

Stejskal, Karel; Krása, Josef

Astralvorstellungen in der mittelalterlichen Kunst Böhmens

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1964, vol. 13, iss. F8, pp. [61]-85

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110986>

Access Date: 02. 12. 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.

KAREL STEJSKAL—JOSEF KRÁSA

ASTRALVORSTELLUNGEN
IN DER MITTELALTERLICHEN KUNST BÜHMENS

I.

Die Erklärung der mittelalterlichen Kunst ist heute mehr denn je bestrebt, die Weltanschauung zu erforschen, auf der diese Kunst aufgebaut ist. Dabei liegt ausser allem Zweifel, dass die mittelalterliche Weltanschauung umfassender ist, als bisher angenommen wurde und dass sie wenig gemeinsam hat mit dem nachtridentinischen Katholizismus und dem neuzeitlichen Katechismus, aus dem die positivistische Ikonographie hervorging. In ihrer Gesamtheit wird diese Weltanschauung durch die verschiedenartigsten, sich untereinander dauernd bekämpfenden und sich gegenseitig durchdringenden Strömungen von Religion, Aberglauben und Wissenschaft bestimmt. Im Schnittpunkt dieser Strömungen nahm damals eine ganz besondere Stellung die Astronomie ein, die im mittelalterlichen Leben eine ungemein bedeutende Aufgabe spielte, insbesondere in ihrer zeitbedingten Gestalt, der Astrologie. Die Schrift *Megalé synthesis* (*Almagest*) des alexandrinischen Astronomen Claudius Ptolemäus (2. Jahrhundert u. Z.) wurde ebenso wie seine Vier Bücher astronomischer Prophezeiungen (*Tetrabiblos*) gleichsam zur zweiten Bibel der mittelalterlichen Gelehrten und Künstler.

Die Ursache hiezu ist eine innerliche Wesensverwandtschaft dieser astronomischen und astrologischen Bücher mit der jüdisch-christlichen Bibel, dem Alten und Neuen Testament. Man kann nicht ohne Staunen lesen, an wieviel Stellen der Bibel die Rede ist von Sonne, Mond, Planeten, Sternbildern und Sternen, von ihrer Verbingung mit dem Geschick der Menschen. Noch mehr astronomische Erscheinungen sind in der Bibel durch komplizierte, dem damaligen Menschen jedoch verständliche Symbole ausgedrückt. Gedenken wir an dieser Stelle wenigstens der bekannten Segnung Jakobs, bei welcher der Patriarch seinen zwölf Söhnen die Gestalt der zwölf Tierkreiszeichen gibt (Genesis 49. Kap.) oder die ergreifende Astralvision im Buche des Propheten Ezechiel (1. Kap.), der schildert, wie er im Augenblick, da „sich der Himmel aufgetan“, vier lebendige „Wesen“ schaut, die das Aussehen von vier Sternbildern haben: des Menschen (Wassermannes), des Löwen, des Stieres und des Adlers, die sich im Kreise, dem Symbol

der Ekliptik, drehen. Ähnlich findet auch der uralte, allen Menschen gemeinsame Glaube an die Verbindung der menschlichen Seele mit den Sternen in der Prophezeiung Daniels Ausdruck (Daniel 12,3) in den Worten: „Die Weisen aber leuchten wie des Himmels Glanz; die viele zur Gerechtigkeit geleitet, gleich den Sternen ewiglich.“ Gerade diese Anhäufung astronomischer und astrologischer Vorstellungen in der ganzen Bibel bewirkte, dass die jeweiligen Versuche der Kirchenväter, das Christentum von den „heidnischen“ Astralvorstellungen zu „reinigen“, notwendigerweise immer mit einem kläglichen Fiasko endeten. So wurde die antike Astronomie und Astrologie — glücklich in byzantinischen Handschriften gerettet und im 11. bis 13. Jahrhundert in den Werken jüdisch-arabischer Gelehrter entfaltet — zum Kulturgut der kirchlichen Schriftsteller und diente ihnen bei der Auslegung verschiedener, in der Bibel und den Apokryphen enthaltenen Astralmythen, aber auch zu deren Neubildung in den Heiligenlegenden, zur Bestimmung des christlichen Kalenders und ähnlichem. Eine charakteristische Erscheinung ist auf diesem Gebiet der autoritative Lehrer des Dominikanerordens, der geniale Polyhistor, Albert der Grosse (gest. 1280), der das Horoskop Jesu Christi aufstellte und mit bewunderungswürdiger Gewissheit erklärte: „Wir wissen, dass unser Herr Jesus Christus bei Aufgang der himmlischen Jungfrau (d. i. im Tierkreiszeichen der Jungfrau) geboren wurde und dass alle göttlichen Geheimnisse seiner Menschwerdung von seiner Geburt bis zu seiner Himmelfahrt durch Konstellationen gekennzeichnet und in den Sternen, die ihn weissagten, vorgebildet waren.“

Das Astralwesen des christlichen Mythos, von dem die Schriften mittelalterlicher Gelehrter beredtes Zeugnis ablegen, in denen Christus gewöhnlich mit der Sonne, die zwölf Apostel mit den Zeichen des Tierkreises, Maria mit dem Sternbild der Jungfrau, der Venus oder dem Mond, die neun Engelschöre mit den neun himmlischen Sphären in Verbindung gebracht werden, wurde besonders an der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts auf das genaueste untersucht. Das Verdienst daran gehört Forschern wie Delitzsch, Winckler, Stucken, Boll, Niemowieski, Eisler, Jeremias, Drews u. a.¹ Die komplizierten Astralsysteme der Evangelien wurden auf das ausführlichste namentlich von Arthur Drews untersucht. V. I. Lenin schrieb, dass die Marxisten das von Drews zusammengetragene reiche Faktenmaterial ausnützen müssten.² Bei uns popularisierte J. Skalák Arbeiten dieser Richtung in der Sozialistischen Revue „Akademie“ bereits vor dem ersten Weltkrieg. Damals wurden fast zweihundert Zeilen der Abhandlung Skaláks „Jesus — Gott, nicht Mensch“ beschlagnahmt und durch Interpellation des sozialdemokratischen Abgeordneten J. Němec in der 32. Parlamentssitzung am 1. März 1910 immunisiert.³ Es ist daher umso bedauernswerter, dass diese Forschungsergebnisse, die heute bereits als selbstverständliches Gemeingut der Religionistik aufgefasst werden, in der tschechischen und slowakischen Kunstgeschichte keinen Widerhall gefunden haben.

In dieser Beziehung unterscheidet sich die Entwicklung der Kunstgeschichte bei uns ungünstig von der Entwicklung dieser Disziplin in den Nachbarländern. Von den erwähnten Forschern beriefen sich namentlich F. Boll, A. Niemojewski, A. Drews und R. Eisler des öfteren auf kunsthistorisches Material. An ihre Ergebnisse konnten dann die bekannten Kunsthistoriker A. Warburg, F. Saxl, E. Panofsky und andere anknüpfen. Ebenso stellten auch D. Frey⁴ und O. Benesch⁵ tiefgehendere Untersuchungen an über die Beziehung zwischen der mittelalterlichen- und Renaissanceastronomie und der Kunst. Auf die wachsende Aktualität dieses Problems hat unlängst die hundertste Nummer, das Jubiläumshft der Zeitschrift *Graphis* hingewiesen, welche bezeichnend *The sun — le soleil — Die Sonne* — benannt ist und wichtiges Material auch zum Studium der mittelalterlichen Kunst bringt.⁶

Wenn wir heute bestrebt sind, die für unsere Kunstgeschichte in dieser Beziehung charakteristische fünfzigjährige Verspätung einzuholen, so geschieht dies darum, weil die Zusammenhänge zwischen der mittelalterlichen Kunst und der damaligen Astronomie, Astrologie und Astralmythologie bei uns keineswegs schwächer waren, wie übrigens auch aus dem Material hervorgeht, sondern eher prägnanter als anderswo. Diese Erscheinung hat mehrere Ursachen. In erster Linie ist es ein zähes Überleben des alten, heidnischen Kultes von Sonne, Mond und Sternen, das wir bei den Slawen durch arabische und byzantinische Schriftsteller belegt haben, von denen beispielsweise Chalkondyla im 15. Jahrhundert behauptet, dass in Prag noch kurz zuvor die Sonne und das Feuer verehrt worden wären. Damit stimmen auch einheimische Belege überein: einer Nachricht des Interpreten des Opatowitzer Homiliariums gemäss beteten die heidnischen Tschechen angeblich Sonne, Mond und Sterne an.⁷ Noch Milč von Kremsier tadelt den unter dem Volk verbreiteten Kult des Mondes.⁸ Ebenso bezeugt Thomas von Štítný, dass die Menschen seiner Zeit in Böhmen Irrlehren heidnischer Sterndeuter anhängen, Mond, Sterne und jene Art des unsichtbaren Himmels, der Zodiakus heisst, verehrend.⁹ Eine Menge solcher Beispiele führt der hervorragende Kenner der slawischen Volkskultur, K. Moszynski an, der zu der Schlussfolgerung gelangte, dass sich bei den Slawen „der Volkskult der Sonne in so bedeutendem Grad und so tief mit dem Kult des christlichen Gottes vermengt, wie kein anderer aus der heidnischen Religion hervorgehender Kult“.¹⁰ Die Kirche, deren Vertreter sich selbst des Astralwesens des christlichen Mythos gut bewusst waren, bemühte sich, den Kult der Himmelskörper keineswegs auszumerzen, — es bestand ohnehin keine Hoffnung auf Erfolg — sondern ihn vielmehr mit christlichem Inhalt anzufüllen, ihn zu christianisieren. Dies hatte zur Folge, dass die Menschen den Sonnenaufgang und Untergang durch Entblößen des Hauptes, durch Gebet und Niederknien begrüßten. Einer ähnlichen Verehrung erfreute sich auch der Mond und die Venus, die in der Litanei als „Stella Maria maris“ (Maria, Meerstern), Morgenstern u. ä. angerufen wurde.¹¹

Die Beziehung der Slawen zu den Himmelskörpern hängt unmittelbar mit ihrer wesentlich orientalischen Beziehung zum Weltraum zusammen. Nach dem philosophischen System der indischen Vedânta ist das feinste Licht, der Äther, (akaṣa) zugleich auch Raum.¹² Diese Anschauung, der wir auch beim letzten heidnischen Neuplatoniker Prokles (4. Jahrhundert) und dem polnischen Naturgelehrten Wittellus¹³ (13. Jahrhundert) begegnen, wurde von den Slawen allgemein geteilt, wie aus dem Umstand hervorgeht, dass das urslawische Wort „svět“ (Welt) erstens die Bedeutung von Licht und zweitens die Bedeutung von Weltall hat. Das alttschechische „veš svět“ war alles Licht (der Himmelskörper), das überhaupt von der Erde aus sichtbar ist, also der Kosmos. In diesem Zusammenhang ist nicht ohne Interesse, dass in den slawischen Weihnachtsliedern die Ansicht vertreten wird, dass die Kirche die Welt bedeutet, deren Türen und Fenster Sonne, Mond und Sterne sind. Das Licht der Himmelskörper wurde ferner als Träger der Vernunft aufgefasst, wovon das von K. J. Erben bearbeitete bekannte tschechische Märchen zeugt, in dem der Held ausser den drei goldenen Haaren (d. i. den drei Sonnenstrahlen) des allwissenden Greises auch drei weise Ratschläge erhält. Das urslawische Wort „svět“ (světlo — Licht) bedeutete nämlich auch Rat (sovět).¹⁴ Bei den Slawen wurden also die Voraussetzungen geschaffen, vom primitiven Kult der Himmelskörper zu einer subtileren Auffassung der Astralerscheinungen zu gelangen, im Geiste der Lehre Platons, dass „Gott das Augenlicht erschaffen und uns darum verliehen hat, damit wir, die Bahnen der Vernunft am Himmel sehend, sie zum Umlauf des Denkens in uns gebrauchten, das jenen ebenbürtig ist . . .“¹⁵

