch am Ausgang des achten Jahrzehnts in einem Stil gemalt wurde, der von der Kunst des Wittingauer Meisters vollkommen unberührt geblieben war. Hieraus läßt sich ferner schließen, daß diese neue Kunst damals noch nicht einmal auf das künstlerische Milieu des Hofes einzuwirken begonnen hatte und daß also der Wittingauer Meister seine bahnbrechende Tätigkeit zweifellos erst

<sup>8</sup> V. V. Tomek, *Dějepis města Prahy V* [Geschichte der Stadt Prag V]. Praha 1905, 192.

<sup>9</sup> *Die böhmischen Gnadenbilder*. Würzburg 1936, 14.

<sup>10</sup> *Madona mezi sv. Kateřinou a Markétou Městského musea v Č. Budějovicích*. [Die Madonna zwischen den hll. Katharina und Margaretha des Stadtmuseums in Budweis]. Praha 1937, 20 ff.

<sup>11</sup> V. Kotrba, *Tumba knížete Vratislava v basilice sv. Jiří na pražském Hradě*. [Die Tumba Herzog Wratislavs in der Georgsbasilika der Prager Burg]. Sborník k sedmdesátinám Jana Květa [Festschrift zum siebzigsten Geburtstag von Jan Květ]. Praha. Universita Karlova 1965 [Karls-Universität 1965], 124 ff.

vor kurzem, d. i. kurz vor 1379 einleitete. Dabei muß allerdings berücksichtigt werden, daß es sich um eine ziemlich grobe und handwerkliche Arbeit handelt.

In demselben Jahr starb Albert von Sternberg, der Bischof von Leitomyšl (Litomyšl), mit dessen Person als Auftraggeber drei Tafeln mit Darstellungen weiblicher Heiligen und der Verkündigung Mariens in Verbindung gebracht werden können, Reste eines größeren, bisher noch nicht veröffentlichten bedeutenden Flügelaltars, der wahrscheinlich für die Kapelle der elterlichen Burg oder die Klosterkirche des Augustinerstiftes in Mährisch Sternberg<sup>11a</sup> bestimmt war. In den Bildern dieses Altars, der also noch vor 1379, auf jeden Fall aber zu einer, diesem Jahr nicht zu sehr fernen Zeit entstanden sein darf, klingt zum Teil noch der Stil der sechziger Jahre nach, zugleich meldet sich hier aber auch ziemlich ausdrücklich schon die neue, für die zweite Hälfte der siebziger Jahre charakteristische Stilsprache zu Worte. Diese charakterisiert vor allem eine fortschreitende Umwandlung des Figuralkanons und ein Bestreben nach einer rhythmischeren Gewandgliederung, also Züge, die zusammen mit der neuen Gestaltung des Gesichtstypus auf den vorhergehenden Stil reagieren und bereits die Kunst der achtziger Jahre vorwegnehmen.

Dadurch gesellt sich der Altar aus Sternberg zu einigen Arbeiten der zeitgenössischen Buchmalerei, in der sich ähnliche Tendenzen und ein ähnlicher „Regotisierungsprozeß“ verfolgen lassen, der seine tiefen Wurzeln in der Wandmalerei des höfischen Umkreises der sechziger und der siebziger Jahre hat, worauf unlängst J. Krása aufmerksam gemacht hat.<sup>12</sup> Zu der bisher bekannten Handschrift des Thomas von Štítý aus dem Jahre 1376 kam unlängst noch eine andere, bisher unbekannte, illuminierte Handschrift böhmischen Ursprungs hinzu, das Opatowitzer Brevier (Krakau, Kapitelarchiv auf dem Wawel). Diese Handschrift ist zwar nicht datiert, sie meldet sich aber durch ihren Stil zusehends in die zeitliche Nähe der Handschrift im Clementinum.<sup>13</sup> Dort überall äußert sich in der Verfeinerung der Proportionen und in der Vertikalisierung der Figuren, in der gesteigerten Subtilität der Körperform, in der Vertiefung des Ausdrucks ein Wandel in der Anschauung. Es steht außer Zweifel, daß die von den Malereien der Erhard- und Otilienkapelle im Veitsdom aus der Zeit vor 1370 ausgehende Entwicklungslinie hierher und dann weiter zum Wittingauer Meister führt.

Es scheint, daß der mit dem Meister von Wittingau verknüpfte Antritt des neuen Stils nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Plastik des höfischen Umkreises vorbereitet wurde. Hier muß neuerdings auf die grundlegende Bedeutung von Parlers Figur des hl. Wenzel aus dem Jahre 1373 hingewiesen werden, die einige Forscher — gewiß mit Recht — als wichtige Voraussetzung, ja als Inkunabel des Schönen Stils betrachten.<sup>14</sup> In der idealisierten Auffassung der

<sup>11a</sup> Daß der Altar mit dem Namen des Albert von Sternberg in Verbindung gebracht werden kann, dafür zeugt, daß derselbe Prälat auch Besteller des bekannten, in das Jahr 1376 datierten Pontifikales in der Bibliothek des Stiftes Strahov in Prag war, dessen Miniaturen eng mit der Prager Hofkunst verwandt sind, weiter der eng verwandten Krakauer Bibel (Krakau, Bibl. Jagiełońska), schließlich auch des silbernen Altare portatile von 1375 in der Benediktinerabtei Admont.

<sup>12</sup> V. Dvořáková — J. Krása — A. Merhautová — K. Stejskal, *Gothic mural Painting in Bohemia and Moravia*. London 1964, 123 ff.

<sup>13</sup> B. Miodoňská, *Opatovický breviř, neznámý český rukopis 14. století* [Das Opatowitzer Brevier, eine unbekannte böhmische Handschrift des 14. Jahrhunderts]. Umění XVI, 1968, 213 ff.

<sup>14</sup> So J. Homolka, *Einige Bemerkungen zur Entstehung des Schönen Stils*. Sborník prací filozofické fakulty brněnské university 1964, F 8, 47.

Gestalt, in der Veredelung des Antlitzes, in der leicht gewordenen Körperform und in der Lichtmodellation der plastischen Masse darf wirklich ein Vorzeichen des Schönen Stils erblickt werden. Zugleich ist auch die Jahreszahl, durch die die Entstehung der Figur gesichert ist, ein weiterer willkommener, wenn auch — scheinbar — früher terminus ante quem in der Beziehung zum Wittingauer Altar und seinem Meister.

Daß die Voraussetzungen der Kunst des Wittingauer Meisters in den sechziger und siebziger Jahren gesucht werden müssen, auch inwiefern es sich um die erwogene Beziehung zur französischen Malerei handelt, darauf wurde bereits mehrmals hingewiesen.<sup>15</sup> Es existiert nämlich kein Denkmal der französischen Malerei aus der Zeit nach 1380, an dem deren Einfluß auf den böhmischen Meister belegt werden könnte. Wir werden übrigens Gelegenheit haben, noch später eingehender auf diese nicht in letzter Reihe gerade für die Datierung des Wittingauer Altars und anderer Werke des Malers wichtige Frage zurückzukommen. Vorderhin mag diese Feststellung zur Unterstützung der die obere zeitliche Grenze für die Entstehung des Stils des Wittingauer Meisters in den siebziger Jahren des 14. Jahrhunderts suchenden These genügen.

Nun aber zur Frage der unteren zeitlichen Grenze. Es wurde bereits der Altar aus Mühlhausen als Arbeit angeführt, an der man den Stileinfluß des Wittingauer Meisters darlegen kann. Dies schwebte wahrscheinlich A. Matějček vor, als er in Zusammenhang mit diesem Altar von einem „Reflex der Kunst der Zeit Wenzels IV.“ sprach, der sich seiner Meinung nach in den schlanker werdenden Figuren und im System der biegsamen, langgezogenen Falten äußerte.<sup>16</sup> Die Möglichkeit einer frühen Wirkung des Wittingauer Meisters auf diesen Altar konkretisierte dann Wiegand,<sup>17</sup> indem er feststellte, daß die Auflockerung der Draperie und das Malerische der Falten auf keine andere Weise als durch den Kontakt des Malers der Außenseiten des Altars mit dem Wittingauer Meister oder eher mit dessen Stil zu erklären sei. Diese Kenntnis kann ausgedehnt und vertieft werden. Hierher gehört auch die malerische, aufgelockerte Handschrift in der Darstellung des Terrains, die erhöhte Lichtempfindlichkeit, das Bestreben um eine weichere Wiedergabe des Ganzen und eine Bindung des Kolorits durch ein leichtes Helldunkel, hierher gehört ferner die Anwendung der auffallend großen scheibenförmigen Heiligenscheine und des zinnoberroten Hintergrundes, der mit gemalten kleinen fünfblättrigen Rosetten verziert ist. Dieses Motiv entspricht den punzierten Rosetten der Heiligenscheine im Wittingauer Altar, die dann der Maler des Pähler Altars für den vergoldeten Hintergrund übernimmt.

Den unumstößlichen Beweis erbringt uns jedoch die Gestalt der Maria in der Darstellung der Kreuzigung, die in ihrer Pose, in der Drehung, Neigung und im Typus des Kopfes, insbesondere jedoch in der gegenseitigen Lage der Hände, deren eine das Gewand auf der Brust zusammenhält, die andere, in den Mantel gehüllte, ist zum Gesicht emporgehoben, um die Tränen zu trocken; dies alles wurde offenbar von der Gestalt der Maria Magdalena aus der Grablegung des Wittingauer Altars übernommen. Besonders das Motiv des Trocknens der Tränen ist ein Motiv, das der handwerklich veranlagte Maler, wahrscheinlich ein jüngerer

<sup>15</sup> Zuletzt J. Pešina, *Obraz krajiny v české knižní malbě kolem r. 1400* [Das Landschaftsbild in der Buchmalerei Böhmens um 1400]. *Umění XIII*, 1965, 242 ff.

<sup>16</sup> *Dějepis výtvarného umění v Čechách I.* [Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen I]. Praha 1931, 302.

<sup>17</sup> L. c., s. 14.

Werkstattgehilfe, sich nicht selber ausdenken, sondern nur übernehmen und ungeschickt nachahmen konnte.<sup>17a</sup>

Der Einfluß des Wittingauer Altars auf den Mühlhausener darf also heute als erwiesen betrachtet werden; dies bedeutet, daß sein Schöpfer — der Wittingauer Meister — schon vor 1385 tätig war und zwar sichtlich schon seit geraumer Zeit, da er auf eine stilistisch so rückständige, offenbar in einer nicht gerade bedeutenden, dem Spätstil Theodoriks noch Tribut zahlenden Prager Werkstatt entstandene Arbeit einen so durchdringenden Einfluß ausübte.

