

ILLUMINATOREN

BALAAM-MEISTER (**Kat. 5; Fig. 2–5**)

Der Umstand, dass dieser Meister 13 Lagen zum ersten Band der Wenzelsbibel beitragen durfte, dass er also neben Hofilluminator Frana und dem Siebentage-Meister gleich zu Beginn wesentlich an diesem ehrgeizigen Projekt beteiligt gewesen war und ihm sogar die Ehre zuteil wurde, das allerhöchste Herrscherpaar im Prolog darzustellen, deutet auf seine gehobene Stellung im Chor der für den König tätigen Illuminatoren hin. Trotz seines umfangreichen Beitrags zur deutschen Bibel sind für diesen Meister jedoch weder Name noch weitere Werke überliefert. Er wurde daher von der kunsthistorischen Forschung nach der von ihm illuminierten Geschichte des Balaam, kurz Balaam-Meister, benannt (**Kat. 5**, Cod. 2759, f. 160^r – **Abb. 160**). Seinem Stil nach zu schließen, zählte der Meister zur älteren Buchmalergeneration, die im Auftrag König Wenzels IV. arbeitete.

Figurenstil und Bildkomposition

Die Figuren des Balaam-Meisters, aus einfachen stereometrischen Grundformen robust zusammengesetzt, entwickeln aufgrund ihrer minutiösen, in feinen Strichelchen angelegten Modellierung überzeugend rundplastische Wirkung und verhelfen damit jenen Miniaturen, in denen der Maler sich auf die Wiedergabe weniger Protagonisten konzentrieren konnte, zu monumentaler, zugleich statischer Qualität. Besonders eindrucksvoll gelang dies in jener Bildinitiale, welche im Prolog der Bibel König Wenzel IV. und „seine Königin“ zeigt, wie es im umgebenden Text heißt (**Kat. 5**, Cod. 2759, f. 2^r – **Abb. 145**). Durch die regungslose Statuarik des thronenden, dem Betrachter mit festem Blick zugewandten Paares gelang ein nahezu zeitloses Bild des „semper augustus rex“, ein Effekt, der durch die symmetrische Anlage der beeindruckenden Thronarchitektur zusätzlich betont wird. Für die Konzeption des Bildes mag der Meister Anregungen aus den für Johann von Neumarkt entstandenen Handschriften verarbeitet haben. Besonders das Bild des Pantokrators aus dem Liber Viaticus – auch hier inhaltlich korreliert mit dem Anspruch von Ewigkeit – bietet sich zu einem solchen Vergleich an (Prag, KNM, XIII A 12, f. 9^r – **Fig. 2**). Schmidt wies zudem auf Ähnlichkeiten mit dem Marienkrönungsfresko im Palazzo della Ragione in Padua hin, insbesondere in Bezug auf das Motiv des Melonengewölbes über den beiden thronenden Figuren (Schmidt 1998, Abb. 70). Nicht minder eindrucksvoll erscheinen aber auch Kompositionen wie „Jakobs Traum von der Himmelsleiter“ oder der „Disput Balaams und Balaks“. Für die genannte Darstellung des schlafenden Jakob (**Abb. 151**) verwendete der Illuminator zweifellos dieselbe Vorlage wie der Meister des Liber Viaticus (Krieger-Schmidt 1996, 24; Liber Viaticus, um 1360. Prag, KNM, XIII A 12, f. 289^v – **Fig. 3**). Aber auch andere Details, wie die sich zu Tüten einrollenden Faltensäume in der Miniatur Balaams, deuten neben der Übernahme kompletter Figurenmotive auf eine Verarbeitung von Vorbildern aus dem sechsten Jahrzehnt hin (vgl. Laus Mariae, um 1360. Prag, KNM, XVI D 13, f. 55^v – **Fig. 4**).

Die malerische Ausstattung der zum Vergleich herangezogenen Prager Werke war unter dem Eindruck oberitalienischer Malerei entstanden, die in den fünfziger und sechziger Jahren des 14. Jahrhunderts eine wahre Italienwelle in der Prager Kunst ausgelöst hatte. Kaiser Karl IV. hatte damals von seinem Italienzug Kunsthandwerk und Künstler nach Böhmen

geholt. Großen Einfluss auf die weitere Entwicklung der böhmischen Malerei hatte in dieser Hinsicht sicherlich Tommaso da Modena, von welchem der Kaiser sogar selbst Tafelbilder besaß (**Fig. 5**). In einigen Kompositionen verrät auch der Balaam-Meister seine künstlerischen Beziehungen zu Oberitalien – insbesondere zum Altichiero-Umkreis – so deutlich, dass Krieger und Schmidt sogar seine Kenntnis der Werke aus direkter Anschauung für möglich hielten (Krieger–Schmidt 1996, 22f., vgl. insbesondere **Kat. 5**, Cod. 2759, f. 26^r – **Abb. 150**). Schmidt vermutete aufgrund der unübersehbaren Affinität des Balaam-Meisters zum Paduaner Kreis, dass der Illuminator nach seiner Ausbildung in den sechziger Jahren nach Italien gegangen sei und von dort schließlich Musterbücher mitgebracht habe, die er dann in seine Kompositionen für die Wenzelsbibel einfließen lassen konnte.

Vor seiner Ankunft in Prag könnte er noch im bayerischen Raum für eine jener Werkstätten gearbeitet haben, aus denen die „süddeutschen Weltchroniken“ hervorgegangen sind (Schmidt 1998, 185, Abb. 74 – New York, PML, M. 769, Christherre-Chronik). Die Problematik, wie bayerisch Böhmen bzw. wie böhmisch Bayern sich in der Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts erwiesen, ist eine sehr grundsätzliche, die neben der künstlerischen Herkunft des Balaam-Meisters z.B. auch jene des Siebentage-Meisters und Franas betrifft. Aufgrund der Tatsache, dass die beiden benachbarten Regionen in dieser Zeit politisch, sozial und wirtschaftlich aufs engste miteinander verwoben waren sowie das erhaltene Bildmaterial keine über nahe Stilverwandtschaften hinausgehenden Händezuweisungen erlaubt, wird diese Frage bis auf weiteres kaum zu lösen sein. Die rege gegenseitige künstlerische Beeinflussung ist jedoch keinesfalls zu leugnen, zumal in Prag selbst einige schon vor Generationen und auch neu hinzugezogene Handwerkerfamilien aus Süddeutschland lebten.

Als weitere Inspirationsquelle für unseren Maler schlug Schmidt auch französische Codices der sechziger und siebziger Jahre vor, von denen der Künstler sich sowohl für manche Bildanlage wie auch Figurengestaltung leiten ließ (Schmidt 1998, Tafel 36). Zweifellos hatte der Balaam-Meister in Prag Gelegenheit, französische Arbeiten zu sehen, die italienischen Einflüsse in seinem Werk sind jedoch als die dominantesten zu bezeichnen.

So geeignet sich die Tendenz des Balaam-Meisters, die stereometrische Grundform jedes Objekts durch plastische Durchmodellierung klar hervorzuheben, für statische Bilder mit wenigen, groß angelegten Protagonisten erweist, so ungeeignet erscheint sie für Szenen, in denen mehrere, bewegte Figuren dargestellt werden sollten. Hier offenbarte der Maler seine Vorgehensweise jedoch am besten: Er malte gewissermaßen von Wölbung zu Wölbung, von Volumen zu Volumen, hatte allerdings Schwierigkeiten damit, diese einem für alle geltenden Ziel zu unterwerfen, welches man als „innere Struktur“ eines Bildes bezeichnen könnte. Abgesehen davon, dass die Bewegungen der Figuren nun steif und hölzern ausfielen, so fehlte ihm der Sinn für ein Gestalten nach Kompositionslinien und Gewichtungen der Objekte innerhalb des vorgegebenen Bildrahmens. Wollte der Maler also von einer Disposition der Figuren auf schmaler Raumbühne abgehen – eine solche Situation ergab sich, wenn er das Bildfeld nicht in zwei Register unterteilen konnte – und eine schräg gekippte Kulisse für viele Protagonisten schaffen, so tendieren diese dazu, sich darauf zu verlieren, seltsam zu schweben oder gar kompositionell abzugleiten (**Kat. 5**, Cod. 2759, f. 200^v – **Abb. 161**). Bessere räumliche Strukturierung erzielte er nur, wenn er nach Vorbildern arbeiten konnte, die bereits Gesamtlösungen anboten.

Ornamentik und Kolorit

Die Prägung des Künstlers durch die italienische Kunst offenbart sich nicht nur in mancher Bildkomposition, sondern auch in der Farbgebung. Sehr charakteristisch sind hierfür die grüne Untermalung des Inkarnats sowie die zarte Farbpalette mit schönen Pastelltönen von Rosa, Blau, Malve, Zimtbraun und Hellgrün, dazwischen hin und wieder Akzente von Zinnober und Orange. Die Vorliebe des Malers für kompakte Formen schien sich auch auf seine Ornamentik auszuwirken: So findet man in seinen Miniaturen höchst selten die den gesamten Bildgrund teppichartig überziehenden goldenen Fadenranken und Blättchen, welche die meisten seiner Kollegen als Hintergrund wählten, sondern eher einfarbige Gründe mit schlichten geometrischen Zierleisten, abgezeichnete Kreisornamente oder auch Rauten- und Kassettenmuster, die er hin und wieder sogar plastisch durchmodellierte. Die feinen Ranken im Hintergrund des Königspaares stellen eine Ausnahme für sein Werk dar, möglicherweise hat hier sein Kollege aus der Siebentage-Werkstatt, der auch das Goldfleuornée dieses Blattes schuf, ein wenig Hand angelegt.

Liste der bisher bekannten erhaltenen Werke und Werkbeteiligungen:
Wien, ÖNB, Cod. 2759 – Altes Testament (omd.) (**Kat. 5**)

MT

SIEBENTAGE-MEISTER (SIEBENTAGE-WERKSTATT) (**Kat. 4, 5, 7, 9, 11; Fig. 6–24**)

Das für diesen Meister namensgebende Werk ist die große Genesis-Initiale der Wenzelsbibel. Jerchel und Stange (1936/37) hatten den Namen eingeführt, der in weiterer Folge auch von Schmidt (1969) verwendet und etabliert wurde. Der Illuminator bzw. seine Werkstatt schuf das Gros der Miniaturen im Willehalm (insgesamt 19 Lagen), weshalb er von Krása (1971) zunächst als „Willehalm-Meister“ bezeichnet wurde. Krása schloss sich später jedoch der Namensgebung durch Schmidt an, der die Miniaturen bis auf die ersten drei Illuminationen dem „Siebentage-Meister“ zugeschrieben hatte. Schmidts Meinung zufolge passte sich der Siebentage-Meister dem Stil des Willehalm-Meisters an. Spricht man von Siebentage-Meister, so sollte allerdings eine größere Werkstatt gemeint sein, die mehrere Buchmaler beschäftigte. Wahrscheinlich handelte es sich um einen Familienbetrieb, aus dessen Musterbüchern alle Mitarbeiter schöpften, und dessen Markenzeichen vor allem die charakteristische, von allen gleichermaßen benutzte „mehlige“ Farbmischung war. Trotz der Tatsache, dass bei großen Miniaturenzyklen die Malereien selten das Werk eines einzelnen waren, können in den dem Siebentage-Meister zuzuordnenden Lagen Unterschiede in Figurenskizze, Farbgebung und Farbauftrag beobachtet werden, die auf mindestens fünf Individuen rückschließen lassen. Selbst der Präceptor adressierte die Malergruppe einmal statt des üblichen Singulars „hic ponas“ im Plural „hic ponatis“ (siehe Maleranweisung im Willehalm-Codex, f. 204^r). Ebenso wenig ist gesichert, dass der namensgebende Illuminator der Genesisinitiale tatsächlich der Leiter dieser Werkstatt war. Der eingeführte Name soll jedoch als Bezeichnung beibehalten werden, man wird in weiterer Folge jedoch eher von einer Siebentage-Werkstatt sprechen müssen. Das auf uns gekommene Gesamtwerk dieses Ateliers umspannt einen Zeitraum von ungefähr fünfzehn Jahren – damit ist die Werkstatt einer der nachweislich am längsten für den Prager Hof tätigen Betriebe. Neben dem Meister der Paulusbriefe und dem Balaam-Meister, der nach der Arbeit am ersten Band der Wen-

zelsbibel unserem Blickfeld entschwindet, zählte die Siebentage-Werkstatt zum Kern der so genannten Prager Hofwerkstätten.

Die Illuminatoren der Siebentage-Werkstatt

Folgende Illuminatoren der Siebentage-Werkstatt konnten bisher als Individuen erkannt werden:

1. Der Willehalm-Meister (WH) wurde erstmals von Gerhard Schmidt im Zuge seiner Studien zur Gotik in Böhmen entdeckt. Josef Krása, der zuerst alle Miniaturen des Codex Ser. n. 2643 dem Willehalm-Meister zugeschrieben hatte, schloss sich später Schmidts Meinung an. Die Hand des Willehalm-Meisters wird von beiden Kunsthistorikern nunmehr lediglich für die ersten drei illuminierten Seiten des Willehalm-Codex anerkannt (ff. 1^r, 2^r, 66^v – s. Schmidt 1998, 186). Dagegen muss die Frage, ob der Willehalm-Meister den Werkstattstil für alle vorgegeben hat, wie Schmidt außerdem vorschlug, unbeantwortet bleiben, da das uns bekannte Oeuvre dieses Malers auf den vorliegenden Codex beschränkt und also sehr klein ist. Außerdem weist schon die von der Siebentage-Werkstatt gestaltete erste Hälfte der Zagreber Bibel um 1385/90 darauf hin, dass es in derselben Werkstatt weitere Illuminatoren gegeben hat, die entweder seiner Altersstufe entsprachen oder sogar älter als der Willehalm-Meister waren. Wir dürfen aber konstatieren, dass er als erster von allen an der künstlerischen Ausstattung des Willehalm-Codex arbeitete, was ihm zweifellos eine gewisse Vorrangstellung verleiht.

Die Figuren des Willehalm-Meisters zeichnen sich durch längsovale Köpfe, schmale Nasenrücken und lange, dünne Gliedmaßen aus. Dieser Maler bevorzugte kräftige, klare Farben für die Gewänder, besonders Dunkelblau und Altrosa, die Haarpartien malte er in weiß gehöhten Strähnen, das Inkarnat seiner Figuren ist rosig hell und lässt nur selten die grüne Untermalung durchscheinen. Seine hochbeinig schlanken, kleinköpfigen Figuren erinnern stark an die 1374 datierte Chronik des Pulkava (Krakau, Czartoryski-Bibliothek, Ms. 1414) und die Miniaturen der 1376 datierten „Sechs Bücher des Glaubens“ des Thomas von Štítný, die Gerhard Schmidt wiederum mit der Pariser Malerei der siebziger Jahre in Zusammenhang brachte (vgl. Paris, BNF, Ms. fr. 24287, dat. 1372, f. 31^v; Prag, NK, XVII A 6, f. 36^v – **Fig. 6, 8**).

Das Akanthuslaub von der Hand des Willehalm-Meisters ist großblättrig und mit ineinander gesteckten breiten Blattkelchen, Glockenblumen und Kerzenblüten versehen, dicke Goldtropfen und Segmentvergoldungen setzen Glanzlichter in seine bunte Malerei. Die königlichen Embleme fasste er nach alter Werkstattgepflogenheit mit konvexen Rahmungen ein. Zum Vergleich bieten sich hierfür die in der Siebentage-Werkstatt zwischen 1388 und 1392 entstandene Sammelhandschrift Cod. 12 in der Stamser Stiftsbibliothek und die um 1385/90 illuminierte Bibel des Purkart Strnad von Janovic MR 156 in der Metropolitanbibliothek Zagreb an, die allerdings nicht von seiner Hand stammen (Stams, Stiftsbibl., Cod. 12, f. 1^r; Zagreb, MK, MR 156, f. 1^r – **Fig. 7, 9**).