Eine solch subtile Auffassung der astronomischen Erscheinungen konnte sich nur dort entfalten, wo genügend Zeit vorhanden war zu astronomischen Beobachtungen und zum Studium astronomischer und astrologischer Handschriften. Dies gilt einerseits von den kirchlichen Schulen, anderseits vom königlichen Hof. In der bekannten, Liber depictus genannten Handschrift (Nationalbibliothek Wier, Cod. 270) aus der Zeit vor 1350 wird beispielsweise auf Folio 85 eine Szene dargestellt, in welcher der auf die Sterne weisende Astrolog die Geburt der hl. Elisabeth von Thüringen voraussagt (†1231), der Tochter des ungarischen Königs Andreas II. und Base der böhmischen Franziskanerin Agnes, der Tochter Přemysl Otokars I.¹⁶ Diese Illustration stützt sich auf den Anfang der gegen Ende des 13. Jahrhunderts vom Erfurter Dominikanermönch Dietrich von Apel verfassten Elisabethlegende, der gemäss bei der Geburt der hl. Elisabeth der Minnesänger Klingsor auf der Wartburg prophezeit haben soll: „Ich sehe einen schönen Stern in Ungarn, dessen Schein bis Marburg reicht und von dort sich über die ganze Erde erstreckt . . .“¹⁷ Für die hagiographische Literatur ist die Verbindung von Heiligen mit Himmelskörpern überhaupt kennzeichnend; führen wir hier wenigstens unsere Homilie aus dem 11. Jahrhundert an, die über die heilige Ludmilla besagt, „sie sei im Lande Böhmen gleich dem Morgenstern erschienen, und gleichsam als Vorbote der Sonne der Gerechtigkeit, d. i. Christus, habe sie durch das

Licht des Glaubens die Finsternis des Irrglaubens gebannt“.¹⁸ Mit astronomischen Erscheinungen verbundene Vorstellungen verliehen manchmal den Legenden einen bestimmten Charakter, was namentlich in den Wenzelslegenden deutlich zutage tritt, in denen sich, wie Z. Kalandra gezeigt hat,¹⁹ wiederum der Kult des Mondes offenbart; wir können hier nur hinzufügen, dass das polnische Wort *księżyc* (Fürst) Mond bedeutet.

Die erwähnte Illustration im Liber depictus ist aber für uns auch dadurch wichtig, weil sie auf die Bedeutung der Astrologie an mittelalterlichen Herrscherhöfen hinweist. Es gab keine wichtigeren Ereignisse familiärer oder politischer Art, bei denen nicht der Hofastrolog als Deuter oder Ratgeber zu Worte gekommen wäre. Bei uns fällt dieser Aufschwung der höfischen Astrologie in die Zeit König Přemysl Ottokars II. K. Fischer²⁰ wies auf die Bedeutung der verwandtschaftlichen und politischen Beziehungen Přemysls zu seinem Vetter Alfons von Kastilien hin, an dessen Hofe es ähnlich wie am Hofe der ihm verwandten Staufer zu einer grossen Entfaltung der Astronomie und Astrologie kam; Fischer erklärte durch diese Kontakte, die sich namentlich nach 1257 verstärkten, kufisch arabishe Elemente, welche in den astronomischen Geräten und Handschriften Přemysl Ottokars II. festgestella werden können. Von ihnen blieb ein Torquetum, ein Himmels-Globus und ein Atlas der Gestirne erhalten, die später in die Sammlungen des berühmten Philosophen und Astronomen, des Kardinals Nikolaus von Cusa übergingen und derzeit in der Hospitalsbibliothek in Kues aufbewahrt werden.

Nach der Ansicht Fischers entstand der Himmelsglobus Přemysl Ottokars unter dem Einfluss der kufisch-arabischen Sterngloben, wie z. B. der bekannte Dresdner Globus aus dem Jahre 1279, der an den alexandrinischen Globus Farnese anknüpft. Gleichzeitig lässt jedoch der künstlerische Charakter der direkt auf dem Leinwandüberzug des mit einer Gipsschicht bedeckten Holzkernes durchgeführten Federzeichnung am Globus Přemysl Ottokars vermuten, dass dem Schöpfer dieses astronomischen Gerätes offenbar auch Himmelsgloben bekannt waren, welche die antike Form der Sternbilder getreuer festhielten als die kufisch arabischen Arbeiten. Diese Schlussfolgerung lässt sich namentlich aus der Gestalt des Herakles ziehen, in dessen lebendiger Zeichnung der Haare und des Bartes das Erbe des antiken Illusionismus ausklingt. Sonst bieten die meist nackten Gestalten in Přemysl Ottokars Himmelsglobus nicht viel Gelegenheit zu kunsthistorischen Untersuchungen; die kübelförmigen Helme weisen sodann in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts.

In der Hospitalsbibliothek in Kues wird unter der Signatur 207 auch ein Sternatlas der böhmischen Könige aufbewahrt,²¹ der zum Teil noch für Ottokars Sohn, Wenzel II., angeschafft worden war. Er enthält auf dem Folio 101 eine interessante astrologische Erklärung der Todesursache dieses Herrschers, sowie auch seines Sohnes Wenzel III. Beide Könige starben angeblich darum, weil die Sonne in den Jahren 1305 und 1306 Saturn zwischen dem Zeichen des Widders und der

Waage berührte, was für das böhmische Königreich verhängnisvoll ist. Die Handschrift besagt ferner, dass „Mars das Licht der Sonne dem Saturn entzog und Saturn sich im Licht des bewegenden Jupiters befand und Jupiter zu dessen rückwärtiger Bewegung beitrug“. Es ist kennzeichnend, welche Bedeutung in dieser astrologischen Erklärung dem Licht beigemessen wird. Nach dem Tode Wenzels III. ging der Kodex Cues 207 in den Besitz Johanns von Luxemburg über, zu dessen Zeit laufende Eintragungen gemacht und astronomische Situationen eingezeichnet wurden, bis die Arbeit dann mit dieser folgenden satirischen Bemerkung abgeschlossen wurde: „Und so enden die Geschehnisse am 1. August AD 1334. Über uns bemühte sich der donnernde Herrscher (Johann von Luxemburg) mit Äusserungen des Unwillens zu erreichen, um möglichst wenig Zahlung zu leisten, doch seine Blitze schleudernde Gemahlin hat die Schuld niemals beglichen.“ Die Federzeichnungen der Sternbilder im Kodex Cues 207 sind das Werk von Astronomen, denen die Kunstfertigkeit des Zeichnens eine ebenso unerlässliche Voraussetzung ihres Berufes war, wie ihre Schreibkenntnis. Die Zeichnung ist hier eine Mitteilung, eine Information, eine wissenschaftliche Eintragung und keineswegs eine selbständige künstlerische Äusserung. In Bezug auf die Typologie stehen die Sternbilder dieser Handschrift am nächsten den Sternbildern der astronomischen Handschrift aus dem Umkreis Friedrichs II. von Staufen im Pariser Arsenal, cod 1036 die an arabische Vorbilder anknüpft. Im übrigen passt jedoch der Kodex Cues 207 besser in die Entwicklung der böhmischen Kunst der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts als der Himmelsglobus Přemysl Ottokars II. Die künstlerische Qualität seiner Federzeichnungen bleibt nicht hinter jenen der *Biblia pauperum* im Liber depictus zurück, denen sie nicht nur technisch, sondern auch stilistisch sehr nahe stehen. Daraus ergibt sich zugleich die Abhängigkeit dieser Federzeichnungen vom Stil jener Werkstatt, die um 1320 im Kreuzgang der Johanniterkommende in Strakonitz einen umfangreichen christologischen Zyklus geschaffen hat.²³ Diese Ähnlichkeit tritt deutlich zutage beim Vergleich der die Sternbilder symbolisierenden, meist nackten Gestalten, mit jenen des Strakonitzer christologischen Zyklus, ebenfalls auch beim Vergleich der Kinetik der Gestalten, so beispielsweise der ausgebreiteten Arme der Andromeda mit der ziemlich ungewohnten Gestalt Christi mit ausgestreckten Armen im Nordflügel des Strakonitzer Kreuzganges. Eine besonders markante Übereinstimmung weist jedoch die Typik der Gesichter auf. Die Köpfe der Sternbilder im Kodex 207 wiederholen nämlich mit nur geringen Abänderungen immer einen und denselben Gesichtstypus, und zwar jenen der Schutzmantelmadonna in Strakonitz. Diese Stilabhängigkeit kann am besten dadurch erklärt werden, dass die Maler des Strakonitzer Freskenzyklus auf der Prager Burg tätig waren und dort wahrscheinlich auch Werke astronomischen Inhaltes schufen, die in stilistischer Beziehung den Astronomen Johanns von Luxemburg als Vorbild dienten.

