Zeitschrift: Lenzburger Neujahrsblätter

Herausgeber: Ortsbürger-Kulturkommission Lenzburg

Band: 10 (1939)

Artikel: Fürstenbildnisse einer religiösen Darstellung aus dem Mittelalter der Lenzburger Sammlung

Autor: Eich, Ernst

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-917733

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

FÜRSTENBILDNISSE
EINER RELIGIÖSEN DARSTELLUNG AUS DEM MITTELALTER DER LENZBURGER SAMMLUNG

Von ERNST EICH

Schon im Altertum wurden in Tempeln, Palästen oder Grabstätten usw. die Porträts damaliger Herrscher von Künstlerhand versinnbildlicht, sei es durch Holz-, Stein- oder Bronzeplastik, sei es durch Mosaik- und Freskenmalerei, oder auch durch Zeichnung und Gravierung.

Es galt, die Macht und gottähnliche Würde der Könige, — die meistens zugleich den Rang des höchsten Priesters einnahmen, — den Untertanen vor Augen zu halten und diese so zu ergebenem Gehorsam und Ehrfurcht zu bringen, denn der prunkgekrönte König wollte nicht nur des Volkes kluger und schützender Leiter, sondern auch weisester Vermittler zwischen Gottheit und Menschtum sein.

In diesem Sinne sind die in den Pyramiden erhalten gebliebenen Fresken- und Reliefdarstellungen der ägyptischen Pharaonen zu verstehen, oder die Tempelstatuen und Reliefs siegreicher griechischer und römischer Könige, die Herrscherbildnisse auf Münzen u. s. f.

Auch die nachfolgende Kultur des Christentums begnügte sich nicht, auf bildhaften kirchlichen Szenen nur den Lebens- und Passionsweg des Erlösers und seiner Angehörigen und Jünger zu veranschaulichen, sondern je nach Thema wurden gern auch die Porträts der Heiligen, der Schutzpatrone von Kirchen, der Päpste und Bischöfe, und andererseits auch der Kaiser und Könige, sowie etwa der Stifter usw., verherrlicht.

* * *

Das Thema der „Anbetung der Könige" eignete sich von jeher besonders gut zur Anwendung von Fürstenporträts.

Seit Beginn der christlichen Kunst haben die beiden Themen der „Anbetung der Hirten" und der „Könige" die Darstellung der Geburt Christi vervollständigt.

Ursprünglich wurden diese beiden Ereignisse am selben Tag gefeiert, wie zum Beispiel eine Darstellung im Sarkophag des Museums vom Lateran aus dem IV. Jahrhundert zeigt, welche bildhaft eine unteilbare Einheit weist.

In der syrischen, wie in der hellenischen Kunst, zeigen die Weisen denselben ikonographischen Typ: es sind Orientalen, Perser mit engen Beinkleidern und im Wind fliegenden Mänteln, und mit der phrygischen Kopfbedeckung der Priester von Mithra.

Hingegen aber ist der Typ der Jungfrau wesentlich verschieden in den betreffenden beiden Kunstrichtungen: nach der hellenischen Formel sitzt die heilige Jungfrau in Profilstellung, hält auf den Knien das Christuskind und ist voll gütiger Empfangsstimmung.

Nach der syrischen Formel zeigen sich Mutter und Sohn von vorn und würdigen die Anbeter keines Blicks. Es ist dies die Darstellung der grandiosen Jungfrau-Königin, der Mutter Gottes, welche die spätere byzantinische Kunst mit allem Reichtum des kaiserlichen Hofes bekleidete.

Die beiden hellenischen und syrischen Darstellungstypen finden sich in der mittelalterlichen Kunst wieder, hingegen werden die Weisen nicht mehr als orientalische Priester, sondern als westeuropäische Könige, mit Szepter und Krone präsentiert, und Maria und Christuskind nehmen immer regeren Anteil mit Blick und Gebärden an den Darbietungen der Wunderkönige.

Auch die Hirten verlassen ihre ursprüngliche passive Betrachtungsart; sie bezeugen immer lebendigeres Interesse an dem wunderbaren Weltgeschehen und sind in Festfreude.

Der künstlerische Darstellungstrieb, von ursprünglich stilistisch-symbolischer Weltentrücktheit des Orients, wird in Westeuropa zum naturhaft Realistischen und im Laufe der Jahrhunderte immer ausgeprägter.

