

ANTONÍN FRIEDL

DIE PERSÖNLICHKEIT DES MEISTERS
VON WITTINGAU UND SEIN VERHÄLTNIS
ZUR FRANZÖSISCHEN UND ITALIENISCHEN
MALEREI

Unter den mittelalterlichen Kunstwerken, deren Autoren anonym blieben, nehmen die Tafelbilder des sogen. Meisters des Wittingauer Altares einen hervorragenden Platz ein. Weder die ältere, noch die zeitgenössische Literatur hat sich bisher mit der Problematik seiner Persönlichkeit beschäftigt. Ein kleiner Hinweis, den seinerzeit František Mareš erbrachte, blieb bis heute unbeachtet. Seiner Meinung nach malte „Bruder Michael, ein Konventuale des Augustinerklosters in Wittingau“ die Wittingauer Tafeln. Mareš gibt indes keine Gründe für diese seine Ansicht an.¹

Im Staatsarchiv in Třeboň (Wittingau) ist ein Dokument aufbewahrt, das zweifelsohne die Quelle für die Auslegung von Mareš war. Es ist dies eine Urkunde der päpstlichen Kanzlei, datiert vom 26. Juni 1405, an den Abt des Augustinerklosters in Wittingau. Im Auftrage des Papstes Inozenz VII. teilt Wilhelm, Bischof von Todi, mit, dass der Papst dem Ersuchen des Bruders Michael, Malers, Priesters u. Konventualen des Wittingauer Klosters, um Absolution von der Simonie stattgegeben hat. Diese hatte er sich insofern zuschulden kommen lassen, als er für eine bestimmte Summe Geldes von einem Bischof, der vom Heiligen Stuhl beauftragt war, sämtliche niedere Weihen und das Subdiakonat angenommen hatte. Bruder Michael konnte keine Absolution für dieses Vergehen erlangen, liess sich jedoch regelmässig zum Diakon und Priester weihen und diente als solcher längere Zeit. Dieser Schuld bewusst, bat Bruder Michael demütig, der Heilige Stuhl möge mit ihm in dieser Sache barmherzig verfahren.²

Beim eingehenden Studium dieses unbeachteten Dokumentes stossen wir auf bisher unbekannte Tatsachen. Vor allem ist es die Bezeichnung von Stand und Charakter des Bruders Michael. An erster Stelle führt die päpstliche Kanzlei seine Beschäftigung an: „er wird als Maler bezeichnet“. Ein solcher war er vor allem und erst dann Priester und Mönch. Diese doppelte Titulatur leitete Bischof Wilhelm namens der päpstlichen Kanzlei ohne Zweifel vom Gesuch her, das Bruder Michael an die Kurie in Rom durch seinen Abt gesandt hatte. Aus diesem Zusammenhang muss nötigerweise die Tatsache abgeleitet wer-

den, dass Bruder Michael sich selbst vor allem als Maler betrachtete.

Weiters ist hier die Bemerkung von dem Verbleiben in der Simonie, für das Datum 26. Juni des Jahres 1405 ein Termin ante quem ist. In der Beziehung zur Datierung der Wittingauer Tafeln in die Zeit um 1380, lässt sich daraus auch die Zeitspanne folgern, in der Bruder Michael nicht nur im Kloster diente, sondern auch lebte und vor allem malte. Gerade diese Anmerkung vom Verbleiben in der Simonie weist auf die hypothetische Möglichkeit hin, dass der Priester und Mönch identisch mit der bisher anonymen Persönlichkeit des Meisters des Wittingauer Altares ist. Von der Vollendung der Wittingauer Tafeln (um 1380) bis zur Antwort der päpstlichen Kanzlei verging fast ein Vierteljahrhundert. In dieser Zeitspanne würde Bruder Michael, der vermeintliche Meister des Wittingauer Altares, weitere Werke in den Werkstätten des Klosters schon in Zusammenarbeit mit seinen Schülern und Mitarbeitern geschaffen haben. Es waren dies Bilder für südböhmische kirchliche Institutionen, durchwegs im Kulturbereich des Gebietes der Rosenberger. An keinem anderen Orte sind Belege seiner künstlerischen Tätigkeit erhalten geblieben.