Als untere zeitliche Grenze, wenn auch zeitlich schon etwas hinausgeschoben, dient auch der Schmuck der illuminierten Handschrift des Willehalm in der Nationalbibliothek in Wien, die 1387 datiert ist und zu den ältesten Gliedern der Gruppe der Wenzelhandschriften gehört. Diese Tatsache bemerkte wiederum Wiegand<sup>18</sup> und gleichzeitig mit ihm A. Stange.<sup>19</sup> Der Exodusmeister, wie der Illuminator genannt wird, an den wir in diesem Zusammenhang denken, legte hier wirklich eine frühe Kenntnis einiger wichtiger Innovationen des Wittingauer Meisters an den Tag, wie der diagonal geschichtete Bildraum, das Streben nach rhythmischer Verbindung der Figur mit der Landschaft oder die malerisch weiche Auffassung sind.<sup>20</sup>

Schließlich darf der starke Einfluß nicht übergangen werden, den der Wittingauer Meister auf die zeitgenössische Skulptur ausübte. Hier genügt es, auf die Schlußfolgerungen der Arbeit A. Kutals hinzuweisen, der eine starke Inspiration einer ganzen bedeutenden Gruppe böhmischer Monumentalplastiken aus dem Werk des Wittingauer Meisters belegen konnte.<sup>21</sup> Dies gilt in besonderem Maße von der Figur des hl. Sigismund vom Altstädter Brückenturm und vom Tympanon der Teinkirche, die in die Mitte und das Ende der achtziger Jahre eingeordnet werden können. Soweit es sich um Holzplastik handelt, geht ein ganzer Strom derselben von dieser Quelle aus, wie Kutal ebenfalls zeigte.<sup>22</sup>

<sup>17a</sup> Dieses Motiv tritt in der böhmischen Malerei zum ersten Mal in der Szene der Beweinung Christi des Hohenfurter Altars auf, wohl unter dem durch den kleinen Passionsaltar in Klosterneuburg vermittelten italienischen Einfluß, später in den Wandmalereien der unteren Partie der Wenzelskapelle des Veitsdomes um 1370 und zwar in der Gestalt Mariae der Kreuzigung. (Für den letzten Hinweis spreche ich Dr. J. Homolka meinen Dank aus.) Daß jedoch der Maler des Mühlhausener Altars durch Vermittlung des Meisters von Wittingau dieses Motiv kannte, ist nach allen angeführten Parallelen mehr als wahrscheinlich, ja nahezu gewiß. Zum Unterschied von der Gestalt in der Wenzelskapelle, die den Kopf nach oben wendet, stimmt hier bei den Figuren beider Altäre auch die Kopfwendung und sogar ein solches Motiv, wie der leicht geknickte Saum des Kapftuches, überein. Von einer anderen Figur, offenbar vom hl. Philippus, ist wieder das Motiv der langen unten offenen trichterförmigen Falte des Mantels übernommen.

<sup>18</sup> L. c., S. 14.

<sup>19</sup> *Deutsche Malerei der Gotik*. Berlin 1936, S. 49 ff. — Erst während des Drucks dieses Aufsatzes, der schon im Herbst 1969 vorbereitet war, können wir wenigstens nachträglich in der Anmerkung die wichtige Feststellung G. Schmidts in der inzwischen erschienenen Publikation (*Gotik in Böhmen*, München 1969, 233 ff.) erwähnen, daß mit der malerischen Ausstattung der Handschrift, die schon 1387 abgeschlossen wurde, die Illuminatoren bereits um 1385 angefangen haben und daß der Anteil des Esra-Meisters die Kenntnis des Stils des Wittingauers, in dessen Werkstatt er sogar um 1385 lernen mußte, unmittelbar voraussetzt. Diese Feststellung ergänzt nun willkommen und bestätigt zugleich meine feste Überzeugung, dass die Werkstatt des Wittingauers schon eine beträchtliche Zeit vor 1385 im Betrieb gewesen sein muß.

<sup>20</sup> Vgl. auch Pešina, l. c., S. 241.

<sup>21</sup> *České gotické sochařství 1350—1450* [Gotische Plastik Böhmens 1350—1450]. Praha 1962, 58.

<sup>22</sup> L. c., S. 75 ff.

Im vorhergehenden Text ist es uns, wie wir glauben, gelungen, die zeitlichen Grenzen der Entstehung des Wittingauer Altars einander näher zu rücken durch seine Beschränkung von beiden Seiten auf die kleinste vorstellbare Fläche, d. i. zwischen das Jahr 1378 auf einer und das Jahr 1385 auf der andern Seite, wobei wir die Zeit seiner Entstehung unmittelbar um 1380 als der Wahrheit am nächsten betrachten. Wie sieht es jedoch mit der Chronologie des übrigen, heute bereits ziemlich ausgedehnten und differenzierten Werkes des Wittingauer Meisters aus? Wie lassen sich seine weiteren Arbeiten, die Tafel aus Cirkvice, die Anbetung des Kindes aus Hluboká (Frauenberg), die Kreuzigung aus St. Barbara, zeitlich einreihen, von seinen übrigen Arbeiten oder jenen seiner Werkstatt nicht zu sprechen, deren Einordnung keine so großen Schwierigkeiten mehr verursacht?

Es handelt sich hier vor allem um die zeitliche Beziehung der erwähnten Werke untereinander und zum Wittingauer Altar, von dem wir jetzt als von einem ziemlich festen Stützpunkt ausgehen können. Solange nur die eine Seite *der Tafel aus Cirkvice* (Cirkvice bei Kuttenberg, Pfarrkirche St. Vinzenz) bekannt war, nämlich mit der Darstellung der Schmerzhaften Maria, wurde diese Arbeit an den Ausgang des 14. Jahrhunderts gelegt und ihre Beziehung zum Meister von Wittingau wurde nur ziemlich allgemein erwogen.<sup>23</sup> Erst nach der unlängst erfolgten technologischen Untersuchung und Restaurierung der Tafel — des Fragments eines Flügels eines großen Flügelaltars — bei der auch die Rückseite mit der Darstellung des hl. Christophorus entdeckt wurde, trat die engste Beziehung beider Bilder zum Wittingauer Meister hervor und die Datierung rückte auf einen Schlag bedeutend zurück.<sup>24</sup> Es war als erster J. Homolka,<sup>25</sup> der auf die Möglichkeit einer frühen Entstehung der Tafel hinwies, die sogar noch dem Wittingauer Altar selber voranging. Seine auf den vorläufigen Schluß hinausgehende Argumentation (die Monumentalität, große, schwere Formen, die Proportionen, gradlinige Falten, Mangel an zusammenhängender rhythmischer Bewegung, schillernde Farbigkeit), der zufolge die Cirkvicer Tafel älter als der Wittingauer Altar sei und vielleicht das gesuchte Verbindungsglied zwischen dem Stil der sechziger Jahre und dem reifen Werk des Wittingauer Meisters bilde, ist ohne Zweifel richtig und kann durch weitere Hinweise unterstützt werden.

Am auffallendsten zeigt sich der Zusammenhang des Cirkvicer Bildes mit dem Stil der sechziger Jahre, der allgemein mit dem Namen Theodoriks in Verbindung gebracht wurde, in der Gestalt des hl. Christophorus. Er steht diesem durch den ausgeprägten Körperkanon der mächtigen Gestalt mit dem zwischen die Schultern eingesunkenen Kopf nahe; er erinnert an ihn auch durch den Gesichtstypus mit der charakteristischen Form der Nase und der faltigen Haut an der Nasenwurzel (was später beim Wittingauer nicht vorkommt), ebenso wie durch die an einen Rechen erinnernde rechte Hand des Heiligen.<sup>26</sup> Mit Theodorik verbindet das Bild auch die sphärische Form des Volumens und der fest gebaute Schädel des Heiligen. Im Vergleich zu Theodorik ist jedoch die Gestalt doch etwas kleiner, das Gesicht ist etwas mehr in die Länge gezogen, das Gewand ist weniger amorph, ist zeichnerischer und genauer artikuliert, ist weniger summar aufgefaßt und

<sup>23</sup> A. Matějček — J. Pešina, *Gotische Malerei in Böhmen*. Prag 1955, 66.

<sup>24</sup> V. Frömllová, *Restaurace a průzkum techniky malby církvické desky* [Restaurierung und Untersuchung der Maltechnik des Tafelbildes aus Cirkvice]. Umění XV, 1967, 109 ff.

<sup>25</sup> In der Rezension des Buches V. Dvořáková u. a., *Gothic mural Painting*. Umění XV, 1967, 90.

<sup>26</sup> Vergleiche insbesondere mit folgenden Tafelbildern Meister Theodoriks: A. Friedl, *Magister Theodoricus*. Prag 1956, Tafel II, Abb. 119 und 121.

schmiegt sich enger an den Körper an. Die Falten haben irgendeine logische Motivierung, ihre Stege sind schmal und scharf, die Faltentäler sind gradlinig.

Fortschrittlicher ist im Bilde die Gestalt des Jesuskinds aufgefaßt, die bereits alle Anmut der Kinder des späteren Wittingauer Meisters besitzt, sogar das Jesuskind der Raudnitzer Madonna vorwegnehmend. Es hat auch schon empfindliche, lebendig bewegte Hände mit wurmförmig in die Länge gezogenen, etwas präziösen Fingern, von denen der kleine Finger und der Ringfinger von den anderen abstehen, vollkommen ähnlich wie bei den Gestalten des Wittingauer Altars.

Noch deutlicher zeigt die fernere Entwicklung des Malers die Darstellung der Schmerzhaften Muttergottes an. Pavel Kropáček hat bereits einst aufmerksam gemacht, daß die Gestalt in ihrem Gesichtstypus mit der verhältnismäßig langen Nase und der Lage der Augen an den Theodorikischen Grundtypus erinnert.<sup>27</sup> Dieser Wahrnehmung kann zugestimmt und sie kann ausgedehnt werden durch den Hinweis auf die Gestalt der Maria am rechten Rand des Bildes der Drei Marien im Triptychon Theodoriks in der Kreuzkapelle auf Burg Karlstein.<sup>28</sup> Sonst zeigt jedoch auch diese Gestalt durch die Gesichtsbildung, den schmerzvollen zarten Ausdruck und einige formale Merkmale auf das reife Werk des Meisters des Wittingauer Altars hin. Es genügt, die Církvicer Maria mit der Figur der Maria Magdalena in der Grablegung des Wittingauer Altars zu vergleichen. Hier ist derselbe Gesichtstypus, dieselbe Art des leicht helldunkel modellierten Gesichts, dasselbe Ausdruckssentiment, dieselbe leicht wallende Bewegung der Ränder der die Köpfe beider Frauen einhüllenden Schleier; im Wittingauer Altar ist jedoch alles fortschrittlicher in kalligraphisch betontem Spiel.

Aber in beiden Bildern der Církvicer Tafel ist die farbige Fläche — zum Unterschied vom Wittingauer Altar — noch ziemlich zusammenhaltend und auch die Form ist bis jetzt noch fest, noch weit entfernt von der späteren Lösung durch Farbe und Licht, sowie von der weichen valeurreichen Malweise des Wittingauer Meisters. Dies alles weist darauf hin, daß die Zeit der Entstehung der Církvicer Tafel wirklich noch vor dem Wittingauer Altar, also vor 1380, evt. vor 1378, zu suchen ist und daß wir in der Církvicer Tafel wahrscheinlich die älteste bisher erhaltene Arbeit des Wittingauer Meisters und das vorderhin früheste Glied seiner Entwicklung besitzen.