2. Der für die Werkstatt namensgebende und lange Zeit als ihr einziger Vertreter angesehene Siebentage-Meister (ST) malte im Vergleich zum Willehalm-Meister kräftigere Figuren mit breiten Köpfen und derben Nasen, die grüne Untermalung zog er stärker zur Modellierung der Gesichtspartien heran. Mit dem Willehalm-Meister verbindet ihn die Art, das Haar seiner Figuren strähnig und stark weiß gehöht anzulegen und die Gewänder in kräftigen Far-

ben auszumalen (Rot, Blau, Grün, Altrosa, Ockergelb). Die auffallend überdimensionierten Hände seiner Protagonisten haben häufig v-förmige Innenflächen. Die Draperien sind meist in großen Ösen- und Löffelfalten angelegt, die als Stilmerkmal der achtziger und frühen neunziger Jahre des 14. Jahrhunderts gelten. Hier und da scheinen jedoch ältere Vorlagen aus den siebziger Jahren durch, wie an den Männerköpfen und den zusammengerollten „Tütenfalten“ auf f. 251^r des Willehalm-Codex gut zu beobachten ist (vgl. Werkstatt-Musterbuch, Der Philosoph und der Astronom, Erlangen, UB, sign. 1 A 1, um 1370; Prag, Nationalgalerie, Altar des Jan Očko von Vlašim – **Fig. 10, 11**).

Josef Krása hatte schon 1971 darauf aufmerksam gemacht, dass die Bilder des Siebentage-Meisters den um 1380 entstandenen Federzeichnungen der als süddeutsch geltenden Weltchronik Jansen Enikels aus der Bayerischen Staatsbibliothek sehr nahe stehen (Cgm 7377; Krása 1971, 126) und meinte daher, dass der Meister während der siebziger Jahre seine Ausbildung in Bayern erhalten haben könnte (München, BSB, Cgm 7377, ff. 108^v, 26^v – **Fig. 12, 13**). In der Studie zu den Rüdiger Schopf Handschriften bemerkte Lieselotte Stamm ebenfalls stilistische Übereinstimmungen: „(...) die für unsere Maler wichtigsten Hände der Wenzelswerkstatt, der Siebentage-Meister, der Simson-Meister sowie der Balaam-Meister, könnten fränkischer oder bayrischer Herkunft sein.“ (Stamm 1981, 288). Zu dieser Beobachtung würde die 1380 in Nürnberg datierte, heute in der British Library aufbewahrte Sammelhandschrift ebenso gut passen (Ms. Add. 15690) wie das mit Akanthusranken und ornamentalen Initialen verzierte und 1381 datierte Missale der Stiftsbibliothek Einsiedeln (Cod. 115/435), das sogar mit einem Prager Kalender versehen ist (London, BL, Ms. Add. 15690, f. 37^v; Einsiedeln, Stiftsbibl., Cod. 115/435, ff. 51^v–52^r – **Fig. 14, 15**). Im Gegensatz dazu sprach sich Gerhard Schmidt dafür aus, dass der Siebentage-Meister zwar für einen Auftraggeber der fränkischen Reichsstadt Nürnberg gearbeitet habe, deshalb aber nicht unbedingt selbst aus Franken stammen müsse. Er plädierte für die umgekehrte Impulsrichtung von der Reichshauptstadt in die „böhmischen Randgebiete“ und betrachtete den Siebentage-Meister vielmehr als Vermittler stilistischer Strömungen zwischen Nürnberg und Prag (Schmidt 1998, 186, 187). Wie sich die Überlieferungssituation derzeit darstellt, war die bayerisch-fränkische Buchkunst der siebziger Jahre für den Siebentage-Meister ebenso prägend wie die Nähe zum Prager Raum. Er vertrat eine Generation, der zum Beispiel auch der Meister der Bibel von Sadská angehörte, und mit dem ihn daher im Frühwerk einige stilistische Eigenheiten verbinden, wie etwa die eng um den säulenartigen Körper gewickelten Draperien, die ovalen Kopftypen und die strähnigen Haare mit dem kleinen Schopf über der Stirn (vgl. Prag, KNM, XIII B 8, f. 11^r – **Fig. 16**). Was der Siebentage-Meister in Prag aufnahm, zeigt sich auch vom Metier der Wandmalerei, besonders von den Fresken des Emaus-Klosters und dem Luxemburger Stammbaum auf Burg Karlstein, beeinflusst (Emaus-Fresko; Wien, ÖNB, Cod. 8330, f. 54^v – **Fig. 17, 18**).

Von eigener Hand des Siebentage-Meisters stammen die meisten Miniaturen der erwähnten Londoner Handschrift, die Bilder der Stamser Sammelhandschrift Cod. 12 (vor 1392), die Genesis-Initiale sowie ff. 98^r–112^v im dritten Band der Wenzelsbibel und ff. 241^r–248^v (in Lage 31), 265^r–272^r (in Lage 34) sowie 299^r–302^r (in Lage 38) des Willehalm-Codex.

3. Die Hl. Katharina mit Augustiner Chorherr im Sammelband Cod. 1390 stellt eine weniger qualitätvolle, aber stilistisch der Siebentage-Werkstatt zugehörige Arbeit dar (**Kat. 7, Abb. 203**), weshalb wir den Meister Katharinen-Meister nennen wollen. Der Großteil dieser Sammelhandschrift wurde von einem Nachfolger des Meisters des Kreuzherren-Breviers

dekoriert und stammt vermutlich aus derselben Werkstatt wie der Liber breviariorum von St. Veit (Würzburg, UB, M. p. th. f. 131, dat. 1381/85). Der Katharinen-Meister arbeitete aber auch am Buchschmuck der Zagreber Bibel MR 156 mit (Zagreb, MK, MR 156, f. 64^v, 154^r, 220^r – **Fig. 19–21**). Seine Miniatur der Hl. Katharina in Cod. 1390 wurde aufgrund ihres sehr offenen, flüchtig wirkenden Pinselstrichs lediglich als minderes, eilig hingeworfenes Werk des Siebentage-Meisters betrachtet, ebenso die artverwandten Bilder in den Lagen 32 bis 44 des Willehalm-Codex (ff. 281^r–296^r stammen von seiner Hand). Neben der Qualität des Farbauftrags ändern sich aber zugleich auch Figurenproportion und Draperiestil, weshalb doch auf einen eigenständigen Buchmaler zu schließen ist. Seine dünnbeinigen, schlanken Figuren tragen vibrierend aufgetupftes Haar bzw. Barthaar, die Gesichtszüge bleiben verschwommen, ihre Körper sind nicht wie gewohnt in dunkle Konturen gefasst. Die Tendenz zur Auflösung der Kontur wird durch das offene Nebeneinandersetzen von hellen und dunklen Strichelchen noch verstärkt (**Kat. 4**, ff. 288^r, 288^v – **Abb. 118, 119**).

Die für diesen Meister genannten Vergleichsbeispiele weisen den Weg zu den Prager Anfängen der Siebentage-Werkstatt, die offenbar mit dem Spätwerk der Werkstatt des Meisters des Kreuzherren-Breviers verbunden sind. So gesehen nimmt es auch nicht Wunder, dass in den flüchtig gemalten Lagen des Willehalm-Codex Ser. n. 2643 lanzettblattförmige Rankenausläufer vorkommen, welche eine moderne Adaptierung alter italianisierender Formen aus der Kreuzherren-Werkstatt darstellen (Cod. 1977, f. 66^v – **Fig. 22; Kat. 4**, f. 291^r – **Abb. 120**). Darüber hinaus bestätigt die enge Zusammenarbeit mit den Nachfolgern dieses dem Kapitel verbundenen Ateliers die Zugehörigkeit zum Prager Illuminatorenkreis seit den frühen achtziger Jahren. Zu diesen Kontakten mit oberitalienisch inspirierter Kunst gesellen sich nun gerade im Werk des Katharinen-Meisters betreffend Figurentypik und unruhigem Malstil starke Ähnlichkeiten mit den von Josef Krása in die Diskussion eingebrachten Zeichnungen der Weltchronik des Jansen Enikel (München, BSB, Cgm 7377, **Fig. 12, 13**).

4. Unter dem Einfluss des Esra-Meisters versuchte sich ein vermutlich jüngeres Mitglied der Siebentage-Werkstatt in gelängten Figuren mit runden Gesichtern und hellem Inkarnat, malte Draperien mit Schüsselfalten und aufwändigeren Faltenwürfen (**Kat. 4**, f. 393^r – **Abb. 134**). Der Mantel der sitzenden Kyburg auf f. 397^r des Cod. Ser. n. 2643 etwa zeigt, wie sehr der Illuminator daran interessiert war, den schlanken, geschwungenen Oberkörper durch füllige, allerdings nicht konsequent durchdachte Draperien zu umrahmen (**Abb. 136**); ähnlich führte es der Esra-Meister auch in seinem Autorenportrait des Propheten Esra oder auch dem Bild König Jojakims in der Wenzelsbibel vor. Der Stoffbausch über dem Knie ist ein Motiv, das ebenso in einer kurz vor 1400 entstandenen kolorierten Zeichnung der Sammelhandschrift Cod. 2875 zu finden ist (**Kat. 5**, Cod. 2761, f. 113^v – **Abb. 179**, ÖNB, Cod. 2875, f. 1^r – **Fig. 23**). Auch hier lässt die Draperie den Körper der Figur noch gut erkennen, anstatt ihn in der Fülle der Gewänder versinken zu lassen (Mitteleuropäische Schulen III (2004), Kat. 37, 149). Somit kann die Veränderung im Figurenstil einerseits mit der Vorgabe durch den Esra-Meister, andererseits aber auch allgemein mit den sich gegen Ende des 14. Jahrhunderts erneut verändernden Proportionsidealen erklärt werden.

Bildkomposition

Die Bildkompositionen der Siebentage-Werkstatt bestehen zum größten Teil aus Figurengruppen vor kunstvoll ornamentiertem Hintergrund, die einander auf schmalem Boden-

streifen in möglichst symmetrischer Aufstellung begegnen. Erst im Spätwerk reagierten die Buchmaler dieser Werkstatt zaghaft auf grundsätzliche Neuerungen im Bildaufbau und stellten ihre Figuren in Landschaften mit hohem Horizont (in den nach 1395 entstandenen Miniaturen der Wenzelsbibel, Cod. 2761).

Die tendentielle Gleichförmigkeit der Bildkompositionen ist ein sicherer Hinweis dafür, dass für die Maler der Siebentage-Werkstatt die Anlage größerer Bilderzyklen Routinearbeit war und dass sie also entsprechende Vorlagen besaßen, die sie für die verschiedensten Bildsujets abwandeln konnten. Wie eine solche Vorlagensammlung ausgesehen haben könnte, zeigt ein in Braunschweig aufbewahrtes Musterbuch des ausgehenden 14. Jahrhunderts (Braunschweig, HAUM, Musterbuch, f. 17^r – **Fig. 24**). Josef Krása erkannte darin sogar eine enge stilistische Verwandtschaft zur Siebentage-Werkstatt: „Sie sind das Werk eines Malers, der dem Meister des Willehalm außerordentlich nahe stand. Er hat entweder direkt im Atelier Wenzels IV. gearbeitet oder aber er war mit dem Hofmilieu auf andere Art und Weise sehr vertraut“ (Krása 1971, 141). Zwar konnte Maria Deiters mittlerweile erfolgreich darlegen, dass der Schöpfer der meisten Zeichnungen aus dem Magdeburger Raum stammte und daher nicht so eng mit der Werkstatt des Siebentage-Meisters in Verbindung zu bringen ist (Deiters 2006), dennoch gibt das Musterbuch Information darüber, dass zu einer Vorlagensammlung im Laufe der Zeit verschiedene Hände beigetragen haben und diese neben Einzelstudien zugleich auch szenische Figurenzusammenstellungen enthielt. Als besonders interessant in Bezug auf übliche Vorlagen und Vervielfältigungstechniken erweist sich in diesem Zusammenhang eine mit Kohle vorgepauste Prophetenfigur in Cod. 1842, die sogar auf die Verwendung von Schablonen für die Anlage von Figuren rückschließen lässt (**Kat. 9 – Abb. 212**).

Den Illuminatoren der Siebentage-Werkstatt waren ohne Zweifel italianisierende Arbeiten des sechsten Jahrzehnts und sogar oberitalienische Codices aus erster Hand bekannt, wie etwa der Aufbau der Genesis-Initiale der Wenzelsbibel (**Kat. 5**, 162) oder der Beitrag in der bolognesischen Rechtshandschrift Cod. 2064 zeigen (**Kat. 11**, f. 3^r – **Abb. 235**). Gleichfalls müssen aus dem angrenzenden bayerisch-fränkischen Raum stammende Chronikhandschriften bekannt gewesen sein, welche mit einer beeindruckenden Fülle von schlichten, aber prägnanten und stilistisch durchaus verwandten Federzeichnungen ausgestattet waren.

Ornamentik und Kolorit

Wie den Figuren, so ist auch der Randornamentik dieser Werkstatt ein Hang zur großzügig angelegten, stets prall gerundeten Form zu eigen, die sich nicht allein in den kreisenden Bewegungen, in welchen sich die Akanthen um die Schriftspiegel winden, ausdrückt, sondern auch in den Einzelformen selbst. Sehr charakteristisch sind fleischige, rundlich aufgeblähte Blattlappen, großblättrig ausladende Blattkelche und Rankenmedaillons, deren Mitte – zugleich als Ablauf der gedrehten Ranke – kugelige Blütenformen zieren (sie erinnern entfernt an Enziankelche, Hagebutten und gefüllte Rosen). Zwischen Blätter und Stängel wurden, demselben Formgefühl entsprechend, dicke Goldtropfen gesetzt. In reizvollem Kontrast dazu stehen die zarten Goldornamentierungen der einfarbigen Hintergründe, wobei in dieser Werkstatt ein reiches Repertoire an feinsten, sich dicht über die zu füllenden Flächen ausbreitenden Rispen mit rundlappigen Blättchen, Häkchen und Ähren entwickelt wurde. Hin und wieder wurden zwischen den an vegetabile Formen erinnernden Motiven auch (Reichs)

Adler und böhmische Löwen in feinsten Strichelzeichnung eingefügt. Diese Art der Hintergrundgestaltung ist stets als teppichartige Folie gedacht, welche die Szenen bzw. auch Zentralmotive der Rankenmedaillons hinterfängt, ohne in der Linienführung auf die davor befindliche Komposition selbst einzugehen.

Der Anteil der Siebentage-Werkstatt am Gesamtwerk ist groß genug, um den langsamen Wandel der Farbgebung beobachten zu können. Besonders geeignet hierfür ist der Willehalm-Codex Ser. n. 2643, da hier der Anteil der Siebentage-Werkstatt am größten ist. Die ersten Bilder beginnen mit großflächig vermalten, kräftigen Farben. Sehr charakteristisch sind Zinnoberrot, Altrosa, Dunkelblau und sattes Grün, das entweder mit Gelb aufgehellt oder mit Blau abgedunkelt wurde. Je nach Maler oder auch Tagwerk variiert die Beimischung von Weiß. Im Lauf der Arbeiten wurde Zinnober immer weniger verwendet, stattdessen Altrosa neben Hellbraun, Ocker und Grau gestellt. Man experimentierte gerne mit Farbverläufen, die sich durch zartes, gegeneinander gesetztes Strichlieren von Rosa und Blau, Ocker und Rot, Grün und Ocker etc. ergeben. Erst in den um 1395 in Zusammenarbeit mit dem Esra-Meister entstandenen Miniaturen hellte sich die Palette wieder zu ungebrochenen Blau-, Grün- und Rosatönen auf. Akzente wurden hier durch kräftiges Zinnober und großflächige Vergoldungen (etwa Kronen, Gürtel und Hintergründe) gesetzt.

