



Die Kunst des Mittelalters in Böhmen

<<Die>> Periode des Luxemburgischen Hauses : 1310 - 1437

Grueber, Bernhard

Wien, 1877

Malerei.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-97413](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-97413)

Malerei.

Über Verbreitung und Fortschritte der Malerei besitzen wir ungleich zuverlässigere Nachrichten, als uns in Bezug auf Sculptur zu Gebote stehen; auch haben sich in diesem Bereiche umfassendere und bedeutungsvollere Denkmale erhalten. Dem Alter nach gebührt den Miniaturwerken der Vorrang, in denen sich der Geist des Jahrhunderts mit besonderer Schärfe spiegelt.

Das Passionale der Prinzessin Kunigunde.¹

Dieser berühmte Codex besteht aus 36 in mässigem Quartformat gehaltenen Blättern und ist der Aebtissin des St. Georgsklosters Kunigunde, einer Tochter des Königs Otakar II., gewidmet. Das Buch ist auf feines Pergament mit schwarzer sehr lesbarer Minuskelschrift, die Titel aber mit Mennigfarbe geschrieben, die eingeflochtenen Bilder sind mit Aquarellfarben dünn getuscht, die Conturen mit einer nicht verfließenden Tinte vorgezogen und die Schatten leicht mit dem Pinsel angedeutet. Vergoldungen, mit denen die älteren Miniaturen sehr reichlich ausgestattet sind, fehlen hier beinahe ganz, und von dem glänzenden Farbauftrage sowohl der früheren wie späteren Werke findet sich keine Spur. Für diese in damaliger Zeit auffallenden Mängel suchten die beiden Verfasser, der Dichter wie der Schreiber, durch gewählte Zeichnung und feine Charakterschilderung zu entschädigen; sie scheinen auch sicher gewesen zu sein, dass ihre Arbeit bei der hohen Dame günstige Aufnahme finden werde.

Auf dem ersten Blatte sehen wir die Prinzessin Aebtissin, eine schlanke Gestalt mit angenehmen, noch jugendlichen Gesichtszügen in einem Thronessel sitzend. (Der Maler dürfte wohl ein bischen idealisirt haben, da Kunigunde damals siebenunddreissig Jahre zählte, während sie im Bilde als zwanzigjährig erscheint.) Vor der Aebtissin knien links der Verfasser Frater Colda, der ihr sein Buch übergibt, hinter ihm der Schreiber Canonicus Beneš, beide in sehr verkleinertem Massstabe gezeichnet. Zur Rechten erscheint die Priorin mit dem Convente, acht Frauengestalten, alle gleich der Aebtissin in die Tracht der Benedictiner-Nonnen gekleidet.

Oberhalb der Zeichnung stehen die Worte: „Chunigundis abbatisa monasterii Sancti Georgii in castro pragensi serenissimi boemie regis dñi. Ottakari secundi filia.“

Rechts bei der Frauengruppe liest man: „priorissa cum conventu.“ Zur Linken neben dem Verfasser Colda steht: „Frater Colda lector de sancto Clemente ordinis fratrum predicator. egreg. dictator hujus libri.“ Eine neben Beneš angebrachte Schrift lautet: „Benessius canonicus Set. Georgii scriptor ejusdem libri.“

Nun folgt die Zeitangabe: „dat̃ prage anno domini millesimo trecentesimo duodecimo (1312) sexto ante calend̃ septembris.“

¹ S. auch Joh. Erasmus Woel Miniaturen aus Böhmen. Mit. d. C. C. f. Baudenkmale V. (1890) S. 75—84.

Wir haben also in diesem Passionale ein vollkommen beglaubigtes, dem Jahre 1312 entstammendes Werk vor uns, welches mehr als irgend ein zweites geeignet ist, Anhaltspunkte für die Zeitbestimmung



Fig. 30. (Prag.)

anderweitiger Malereien und Sculpturen zu gewähren und die hereinbrechende neue Kunstrichtung erkennen zu lassen. Mit Ausnahme von zwei vielleicht aus einem anderen Codex herrührenden und hier eingefügten

Blättern erweist sich das Buch in allen Theilen als echt und es sind nur einige wenige Stellen von späterer Hand überarbeitet worden, welche Umänderungen aber leicht von dem alten Bestande unterschieden werden können.