Schwierigkeiten bereitet auch die Einordnung des weiteren Bildes, der *Anbetung des Kindes* auf Schloß Hluboká (Frauenberg). Die unlängst erfolgte Restaurierung hat im ganzen Ausmaß die außerordentliche Qualität des Bildes enthüllt, das erst jetzt ohne allen Vorbehalt zu den ganz sicheren Werken des Wittingauer Meisters gezählt werden kann. Schon R. Ernst<sup>29</sup> hat in dieser Tafel die Hand des Meisters vermutet und die unmittelbare Vorstufe zu den Hauptarbeiten des Malers erblickt. Als dem Wittingauer Meister sehr nahestehend, aber als frühere Arbeit als den Wittingauer Altar hat die Tafel auch A. Elsen angesehen, dem offenbar gerade diese vor Augen schwebte, als er die Anfänge der Tätigkeit des Wittingauer Meisters in die Mitte der siebziger Jahre rückte.<sup>30</sup> Aber auch der anonyme Autor des Stichwortes in Thieme-Beckers Künstlerlexikon<sup>31</sup> faßte die Tafel als

<sup>27</sup> *Malířství doby husitské* [Malerei der Husitenzeit]. Praha 1946, 37.

<sup>28</sup> Matějček — Pešina, l. c., Abb. 59—61.

<sup>29</sup> *Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im XIV. und am Anfang des XV. Jahrhunderts*. Prag 1912, 17 ff, 20 ff.

<sup>30</sup> *Der Wittingauer Meister und Kaiser Karl IV.* Pantheon XXIX, 1942, S. 8.

<sup>31</sup> *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* XXXVII, 1950, *Meister mit Notnamen und Monogrammisten*. S. 357 ff.

Frühwerk auf, dessen Entstehung in die Zeit um 1375 zu verlegen sei.

Es bestehen wiederum keine Zweifel, daß die Frauenberger Anbetung eine Reihe älterer Stilmerkmale aufweist. Schon Kramář hat einst auf die unklare und im ganzen archaische Konstruktion der aus dreierlei Sicht komponierten Hütte hingewiesen.<sup>32</sup> Diese Raumauffassung des Malers wurde unlängst auch aus einem andern Gesichtspunkt beleuchtet.<sup>33</sup> Aber auch in den Typen der Nebenfiguren meldet sich noch so manche Reminiszenz an die ältere Schicht der böhmischen Malerei. Dies gilt auch von der Gestalt des hl. Josef,<sup>34</sup> vom Gesicht des noch auf Theodorische Art gestalteten Engels, besonders jedoch von den zwei Hirten vorne, die sich mit ihrem Typus — außer auf Theodorische Beispiele — sogar auf die Schicht des Meisters des Karlsteiner Stammbaums zurückberufen.<sup>35</sup> Im Vergleich zur Cirkvicer Tafel fällt auch der verstärkte westliche Einfluß auf, der sich hier sogar markanter als selbst beim Wittingauer Altar äußert. Westlichen Ursprungs ist ohne Zweifel vor allem jener nahezu sittenbildhafte, genrehafte Ton in den Hirtenszenen, die so stark mit der Idealisierung der beinahe unmateriellen Gestalt der Maria kontrastieren. Das realistische Interesse an den Figuren der Hirten und die robuste Charakteristik ihrer Erscheinungen und Typen, der lebendige Sinn für die Natur, die Tiere, Vögel und Vegetation, deren Anwesenheit in das Bild eine unerwartet weltliche, irdische Note hineinträgt, die im scherzhaften, geradezu humoristischen Einfall des Malers gipfelt, eine Elster auf den Rücken eines weidenden Schweines zu setzen. Hierher gehört auch jene mikroskopische Sicht der Wirklichkeit, die sich an solch charakteristische Details hängt, wie das Holz der Hütte und der Krippe, das Geflecht des Futtertroges, die Nagelköpfe oder die Strohütte der Hirten.

Wenn wir nach dem Ursprung all dessen forschen, stellen wir fest, daß es vor allem die französische, genauer die Pariser Buchmalerei der siebziger Jahre war, die den Maler anregte. In der malerischen Ausstattung einiger Handschriften, z. B. in der Gedichtsammlung des Guillaume de Machaut (Paris, BN, Fr. 1584, fol. D und fol. E) aus der Zeit um 1370<sup>36</sup> finden wir eine ähnliche optische Raumkonstruktion mit einem steilen Terrain und einem hohen Horizont, die gleiche Staffelung von Gegenständen und Figuren in die Höhe, den gleichen Wechsel für die Darstellung des Terrains in der Ansicht von oben und der Projektion der Figuren im Aufriß, denselben Zwiespalt zwischen dem detaillierten, isolierten Sehen und der Eingenommenheit für die Wirklichkeit auf einer Seite, und die Auffassung des Ganzen, für das immer noch die Bedeutungsbeziehungen entscheidend sind, auf der andern Seite. Dort begegnen wir auch der gleichen Diagonalverschiebung der Hütte und des Terrains,<sup>37</sup> dem gleichen Verständnis für die Schilderung,

<sup>32</sup> *Národní politika*, 1937, Nr. 353, 4.

<sup>33</sup> Pešina, *Das Landschaftsbild*, I. c., 242.

<sup>34</sup> Friedl, I. c., Abb. 38, 80, Tafel XI., und die Stifter des Altars von Mühlhausen (Ma-tějček — Pešina, I. c., Abb. 85).

<sup>35</sup> Friedl, I. c., Abb. 101, 114, 131—132, 144 und A. Friedl, *Mikuláš Wurmser, mistr královských portrétů na Karlštejně* [Nikolaus Wurmser, der Meister der königlichen Bildnisse auf Karlstein]. Praha 1956, Abb. 5 (vergleiche mit dem ins Profil gewendeten Kopf des Hirten).

<sup>36</sup> H. Martin, *La miniature française du XIII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle*. Paris 1923, Tafel 47—48.

<sup>37</sup> Mehr darüber Pešina I. c., S. 243 ff. — Es läßt sich schwer entscheiden, ob der Maler sich dieses Prinzip direkt in Paris durch die dortige Buchmalerei oder in Burgund durch Kontakt mit der dortigen Hofkunst angeeignet hat. Es steht fest, daß es in der französischen Tafelmalerei am frühesten in der Gruppe der dem Meister der Beweinung zugeschriebenen Tafelbilder auftritt, welcher unlängst mit A. Picornet, einem Schüler und Mitarbeiter des

die durch an Drolieren erinnernde wahrgenommene Details bereichert ist, dem gleichen Sinn für die kernige Charakteristik der menschlichen und tierischen Gestalt, die durch Gattung und Bewegung unterschieden wird. Dort finden wir schließlich auch das Motiv der fliegenden und in den Baumkronen nistenden Vögel. Wo zwar im französischen Vorbild nur zwei Vögel vorhanden sind, befindet sich auf unserem Bild eine ganze Menge. Nicht unähnlich ist auch das von Bäumen und Blumen belebte Terrain.

Es erweckt daher den Anschein, daß die Frauenberger Tafel unmittelbar nach der Rückkehr des Malers aus dem Westen entstand, als er noch voll der dort geschöpften frischen Eindrücke war. Auch eine gewisse Abschwächung dieser Züge im Wittingauer Altar ließe sich gerade durch die frühere Entstehung dieses Bildes erklären, also vor dem Wittingauer Altar, mit dem die Tafel zwar sonst engste Zusammenhänge aufweist. Es ist nicht allein der Diagonalaufbau des Bildraumes, das bis in die Einzelheiten gleiche Empfinden des Terrains, der Vegetation und der Vögel, aber auch das Antlitz der Maria, das in seiner Anmut und Zartheit unmittelbar den Gestalten der weiblichen Heiligen und der Maria im Wittingauer Altar vorangeht, die Bildung der Hände und das Faltensystem im Mantel Mariens, dem der Mantel Christi in der Ölbergzene sehr nahe steht. Im Gewand der Maria ist schon alle Eurhythmie enthalten, die dann die Draperie im Wittingauer Altar beherrscht, es zeigt ebenfalls bereits einen Anlauf zur schüsselförmigen Vertiefung der Falten vor dem Leib, die wir dann bei den Gestalten der männlichen und weiblichen Heiligen des Wittingauer Altars wahrnehmen. Hier fehlen nur die seitlichen Kaskaden des Mantels. Zugleich ist hier auch die Beherrschung der Ausdrucksmittel eine vollkommene. Ganz entwickelt ist hier das Prinzip des Formaufbaus mittels Farbe und Licht, wobei die Form in ein schleierhaft leichtes Sfumato von Helldunkel getaucht ist, die Form ist nahezu in Farbe und Licht aufgelöst, die Zartheit und Weichheit des malerischen Vortrags, der mit kaum wahrnehmbaren Übergängen und Modulationen arbeitet, wird dann nicht einmal im Wittingauer Altar übertroffen. Wie raffiniert und kompliziert ist beispielsweise nur das Spiel der Valeure auf dem Dach der Hütte, wie unendlich empfindlich und zart ist die Modellation des Antlitzes Mariens oder ihres Mantels. Gegen diese bewunderungswürdige Feinheit und Weichheit erscheint die Form selbst im Wittingauer Altar schon etwa fester und die Linie graphischer.

Die Nähe der Frauenberger Adoration zum Wittingauer Altar ist so eng, daß zwischen beiden Werken nur ein kleiner zeitlicher Abstand angenommen werden kann. Wie ist jedoch nun die Beziehung der Tafel zur *Kreuzigung aus St. Barbara* (Nationalgalerie Prag), von der die Literatur übereinstimmend urteilt, daß beide Tafeln Bestandteile desselben Altarwerkes seien? Beide Bilder haben dasselbe Format, dasselbe Material — Fichtenholz —, denselben vergoldeten Hintergrund,

---

Dijoner Hofmalers Jean de Beaufort, identifiziert wurde. G. Troeschler (*Burgundische Malerei*. Berlin 1966) urteilt, daß die Bilder dieser Gruppe von einem verlorenen Prototyp des Beauforts ausgehen, der in Dijon seit 1375 tätig war. Er vermutet ferner, daß Beaufort die Idee der diagonalen Raumkomposition aus den südlichen Niederlanden importierte, von wo er herkam. Weil Beaufort jedoch bereits seit 1371 in königlichen Diensten in Paris stand, scheint der Wahrheit näher zu liegen, daß er dasselbe gerade dort kennengelernt hatte. Vergleiche auch J. Pešina — J. Krása, *Dvě nové knihy o francouzském gotickém malířství* [Zwei neue Bücher über die französische Malerei der Gotik]. Umění XVII, 1969, 188. — Auch für die Kreuzigung aus St. Barbara können Analogien in der französischen Buchmalerei dieser Zeit festgestellt werden, beispielsweise in *Les grandes Chroniques de France* (Martin, l. c., Tafel 55).

gleich wichtig ist auch der Umstand, daß beide Tafeln nur auf einer Seite bemalt sind. Dabei ist jedoch der Unterschied in der Qualität auffallend. Die Kreuzigung ist unausgeglichen: sie weist prächtige Stellen auf, besonders in der linken Gruppe, hat dabei aber auch taube Partien, die Ausführung ist im Vergleich zur Frauenberger Adoration und dem Wittingauer Altar trotz aller Übereinstimmungen gröber, schematischer, auch in technischer Hinsicht weniger vollkommen.<sup>38</sup> Das Bild kann daher nur als Arbeit eines Werkstattgehilfen betrachtet werden, dem die Ausführung des Konzepts des Meisters anvertraut wurde, zweifellos jedoch unter dessen Aufsicht und mit der Möglichkeit eigenhändiger Korrekturen desselben während der Ausführung oder nach Vollendung des Bildes.