Einwände, dass auch das Tafelbild der Raudnitzer Madonna wenigstens rudimentale Stilmerkmale des Meisters des Wittingauer Altares aufweist, können durch die Tatsache widerlegt werden, dass das Kloster von Roudnice (Raudnitz) ebenfalls ein Augustinerkloster war, also ideologisch gleicher Gründung wie das von Wittingau und dass überdies der häufige Kontakt in Ordensangelegenheiten die führenden Persönlichkeiten der beiden Klöster auch in kulturellen Dingen verband. Allein vermittelt der Wittingauer Augustiner gelangte das weitverbreitetste südböhmische Bild der „Gnaden-Madonna“ (der sogen. Hohenfurther Madonna) bis nach Mittelböhmen und gerade bis ins Augustinerkloster von Roudnice. Ausserdem muss es betont werden, dass die ersten Mönche schon im Jahre der Gründung, d. i. 12. Mai 1367 aus dem Augustinianer Kloster in Raudnitz nach Wittingau entsandt worden sind.³

Von besonderer Bedeutung ist gleichfalls die Bemerkung über die Simonie. Sie war auch der Hauptgrund, warum „Bruder Michael, Maler, Priester, Mönch und Ordensmitglied“ durch seinen Abt an die Kurie nach Rom ein Gesuch um Absolution von einer schweren Sünde sandte, die er durch Simonie beging, d. h. dass er mittels Bestechung Weihen annahm, sichtlich bevor er in das Wittingauer Kloster eintrat. Es war eine Unmoral, die die Kirche in ihren Grundfesten erschütterte. Seit dem Ende des 13. Jahrhunderts traten Reformatoren gegen dieses Laster auf, besonders dann am Ausgang des folgenden Jahrhunderts, als der Kampf um die Reinheit der Kirche in der Bemühung um die Beseitigung des Schismas gipfelte, d. h. um das Nebeneinander von zwei Päpsten, einen in Rom, den zweiten in Avignon. Einer der Hauptreformatoren war auch Papst Inozenz VII. Er war im Oktober des Jahres 1404 gewählt worden, und bald nach seinem Antritt berief er ein Konzil ein, das die schismatischen Widersprüche beenden sollte. Zu diesem

Konzil lud er auch den Böhmischen König Wenzel IV. und seinen Bruder, den Ungarischen König Siegmund. Mit diesem diplomatischen Eingriff wurde ihm der legitime Weg in das häretische Böhmen geöffnet, das in Kämpfe um die Lehre Wickliffs verwickelt war. Gleichzeitig zeigte sich der politische Einfluss des Papstes auch in den Synodal-Statuten des Provinzialkonzils der Prager Diözese. Das Statut trat sowohl gegen die Verletzung der kirchlichen, wie auch weltlichen Disziplin ein. Unter den ersten Punkten waren Massnahmen gegen jene, die in der Prager Diözese nicht ausgeweiht waren, oder sogar nicht die nötigen Zeugnisse erbracht hatten. Eine andere Massnahme richtete sich direkt gegen die Simonie. Sämtliche Massnahmen haben jedoch als Hauptziel die „Reinigung und Einigung der Kirche“. Es ist dies eine Reaktion auf die Bemühungen des neuen Papstes Inozenz VII. Diese Intentionen aus der Prager kirchlichen Metropole breiteten sich schnell auch auf die kirchlichen Institutionen Südböhmens aus. Unter ihrem Druck war auch der der Simonie schuldig gewordene Priester, ursprünglich Maler von Beruf, der in der Abgeschiedenheit des Wittingauer Klosters lebte, diente und malte — unbekannt was —, gezwungen um Absolution anzusuchen. Das Dokument gibt keine bestimmte Zeit an, sagt nur allgemein — „längere Zeit hindurch“ — keinesfalls nur einige Jahre, sondern Jahrzehnte. Der Bevollmächtigte des Papstes gab dem Bittsteller die Absolution; es ist indes nicht bekannt, wie lange der Maler Michael im Kloster nach dieser Absolution malte und die Messe gelesen hat. Vielleicht gibt eine spätere Forschung Antwort auf diese Frage.⁴

Aus dem Text der päpstlichen Urkunde lässt sich noch eine weitere Erkenntnis ableiten. Der Beauftragte der römischen Kurie, Bischof Wilhelm von Todi, legt der Erledigung des Gesuches um Absolution als Hauptmotiv Simonie zu Grunde. Dieser wurde der Maler, Priester und Mönch Michael darum schuldig, weil er durch Bestehung „Weihen von irgendeinem der Simonie wegen verdächtigen Bischof“ angenommen hatte. Gemäss Datum der päpstlichen Antwort und allgemein formulierten Zeitangabe „von einem längeren Verbleiben“, hat sich der Maler und Priester Michael gegen die Kirchenordnung noch im letzten oder vorletzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts vergangen.