Fig 31. (Prag.)

Eine fernere Eigenthümlichkeit, durch welche sich die im Passionale enthaltenen Miniaturen von allen früheren unterscheiden, besteht darin, dass die her-

kömmlichen, nach romanischer oder altitalienischer Weise gebildeten Initialen mit ihren Blätterschlingungen vermieden sind und die vorkommenden Randverzierungen aus strenggothischen Masswerken bestehen. Gleich den Illustrationen zeichnet sich auch der Text durch neuartige Form aus, wie schon das Titelblatt, auf welchem die Leidenswerkzeuge abgebildet sind, andeutet und das mit den Worten beginnt: „Hic est clipeus, arma et insignia invictissimi militis qui cognominatus est victor cum quinque vulneribus“.

Dieser Überschrift entsprechend folgt die Leidensgeschichte Christi in Form einer Parabel, wie ein edler königlicher Ritter, der sich mit einer schönen, von einem Räuber entführten Jungfrau verlobt hatte, auszieht, um dieselbe zu befreien. Nach vielen Kämpfen gelingt es dem Ritter, seine Braut aufzufinden, ihre Fesseln zu lösen und sie an seinem Reiche theilnehmen zu lassen. In einer Reihe von sechs Bildern wird diese Parabel illustriert: man erblickt zuerst die Verlobung, indem der Bräutigam seiner Braut den Ring an den Finger steckt, worauf im zweiten Bilde der Räuber erscheint, welcher in kniender Stellung der gekrönten Jungfrau einen Apfel überreicht. Im dritten Bilde stösst der Räuber die Braut in einen Feuerofen, während ihr die Krone vom Haupte fällt. Das vierte Bild zeigt den Ritter im vollen Waffenschmucke zu Pferde, wie er gegen den Räuber ansprengt und denselben mit der Lanze durchbohrt. In der folgenden Illustration führt er die erlöste Braut an der Hand aus dem Feuerofen heraus. Das sechste Bild endlich stellt die Wiederbekrönung der Braut dar: sie sitzt mit gefalteten Händen demuthvoll auf dem Throne, während der Bräutigam ihr die Krone aufsetzt. Am untern Rande des Blattes stehen die Worte: *explicit parabola. sequitur expositio.*

Der Anfang der nun folgenden Erläuterung lautet: „Homo iste nobilis est Dei et hominum mediator, homo Christus Jesus, filius Dei benedicti.“ Darauf werden Schöpfungsgeschichte, Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese in herkömmlicher Weise geschildert und durch Randzeichnungen verdeutlicht, dann wird erzählt, welche Anstalten der Herr getroffen habe, um die gefallene Menschenseele von den Banden des Satans zu erlösen. Nunmehr geht das Buch zur Erklärung der Leidensgeschichte über, indem Verkündigung und Geburt Christi vorangesetzt werden. Ölberg, Gefangennahme, Dornenkrönung, Geißelung, Kreuztragung, Kreuzigung, Kreuzabnahme, Grablegung und Auferstehung werden in üblicher Reihenfolge durch kleine scharfgezeichnete Bilder vorgeführt, worauf verschiedene zum Theil unverständliche Anspielungen eingeflochten sind und der Text wieder zur Parabel zurückkehrt. In dieser zweiten Abtheilung, die einer etwas spätern Zeit angehört, finden sich die schönsten Bilder, unter denen die trauernde Maria und die Erscheinung Christi, dann ein mit besonderem Fleisse ausgeführtes Antlitz des Heilands mit der Überschrift: „veronica“ hervorragen.