Aus den angeführten Beispielen geht hervor, dass die astronomischen Darstel-

lungen bei uns keineswegs streng von der sgn. „religiösen“ Malerei getrennt werden können. Eine feste Grenze zwischen beiden Kategorien von Malerei kann übrigens nicht gezogen werden, denn Vorstellungen astraler Art durchdringen mehr oder weniger unsere gesamte Malerei. In dieser kurzen Übersicht können wir nur jene markantesten Beispiele berühren, wie z. B. die stark byzantinisierenden Illustrationen des Bohemian Psalter aus dem Besitz des Bibliophilen Henry Yates Thompson in London mit den Namen der böhmischen Patrone Adalbert, Wenzel und Veit. Die Handschrift entstand wahrscheinlich um 1300, vielleicht für Anna, die Tochter Wenzels II. und Gemahlin Heinrichs von Kärnten.²⁴ Ausser einigen kosmologischen Vorstellungen, wie beispielsweise Gott, der als Atlas die Himmelskugel und den Erdball trägt, sind hier auch die zwölf Apostel dargestellt in kompositioneller und inhaltlicher Verbindung mit den zwölf Bildern des Tierkreises. Eine solche Verbindung, die auch in den Illuminationen einer aus dem 13. Jahrhundert stammenden Handschrift des Prager Georgsklosters (jetzt in der National- und Universitätsbibliothek Prag) zum Ausdruck kommt, kann bereits in der vorromanischen Kunst festgestellt werden (z. B. die Ara Borghese im Louvre, ein Reliquiar im Bayerischen Nationalmuseum in München und eines im Staatlichen Museum in Berlin).²⁵ Die Erklärung dieser Verbindung finden wir bei den kirchlichen Schriftstellern, wie z. B. bei Theodet von Valencia, der schrieb: „Die zwölf Apostel nehmen in der Kirche die gleiche Stellung ein wie in der physischen Welt die zwölf Tierkreiszeichen; so wie diese durch ihren Einfluss auf die Schöpfung wirken, so jene auf die Entstehung der Seelen.“²⁶ Später schlug der kirchliche Astronom Julius Schiller in seinem 1627 in Augsburg erschienenen Buche *Coelum stellatum christianum* sogar vor, die zwölf Zeichen des Tierkreises durch die zwölf Apostel zu ersetzen. Diese Vorstellung wurde bei uns praktisch in Form des sgn. Apostelrades angewandt. Dies war ein magisches Hilfsmittel, ein die Ekliptik symbolisierendes Rad, bezeichnet mit den Namen oder Gestalten der Jünger Christi, die bei dessen Schwingung in drehende Bewegung gerieten,²⁷ ähnlich den Apostelfiguren an der Kunstuhr des Altstädter Rathauses in Prag, dessen astronomisches Zifferblatt mit dem Zodiakus nach den neusten Erkenntnissen bereits aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts stammt. Zum gleichen Ergebnis konnte man gelangen, indem man den Chor einer Kirche im Kreis umschritt, wobei sich diese Bewegung in die an ihren Wänden dargestellten Apostelgestalten projizierte. Ein solcher Brauch ist heute noch namentlich in der Slowakei lebendig, wo der Chor mit den Apostelfiguren bei besonders festlichen Anlässen umschritten wird (z. B. bei der Mette, beim ersten Kirchgang der Wöchnerin, usw.). Interessant ist die Übereinstimmung dieses Brauches mit der in Božena Němcová's klassischem Märchen verkörperten kosmologischen Vorstellung, wonach die zwölf Monate als Brüder, welche ebenfalls die zwölf Sternbilder der Ekliptik symbolisieren, ihren Platz im Kreise um das Lagerfeuer der Hirten, „vatra“ das „Ewige Feuer“ nacheinander einnehmen.²⁸

Damit sind wir jedoch schon beim Problem der Wahrnehmung der Bewegung und der Darstellung von Bewegung und Geschehen in unserer mittelalterlichen Kunst angelangt, welche des öfteren wiederum durch Astralvorstellungen bestimmt werden. Ein bedeutender Beleg dafür ist das bekannte Passional der Äbtissin Kunigunde aus dem Georgskloster auf der Prager Burg, einer Tochter Přemysl Ottokars II. und Schwester Wenzels II., die am 27. November 1321 gestorben ist.²⁹ In diesem Werk bildeten seine Schöpfer, der gelehrte Dominikaner Kolda von Kolditz und der Kanoniker Beneš (der nicht allein nur der Schreiber und Autor der in Verse gefassten Bemerkungen, sondern auch der Illuminator ist), ein vollständiges und vollkommen durchdachtes Astralsystem aus, dessen Untersuchung und Analyse ein ganzes Buch beansprucht. Die Hauptgestalt der Handschrift, der Bräutigam, d. i. Christus, wird nämlich im Text als Sonne bezeichnet, seine Braut, d. i. Eva-Maria als Venus (Eva — der Abendstern verwandelt sich nach „der Vermählung“ oder Konjunktion mit Christus, der Sonne, in Maria — den Morgenstern), Josef von Arimathia stellt in diesem System den Mond dar und der böse Schächer, „der Entführer“, ist identisch mit der Paradiesesschlange, d. i. mit dem Sternbild der Herbstschlange. Ähnlich den auf zeitgenössischen astronomischen Geräten und in astronomischen Handschriften abgebildeten Gestalten der Sternbilder und Planeten bewegen sich auch die Gestalten im Passional auf dem abstrakten, weissen Hintergrund des Pergamentes, der das Licht der Welt, den Weltraum symbolisiert, der im orientalischen Geist als ein einziges Kontinuum aufgefasst ist. Durch ihre Bewegungen und gegenseitiges Verdecken versinnbildlichen diese Gestalten die Bewegungen, Konjunktionen und Verfinsterungen der Himmelskörper, von denen die wichtigsten die Befreiung der Braut und die mystische Umarmung sind (fol. 3b und 16b), welche die Frühlingskonjunktion der Sonne mit der Venus in den Jahren 1312 und 1320 bedeuten, ferner die Befreiung des Josef von Arimathia, welche die Sonnenfinsternis mit der Phase $M = 0,99$ darstellt, die in Prag am 26. Juni 1321 von 5,14 bis 7,19 Uhr beobachtet werden konnte. Eines der Motive in der Illustration der Parabel, nämlich die goldene Krone, die der Braut vom Haupte gleitet, um ihr wiederum aufgesetzt zu werden, beweist, dass Beneš ebenfalls in der zeitgenössischen astrologischen Symbolik bewandert war. Die vom Haupt des Planeten fallende Krone drückt nämlich einen *sgn.* „casus“ aus, der in der Reihenfolge der vier Stellungen, die der Planet im „Glücksrad“ nacheinander einnimmt, als verhängnisvolle Stellung betrachtet wurde. Die magische Bedeutung des Kreises, dieses uralten Symbol des ewigen Kreislaufes wird sodann in die Form von Illustrationen projiziert, die mit Hilfe des Lineals und Zirkels konstruiert sind. Die Form, in der die pythagoräisch-platonischen Vorstellungen von der „Harmonie des Kosmos“ verkörpert sind, ist auf einem komplizierten System von „Goldenen Schnitten“ und auf einem System von Kreisen aufgebaut, deren Halbmesser eine konstante geometrische Reihe mit dem Quotient 1,618 bildet, der aus der Regel des „Goldenen Schnittes“ hervor-

geht. Dieser Regel ist sodann auch die Form der leoninischen Hexameter Beneš untergeordnet. Die Einheit des ganzen Werkes ist den Verhältnissen der Umlaufbahnen von Sonne und Venus angepasst, welche mit den Forderungen des „Goldenen Schnittes“ ebenfalls übereinstimmen, denn die Venus umkreist innerhalb von 8 Sonnenjahren fünfmal die Sonne (nach Ptolemäus vor der Sonne). Mit der Astronomie und Astrologie werden im Passional auch alchemistische Vorstellungen verbunden. Die farbige Komposition der Illustrationen beruht auf der Symbolik der Edelsteine und ihrer plastischen Modellierung mit Hilfe des Lichtes auf den Prinzipien der neoplatonisch-augustinianisch-arabischen Metaphysik des Lichtes, denen zufolge das Licht in einer materiellen Hülle umschlossen ist. Beneš drückte seine umfassende und tiefgründige Weltanschauung (von der in dieser kurzen Übersicht psychologische Vorstellungen und politische Konzeptionen nicht berücksichtigt wurden) in einer restlos künstlerischen bildhaften Form aus und gliederte dadurch Böhmen in die Gruppe jener Länder ein, die die Gesetze des Zeitstiles bestimmen.

M. Brown aus der Handschriftenabteilung des Britischen Museums in London hat mich auf bemerkenswerte Ähnlichkeiten aufmerksam gemacht, die das Passional der Äbtissin Kunigunde mit dem mythologisch-astrologischen Kodex Sloane MS 3983 verbinden.³⁰ Dieser Kodex enthält die Synopsis der indischen, persisch-ägyptischen, griechisch-römischen Sphäre der „Albumassararum introductio in astrologiam“ des berühmten arabischen Astronomen Abû-Ma'sar — und in der lateinischen Übersetzung des Hermann Dalmatus, der hier unter dem Pseudonym Georgius Zothorus Zeparus Fendulus auftritt. Am Ende der Handschrift ist das Horoskop Jesu Christi von Albertus Magnus beigegeführt. Vom gegenseitigen Durchdringen heidnischer Astralmythologie und christlichem Mythos zeugt auch die Inschrift „Deus pater illuminet hunc librum“ über dem Sternbild des Widders (fol. 3b), der das astronomische Symbol des „Gotteslammes“ Christus darstellt, ebenso auch die dem Sternbild der Jungfrau hinzugefügten Flügel und der Mond (fol. 19a), womit dieses Sternbild in das „mit der Sonne bekleidete Weib“, d. i. Maria, aus den 12. Kapitel der Apokalypse verwandelt wurde. Im Kodex Sloane MS 3983 blieb in den Darstellungen der Sternbilder unter gotischer Hülle viel von orientalischer Phantastik erhalten. In künstlerischer Beziehung erreicht jedoch diese wichtige Handschrift nicht das Niveau des Passionals, abgesehen davon, dass sie — ebenso wie die übrigen zeitgenössischen westeuropäischen Handschriften — keine stark byzantinisierenden Züge aufweist, die für den zweiten Teil des Passionals charakteristisch sind. Überdies ist der Kodex Sloane MS 3983 ohne Zweifel jünger als das Passional; er hat nicht mehr weit zu den Illustrationen des Pariser königlichen Malers Jean Pucelle. Interessanter sind seine stilistischen Ähnlichkeiten mit den Bildern aus dem Leben und der Romfahrt Kaiser Heinrichs VII., welche einer Urkundensammlung seines Bruders, des Erzbischofs und Kurfürsten von Trier, Balduin von Luxemburg, beigegeführt sind (Balduineum I.,

cod. A, Staatsarchiv Koblenz),³¹ und der Ansicht Antonín Matějčeks zufolge spätere Kopien heute nicht mehr bestehender Wandmalereien im erzbischöflichen Palais in Trier sind.³² Unter ihnen befinden sich auch die Darstellung der Vermählung von Kunigundes Nichte, Elisabeth von Böhmen, mit Johann von Luxemburg. Alles deutet also dahin, dass der Kodex Sloane MS 3983 im höfischen Milieu (vielleicht für ein Mitglied des Hauses Luxemburg) entstanden ist. Gegen seine eventuelle Prager Herkunft spricht jedoch der Umstand, dass der spätere Illuminator, der um das Jahr 1400 in Prag für Wenzel IV. die „Albumassarar introductio in astrologiam“ schuf, als Vorlage kein Exemplar aus der Reihe der Handschriften, in die auch Sloane MS 3983 gehört, benutzte, sondern die Synopsis Abū-Ma'sars auf seine eigene Weise illustrierte.

Ausser dem Kunigunde-Passional blieb uns aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts noch ein Astralsystem in den Wandmalereien des Georgszyklus aus dem Jahre 1338 auf Burg Neuhaus erhalten.³³ Der Zyklus stellt in einer ziemlich durchsichtigen mythologischen Verkleidung den Umlauf der Sonne auf der Ekliptik dar. Seine Untersuchung erfordert jedoch eine selbständige Bearbeitung.