Daraus entsteht uns eine neue Frage, wo dies geschehen war. Es geschah weder in Böhmen noch in Mähren, da historische Quellen keinen Bischof in dieser Zeit bezeichnen, der der Simonie verfallen wäre. Es konnte dies an einem beliebigen Orte im Westen Europas ausserhalb der böhmischen Länder geschehen sein. Bruder Michael kam daher aus der Fremde ins Kloster von Wittingau. Es ist dies eine nicht anzweifelbare Tatsache, die aus dem sachlichen Zusammenhang der Angaben hervorgeht, die in dem archivalischen Dokument beinhaltet sind und der mittelalterlichen Fluktuation des Klerus sowie der Angehörigen weltlicher Berufe, Handwerker und auch Bauhütten und Malerwerkstätten entspricht. Für

die Auslegung der Persönlichkeit des Bruder Michael als Maler hat dies eine besondere Bedeutung. Er war ein Laie, der aus irgendwelchen Beweggründen während seiner Lehrzeit in der Fremde durch Simonie sozialen und wirtschaftlichen Aufstieg erreichte. Er wurde als Maler mit der Dinstinktion eines Priesters dann in die Reihen der Konventualen der Augustiner-Chorherren in Wittingau aufgenommen. Er verblieb in dieser Funktion bis zu der Zeit, als er durch die veränderte Situation im öffentlichen Leben gezwungen wurde, sein Vergehen zu bekennen und um Vergebung zu bitten. Bis hierher teilt das Dokument eine Begebenheit mit, die zurücklag. War nun Bruder Michael wirklich der Meister, aus dessen Hand die gesamte Gruppe der stilmässig und künstlerisch einheitlichen Wittingauer Bilder hervorgegangen war, bleibt die Hypothese mit vorläufig unlösbarem Abschluss bestehen.⁵

In den Analen des Klosters aus dem Jahre 1382 finden wir weder einen Priester noch Konventualen des Namens Michael. Mitgliederverzeichnisse des Wittingauer Klosters aus späteren Zeiten sind nicht erhalten geblieben. In den Jahren 1450 bis 1469 finden wir einen nicht näher bekannten Abt Michael, der kaum identisch mit dem Maler Michael aus dem Beginn des Jahrhunderts sein kann. Nichts Weiteres lässt sich inzwischen aus der Tatsache, die uns das Dokument mitteilt, folgern, nicht mehr und nicht weniger, als dass im Augustinerkloster in Wittingau zu Beginn des 15. Jahrhunderts ein Ordenspriester lebte und wirkte, der gleichzeitig Maler war.⁶

Der Fall des Bruder Michael, des Malers und Priesters, steht in der Geschichte des europäischen Mittelalters nicht vereinzelt. Er hat auf böhmischem Gebiet einen in der Geschichte bekannten Vorgänger in der Person des Illuminators Jan z Opavy (Johannes von Troppau), von dessen Hand das bekannte Evangelienbuch aus dem Jahre 1368 stammt (Wien, Nat. Bibl. cod. 1182). Der Illuminator Johannes war Kanoniker in Brünn und Pfarrer in Lanškroun (Lanskron) in Nordostböhmen. Die Gerichtsakten des Prager Konsistoriums führen im Jahre 1392 einen Kanonikus Nikolaus an, genannt der Maler (*canonicus Nicolaus, dictus pictor*). In Avignon lebte Ende des 11. Jahrhunderts ein Kanoniker, der junge Adepten lehrte „in arte pictorie“. In Florenz malten die berühmten Mönche Fra Angelico und Fra Filippo Lippi.

Bis zur Zeit der Entstehung der Wittingauer Bilder (um 1380), wurde der Landschaftsraum in der böhmischen Malerei schematisch ausgedrückt. Der Hintergrund war neutral, wie überall in der europäischen Malerei dieser Zeit. Erst der anonyme Maler, aus dessen Hand der Wittingauer Altar stammt, schuf eine neue Lösung des Raumes. Seine Landschaft vertieft sich und ist in zwei, manchmal auch drei orthogonale Blickfelder geteilt. Ihre Tiefe drückt meistens eine diagonal von links nach rechts laufende Felsenkulisse aus. Die Figuren treten aus dem helldunklen

Kontrast der durch tiefe Schatten gedämpften Farben hervor. Dieser Kontrast ist es, der sowohl die Plastizität der Figuren, als auch die Weite der räumlichen Ebenen, in die das Geschehen eingesetzt ist, ausdrückt. Es ist ein Aufbau der Landschaft, der der Landschaft in der franko-vlämischen Malerei ähnelt. In monumentalem Traktament beinhaltet sie der Altar von Besançon, der seiner Entstehungszeit nach dem Altar des Melichor Broederlam aus dem Jahre 1391 vorausgeht. (Dijon, Musée de la ville.) Die französischen Bilder besitzen allerdings nicht das Element des Helldunkel, das eine spezifische Eigenart der Wittingauer Bilder ist.⁷