Der hohe Werth dieses Passionale liegt ausschliesslich in den enthaltenen Malereien, welche nach dem Ausspruche Schnaase's zwar in Beziehung auf Zeichnung und gefällige Haltung nicht mit gleichzeitigen französischen und auch nicht mit deutschen Arbeiten wetteifern, aber „eine Grossartigkeit der Auffassung, eine Feinheit des Sinnes und namentlich

eine Schönheit der Linien“ beurkunden, wie sie kein anderes gleichzeitiges Werk in diesem Masse bietet. Die Dichtung selbst erscheint im Vergleich mit den Miniaturen von untergeordneter Bedeutung, die Vortragsweise der Parabel oft schleppend und allzu häufige Wiederholungen enthaltend. Dabei aber spricht Frater Colda in einem Epiloge mit sichtlichem Wohlgefallen von seiner Dichtung, deren erste Abtheilung er in drei Tagen abgefasst haben will, die zweite Abtheilung habe er binnen zwei Tagen zusammengestellt.

Schliesslich ist noch zu erwähnen, dass die in grösserem Masstabe ausgeführten Zeichnungen des Canonici Benessius, insbesondere die Abbildung der im Thronessel sitzenden Prinzessin Kunigunde, eine so auffallende Übereinstimmung mit der besprochenen thronenden Maria in der Teinkirche aussprechen, dass ein unmittelbarer Zusammenhang und eine Gleichzeitigkeit dieser Werke angenommen werden darf.

Die beigegebenen Abbildungen sind in der Grösse der Originale gehalten und erklären sowohl die Behandlung der Figuren wie der Randzeichnungen. Fig. 30 stellt die trauernde Maria, Fig. 31 die Krönung der Himmelskönigin dar.

Die mit der Lobkovic'schen Bilderbibel zusammengebundene Wenzelslegende.

Von diesem schon im ersten Theile S. 98—99 beschriebenen Codex gehören nur wenige Blätter der älteren Periode an, die Mehrzahl schreibt sich aus dem XIV. Jahrhundert und stimmt bezüglich der Trachten genau mit der Schilderung überein, welche Peter von Zittau, Abt zu Königsaal, dessen bis zum Jahre 1338 reichende Chronik für die Geschichte des Königs Johann von unschätzbarem Werthe ist, über die Veränderung der Sitten und Gebräuche während der Regierung dieses Königs gibt.

Nachdem der geistreiche Chronist sich über die einreissende Leichtfertigkeit beklagt, erzählt er, dass die Männer ganz die männliche Würde verlägneten und sich die Haare zurecht legten wie die Frauen, dass einige sich die Haare rollten gleich einem Wollspinner, andere es mit dem Brenneisen bearbeiteten, damit es sich kräusle und zierlich über die Schultern herabwalle. Die alte Form der Mützen sei ganz ausser Gebrauch gekommen, und in den Kleidern herrsche solche Verschiedenheit, wie sie nur eine ziellose Phantasie erdenken könne. Man erblicke enge kurze Gewänder mit einem am Elbogen herabhängenden Schwänzchen, das wie ein Eselsohr herumbaumle. Lange, oben zugespitzte Hüte von verschiedenen Farben werden in den Städten getragen, während der Landmann mit langer und weiter Kapuze einhergehe. Stiefel und Hosen drücken Füsse und Schenkel aufs Unbequemste, so dass die älteren und weiseren Männer darüber nur lachen müssten. Diesem Berichte fügt der Domherr Weitmühl um 1350 bei: „Gegenwärtig eignen sich die Böhmen nach Art der Affen alle tadelnswerthen Sitten an, die sie in andern Ländern bemerken. Was die Kleidung anbelangt, halten sie sich nicht mehr an den Gebrauch der Vorfahren, sondern tragen sogar schändliche Gewänder, die unsittlich erscheinen und so eng sind, dass man darin kaum athmen kann. Die Männer tragen um die Brust grosse seidene Wülste, als ob sie Weiberbrüste hätten, und

sehnüren den Leib zusammen, dass sie Windhunden gleichen. Auch die Mützen trägt man ganz klein, so dass vier aus einer Elle geschnitten werden können, dabei ist eine Art Verbrämung angebracht, welche um den Hals geschlungen wird und den Halsbändern der Bauernhunde gleicht, mit welchen diese gegen den Biss der Wölfe gesichert werden. Die Schuhe sind mit ungeheuer langen Schnäbeln oder Nasen versehen, die abwärts hängen, so dass man nur unsicher auftreten kann.“ — Die Schnabelschuhe namentlich sind den beiden Chronisten gleich sehr verhasst, und sie bezeichnen dieselben ausdrücklich als Neuerungen, welche erst unter König Johann eingeführt worden seien.