Die Verbindung von Astrologie und Alchimie, die wir im Passional der Äbtissin Kunigunde feststellen konnten, tritt auch noch in der um 1340 entstandenen Bibel des Velislav auf (Prag, National- und Universitätsbibliothek 23 C 124). Für die Erklärung der Auffassung des Bildraumes, die hier jener des Passionals ähnlich ist, — auch hier bewegen sich nämlich die Gestalten in einer Raumschicht vor weissem Hintergrund, — sind besonders die ersten Zeichnungen entscheidend, welche die Genesis illustrieren, ferner dann die Illustrationen der Apokalypse. In diesen kommen die kosmischen Prozesse im Weltall mit Sonne, Mond und Sternen künstlerisch zum Ausdruck. Ähnlich einigen zeitgenössischen astrologischen Handschriften wird die Sonne als Wagenlenker dargestellt (fol. 149b), wodurch sie an den antiken Sonnengott Helios oder an den biblischen Helias, Elias erinnert, der in einem brennenden, von feurigen Rossen gezogenen Wagen gen Himmel fuhr. Für die weitere Entwicklung der böhmischen Kunst ist insbesondere die Illustration des „himmlischen Jerusalems“ von Wichtigkeit (fol. 168).³⁴ Inmitten einiger konzentrischer Kreise wird hier das „Lamm Gottes“ als Logos, als allerhaltendes Feuer dargestellt. Um das Lamm herum stehen in Kreisen die Namen der zwölf Edelsteine der Apokalypse und die Namen der zwölf Apostel, an die sich inhaltlich eng die Darstellung der zwölf Tore mit den Namen der zwölf Söhne Jakobs anschliesst. Zur Erklärung muss hinzugefügt werden, dass den zeitgenössischen alchimistischen Vorstellungen gemäss, wie sie zum Beispiel von den berühmten tadschikisch-arabischen Philosophen Avicenna formuliert wurden, das Licht der zwölf Sternbilder der Ekliptik (die in der Illustration durch die zwölf Söhne Jakobs und die zwölf Apostel symbolisiert sind) auf der Erde zwölf Edelsteine entstehen lässt. Offenbar sollte auf diese Weise auch die Aufteilung der Hemisphäre in 36 Dekane angedeutet werden. Zur Vervollständi-

gung des Bildes des Kosmos sind noch die Gestalten der Paradiesflüsse, der Winde usw. hinzugefügt. Durch alle diese Motive, sowie auch durch ihren Gesamtentwurf nimmt die Illustration des „himmlischen Jerusalems“ in der Velislav-Bibel die Darstellung der Himmelsphäre in der Münchener astrologischen Wenzelhandschrift vorweg (CLM 8 26), wo jedoch anstatt der Söhne Jakobs und der Apostel die jeweiligen Zeichen des Tierkreises dargestellt und mit kabbalistischen Zeichen überschrieben sind. Das „himmlische Jerusalem“ der Velislav-Bibel nimmt bereits den Gedanken der Aktualisierung des nach damaligen Vorstellungen im Innern der Edelsteine eingeschlossenen „inneren Lichtes“ durch das in ihrem Mittelpunkt befindliche Feuer vorweg. Dieser Gedanke wurde später auf grossartige Weise von Meister Theodorik in der Kreuzkapelle auf Burg Karlstein verwirklicht.³⁵

Aus dieser Übersicht, die keinerlei Ansprüche auf Vollständigkeit erhebt, geht hervor, dass bei uns bereits während des 13. und in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts die Kunst der Zeit Karls IV. vorbereitet wurde, dieses leidenschaftlichen Astronomen und grossen Sonnenverehrer,³⁶ in dem die astronomischen und astrologischen Vorstellungen auf unseren Gebiete ihren Höhepunkt erreichten.

II.

Gegen Ende des XIV. Jahrhunderts, in der Zeit König Wenzels IV. von Böhmen, tritt das Interesse für die Astrologie, welches in der Hofkunst der Vorgänger dieses Herrschers zumeist nur mittelbar zum Ausdruck gekommen und in einem gewissen Masse verborgen geblieben war, nunmehr klar zu Tage. Zur Zeit Wenzels IV. wird die Astrologie zu einer unentbehrlichen Komponente des höfischen Kunstkreises, ja sie tritt vielleicht am Hofe dieses Königs noch unverkennbarer in Erscheinung als in den verwandten Kultursphären der französischen und italienischen Höfe, die sich damals durchwegs im Banne der Astrologie befanden. Der Prager Hof König Wenzels bot ja für ihre Entfaltung ausserordentlich günstige Bedingungen, insbesondere durch die hier herrschende religiöse Toleranz, die den theologischen Charakter und die für die Zeit Karls IV. so kennzeichnende zereemonielle Gebundenheit abgelöst hatte. Diese Verhältnisse bahnten hier den Werken der vorchristlichen Philosophen und Astrologen den Weg; es kann also nicht Wunder nehmen, dass diese somit im Laufe des XIV. Jahrhunderts aufs neue eine feste Stellung im Rahmen der mittelalterlichen Kultur Böhmens einnehmen konnten. Nicht zuletzt aber sehen wir in der Bedeutung der Astrologie am Hofe Wenzels IV. ein sprechendes Zeichen des Milieus und der Zeit, in welcher die Krisis der Kirche und nachgerade der ganzen Gesellschaft immer mehr ein allgemeines Gefühl der Unsicherheit hervorgerufen hatte, gegen welches der Determinismus der Astrologie Hilfe zu bieten schien. Der Fortuna, die in der Wiener Handschrift

König Wenzels das Schicksalsrad dreht, steht hier nicht mehr jene christliche Weisheit zur Seite, um der Willkür des Glückes Einhalt zu bieten, so, wie wir dies aus frühmittelalterlichen Darstellungen kennen. Das Schicksal des Menschen ruht jetzt uneingeschränkt in den Händen der wankelhaften Glückgöttin.

Bis vor Kurzem betrachteten die Kunsthistoriker die astrologischen Schriften aus der Zeit Wenzels IV. nur als eine isolierte, unorganische Gruppe der böhmischen Buchmalerei jener Zeit. Erst K. Fischer, der sich mit ihnen vom Gesichtspunkte der Geschichte der Astronomie aus befasste, machte darauf aufmerksam, dass sie ein wichtiges Bindeglied einer zusammenhängenden Kette bilden, in welcher sie einerseits an eine ältere Überlieferung anknüpfen und auch andererseits wiederum in den Handschriften des XV. Jahrhunderts ihre Fortsetzung finden.³⁷ Er wies auch darauf hin, dass Wenzel IV. schon von seinen Vorgängern, von den letzten Přemysliden, von Johann von Luxemburg und Karl IV., von welchen im vorigen Kapitel die Rede war, sowohl eine Sammlung astrologischer Schriften, wie auch von astrologischen Untersuchungen dienenden Geräten übernommen hat. Bei dem Studium der Miniaturen solcher Handschriften sieht sich der Kunsthistoriker vor spezifische Sonderprobleme gestellt, die bei dem Studium der üblichen Arten von liturgischen Büchern nicht auftreten. Es darf hiebei nicht übersehen werden, dass die grossen Feudalhöfe, an welchen die mittelalterliche Astrologie vornehmlich blühte, sich gegenseitig häufig astronomische Werke verschiedenster Herkunft und Alters leihweise übermittelten, wodurch ohne Zweifel die einzelnen Typen solcher illustrierter Handschriften weite Verbreitung fanden. So kam es mitunter zu Beziehungen zwischen einzelnen Ländern, die im übrigen in keinem künstlerischen Kontakt standen; dies ersehen wir z. B. deutlich aus der spanischen Provenienz der ersten böhmischen Handschriften und Geräte jener Art. Der Zeit- oder Lokalstil tritt allerdings auch in den astrologischen Manuskripten zu Tage, obwohl er hier viel inniger an verbindlich überlieferte Typen und Schemata gebunden ist. Aus diesem Grunde bewahrten gerade die astronomischen Handschriften durch das ganze Mittelalter so vieles aus der Vorstellungswelt und dem Formengut der Antike. Für die böhmische mittelalterliche Kunst besitzen dieselben gerade wegen dieser ihrer Eigenschaft ganz besondere Bedeutung, denn gerade hier fasste diese Gruppe der bildenden Kunst Wurzel in einem Boden, der einer eigenen antiken Tradition entbehrte, sodass also die Berührung mit dem Erbe der Antike auch auf diesem Fachgebiete nur auf mittelbarem Wege erfolgen konnte.

Auf einen dieser Wege weist z. B. die, von kunstgeschichtlicher Seite früher nicht gewürdigte, astronomische Handschrift DA II 13 der Strahower Bibliothek zu Prag hin, die mit grossen ganzseitigen, in Deckfarben gemalten Darstellungen von Sternbildern ausgestattet ist.³⁸ Die Handschrift ist nicht böhmisch; sie entstand um die Mitte des XIV. Jahrhunderts ersichtlich in einer der oberitalienischen, damals zum Reiche gehörenden Städte. Fischer konnte überzeugend nach-

weisen, dass sich dieser Codex bereits zur Zeit Karls IV. in Prag befand, da er als Vorlage für die Sternbilderdarstellungen in der Münchner Handschrift Wenzels IV. diente.³⁹ Wenn es im weiteren gelingt nachzuweisen, dass die Strahower Handschrift schon zur Zeit Karls IV. in Prag war, ja dass sie der Bibliothek des Kaisers angehörte, so wächst dadurch ihre Bedeutung für die Entwicklung der böhmischen Kunst ungemein. Sie enthält nämlich ausser dem bereits erwähnten ptolemäisch-sufischen Sternbilderkatalog auch noch vier arabisch-jüdische Abhandlungen über die magische Wirkung von Edelsteinen und Gemmen. So bietet sich die Möglichkeit auch von dieser Seite aus eine der Quellen der absonderlichen Leidenschaft des Kaisers für edle Minerale aufzudecken, wie sie in künstlerisch vollendeter Form in der Art der Ausschmückung der Räume der Burg Karlstein, der Wenzelskapelle im Prager Dom und der Kapelle der Burg Taugermünde zum Ausdruck kam. Die Buchmalerei der Handschrift trägt unverkennbare Züge des Zetistils der norditalienischen Malerei um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Nicht weniger deutlich tauchen hier jedoch auch Reminiszenzen an eine viel ältere, spätantike Quelle, auf die hier ersichtlich durch eine arabische Kopie des antiken Originals vermittelt wurde. Dieser Herkunftszug tritt im Abglanz noch in den Darstellungen der Sternbilder der Wenzelshandschrift in deutliche Erscheinung. Diese Miniaturen bewahren den monumentalen Charakter ihrer Vorlage; lediglich in den Figuren ist der Kanon ins Gotische überführt und das System des reicheren Faltenwurfes vervielfältigt.

Die drei astrologischen Handschriften, welche aus der Hofbibliothek Wenzels IV. erhalten geblieben sind, fassen in lateinischer Übersetzung die Hauptwerke der antiken, arabischen und jüdischen Astrologie zusammen, die durch neue Arbeiten der seit den XII. Jahrhundert an dieses Erbe anknüpfenden europäischen Astrologen ergänzt sind. So fehlte hier keineswegs das grundlegende Werk des Ptolemaios, *Tetrabiblos*, aus dem Griechischen über eine arabische Übersetzung ins Lateinische übertragen, ein Buch, welches dem Mittelalter die Gesamterkenntnisse der hellenistischen Astrologie in systematischer Aufstellung übermittelt hat.⁴¹ Die andere Handschrift, der Münchner Codex Clm 826, enthält ausser dem bereits erwähnten Sternbilder-Katalog El Sûfis weitere Werke der arabisch-jüdischen Astrologie; die Einführung in die Astrologie („*Principium Sapientiae*“) von Abraham ibn Esra, d. i. eigentlich eine freie Übersetzung der Arbeit des bekannten arabischen Astrologen Abu Ma'sar aus dem IX. Jahrhundert; von demselben Verfasser stammt hier ferner eine Auslegung über die Planeten, schliesslich folgen Auszüge aus arabischen und jüdischen astrologischen Abhandlungen über die Weissagung nach der astronomischen Stellung der Gestirne bei der Geburt des Kindes. Der Wiener Sammelband bringt hauptsächlich Werke der jüngeren europäischen Astrologie: die Schrift des Michael Scotus über die Planeten und Sternbilder („*Liber introductorius*“), die von diesem mittelalterlichen Polyhistor am sizilischen Hofe Friedrichs II. verfasst wurde, ferner die Tabellen des Alphonsus

mit einer Darlegung durch den sächsischen Astronomen Johann Dank (aus dem XIV. Jahrhundert) und den Franzosen Doktor Jean de Lignieres, weiter verschiedene Abhandlungen über Prophezeiung.