In der böhmischen Malerei der letzten zwei Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts enthalten indes nicht nur die Tafelbilder von Wittingau einen Landschaftsraum. Eine zeitliche Parallele ist der umfangreiche Zyklus der illuminierten sechsteiligen Bibel Wenzels IV. (Wien, Nat. Bibl. cod. 2759—2764). Die Illustrationen haben eine grosse Anzahl von Lösungen eines Landschaftsraumes, eine ähnliche Lösung wie auf den Wittingauer Bildern. Auch die Miniaturen der Wenzel-Bibel waren aus zwei bis drei Blickfeldern komponiert, in die das Geschehen eingesetzt ist, manchmal sehr dramatisch, jeder kompositorischen Konvention entbehrend. Die Wenzels-Bibel wurde in den Jahren 1389—1395 geschrieben und illuminiert. Die Illuminationen sind Werkstättenarbeiten einer grösseren Anzahl von Malern, die für den königlichen Hof arbeiteten. In ihrer Illustrationsarbeit stützten sie sich einerseits auf eine ältere böhmische Tradition, andererseits schufen sie schon neue Werte in dem Sehen und der Darstellung des Landschaftsraumes. Drei von ihnen beherrschten den Landschaftsraum im System der franko-vlämischen Malerei. Es wurde schon gesagt, dass die französischen illuminierten Bücher, besonders die aus dem Werkstättenumkreis derer, die für den Herzog von Berry arbeiteten, zahlreiche Parallelen haben. Ihre Maler drücken im Prinzip die Raumtiefe durch Kulissenebenen aus, die diagonal von links nach rechts in der Fläche des Bildes verlaufen. Darin stimmen mit ihnen die Illuminationen der Wenzels-Bibel fast völlig überein. Der bibliophile Herzog von Berry war ein Angehöriger des gleichen Geschlechtes wie der bibliophile König Wenzel IV. Es bestanden daher sachtliche und Familienbeziehungen zwischen beiden, die dazu beitrugen, dass die französische und vlämische Malerei im späten 14. Jahrhundert in Böhmen solchen Einfluss gewann. Beispiele, die künstlerisch am nächsten liegen, ausser anderen weniger bedeutsamen, sind: Christine de Pisan: *Épître d'Othéa* (Paris, Bibl. Nat., fr. 606), *Petites Heures de Jean de Berry* (ebenda, lat. 18 014). An sie reihen sich auf gleicher Stilebene noch die Illustrationen der Werke von Guillaume de Machaut (Paris, Bibl. Nat. fr. 1584), weiters Hayton: „*La Fleur de Histoires della Terre d'Orient* (ebenda, fr. 12.201) und Gaston Phebus: „*Le livre de la chase* (ebenda, fr. 616, fr. 619).⁸

Es ist indes bemerkenswert, dass sich im malerischen Schmuck der Wenzels-Bibel Landschafts- und mit ihnen auch ornamentale Elemente anderer Herkunft

als der franko-vlämischen befinden. Es sind Nachklänge jener, die in den für die Mitglieder des Geschlechtes der Mailändischen Visconti geschriebenen Kodices gemalt wurden. Auch mit diesem Geschlecht war König Wenzel befreundet, abgesehen von der politischen Alliance, die er mit diesen abschloss. Diese Kodices der Visconti stammen aus den Schreib- und Malerwerkstätten der Brüder Salomon und Giovanni de Grassi. Eine genaue Ähnlichkeit vor allem mit den ornamentalen Elementen der Wenzel-Kodices haben: Biblia coment. S. Hieronymi, Milano (Biblioteca di Brera, MS. A. E. XIV. 24—27), Misale ambrosianum, ebenda (Bibl. di Brera, MS. A. G. XII. 3), ferner Biblia di Salomone di Grassi, ebenda (Museo Civico) und der Kodex, den Johiminus de Grassi austattete (Bergamo, Biblioteca Civica, MS. D. XII. 14).⁹

Ein nicht weniger bedeutendes Element der Wittingauer Bilder und auch der Bücher des Königs Wenzel, ist die Typisierung der Figuren und Behandlung ihrer Draperie. Es wurde schon oben gesagt, dass sich ihre Maler in einer Art von Regresse und in Opposition zum italianisierenden Voluminismus der Malerei Theoderichs auf den gotischen Stylismus stützen, der sich bald nach der Mitte des 14. Jahrhunderts überall im mitteleuropäischen Gebiet von Frankreich aus verbreitete. Beispiele, aus denen der regressive neugotische Stil von Wittingau abgeleitet wurde, besitzen in Miniaturmasstab — ausser anderen — vor allem „Les grandes chroniques de France“ aus der Zeit ungefähr um die Jahre 1375—1379 (Paris, Bibl. Nat. MS. fr. 2813 u. w.).¹⁰

Vergleicht man jedoch die französischen Figuren mit jenen der Wittingauer Bilder, zeigt sich ein Unterschied. Die französischen Figuren sind immer, auch in ihrer gemalten Plastizität an den strengen zeichnerischen Kanon gebunden, in dem die Draperie als künstlerisch wesentlicher Bestandteil der mittelalterlichen figuralen Typik eine deutlich angeordnete Folge senkrechter Faltenwürfe besitzt, die in die Seiten als Vorhänge auslaufen und dann auf der Basis des Terrains in einer Schleife entfaltet sind. Die Wittingauer Gestalten sind ihnen gegenüber schon körperlich voll, in den Proportionen gedehnt und in malerisch weiche Draperie eingehüllt, unten auf der Basis in länglichen, gebogenen und weich traktierten Falten ausgebreitet. Mit diesen Merkmalen tritt vor allem das Bild „Ölberg“ hervor. Die französischen Figuren besitzen nicht diese Körperlichkeit, Ausgedehntheit und Ausbreitung der Draperie im Terrain. Es ist dies ein besonderes Stilmerkmal der böhmischen Bilder.