Alle von den beiden Chronisten gerügten Ausschreitungen der Trachten sind in der Lobkovic'schen Bibel zu erblicken, so zwar, dass man das Übernehmen der neuen Moden Schritt für Schritt verfolgen kann, etwa wie man heutzutage die Verbreitung der Crinolinen und Chignons aus den Modejournalen ersieht. In dieser sorgfältigen, mehrere Jahrzehnte fortgesetzten Aufzeichnung der Trachten beruht der eigentliche Werth der sogenannten Bilderbibel, welche in künstlerischer Beziehung tief unter dem Passionale steht, auch keinen inneren Zusammenhang besitzt und von verschiedenen Zeichnern, zum Theil von Schülern angefertigt worden ist. Etwa die ersten zehn Blätter, Illustrationen des alten Testaments enthaltend, gehören dem Schlusse des XIII. Jahrhunderts an und zeigen alterthümliches Gepräge. Eine diesen ersten Blättern entnommene Darstellung der Finsterniss wurde I. 99 wiedergegeben. Nun folgen einige fünfzig Blätter, welche offenbar von einer etwas späteren Hand gezeichnet worden sind und die mit minutiösester Treue die während König Johanns Regierung üblichen Trachten schildern. An diese Zeichnungen schliesst sich ein Fascikel von Wiederholungen und Versuchen an, vielleicht willkürliche Einschaltungen des Buchbinders. Den Schluss bildet eine Illustration der Wenzels-Legende, eine mit dem Vorhergehenden gar nicht in Verbindung stehende Zugabe welche gegen die Mitte des XIV. Jahrhunderts entstanden sein mag und hohen Werth besitzt. Auf dem letzten Blatte dieser Legende hat der Maler sein eigenes Bildniss mit der Inschrift „Velizlaus“ angebracht, woraus jedoch nicht gefolgert werden darf, dass dieser Maler den ganzen Codex gefertigt habe; die Inschrift scheint sich vielmehr ausschliesslich auf die Legende zu beziehen. Ein Domherr Velislav wird von 1341—1344 als königlicher Schreiber angeführt, und dieser scheint, da die Schreiber gewöhnlich Illuminatoren waren, der Urheber gewesen zu sein.

Ich kenne diese Bilderbibel seit vielen Jahren und habe sie erst vor kurzer Zeit aufs neue untersucht, kann aber mit Professor Dr. Wocel nicht übereinstimmen, welcher darin ein einheitliches Werk erblickt und das Ganze dem Velislav zuschreibt.

Der eben benannte kürzlich verstorbene rühmlich bekannte Archäologe hat der besprochenen Bilderbibel eine ausführliche, mit vielen Abbildungen versehene Abhandlung gewidmet, welche 1871 im Verlage der k. böhm. Gesellschaft der Wissenschaften erschienen ist. Der künstlerische Werth des Bilderwerkes wird in Wocel's Schrift überschätzt, wenn auch zugegeben wird, dass Anfang und Ende sorgfältiger durchgeführt seien, als die mittlere Partie. Die in

Wocel's Schrift beige-schalteten Abbildungen der Trachten verdienen alles Lob und bestätigen zugleich unser oben ausgesprochenes Urtheil über diesen Codex.

Scriptum super apocalypsim.