Mit der Frauenberger Adoration hat die Kreuzigung jedoch auch eine gemeinsame Entwicklungslage. Auch hier finden wir eine Reihe von Stiltzügen, die noch in die Vergangenheit weisen. Dies ist eine gewisse Gedrängtheit der rechten Gruppe, deren Gestalten noch die traditionelle Überhöhung kennzeichnet, die z. B. an die Kreuzigung aus dem Emauskloster erinnert. Ebenso wie in der Frauenberger Tafel verdeckt der Heiligenschein Mariens zum Teil den Balken der Hütte, in der die Gestalt gedacht ist (Kramár), der Körper Christi verdeckt in der Kreuzigung den Schwamm, den der unter dem Kreuz gedachte Stephaton in seiner Hand hält. Auch die Typen einiger Figuren berufen sich auf ältere Beispiele: so kann insbesondere Stephaton mit dem Meister des Luxemburgischen Stammbaums und mit Theodorik verglichen werden. Sein vulgäres Gesicht im Profil erinnert z. B. an Cham aus dem Stammbaum<sup>39</sup> oder an Martemir aus demselben Zyklus, bei dem ebenfalls der Backenmuskel betont ist<sup>40</sup> oder an die Gestalt des Greises aus der Anbetung des Lammes in der Kreuzkapelle auf Burg Karlstein, mit dem übereinstimmenden charakteristischen Detail der strahlenförmigen Fältchen am linken Auge,<sup>41</sup> das mit diesem auch ein Kirchenvater Theodoriks gemeinsam hat.<sup>42</sup> Auch der Kopf des Johannes, besonders aber des Söldners am rechten Rand des Bildes mit der auffallend langen und gestülpten Nase weist ohne Zweifel noch ältere Züge des Stils der sechziger Jahre auf.<sup>43</sup>

Die Übereinstimmungen zwischen der Frauenberger Adoration und der Kreuzigung sind also zu weitgehend, als daß für beide Tafeln nicht die gleiche Entstehungszeit angenommen werden dürfte. Welche ist jedoch sonst ihre gegenseitige Beziehung und welche Funktion hatten sie? Daß sie Teile eines Altars wären, wie allgemein angenommen wird, ist kaum möglich. Die einseitige Bemalung beider Tafeln beweist, daß sie keineswegs von den beweglichen Flügeln eines Altars stammen können. Daß die Tafeln ursprünglich feste Flügel bildeten, läßt die Wichtigkeit beider Themen nicht zu, denen in der Regel eine ehrenvollere Anbringung vorbehalten war.<sup>43a</sup> Es bleiben also nur zwei Möglichkeiten. Entweder waren die

<sup>38</sup> M. Hamsík – V. Frömllová, *Mistr třeboňského oltáře* [Der Meister des Wittingauer Altars]. Umění XIII, 1965, 168.

<sup>39</sup> Friedl, *Wurmser*, I. c., Abb. 40.

<sup>40</sup> *Ibid.*, Abb. 50.

<sup>41</sup> Friedl, *Magister Theodoricus*, I. c., Tafel XVI.

<sup>42</sup> *Ibid.*, Abb. 155.

<sup>43</sup> In diesem Zusammenhang ist nicht ohne Bedeutung, daß bereits Ernst (*Beiträge*, I. c., 18) das Bild als ältestes Werk des Wittingauer Meisters betrachtet hat.

<sup>43a</sup> Im Mühlhausener Altar figuriert zwar die Darstellung der Kreuzigung auf dem festen Altarflügel, es handelt sich hier jedoch nur um einen dreifigurigen Typ, keineswegs um eine reich entfaltete Komposition, dessen Gegenstück hier der Schmerzensmann, keineswegs eine Mariendarstellung bildet.

Tafeln als selbständige, frei am Pfeiler aufgehängte Gegenstücke bildende Darstellungen gedacht oder — was wir als wahrscheinlicher annehmen — sie bildeten ursprünglich Mittelstücke kleinerer Flügelaltäre, also Triptychen, deren Flügel mit Passionsszenen bei dem einen und Darstellungen aus dem Marienleben bei dem andern, später verloren gingen. Man kann sich vorstellen, daß die Altäre in diesem Fall wieder als Gegenstücke, also antithetisch im Sinne der *trecentesken* Diptychons, gedacht waren — als Anfang und Ende von Christi Leben<sup>43b</sup> — daß es sich also um Seitenaltäre gehandelt haben muß. Weil die Provenienz der Kreuzigung aus St. Barbara zweifellos die gleiche wie die Provenienz der Tafeln des Wittingauer Altars ist und weil diese Tafel eng mit der Adoration zusammenhängt, über deren Ursprung nichts bekannt ist, kann man urteilen, daß auch die Tafel mit der Anbetung für die Kirche in Wittingau bestimmt war, wie übrigens schon Wiegand angedeutet hat,<sup>44</sup> der in beiden Tafeln zusammen mit den Bildern des Wittingauer Altars die Reste zweier oder sogar dreier Altäre vermutet hat.<sup>45</sup>

Wir haben bereits weiter oben die Nachricht von 1380 über den der Jungfrau Maria geweihten Altar erwähnt. Die Vermutung ist gewiß verlockend, daß das Bild der Anbetung ein Bestandteil — besser gesagt — die Mitteltafel gerade dieses Altars gebildet habe. Von einem weiteren Altar sprechen die Quellen nicht. Es ist jedoch mehr als wahrscheinlich, daß außer den zwei erwähnten Altären schon damals, vor 1380, in der Kirche mehr Altäre existierten. Wenn in der kleinen Pfarrkirche in Morašice 1393 nicht weniger als vier Altäre geweiht werden konnten, kann eine solche, wenn nicht noch größere Zahl, umso mehr in der Kirche in Wittingau vorausgesetzt werden, obwohl sie damals noch nicht ganz fertig war. Es darf auch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen werden, daß beide Altäre ihrer kleinen Ausmaße wegen für eine der drei, 1380 angeführten Kapellen (der hll. Johannes Ev., Mauritius, Vinzenz)<sup>45a</sup> bestimmt waren. Dies ist jedoch wenig wahrscheinlich, weil der Marienaltar in unmittelbarer Beziehung zum Hochaltar erwähnt wird, während die Zahl der Kerzen, die in diesen Kapellen brennen sollten, erst später aufgezählt wird.

Dies alles ist zwar nur eine Hypothese, die vorderhin nicht bewiesen werden kann. Auf jeden Fall steht sie jedoch weder mit dem Aussehen beider Tafeln noch mit der vorausgesetzten Entstehung um 1380 in Zwiespalt.<sup>45b</sup>

Wenn diese Entwicklungskonstruktion nicht täuscht — denn es kann sich hier um nichts anderes handeln — dann muß jenen recht gegeben werden, die im Wittingauer Altar eine Arbeit aus der mittleren Schaffenszeit des Malers, keineswegs dessen Spätwerk, sehen. Bevor wir uns jedoch mit dessen weiteren Werken befassen, wollen wir einem Bild Beachtung schenken, dessen bisherige Lokalisierung

<sup>43b</sup> Vgl. z. B. das Florentiner Diptychon aus der Zeit um 1330—1340 mit der Darstellung der Geburt auf dem linken und der Kreuzigung auf dem rechten Flügel. (W. Kermer, *Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei*. Düsseldorf 1967, Abb. 50.) Das verhältnismäßig große Format der Tafeln schließt jedoch beinahe aus, daß es sich in unserem Falle um ein auseinandergenommenes Diptychon handeln könnte.

<sup>44</sup> *Beiträge*, I. c., S. 70.

<sup>45</sup> Daß es sich um die Innenseiten eines verlorengegangenen Flügelpaares handeln könnte, wie Wiegand (*ibid.*) annahm, ist angesichts des Umstandes, daß die Tafeln nur einseitig bemalt sind, ausgeschlossen.

<sup>45a</sup> Krejčík, I. c., S. 113.

<sup>45b</sup> Das Jahr 1372, in welchem die hl. Brigitta von Schweden ihre später in den *Revelationes* beschriebenen Visionen hatte, auf die sich die Darstellung der Anbetung in ikonographischer Hinsicht zweifellos stützt, bestimmt zugleich auch den terminus post quem für die Entstehung der Tafel, die das älteste bekannte Beispiel dieses Bildtyps überhaupt darstellt.

sehr ungewiß und umstritten ist. Ich meine die *Kreuzigung aus Hohenfurth* (Vyšší Brod) (Nationalgalerie Prag), deren zeitliche Einordnung und Attribution bedeutend schwanken. Einige Forscher, wie beispielsweise K. Oettinger, fassten sie als frühes authentisches Werk des Wittingauer Meisters auf,<sup>46</sup> die andern im Gegenteil als Spätwerk, das erst am Ende des Jahrhunderts unter dessen Einfluß entstanden ist. In der Literatur überwog diese zweite Meinung, obwohl für deren Richtigkeit keine sicheren Stützpunkte vorhanden sind. Wenn auch das Bild bestimmt kein Werk des Wittingauer Meisters ist, so ist seine frühe zeitliche Einordnung trotzdem zweifellos berechtigt.<sup>47</sup> Der Schöpfer der Hohenfurth Kreuzigung ist eine komplizierte künstlerische Persönlichkeit, geformt an der Kreuzung zweier verschiedener Strömungen: der ersten, die von der böhmischen Malerei aus der Zeit um die Jahrhundertmitte ausgeht, und einer zweiten, die vom Wittingauer Meister abgeleitet wird. An letzteren bindet das Bild eine so nahe Verwandtschaft, daß die Voraussetzung wenigstens eines zeitweiligen direkten Kontakts zwischen dem Maler der Hohenfurth Kreuzigung und dem Meister von Wittingau ohne Zweifel berechtigt ist. Der Maler der Kreuzigung büßte jedoch dabei nicht seine Selbständigkeit ein. Persönlich ist eine Formulierung des Gesichtstypus, für den die schiefe Stellung der Augenachsen als expressiv betonter Ausdruck des Schmerzes oder Mitleids kennzeichnend ist; das Kolorit hat bei all seiner unermesslichen Intensität im Vergleich zum Wittingauer Meister eine unterschiedliche Qualität, auch für den farbigen Aufbau würden wir im Wittingauer Altar schwerlich eine Analogie finden. Es handelt sich hier auch nicht um ein Nichtbegreifen der Farb- und Lichtauffassung des Wittingauer Meisters, wie Oettinger annimmt,<sup>48</sup> sondern einfach um eine andere künstlerische Anschauung, wo die Form zwar mittels Farbe und Licht weicher, aber nicht aufgelöst wird und sich eine verhältnismäßige Bestimmtheit und Festigkeit der Modellation bewahrt. Ähnlich kann auch die gesteigerte Kalligraphie nicht durch die Nähe zum Schönen Stil erklärt werden, die für eine späte Datierung zeugen würde. Wir haben an anderem Ort angedeutet, wo die Quelle dieser neuen Züge gesucht werden muß,<sup>49</sup> als wir auf die italisierende Schicht in der böhmischen Malerei hingewiesen haben. Von dort läßt sich auch die Ausdruckskomponente des Bildes ableiten, die sich durch ihre dramatische Spannung und die pathetische, ja leidenschaftliche Tönung scharf von der wesentlich lyrischeren Intonation des Meisters von Wittingau unterscheidet.