Diese Tatsache belegen wiederum die Illuminationen der Wenzels-Bibel. In sehr zahlreichen Fällen finden sich in den illustrierten Zyklen Figuren mit diesen Details der Draperie. Es ist bemerkenswert, dass sich durch diese Merkmale Illuminationen auszeichnen, die aus der Hand eines formal und technisch vollkommenen Malers hervorgegangen sind, der jedoch in Bezug auf die übrigen Mitarbeiter konservativ war. In seiner künstlerischen Darstellung machen sich noch Archaismen aus der Mitte des 14. Jahrhunderts geltend, die mit neuen stilistischen Fines-

sen der letzten zwei Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts verbunden sind, die sich in der ausgedehnten und auf der Basis in einigen Schleifen ausgebreiteten Draperie äussern. Verfolgt man die Eigenarten dieser konservativen Illuminationen bis in alle Einzelheiten, dann zeigt sich der Zusammenhang mit dem eklektischen Stil der böhmischen Illuminationen aus älterer Zeit, aus den sechziger und siebziger Jahren. Ein Beispiel aus einer grösseren Anzahl anderer illuminierten Bücher dieses Stils, die heute hauptsächlich in der Handschriftenabteilung des Nationalmuseums in Prag aufbewahrt werden, sind die Miniaturen des illustrierten religiösen Traktates von Tomáš ze Štítného, datiert vom Jahre 1376 (Prag, Univ. Bibl., MS. XVII A 6).

Spätere Beispiele sind die Zeichnungen in der Sammlung von malerischen Vorlagen, aufbewahrt in Braunschweig (Skizzenbuch, Landesmuseum). Besonders in dieser Sammlung von Zeichnungen lassen sich zahlreiche Muster belegen, die vollkommen in Bewegungen, Gesten, Entfaltung der Draperie und den Figuren mit den illustrierten Büchern König Wenzels übereinstimmen. Der künstlerische Zusammenhang ihrer figuralen Typik und in Verbindung mit ihnen auch der Typik der Wittingauer Bilder mit der älteren böhmischen Tradition ist ohne Zweifel. Die Residuen des Stiles des Theodorik, die einen ausgeprägten Nachhall besonders in den Antlitzen der Wittingauer Apostel und Heiligen haben, bestätigen noch diesen Zusammenhang. Daher haben auch die Wittingauer Bilder in ihrer figuralen Typik keine genauen Ebenbilder in der französischen Malerei, wenn es nicht die physionomischen Details einiger Pariser Handschriften dieser oder wenig vorangegangenen Zeit sind. Die Beziehungen zur französischen Malerei sind hier nur allgemeinen Charakters.¹¹

Die künstlerischen Eigenarten der Wittingauer Bilder sind das Werk des Meisters und seiner Mitarbeiter, die eine neogotische Stilperiode in der Entwicklung der böhmischen Malerschulen des späten Mittelalters schufen. Im Umfang von zwei bis drei landschaftlichen Ebenen, diagonal aufeinander gelegt, situierte er seine Gestalten und das Geschehen. Er gelangte so zur Synthese des Raumes und seiner Atmosphäre, in der moduliertes, dennoch ausdrucksvolles Kolorit und kontrastierendes Licht zum neuen Mittäter geworden ist. So entstand das Helldunkel; sein Phänomen teilt wechselnd den Raum in helle und dunkle landschaftliche Prospekte, die in den tiefen Schatten eines gedämpften Braun und Oker verfallen. Das Helldunkel in ihnen verschlingt die Konturen der figuralen Formen und belässt sie unbegrenzt im Schatten. Die Form ist nicht durch die Linie im Raum begrenzt und so wird sie zu seinem Bestandteil. Diese helldunkle Funktion der Farbe und des Lichtes, besonders in den vom Licht abgewandten Formteilen, ist dem „sfumato“ Lionardos nicht unähnlich. Sogestalt der malerische Traktament des Helldunkels im Werke des Meisters des Wittingauer Altars dem des grossen Italieners zeitlich vorauseilt.¹²