Der grössere Teil der astronomischen Handschriften aus dem XIV. Jahrhundert war nur mit Zeichnungen ähnlicher Art, wie im Codex 207 der Sammlung in Cues, ausgestattet. Diese einfachen Illustrationen wurden zwar manchmal von geschulten Buchmalern ausgeführt, häufig sind sie aber das Werk der Astronomen selbst. Mit der Buchmalerei der Handschriften Wenzels IV. wurden im Gegensatz dazu ersichtlich die an seinem Hofe tätigen Maler betraut, welche die Miniaturen ähnlich wie in den übrigen Handschriften in Deckfarben malten. So gehören die astronomischen Codexe Wenzels IV. zusammen mit den übrigen Werken seiner Sammlung zu den bedeutendsten Denkmälern der Buchmalerei seiner Zeit; sie sind hervorragende Beispiele von Prachtwerken in reicher bibliophiler Ausstattung. Die Handschriften dienten in der Hofbibliothek zweifellos der astrologischen Praxis des Hofes. Die ästhetische Seite ihrer Ausschmückung war in diesem kultivierten Milieu keineswegs zweitrangig; es bedarf keiner Bestätigung, dass sie hier sicherlich volle Würdigung fand. Mitunter machen diese künstlerischen Ansprüche beinahe der astronomischen Qualität der Abbildungen Konkurrenz, wie dies zum Beispiel aus einem Vergleich der Sternbilderdarstellungen der Strahower und Münchner Handschrift hervorgeht. Der Buchmaler des Münchner Codex komponierte zu den Gestalten und Tieren einen Vordergrund hinzu und ersetzte den flächenhaften neutralen Hintergrund durch eine dekorative Tapete, die völlig in Widerspruch mit der Überlieferung und dem Sinne der astronomischen Illustration steht. Ausser der Strahower Handschrift, die Karl IV. vielleicht unmittelbar in Italien erworben hat, standen den Prager Hofbuchmalern zweifellos noch andere, heute verlorene, Vorlagen verschiedener Herkunft zur Verfügung.⁴⁴ Wie F. Saxl gezeigt hat,⁴⁵ mussten sie sich bei der Ausschmückung der Abhandlung des M. Scotus über die Planeten und Sternbilder, in welcher sich Abbildungen und Text aufs Engste ergänzen, notwendigerweise auf die älteste Fassung der illustrierten Scotushandschriften stützen. Diese stammt noch aus dem XIII. Jahrhundert (wie z. B. der Codex in Madrid BN Ms 19) und ist noch gänzlich unbeeinflusst von dem neuen Illustrationssystem, welches die italienischen Scotushandschriften des Trecento vom Typus des Münchner Codex lat. 10. 268, Bodl. Ms 266 und andere, bringen. Alle Komponenten der reichen Ausschmückung der astronomischen Wenzelscodexe lassen sich jedoch keineswegs durch eine blosse Kombination der Vorlagen und deren stilistische Anpassung an den Zeit- und Lokalstil erklären. Schon Franz Boll⁴⁶ gelangte zur Überzeugung, dass der Illuminator, der in der Münchner Handschrift Einführung in die Astrologie von Abu Ma'sar illustrierte, kein mit Miniaturen ausgestattetes Exemplar zur Verfügung hatte und dass er nach dem Text, wahrscheinlich unter Hilfe eines Astrologen einen neuen Typ von Illustrationen geschaffen hat. Er bringt in sechsunddreissig Abbildungen

die Darstellung der entsprechenden Paranatellonten und sogenannten Dekane, die je nach zehn Graden auf die einzelnen Zeichen des Tierkreises fallen. Sie geben nicht nur die Sternbilder der griechischen Sphäre wieder sondern zugleich mit ihnen auch die der barbarischen Sphären (des persischen und indischen Bereiches), welche bereits seit dem Späthellenismus die Welt der Astrologie um eine Fülle von östlichen Mythen und Motiven bereichert hat. Im Münchner Codex teilte der Illuminator die einzelnen Sphären nicht in konzentrische Kreise, wie in der bekannten Handschrift des Alphonsus (Vat. reg. 1263), auf, ebensowenig auch etwa in drei übereinander angeordnete Zonen, wie in den Handschriften des Westens (Paris BN ms. lat. 7330, Sloane 3983, Morgan Ms 785), sondern er mischte sie vielmehr in kleinen rechteckigen Feldern durcheinander. Diese phantastische Zusammenstellung verschiedenster mythischer Gestalten (von ganzen Figuren und auch Teilen von Körpern und Gliedern), von Lebewesen und Gegenständen aller Art, stellte gewiss nicht geringe Ansprüche an die Vorstellungskraft des Malers. Seine Erfindungsgabe kam weiters zu voller Geltung bei der Ausschmückung der ersten Seiten der Münchner Handschrift mit ganzseitigen schematischen Darstellungen, in welchen graphisch das Gesamtsystem der damaligen Astrologie zur Abbildung gelangt. Sie gründet sich auf Vorstellungen über die Ordnung des Universums in neun konzentrischen Sphären; die Grundsätze der geographischen Astrologie, das System der Aspekte, die Quadratur des Horoskops und anderes mehr gehören zu diesem Rüstzeug der zeitgenössische Astrologie.

Der Schmuck der Titelseiten des Wiener wie Münchner Sammelbandes, bestehend aus Abbildungen disputierender und schreibender Astronomen, hält sich ganz an den überlieferten Typus und unterscheidet sich so nicht besonders von den Titelblättern der Schriften der Kirchenväter und mittelalterlicher Theologen. Ähnlich ist es auch bei der Schrift des Claudius Ptolemaios, an deren Titelblatt der antiker Astronom in der Haltung eines mittelalterlichen Herrschers prangt, während der weitere Text nur einige Initialen mit Einzelgestalten enthält. Zu der Darstellung der Gestalten der sechzehn Könige des Wiener Sammelbandes (f. 92 bis 95 v), welche auf die Fragen mit Prophezeiungen antworten, stand den Hofmalern die reiche Tradition genealogischer Reihen zu Verfügung, welche die nötigen Variationen verschiedener Typen und Stellungen bot. Die Gestalten der astronomischen Illustrationen sind an zahlreichen Stellen von der traditionellen Ikonografie der religiösen Malerei durchdrungen. So nehmen zum Beispiel die Planeten das Aussehen von heiligen Männern und Frauen oder einzelnen Standespersonen an; die Sonne wird zum Kaiser, Mars zum Ritter, Jupiter zum Prälaten, Merkurius zum Gelehrten. Ähnlich steht es auch mit einigen Zeichen des Tierkreises; besonders die Jungfrau erhält die Gestalt der Madonna oder eines Engels. In diesen Angleichungen dürfen wir den Einfluss eines allgemeinen mittelalterlichen Wissens über die astral-mythologischen Grundlagen des Christentums sehen.

Die neue, aus dem klassischen Erbe der antiken Mythologie schöpfende Ein-

bildungskraft, ist das, was die astronomische Illustration der Hofkunst Wenzels IV. der böhmischen Malerei Neues bringt. Wenn auch der Zeitstil die Bilder der Wandelsterne und mythischen Personifikationen der Gestirne in eigener Art und Weise umgestaltete und formte, sodass von der antiken Urform häufig nur ein entferntes Abglanz zu spüren ist, so wurde hier doch das Blickfeld der Hofkunst um eine neue Vorstellungswelt erweitert. Die frühhumanistischen Bestrebungen des Hofes Karls IV., die in der Zeit König Wenzels ihre laufende Fortsetzung fanden, bereiteten Nährboden für diese neuen Vorstellungen und sicherten ihnen auch Aufnahme und Resonanz. Die Art und Weise, wie die Hofkünstler diese neuen Gestalten zu verkörpern wussten, wie sie verstanden, sie mit neuem sinnhaften Zauber und ästhetischer Anziehungskraft zu erfüllen, ist ein Beweis dafür, dass diese Vorstellungswelt der bildenden Kunst bereits äusserst nahe stand. Auch in diesem Zusammenhang darf hier von protorenaissanceartigen Zügen der böhmischen Kunst um 1400 gesprochen werden.

An der Ausschmückung der astronomischen Handschriften des Hofes Wenzels IV. waren mehrere Maler beteiligt. Die Arbeitsweise in diesem, wenn man so sagen darf, Hofatelier, ist leider noch nicht hinreichend erforscht, so dass weder die charakteristischen Züge, noch auch die den einzelnen Persönlichkeiten zugeschriebenen Anteile mit der nötigen Klarheit zu Tage treten. Auch für die Illustration der astronomischen Codexe Wenzels IV. gilt im Grunde genommen dasselbe, was von der ganzen Gruppe der Wenzelhandschriften zu sagen ist: sie bildet vom Standpunkte ihres Stiles aus gesehen eine Art von Brücke, welche zwischen der Überlieferung der Hof-Buchmalerei der Zeit Karls IV. und der neuen Kunst des Schönen Stiles gespannt ist und die zugleich auch alle Hauptströmungen zusammenfasst, die in diesem komplizierten Entwicklungsprozess eine Rolle spielten. Der älteste dieser drei Codexe ist der Wiener Sammelband, welcher in der verhältnismässig kurzen Frist zwischen den Jahren 1392 und 1393 ausgeschmückt wurde,⁴⁷ in einer Zeit, während welcher die Werkstätte noch an den Illustrationen des Willehalm⁴⁸ und der Wiener Bibel arbeitete. Die Ausschmückung des Sammelbandes ist keineswegs das Werk eines einzigen Malers, wie klar aus einem Vergleich der Titelblätter der Handschrift des Scotus und der Dankschen Einführung zu den Tabellen des Alphonsus hervorgeht. Es hat den Anschein, dass an der Illuminierung des Codexes drei Maler mit folgenden Anteilen beteiligt waren: der eine malte das Titelblatt der Handschrift des Scotus und die Gestalten der Könige auf den Folien 92r–95v, der andere die Planeten- und Sternbilder in der Scotusschrift und das Glücksrad, der dritte schliesslich illustrierte lediglich die Danksche Auslegung der Tabellen des Alphonsus mit dem reichen Titelblatt auf F. 34 r.⁴⁹ Die Entstehungszeit der Ausschmückung der Handschrift des Ptolemaios rückt ziemlich eng an die Jahrhundertwende, um 1400, heran. Ihr Titelblatt wurde von demselben Künstler gemalt, der auch die Titelseite der Goldenen Bulle illuminiert hat; es war dies sicherlich ein Maler,

welcher zu den führenden Persönlichkeiten dieser Werkstatt gehörte und dem wahrscheinlich auch das Verdienst dafür zuzuschreiben ist, dass gegen Ende der Neunziger Jahre in das Hofatelier die Hauptprinzipale des Schönen Stiles einzudringen vermochten. Der nichtdatierte Münchner Sammelband ist nicht viel jünger — er entstand vermutlich kurz nach Jahrhundertwende. Seine Illuminierung steht besonders den Bildern des sog. Meisters der Esdrasgeschichte und den Illustrationen der Goldenen Bulle sehr nahe. Auch dieser Maler zählt entwicklungs-mässig gesehen zu den fortschrittlichsten Meistern des Hofateliers und nimmt in Vielem neue Züge vorweg, so mit seiner figuralen Typik, dem Kolorit und dem System des Faltenwurfes bereits das Werk des Meisters des Hasenburger Missales.