Es war ebenfalls Oettinger,<sup>50</sup> der auch auf den Zusammenhang des Malers der Hohenfurth Kreuzigung mit dem Stil der sechziger Jahre aufmerksam gemacht hat. Dies kann akzeptiert werden. Der Typus des Engels am linken Bildrand steht entschieden näher zum Motivbild des Očko von Vlašim als zum Wittingauer Altar und der wehende Zipfel vom Lendentuch Christi hat seine Voraussetzung sogar beim Stammbaummeister. Dagegen weist der Typus des Gekreuzigten nicht

<sup>46</sup> *Der Meister von Wittingau u. die böhmische Malerei des späteren XIV. Jahrhunderts.* Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft II, 1935, 298.

<sup>47</sup> Von der Überzeugungskraft der heutigen Datierung hat schon J. Homolka im Katalog der Nationalgalerie Zweifel geäußert (*České umění gotické* [Gotische Kunst Böhmens]. Praha 1964, 31).

<sup>48</sup> L. c., S. 301.

<sup>49</sup> J. Pešina, *K otázce retrospektivních tendencí v českém malířství krásného slohu* [Zur Frage retrospektiver Tendenzen in der böhmischen Malerei des Schönen Stils]. Umění XII, 1964, S. 29.

<sup>50</sup> L. c., S. 298, Anm. 1.

zu Theodorik, wie Oettinger urteilte,<sup>51</sup> auch läßt er sich nicht vom Mühlhausener Altar ableiten. Die Verwandtschaft beider Köpfe ist trotzdem mehr als auffallend. Weil jedoch nicht vorausgesetzt werden kann, daß der Maler der Außenseiten dieses Altars — denn um solche handelt es sich abermals — bei seinem kompilativen Charakter und dem niederen Niveau auf einen so persönlichen und erfindungsreichen Künstler, wie der Schöpfer der Hohenfurther Kreuzigung ist, einwirken konnte, bleibt uns nichts anderes übrig, als das Verhältnis umzudrehen und zu urteilen, daß es im Gegenteil dieser war, der seine einmalige Formulierung des Gesichtstypus dem Gehilfen des Malers des Mühlhausener Altars übergab. Wenn sich dies nun so verhält — und die bereits belegte Beziehung des Mühlhausener zum Wittingauer Altar zeugt davon — dann haben wir hier den Beweis für die frühe Entstehung der Hohenfurther Kreuzigung, die einige Zeit vor 1385 gemalt worden sein muß. Dies bedeutet, daß der Maler irgendwann kurz nach 1380, als der Wittingauer Altar wahrscheinlich bereits fertig war, mit dem Wittingauer Meister in Berührung gekommen sein muß, also ein weiterer willkommener, wenn auch indirekter Beleg für die Richtigkeit seiner frühen Datierung.

Wenn wir nun nach diesem notwendigen Umweg zum eigentlichen Werk des Wittingauer Meisters zurückkehren, begegnen wir einer weiteren authentischen Arbeit des Malers, der *Madonna aus Raudnitz* (Roudnice) (Nationalgalerie Prag). Die enge Verwandtschaft der Tafel mit dem Meister von Wittingau, ebenso wie ihre hohe Qualität, sind seit ihrer Restaurierung bekannt.<sup>52</sup> Den Zusammenhang der Raudnitzer Madonna mit dem Wittingauer Altar festzustellen, ist nicht schwierig. Es genügt beispielsweise auf die Gestalt der hl. Katharina oder auf die Maria aus der Beweinung Christi hinzuweisen, auf die Bildung ihres Gesichtstypus, den helldunklen Aufbau der Form, das Ausdruckssentiment. Auch zur Cirkvicer Tafel fehlt es nicht an Verbindungslinien. Es wurde bereits früher gesagt, daß das Kind in der Darstellung des hl. Christoph bereits das Jesuskind der Raudnitzer Madonna vorwegnimmt, das die Endformulierung des Kindertypus des Wittingauer Meisters bedeutet. Daß jedoch die Raudnitzer Madonna zugleich fortschrittlicher als der Wittingauer Altar und die Schönen Madonnen ist, hat schon Homolka wahrgenommen.<sup>53</sup> Im Vergleich zum Wittingauer Altar hat sie wirklich eine weit festere und in ihrem Umriß mehr geschlossene Form, sie hat auch das Faltensystem des weit ausladenden und locker drapierten Mantels und des Schleiers, der in einer zierlichen Kaskade auf die rechte Schulter der Maria niederfließt, vollständig entfaltet, und hat ferner eine unvergleichbar hellere, offenere, nahezu kontrastvolle Farbigeit, die das Leuchtende des Lokaltons erneuert. Trotz der strahlenden Lieblichkeit beider Gestalten können wir uns nicht ganz des Gefühls eines kanonisierten, vollständig stabilisierten, definitiven Stils erwehren, der nur in einer Spätphase des Malers zustandekommen konnte. Darum ist eher dieses Bild, das die Formkomponente zu einem Höhepunkt der Vollkommenheit erhebt — und keineswegs der Wittingauer Altar — ein „Alterswerk“, das letzte, bis jetzt bekannte Glied seiner Tätigkeit, die — wenn uns der erhaltene Bestand der Werke und unsere Chronologie nicht täuschen — von nicht allzu langer Dauer war. Wir müssen uns im Gegenteil vorstellen, daß das gesamte malerische Werk des Meisters von Wittingau auf den zeitlich ungewöhnlich kleinen

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Auffallende Übereinstimmungen wurden auch in technologischer Hinsicht festgestellt (H a m s í k — F r ö m l o v á, l. c., S. 170 ff.).

<sup>53</sup> Im *Katalog der Nationalgalerie*, l. c., S. 25, 30.

Raum eines Jahrzehnts eingeschränkt ist. Wenn dem wirklich so ist, müssen nicht nur eine außerordentliche Leistungsfähigkeit des Malers und seiner Werkstatt, sondern auch sein ungewöhnlich rascher künstlerischer Aufstieg und eine jähe Reife vorausgesetzt werden. Dann darf auch nur bedingt von einem „frühen“, „reifen“ und einem „Spätwerk“ gesprochen werden, wenn wir wissen, daß die ganze Entwicklung des Meisters von Wittingau zwischen der Cirkvicer Tafel als einem und der Raudnitzer Madonna als dem zweiten zeitlichen Pol liegt, und daß die einzelnen Werke des Malers nur durch unglaublich kurze zeitliche Intervalle voneinander getrennt sind. Aber auch diese Erkenntnis stände in keinem Widerspruch mit der Vorstellung des jähen Entwicklungsaufstiegs der böhmischen Kunst seit der Mitte des 14. Jahrhunderts.

Die zunehmende Plastizität, die im Vergleich zur Frauenberger Anbetung bereits im Altar in Wittingau und in der Madonna aus Raudnitz kennbar ist,<sup>54</sup> bildete neben weiteren Merkmalen der Form und des Ausdrucks, wie die Betonung des linearen rhythmischen Prinzips, die Rückkehr zur Lokalfarbe, die Kultivierung der menschlichen Erscheinung, die Poetisierung des Themas und der Schlift des malerischen Vortrags — einen Bestandteil des Entwicklungsprozesses, der offenbar zuerst autonom war, sich in der Werkstatt des Wittingauer Meisters abspielte und auf eine Wiederaufnahme der künstlerischen Ordnung hinzielte, welche die Ästhetik des klassischen Schönen Stils bald fordern sollte. Schon dies allein ist ein Beweis dessen, daß in der Malerei Böhmens nur von einem einzigen Schönen Stil die Rede sein kann, der sich organisch und zusammenhängend ohne jähe Brechungen und Wendungen entwickelte, ganz ähnlich der zeitgenössischen Plastik Böhmens, deren Entwicklung ebenfalls logisch und zusammenhängend vor sich ging,<sup>55</sup> wie Kutal gezeigt hat.<sup>56</sup> Es handelt sich selbstverständlich um eine stufenweise Entwicklung, in der einige Entwicklungsphasen unterschieden werden können, von den achtziger Jahren angefangen, über das letzte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts, bis in die ersten zwei Jahrzehnte des folgenden. Gegen den Stil der fünfziger bis siebziger Jahre kann er dann zwar als idealistische, gotisierende Reaktion im Sinne der älteren Generation von Kunsthistorikern (Kramář, Matějček) aufgefaßt werden; diese Reaktion verlief jedoch nicht erst am Ende des 14. Jahrhunderts in der Form der sgn. „Kunst um 1400“, sondern spätestens seit Beginn der achtziger Jahre, die — wie wir gesehen haben — für die Formierung des Schönen Stils von entscheidender Bedeutung war.<sup>57</sup> Dieser Zeitabschnitt muß also als Ganzes, als im Grunde einzige und einheitliche wenn auch innerlich reich gegliederte und abgestufte Periode aufgefaßt werden, die ihre Genese, Entfaltung, Kulmination und ihre Endphase hat. Wir müssen uns daher von der einst von Kramář geschaffenen Vorstellung<sup>58</sup> trennen, der zufolge neben der sgn. fortschrittlichen, durch den Meister der Wittingauer Altars repräsentierten Strömung noch eine konservative bestanden habe, also der eigentliche, von der Kunst des Wittingauer Meisters beeinflusste Schöne Stil. Desto eher muß die von P. Kropáček vertretene Meinung zurückgewiesen werden, der die These Kra-

<sup>54</sup> Auch Oettinger spricht davon, daß der Stil des Wittingauer Meisters die Basis der Entwicklung bildet, die er als „Festigung der plastischen Form“ bezeichnet.

<sup>55</sup> Mit dem stimmt auch Homolka überein, *Katalog Nationalgalerie*, I. c., 26 ff. und derselbe, *Einige Bemerkungen*, I. c., 46.

<sup>56</sup> *Ceské sochařství [Gotische Plastik Böhmens]*, I. c.

<sup>57</sup> So auch Homolka, *Einige Bemerkungen*, I. c., 45.

<sup>58</sup> In *L'art vivant* 1928, 212.

máři durch die Behauptung zuspitzte, das Werk des Wittingauer Meisters habe abseits des neuen Stils gestanden, der entschieden nicht direkt aus dessen Werk hervorgegangen sei und sich sogar unabhängig (!) von demselben gebildet habe.<sup>59</sup> Auch Wiegand<sup>60</sup> trübte die Situation überflüssig durch die Voraussetzung zweier Richtungen, einer älteren, durch den Meister von Wittingau verkörperten, und einer „innerlich jüngeren“, die in den Schönen Stil mündete.

Unsere Vorstellung der ununterbrochenen Entwicklung des Schönen Stils in der Tafelmalerei Böhmens ist in vollkommener Übereinstimmung mit der objektiven Kenntnis dieser Entwicklung und der außerordentlichen Stellung, die der Meister des Wittingauer Altars in derselben einnahm, dessen bahnbrechende Aufgabe sich nicht nur auf dem Gebiet der Tafelmalerei offenbart, sondern auch in der Skulptur, wie Kutal erkannt hat. Man darf also ohne Übertreibung behaupten, daß nahezu alles, was etwas später in der Malerei des Schönen Stils in den Vordergrund trat, „in nuce“ bereits in der Kunst des Meisters von Wittingau enthalten war und daß der Schöne Stil in Wirklichkeit nichts anderes ist als eine Fortsetzung des Stils des Wittingauer Meisters, des Stils, der, sobald er die Schwelle der Werkstatt des Wittingauers überschritten hatte, allgemein wurde. Oder noch klarer ausgedrückt: das, was zuerst eine persönliche, individuelle Tat des Wittingauer Meisters war, wurde durch das normative, stilbildende Streben am Ausgang des Jahrhunderts zu einem allgemein gültigen Stil erhoben. Der Meister von Wittingau erscheint daher heute als wirklicher Bahnbrecher, ja direkt als Gesetzgeber des Schönen Stils in der Malerei Böhmens. Er hat denselben in einer genialen Synthese der vorhergehenden Kunstentwicklung Böhmens und des westlichen Beitrags nicht nur geschaffen und hat ihm zugleich auch einen spezifisch böhmischen Charakter aufgeprägt, sondern er hat denselben auch noch bis zu Ende gedacht und dessen weitere Entwicklungslaufbahn und sein Ziel bestimmt. Wenn wir nun heute begründet vom Schönen Stil als von einem „böhmischen Zweig des internationalen Stils“ (Kutal) sprechen können, dann ist dies ohne Zweifel vor allem das Verdienst des Meisters des Wittingauer Altars.