Liste der bisher bekannten erhaltenen Werke und Werkbeteiligungen:

Einsiedeln, Stiftsbibl., Cod. 115/435 – Missale (dt.), dat. 1381

London, BL, Ms. Add. 15690 – Sammelhandschrift (lat.), dat. 1380 in Nürnberg

Stams, Stiftsbibl., Cod. 12 – Sammelhandschrift (lat.), für Bischof Johann V. de Bucca

Wien, ÖNB, Cod. 1668 – Sammelhandschrift (lat.) für Smíchov (**Kat. 6**)

Wien, ÖNB, Cod. 1842 – Brevier (**Kat. 9**)

Wien, ÖNB, Cod. 2064 – Rechtshandschrift (lat.) (**Kat. 11**)

Wien, ÖNB, Cod. 2759, 2761 – Altes Testament (omd.) (**Kat. 5**)

Wien, ÖNB, Cod. 1390 – Sammelhandschrift (lat.) (**Kat. 7**)

Wien, ÖNB, S. n. 2643 – Willehalm-Zyklus (obersächs.), dat. 1387 (**Kat. 4**)

Zagreb, MK, MR 156 – Altes Testament (lat.) für Purkart Strnad von Janovic (?)

MT

MEISTER DER PAULUSBRIEFE (**Kat. 8, 10, 12, 13; Fig. 25–26**)

Der Illuminator erhielt seinen Behelfsnamen nach einem Codex mit den Perikopen der Paulusbriefe (**Kat. 13, Abb. 263–267**). Dem Meister und seiner Werkstatt kann eine stattliche Anzahl von Handschriften zugeordnet werden. Gerhard Schmidt (1969) stellte eine Liste von 18, kurz danach Josef Krása (1971) von insgesamt 21 illuminierten Handschriften zusammen. Diese Liste kann mittlerweile durch einige Fragmente sowie ein deutsches Gebetbuch in Berlin (SBPK, Ms. germ. oct. 489) und einen Johannes Astexanus de Asti, Summa de casibus conscientiae in Göttweig (Stiftsbibl., Cod. 74, f. 1^r – **Fig. 25**) komplettiert werden. Manche dieser Handschriften sind datiert, die älteste 1380–1389, die jüngste 1414. Josef Krása erkannte im Psalter von Vinec (heute im Museum von Jungbunzlau) ein Frühwerk des Meisters, welches in den siebziger Jahren des 14. Jahrhunderts entstanden sei.

Zwei der Wiener Codices weisen Datierungen auf: Die theologische Sammelhandschrift Cod. 728 gibt die Jahreszahl 1391 für die Fertigstellung des Textes an (**Kat. 8**), die Autobiographie Karls IV. das Jahr 1396 (Cod. 619, **Kat. 10**), das namensgebende Werk blieb jedoch

undatiert. Das in einem Zeitraum von etwa zwanzig Jahren hinweg entstandene Oeuvre des Meisters der Paulusbriefe ist nur minimalen stilistischen Entwicklungen unterworfen, selten kann anhand eines Faltenwurfs eine genauere zeitliche Einordnung erfolgen. So deuten beispielsweise die reicheren Falten der Gewänder auf f. 1^r und f. 15^v der Paulusbrief-Handschrift auf eine etwas spätere Datierung um 1400 hin (**Abb. 263, 265**). Am ehesten lässt sich im Laufe der Jahre eine Erweiterung des ikonographischen Programms und der Ornamentik erkennen, die auf eine Etablierung des Künstlers im höfischen Milieu schließen lässt (s. Zagreber Bibel / MK, MR 156, Berliner Gebetbuch / SBPK, Ms. germ. oct. 489, Herzogenburger Moralia, Cod. 94/1 u. a.). Neben zahlreichen Codices, die ausschließlich in der Werkstatt des Meisters der Paulusbriefe illuminiert wurden, ist eine Reihe von Handschriften erhalten, die in Zusammenarbeit mit den hervorragendsten Meistern der Wenzelszeit entstanden sind: So tritt der Maler in der Vita Caroli von 1396 gemeinsam mit dem Simson-Meister auf (Cod. 619), im ersten Band der Moralia Gregorii in Herzogenburg (Stiftsbibl., 94/1) mit dem Meister der Morgan Bibel, dem Esra-Meister und N. Kuthner, in der Bibel von Zagreb (MK, MR 156) mit der Werkstatt des Siebentage-Meisters und im Raudnitzer Psalter (Zittau, Cod. A VII) mit dem Meister des Raudnitzer Psalters. Jan Krofta nahm an, dass der Maler zum Umkreis des Prager Domkapitels gehörte, wo er liturgische Handschriften für den Bedarf der Landpfarren ausschmückte. Hana Hlaváčková betonte ebenfalls die auffallend hohe Zahl an kirchlichen Aufträgen des Meisters, Karel Stejskal wies verstärkt auf dessen Verbindungen zum höfischen Milieu hin.

Figurenstil und Bildkomposition

Der Stil dieses zwar konservativen, aber bemerkenswert produktiven Meisters lässt sich vom sog. zweiten Meister des heute in Stift Vorau aufbewahrten Vyšehrad Antiphonars herleiten, dessen Entstehung zu Beginn der sechziger Jahre des 14. Jahrhunderts angesetzt werden kann. Der Meister wurde daher bereits von Gerhard Schmidt und Josef Krása als sein Schüler bezeichnet (Schmidt 1969, 208, Krása 1971, 206). Aufgrund der starken stilistischen Prägung des Meisters der Paulusbriefe durch seinen Lehrer geht Karel Stejskal davon aus, dass er neben Arbeitsweise und Maltechnik sogar dessen Werkstatt samt Musterbüchern übernommen habe. Insbesondere wies der Kunsthistoriker auf die Figureninitialen der Miličiner Bibel hin, die dem Repertoire des Meisters des Antiphonars am nächsten kommen (Stejskal 1978, 540, Anm. 31). Allerdings zeichnet sich der Meister der Paulusbriefe gegenüber dem genannten Meister des Vyšehrad Antiphonars v. a. durch eine Vereinfachung der Formen aus. Er strebt nicht nach derselben Monumentalität und Dramatik der Erzählung, die sich in den Miniaturen des Antiphonars in intensivem Kontakt der Figuren untereinander manifestiert (vgl. **Kat. 13**, f. 40^r – **Abb. 266**; Vorau, Stiftsbibl., Antiphonar Ms. 287, f. 2^r – **Fig. 26**). Mit der Vereinfachung der zudem stark konturierten Formen geht eine Rücknahme der Bewegung und eine Betonung der Flächenwerte einher, beides vermag den holzschnittartigen Kompositionen keine tiefenräumliche Wirkung zu verleihen. Die Protagonisten stehen meist an der vordersten Bildkante, werden jedoch häufig vom Buchstabenschaft kräftig überschritten, sodass sie nur als Halbfigur oder Brustbild zu sehen sind.

Ornamentik und Kolorit

Typisch für den Meister ist ein Farbenkanon aus stark weiß gehöhtem Rosa, Hellblau, Grün

und Grau, den er hin und wieder durch zinnoberrote Flächen kräftig akzentuiert. Das auffallendste Merkmal, das auch die Erscheinung der Figuren bestimmte, ist die Betonung aller Konturen durch dunklere Farbe. Sie fassen die stieligen Ranken ein, als wären sie von Vorlagen abgepaust worden, und verstärken auf diese Weise den flächigen, eher graphischen Charakter seiner Malereien. Kurze Akanthusblätter, Sternblüten und kugelige Früchte mit großer Mitteldolde entspringen den durch bunte Ringe rhythmisierten Stielen, die sich mitunter auch zu Medaillons drehen. Ein weiteres Charakteristikum ist die Vorliebe des Meisters bzw. des Ateliers, in flott aufgetragenen Pinselstrichen verschiedenste Vögelchen auf die Ranken zu setzen.

Die Hintergründe von Miniaturen oder historisierten Initialen wurden stets dunkelblau eingefärbt und entlang der Rahmung mit einer dünnen weißen Linie nachgezogen. Zusätzlich können entlang dieser Linie Dreiergruppen von weißen Punkten oder Fibrillen angefügt sein. Mitunter sind die Bildgründe auch mit schütterten, aus weißen Punkten zusammengesetzten Streumustern versehen (z. B. Rosetten). Der Meister der Paulusbriefe folgt damit – ungeachtet aktueller Strömungen – einer italianisierenden Mode, die bereits in der Mitte des 14. Jahrhunderts in die böhmische Buchmalerei Eingang gefunden hat und schließlich ab dem zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts wieder verstärkt auftreten sollte.

Liste der bisher bekannten erhaltenen Werke und Werkbeteiligungen:

Berlin, SBPK, Ms. germ. oct. 489 – Gebetbuch (lat.)

Bratislava, MV SR, Státny archív banská Bystrica, pobočka Kremnica, o. Sign. – Missale-Fragment (2 Miniaturen, Darbringung, Die Weihe des Hl. Apollinaris von Ravenna)

Breslau/Wrocław, BU, Akc. 1973 KN 1 – Missale Pragense (lat.)

Brünn, UB, R 397 (Rajhrad) – Missale (lat.)

Danzig (Gdańsk), Biblioteka PAN, Ms Mar Q 49 – Boetius, De consolatione philosophiae (lat.), dat. 1425, Umkreis

Göttweig, Stiftsbibl., Cod. 74/1 – Johannes Astexanus de Asti, Summa de casibus conscientiae (lat.)

Göttweig, Stiftsbibl., Cod. 170 – Sammelhandschrift mit astronomischen und arithmetischen Traktaten usw. (lat.)

Herzogenburg, Stiftsbibl., Cod. 94/1 – Moralia in Job (lat.)

Hohenfurt/Vyšší Brod, Klosterbibl., LXXIII – Bibel (lat.)

Jungbunzlau, Museum, o. Sign. – Psalter aus Vinec (lat.)

Krakau, Archiwum Krakowskiej Kapituly Katedralnej, Nr. 8 KP – Missale der Kirche in Beszow (lat.)

Kunsthandel (Jörn Günther), Missale Romanorum (lat.)

München, BSB, Cgm 60 – Johann von Neumarkt, Übersetzung zu „Das Leben des Heiligen Hieronymus“ (mhd.)

München, BSB, Clm 21256–58 – Guilelmus Parisiensis, De universo libri tres (lat.), dat. 1409

München, Graph. Sammlung, Inv. Nr. 40278 – Fragment (1 Miniatur: Kreuzigung)

Prag, Archiv der Karlsuniversität / Schatzkammer, o. Sign. – Graduale des Magisters Wenzel (lat.), f. 20^r

Prag, KNM, XII B 8 – Augustinus super psalmos (lat.), Werkstatt?

Prag, KNM, XII B 16 – Quadragesimale Nicolai de Straz (lat.), dat. 1411

Prag, KNM, XV A 12 und XV A 11 – Sanktorale Bernardi Guidonis (lat.)

- Prag, KNM, XVI A 16 – Missale mit einem Gebet für Wenzel IV. (lat.)
 Prag, KNM, XVIII A 25 – Missale Pragense (lat.)
 Prag, KNM / Nostitz-Bibliothek, A 2 (44y) – Missale (lat.), dat. 1414, Werkstatt?
 Prag, Klosterbibl. Maria Schnee, A i 1 – Miličiner Bibel (lat.), 1380–1389
 Prag, NK, VI Fa 5 – Psalter (lat.)
 Prag, NK, XVIII E 2 – Missale aus Živohošť (lat.)
 Privatbesitz, ehem. Sammlung Carl Richartz Amsterdam – Brevier-Fragment (1 Initiale, Martyrium des hl. Erasmus)
 Reims, Bibl. mun., Ms. 255 – Krönungsevangeliar, dat. 1395
 Salzburg, UB, V 2 E 51 – Missale mit Prager Kalender (lat.), Umkreis
 Salzburg, Stift Nonnberg – Fragment (lat.)
 Sandomierz, Archivum Diecezjalne, Cod. 14 – Bibel (lat.)
 St. Paul, Stiftsbibl., Cod. 21/3 – Nicolaus de Lyra, Postilla sub Pentateuchum (lat.), 1412–1414, Umkreis
 Wien, ÖNB, Cod. 338 – Goldene Bulle (lat.) (**Kat. 12**)
 Wien, ÖNB, Cod. 619 – Autobiographie Karls IV. (lat.), dat. 1396 (**Kat. 10**)
 Wien, ÖNB, Cod. 728 – Theologische Sammelhandschrift (lat.), dat. 1391 (**Kat. 8**)
 Wien, ÖNB, Cod. 2789 – Paulinische Briefe (lat.) (**Kat. 13**)
 Zagreb, MK, Cod. MR 156 – Altes Testament (lat.) für Purkart Strnad von Janovic
 Zittau, Stadtbibl., Cod. A VII – Missale Pragense (lat.)

UJ

SALOMO-MEISTER (**Kat. 4, 5; Fig. 27–30**)

Der Illuminator erhielt seinen Namen nach den Miniaturen, die er für das Buch der Weisheit in der Wenzelsbibel schuf. Josef Krása hatte ihm ursprünglich auch die Miniaturen des Buches Rut (Cod. 2760, 34. Lage) zugeordnet (Krása 1971, 174); eine Zuordnung, der Gerhard Schmidt jedoch aufgrund einiger Unterschiede in Untermalung und Wiedergabe des Terrains nicht folgte. Er unterschied Salomo-Meister von Rut-Meister und führte die stilistischen Gemeinsamkeiten auf die wahrscheinliche Herkunft beider aus dem mährischen Raum zurück (Schmidt 1969, 235f., Schmidt 1998, 199–200).

In diesem Zusammenhang ist auf einige Miniaturen des Meisters in einem um 1385 geschriebenen Olmützer Antiphonar hinzuweisen, die noch vor Wenzelsbibel und Willehalm-Codex entstanden sind (Olmütz, Staatsarchiv, C.O.6, f. 188^v – **Fig. 27**). Sie ähneln in Dekor, Farbgebung und großflächiger Draperiegestaltung einer 1385 datierten, aber von anderer Hand illuminierten Bibel C.O.4, die im Auftrag des Pfarrers Mašek aus Holešov in Nordmähren für die Kartause Dolany bei Olmütz angefertigt worden war (Olmütz, Staatsarchiv, C.O.4, f. 14^r – **Fig. 28**). Weitere Codices runden das Bild um die Olmützer Buchmalerei der achtziger Jahre ab, wie zum Beispiel eine 1385 datierte Valerius Maximus-Handschrift (München, BSB, Clm 21224, f. 2^r – **Fig. 29**), die Schmidt dem Werk des Salomo-Meisters zuordnete (1998), sowie das Fragment eines Neuen Testaments in der Harvard College Library, Ms. Typ 268 H. Laut Schmidt könnte der Text dieses Fragments sogar wie die Bibel C.O.4 vom selben Schreiber, Johánek von Střílek, geschrieben worden sein (Schmidt 1969, 220, Anm. 263–266). Dieser Gruppe sind auch die „Explicationes psalmodum“ des Friedrich von Sternberg zuzuordnen, die Thomas de Lipník um 1400 für den Olmützer Kanoniker und

Pfarrer von St. Mauritius, Wilhelm Körtelangen, geschrieben hatte (Krakau, BJ, Cod. 1308; vom selben Schreiber: Krakau, BJ, Cod. 1307/1–2 – Liber malogranati des Gallus von Aula Regia, dat. 1402, mit vergleichbarem Buchschmuck). Es spricht daher viel für die Annahme, dass der Salomo-Meister ein aus Mähren stammender bzw. in Mähren geschulter Illuminator war, der nach Prag gezogen und dort für den königlichen Hof tätig geworden war.