Schon die Gotik des XV. Jahrhunderts verwendet für die Weihnachtslegende immer mehr Gestalten unserer westeuropäischen Gegend; an Stelle idealisierter musizierender Engel treten musizierende Bauern und Mädchen. Es ist nun wahrhaft das christliche Volk, welches, seine harte Tagesarbeit vergessend, frohe Weihnacht feiert; auch die sanften Tiere fehlen nicht am Paradiesesfest.

Andererseits wird in der Anbetung der Weisen das Wunder der armen Krippe mit einem pompösen Aufzug zeitgenössischer Könige versinnbildlicht. Und es ist klar, daß der Künstler bei solchem Anlasse in erster Linie seinen fürstlichen Lohnherrn verherrlichte und dessen Porträt und womöglich noch dessen näheren Familienkreis verewigte.

Dies schließt nicht aus, daß im Laufe der Zeit selbst begabte Künstler gedankenlos diesen und jenen in der Kunst bekannt gewordenen markanten Königstyp, — aber auch zu Heiligenfiguren verwendete charakteristische Frauen- und Kindergestalten — schablonenhaft nachgeahmt haben, nicht mehr wissend, daß diese Persön-

lichkeiten ursprünglich von schöpferischen Künstlern aus dem Leben in kirchlichen Bildnissen porträtiert worden waren, und sie absolut keine christlich traditionellen Figuren bedeuteten.

* * *

Ein Vorbild eigener Art einer porträtierten Fürstenfamilie zeigt eine kleine *„Anbetung der Könige"* unserer Lenzburger Sammlung. Das Bild stammt aus dem letzten Viertel des XIV. Jahrhunderts und ist in Tempera auf Eichenholz gemalt. Größe 39 cm hoch und 29 cm breit. —

Es war dies für die nordische Kunst eine ungemein reizvolle Übergangszeit. Der strenge und abstrakte Idealismus der Hochgotik ist unter dem lebensbejahenden Glanz der burgundisch-französischen Höfe und unter der üppigen Großmachtentfaltung des luxemburgisch-böhmischen Hofes in Prag einem Realismus gewichen, der sich bemühte, in erster Linie das Seelische möglichst lebendig und eindrucksvoll darzustellen, damit durch natürlichere Gestalt umso überzeugendere Empfindungen, umso besseres Verständnis für die Bildsprache geweckt würde.

Diese neue gesuchte Harmonie zwischen Leib und Seele verlieh in der Wende des XIV. zum XV. Jahrhundert der Kunst eine äußerst zarte und befreiende Form; sie erklang wie duftiges Frühlingserwachen. —

* * *

Auch in unserem Gemälde waltete das Bedürfnis vor, vom unfassbar überlieferten Weltwunder immer mehr Details sinnlich begreiflich zu bilden und selbst das Kind Gottes in menschlicher Weise zu deuten.

So ist naiver, byzantinischer Wunderglaube mit westeuropäischer Fürstenverehrung von stilistisch sehr sensiblem Künstler — in einem noch unter barbarischer Nachwirkung stehenden Zeitalter — zu einer poesievollen neuen Einheit verschmolzen worden.

Aus dunkler Nacht erhebt sich hell belichtet ein Strohdach, worunter auf rotem Betttuch die heilige Maria das nackte Christkind auf den Knien hält. Mächtige Heiligenscheine verleihen ihrem Antlitz überirdische Verklärtheit, und die in Kreisband gepunzten Rosetten am Rande der rotgoldenen Aureolen blinken wie Sterne am Firmament.

Vorn links in der Bildecke sitzt der graubärtige Joseph, im Kochtopf den Brei für das Kindlein rührend.

Die Blicke dieser drei Personen unterm Stalldach sind seitlich zu den hereingekommenen Königen gerichtet. Diese sind trotz kostbarer Hermelinkleider teilweise schon auf ihre Knie gesunken, um ver-

ehrungsvoll des Wunderknaben Händchen und Füßchen zu küssen; währenddem sie ihre schweren mit Gold und Edelstein geformten Kronen von den Häuptern gehoben haben und ihre innig gläubigen Blicke zum Christkind richten.

Das Knäblein schaut mit seinem Krausköpfchen wohlwollend zu den Fürsten herab und greift mit dem rechten Händchen nach der geöffneten Goldschachtel mit Myrrhen. Rechts ist ein noch stehen gebliebener König damit beschäftigt, von einem Pagen ein fürs Jesuskind bestimmtes Weihrauchgefäß in Empfang zu nehmen. Sein liebevoll zärtlicher Blick bleibt ebenfalls haften an der Wundererscheinung der heiligen Maria mit Gotteskind.