A. Kutal hat überzeugend nachgewiesen, daß der Wittingauer Meister nicht allein nur die späte Parlerplastik beeinflusst hat, sondern auch den Meister der Krumauer Madonna. Und es war gerade die Raudnitzer Madonna, die ihm als Beleg dieser Behauptung diente. Kutal hat hier mit Recht die früher vorausgesetzte Beziehung zwischen Malerei und Plastik zu Gunsten der Malerei widerlegt. Er hat dargelegt, daß die Raudnitzer Madonna nicht unter dem Einfluß der Plastik vom Ende des 14. Jahrhunderts entstanden ist, wie geurteilt wurde, sondern gerade im Gegenteil. Diese Frage ist natürlich prinzipiell wichtig, aber konkret auch angesichts der Datierung der Raudnitzer Madonna, zu der wir nun nach den vorhergehenden Erwägungen noch kurz zurückkehren. Wenn nämlich die Raudnitzer Madonna wirklich das Vorbild für die hervorragenden Madonnenfiguren des Meisters der Krumauerin, der Pilsner und der Krumauer Madonna, war, mußte sie freilich vor diesen entstanden sein. Wann also? Die Pilsner als die ältere der beiden wird heute in die Zeit um 1395 datiert, die Krumauer Madonna dann vor das Jahr 1400. Unlängst hat jedoch J. Čadík<sup>61</sup> auf die Möglichkeit einer neuen, weit früheren Datierung der Pilsner Madonna hingewiesen auf

<sup>59</sup> *Maliřství doby husitské [Malerei der Husitenzeit]*, I. c., 21,

<sup>60</sup> *Beiträge*, I. c., 71.

<sup>61</sup> *K datování Plzeňské Madony [Zur Datierung der Pilsener Madonna]*. *Minulostí západočeského kraje* V, 1967, 228 ff.

Grund einer neu aufgefundenen Handschrift aus dem Jahre 1672, der zufolge der Prager Erzbischof Johann von Jenzenstein, ein eifriger Förderer des Marienkultes, 1384 einen vierzigtagigen Ablaß zu einer Marienfigur verkündete, die mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit mit der Pilsner Madonna identifiziert werden kann. Wenn nun diese Nachricht wirklich auf die Pilsner Madonna bezogen werden kann, und wenn diese Figur wirklich schon 1384 verehrt wurde, ließe sich daraus schließen, daß das Bildwerke spätestens in diesem Jahr oder kurz zuvor entstanden sein muß. Hieraus ginge ferner hervor, daß auch die Raudnitzer Madonna schon vor 1384 gemalt worden sein mußte. Auch dies ist keineswegs ausgeschlossen, wenn wir die Beziehungen dieses Bildes zum Altar in Wittingau und der oben angedeuteten jähen Entwicklungsdynamik des Meisters von Wittingau in Betracht ziehen.

Wenn sich diese zeitliche Lokalisierung der Pilsner Madonna bestätigte, wäre freilich auch die Datierung des Breslauer Vesperbildes in das Jahr 1384 auf Grund der Urkunde des Breslauer Bischofs Wenzel nicht mehr unannehmbar, in der von einem „subtile et magistrale opus“<sup>62</sup> gesprochen wird, und dann wird auch die frühe Datierung der Madonna in Altenmarkt in das Ende der achtziger Jahre<sup>63</sup> nicht mehr unmöglich erscheinen. Diese Tatsache ist auch für und nicht ohne Bedeutung, weil, wie abermals Kutal nachgewiesen hat,<sup>64</sup> dieses Werk eine enge Beziehung zur böhmischen Malerei der achtziger Jahre, namentlich zum Kreis des Wittingauer Meisters aufweist.<sup>65</sup> Zur Frage der Altenmarkter Madonna werden wir noch Gelegenheit haben zurückzukommen, aber wir können sie ohne Bemerkung zu ihrer Datierung nicht verlassen. Bis jetzt wurde diese Madonna ziemlich genau in das Jahr 1393 datiert, als Erzbischof Ubaldin einen Ablaßbrief herausgab, der sich eindeutig auf diese Figur bezieht. Weil sich Ubaldin jedoch, wie Kutal entdeckt hat,<sup>66</sup> in den Jahren 1389–1394 als päpstlicher Nuntius in Prag aufhielt, konnte er diese schon damals in Böhmen erworben haben und dann ihre spätere Aufstellung besorgen. Das bedeutet aber, daß die Figur schon 1389 oder sogar schon vorher entstehen konnte. Übrigens ist Kutal selber der Meinung, daß die Figur bis an den Anfang der achtziger Jahre, zur Madonna des Altstädter Rathauses und zum Meister von Wittingau weist.<sup>67</sup>

Die Sorge um Datierung der Figuren des Schönen Stils den in diesen Fragen spezialisierten Forschern überlassend kehren wir nun wieder zu den Arbeiten der Werkstatt oder des Umkreises des Wittingauer Meisters zurück. Denn alle weiteren Werke, die uns in dieser Hinsicht interessieren, sind unserem Urteil nach

<sup>62</sup> Kutal, *České sochařství [Gotische Plastik Böhmens]*, I. c., 97, bestreitet die Möglichkeit dieser Datierung und legt die Entstehung der Figur in die Zeit um 1400. W. Paatz (*Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert*, Heidelberg 1956, 30) datiert dagegen das Vesperbild in die Jahre 1384–1395. — Für diesen Hinweis danke ich Dr. J. Homolka, der diese Datierung für möglich hält.

<sup>63</sup> Kutal, *České sochařství [Gotische Plastik Böhmens]*, I. c., 80, hält sie bekanntlich für eine Arbeit des Meisters der Krumauer Madonna. In der Rezension von Kutals zitierten Buche (*Umění XI*, 1963, 430) stimmt Homolka mit dieser Attribution nicht überein und betrachtet daher als irrelevant auch das Jahr 1393, mit dem Kutal die Altenmarkter Madonna in Verbindung gebracht hat, indem er dasselbe zum festen Ausgangspunkt für die Chronologie des kulminierenden Schönen Stils in der böhmischen Plastik machte.

<sup>64</sup> *K problému krásných madon [Zum Problem der Schönen Madonnen]*. *Umění XIV*, 1966, 438 ff.

<sup>65</sup> *České sochařství [Gotische Plastik Böhmens]*, I. c., 80.

<sup>66</sup> *K problému krásných madon [Zum Problem der Schönen Madonnen]*, I. c., 439.

<sup>67</sup> *České sochařství [Gotische Plastik Böhmens]*, I. c., 80.

nicht mehr eigenhändige Arbeiten des Wittingauer Meisters, sondern seiner Schüler und Mitarbeiter oder von Malern der jüngeren Generation, vom Meister mehr oder weniger beeinflusst. Hier müssen wir dann vor allem das Bild der *Madonna Ara coeli* (Nationalgalerie Prag) beachten. Die unlängst erfolgte Restaurierung hat die vorausgesetzte noch hohe malerische Qualität dieser Tafel und ihre nahe Verwandtschaft mit dem Werk des Wittingauer Meisters bestätigt, namentlich mit dessen Wittingauer Altar. Besonders nahe stehen zu letzterem die Halbfiguren der Propheten durch ihre lebendige und unmittelbare physiognomische Charakteristik, durch die Verschmelzung von Farbe und Licht und durch den gelockerten malerischen Vortrag. Auch die weiblichen Gestalten auf dem Rahmen stellen eine freie Variante der weiblichen Heiligen des Wittingauer Altars vor, sie sind im Vergleich zu letzterem jedoch viel präziöser, in der Körperachse beweglicher und mehr in ihren Mantel gewickelt. Auch bei ihnen tritt eine charakteristische Festigung der Form auf, die in die neunziger Jahre weist, obwohl das Bild selber kaum später als in der zweiten Hälfte des letzten Jahrzehnts entstanden ist.<sup>68</sup> Von den Gestalten dieser Heiligen führt dann ein direkter Weg zum Pähler Altar, der — mag er nun innerhalb oder außerhalb der Grenzen Böhmens entstanden sein — sich deutlich zur Deszendenz des Wittingauer Meisters meldet, jedoch das Werk eines Malers ist, der als Angehöriger der jüngeren Generation bereits mit beiden auf dem Boden der Ästhetik der Kunst um 1400 stand. Seine Entstehung ganz am Ausgang des Jahrhunderts ist wahrscheinlich.<sup>69</sup>

Als Werk eines Schülers kann auch *die Tafel aus Protivín* (Hluboká) (Frauenberg) (Schloß), betrachtet werden, deren mehr zum eigentlichen Schönen Stil gerückte Entstehung deutlich vor Augen tritt. Die Gestalten der hl. Bartholomäus und Margaretha wurden offenbar durch den Wittingauer Altar angeregt und stehen den Heiligengestalten und namentlich der hl. Appolonia vom Rahmen der *Madonna Ara coeli* sehr nahe. Allen drei Figuren ist jedoch bereits eine charakteristische Eleganz des Auftretens und eine gekünstelte Gebärdensprache, eine glatte Formmodellation und eine gewisse Ausdrucksleere zu eigen, die im Vergleich mit der tiefen Gefühlsinnigkeit des Wittingauer Meisters auffällt. Die weitere Formfestigung und auch die fortgeschrittene Stilisierung (siehe die Haare des Bartholomäus) gehören ebenfalls zu den Merkmalen des Spätstils und verraten zugleich einen stärkeren Einfluß der Plastik, die erst jetzt ihre Schuld der Malerei gegenüber zu begleichen beginnt. Kutal<sup>70</sup> hat auf die Beziehung der hl. Margaretha zur *Madonna aus Altenmarkt* aufmerksam gemacht, die, wie wir bereits wissen, noch am Ausgang der achtziger Jahre entstanden sein konnte, auch zur Gestalt des hl. Bartholomäus kann man sich als plastische Parallele z. B. den hl. Petrus aus Slivice in der Nationalgalerie in Prag vorstellen (Kutal), der frei-

<sup>68</sup> Oettinger, *Neue Beiträge*, I. c., 403, hat meines Erachtens die Entwicklungslage der Tafel zwischen Wittingauer Meister und dem Tafelbild aus Protivín richtig bestimmt. — Von der Richtigkeit unserer Einordnung zeugen auch die engen Beziehungen zwischen den Gestalten der weiblichen Heiligen auf dem Rahmen und dem Braunschweiger Skizzenbuch, wie Kutal nachgewiesen hat (*The Brunswick Sketchbook*, I. c., 213, Abb. 29–30). Wenn heute, übereinstimmend mit Kutal, dieses Skizzenbuch an den Ausgang der achtziger Jahre, genauer in die Zeit kurz nach 1387 datiert werden kann, in welches Jahr die Wiener Willehalm-Handschrift datiert ist, aus der das Skizzenbuch ausgiebig schöpft, dürfte unser Tafelbild zweifellos etwas früher, also etwa noch vor 1387 entstanden sein.