Er schuf im Willehalm-Codex die Lagen 39 bis 42, zum Teil in Zusammenarbeit mit der Siebentage-Werkstatt und einem weiteren Illuminator, der dem Stil Franas nahe steht und den Katharina Hranitzky im Zuge ihrer Recherchen zur Wenzelsbibel als „Frana-Imitator“ bezeichnet hat. Auch in den hauptsächlich dem Salomo-Meister zugewiesenen Lagen der Wenzelsbibel stammen einige wenige Miniaturen von zwei anderen, bis dato unbekanntem Meistern, die von Schmidt mit den Buchstaben „X“ und „Y“ bezeichnet wurden. Der Kunsthistoriker erkannte in Ersterem starke stilistische Ähnlichkeiten zum Noah-Meister der Bibel des Münzmeisters Konrad von Vechta in Antwerpen (Schmidt 1998, 201). Abgesehen davon, dass der Salomo-Meister ganz offenbar nicht alleine gearbeitet hat, bestätigt die Beobachtung, dass Schlachtenszenen des Salomo-Meisters und jene Franas sowohl in der Wenzelsbibel als auch im Willehalm-Codex nach denselben Vorlagen gemalt wurden, nicht nur eine weitergehende Zusammenarbeit der Illuminatoren, sondern beweist darüber hinaus, dass zumindest die beiden genannten Prachtcodices aus demselben Vorlagenpool entstanden sind (vgl. **Kat. 4**, f. 327^r (SA), **Kat. 5**, Cod. 2759, f. 72^r (FR) – **Abb. 123, 154**).

Figurenstil und Bildkomposition

Charakteristisch sind die breiten, glatten Gesichter mit leicht geröteten Wangen und Nasenspitzen sowie die dunkle Kontur seiner kräftigen Figuren. In den letzten Beiträgen des Salomo-Meisters zur Wenzelsbibel lässt sich an seinem alles in allem eher rundlichen Figurenideal eine Annäherung an die Formen des Schönen Stils bemerken, welche sich in einer Längung der Körper sowie in reicher werdenden Draperien mit Schüsselfalten äußert (**Kat. 5**, Cod. 2761, f. 44^v – **Abb. 177**). Die Bildkompositionen werden von den Figuren her konzipiert, die gerade so viel Raum schaffen, als sie selbst benötigen. Lediglich durch Schrägstellung von Requisiten, wie bei der Szene der Marien am leeren Grab Christi des Olmützer Antiphonars C.O.6, gelingt es, ein wenig mehr Raum zu schaffen (Olmützer Staatsarchiv, C.O.6, f. 111^r – **Fig. 30**).

Ornamentik und Kolorit

Die Farbpalette des Meisters weist wie die früheren Arbeiten der Siebentage-Werkstatt kräftige Farbtöne von Rot, Blau und Grün auf. Auffallend ist das grünliche Inkarnat der Figuren. Der Maler arbeitete seltener mit Weißhöhlungen, sondern vielmehr mit feinen Abstufungen des jeweiligen Farbtons. Hiermit erzielte er eine äußerst kompakte Oberflächenwirkung und runde Plastizität der Körper. Im Gegensatz zu den rundplastischen Modellierungen seiner Figuren steht die eher graphisch angelegte, flache Ornamentik dieses Meisters, wie etwa die Blattfüllung des Initialkörpers und die langstieligen Rankenzweige des oben genannten Olmützer Antiphonars demonstrieren. Allerdings schuf er die Ornamentik seiner Bilder nur selten selbst. So malte er im Willehalm lediglich die Figuren in die Initialen, deren Hintergrundverzierung und Ranken von Mitarbeitern der Siebentage-Werkstatt stammen, in der Wenzelsbibel überließ er diese Arbeit dem Esra-Meister, der hier oftmals für seine Kollegen

die Verzierung der Blattränder übernahm.

Liste der bisher bekannten erhaltenen Werke und Werkbeteiligungen:

Krakau, BJ, Cod. 1308 – Fridericus de Sternberg, *Explicationes psalmodum* (lat.) (?)

München, BSB, Clm 21224 – Valerius Maximus (lat.), dat. 1385

Olmütz, Staatsarchiv, C.O.6 – Antiphonar (lat.)

Wien, ÖNB, Cod. 2759–2760 – Altes Testament (omd.) (**Kat. 5**)

Wien, ÖNB, Ser. n. 2643 – Willehalm-Trilogie (obersächs.), dat. 1387 (**Kat. 4**)

MT

FRANA (**Kat. 2, 4, 5, 12; Fig. 8, 31–34**)

Im älteren Schrifttum des 20. Jahrhunderts war dieser Illuminator zunächst nach seinen Miniaturen in der Wenzelsbibel als „Exodus-Meister“ bezeichnet worden (Jerchel und Stange 1936/37, später Schmidt 1969), obwohl schon Julius von Schlosser auf die Signaturen „frana“ am unteren Blattrand der Folien 139^r und 140^r (in Gold) sowie 139^v und 140^v (in Blau) der Wenzelsbibel hingewiesen und diese mit dem in den Jahren 1397 bis 1414 urkundlich erwähnten Hofmaler Wenzels IV., František, identifiziert hatte. Erst nachdem sich Josef Krása für die Identifizierung des „Exodus-Meisters“ mit dem Hofmaler eingesetzt hatte, wurde der Illuminator nahezu einhellig als „Frana“ bezeichnet (Krása 1971, 158, 273). Gerhard Schmidt folgte dieser Namensgebung in seinem Kommentarband zur Wenzelsbibel allerdings nur vorbehaltlich: „Angesichts der Häufigkeit dieses Vornamens kann man die Existenz zweier gleichnamiger Illuminatoren, die nacheinander für den König arbeiteten, nicht völlig ausschließen“ (Schmidt 1998, 188). Als Grund für seine Skepsis führte er den Umstand an, dass aus der Zeit nach 1400 keine Werke dieses Illuminators mehr überliefert seien. Der Maler unterzeichnete seine Arbeiten in der Wenzelsbibel jedoch selbst mit „Frana“, weshalb er auch weiterhin so genannt werden soll. Neben dem König zählte Frana, insofern dies bis heute nachvollziehbar ist, auch Vertreter aus den höchsten Kreisen des Klerus zu seinen Auftraggebern, darunter den Leitomischler Bischof Johannes de Bucca, der bis 1392 Mitglied der königlichen Gesellschaft gewesen war, und den Bischof von Olmütz, Wolfram von Škvorec, ein enger Vertrauter des Königs, der im Jahr 1396 seinem Onkel Johann von Jenstein im Amt des Prager Erzbischofs nachfolgte.

Figurenstil und Bildkomposition

Franas Figurentypen schließen an das französisch inspirierte Figurenideal der Miniaturen für die 1376 datierten „Sieben Bücher des Glaubens“ des Thomas Štítný von Štítný an (**Kat. 4**, f. 257^r – **Abb. 113**; Prag NK, Cod. XVII A 6, f. 36^v – **Fig. 8**). Deren kantig bewegte Gesten stehen allerdings im Gegensatz zur französischen Schönlinigkeit. Sie werden durch großen Körpereinsatz und Physiognomien unterstrichen, die – zumal sein Malstil eher stakkatoartig wirkt und keine fließend weiche Modellierung kennt – bereits die Grenze zur Hässlichkeit erreichen können.

Diese Expressivität der Figuren ließ Josef Krása an eine Herkunft des Malers aus „deutschem Gebiet“ denken. Gerhard Schmidt wies dagegen auf ähnlich markante Typen in den Bildern des Meisters von Wittingau hin, die Frana ebensogut beeinflusst haben könnten (Prag, NG, Wittingauer Altar – **Fig. 31**). Den Namen „Frana“ als von „František“ abge-

leitete, tschechische Namensform und die tschechischen Spruchbandtexte dienten Schmidt zusätzlich zur Untermauerung seines Vorschlags (Schmidt 1998, 189), in Frana einen ursprünglich böhmischen Maler vor sich zu haben. Die Beobachtung, dass Frana ausgesprochen souverän mit dem Inhalt des deutschen Ritterepos Willehalm umzugehen wusste, und dass er neben dem Meister des Titelblattes zu den Alfonsinischen Tafeln des Codex 2352 einer von lediglich zwei Illuminatoren war, die Wenzels tschechische Devise regelmäßig anders schrieben als alle anderen („thoho“ statt „toho“, außerdem „bzde“ statt „pzde“), kann ebenfalls nicht zur Klärung dieser schwierigen Frage beitragen, selbst wenn aus dem Gebiet der Germanistik bekannt ist, dass es in der ostfränkischen Mundart, die wiederum das Prager Neumittelhocheutsch mitprägte, oft zu Verschiebungen von „b“ nach „p“ gekommen ist (z.B.: burg – purg). Die Frage ist in dieser Form jedoch nur periphär relevant, denn es geht nicht darum, die ethnische Zugehörigkeit, sondern die Wurzeln der stilistischen Prägung dieses Illuminators zu erkennen.

In Anbetracht des Cod. 2759, der hauptsächlich von Balaam-Meister und Frana illuminiert wurde, schlug Hana Hlaváčková vor, im Balaam-Meister den Lehrer Franas zu sehen, was allerdings nach m. E. aufgrund der sehr unterschiedlichen Figurenbildung fraglich ist (Hlaváčková 2001, 138). Vielmehr darf die allgemeine Beobachtung gelten, dass sowohl Frana als auch Balaam- und Siebentage-Meister, die seit den achtziger Jahren für den Prager Hof arbeiteten, besondere Affinitäten zur süddeutschen Malerei, respektive deren Weltchroniken, zeigten, wobei der Balaam-Meister diese mit (möglicherweise direkten) italienischen Anregungen, der Siebentage-Meister sie eher mit Meister Theoderichs Stil, und Frana sie mit französischer Inspiration verband.

Dass Frana die ihm zugeteilten 13 Lagen der Wenzelsbibel – neben den acht Lagen in Zusammenarbeit mit dem Morgan-Meister – im Alleingang geschaffen hätte, ist unwahrscheinlich. Tatsächlich sind auch in seinen Miniaturen Unterschiede in Figurenanlage und Pinselduktus festzustellen. Wohl aufgrund der großen Zahl der zu schaffenden Bilder (es sind mehr als 200), wurden besonders seine Landschaften in eher offenen Pinselstrichen hingeworfen und steigern dadurch zugleich auch den expressiven Charakter seiner Szenen. Der Beitrag Franas zum Codex des Bischofs Johannes de Bucca von Leitomischl stammt ebenfalls nicht allein von seiner Hand, sondern auch von einem Illuminator seiner Werkstatt (Stams, Stiftsbibl., Cod. 12, ff. 18^r, 84^r – **Fig. 32, Fig. 33**). Ein Mitglied der sog. ersten Illuminatorengruppe einer Wiener oder Wiener Neustädter Bibel (Cod. 1183–1184) dürfte ebenfalls in Franas Atelier geschult worden sein (vgl. Hranitzky, *Mitteleuropäische Schulen II* (2002), 206, Abb. 200). Man wird in Frana daher wohl den Leiter einer Werkstatt mit mehreren Illuminatoren sehen müssen, die allem Anschein nach eng mit dem Siebentage- und dem Salomo-Meister zusammengearbeitet haben.

Mit dem Anfangsblatt der Goldenen Bulle, dessen um 1400/02 entstandenen Illuminationen zunächst dem Meister des Hasenburg-Missales, danach dem Simson-Meister, zuletzt jedoch Frana zugesprochen wurden, schloss das bisher bekannte Werk dieses Malers (**Kat. 12, f. 1^r – Abb. 238**). Die reichen, weich fließenden Draperien, welche der Künstler auf dem Anfangsblatt der Goldenen Bulle zeigt, und die in seinen früheren Arbeiten nicht im selben Maß zu finden waren, sowie geänderte Proportion und Kopftypik führen zu Verunsicherungen in der Künstlerzuschreibung – die kantigen, langbeinigen Figürchen der Bademägde dürften jedoch von der Hand dieses Meisters stammen (Schmidt 1998, 189). Eine sukzessive Änderung der Draperiegestaltung und Farbgebung hatte sich zudem bereits im zweiten Band

der Wenzelsbibel angekündigt und lässt daher seinen Wandel im Zeitstil verständlich erscheinen, den Krása bereits in den Miniaturen zum dritten Bibelband (Cod. 2761) verzeichnete (Krása 1971, 168). Abgesehen davon, liegt auch der durchdachte Einsatz der königlichen Emblematik in diesem politisch höchst brisanten Werk auf derselben, von tiefer Kenntnis und auch Humor gezeichneten Linie, die Frana schon in seinen Beiträgen zum Willehalm-Codex vorgeführt hatte. Eine letzte überlieferte Arbeit, die bereits im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts entstanden sein dürfte, geht stilistisch noch über die Goldene Bulle hinaus. Es handelt sich um eine reich illuminierte lateinische Bibel (Rom, BAV, pal. lat. 1), die der Künstler gemeinsam mit einem zweiten Maler ausgestattet hat. Die Faltenwürfe seiner Figuren weisen in diesen Miniaturen Kräuselungen an den Säumen und Schüsselfalten auf, die eine Vorstufe zu den reichen Draperien im Hasenburg-Missale (dat. 1409) darstellen. Gemeinsam mit dem Kathedralschreiber und Illuminator Jan Reček pflegte er aktive Kontakte zur Prager Professorenschaft, wie einer Urkunde aus dem Jahr 1409 zu entnehmen ist (Theisen 2011, 111).

Im Willehalm-Codex arrangierte Frana die Figurenkompositionen wie jene der Siebentage-Werkstatt sehr konventionell auf schmalen Raumbühnen, die selbst in Innenräumen kristallin zerklüftet sind, während er in mancher Miniatur der Bibel zu interessanteren Lösungen fand (**Kat. 5**, Cod. 2759, f. 57^r – **Abb. 156**). Dies verleitete Gerhard Schmidt dazu, Franas Beitrag zum Willehalm-Codex als den eines Debütanten zu bezeichnen, der gegenüber Siebentage- und Esra-Meister noch ein wenig abfiele (Schmidt 1998, 180). Das „Finden von Lösungen“ war jedoch gekoppelt mit entsprechenden Problemstellungen, die in der Bibel deutlich andere waren als im Willehalm. Der Präceptor verlangte für die Illuminierung der Heiligen Schrift von den Illuminatoren sehr viel mehr als im Ritterepos: Hier schrieb er ausführliche, theologisch höchst fundierte Abhandlungen als Maleranweisungen für figurenreiche Kompositionen an den Rand, die die Illuminatoren nur umsetzen konnten, wenn sie mehrere Szenen in einem Bildfeld darstellten (die wenigen Ausnahmen befinden sich in Cod. 2759). Dafür boten sich zwei Lösungen: Erstens, das Bildfeld durch Leisten in zwei oder mehrere Register zu teilen (wie es auch der ältere Balaam-Meister tat) oder zweitens, das Bildfeld durch Landschaftselemente zu gliedern. Frana entschied sich häufig für die zweitgenannte Lösung, indem er seine Figurengruppen durch diagonal angelegte Felsschluchten voneinander trennte, wie es der Meister von Wittingau um 1380/90 in seinem Passionsaltar des Wittingauer Augustiner Chorherrenklosters vorgeführt hatte. „Damit führt er [Frana] in die Werkstatt der höfischen Illustratoren ein neues Motiv ein, das zwar von ihm selbst noch nicht voll ausgeschöpft, jedoch von seinen Nachfolgern im zweiten und dritten Band zum leitenden künstlerischen Prinzip erhoben wird“ (Krása 1971, 163).