Und hinter diesem König erhebt sich in der Ferne ein Teil des pompösen Burgpalastes. Zur Rechten des stehenden Monarchen wacht ein Knappe mit geschultertem breitem Herrscherschwert, dessen gotische Verzierungen ein „W" einfassen und an der Spitze in einen Drachenkopf auslaufen.

* * *

Das Gesamtbild ist schon im *architektionischen Aufbau* für seine Zeit etwas ganz Außergewöhnliches.

Der Maler hat es verstanden, die grundverschiedenen, einander gegenüberstehenden Gruppen — Maria mit Kind und Joseph und andererseits die drei Könige mit Pagen — durch zwei in der Bildmitte sich schneidende Pyramidekonstruktionen zu vereinigen und ihnen so harmonischen Zusammenhang zu geben, ohne daß etwa dadurch die himmlische Erhabenheit der Mariengruppe oder die Majestät der Weltkönige beeinträchtigt worden wäre.

Und wie durch Bildrahmen eingefaßt, formt das linksseitig auf Pfosten ruhende Strohdach und die rechtsseitig sich erhebende Burg den Abschluß der Handlung.

In damaliger Zeit war in der Malkunst die Beachtung heutiger *perspektivischer Regeln* noch keine Notwendigkeit. Die Malweise war stark flächiger Darstellungsart; ähnlich, wie sie immer noch im Osten — bei den Chinesen und Japanern oder Persern — sehr geschickt gepflegt wird.

Aber der Schöpfer unseres Bildes wusste raffiniert — mit üppigem, röhrenförmigem Faltenwurf der Kleider und freierer Beweglichkeit der Glieder, durch passende Anordnung der Ornamente und Geräte, und mit Hilfe von Licht und Schatten und des Spieles der Farben — eine *Raumwirkung* zu erzielen, bei der sich die einzelnen Figuren außergewöhnlich plastisch und lebendig vom dunklen Nachthimmel abheben.

Das auf solche Weise gelöste Problem der Raumwirkung geht ebenfalls weit über das hinaus, was die nordische Malerei im gleichen Thema sonst um jene Zeit zu bieten vermochte.

Welch wunderbares Relief, welch ein Rhythmus und Leben schwingt sowohl im Gesamtbild, wie auch in jedem Detail der Schilderung!

Welche Größe an *Linienführung* und *Seelenausdruck* liegt nicht schon in jeder einzelnen Person!

Mit welch geschmackvoller Sorgfalt sind nicht selbst die frisierten Haare, die kleinen Einzelheiten der reichen Gewänder, die Zotteln und der Juwelenschmuck der Kronen behandelt, als ob der Künstler nicht nur Maler, sondern auch Gewandstilerfinder wäre.

Wie eigenartig schön ist doch der Rhythmus der Silhouette des im Vordergrund knienden jungen Königs!

Die weißen, schwanenhalsähnlich gebogenen Hermelinstreifen des gelbgrünen Mantels rieseln wie Quellwasser aus der Wurzel des adeligen Hauptes in freiem Laufe zur Erde hinab.

Und meisterhaft wird das Spiel der vornehmen Hände durch die Linie des edlen Fußgelenks im Gleichgewicht gehalten!

Es ist hier wohl höchst entwickelte Eleganz jener Blütezeit höfischer Malerei!

Das *Kolorit* beschränkt sich auf ein zart schwingendes Gelb aus braun-grünlichen Haupttönen, mit stellenweisen Akzenten von Dunkelgrün, Feuerrot und aetherisch singendem Rotgold. Charakteristisch ist die überaus reichhaltige Nüancierung jedes einzelnen Grundtons. Ebenso auffallend ist die Verwendung von Weiß als selbständigem Farbenfaktor. Dieses fein schattierte großflächige Weiß wird in neutralisierenden Gegensatz gebracht zu den andern Farbelementen, auf daß deren Werte sich wirkungsvoller abheben und umso lebendiger zur Geltung kommen.