Zu den Wenzelshandschriften gruppiert sich eng ein weiterer Codex der Wiener Nationalbibliothek, cod. 2378, welcher eine treue Kopie des Textes und der Abbildungen der Scotusabhandlung aus der Hofhandschrift enthält.⁵⁰ Diese Kopie beschaffte augenscheinlich der Besitzer der Handschrift selbst, der Prager Domherr von St. Veit, Nikolaus, welcher in sein Sammelwerk noch eine ganze Reihe von nichtillustrierten astrologischen Schriften, von alchemistischen und medizinischen Abhandlungen einreichte. Dieser letztere thematische Bestandteil des Sammelbandes lässt die Vermutung aufkommen, dass sein Besitzer jener Domherr Nikolaus, der Sohn Meister Peter Parlers, war, der in den Quellen als der Arzt des Kaisers in den Jahren 1392—1398 genannt wird, oder aber vielleicht jener Domherr Nikolaus, der, ebenfalls Arzt, in den Jahren 1396—1403 Verwalter des Hospitales auf dem Hradschin war. Die Entstehung der Handschrift ist in die Zeit kurz nach Fertigstellung des Hofcodexes anzusetzen, denn in den einfach gezeichneten Kopien der Abbildungen zeigt sich noch kein neues stilistisches Element. Obwohl der künstlerische Wert dieser Handschrift, die nur Ansprüchen des Studiums zu genügen hatte, im Vergleich mit der Hofvorlage verhältnismässig gering ist, bildet der Codex 2378 ein interessantes Beispiel für die Entstehung jener Erscheinungsform, für die Saxl⁵¹ den Begriff „spezifisch böhmische Scotustradition“ geprägt hat. Er ist nämlich eines der ersten Glieder der Reihe von Handschriften, die an die Wenzelshandschrift im Laufe des XV. Jahrhunderts angeknüpft haben. Ihre Zahl und Provenienz konnte bisher noch nicht hinreichend erforscht werden.

Die Astronomie und Astrologie in der Zeit Wenzels IV. beschränkte sich jedoch keineswegs einzig und allein auf den engen Rahmen von Spezialhandschriften. Der Pantheismus, welcher ihre gemeinsame Grundlage bildete, legte doch Gewicht auf die Idee der Einheit allen Seins, in welches gleichermassen der Mensch wie auch seine ganze Tätigkeit eingebunden waren. Das astrologische Denken drang besonders die besamte Naturwissenschaft: die Medizin, die Mineralogie, Alchimie, Botanik und Geographie. Für das Spätmittelalter stellte die Astrologie eine Art von Universalwissenschaft dar, welche sich sowohl mit dem menschlichen Schicksal, wie auch mit den Grundfragen der kosmischen Ordnung befasste.

Ihr weitgespanntes Tätigkeitsfeld erhellt deutlich aus der jüngsten der erhaltenen Handschriften, die mittelbar ebenfalls noch in den Wenzelskreis gehört — Bellifortis — eine Anthologie der Kriegskunst, die von Hauptmann Keyser 1405 auf der Burg Žebrák verfasst worden ist.⁵² Bevor der Autor an von zahlreichen Zeichnungen begleiteten technisch-sachlichen Beschreibung der einzelnen Waffen, Kriegsmaschinen, Wasserkünste und Bauwerke herantrat, hielt er für notwendig eine leichtfassliche Abhandlung über die Planeten und ihren Einfluss auf jegliches menschliche Beginnen vorzuschicken. Die Planeten werden auch in der Einleitung des Werkes als Reiter gemeinsam mit ihren Häusern aus den Tierkreiszeichen dargestellt. Die Handschrift ist ein sprechender Beweis für die überaus enge Verbundenheit zwischen der Astrologie und der Kriegskunst in der Zeit des ausgehenden Mittelalters.

Auch das sogenannte Ambraser Skizzenbuch, eine Sammlung von Handzeichnungen böhmischen Ursprunges aus dem ersten Jahrzehnt des XV. Jahrhundert, enthält astronomische Motive. Schlosser,⁵³ der sich am eingehendsten mit der Sendung und dem Inhalt dieser Sammlung von Vorlagen für den Maler befasst hat, hielt das Skizzenbuch für die Arbeit eines Wandergesellen, der auf dem Gebiete der Tafelmalerei arbeitete. Seine Thematik wollte er auf den traditionellen Bereich der religiösen Malerei einschränken. Die im Skizzenbuch wiedergegebenen Abbildungen von Tieren sind jedoch notwendigerweise wenigstens zum grössten Teil aus einer astronomischen Handschrift ähnlichen Typus wie z. B. dem Münchner Wenzelscodex, übernommen worden. Aber auch manche figurale Motive, wie etwa die weltliche Gestalt einer Hofdame auf einer Zeichnung, zeugt davon, dass der Zeichner des Skizzenbuches sich am ehesten im Milieu eines Hofes, vielleicht dem König Wenzels IV. aufgehalten hat und dass er sich keineswegs nur auf die Tafelmalerei spezialisiert hat. Aus der reichen Tradition der astronomischen Handschriften schöpfen unter andern auch die Medaillone und Bilder der Tierkreiszeichen, mit welchen der Meister des Geronamartyrologiums den Kalenderteil des Wiener Missales, cod 1850, aus den Jahren 1411—1419 ausgeschmückt hat.

Wenn nun die astronomischen Handschriften ein volles Drittel des von der Bibliothek König Wenzels erhaltenen Restes bilden und wenn wir uns dabei vor Augen halten, mit welcher Leidenschaft dieser Herrscher der Astrologie huldigte, so müssen wir uns logischerweise die Frage stellen, ob und inwieweit sich diese Tatsache in der Symbolik der Hofhandschriften widerspiegelt. Julius Schlosser,⁵⁴ der die bisher einzige Auslegung dieser Symbolik gebracht hat, entkräftete in überzeugender Weise die romantische Deutung, wonach die Bilder des Eisvogels, des Leibesknotts, der Bademagd, des Wilden Mannes, auch das Buchstabenspiel und verschiedene Invokationen in den Wenzelshandschriften als Illustrationen der legendaren Begebenheit der Gefangenschaft des Kaisers und seiner Befreiung durch die Bademagd Susanna zu erklären seien. Schlosser gründete seine Ausle-

gung dieser Bilder auf Analogien aus der mittelalterlichen Literatur, aus dem Ritterroman und der Lyrik und zeigte durch geniale Kombination die ritterliche Courtoisie als Wurzel der Symbolik der Wenzelszeit auf. Er erklärte das ganze Bilder- und Inschriftensystem als Begleitmotiv der ritterlichen Beziehungen zwischen Wenzel und seiner Gemahlin, der Kaiserin Sophie. So deutete er den geknoteten Schleier als Band der Liebe, als Liebesknoten, den durch den Buchstaben W gebildeten Stock, in welchem der König mit Hand und Fuss gefesselt sitzt, als Liebesgefängnis, den Eisvogel als Symbol der Treue und die Gestalt der Bademagd als eine Anspielung auf die Badezeremonie, bei welcher nach der Tradition des Parsifal, Wenzel durch die Kaiserin Sophie bei der Hochzeitsfeier, zu deren Gedächtnis er einen höfischen Ritterorden gestiftet hat, bedient wurde.

Schlossers Deutung verlor bis heute ihre Glaubwürdigkeit nicht, da sie historisch von der richtigen Wertung zweier charakteristischer Wesenszüge der höfischen Kultur Wenzels IV. ausgeht: ihres romantischen Ritterlichkeitskultes und ihres ausgesprochenen Erotismus. Weitere Versuche die Symbolik der Wenzelszeit zu erklären können von der Voraussetzung ausgehen, dass dieses Symboliksystem nicht ganz so völlig eindeutig war und vermutlich mehrere Bedeutungsschichten zusammenfasste. War ja doch auch seine Sendung nicht so einseitig ausgerichtet, wie doch auch die Mehrzahl der Motive aus dem exklusiven Bereich der Hofhandschriften in heraldischer Form auch auf die vom Hofe errichteten Bauwerke, auf Gegenstände der angewandten Kunst usw. weiterwanderte. Die ritterliche Courtoisie als erste und einzige Interpretation des Wesens dieser Symbolik erschöpft vielleicht doch die ganze Problematik nicht in hinreichendem Masse. Die astrologischen Handschriften Wenzels IV. erscheinen in dieser Sicht als wertvolles Hilfsmittel bei der Lösung dieser Frage.

Das heraldische Grundmotiv der geknotete Schleier mit wehenden Enden wurde von Schlosser unter Zuhilfenahme der bekannten Metapher der mittelalterlichen Lyrik als Symbol des Liebesbündnisses, als Liebesknoten, gedeutet. Während nun dieses Motiv in den Illustrationen der ritterlichen Literatur völlig fehlt, ist es überaus reich in den astrologischen Handschriften, und zwar gerade in der Form, wie sie uns aus den Wenzelscodexen bekannt ist, vertreten. Das Gebinde in dieser Form ist hier geradezu ein Kennzeichen orientalischer Gelehrter und berühmter Astronomen! So trägt es um sein Haupt König Alphons in dem Wiener Sammelband, ebenso auch der Sternscher in der Erlangener Zeichnung und auch schliesslich in der Karlsteiner Genealogie der Astrologe Ninus, der Vater des Saturn. Auch der als Sonnenreiter auftretende Kaiser trägt es in der Bellifortishandschrift, ja sogar selbst König Wenzel IV. „rex romanorum invictissimus“ in seiner Darstellung als letzter der weissagenden Könige auf Folio 95 r im Wiener Sammelband. Zum mindesten dürfen wir also den Doppelsinngehalt dieses Symbols keineswegs ausschliessen; König Wenzel wählte es vielleicht zunächst gerade in seiner Bedeutung als Kennzeichen der astrologischen Weisheit und Gelehrtheit.