<sup>69</sup> H. W. Krufft, *Zur Herkunftsbestimmung des Pähler Altars*. Pantheon 1967, 185 ff.

<sup>70</sup> *České sochařství [Gotische Plastik Böhmens]*, I. c., S. 80.

lich erst in die Zeit um 1395 datiert ist. Trotz aller fortschrittlicher Merkmale steht jedoch die Tafel aus Protivín immer noch ihrem Ausgangspunkt, dem Wittingauer Altar, nahe, auf den auch die hohe malerische Kultur weist, die in ihrem ganzen Umfang erst durch die unlängst durchgeführte Restaurierung zutage trat. Auch dieses Moment warnt vor einer zu späten Datierung. Wenn wir uns nicht irren, so ist die Zeit um 1390 mit der Möglichkeit der Entstehung noch kurz vor diesem Termin, für die Tafel aus Protivín am annehmbarsten.

Stange<sup>71</sup> hat in der Protivíner Tafel die erste Stufe des Stils um 1400 und den Ausgangspunkt seiner weiteren Entwicklung gesehen. Wirklich läuft von hier die Entwicklung des Schönen Stils rasch ihrem Höhepunkt entgegen, der bald erreicht werden sollte. Denn von hier aus führt der Weg zu weiteren Arbeiten, die den Kulminationspunkt bedeuten und deren Entstehung im letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts mehr oder weniger sichersteht. Mit dem Wittingauer Meister hängen diese Arbeiten schon so lose zusammen, daß bei ihnen weder von einem Umkreis, und noch weniger von einer Werkstatt die Rede sein kann. Nichtsdestoweniger wäre ihr Stilcharakter ohne Impulse dieser großen Persönlichkeit undenkbar.

Es ist vor allem *das Epitaph des Johannes von Jeřeň* (Nationalgalerie Prag), dessen Bedeutung unter anderem in seiner genauen Datierung in das Jahr 1395 besteht. Diese Jahreszahl hat zwar bereits als untere zeitliche Grenze für die Datierung des Wittingauer Altars an ihrer Wichtigkeit eingebüßt, sie ist jedoch weiterhin bindend für die engere Chronologie der Malerei des Schönen Stils der neunziger Jahre, der in diesem Werk mit der ganzen Strenge der Entwicklungslogik vollendet ist. Die äußerste Kultiviertheit des malerischen Vortrags, die rhythmische Organisation der Bildfläche, die reliefhafte Behandlung der reich artikulierten Form und deren Prägnanz, die Selbständigkeit der Draperie, die kalligraphische Betonung der Linie und die leuchtende Lokalfarbigkeit — dies alles entspricht den Grundforderungen des kulminierenden Schönen Stils, der hier keineswegs seine Verbindung zum Wittingauer Meister besonders in der Typik der Gestalten verleugnet, aber in erhöhtem Maße sich zugleich auf Beispiele in der zeitgenössischen Skulptur beruft.<sup>72</sup>

Beim Epitaph des Johannes von Jeřeň spricht man mit einem Atem auch von der *Tafel aus Dubeček* (Nationalgalerie Prag). Mit Recht. Beide Arbeiten sind gewiß in der gleichen Werkstatt, wenn auch nicht von der Hand eines Malers, entstanden. Die Frage lautet hier wiederum, in welcher zeitlichen Beziehung beide Tafeln zu einander stehen. Die Tafel aus Dubeček ist bestimmt nicht lange vom Jeřeň-Epitaph entstanden, obwohl letzteres sichtlich fortschrittlicher und stilistisch reiner ist. Die zeitliche Einordnung der Tafel kann noch präzisiert werden durch

<sup>71</sup> *Deutsche Malerei*, I. c., S. 62. — In diese Schicht müssen, scheint es, auch beide Tafelbilder mit den Darstellungen der Anbetung der Könige und der Enthauptung einer Heiligen aus der Prager Sammlung Waldes eingereiht werden, die in den fünfziger Jahren im Londoner Kunsthandel (Matthisen Gallery) aufgetaucht sind. Auch sie gehen vom Wittingauer Altar aus (der Faltenstil, die tonige Malweise), die Kostüme und Typik gehören jedoch bereits der fortgeschrittenen Epoche Wenzels IV. an, wie die engen Parallelen bezeugen; die beide Tafeln gerade in dieser Hinsicht mit dem Braunschweiger Skizzenbuch aufweisen, das am Ende der achtziger Jahre entstanden ist. Damit korrigierte ich auch meine ältere, zu späte Datierung und die Verneinung des böhmischen Ursprungs beider Tafelbilder (J. Pešina, *Tri gotická bohemica v zahraničí?* [Drei gotische Bohemica im Ausland?]. Umění VI, 1958, 242 ff, wo auch die ältere Literatur angeführt ist).

<sup>72</sup> K u t a l, *České sochařství* [Gotische Plastik Böhmens], I. c., 80.

Hinweis auf die Wandmalereien der Kirche in Morašice bei Litomyšl, deren Datierung durch die Inschrift über die Konsekration der Kirche durch den Leitomischler Bischof Johann den Eisernen im Jahre 1393 gesichert ist. K. Stejskal, der diese Malereien in die Literatur eingeführt und eingehend würdigt hat,<sup>73</sup> hat die Beziehungen der Malereien, besonders der Figuren beider stehenden Könige in der Darstellung der Anbetung der Weisen, zur Tafel aus Dubeček, namentlich zu den Gestalten der hl. Veit und Wenzel, beachtet. Diese Beziehungen sind Königs ist fast identisch mit der Mantelfalte unter dem linken Arm des hl. Veit — daß eine direkte Abhängigkeit der Malereien in Morašice von der Tafel aus Dubeček vorausgesetzt werden darf. Dies umso eher, weil diese Malereien, wie Stejskal mit Recht vermutet, zweifellos auf Anregung des Bischofs Johannes entstanden sind, der ähnlich wie einst sein Vorgänger, Albert von Sternberg, in Kontakt mit dem künstlerischen Umkreis des Prager Hofes stand und also auch die Möglichkeit hatte, dem Autor der Malereien in Morašice die besten Vorlagen zu verschaffen. Wenn es sich so verhält, dann mußte freilich unsere Tafel — eine Arbeit Prager Ursprungs — nicht erst nach dem Jereň-Epithaph gemalt worden sein, wie man urteilt, sondern im Gegenteil früher als dieses, also vor 1393, als die Malereien der Kirche in Morašice offenbar schon fertig waren. Diese neue zeitliche Einordnung der Tafel entspräche auch vollkommen den konservativen und traditionalistischen Stilmerkmalen, die in ihr häufig erblickt wurden. Unsere Datierung erklärt auch besser die zahlreichen Bande, die diese Tafel noch an das vorige Jahrzehnt fesseln, an den Wittingauer Altar und an die Tafel aus Protivín, die ihre Vorstufe bilden, aber auch, wie Kutal gezeigt hat,<sup>74</sup> an die Pilsner Madonna. Auch wenn die Pilsner Madonna nicht schon in den achtziger Jahren entstanden wäre, was nicht ausgeschlossen werden kann, ist Kutals Feststellung, daß beispielsweise die Gestalt der hl. Ludmilla die untere Partie der Madonna in Pilsen direkt nachahmt, nicht ohne rückwirkende Bedeutung für die Datierung dieser Figur. Dies bedeutete auf jeden Fall eine Verlegung ihrer Entstehung vor das Jahr 1393, wenn nicht direkt an den Beginn des letzten Jahrzehnts, als die Tafel aus Dubeček wahrscheinlich gemalt wurde.

Wir kommen nun zu einem weiteren Werk von Grundbedeutung, *der Madonna aus dem Veitsdom* (Nationalgalerie Prag). In ihr hat der Schöne Stil jenes Entwicklungsstadium berührt, das als klassisch bezeichnet werden kann. Sie ist ohne allen Zweifel ein Hauptwerk des Schönen Stils in der Tafelmalerei Böhmens und es erübrigt sich, ihr diesen Rang abzustreiten. Klassisch ist hier das Gleichgewicht von Gefühlsinhalt und Form, die gleich vollkommen ist wie die handwerkliche Ausführung. Der zarte Ausdruck, die plastische Entfaltung der Form, das melodische Gefälle des Gewandes, die raffinierte malerische Wiedergabe, auf einem flüssigen Farbauftrag gegründet, der eine porzellanhafte Glätte erreicht (Homolka), konnten kaum mehr übertroffen werden.<sup>75</sup> Unser Interesse bezieht sich vor allem wieder auf ihre Entwicklungslage und auf die Frage ihrer zeitlichen Einordnung. Durch Verdienst J. Homolkas, der die Tafel in Verbindung zum Prager Erzbischof Johann von Jenzenstein als mutmaßlichem Besteller des Bildes

<sup>73</sup> *Nástěnné malby v Morašicích a některé otázky českého umění z konce 14. století* [Die Wandmalereien in Morašice und einige Fragen der böhmischen Kunst am Ausgang des 14. Jahrhunderts]. Umění VIII, 1960, 136 ff.

<sup>74</sup> *České sochařství* [Gotische Plastik Böhmens], I. c., 102.

<sup>75</sup> Durch diese Züge nähert sich dem Bild nur die schwer beschädigte Augsburger Madonna (Kunstsammlungen der Stadt Augsburg), eine Arbeit zweifellos böhmischer Herkunft.

gebracht hat, ist die Datierung der Madonna aus St. Veit heute bedeutend eng geworden.<sup>76</sup> Weil Johann von Jenzenstein nach seiner Abdankung Prag schon 1397 verließ, muß das Bild bereits vor dieser Zeit entstanden sein. V. Ryneš hat dann unlängst<sup>77</sup> auf die sehr wahrscheinliche Möglichkeit aufmerksam gemacht, daß der Erzbischof anlässlich der feierlichen Weihe des Grundsteines zum Schiff des Veitsdoms im Jahre 1392 zur Ehre Mariä Heimsuchung, der heiligen Veit, Wenzel, Adalbert, Sigismund und anderer Landespatrone das Bild bestellt habe, welche Heiligen auf seinem geschnitzten Rahmen dargestellt sind. Die Anwesenheit der beiden Johannes erklärt dann Ryneš dadurch, daß Johannes der Evangelist der Namenspatron des Johannes von Jenzenstein war und in einem von ihm verfassten Gedicht sogar gefeiert wird, während die Darstellung Johannes des Tüfers nach der Meinung von Ryneš mit dem Prädikat des Erzbischofs zusammenhängt: Jenzenstein — Johannesstein.