Ornamentik und Kolorit

Franas Palette besteht vornehmlich aus dunkel gemischten Farben, die er in Abstufungen modulierte und mit weißen Pinselstrichen höhte. „Die Farbschicht der Miniaturen entsteht hier fast *alla prima*“ bemerkte Josef Krása „durch Auftragen von harten Pinselstrichen reiner Farbe.“ (Krása 1971, 162). In die häufig dunklen Bildgründe setzte er feine Goldranken und manchmal auch dekorative bunte Blüten und Blätter oder hauchzarte Vögel und Teufelchen, die sogar textbezogen eingesetzt sein konnten. Im Willehalm-Codex sind die Gewänder seiner Figuren zusätzlich von feinsten Mustern in heller Farbe überzogen. Die

wenigen Lagen, die er für diesen Codex schuf, sind mit einer aufwendigen Sorgfalt gemalt, die viele seiner Bibelminiaturen übertrifft und erst wieder in der einzelnen Initialminiatur für die Herzogenburger Moralia sowie dem Anfangsblatt zur Goldenen Bulle zum Tragen kommt (Herzogenburg, Stiftsbibl., Cod. 94/1, f. 1^r – **Fig. 34**). Franas Tendenz zu feingliedrigen Formen kommt auch in seiner vegetabilen Ornamentik zum Ausdruck. Zwar folgt er wie seine Kollegen dem Prinzip, Initialabläufe, Seitenränder und Interkolumnien mit bunten Akanthusblättern und Rankenmedaillons üppig zu zieren sowie Zwickel zwischen Blatt und Stängel mittels Segmentvergoldungen oder Goldtropfen zu füllen, doch formt er sämtliche Komponenten seiner Ranken schlank, die einzelnen Blattlappen sind langgezogen und enden meistens spitz. Und so nimmt es nicht Wunder, dass im Laufe der Zeit gerade in Franas Werkstatt eine Sonderform der Ranke entwickelt wurde, die eher einer Verflechtung bunter Reisigzweige ähnelt als den bisher gewohnten Akanthuszweigen (**Kat. 5**, Cod. 2760, f. 2^r – **Abb. 163**). Katharina Hranitzky bezeichnete diese Sonderform treffend als „Farnblatt-ranke“ (Kommentar zur Wenzelsbibel, 210). Wie der Esra-Meister kannte Frana außerdem die Rahmung des Schriftspiegels durch goldene Bordürenbänder, an deren Eck- und Kreuzungspunkten jeweils Medaillons angebracht sind – ein Dekor, mit dem er karolingische, eventuell auch zeitgenössische oberitalienische Werke, in jedem Falle aber antikisierende Muster wieder aufgriff und sich als Künstler der Frührenaissance zu erkennen gab (**Kat. 5**, Cod. 2760, f. 1^r – **Abb. 162**).

Liste der bisher bekannten erhaltenen Werke und Werkbeteiligungen:

Herzogenburg, Stiftsbibl., Cod. 94/1 – Moralia in Job (lat.), f. 1^r

Olmütz, Wissenschaftliche Bibl., M III 15 – Sammelhandschrift (lat.), f. 1^r

Prag, NK, VII H 5a – Psalter (lat.)

Rom, BAV, pal. lat. 1 – Bibel (lat.), Werkstatt

Salzburg, UB, M III 20 – Nicolaus de Lyra, Commentarius super psalmos (lat.), Werkstatt

Stuttgart, HB II 4 – Bibel (lat.), Werkstatt, dat. 1395 (Schreiber: Matthias, gen. Parwinus von Königgrätz (f. 389^{ra}); vgl. auch Mitteleuropäische Schulen III (2004), Kat. 25: Cod. 2062, dat. 1399)

Wien, ÖNB, Cod. 338 – Goldene Bulle (lat.), dat. 1400, f. 1^r (**Kat. 12**)

Wien, ÖNB, Cod. 2759–2761 – Altes Testament (omd.) (**Kat. 5**)

Wien, ÖNB, Cod. S. n. 2643 – Willehalm-Codex (obersächs), dat. 1387 (**Kat. 4**)

MT

NIKOLAUS KUTHNER (**Kat. 5; Fig. 31, 35–42, 111, 123**)

Trotz des seltenen Zufalls, dass uns auch der Name dieses Malers durch entsprechende Einträge („N. Kuthner“ in blauen Lettern auf der 41. und 43. Lage der Wenzelsbibel) bekannt ist, ist er – anders als sein Kollege Frana – anhand des historischen Quellenmaterials nicht auszumachen. Möglicherweise könnte der Nachname „Kuthner“ ein Hinweis auf eine Herkunft aus „Kuttenberg“ gewesen sein. Zwar erfasste der Historiker Václav Vladivoj Tomek einen Illuminator Nikolaus als 1392 für König Wenzel tätigen Meister, allerdings ohne die Herkunftsbezeichnung „Kutná Hora“, „de Monte“, „Kuttenberg“ oder „Kuthner“ hinzuzufügen (Tomek 1905, 49). In den von Tomek publizierten Urkunden und Regesten scheinen in Prag für den in Frage kommenden Zeitraum zahlreiche Maler dieses Namens auf. Am

wahrscheinlichsten ist es wohl, dass es sich bei dem von Tomek als „Hofilluminator“ erfassten Nikolaus von 1392 tatsächlich um jenen Maler Nikolaus Kuthner handelte, der seinen Beitrag zur königlichen Bibel signierte (diese Meinung vertraten Krása, Schmidt u. a.). Nikolaus muss wie die meisten seiner Kollegen eine Werkstatt betrieben haben, in der er mit mindestens zwei weiteren Malern ständig zusammen gearbeitet hat (vgl. Bibel für den Pfarrer Johannes der Magdalenenkirche in Ujezd aus der Zeit um 1390, an der sogar fünf Hände beteiligt waren. U.a. enthält sie auf f. 177^v des ersten Bandes einen Beitrag des stilistisch verwandten Meisters des Codex 2352, **Kat. 2**; Göttingen, UB, Cod. theol. 1/I, f. 117^v – **Fig. 111** und 2/II, f. 148^r).

Figurenstil und Bildkomposition

Nikolaus Kuthner, von dem Schmidt sogar annahm, dass er nicht, wie der Name vermuten ließe, aus Kuttenberg, sondern aus Schlesien stammte und einige französische Anregungen – etwa im Stil des „Maitre aux bouquetaux“ oder „Pseudo-Jacquemart“ – verarbeitete (Schmidt 1998, 203; Krása 1971, 186), zeichnet sich durch kleine, sehr bewegliche Figuren mit runden Köpfen, Knopfaugen und großen keilförmigen Nasen aus. Schon Schmidt und Krása haben anhand der Miniaturen der Wenzelsbibel bemerkt, dass Kuthners puppenhafte Figürchen über ein erstaunlich großes Repertoire an erzählerischer Gestik verfügen, mit der sie die jeweilige Bibelstelle beredt in Szene zu setzen vermögen. Seine Protagonisten stellte der Illuminator zunächst auf bildparallelen Bodenstreifen einander gegenüber, löste sich aber bald von diesem alten Schema und suchte neue Wege. Wählte der Buchmaler zunächst gerne die Schilderung des Geschehens in zwei Registern pro Miniatur, so bevorzugte er in späteren Bildern die Gliederung des Bildfelds (und mit ihr die Gliederung der Erzählung) mittels schräg aufgeschichteter Felsformationen (**Kat. 5**, Cod. 2760, ff. 53^r, 162^v – **Abb. 169, 173**). Seine wachsende Vorliebe für die Darstellung eines gemeinsamen Landschaftsraumes für sämtliche darin dargestellten Sequenzen einer Szene teilte er mit Frana (der von Schmidt als tonangebend für seine Kollegen gesehen wurde), der Siebentage-Werkstatt, dem Esra-Meister, dem Salomo-Meister und anderen Illuminatoren der Wenzelsbibel. Auch in der Tafelmalerei ist dieser starke Zug zur kompositorischen Diagonale zu beobachten, so in den bereits genannten Tafeln des Wittingauer Altars, für den ohne Zweifel franco-flämische Vorbilder Pate gestanden haben mussten (**Fig. 31**).

Doch nicht nur in szenischen Darstellungen erwies Nikolaus Kuthner originelles Talent, sogar in Initialminiaturen, die nur eine einzige darin eingeschriebene Figur zeigen sollten, begnügte der Maler sich nicht mit der einfachsten Lösung, sondern zeigte Figuren auch gern in gewagter Dreiviertel-Rückenansicht, die soeben das durch den Buchstabenkörper vorgegebene Sichtfenster zu verlassen scheinen (Herzogenburg Stiftsbibl., Cod. 94/1, f. 134^v – **Fig. 37**) oder sich in unterhaltsamem Spiel mit den Realitätsebenen am Buchstabenkörper festhalten (**Fig. 35**; Prag, NK, XIV B 8 – Abb. in *Mitteleuropäische Schulen III* (2004), Bd. 1, Fig. 40). Dass Kuthner offenbar mehr mit dem Entwurf der einzelnen Figuren selbst beschäftigt war als mit der Frage, wie diese exakt mit dem Text korrelieren – ein kleiner Vorwurf, den schon Schmidt dem Künstler machen musste (Schmidt 1998, 204) – scheint sich aus dieser ihm eigenen kreativen Energie zu erklären, die wohl grundsätzlich eher der zu gestaltenden Form, weniger der zu illustrierenden Textidee entsprang. Darin unterscheidet er sich wesentlich von seinem Kollegen Frana, der seine Bildwelten tatsächlich aus

dem unmittelbar umgebenden Text und der damit verbundenen Allegorie generierte, visuell mehrschichtige Deutungsangebote entwickelte und auch große Kunst in der Umsetzung der königlichen Devisen bewies – ein Bereich, der Kuthner eher verschlossen blieb, ihn auf dem Gebiet der Randornamentik jedoch zu anderen, ebenso eigenartigen wie interessanten Lösungen führte (s. u.).

Schmidt schlug in seinem kunsthistorischen Kommentar zur Wenzelsbibel vor, dass Kuthners Figurentypik und Erzählweise auf einen „längeren Aufenthalt in Frankreich“ zurückzuführen seien, doch könnte der Illuminator natürlich auch französische Buchmalereien, Tafelbilder und Bildteppiche in Böhmen gesehen und für seine Zwecke transformiert haben. Überzeugend ist der Vorschlag, dass Kuthner möglicherweise aus Schlesien stammte oder sich dort zumindest über einen längeren Zeitraum hinweg aufhielt. Darauf deuten einige Codices hin, die er mit Hilfe einiger Kollegen für Schlesien in den achtziger Jahren des 14. Jahrhunderts und zu Beginn des 15. Jahrhunderts ausgemalt hat (s. anschließende Werkliste – Breslau/Wrocław, BU, Sign. I F 341, f. 84^r – **Fig. 38**).

Ohne seine Anwesenheit in Schlesien wäre wohl auch kaum die starke Kuthner-Nachfolge in dieser Region zu erklären, für die das Missale der Glogauer Kollegiatskirche (Breslau/Wrocław, BU, Cod. I F 369, f. 12^{ra} – **Fig. 39**) stellvertretend genannt sei. Der Meister des Glogauer Messbuches folgte Kuthner nicht nur stilistisch, sondern auch ikonographisch: Eine Abweichung von der Tradition, die jedoch typisch ist für Kuthner, ist beispielsweise in jener Initiale zum Kirchweihfest zu sehen (**Fig. 123**), in welcher die Darstellung eines Gotteshauses schlichtweg durch die Figur eines Propheten ersetzt wird (so auch im Missale XIV B 8 der Prager NK, das von Kuthner illuminiert wurde; vgl. Gromadzki 2006, 145–147).

Ornamentik und Kolorit

Zwar beobachtete Krása bei Nikolaus Kuthner im Vergleich zu den Miniaturen des Esra-Meisters eine weniger „strahlende“ Farbskala (1971, 193), dennoch offenbaren seine Bilder einen kräftig bunten, auf olivgrün aufgetragenen Farbenkanon, den er von jenen in den sechziger Jahren seines Jahrhunderts vielfach nachgeahmten italienischen Handschriften übernommen zu haben scheint, welche mit dem Italienzug Karls nach Prag gelangt waren. Aus diesem Kreis übernahm er wohl auch einige ornamentale Motive, zum Beispiel das Keilblatt, gepunktete Bänder und Goldpunkte, die er durchaus dem Akanthusblatt und den Goldtropfen vorzog, oder die weißen Fadenranken, die die Hintergründe zieren. Diese sind danach vor allem in der schlesischen Buchmalerei anzutreffen. Nikolaus Kuthner verwendete italianisierende Rankenformen u. a. in einem Missale, welches sich heute in der Prager Nationalbibliothek befindet (XIV B 8, f. 168^v – **Fig. 40**). Aufgrund der traditionellen Keilblätter im Rankenwerk hatte sich Krása für eine frühe Datierung dieses Werkes um 1380 ausgesprochen (Krása 1971, 192). Schmidt hingegen wies auf die in diesem Codex gleichermaßen verwendete Akanthusornamentik hin und plädierte für eine Entstehung des Buchschmucks erst gegen Ende der achtziger Jahre, nicht zuletzt, um das von ihm vorgeschlagene Itinerar des Meisters von Schlesien nach Frankreich, von dort nach Prag und wieder zurück nach Schlesien argumentieren zu können. Tatsächlich gab es in der Randornamentik Mischungen von Keil- und Akanthusblättern auch im Werk anderer Meister, dem Katharinen-Meister aus der Siebentage-Werkstatt etwa, dem Morgan- und dem Simson-Meister sowie in der sog. „Katholikon-Werkstatt“ (z.B. Oxford, BOD, Bibel, Ms. Rawl G 161, f. 426^r – **Fig.**

41). Alle genannten Illuminatoren arbeiteten im Prag der achtziger und neunziger Jahre des 14. Jahrhunderts.

Kuthners Seitengestaltungen wurden jedoch vermutlich weniger wegen ihrer variantenreichen Mischung von Keilblättern und Akanthusranken, die von großen Goldpunkten rapportiert sind, bewundert, als vielmehr wegen ihrer fantasievoll-grotesken Mischwesen, märchenhaften Vogelfiguren und Drachen, die die von ihm gestalteten Ranken und auch manche Initiale bevölkern (**Kat. 5**, Cod. 2760, f. 53^r; Cod. 2761, f. 62^v – **Abb. 169, 178**, Göttingen, UB, Cod. Theol. 1/II, f. 163^v – **Fig. 42**). Der Maler setzte hiermit einen sehr persönlichen, für die Prager Buchkunst auch zukunftsweisenden Akzent, man denke etwa an die Gestaltung mancher Seitenränder der Bibel des Münzmeisters Konrad von Vechta (dat. 1402, heute in Antwerpen, MPM, Cod. 15/1 und 2), deren Blatt zur Genesis von Kuthners Kollegen, dem Morgan-Meister, gestaltet wurde (zahlreiche Abb. bei Krása 1971, 223ff.).

Liste der bisher bekannten erhaltenen Werke und Werkbeteiligungen:

Breslau/Wrocław, BU, Sign. 8376 – Missale (lat.) für St. Elisabeth in Breslau

Breslau/Wrocław, BU, Sign. I F 341 – Missale (lat.), dat. 1407

Breslau/Wrocław, BU, Sign. I F 447 – Brevier (lat.) (zugeschr. von Artur Bielecki)

Breslau/Wrocław, BU, Sign. M 1132 – Brevier (lat.), für St. Maria Magdalena in Breslau, dat. 1412

Göttingen, UB, Cod. theol. 1/I, 1/II – Bibel (lat.)

Herzogenburg, Stiftsbibl., Cod. 94/1 – Moralia in Job (lat.)

Imbramowice, Bibl. des Klosters SS. Norbertaniek, RM 3 – Graduale (lat.) (zugeschr. von K. Hranitzky)

Krakau, BJ, Cod. 42/60 – Görlitzer Sachsenspiegel (nmd.), dat. 1387

Prag, NK, XIV B 8 – Missale (lat.)