Wir erwähnen diesen, der an kostbaren Werken überaus reichen Bibliothek des Prager Domcapitels angehörenden Codex hauptsächlich aus dem Grunde, weil zwischen demselben und den Passionale der Kunigunde eine grosse geistige Verwandtschaft besteht. Die vorliegende Erklärung der Apokalypse ist aber nicht in Böhmen, sondern wie aus zahlreichen Argumenten erhellt, im südlichen Frankreich, wahrscheinlich in Avignon, entstanden und dürfte schon zur Zeit des Königs Johann nach Böhmen gebracht worden sein. Das Buch war um's Jahr 1460 im Besitze des Prager Domdechanten Doctor Wenzel aus Krumau und ging von diesem an die Dombibliothek über.

Das Werk ist in Quartformat gehalten, in doppelten Spalten auf Papier geschrieben und mit 85 Federzeichnungen ausgestattet, welche meist in 7 bis 8 Cm. hohen Querstreifen die Blätter durchziehen, manchmal auch eine ganze Seite ausfüllen. Die Zeichnungen sind mit schwarzer Tuschel von sicherer Hand gezogen, ohne Angabe von Schattirungen, nur hat der Zeichner für gut befunden, hier und da mit stärkeren Strichen nachzuhelfen, um die Figuren mehr abzurunden. Jener gefällige, etwas romanisirende Vortrag, welcher die französischen Miniaturen kennzeichnet, macht sich schon bei flüchtigem Überblick bemerkbar, dabei offenbart sich ein so durchgebildeter Schönheitssinn, dass man diese Illustrationen den vorzüglichsten Leistungen gothischen Styles beizählen darf. Wie im Passionale kommen hier weder verzierte Initialen noch arabeskenartige Randzeichnungen vor: die Darstellungen sind entweder durch einfache Linien oder durch gothische Masswerke umzogen, hier und da werden auch zwei aneinandergereihte Bilder durch einen zwischengestellten Thurm oder Baum getrennt. Die Laubkronen der Bäume sehen immer aus wie Artischocken oder Tannenzapfen, und nur ein vorkommender Weinstock ist deutlich charakterisirt. Merkwürdigerweise sind die Umrahmungen der Bilder in alterthümlich strenger Gothik gehalten, die zahlreichen in den Darstellungen angebrachten Gebäude und Geräthschaften aber zeigen eher eine Hinneigung zum romanischen Style. Alle architektonischen Linien sind aus freier Hand gezogen und nur an den Einfassungen ist der Gebrauch des Lineals zu bemerken.¹

Dieselben Eigenthümlichkeiten zeichnen auch die im Passionale enthaltenen Miniaturen aus, wie auch Benesius mit dem unbekanntem französischen Meister bezüglich der Anordnungsweise übereinstimmt. Zeigt der Franzose umfassendere Kunstkenntnisse, sind dem böhmischen Künstler eine ungleich grössere Gefühlstiefe und naturgemässere Anschauung eigen.

Wandgemälde in Neuhaus.

In dem als Baudenkmal schon erwähnten Schlosse Neuhaus wurden bereits im Jahre 1838 Spuren alter Wandgemälde entdeckt, welche in unbekannter Zeit übertüncht worden waren. Nachdem der Besitzer des Schlosses Graf Eugen Černin die Überzeugung

¹ Zum neunhundertjährigen Jubiläum des Prager Bisthums hat das Domcapitel auf phototypischem Wege eine Facsimilirung des „scriptum“ veranstaltet.

gewonnen hatte, dass diese Malereien kunstgeschichtlichen Werth besitzen und einen zusammenhängenden Cyklus bilden, liess er die Kalktünche vorsichtig ablösen worauf zwei übereinander hinziehende Reihen von Bildern zum Vorschein kamen, welche bald als eine Illustration der St. Georgs-Legende erkannt wurden. Das Gemach, worin diese Malereien aufgefunden wurden, gränzt an die alte Schlosscapelle an, ist 21 Fuss lang, 18 Fuss breit und von einem einzigen Fenster erleuchtet. Die Decke ist nicht mehr die ursprüngliche, indem gegenwärtig ein flaches modernes Gewölbe besteht, während die Construction des Gemaches eine getäfelte Holzdecke andeutet.