In der astrologischen Systematik waren die Himmelskörper, die Materie der Erde und alles Leben auf ihr in einzelne Gruppen entsprechend den Tierkreiszeichen aufgegliedert. So entstand eine Art von grundlegendem System, auf welches sich die astrologische Voraussage der Lebensbahn eines Menschen nach der astronomischen Konstellation der Gestirne im Augenblicke seiner Geburt stützen konnte. Es darf angenommen werden, dass König Wenzel, dem doch in seiner Bibliothek dieses astrologische Gesamtsystem in seinen Handschriften zur Verfügung stand, bei der Wahl seiner Symbole ganz besondere Aufmerksamkeit jenen Folgerungen gewidmet hat, die aus seinem Geburtsdatum, dem 26. Februar 1361, gezogen werden konnten. Dieses Datum steht im Zeichen der Fische, die nach der genannten astrologischen Systematik von den vier Elementen mit dem Wasser, von den Farben mit der weissen Farbe, von den Jahreszeiten mit dem Winter usw. vertreten werden. Diese Tatsache konnte für die Wahl der Symbolik König Wenzels unmöglich ohne Bedeutung bleiben. In den Dekanen und Sternbildern der winterlichen Tierkreiszeichen treten nämlich Motive auf, welche die Wahl der einzelnen Symbole inspirieren konnten. So erscheint hier ein einen Fisch fangender Wasservogel (ales), eine Wasserbütte, ähnlich den Bütten der Bademägde König Wenzels; wir sehen hier auch eine weissgekleidete, in einem Nachen sitzende Frau. Für diese ikonographischen Grundmotive bot sich im Milieu des Hofes allerdings eine parallele mythologische Auslegung, die sich auf die von Ovid in seinen Metamorphosen bearbeitete Mär von der Alkyone berufen konnte. Die auf die ritterliche Verherrlichung des Königs, aus Courtoisie, bezogene Interpretation griff vor allem die Badezeremonie, als altes Symbol der ritterlichen Wiedergeburt, auf. Dieses Motiv findet sich in den Liedern der Troubadoure der Kreuzzugszeit; auch im alten Mythos vom Parzifal, der Apotheose der Rittertugend, erscheint es als Bedeutungsträger. So erscheint der Schluss völlig begründet; das einzigartige Phänomen der Hofsymbolik König Wenzels IV. wurde in einer innigen gegenseitigen Durchdringung aller drei, hier aufgezeigten Auslegungsformen geboren.

ANMERKUNGEN

¹ In diesem Aufsatz wurden, sofern nicht anderweitig zitiert ist, hauptsächlich folgende Arbeiten benützt: R. Winckler, Himmels- und Weltenbild der Babylonier, Leipzig 1905; R. Eisler, Weltenmantel und Himmelszelt, Leipzig 1910; A. Niemojewski, Astrale Geheimnisse des Christentums, Frankfurt am Main 1913; A. Drews, Der Sternhimmel in der Dichtung und der Religion der alten Völker und des Christentums, Jena 1923; F. Boll, Sternglaube und das Wesen der Astrologie, Berlin 1919; A. Niemojewski, *Bóg czy. człowiek?*, Warszawa 1958.

² V. I. Lenin, Gesammelte Schriften, tschechische Ausgabe, Prag 1955, S. 126. — Lenin schätzt das Buch A. Drews *Die Christusmythe (IV. Ausgabe 1910)* sehr hoch, in dem Drews religiöse Vorurteile und Legenden entkräftet, er tadelt es jedoch zugleich scharf, weil sich Drews am Schluss seines Buches „für die Religion, zwar eine renovierte, reformierte,

- raffiniertere“ usw. äussert. Lenin betonte jedoch dabei, dass das Bündnis mit Drews in der oder jener Form, diesem oder jenem Ausmass für uns unerlässlich ist.
- ³ Vgl.: J. S k a l á k, Ježíš — bůh a ne člověk (Jesus — Gott, nicht Mensch) erschienen in der Zeitschrift *Socialistická revue Akademie XIV.* (Redaktoren F. Modráček und F. V. Krejčt, Hrsg. Dr. B. Šmeral) Prag 1910, S. 257 ff. Im XII. Jahrgang derselben Zeitschrift ist im Jahre 1908 vom gleichen Autor ein zusammenfassender Aufsatz unter dem Titel *Panbabylonismus a bible (Panbabylonismus und die Bibel)* erschienen.
- ⁴ D. F r e y, *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*, Augsburg 1929 (passim).
- ⁵ Klassisch ist das achte Kapitel seines Buches *The Art of Renaissance in Northern Europe*. Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1947, S. 124 ff.
- ⁶ Vgl. die Rezension von K. S t e j s k a l in der Zeitschrift *Umění XI.* 1963, Heft 5.
- ⁷ H. M á c h a l, *Nákres slovanského hájesloví (Entwurf einer slawischen Mythologie)*, Prag 1891, S. 39 ff.
- ⁸ F. M e n š í k, *Milič a dva jeho spisy z r. 1367 (Militich und seine zwei Schriften aus dem Jahre 1367)* (erschieden in *Věstník KČSN 1890*, philosophisch-historisch-philologische Klasse, S. 314 ff. Vgl. auch M. M a c h o v c o v á — M. M a c h o v e c, *Utopie blouznivců a sektářů (Die Utopie der Schwärmer und Sektierer)*, 1960, S. 290 ff.
- ⁹ H. M á c h a l, l. c., S. 49.
- ¹⁰ K. M o s z y n s k i, *Kultura ludowa Slowian*, Kraków, 1934, II, S. 140.
- ¹¹ Die Christianisierung des heidnischen Kultes der Himmelskörper bezeugt am besten der Umstand, dass bei den Slawen ausser den alten Volksnamen der Sternbilder (wie z. B. „die Sennen“ u. a.) ebenso auch folgende Bezeichnungen der Sternbilder auftreten: Stab, Schlüssel, Tisch des hl. Petrus, Stab des hl. Jakobs, Kreuz der hl. Helena, Hut Gott Vaters. H. M á c h a l, l. c., S. 61. — Über das gegenseitige Durchdringen von volkstümlichen Kult der Himmelskörper und dem Christentum siehe K. M o s z y n s k i, l. c., S. 433 ff. Vgl. ebenfalls A. V á c l a v í k, *Výroční obyčej a lidové umění (Jahreszeitliche Bräuche und die Volkskunst)*, Prag 1959, (passim).
- ¹² P. D e u s s e n, *Das System des Vedánta nach den Brahma-Sutra des Badarayana und nach den Commentaren des Čankara über dieselben*, Leipzig, 1883, S. 249 ff.
- ¹³ C. B a e u m k e r, *Witello, ein Philosoph und Naturforscher des 13. Jahrhunderts*, Münster 1908, S. 357 ff.
- ¹⁴ So lesen wir zum Beispiel in der Chronik *Dalimil's*, dass während des Mädchenkrieges einige Frauen heimlich mit Vlasta, ihrer Anführerin „svět“ — světlo — „Licht“ gehabt hätten. Das bedeutet, sie sassen zu Rate um ein Licht, das sie „erleuchtete“. (Die älteste tschechische Reimchronik des Dalimil, herausgegeben unter dem Titel: *Nejstarší česká rýmovaná kronika t. r. Dalimila*, zur Herausgabe vorbereitet von B. Havránek und J. Daňhelka, Prag 1957, Kap. 11, S. 34, 38).
- ¹⁵ P l a t o n, *Timaos und Kritias*, tschechische Übersetzung von F. Novotný, Prag 1919, S. 60.
- ¹⁶ Tschechische Publikation herausgegeben unter dem Titel: *Zivot sv. Alžběty Durynské, v obrázkové knize českého původu ze XIV. stol., zv. Liber depictus*. (Das Leben der hl. Elisabeth von Thüringen im Liber depictus, einem Bilderbuch böhmischer Herkunft aus dem 14. Jahrhundert. Mit Erläuterungen und einer Analyse von J. Š á m a l, Prag 1941, Bild Nr. 1.)
- ¹⁷ *Ibidem*, S. 8.
- ¹⁸ V. C h a l o u p e c k ý, *Na úsvitu křesťanství, z naší literární tvorby doby románské IX. a XII. století (An der Schwelle des Christentums, aus unserem literarischen Schaffen der romanischen Zeit vom IX. bis XII. Jahrhundert)*, Prag 1942, S. 165.

- ¹⁹ Mit dem Buch von Z. Kalandra, *České pohanství* (Das tschechische Heidentum), Prag 1947, muss sich unsere Kunstgeschichte erst noch auseinandersetzen.
- ²⁰ K. Fischer, *Najstaršie slovańskie predstavienia konstelaciji gwiezdnych. Problemy*. Warszawa 1960, S. 877 a d. (Die ältesten slawischen Darstellungen der Konstellationen der Gestirne); t ý ž, *Příspěvek Prahy k tvorbě hvězdných atlasů, zprávy Komise pro dějiny přírodních, lékařských a technických věd ČSAV, 1963, č. 14, str. 8a a d.* (Beitrag Prags für Schaffung der Sternatlasse); K. Beyerle, *Astronomische Handschriften vom böhm. Königshofe MIOG, XXXIX, S. 116 ff.* Ich spreche an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank Herrn Dr. K. Fischer aus für seine ausserordentliche Liebenswürdigkeit, mit der er mir seine auf diese Fragen bezüglichen Exzerpte, Manuskripte und Fotografien aus seinem Archiv bereitwilligst zur Verfügung gestellt hat.
- ²¹ Von den tschechischen Kunsthistorikern hat A. Friedl diese Handschrift gestreift in: *Přemyslovci a Lucemburkové, ikonografická řada českých králů středověkých* (Přemysliden und Luxemburger, eine ikonographische Reihe der böhmischen Könige des Mittelalters), Prag 1938, S. 25.
- ²² F. Saxl and H. Meier, *Catalogue of Astrological and Mythological illuminated Manuscripts of the latin Middle ages III. Manuscripts in English Libraries*. London 1953.
- ²³ V. Dvořáková und A. Merhautová im *Corpus Gotická nástěnná malba v zemích českých* (Die gotische Wandmalerei in den böhmischen Ländern), I., 1300—1350, (redigiert von J. Pešina), Prag 1958, Nr. 4, S. 126 ff. setzen dessen Entstehung in die Jahre 1330—1340, was jedoch der Situation unserer Malerei dieses Zeitraumes widerspricht.
- ²⁴ M. R. James, *Descriptive catalogue of the second series of fifty manuscripts in the collection of Henry Yates Thompson The notices contributed by various Hands*. Cambridge 1902, S. 330 ff. — J. Kvěť, *Italské vlivy na pozdně románskou knižní malbu v Čechách* (Italienische Einflüsse auf die spätromanische Buchmalerei Böhmens), Prag 1927, S. 112. Kvěť spricht sich hier überflüssig ausweichend über den böhmischen Ursprung der Handschrift aus.
- ²⁵ A. Niemojewski, *Astrale Geheimnisse des Christentums*, Frankfurt am Main, 1913, Abb. 20—23.
- ²⁶ *Ibidem*, S. 30.
- ²⁷ *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* (redigiert von H. B. Stäubli), V. S. 1385. — D. Frey, l. c., bringt in Abb. 15 die Wiedergabe der Ausgiessung des Heiligen Geistes aus dem Münchner Perikopenbuch, wo die zwölf Apostel im Kreise um ein feuriges Rad sitzen, dessen Strahlen die Form von zwölf Fackeln haben. Auf Seite 40 macht der Verfasser auf die Beziehung dieser Vorstellung auf die zwölf Monate aufmerksam.
- ²⁸ K. Stejskal, *K obsahovej a formovej interpretaci stredovekých nástenných malieb na Slovensku* (Zur Interpretation des Inhaltes und der Form der mittelalterlichen Wandmalereien in der Slowakei), in: *Sborník Zo starších výtvarných dejín Slovenska* (derzeit im Druck). — K. Stejskal, *Středověké umění a astronomie* (Mittelalterliche Kunst und Astronomie) in der Zeitschrift *Dějiny a současnost* V., 1963, Heft 7.
- ²⁹ A. Matějček, *Pasionál abatyše Kunhuty* (Das Passional der Äbtissin Kunigunde) Prag 1922. — K. Stejskal, *Pasionál abatyše Kunhuty* (Das Passional der Äbtissin Kunigunde), (derzeit im Druck).
- ³⁰ F. Saxl, H. Meier, l. c.
- ³¹ G. Irmer, *Die Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. im Bilderzyklus des Codex Balduini Trevisensis*, Berlin 1887.
- ³² A. Matějček, *Velislavova bible* (Die Velislav-Bibel), Prag 1926, S. 85 f.
- ³³ J. Krčálová im *Corpus Gotická nástěnná malba v zemích českých* (Die gotische Wand-