Privatbesitz, ehem. Sammlung Carl Richartz Amsterdam – Brevier-Fragment (3 Initia-
len: David, Paulus, Andreas)

Wien, ÖNB, Cod. 2759–2764 – Altes Testament (omd.) (**Kat. 5**)

MT

RUT-MEISTER (**Kat. 5; Fig. 43**)

Der Rut-Meister erhielt seinen Namen nach seinem Beitrag zur Ausstattung der Wenzelsbibel, für die er einige Kapitel des Buches Richter und das ganze Buch Rut illustriert hat (das entspricht dem heutigen Cod. 2760, 34. Lage). Zunächst wurden Rut-Meister und Salomo-Meister von Josef Krása als eine Persönlichkeit gesehen (Krása 1971, 174), während Gerhard Schmidt für eine Aufteilung der in Frage kommenden Miniaturen auf zwei Meisterhände eintrat (Schmidt 1969, 235f. und 1998, 199). Spätestens seit den Untersuchungen zum Willehalm-Codex, der weitere Miniaturen von der Hand des Salomo-Meisters enthält (Theisen 2010, 72f.), darf aber Schmidts Vorschlag vom Werk zweier Hände angenommen werden, da hier die charakteristischen Eigenheiten des Salomo-Meisters sehr klar zum Ausdruck kommen und gut von jenen des Rut-Meisters zu unterscheiden sind. Ob, wie Schmidt ebenfalls vermutete, sich der Rut-Meister tatsächlich in einem Schülerverhältnis zum Esra-Meister befand, der die erste Miniatur der 34. Lage der Wenzelsbibel malte, muss jedoch offen bleiben, da er von dessen deutlich nach Flandern ausgerichtetem Stil kaum etwas über-

nahm. Eher könnte man im Vergleich zu mährischen Arbeiten davon ausgehen, dass der Rut-Meister – wie auch der Salomo-Meister – ursprünglich aus Mähren stammte.

Figurenstil und Bildkomposition

Die Figuren des Rut-Meisters wirken aufgrund ihrer kurzen Beine und großen Köpfe stets etwas plump. Dazu scheinen die Volumina der Gewänder die Protagonisten in ihren Bewegungen zu hindern. Zusätzlich sind die Figuren durch die langen, nach links und rechts am Boden aufliegenden Gewandsäume gut am Terrain verankert. Auffallend ist die kräftige Modellierung der Gewänder, die in breiten Schüssel- und Löffelfalten mittels offener Schraffuren angelegt sind. In dieser Malweise sind auch andere mährische Arbeiten gestaltet, so zum Beispiel eine um 1385 entstandene Bibel (Olmütz, Staatsarchiv, C.O. 4, f. 49^r – **Fig. 43**) oder die Malereien in den etwa zeitgleich illuminierten Memorabilia des Valerius Maximus (heute München, BSB, Clm 21224, f. 2^r – **Fig. 29**), die Gerhard Schmidt sogar als das Werk des Salomo-Meisters bezeichnete (Schmidt 1998, Tafel 65). Glatt gerundete Oberflächen der Gesichter oder aufgeblasene Oberkörper, wie sie der Salomo-Meister vorführt, sind im Werk des Rut-Meisters jedoch nicht zu finden. Auch der Gesichtsschnitt seiner Figuren differiert von den Gesichtern, die der Salomo-Meister malte: Besonders markant sind die großen, dreieckigen Nasen und die runden Augen, die der Rut-Meister seinen Darstellern des Alten Testaments verlieh (**Kat. 5**, Cod. 2760, f. 31^v – **Abb. 167**).

Ornamentik und Kolorit

Im Gegensatz zum Salomo-Meister setzte der Rut-Meister gerne Pastellfarben ein, die er in kräftigen Pinselstrichen aufsetzte. Die dunklen Hintergründe ornamentierte er ähnlich dem Esra-Meister mit dicht wogenden, kräftigen Goldranken mit Ährenmotiven in den Zwickeln (**Kat. 5**, Cod. 2760, f. 27^r – **Abb. 168**) oder auch mit einfachen Sternen oder Punkten und recht häufig mit flott aufgetragenen, etwas unregelmäßigen Schuppenmustern.

Liste der bisher bekannten erhaltenen Werke und Werkbeteiligungen:
Wien, ÖNB, Cod. 2760 – Altes Testament (omd., Buch Rut) (**Kat. 5**)
Olmütz, Staatsarchiv, C. O. 4 – Bibel (lat.)

MT

ESRA-MEISTER (**Kat. 4, 5; Fig. 1, 44–54**)

Der Esra-Meister zählt neben Kuthner, Morgan-Meister, Simson-Meister und Rut-Meister zu jenen Buchmalern, die im Laufe der neunziger Jahre für Wenzel tätig wurden. Außer mit Kuthner arbeitete er mit allen Malern der Wenzelsbibel zusammen, am engsten mit dem vermutlich aus Mähren stammenden Rut-Meister und mit der jüngeren Illuminatoren-Generation der Siebentage-Werkstatt.

Figurenstil und Bildkomposition

Vollkommen neu erscheint seine Kunst, die Figuren durch Plastizität und entsprechende Ponderation mit überzeugender körperlicher Präsenz auszustatten und sie durch fein ausge-

arbeitete, wohlgeformte Physiognomien zu individualisieren. Seine Charakterköpfe finden ihre berühmten Vorbilder etwa in Miniaturen aus der Werkstatt des Meisters des Parements von Narbonne oder jener Melchior Broederlams, also in der franco-flämischen Kunst des ausgehenden 14. Jahrhunderts, die in der weichen Pinselführung des Esra-Meisters eine Wandlung durch die böhmische Schule erfahren haben (vgl. Paris BNF, nouv. acq. lat. 3093, p. 50 – **Fig. 44**). Ein besonders schönes Beispiel seines Könnens zeigte er im Bild der Verlobung Bearosines, seinem ersten vollkommen eigenhändigen Werk im Willehalm-Codex (**Kat. 4**, f. 369^r – **Abb. 124**). Die bunte Farbigkeit der Gewänder steht in reizvollem Kontrast zur rosigen Haut des mädchenhaft runden Gesichts Bearosines und zu den in weichen Brauntönen modellierten Männerköpfen. Allen ist gemeinsam, dass der Meister das Inkarnat offenbar mit Olivgrün unterlegte, das er anschließend mit Farbtönen von Hellrosa bis Braun modellierte. Die mandelförmigen Augen mit schwarzem Lidstrich, unter dem jeweils das Reinweiß des Augapfels hervorleuchtet, die langen geraden Nasen und die kirschförmigen Münder sowie das Haar, das er stets in feingezeichneten, dichten Locken plastisch anlegte, dürfen als charakteristisch für diesen Künstler angesehen werden. Unverkennbar ist seine Hand daher auch in einer Miniatur des 1397 datierten Karmeliter-Antiphonars, die er im Auftrag eines unbekanntes Karmelitermönchs malte (Breslau/Wrocław, Ossolineum, 12025/IV, p. 70 – **Fig. 1**).

Die Positionierung seiner Figuren auf Podesten ist eine Neuerung, die er vielleicht aus dem Metier der Tafel- oder Glasmalerei übernommen hat, da in der böhmischen Buchmalerei der Zeit nur vereinzelt Beispiele dafür gefunden werden können. Die in Figurentypik und Kompositionsweise auffallende Nähe zu einem der bedeutendsten Meister der ersten franco-flämischen Strömung in Böhmen ließ Gerhard Schmidt sogar die Vermutung äußern, der Esra-Meister habe im Atelier des Meisters von Wittingau gelernt (Schmidt, 1969, 235; Schmidt, 1998, 197); in jedem Fall aber ist er ein Vertreter derselben künstlerischen Prägung, die bald nach 1400 richtungsweisend werden sollte. Das namensgebende Werk des Vorbild gebenden Tafelmalers ist ein um 1380/90 geschaffener Altar für das von den Rosenbergnern gegründete und mit Mönchen aus Raudnitz besiedelte Kloster der Augustiner Chorherren im südböhmischen Wittingau (Třeboň). Seine Hauptwerke schuf er für die Klöster der Augustiner Chorherren, die in dieser Zeit unter dem Patronat des Prager Erzbischofs Johann von Jenstein standen. Der Sitz seiner Werkstatt ist zwar unbekannt, wird aber in Prag angenommen (Royt 2002, 95).

Schon in der Tafel von Schloss Hluboká (Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten, nach Royt vor 1380 entstanden. Hluboká Schlossgalerie, Geburt Christi – **Fig. 45**) bewies der Wittingauer Meister derart profunde Kenntnisse flämischer Kunst, dass seine Ausbildung im Westen als sicher angenommen wird. Daneben wurden auch Bilder kleineren Maßstabs im Atelier des Meisters von Wittingau angefertigt, wie etwa die Heiligen- und Prophetenfiguren am Rahmen der Madonna von Aracoeli (Prag, NG). Karl IV. hatte das in der Kirche S. Maria Aracoeli auf dem Kapitol befindliche Original kopieren lassen, der Rahmen dafür entstand um 1390 unter Wenzel IV. Die schmalschultrigen Figuren mit elegant seitwärts geschobener Hüftpartie, das anliegende Untergewand, über dem der Umhang an Hüfte oder Bauch tiefe Schüsselfalten bildet, die runden Frauenköpfe, die sorgfältig gemalten Köpfe der bärtigen Propheten – all das ist den Figuren des Esra-Meisters verwandt. Es ist jedoch zu bemerken, dass der Esra-Meister seine Figuren nicht in reiche Stoffkaskaden hüllte. Im Unterschied zu den Draperien des Meisters von Wittingau und auch zu den fülligeren Stoff-

bäuschen auf den Tafeln aus Dubeček (um 1390/95) und dem Jeřen-Epitaph (1395) zeichnen sich die Draperien des Esra-Meisters durch ihre nahezu senkrecht und ohne Kräuselungen herabfallenden Stoffsäume der Überkleider aus (Prag, NG, Jeřen-Epitaph – **Fig. 46**; **Kat. 5**, Cod. 2761, f. 13^r – **Abb. 176**).

Seine Figuren tragen entweder schmal taillierte Wamse, deren Oberrock bis zum Gesäß, meistens aber bis zu den Knien reicht und einen breiten, tief sitzenden Gürtel aufweist, oder sie sind in bodenlange Gewänder gehüllt, deren Kostbarkeit durch aufgemalte Stoffmuster und Hermelinkrägen betont wird. Er kennt zwei Arten, diese Umhänge zu drapieren. Einerseits das gerade herabfallende, auf dem Boden bzw. über dem Rist kurz umknickende Tuch (**Kat. 4**, f. 387^r – **Abb. 130**), andererseits den an Bauch und Hüfte voluminöse Schüsselfalten bildenden Stoff (z.B. **Kat. 4**, f. 374^r – **Abb. 126**). Beides kombinierte er, indem er eine Seite des Umhangs gerade herabfallen ließ und die andere über dem Bauch oder seitlich zu Schüsselfalten raffte (z.B. **Kat. 4**, f. 390^r – **Abb. 131**). Unter dem Mantel kann somit ein Stück des leicht geschwungenen, taillierten Oberkörpers in eng anliegendem Wams sichtbar werden. Damen und auch Herren tragen lange Ärmel, die am Handgelenk trichterförmig auslaufen und nur mehr die Fingerspitzen der Hände freigeben, eine Modeerscheinung der Zeit um 1390. Lediglich der Umhang seiner David-Figur auf f. 18^r des Breviers des Propstes Johannes von Raudnitz weist sanft gewellte Mantelsäume auf (laut Schmidt vermutlich um 1394 gemalt; Prag, KNM, XIII C 1, f. 18^r – **Fig. 47**). Noch deutlicher wird die weiche Pinselführung in der Verkündigungsinitiale desselben Buches auf f. 88^r. Hana Hlaváčková und Gerhard Schmidt hatten schon auf die helle Farbigkeit und Figurentypik dieses Breviers hingewiesen, die den Rekurs des Esra-Meisters auf die italianisierende Kunst der späten fünfziger und sechziger Jahre verdeutlicht. Auch das Füllen des Buchstabenschaftes mit figürlichen Camaieumalereien geht auf die Buchkunst um 1360 zurück (vgl. Liber Viaticus des Johann von Neumarkt, Prag, KNM, XIII A 12, f. 69^v – **Fig. 48**).

Der Esra-Meister übernahm von seinem präsumtiven Lehrer auch die Bildfeldeinteilung, die sich stark von den Illuminationen der Siebentage-Werkstatt unterscheidet. Seine Protagonisten ziehen durch Landschaften aus grauen und rotbraunen, mit einzelnen Grasbüscheln, Blumen und Bäumen begrünten Felsen. Diese dienen dazu, Miniaturen inhaltlich zu gliedern oder auch dazu, die verfügbare Fläche bis zum oberen Bildrand hinauf für die Figuren einer Szene zu erobern. Er bedient sich dafür eines aus der italienischen Trecentokunst geläufigen Kunstgriffs, der es ermöglichte, mehrere figurenreiche Szenen zugleich in ein gemeinsames Landschaftsambiente einzubauen (genannt sei hier etwa sein Zeitgenosse Agnolo Gaddi). Da die Figuren ungeachtet ihrer räumlichen Positionierung ihre Größe nicht verändern, sind radikale, collageartige Überschneidungen die Folge. Der Esra-Meister schloss, wie gleich zu sehen sein wird, in seiner Raumkonzeption jedoch an aktuelle franco-flämische Lösungen der Zeit um 1400 an, die ihrerseits wohl italienische Inspirationen verarbeiteten. Diese konnte er entweder während seiner Lehrjahre aus direkter Anschauung oder mittels importierter Buchmalereien und Bildteppiche (wie sie z. B. für die St. Gallus Kirche der Prager Altstadt durch ein Inventar von 1391 belegt sind) in Prag selbst kennengelernt haben (vgl. Padua, Museo Civico, Bildteppich aus Arras, Jourdain de Blaye, um 1390/1400 – **Fig. 49**). Damit setzt er zunächst die vom Meister von Wittingau vertretene Stilstufe der achtziger Jahre fort. Neu sind dagegen seine dem Geschehen vorgeblendeten, kahlen Felsformationen, die jede figurale Darstellung unweigerlich in die mittlere Bildebene drängen und vom Betrachter distanzieren (**Kat. 4**, f. 407^r, hier malte ein Illuminator der Siebentage-Werkstatt über einem

Entwurf des Esra-Meisters – **Abb. 138**; vgl. Paris, BNF, ms. fr. 235, f. 81^v, Tod des Mettius Fufetius, Anfang 15. Jahrhundert – **Fig. 50**). Dies kann zunächst als Weiterentwicklung des diagonal angelegten Felsterrains verstanden werden, wie es Frana und auch andere Kollegen schon im zweiten Band der Wenzelsbibel oftmals verwendet, aber doch auch wieder mit Figuren besiedelt hatten (vgl. **Kat. 5**, Cod. 2760, f. 2^r – **Abb. 163**). Selbst der Esra-Meister pflegte im zweiten Band der Bibel die Szenen entweder in zwei Bildstreifen übereinander anzulegen oder den Vordergrund mit Figuren zu beleben. Der Schritt hin zur leeren, schräg in das Bild hineinragenden Vordergrundkulisse vollzieht sich gegen Ende des zweiten, Anfang des dritten Bibelbandes, womit nun die Auseinandersetzung mit aktuellen Strömungen der niederländischen Kunst, die beim Esra-Meister nicht nur im Verhältnis von Figur und Raum, sondern auch in der Figurentypik ihren Niederschlag findet, offenzutage tritt (vgl. **Kat. 4**, ff. 382^r, 410^r – **Abb. 128, 139** mit Hl. Georg aus einem Brügger Stundenbuch um 1390/1400 sowie den um 1405 entstandenen Miniaturen einer Biblia Pauperum aus Den Haag – **Fig. 51, 52**). Nicht immer rückte der Maler in der Wenzelsbibel die einzelnen Bestandteile seiner Kompositionen collageartig eng zusammen wie im Willehalm-Codex (**Kat. 5**, Cod. 2760, f. 140^v – **Abb. 172**), was Josef Krása dazu bewegte, in den hochrechteckigen Bibelminiaturen „ein Anwachsen des Bildraumes, vor allem der Landschaften zu größeren Dimensionen“ zu sehen (Krása 1971, 175). Auch in den Landschaften des Willehalm-Codex bewies der Maler, dass er durchaus „zu größeren Dimensionen“ fähig war (**Kat. 4**, f. 414^r – **Abb. 141**).