Die Wahrscheinlichkeit dieser frühen Datierung der Madonna aus St. Veit wird auch durch den Umstand unterstützt, daß der Erzbischof bereits im Frühjahr 1396 abdankte, nachdem er zuvor durch einen jahrelangen Streit mit König Wenzel IV. beschäftigt war, der 1395 seinen Höhepunkt erreichte, als der Herrscher die Güter des Erzbistums einzog.<sup>78</sup> Schon aus diesen Gründen ist die Entstehung der Tafel vor dem Jahre 1395 mehr als wahrscheinlich. Aber weder die stilistischen noch die technologischen Indizien schwächen diese Möglichkeit ab. Homolka fielen einige traditionelle Züge des Bildes auf, die zurück ins 14. Jahrhundert weisen,<sup>79</sup> dasselbe fand auch M. Hamsík,<sup>80</sup> dem die Malerei der Madonna aus St. Veit in technischer Hinsicht unter den böhmischen Tafelbildern der Zeit um 1400 bereits isoliert schien. Wir können hinzufügen, daß auch das Helldunkel der Malerei nicht ohne ausklingende Anregungen des Wittingauer Meisters erklärt werden kann und daß die auf tiefe Töne abgestimmte Farbigkeit — um 1400 ungewohnt und für den klassischen Schönen Stil atypisch — ebenfalls eher in die Vergangenheit als in die Zukunft weist. Weil die Literatur den tiefgreifenden Einfluß der Plastik auf das Madonnenbild aus St. Veit übereinstimmend anführt, das, wie es scheint, eine entgegengesetzt orientierte Figur des Schönen Stils direkt nachahmt,<sup>81</sup> kann diese neue Datierung der Tafel auch auf die Chronologie der böhmischen Plastik des Schönen Stils nicht ohne Einfluß bleiben. Wir denken hier natürlich insbesondere an den Meister der Krumauer Madonna, in dessen Werkstatt, wie Kutal voraussetzt,<sup>82</sup> das Bild direkt entstanden ist. Dies hätte also eine zeitliche Verschiebung der Entstehung der Krumauer Madonna vom Ende des letzten Jahrzehnts des Jahrhunderts in den Beginn dieses Jahrzehnts zur Folge.

Wenn diese neue zeitliche Einordnung der Madonna aus St. Veit akzeptiert wird, wird auch nichts mehr der Datierung der thronenden *Madonna aus Neu-*

<sup>76</sup> *Im Katalog der Nationalgalerie*, I. c., S. 32.

<sup>77</sup> *Účast malířů Josefa Mánesa a Josefa V. Hellicha na první výstavě „Českých starožitností“ [Der Anteil der Maler Josef Mánes und Josef A. Hellich an der ersten Ausstellung „böhmischer Altertümer“]*. *Umění XVI*, 1968, 632.

<sup>78</sup> Z. Fiala, *Předhusitské Čechy 1310—1419 [Der vorhussitische Böhmen 1310—1419]*. Praha 1968, 305, Anm. 14.

<sup>79</sup> *Im Katalog der Nationalgalerie*, I. c., 32 und in der Rezension von Kutals Buch über gotische Plastik Böhmens, I. c., 430.

<sup>80</sup> *Malířská technika Zlatokoronské madony [Die Maltechnik der Goldenkroner Madonna]*. *Umění VIII*, 1960, 515 ff.

<sup>81</sup> Kutal, *České sochařství [Gotische Plastik Böhmens]*, I. c., 89.

<sup>82</sup> *Ibid.*, S. 102.

*haus* (Jindřichův Hradec) (Nationalgalerie Prag) in die neunziger Jahre des 14. Jahrhunderts im Wege stehen. Mit der Madonna aus St. Veit, mit der dieses Tafelbildchen außer der hervorragenden Qualität auch den Umstand teilt, daß es ihre Variante vorstellt<sup>83</sup> und daß es, wie bereits Kramář wahrgenommen hat,<sup>84</sup> wiederum mit dem Wittingauer Meister durch die helldunkle Malerei zusammenhängt, hat die Madonna aus Neuhaus auch den Ausgangspunkt in der Plastik gemeinsam.<sup>85</sup> Auffallend nahe ist der katzenkopffartige Typus mit den süß halb geschlossenen Augen und dem hohen Grad von Verständnis für die Gestalt des Kindes, besonders der Madonna aus Altenmarkt, die, wie wir bereits wissen, spätestens 1393, wenn nicht schon Ende der achtziger Jahre entstanden ist. Es ist übrigens interessant, daß auch bei der Altenmarkter Madonna in der „helldunklen Behandlung der Oberfläche“ (Kutal) der Einfluß des Wittingauer Meisters vorausgesetzt wird. Einer früheren Datierung der Madonna aus Neuhaus in den Anfang der neunziger Jahre steht auch nicht das reich entwickelte Falten-system im Wege, das ebenfalls in der zeitgenössischen böhmischen Skulptur nicht ohne Analogien ist.

Dann besteht auch die Möglichkeit, daß auch die weitere Arbeit, *das Veraiikon im Veitsdom* (Veitsdom Prag), schon vor 1400 entstanden ist und nicht erst danach. A. Matejček<sup>86</sup> hat seinerzeit die Frage aufgeworfen, ob in dieser Arbeit nicht jenes Bild erblickt werden kann, das in dem bekannten Inventar des Veitsdomes aus dem Jahre 1397 beim Altar des Apostels Matthäus angeführt wird, für den „dominus Laurencius“ „duas tabulas“ stiftete, von denen die zweite als Tafel „cum facie Christi“ bezeichnet wird.<sup>87</sup> Die Vermutung ist gewiß verlockend und kann nicht ganz abgewiesen werden, wenn natürlich auch jedes andere beliebige Bild dieses Themas so bezeichnet werden konnte. Wir können dies jedoch auch aus stilistischen Gründen nicht abweisen. Der Typus des Christuskopfes im Sinne des Schönen Stils war offenbar schon seit einer Reihe von Jahren eingelebt, wenn denselben in einer solchen Stilreinheit schon die Darstellung des Schmerzensmannes in den Malereien der Kirche in Morašice aus dem Jahre 1393 bringen kann. Die Dekoration des Rahmens zeigt auf der andern Seite, daß das klassische Stil-stadium bereits überschritten war. Hier kann von der ersten nachklassischen Entwicklungsstufe des Schönen Stils gesprochen werden, bereits mit den ersten Anzeichen des beginnenden Manierismus und zugleich der Zersetzung des Stils, dessen Falten-system durch scharfartige und am Boden geknickte Gewandsäume beunruhigt ist. Typisch ist ferner das Miniaturhafte der Gestalten, die noch von der Tafel aus Dubeček ausgehen, aber die einstige Monumentalität bereits verlieren. Jetzt tritt eine kindliche Lieblichkeit und gleichsam ein optimistischer Ausdruck auf, charakteristische Merkmale für das erste Jahrzehnt. Trotzdem, wenn wir anerkennen, daß der Schöne Stil schon in der ersten Hälfte des letzten Jahrzehnts im Zenit stand, ist die Entstehung der Tafel am Ende der neunziger Jahre nicht ausgeschlossen. Diese frühe Datierung berechtigt auch die Fest-

<sup>83</sup> Ibid., 89.

<sup>84</sup> *Stručný průvodce Státní sbírkou starého umění*. Praha 1938, Nr. 21.

<sup>85</sup> Kutal, *České sochařství [Gotische Plastik Böhmens]*, I. c., S. 89.

<sup>86</sup> *Gotická plastika v chrámu sv. Víta v Praze [Die gotische Plastik im Veitsdom in Prag]*. Umění II, 1954, 16.

<sup>87</sup> J. Pelikán, *Inventář oltářů kostela sv. Víta v Praze z r. 1397 [Das Inventar der Altäre im Veitsdom in Prag aus dem Jahre 1397]*. Památky archeologické. Skupina historická. Nové řady IX.—XVII. (XXXII), 1949, 125.

stellung, daß wir die soeben angeführten Züge auch in der Handschrift der Goldenen Bulle (Wien, Nationalbibliothek), die 1400 fest datiert ist, finden. Dabei muß man sich bewußt sein, daß die böhmische Buchmalerei des Schönen Stils auf dieser Entwicklungsstufe hinter der Tafelmalerei noch immer zurückbleibt.

Wenn sich die Richtigkeit auch dieser letzten Datierung bestätigte, wäre es dann nur konsequent, die Chronologie der böhmischen Tafelmalerei des Schönen Stils in den ersten zwei Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, also dieser ganzen Entwicklungsreihe, die von der Budweiser Madonna über die Madonna aus Svojsín und die Hohenfurther bis zum Raigerner Altar führt, einer Revision zu unterziehen. Diese Reihe würde dadurch etwas abgekürzt und klänge nicht erst um 1420 aus, sondern schon um 1415, was wiederum in keinem Widerspruch mit der Gesamtlage der Kunst Böhmens in der Zeit kurz vor Ausbruch der hussitischen Bewegung stände.

Aus dem Entwurf der neuen chronologischen Reihe, die ich nun zum Schluß vorlege, geht meiner Meinung nach auch der Entwicklungsrhythmus des Schönen Stils in der Tafelmalerei Böhmens dieser Stilperiode klar hervor. Wir sind zu der Erkenntnis gekommen, daß der Schöne Stil in seinem Wesen und den Grundzügen schon zu Beginn der achtziger Jahre des 14. Jahrhunderts fertig war, daß er sich logisch und organisch in einer ungewöhnlich raschen Folge von Stilphasen und in beständiger Gradation weiter entfaltete, um bereits in den ersten Jahren des letzten Dezzenniums seinen Höhepunkt zu erreichen, denselben kurz vor 1400 zu überschreiten und mit gewissen Anzeichen innerer Störung und Zersetzung zum Manierismus zu gelangen. Einer Zersetzung, die dann das energische Auftreten der letzten bedeutenden Persönlichkeit des Schönen Stils, des Raigerner Meisters, verhinderte. Aber auch er beruft sich noch auf das große Vorbild des Wittingauer Meisters.

Tafelbild aus Cirkvice	Ausgang der siebziger Jahre des 14. Jahrhunderts
Anbetung des Kindes aus Frauenberg	Vor 1380
Kreuzigung aus St. Barbara	Vor 1380
Altar aus Wittingau	Unmittelbar um 1380
Kreuzigung aus Hohenfurth	Nach 1380
Madonna aus Raudnitz	Kurz nach Mitte der achtziger Jahre
Madonna Ara coeli	Zweite Hälfte der achtziger Jahre
Tafelbild aus Protivín	Kurz vor 1390
Madonna aus St. Veitsdom	1392 (?)
Madonna aus Neuhaus	Erste Hälfte des letzten Jahrzehnts des 14. Jahrhunderts
Tafelbild aus Dubeček	Vor 1393
Jeřeň-Epitaph	1395
Veraikon im Veitsdom	Ende der neunziger Jahre des 14. Jahrhunderts

*Deutsche Übertragung M. A. Kotrbová*

## K OTÁZCE DATOVÁNÍ „KRÁSNÉHO SLOHU“ V ČESKÉM DESKOVÉM MALÍRSTVÍ

Stat' je pokusem o revizi dosavadního ustáleného, setrvačně přezívajícího datování stěžejních děl krásného slohu v české deskové gotické malbě. Jejím hlavním metodickým znakem je, že se snaží řešit otázku komplexně, tj. se zřetelem i k dalším oborům výtvarné činnosti, hlavně sochařství a že nevychází pouze ze slohové analýsy a komparace, jako spíše z bezpečných dat děl a pramenů a z jejich vzájemné konfrontace. Autorovi této studie jde zatím o náčrt, jakési půdorysné schéma, které se však může stát podle jeho soudu východiskem příští práce zabývající se otázkou chronologie, a to nejen deskové malby, ale i současné plastiky. Jakých předběžných výsledků se studie dobrala, ukazuje závěrem připojený přehled, který autor předkládá jako návrh nové chronologie.