Die Bilderstreifen sind 3 Fuss hoch und je oberhalb mit einem 6 Zoll breiten Saum eingefasst, auf welchem die einzelnen Darstellungen durch kurze Überschriften erklärt werden. Der Gemälde-Cyklus beginnt an der Nordwand mit dem oberen Bilderstreifen, umzieht das Gemach in regelmässiger Reihenfolge, sinkt dann in den untern Streifen herab, um sich wieder an der nördlichen Wand fortzusetzen und an der Westwand seinen Abschluss zu finden. Die einzelnen Bilder werden bald durch zwischengestellte Thürme, bald durch Bäume von einander getrennt, die Bäume zeigen die bekannte Artischöckenform, die Thürme sind sehr unförmlich aber etwas nach romanischer Bauweise gestaltet. Hintergründe sind nicht angegeben, die Figuren wurden, wie es in den früheren Perioden üblich war, mit schwarzen Umrissen auf die grundirte Wand vorgezeichnet, dann die einzelnen Theile, Köpfe, Gewänder, Waffen u. s. w. mit Farbe ohne Angabe von Schatten ausgefüllt, die Wände aber ohne Anstrich belassen.

Das erste Bild stellt den König Dacian (Diocletian) dar, wie er einem Boten den brieflichen Auftrag erteilt, dass St. Georg den Drachen erlegen solle; im zweiten Bilde sieht man den Heiligen, wie er den Brief erhält; im dritten Bilde rüstet er sich zum Kampf mit dem Drachen; dann erscheint der Held zu Pferde in voller Rüstung und spricht mit der Königstochter Aja. Hierauf folgen die Erlegung des Drachen, die Gefangennahme und die vielen Martern, welche der christliche Streiter erdulden musste, endlich sein Tod durch Henkershand, welchem König Dacian mit Wohlgefallen zusieht.

Die Überschriften sind in deutscher Sprache verfasst und mit leicht leserlichen Minuskeln deutscher Prägung geschrieben, man liest: *er (spricht) muoz ze de jungfrau — auf du wurdm hic rent, ect.* Eine fernere, etwas defecte Inschrift lautet: *diez gemel l. . . vfr von dem neien hauffe. . . nach cristus geburt drenzehn & dert jar im acht und dreiszigste jar* = (Diese Gemälde liess Ulrich von Neuhaus anfertigen nach Christi Geburt im 1338ten Jahre).

Wie begreiflich haben die Bilder trotz aller bei Ablösung der Kalktünche angewandten Vorsicht viele Beschädigungen erlitten, auch waren manche schon zerstört, ehe sie überweiss worden sind, wesshalb mehrere Stellen nur aus Farbflecken bestehen und kein Urtheil zulassen. Als eine der besterhaltenen Darstellungen und vielleicht von Anfang an die gelungenste des ganzen Cyklus ist die Besprechung des Ritters mit der Königstochter anzusehen. Er sitzt in voller Rüstung, jedoch ohne Helm zu Pferde und ermahnt die Jungfrau mit erhobener rechter Hand zum muthigen Ausharren. Aja ist in einen weiten Mantel eingehüllt, trägt die Königs-

krone auf dem Haupte und neigt sich von dem Felsen, auf welchem sie von dem Drachen ausgesetzt wurde, sanft hernieder mit der auf einem Spruchbände angebrachten Antwort: *ich glaub an got*. Diese Figur offenbart trotz sehr mangelhafter Zeichnung echt künstlerischen Geist und zarte Empfindung, während die Gestalt des Heiligen noch in der steifen älteren Manier gehalten ist. Reiter

wie Pferd sind immer turniermässig ausgerüstet und mit vielen Kreuzesschilden versehen, er trägt ein Panzerhemd und lange herabhängende Schnabelschuhe, das Pferd ist mit einer Turnierdecke und einem sogenannten Rosskopfe ausgestattet.