Wie alle seine Kollegen war der Esra-Meister im politischen Spannungsfeld zwischen König und hohem Klerus tätig. Was seine Schulung betrifft, darf man davon ausgehen, dass sowohl der auf die franco-flämische Kunst reagierende Meister von Wittingau, als auch die auf Italien ausgerichtete, böhmische Buchmalerei des sechsten Jahrzehnts sowie die Auseinandersetzung mit aktuellen Kunstströmungen aus dem Westen Europas die Grundlage seines Schaffens bildeten.

Ornamentik und Kolorit

Die Farbpalette zeichnet sich durch strahlende Töne von kräftigem Rot, Blau und Grün aus, das Inkarnat hingegen modellierte er vornehmlich bei Jünglingen und Frauen in zarten rosa Pastelltönen, jenes der männlichen Figuren gern mit Schattierungen von Braun. Die wohl aus Flandern inspirierte Vorliebe des Meisters für dunkle bis schwarze Bildgründe erhöht die Leuchtkraft seiner Farben, der er mit Vergoldungen von Gürteln und Kronen zusätzliche Glanzlichter verlieh. Landschaftselemente erhielten bei ihm neben Braun- und Grautönen auch rötliche bis lila Färbung, woraus bunte Büschel von wogendem Gras und Blumen sprießen. Seine Figuren präsentieren sich oft vor dichtem, breitblättrigem Goldornament auf dunklem Grund, wobei manchmal die Form der Zwischenräume zugleich die Form des Ornaments bestimmt und nicht, wie bei anderen Buchmalern üblich, als ungebrochen gleichförmiges Tapetenmuster angelegt ist (**Kat. 4**, f. 382^r – **Abb. 128**). Das fülligere Ornament könnte er in der bolognesischen Buchmalerei (z. B. in Miniaturen des Niccolò da Bologna) oder auch in manchen Miniaturen französischer Provenienz (abermals beim Meister des *Paréments* von Narbonne) gesehen haben. Dennoch findet sich der nächste Vergleich für diese sehr spezifische Gestaltung nicht in der Buchmalerei, sondern in der Glasmalerei, insbesondere in den um 1400 gemalten Glasfenstern des Chores im Halberstädter Dom (Farnranken – **Fig. 53**). Der Hintergrund wurde wie in den Glasmalereien nicht mehr bloß „Folie“, son-

dern als eigenständig eingefügtes Ornament verstanden, als dynamischer Kontrapunkt zur szenischen Darstellung. Dies war nicht dafür bestimmt, Raum zu suggerieren, wie es zum Beispiel der Josua-Meister in der Bibel Konrads von Vechta um bzw. nach 1402 vorführte (Antwerpen, MPM, M 15/1, p. 342 – **Fig. 54**).

Seine Auseinandersetzung mit antikisierenden Lösungen, die er möglicherweise in italienischen Arbeiten gesehen hat, wirkte sich nicht zuletzt auch auf manche seiner Seitenrandverzierungen durch goldene Bänder und ornamentierte Kreismedaillons aus (vgl. **Kat. 5**, Cod. 2761, f. 13^r – **Abb. 176**). Seltener als andere seiner Kollegen entschied er sich für die Variante des Umrahmens mit Akanthuslaub. In diesem Falle bevorzugte er breitblättriges Laub, dessen Blätter er sehr plastisch modellierte (**Kat. 4**, f. 372^r – **Abb. 125**), dabei auch hin und wieder optisch hinter der äußeren Leiste des Bildrahmens durchsteckte. Als Besonderheit sind manche seiner Rahmenlösungen zu nennen, in die er Nischen, vertiefte Dreipassfenster und Friese setzte und damit tendenziell die kunstvollen flämischen Rahmenlösungen des späteren 15. Jahrhunderts vorwegnahm (**Kat. 4**, f. 376^r – **Abb. 127**).

Liste der bisher bekannten erhaltenen Werke und Werkbeteiligungen:

Breslau/Wrocław, Ossolineum, 12025/IV – Antiphonar für die Karmeliter in Prag, p. 70 dat. 1397 (lat.)

Herzogenburg, Stiftsbibl., Cod. 94/1 – Moralia in Job (lat.), f. 7^r

Prag, KNM, XIII C 1 – Brevier des Johann von Raudnitz (lat.)

Prag, NK, XVII D 33 – Rosenbergisches Prophetenbuch (lat.), Werkstatt (?)

Wien, ÖNB, Cod. Ser. n. 2643 – Willehalm-Codex (obersächs.), dat. 1387 (**Kat. 4**)

Wien, ÖNB, Cod. 2760, 2761, 2763 – Altes Testament (omd.) (**Kat. 5**)

MT

SIMSON-MEISTER (**Kat. 5; Fig. 55–58**)

Auch dieser Illuminator blieb ein Anonymus und wurde daher nach seinem Hauptwerk, der künstlerischen Ausschmückung der Simsongeschichte im zweiten Band der Wenzelsbibel (Cod. 2760), benannt. Der Simson-Meister arbeitete am Bibelprojekt mit dem Esra- und dem Morgan-Meister zusammen, nur die Lagen 33 und 35 enthalten ausschließlich Miniaturen seiner Hand (s. Tabelle, **Kat. 5**). Im Team zu arbeiten war auch für diesen Meister nichts Ungewöhnliches: Schon für die Ausschmückung der 1391 datierten Morgan-Bibel hatte er im Team mit drei weiteren Illuminatoren zusammen gearbeitet.

Das gesamte ihm zuzuschreibende bzw. zugeschriebene Oeuvre und die schwankende Qualität seiner Bilder legen die Existenz einer „Simson-Werkstatt“ nahe. Allerdings führt das qualitativ und auch stilistisch divergierende Material in der Fachliteratur zu Unstimmigkeiten hinsichtlich der Werkzuschreibungen an den Meister, an dessen Werkstatt oder an dessen Umkreis. So wurde beispielsweise von Schmidt die Chronik des Kosmas als eigenhändiges Werk des Künstlers angesehen, von Stejskal hingegen nur dem Umkreis des Meisters zugeordnet (Prag, KNM, VIII F 69, f. 1^r – **Fig. 55**); ebenso unterschiedlich fallen u. a. auch die kunsthistorischen Einschätzungen des möglicherweise für Königin Anna von Böhmen angefertigten Marien-Stundenbüchleins aus, das Hlaváčková und Stejskal als Werk des Simson-Meisters betrachteten, von Schmidt jedoch als ein Werk bezeichnet wurde, das lediglich unter dem Einfluss dieses Künstlers entstanden sei (s. Werkliste unten; Prag, KNM, V H 36, u.a. abgebildet bei Brodský 2000, 69). Auch das erste Blatt der Goldenen Bulle sa-

hen Jerchel und Stange als ein Werk des Simson-Meisters, der auch das Hasenburg-Missale illuminiert habe, Holter und Pešina hielten das Blatt für ein Werk des Meisters des Hasenburg-Missales, nicht aber für ein Werk des Simson-Meisters, Schmidt ordnete es Frana zu und Krása legte sich in dieser Frage nicht fest (s. dazu **Kat. 12**, 241). Erst Kropáček plädierte gegen die Personalunion von Simson-Meister und Meister des Hasenburg-Missales. Seither gilt der Simson-Meister mit seinen Beiträgen zu den Büchern für den Kanoniker Wenzel von Radeč jedoch als unmittelbarer Wegbereiter für den Meister des Hasenburg-Missales.

Figurenstil und Bildkomposition

Als Besonderheit fallen an den Figuren des Simson-Meisters zunächst die aufgeblähten Oberkörper und Spulentailen auf – bei weiblichen Figuren steigert das durchaus den „erotischen Charakter“, wie Krása feststellte (Krása 1971, 172, 174; Cod. 2760, f. 20^r – **Abb. 165**). Dahingehend weniger ansprechend wirken jedoch die Entenfüße, die der Maler den meisten Figuren verlieh, außerdem die schnabelförmigen Nasen, die als Charakteristikum seiner Profilköpfe anzuführen sind. Abgesehen davon, entsprechen die Kopfformen durchaus der üblichen Norm, sind entweder oval oder puppenhaft rund (besonders bei Frauen und Jünglingen) und werden von ordentlich gezeichneten, in geraden, sich nur an den Enden leicht eindrehenden Haarsträhnen umrahmt. Die mandelförmigen Augen weisen stets einen starken oberen Lidstrich und leuchtend weiße Aufäpfel auf, was sowohl an den späteren Meister des Hasenburg-Missales als auch an den Esra-Meister erinnern mag, dem Pujmanová das tschechische Stundenbüchlein zugeschrieben hatte (s. Pujmanová 1983, 132, 142). Große Kunstfertigkeit entwickelte der Maler beim Entwurf der reich gefältelten, gut durchmodellierten Draperiewürfe, die die Körper weich umhüllen. Für die Draperien der Sitzfiguren wählte er gern das Motiv der großen Löffelfalte im Bereich der Unterschenkel, Ausnahmen wie die Judit-Figur aus der Morgan-Bibel oder die Muttergottes des Prager Marienstundenbüchleins bestätigen allerdings diese Regel (New York, PML, M 833, f. 190^v – **Fig. 56**). Allgemein zeichnen sich die Figuren dieses Malers durch ihre dynamische, beredte Gestik aus, die zum Teil mit ganzem Körpereinsatz vorgeführt wird.

Pralle Oberkörper und enge Tailen gehen auf eine Mode zurück, die für die Zeit um 1360/70 charakteristisch war. Dass der Simson-Meister wohl Vorlagen aus dieser Zeit studiert hatte, stellte bereits Gerhard Schmidt fest (1998, 191) und führte entsprechende Werke aus Frankreich als vergleichbar an (Paris, BNF, ms. fr. 152, Psalter der Bible historique, um 1370; London, BL, Royale 17 E VII, Bible historique, dat. 1357). Auch die Sitzhaltung einer Königsfigur, welche der Illuminator in die Initiale zum ersten Buch Regum der Morgan-Bibel (New York, PML, M 833, f. 89^v) malte, weist deutlich auf westliche Einflüsse hin, die der Maler aber auch bereits von heimischen Vorbildern, etwa dem Luxemburger Stammbaum auf Burg Karlstein, übernommen haben könnte. Diese motivischen Übernahmen blieben nicht auf den Simson-Meister beschränkt; so führten Stejskal und Schmidt auch Übereinstimmungen zwischen Herrscherfiguren des Karlsteiner Stammbaums, dem Werk des Siebentage-Meisters und Kuthners (**Kat. 5**, Cod. 2763, f. 171^v – **Abb. 182**) sowie dem zweiten Band des Prager Katholikons an (Prag, KK, Sign. L 1/2, f. 1^r; Stejskal 1974; Krieger-Schmidt 1996; Schmidt 1998, Abb. 102).

Wie bei den meisten für König Wenzel IV. tätigen Illuminatoren dürfen wir auch beim Simson-Meister eine gewisse Affinität zur süddeutschen Kunst feststellen. Ein gutes Beispiel

für diese wechselseitigen Beziehungen brachte Gerhard Schmidt (1998, Abb. 28, wengleich leider ohne weitere Erklärungen) durch eine Gegenüberstellung von Miniaturen des Simson-Meisters mit Zeichnungen einer Biblia Pauperum aus dem Ende des 14. Jahrhunderts (vgl. **Fig. 57** und Frankfurt, UB, Ms. lat. quart. 58, f. 142^v – **Fig. 58**). Ob das qualitativ unterlegene Werk jedoch zwangsläufig als schwacher Widerhall der Prager Hofkunst zu erklären ist, oder ob vielmehr Werke wie diese das Substrat bildeten, aus welchem Meister wie jener der Simson-Illustrationen für die Wenzelsbibel schöpften, muss dahin gestellt bleiben. Frühe Ausstrahlungen des Prager Motivrepertoires konnte Lieselotte Stamm jedenfalls bereits für eine Freiburger Illuminatorenwerkstatt nachweisen, die etwa in den Jahren um 1390–1410 tätig gewesen war (Stamm 1981).

Für die Schilderung mehrerer Szenen in einem Bild wählte auch der Simson-Meister entweder die Teilung des Bildfelds in zwei Register (z.B. **Kat. 5**, Cod. 2760, ff. 18^r, 20^r, 21^r – **Abb. 164–166**) oder die diagonale Anlage hintereinander gestaffelter, kristalliner Bergformationen, in welchen verschiedene kleine Handlungen gezeigt werden – wobei die zur Verfügung stehende Fläche aufs Äußerste ausgefüllt ist und dem Maler das intendierte „Hintereinander“ bzw. das zeitlich gelesene „Nacheinander“ der Szenen unweigerlich zu einem „Übereinander“ der Motive geriet (z.B. **Kat. 5**, Cod. 2761, f. 44^v – **Abb. 177**).

Ornamentik und Kolorit

Der Illuminator bevorzugte gebrochene Farben wie Altrosa, Orangerot, Lila, Oliv- und Moosgrün, Ockergelb und alle Arten von Braun. Hintergründe wurden von ihm häufig ganz oder teilweise vergoldet und punziert. Ansonsten wählte er für die Hintergrundfolie stets einen dunklen Farbton wie Dunkelblau oder Schwarz, seltener Dunkelrot, und versah diesen entweder mit goldenen Mustern (Ranken ebenso wie geometrische Muster) oder mit locker geführten, weißen Fadenranken.

Liste der bisher bekannten Werke und Werkbeteiligungen:

New York, PML, M 833 – Bibel (lat.), dat. 1391

Prag, KNM, V H 36 – Marien-Stundenbuch (tschech.) für Anna von Böhmen? (Zuschreibung Stejskal–Voit 1991, Stejskal 1995 und Hlaváčková 1990, 2005; von Schmidt 1998 als vom Simson-Meister beeinflusst bezeichnet)

Prag, KNM, VIII F 69 – Chronik des Kosmas (lat.) (von Schmidt 1969, 1998 als eigenhändiges Werk bezeichnet, von Stejskal–Voit 1991 als Werkstattarbeit deklariert)

Prag, NK, VI Fb 26 – Homilien des Hl. Gregor und Remigius (lat.), dat. 1398

Prag, NK, VII H 5a – Psalterium (lat.) (Zuschreibung Stejskal–Voit 1991, von Schmidt 1998 als vom Simson-Meister beeinflusst bezeichnet)

Prag, NK, XIV D 17 – Petrus Blesensis (lat.)

Prag, KK, P 2 – Collectarium (lat.), vor 1397 (Zuschreibung Stejskal–Voit 1991, von Schmidt 1998 als vom Simson-Meister beeinflusst bezeichnet)

Prag, KK, P 5 – Missale (lat.) für Wenzel von Radeč (Zuschreibung Stejskal–Voit 1991, von Schmidt 1998 als vom Simson-Meister beeinflusst bezeichnet)

Wien, ÖNB, Cod. 619 – Autobiographie Kaiser Karls IV. (lat.), dat. 1396 (**Kat. 10**)

Wien, ÖNB, Cod. 1842 – Brevier für Breslau (**Kat. 9**) (?)