Im Zusammenhang mit diesen Erkenntnissen ist es am Platze noch zu erwägen,

ob die regressiven neogotisierenden Elemente im Werke des Wittingauer Meisters am Ausgang des 14. Jahrhunderts die Angelegenheit eines individuellen künstlerischen Ausdruckes sind, oder ob eine ähnliche Tendenz das malerische Schaffen dieser Zeit auch in anderen Kulturgebieten beherrscht. Hier muss man sich dessen bewusst werden, dass sich in der Malerei des späten trecento und Anfang des quattrocento in Italien zwei Richtungen parallel nebeneinander entfalteten. Die erste von ihnen war ein Eklektizismus der kleinen Meister — Epigonen, die in künstlerischer Abschwächung keine neuen künstlerischen Werte über die ererbten frührenaissancen Erfahrungen Giottos hinaus schufen. Neben dieser konservativen Richtung entstand Ende des Jahrhunderts eine zweite Richtung in den Werken der regressiven neogotischen Malerei des Lorenzo Monaco, Gentile da Fabriano und Fra Angelico. Diese regressive Tendenz von dem Ende des Mittelalters, in der führende Maler dieser Zeit auch in Italien zum von Giotto längst überwundenen gotischen Stilelement zurückkehrten, war durch zwei Faktoren bedingt. Es waren dies vor allem die Künstler selbst, die in geistigem und stilistischem Beharrungsvermögen zu einem schöngeistigen Manierismus bei der Behandlung kirchlicher Themen gelangten. Ausserdem wurde diese schöngeistige konservative Kunst vom hohen Klerus bevorzugt, wie auch von zurückgebliebenen Auftraggebern von Kunstwerken, die sich aus den Reihen der herrschenden Klasse oder des gehobenen und mittleren Bürgertums rekrutierten. Es ist bemerkenswert, dass dieser Wandel in dem italienischen malerischen Schaffen, was seine formalen Stilwerte betrifft, zeitlich parallel zu den regressiven neogotischen Intentionen des Wittingauer Meisters verläuft, der in seinen formalen Elementen den Antritt des idealisierenden Manierismus des schönen Stils auch in Böhmen ankündigt. Auch seine Bilder wurden für katholische kirchliche Institutionen Südböhmens gemalt und waren von Vertretern der herrschenden Klasse oder des hohen Klerus dotiert. Es ist hier nicht am Platze in weiteren Einzelheiten den Zusammenhang der Beziehungen seiner Kunst zum franko-vlämischen und italienischen Kunstschaffen zum Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts zu verfolgen; es genügt hier ihre Parallelität vorläufig zu konstatieren.¹³

Übersetzt von Brigitta Rokytová

ANMERKUNGEN

¹ František Mareš — Jan Sedláček: Soudpis památek — okres Třeboňský (Kunstopographie-Bez. Wittingau), X, Praha 1900, S. 14, Česká malba gotická (Böhmische gotische Malerei), Praha 1938, 1. Ausgabe, S. 86.

² Staatsarchiv in Třeboň (Wittingau), sign. IA, 3 K/beta-38a, 1405, 27. Junii, Romae apud Sanctum Petrum: „Frater Guillelmus dei gratia Episcopus Tudertinus Religioso viro abbati monasterii in Wytigaw ordinis sancti Augustini pragensis dioecesis salutem in domino. Ex parte fratris Michaelis pictoris presbyteri monachi professi dicti tui monasterii nobis oblata petitio continebat quod ipse olim omnes minores et subdiaconatus ordines a quodam Epis-

copo catholico gratiam et commissionem apostolice sedis habente, quem ex quorunda(m) relatione symoniacum essere credebatur, presertim ex eo quod tempore ordinationis ab ordinandis pro literis formatis et conservandis ecclesiis et aliis spiritualibus administrandis certam pecuniarum summam receperat alias tamen rite suscepit, et super huius nulla absolute obtenta se fecit rite ad diaconatus et presbyteratus ordines promovendi et in ipsis diucius ministravit. Super quibus supplicari fecit humiliter sibi per sedem apostolicam misericorditer provideri. Nos igitur Auctoritate domini papae, cuius priorarie curam gerimus, discretioni tue committimus quatenus si est ita iniuncta inde sibi ab excessibus huius modi absolute debita previa pro modo culpe penitencia? salutari super irregulitate si quam ex premissis contraxit alio sibi non obstante canonico dispensas misericorditer cum eodem. Datum Rome apud Sanctum Petrum sub sigillo quo dudum ut Episcopus Anconitatus utebamur sexto KL Julii pontificatus domini Innocenti papae VII Anno primo. — Siegel fehlt. Auf der Rückseite: A. Wursing . . . pro istis literis flor. 11 1/2.