Diese ritterliche turniermässige Haltung der Neuhäuser Bilder ist es zunächst, welche an das Passionale



Fig. 32.

des Benessius erinnert, dann bieten auch die Inschriften, obwohl hier Latein, dort Deutsch, manche Analogien dar. In Bezug auf Charakteristik und künstlerische Durchbildung können sich die Wandgemälde im entferntesten nicht mit den gleichzeitigen Miniaturen messen, ein Beweis, um wie viel schwerer die Darstellung grosser Bildwerke im Vergleich mit den stets etwas dilettantenhaften Miniaturgebilden ist. Über den Maler liess sich bisher keine Notiz ausfindig machen, obwohl wahrscheinlich erschien, dass auch er seinen Namen den zahlreichen Inschriften und Spruchbändern beigelegt habe. Da die Familien Rosenberg und Neuhaus auch

im Donauthale reiche Güter innehatten, wäre möglich, dass der Maler einem der österreichischen Klöster, in denen die Wandmalerei mit Vorliebe gepflegt wurde, entstammte.

Tafelbilder.

Im Jahre 1348 wurde in Prag die erste deutsche Malerbruderschaft gegründet, deren bis zum heutigen Tage erhaltene Statuten im Archiv der Prager Kunstfreundesgesellschaft aufbewahrt werden. Als Vorstand,

primus magister, dieser freiweltlichen Bruderschaft ist Theodoricus verzeichnet, derselbe Meister, welcher die Königschapelle zu Karlstein mit Werken seiner Hand ausstattete und vorzugsweise, wenn nicht ausschliesslich, Tafelmaler war. Da der Meister Hunderte von auf Holz gemalten Bildern gefertigt hat, welche eine anerkennenswerthe Technik voraussetzen, muss angenommen werden, dass die Tafelmalerei bereits einige Zeit vor 1348 in Böhmen eingeführt worden sei. Diese Vermuthung wird durch mehrere Gemälde unterstützt, welche einen viel alterthümlicheren Charakter als die des Theodorich aussprechen und unverkennbar italienischen Ursprunges sind. Wir nennen vor allen ein in der Kirche zu Königsaal befindliches Madonnabild, dann ein zweites etwas kleineres in der St. Peter und Paulskirche auf dem Vyšehrad und ein ähnliches in der Gallerie zu Hohenfurth. Diese Bilder legen es nahe, dass Karl IV. als er im Jahre 1331 von seinem Vater wegen der lombardischen Angelegenheiten nach Italien berufen worden war, dort mit einigen Künstlern bekannt geworden sei und diese bei seiner Rückkehr nach Böhmen mitgebracht habe. Demnach dürfte die Tafelmalerei um 1333 im Lande Eingang gefunden haben.

Den damals aus Italien herübergezogenen Künstlern ist auch Tomaso da Mutina beizuzählen, dessen Aufenthalt und Wirksamkeit in Böhmen nicht bezweifelt werden kann, da Bilder von ihm in Prag, Karlstein, Pisek, Hohenfurt, Wien und anderen Orten getroffen werden, mithin die Einführung so vieler Werke aus einem fremden Lande nicht wohl angenommen werden kann. Da Mutina urkundlich um 1350 den Capitelsaal des Dominikanerklosters in Treviso ausmalte und in dieser Stadt verstarb, da ferner sein Name in dem Malerverzeichnisse von 1348 nicht vorkommt, lässt sich seine böhmische Thätigkeit annähernd in die Jahre 1333 — 1345 verlegen.

Dieser Zeit scheint ein Kreuzigungsbild zu entstammen, welches im Kloster Emaus zu Prag aufbewahrt wird. Es ist auf eine mit doppelter Leinwand überzogene Tafel von Eichenholz gemalt, und zwar von einem einheimischen Künstler, der sich unter Leitung eines Italieners herangebildet hatte. Die Frauengruppe unter dem Kreuze zeigt deutliche Anklänge an die alte sienesische Schule, während man an der Figur des Heilandes jene übergrossen Hände und Füsse wahrnimmt, welche als charakteristische Zeichen der Periode des Königs Johann angeführt worden sind. Italienischen Einfluss verrathen auch mehrere zusammengehörnde Tafeln in der Hohenfurter Gallerie, die aber etwas jüngeren Ursprunges sind. Da übrigens die Tafelmalerei ganz eigentlich durch Karl IV. gefördert wurde, und ein vor 1345 gefertigtes Tafelbild nicht nachgewiesen werden kann, haben wir die Besprechung dieser Bilder dem folgenden Abschnitte vorbehalten.