Wien, ÖNB, Cod. 2760 und 2763 – Altes Testament (omd.) (**Kat. 5**)

MORGAN-MEISTER (**Kat. 5; Fig. 59–65**)

Der Morgan-Meister erhielt seinen Namen nach einer Bibel der New Yorker Pierpont Morgan Library, die die frühesten, uns bekannten Miniaturen dieses Malers enthält. Laut Kolophon war sie von Andreas von Österreich, der zu jener Zeit Pfarrer im nordböhmischen Libochovice war, im Jahr 1391 fertig geschrieben worden. Kurz darauf folgten die Beiträge des Morgan-Meisters zur Wenzelsbibel in Zusammenarbeit mit dem Simson-Meister und Frana (s. Tabelle, 207, 208), zum zweiten Band der Herzogenburger Moralia in Job-Handschrift und zu einer Sammelhandschrift mit Werken des Prager Erzbischofs Johann von Jenstein. Schließlich enthalten ein Brevier aus Opatovice, ein Orationale des Augustiner Chorherrenstifts in Raudnitz sowie zwei Werke, die bereits ins 15. Jahrhundert datieren, Miniaturen von seiner Hand: die Bibel des Münzmeisters und späteren Erzbischofs Konrad von Vechta und eine heute in Stuttgart aufbewahrte Bibel für Propst Franciscus von Bunzlau aus dem Jahr 1411. Die Illuminationen der genannten Codices, deren Entstehungszeitraum sich über etwa zwei Jahrzehnte erstreckt, gewähren guten Einblick in die künstlerische Entwicklung dieses Malers an der Wende zum 15. Jahrhundert.

Figurenstil und Bildkomposition

Der Morgan-Meister pflegte einen für die späten neunziger Jahre des 14. Jahrhunderts äußerst eigentümlichen, etwas amorphen, zugleich aber sehr ausdrucksstarken Figurenstil, der sich in schwingenden Linien, geblähten Flächen und kontrastreichen Modellierungen manifestiert.

Sein Figurenideal, insbesondere das Verhältnis von Kopf- zu Körpergröße, veränderte der Morgan-Meister im Laufe der Jahre mehrmals, ebenso die Art und Weise, wie er die Draperien anlegte. In den ältesten Miniaturen bilden die Umhänge seiner Figuren seitliche Faltenkaskaden und große Schlaufen bzw. Löffelfalten, die er plastisch gut durchmodellerte (New York, PML, M 833, f. 359^r – **Fig. 65**). Die Figurenkörper verschwinden nahezu hinter dem kreisenden Faltengewinde; am dominantesten erscheinen die großen Köpfe seiner Protagonisten, an denen die fliehende Stirn, die plastischen Wangenpartien und der verhältnismäßig kleine Mund auffallen. Gerhard Schmidt verglich die Figuren des Morgan-Meisters diesbezüglich mit den Zeichnungen des Braunschweiger Musterbuchs (Braunschweig, HAUM, f. 4^r – **Fig. 59**), dessen Herkunft durch die Studien Maria Deiters' mit großer Sicherheit dem Magdeburger Raum zugeordnet werden kann.

In der Wenzelsbibel nimmt der Maler die großen Faltschlaufen zugunsten von Schlüssel-falten zurück, seitliche Draperiekaskaden sind kaum mehr zu finden, die Körper erscheinen gelängt, die Köpfe seiner Figuren werden wesentlich kleiner. Schon an den frühen Miniaturen war zu beobachten, dass die Draperien unter der Regie seines Pinselstrichs ein sonderbares Eigenleben entwickeln konnten, das sich bisweilen sogar auf die Proportionierung seiner Protagonisten auszuwirken schien. Besonders aber an den gegen Ende des neunten Jahrzehnts entstandenen Malereien fällt auf, dass die Figurenkörper primär den konvex-konkav-Schwingungen der Gewänder folgen (Prag, NK, Orationale VI Fb 12, p. 51; Rom, BAV, Jenstein-Codex, vat. lat. 1122, f. 138^v – **Fig. 60, 61**). Zugleich kommt es zu einer Beruhigung der Oberflächen, zu einer kompakteren rundplastischen Wirkung, der auch das Motiv der vom Tuch eingehüllten Hand gut entspricht (**Kat. 5**, Cod. 2760, f. 96^r – **Abb. 171**). Diese neue Tendenz führen insbesondere seine Figuren der Moralia in Job-Handschrift (Her-

zogenburg, Stiftsbibl., 94/1, f. 45^r – **Fig. 62**) und der unvollendeten Bibel des Konrad von Vechta vor (Antwerpen, MPM, Vechta-Bibel, M 15/1, p. 7 – **Fig. 63**). Mit der zunehmenden Plastizität seiner Figuren tendierte er in der Zeit um 1400 abermals zu einer Verschiebung der Proportionen zugunsten größerer Köpfe, die er erst – so die Miniatur für die Bibel des Propstes Franziscus von Bunzlau tatsächlich seiner Hand zuzuschreiben ist – um 1410 wieder zurücknahm (Stuttgart, LUB, Cod. bibl. 2° fol. 4a, f. 5^r – **Fig. 64**).

Ornamentik und Kolorit

Die Farbpalette des Morgan-Meisters enthält außer Weiß kaum reine Farben. Der Maler bevorzugte Mischungen wie etwa Zitronengelb, Minzgrün, Türkisblau, Mokkabraun oder Bonbonrosa, die die Manieriertheit seiner Figuren unterstreichen. Die von der Untermalung grünen Physiognomien seiner Protagonisten sind ebenfalls mehr der Expression denn der Schönheit verpflichtet (New York, PML, M 833, f. 359^r – **Fig. 65**). Damit steht er im Gegensatz zu den zunehmend aus Oberitalien und Flandern einfließenden, naturalistischen Strömungen des schönen Stils, wie sie etwa der Esra-Meister aufnahm.

Kuthners Ornamentik durchaus vergleichbar sind die meist blauen oder roten Hintergründe seiner Miniaturen mit weißen Filigranranken und Korkenzieherspiralen. Hingegen wirkt das Rankenwerk dieses Illuminators weniger krautig als bei seinem Kollegen, auffallend ist vielmehr seine Vorliebe für dünnstielige, lineare Konzeptionen. Verzweigungen der Ranken werden mit kleinen Knoten, Korkenzieherspiralen und eingefügten Segmentvergoldungen markiert. Die Zweige enden entweder in Blütenknospen oder in kurzen Akanthusblättern, deren Spitzen jeweils einen Goldtropfen umschließen.

Liste der bisher bekannten Werke und Werkbeteiligungen:

Antwerpen, MPM, M 15/1–2 – Bibel (lat.) für Konrad von Vechta, dat. 1402/3

Göttingen, UB, Cod. Theol. 1/I, 1/II – Bibel (lat.)

Herzogenburg, Stiftsbibl., 94/2 – Moralia in Job (lat.)

Krakau Wawel, o. Sign. – Brevier von Opatovice (lat.) (Zuschreibung von H. Hlaváčková 2002)

New York, PML, M 833 – Bibel (lat.), dat. 1391

Prag, NK, VI Fb 12 – Orationale des Augustiner Chorherrenstiftes Raudnitz (lat.)

Rom, BAV, Vat. lat. 1122 – Sammelhandschrift, Werke des Johann von Jenstein (lat.)

Stuttgart, LUB, Cod. bibl. 2° fol. 4a, b – Bibel (lat.) für den Propst Franciscus von Bunzlau, dat. 1411 (?)

Wien, ÖNB, Cod. 2759–2764 – Altes Testament (omd.) (**Kat. 5**)

MT

MEISTER DER GOLDENEN BULLE (**Kat. 12; Fig. 66, 67, 69**)

Dieser Meister erhielt seinen Namen nach einem der bedeutendsten Werke für Wenzel IV., der im Jahr 1400 angefertigten Abschrift der so genannten „Goldenen Bulle“ (**Kat. 12**). Die beiden Breviere VI G 13 und VII H 5d aus der Prager Nationalbibliothek zählen nach Karel Stejskal zumindest zur Werkstatt dieses Illuminators, deren Miniaturen noch vor der Goldenen Bulle, d.h. vor bzw. um 1400, zu datieren sind. Sein eigenhändiges Oeuvre kann jedoch nur für das erste Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts belegt werden. In jener Zeit war er an der

Illumination der Goldenen Bulle und an der um 1402/3 geschriebenen Bibel des königlichen Münzmeisters Konrad von Vechta beteiligt. Ein wohl nach 1405 illuminiertes Brevier des Chotěšover Probstes Sulek von Hrádec darf ebenso zum unmittelbaren Milieu des Künstlers gezählt werden (Privatbesitz; Sulek hatte im Jahre 1406 bei Hrádec für Wenzel IV. ein Söldnerheer Ruprechts I. geschlagen, zählte also zum näheren Kreis des Königs) wie die zehn Blätter eines um 1405 entstandenen Benediktiner-Antiphonars (s. Liste). Karel Stejskal machte zudem auf stilistische Analogien zum Antiphonar des Pilsener Pfarrers Nikolaus aus dem Jahre 1412 aufmerksam (Prag, KNM, XII A 24, f. 30^v – **Fig. 67**). Der sehr charakteristische Stil des Meisters wurde auch außerhalb Prags noch lange rezipiert – vergleichbar sind die Figurenbildung im Iglauer Rechtsbuch aus dem Jahr 1406 (Iglau, Staatliches Bezirksarchiv 57635, f. 56^r – **Fig. 69**) sowie die drei thronenden Herrscher aus dem Olmützer Stadtbuch von 1430 (Olmütz, Staatliches Bezirksarchiv, Cod. 1540, f. 1^r – **Fig. 66**).

Figurenstil und Bildkomposition

Der Figurenstil dieses Illuminators entspricht einer für die ersten beiden Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts charakteristisch werdenden Strömung der böhmischen Malerei, welche sich seit den neunziger Jahren des 14. Jahrhunderts langsam entwickelt hatte und den Kontrapunkt zu den neu eintreffenden Maximen der flämisch orientierten Malerei bildete. Betonte letztere die Körperlichkeit und Ponderation der Figuren, wie es besonders gut im Werk des Esra-Illuminators zu beobachten ist, und setzte diese in einfache räumliche Bezüge zueinander, so darf man den Weg, den der Meister der Goldenen Bulle beschritt, als klares Gegenteil davon bezeichnen – er formte konsequent alte Muster weiter, wie es etwa auch der zweite Maler im Missale des St. Veiter Kantors Wenzel von Radeč tat, der als ein unmittelbarer Vorgänger des Meisters der Goldenen Bulle bezeichnet wird (Prag, KK, P 5).

Der Zartheit der Figurenkörper wurde nun einerseits durch die überdimensionierten, dreieckigen Köpfe mit hoher Stirn und manchmal leicht hervortretenden runden Augen, andererseits durch die plastisch modellierten Gewandmassen, welche die Figuren oft auch gänzlich umhüllen, ohne die Konturen der Körper sichtbar werden zu lassen, auffallend widersprechen. Durch kräftig wallendes Haar und überreiche Faltenkaskaden der Gewänder verlieh der Meister seinen Figuren rhythmischen Schwung, den er durch die seitwärts geschobenen Hüften und das Tänzeln seiner Protagonisten bzw. deren ausdrucksstarke Gestik zusätzlich unterstrich (**Kat. 12**, ff. 4^v, 33^v – **Abb. 241, 252**). „Der schroffere, oft geradezu umdüsterte Ausdruck seiner Gestalten“, bemerkte Josef Krása, „nähert sich nur sehr vage der emotionalen Sphäre der authentischen Werke des Schönen Stils“, doch, so gestand er diesem Meister zu, „die Tatsache, dass er sich ihr nicht voll anpasst, sondern sie seiner individuellen Auslegung unterwirft, deutet darauf hin, dass in die Werkstatt der Hofilluminatoren eine neue Persönlichkeit getreten ist, die hier noch eine führende Rolle spielen wird.“ (Krása 1971, 222). Josef Krásas Worten ist im Kern beizupflichten, wengleich sie in Bezug auf die wissenschaftliche Diskussion seiner Zeit zu verstehen sind, die die Kunst um 1400 als ein mehr oder weniger erfolgreiches Streben nach der stillen Empfindsamkeit der schönen Madonnen und Vesperbilder sah. Eine Vorstellung, die mittlerweile freilich aufgegeben werden musste, nicht zuletzt aufgrund der auch um 1400 zu beobachtenden Stildiversität, die sich nicht nur im alten Wettstreit zwischen Raum und Fläche, sondern auch in der unterschiedlichen Zielrichtung des Ausdrucks manifestierte, der neben der durchaus dominierenden zarten Weich-

heit und Schönlinigkeit auch die „umdüsterte“ Seite der Natur anklingen ließ. Die Frage der räumlichen Erschließung seiner Bilder stellte sich dem Meister der Goldenen Bulle kaum. Er bevorzugte in der Regel schmale Bodenstreifen, auf denen die Figuren sitzen oder stehen, wobei das jeweilige Sitz- bzw. Standortmotiv häufig unklar bleibt (**Kat. 12**, f. 14^{va} – **Abb. 246**). Hin und wieder wurden einzelne Elemente in starker Aufsicht gezeigt, um alle für die Erzählung erforderlichen Gegenstände präsentieren zu können (**Kat. 12**, f. 42^v – **Abb. 256**). Die Bühnen sind stets kräftig ornamentierten Bildgründen vorgeblendet.

Ornamentik und Kolorit

Im Gegensatz etwa zum Josua-Meister, mit dem er gemeinsam an der Bibel des Münzmeisters Konrad von Vechta arbeitete, verlieh dieser Illuminator seinen Figuren in offen nebeneinander gesetzten Pinselstrichen leuchtend kräftige Farbe (auffallend sind besonders Zinnober und Ockergelb) und schuf damit vibrierende Oberflächen, die er hin und wieder mit feinen Mustern zusätzlich akzentuierte.

Feine, in roter und blauer Tinte an die Miniaturenrahmen applizierte Silhouettenranken bereichern auch seine Sekundärornamentik. Vorläufer hierfür waren bereits in den um 1385/86 entstandenen Miniaturen des Psalters der Kunigunde von Kolowrat zu sehen (ÖNB, Cod. 1939, s. *Mitteleuropäische Schulen III* (2004), Kat. 18), die Zeichnung des Meisters der Goldenen Bulle ist demgegenüber wesentlich reicher und zarter ausgeführt. Selbst die langstieligen Akanthusranken des Deckfarbenschmucks weisen eine im Gegensatz zu seinen Gewandfiguren stehende Zartheit auf, die im Vergleich zum etwa zeitgleichen Werk Franas – wohl auch bedingt durch die Bevorzugung von kühleren Farben – sogar etwas zerbrechlich wirkt. Dass die Stiele der Akanthusblätter ohne Kelch oder Ring organisch an den Miniaturrahmen anschließen bzw. aus diesem herauszuwachsen scheinen, ist eine Neuerung, die sich wie die Silhouettenranken in der böhmischen Buchmalerei des ersten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts durchsetzte und schließlich bis in die Hussitenzeit weiter gepflogen wurde.

Liste der erhaltenen Werke und Werkbeteiligungen:

Antwerpen, MPM, M 15/1 und 2 – Bibel (lat.) für Konrad von Vechta, dat. 1402/3

Bloomington, Lilly Library, Indiana University, Ricketts 97 – Antiphonar (lat., Fragm.), Werkstatt?

Cleveland, Museum of Art, Holden Jennings Fund, 1976.100 – Antiphonar (lat., Fragm.), Werkstatt?

Los Angeles, J. P. Getty Museum, Ms. 97, 1–3 – Antiphonar (lat., Fragm.), Werkstatt?

New York, PML, M 961 – Antiphonar (lat., Fragm.), Werkstatt?

Prag, NK, VI G 13 – Brevier (lat.), Werkstatt?

Prag, NK, VII H 5d – Brevier (lat.), Werkstatt?

Privatbesitz – Brevier (lat.) für Sulek von Hrádec, dat. 1405, Werkstatt?

Rom, BAV, pal. lat. 609 – Nikolaus Goran, Bibelkommentar (lat.), dat. 1399/1400

Stockholm, Nationalmuseum, NMB 1714 – Antiphonar (lat., Fragm.), Werkstatt?

Washington, Rosenwald Coll. 1950.17.1, 3 und 4 – Antiphonar (lat., Fragm.), Werkstatt?

Wien, ÖNB, Cod. 338 – Goldene Bulle (lat.), dat. 1400 (**Kat. 12**)