- malerei in den böhmischen Ländern) I, l. c., Nr. 23, S. 229 ff. liess diesen Inhalt des Neuhäuser Freskenzyklus ausser acht.
- ³⁴ Abgebildet bei A. Matějček, Velislavova bible, l. c.
- ³⁵ K. Stejskal, Mistr Theodorik, malíř a alchymista (Meister Theodorik, ein Maler und Alchimist) in der Zeitschrift Dějiny a současnost, IV., 1962, 8. Heft. — Derselbe, Vratme život obrázum Mistra Theodorika (Geben wir den Bildern Meister Theodorikus das Leben zurück), veröffentlicht in der Zeitschrift Výtvarná práce X., 1962, 19. Heft. — Derselbe, Magister Theodoricus. — Versuch einer ikonologischen Deutung seines Werkes, veröffentlicht (deutsch) in der Zeitschrift Im Herzen Europas, Juni 1963, S. 15 ff.
- ³⁶ Vgl. die Betrachtung über die Himmelskörper in seiner Autobiographie, in Z. Fiala, Čtení o Karlu IV. a jeho době (Lesungen über Karl IV. und seine Zeit), Prag 1958, S. 115 a d.
- ³⁷ K. Fischer, s. Anm. 20.
- ³⁸ DA II 13, Handschrift der Bibliothek des „Památník národního písemnictví“ (Gedenkstätte des nationalen Schrifttums), Praha, Strahov. — Auf Folio 1 befindet sich unten das gemalte kaiserliche Wappen, symmetrisch begleitet von zwei Wappenschilden mit Stadttoren. Im Explicit auf Folio 74 r nennt sich der Schreiber Petrus de Guoidis.
- ³⁹ K. Fischer, l. c., S. 877 ff.
- ⁴⁰ Fritz Saxl (Lectures, London, 1957, S. 73–84, Abb. 43 a, b) brachte die Entwicklungsreihe dieser ptolemäisch-süfftschen Kataloge, beginnend von dem nicht erhaltenen antiken Original, über die arabische Fassung (z. B. Paris, BN, Ms arab. 5036) bis zu den ältesten europäischen Handschriften (z. B. Paris, Bibl. de Arsenal, Ms 1036), die sichtlich am Hofe Friedrichs II. in Sizilien entstanden sind. In diese Linie gehört auch die Strahower Handschrift DA II 13, wie auch ihre wortgetreue etwas jüngere Autorenreplik Ms 78 D 12, die sich in der Sammlung des graphischen Kabinetts zu Berlin befindet.
- ⁴¹ Wien, Nationalbibliothek, cod. lat. 2271. Nach E. Zinner, Verzeichnis der astronomischen Handschriften, München 1925, Nro 8690, ist Wenzels Tetrabiblos eine lateinische Übersetzung, welche Aegidius de Tebaldis nach der arabischen, von Tabit ben Quorra durchgesehenen, Übersetzung des Huayn ibn Yshag angefertigt hat. Zu dieser Übertragung Ali ben Ridwan und Abul Hasan eine Auslegung, die von Aegidius ebenfalls ins Lateinische übertragen wurde.
- ⁴² München, Bayrische Staatsbibliothek, Clm 826; Zinner, l. c., Nro 100, 314, 2502a Catalogus codicum latinorum bibliothecae regiae monacensis, I, Monachii MDCCCXCII, Nr. 826. Deutsche Buchmalerei des Mittelalters, Kat. Ausst. der Bayer. Staatsbibliothek München 1939, Nro 114, Abb. 7. Hier auch die ältere Literatur.
- ⁴³ Wien, Nationalbibliothek, cod. 2352. Eine eingehende Beschreibung der Handschrift bei F. Saxl, Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften, II, Heidelberg 1927, S. 86 ff.
- ⁴⁴ Als König Ladislaus Posthumus 1455 von Kaiser Friedrich III. die Bibliothek Wenzels IV., die von Kaiser Sigismund nach Wien gebracht worden war, zurückfordert, spricht er von 110 Büchern, welche die Heilige Schrift, das römische und kanonische Recht, Alchimie und naturwissenschaftliche Abhandlungen enthalten. Th. Gottlieb, Die Ambraser Handschriften, I, Leipzig 1900, S. 9–12.
- ⁴⁵ F. Saxl, H. Meier, Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften, III, London 1953, S. XXXV ff.
- ⁴⁶ Franz Boll, Sphaera, Leipzig 1903, S. 420–425. Wilhelm Gundel, Dekane und Dekansternebilder, Hamburg 1936, S. 175–176.
- ⁴⁷ Das im Zusammenhang mit der Handschrift oft angeführte Datum 1394 steht auf einem Zettel, der nachträglich in die Schrift eingelegt worden ist. Die Entstehung der Handschrift kann zuverlässig mit dem auf den Titelblättern fol. 1 und fol. 34 angeführten Jahreszahlen 1392 und 1393 zeitlich festgesetzt werden.

- ⁴⁸ Die Illustrationen des Willehalm waren 1387, als der Text der Handschrift zuendegeschrieben wurde, noch keineswegs fertiggestellt. Von fol. 369 r ab vollendete die Ausschmückung des Werkes der sog. Meister des Esdrasbuches. Sein Anteil am Willehalm ist stilistisch von noch grösserer Reife, d. h. dem Schönen Stil noch näher gerückt, als seine Illustrationen im zweiten Band der Wiener Bibel, und kann also frühestens in die zweite Hälfte der Neunziger Jahre des XIV. Jahrhunderts angesetzt werden.
- ⁴⁹ Zu der Frage der Stilcharakteristik der einzelnen Meister kann im Rahmen dieses kurzen Aufsatzes nicht eingehende Stellung genommen werden. In einem weiter gespannten Beitrag, den ich für die Zeitschrift *Umění* vorbereite, werde ich mich mit dieser Problematik näher befassen. Die Stilanalyse der Münchner Handschrift stützt vollauf die von H. J e r c h e l (*Das Hasenburgische Missale von 1409 . . .*, Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft IV, 1937, S. 218—241) ausgesprochene Ansicht, dass der Schöne Stil in der Buchmalerei organisch aus dem Hofatelier Wenzels IV. hervorgeht.
- ⁵⁰ Wien, Nationalbibliothek, cod. 2378, F. S a x l, Verzeichnis II, I. c., S. 99—103. Ich übergehe dabei vorläufig das in deutscher Sprache verfasste Buch von Weissagungen (Handschrift der Wiener Nationalbibliothek, cod. s. n. 2652), welches von Stange (*Deutsche Malerei der Gotik, II.*) in die Gesamtgruppe der böhmischen Buchmalerei eingereiht worden ist, und zwar deshalb, weil die Herkunft dieser Bilderhandschrift noch der zuverlässigen Untersuchung bedarf.
- ⁵¹ F. S a x l, Verzeichnis, III, I. c., S. XXXV ff.
- ⁵² Göttingen, Niedersächs. Staatsbibliothek, cod. ms. philosoph. 63. In die Gruppe der Wenzels-handschriften hat dieser Codex erstmals H. J e r c h e l, I. c., eingereiht.
- ⁵³ J. S c h l o s s e r, *Vademecum eines fahrenden Malergesellen*, Jhrb. d. ksth. Sammlungen d. allerh. Kaiserh. XXII, 1902, S. 314 ff.
- ⁵⁴ J. S c h l o s s e r, *Die Bilderhandschriften König Wenzels*, Jhrb. d. ksth. Sammlungen d. allerh. Kaiserh. XIV, 1893, S. 214—317.

ASTRÁLNÍ PŘEDSTAVY V ČESKÉM STŘEDOVĚKÉM UMĚNÍ

V prvé části příspěvku se poukazuje na význam přežívání pohanského kultu Slunce, Měsíce a hvězd u Slovanů, jakožto důležitého předpokladu k chápání astrální podstaty křesťanského mýtu, jak je vyjádřena v bibli a ve spisech církevních učenců. Astrální mýtus je i podstatou našich středověkých legend a jejich malířských zobrazení. Rozvoj české astrologie spadá do doby Přemysla Otakara II., na jehož dvoře vzniklo torquetum a hvězdný globus se silnými vlivy kuficko-arabskými. Na něj navazuje hvězdný katalog českých králů, Cues 207, jehož text doprovázený perokresbami byl dokončen za Jana Lucemburského r. 1334. Po stránce slohové mají tyto perokresby nejbliže k Liber depictus a k christologickému cyklu v ambitu johanitské komendy ve Strakoněch. Dokonale zpracovaný astrální systém obsahuje pak Pasionál svatojiřské abatyše Kunhuty Přemyslovny (zemř. 27. listopadu 1321), sepsaný učeným dominikánem Koldou z Koldic a ilustrovaný svatojiřským kanovníkem Benešem, který je zároveň písařem textu a autorem veršovaných přípisů. Svou těsnou obdobu má tento rukopis po stránce slohové v mytologicko-astrologickém rukopise Sloane MS 3983. Astrální představy jsou obsaženy i ve známé Velislavově bibli.

Druhá část příspěvku se zabývá astrologickými rukopisy Václava IV. Poukazuje na význam astrologie na Václavově dvoře, v jehož prostředí, vyznačujícím se náboženskou tolerancí, mohly se široce uplatnit myšlenky pohanských filosofů a astrologů. Příspěvek obsahuje další doklady pro výklad historika astronomie dr. K. Fischera, že Václavovy astronomické rukopisy jsou člán-

kem souvislé řady, navazují na starší tradici a mají opět své pokračování v českých rukopisech XV. stol. Důležitým předstupněm pro Václavovy astronomické rukopisy je dosud nezhodnocený ptolemaiovsko-sufický katalog souhvězdí ze strahovské knihovny (DA II. 13), který byl v Praze patrně již v době Karla IV. Příspěvek sleduje jednotlivé astronomické rukopisy Václava IV. a podává nový výklad známé symboliky Václavových rukopisů, do nichž jsou promítnuta souhvězdí zimní části zvěrokruhu, jak to plyne z data Václavova narození 26. února 1361.