Die Gilde der Schilderer.

Der abenteuer- und turnierlustige König Johann rief eine halb militärisch, halb bürgerlich organisirte Cor-

poration ins Leben und stattete sie mit so vielen eigenthümlichen Vorrechten aus, dass man in der Geschichte des Mittelalters vergebens nach einer ähnlichen Einrichtung suchen wird. Es war die Genossenschaft der Schilderer.

Die Schilderer waren eigentlich Decorationsmaler, welche gleich unseren heutigen Lackirern und Anstreichern die Geräthschaften, Waffen, wie auch die Stuben und Aussenseiten der Gebäude zu bemalen pflegten. Weil damals nur die Adels- und Patricier-Geschlechter Eigennamen führten, war es üblich, jedes Haus mit einem gewissen Abzeichen, Schilde, zu versehen, wie heute noch in den Badeorten die Häuser nicht nach Nummern oder den Namen der Eigenthümer, sondern nach Devisen bezeichnet werden, z. B. zum grünen Fuchs, zur Himmelsleiter, zur goldenen Rose, u. s. w. Ob man nun die Benennung Schilderer von dem Haus- oder Waffenschildern ableiten will, erscheint gleichgiltig; sie nannten sich Clypeatoren und führten nicht allein alle Arten von Decorationsmalereien und Anstrichen aus, sondern fertigten auch Turnierwaffen, Pferdebeihänge und ähnliche Gegenstände. Wenn dergleichen Handwerker sich gewiss schon zur Zeit Otakars II. in Böhmen herangebildet hatten, genügten sie doch den Bedürfnissen des Luxemburg'schen Hofes und dem gesteigerten Luxus der Zeit nicht mehr, wesshalb König Johann aus verschiedenen Gegenden, grösstentheils wohl aus seiner Heimat, Schildmaler, Blechschlager und andere in solchen Geschäften bewanderte Arbeiter nach Prag kommen liess.

Der König verfolgte hiebei einen besondern Zweck, indem er dafür sorgte, dass meist kräftige junge Männer in die Gilde aufgenommen wurden, bildete er eine Art Stadtmiliz, der die Bewachung der Thore und Thürme oblag und die ganz von seinem Willen abhing. Es wurden den zahlreich sich einstellenden Schilderern die Stadtmauerthürme zur Wohnung übergeben; in denselben durften sie ihr Gewerbe betreiben und ihre gefertigten Waaren verkaufen. Weil sie die Stadthürme bewachen und nöthigenfalls vertheidigen mussten, wurde ihnen gestattet, Schwert, Harnisch und Dolchmesser zu tragen, was allen übrigen Einwohnern bei schwerer Strafe verboten war; ferner erhielten die Schilderer volle Befreiung von allen Abgaben und ein ausschliessliches Privileg, dass nur sie zur Anfertigung von „Schildwerken“ berechtigt seien. Dieses Privileg wurde von Karl IV. und später von Wenzel IV. bestätigt und übte in der Folge auf die Kunstübung einen sehr nachtheiligen Einfluss, weil hiedurch die eigentlichen Maler (damals geistliche Maler genannt) von der Herstellung ornamentistischer Arbeiten ausgeschlossen, folglich dem intelligenteren Theile der Künstlerschaft wesentliche Einschränkungen auferlegt wurden. Diese zu Gunsten der Schilderer erlassenen Privilegien haben offenbar beigetragen, dass die Decorationsmalerei damals nicht die mindesten Fortschritte machte.

Die verschiedenen auf uns gekommenen bemalten Waffenstücke zeigen einen sehr geringen Grad handwerklicher Vorkenntnisse.