- ³ Česká malba gotická (Gotische Malerei in Böhmen), Prag 1955, I. Ausgabe, Praha 1955, Seite 68 ff. Bild. 148. Soupis památek (Kunsttopographie) X, Wittingau, S. 56.
- ⁴ Podlaha, A.: Český slovník bohovědný (Tschech. Lexikon f. Theologie), V, 336. — Friedrich, G.: Rukověť křesťanské chronologie (Handbuch christl. Chronologie), Praha 1934. Höfler, Constantín: Concilia pragensia 1363—1413 — Prager Synodal Beschlüsse. — Abhandlungen d. köngl. Gesellschaft d. Wissenschaften, V. F. 12. B. Prag 1862. Abt. 23. — Statuta synodalia, 1405, Junii 15: De celebracione extraneorum — nisi fuerint in dioecesi pragensi vel literas ipsis consessas. Abt. 24 — Statuta synodalia, 1405, Octobris 18: De processionibus pro unione . . . sancte matris ecclesie, sacri imperii reduccione, regni Bohemie pacis reformacione. — Pastor, Ludwig: Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance, I. Bd. Freiburg i. Br., 1901, S. 166—167. — Bartoš, F. M.: Čechy v době Husově (Böhmen zur Zeit Magister Hus), Praha 1952, S. 271, 286, 287. — Tadra, Ferdinand: Soudní akta konsistoře pražské (Gerichtsakten des Prager Konsistoriums) III, Praha 1896, S. 90, Nr. 368.
- ⁵ Podlaha, A.: Liber ordinationum cleri, 1395—1416, Pragae 1922, S. III, sub. 1, 2, 3, 4, 6, 9, 18, 21.
- ⁶ Vackář, Josef: Dějiny řeholní kanonie sv. Augustina v Třeboni (Geschichte der Ordenskanonie St. Augustinus in Wittingau), Praha 1867. — Hartmann, Robert: Chrám sv. Jiljí v Třeboni, Zpráva reál. gymnasia v Třeboni, 1888. (Die St. Egidiuskirche in Wittingau, Bericht d. Realgymnasiums in Wittingau, 1888.) — Loserth, J.: Ein Necrolog des Augustiner Klosters in Wittingau (Ed. Cod. Univ. Prag. sign. 9, 17, fol. 19v) Mitteilungen d. Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen, XVII, 1879.
- ⁷ Weese, Arthur: Skulptur und Malerei in Frankreich im XV. u. XVI. Jhd. — Potsdam 1927, S. 92—93, Bild 122—125. — Stange, Alfred: Deutsche Malerei d. Gotik, II, Berlin 1936, S. 54—57. — Česká malba gotická (Gotische Malerei in Böhmen), Prag 1955, I. Ausgabe, Taf. 88—105, S. 61—64.
- ⁸ Manuscrits a peintures du XIII^e au XVI^e siècle, Paris 1955 (Ausstellungskatalog).
- ⁹ Toesca, Pietro: La Pittura e la miniatura nella Lombardia, Milano 1911, S. 323, ff., 325—326, Bild. 250—252. — Týž: A proposito di Giovannino de Grassi, L'Arte, 1906, S. 56 ff. — Týž: Di alcuni miniatori Lombardi, L'Arte 1907, S. 190 ff.
- ¹⁰ Martin, Henri: La miniature française du XIII^e au XV^e siècle, Paris—Bruxelles 1923. — Delachenal, A.: Chroniques des règnes de Jean II et de Charles V, Paris, Tom. IV, 1920. Manuscrits a peintures du XIII^e au XVI^e siècle. Paris, Bibliothèque Nationale, 1955, str. 60 nsl., Pl. B, 123, wo weitere Literatur angeführt ist. — Couderc, C.: Album des portraits, Paris 1908, Taf. XXIII, XXVII, XXXIX—XLI. — Cibulka, Josef: Illumino-

vané popsání cesty Karla IV. do Francie (Les Grandes Chroniques de France), Památky Archaologické XXXV, 1926—1927, 63—69, Taf. XV—XXIV.

¹¹ Česká a moravská knižní malba XI.—XVI. století (Böhmische u. mährische Buchmalerei d. XI.—XVI. Jh.) (Ausstellungskatalog), 1955—1956, Nr. 72, Abb. S. 10. — Neuwirth, Jos.: Das Braunschweiger Skizzenbuch eines mittelalterlichen Malers, Prag 1897. — Stange, Alfred: Deutsche Malerei d. Gotik, II, Berlin 1936, S. 52, 90. — Kotal, Albert: The Brunswick Sketchbook and the Czech Art of the Eighties of the 14th Century, Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, X, 1961, F 5, řada uměnovědná, S. 205—228.

¹² Leonardo da Vinci: Traktát o malířství (Traktat über Malerei), Praha 1941, Kap. 60.

¹³ Aus technischen Gründen war ein Anschluss von Bilderbeilagen zu diesem Aufsatz nicht möglich.

OSOBNOST TŘEBOŇSKÉHO MISTRA A JEHO VZTAH K FRANCOUZSKÉMU A ITALSKÉMU MALÍŘSTVÍ

Ve Státním archivu v Třeboni je uložena listina papežské kanceláře, datovaná 26. června r. 1405 a znející opatovi kláštera augustiniánů v Třeboni. Kancelář Papeže Inocence VII. sděluje, že bylo vyhověno žádosti „bratra Michaela, malíře, kněze a mnicha“ treboňského kláštera o odpuštění přechinu, jehož se dopustil tím, že od biskupa simoniaka, blíže neuvedeného, se dal vysvětit „za určitou sumu peněz“. Pozoruhodná je charakteristika bratra Michaela, který je v listině uveden nejdříve jako malíř. Stejně závažné je sdělení, že bratr Michael v hřichu simonie „sloužil“, tj. setrval „delší dobu“. Tato nepovšimnutá skutečnost připouští alespoň hypotetickou možnost, že bratr Michael, především malíř, je totožný s dosud anonymním mistrem obrazů treboňského oltáře. Datum absoluce z provinění, tj. r. 1405 a „delší služba“ Michaela v klášteře zcela odpovídá době, do které je dnes obecně kladen vznik treboňských obrazů, tj. do doby kolem r. 1380. Svá svěcení mohl získat bratr Michael za úplatu jedině mimo české země; to proto, že zde v kritickém období neexistoval biskup simoniak, ale také proto — je-li skutečným mistrem treboňským — že jeho obrazy se umělecky opírají o malířské vymoženosti západní, tj. francouzské a franko-flámské. Jedině v oblasti tohoto umění se mohl mistr treboňských obrazů vyučít svému umění a jedině v této oblasti jako laik se mohl dát vysvětit od biskupa simoniaka.

Umělecký pokrok, který přináší do vývoje české malby mistr treboňského oltáře, se odráží i v soudobých českých iluminacích. Sestidilný cyklus ilustrací bible Václava IV. z r. 1389—1395 (Videň, Nat. Bibl. Cod. 2759—2764) má řešení krajiny ve velkém počtu příkladů zcela shodné s prostorovým principem treboňských obrazů. Česká krajina tohoto období má své analogie také v krajinyvých složkách obrazů Broederlamových z r. 1391 (Dijon, Městské muzeum) a o něco starších obrazů v Besançonu. Rovněž franko-flámské iluminace vykazují formální i kompoziční shodu v pojetí prostoru.

Je pozoruhodné, že v malířské výzdobě Václavovy bible se uplatňují zejména v ornamentální části také prvky italské provenience, zcela shodné s těmi, které se vyskytují v knihách, iluminovaných pro rod milánských Viscontiů. Vyzdobili je Italové Salamon a Giovanni de Grassi. Neméně významná je i typika figur na treboňských obrazech, prozrazující ve své neogotické tendenci regresivní zvrát v opozici k italisující theodorikovské objemovosti. Tato typika je odvozena z francouzských vzorů, které — i když se nezachovala malba desková — v nejvýraznějších příkladech obsahují iluminace v „Les grandes chroniques de France“ (Paříž, Bibl. Nat., MS Fr. 2813).

Neogotická orientace ve vývoji české malby potheodorikovské se projevuje v iluminacích

sedmdesátých a osmdesátých let, v jejichž čele stojí traktát Tomáše ze Štítného z r. 1376 (Praha, Univ. knih., MS XVII A 6) a z pozdější doby skicář českého anonyma, uložený v Brunšviku (Landesmuseum). Ozvy tohoto slohu zaléhají i do výrazového způsobu iluminátorů bible Václava IV.

Je však podstatný rozdíl mezi předmětným podáním věcí ve francouzských ilustracích a mezi poetisujícím podáním na třeboňských obrazech. Francouzské ilustrace jsou stále vázány na přísný kresebný kanon a barevný kontrast. Obrazy třeboňské vynikají měkkostí a modulovaným koloritem v podání tvarů. V rozsahu dvou plánů jsou zasazeny děje, vynořující se z přitmi tmavých hnědí a okrů do světla, rozptýleného v krajině. Tak vznikl charakteristický prostor třeboňského mistra a jeho temnosvit, který pohlcuje od světla odvrácené kontury těles a spojuje je s atmosférou. Tímto vyjadřujícím způsobem se mistr třeboňských obrazů blíží „sfumatu“ Lionarda da Vinci, které předjímá.

Neogotika mistra třeboňských obrazů není ve vývoji evropské malby izolovaným zjevem. Také v pozdním trecentu a na počátku quattrocenta se projevila v italské mališské tvorbě obdobná tendence. Vedle pogiottovských eklektiků-konservativců malovali v té době pro vysoký klerus a patriciát své regresivně neogotické obrazy Lorenzo Monaco, Gentile da Fabriano a Fra Angelico. Vytvořili tak krasocitný manýrismus pozdního italského středověku před nástupem objevného, již zplna renesančního umění Masacciova.