Charakteristisch für die frühe Entstehungszeit des Bildes und wegweisend für die Herkunft des Künstlers ist auch, daß die blaue Farbe hier keine Anwendung gefunden hat, welche doch in der rheinischen und böhmischen Malerei gegen die Jahrhundertwende für Mariendarstellungen sozusagen obligatorischer Hauptbestandteil einer kühlen sanften Farbenmusik geworden war.[1]

Die *Gesichtsformen* der Maria und des Jesuskindes sind besonders zart empfunden. Die reizvoll geschwungenen romanischen Nasenrücken und der transparente rosa Teint klingen wie leises Minnelied aus sonniger Klosterzelle, dem der geschlossene kleine Mund der Maria mit herausgepresster Unterlippe umso tiefere Innigkeit gibt.

Und wie im Vorfrühling aus abgestorbenem gelb-braunem Schaft ein neuer gelblich-grüner Trieb sich zeigt, und aus grau-weißer Hülle

---

[1] Burger, „Deutsche Malerei", Abb. 323, „Anbetung der Könige", Brixen (1410–1420). „Mit Rücksicht auf den hellen, kalten, stark mit blau durchsetzten Lokalton des Bildes, wird man auch hier an Prag wie Oberrhein zugleich denken können, wenn man die Frage nach Herkunft des Stilmaterials untersucht."

rosazart hoffende Blumenknospen im warmen Sonnenlicht sich öffnen, so blüht aus dem kelchförmig über die Schultern geschlungenen weißen Kopftuch das Antlitz der Jungfrau Maria hervor, mit ihrem froh sich rührenden Wundersproß im Arm.

* * *

Der Meister muß wahrlich das Blumenwunder des Vorfrühlings in sich aufgesogen haben, um das Christkindwunder visionär in solch malerischer Duftigkeit und Grazie herauskristallisieren zu können.

Selbst die märchenhaften Könige, der romantisch schönlockige Jüngling, wie auch der Greis mit Zwickelbart, neigen sich wie Blumenhäupter aus prunkvollem Pflanzenschaft.

Und erhaben wie eine Königskerze steht der dritte König mit der Krone da, in seinem eichenblättrig geformten Schuppenkleid.

Wie der junge und der alte Weise *zugleich* die Glieder des Kindes küssen, darin offenbart sich die gläubige Inbrunst, die sie zur beschwerlichen Reise getrieben, um das Wunder zu sehen und zu fassen.

Ikonographisch und konstruktiv ist solche Steigerung des Themas ebenfalls neu.

* * *

Aber der Maler hatte nicht nur Sinn und Auge für Form- und Farbenpracht der Blumen, *er konnte auch schon den Menschen naturalistisch nachempfinden:*

Wie anatomisch scharf schimmern z. B. durch die Haut die Schädelknochen des langbärtigen Greises!

Und wie lebendig sitzen dessen kleine klugen Augen!

Der stehende König hat viel Ähnlichkeit mit früheren Porträts *Kaiser Karls IV.*, gemalt z. B. von Theoderich von Prag. (Abb. VI).

Besonders naturgetreu wirken die Köpfe der beiden Knappen:

Das *Porträt des Schwertträgers* (Abb. V) besitzt künstlerische Verwandtschaft in Auffassung und Technik mit dem Porträt des französischen Königs „Jean le Bon" (Abb. IV) aus der Zeit gegen 1360. Dieses Porträt war seiner Zeit ein Teil eines Quadriptyques, mit Darstellung Eduards des III. von England, Karls des IV. König von Böhmen und Kaiser von Deutschland und Rom, und des Charles Valois, Herzog der Normandie. Kaiser Karls erste Gemahlin war eine Schwester des französischen Königs Philipp des VI., und dieser der Vater von „Jean le Bon".

Augenfällig besteht ein enger Zusammenhang zwischen den Malschulen, aus denen diese zwei Tafeln hervorgegangen sind.

Hinwiederum ist *die Komposition unserer „Anbetung der Könige"* auch im Museum von Darmstadt, als Flügel des berühmten Triptychons, genannt der *„Ortenberger Altar"*, enthalten. (Dieser

umfaßt heilige Sippe, Geburt und Anbetung der Könige — Mitteltafel 162 : 100 cm., Tempera der Karnation und größeren Farbflächen auf den Flügeln. Den Eindruck bestimmt das Vorherrschen der Metallfarben: Goldgrund und gelb lasiertes Silber der Gewänder, mit schwarzen Pinselschraffuren übergangen. Leinwand auf Tannenholz. Zeitzuschreibung nach 1420). (Abb. III Detail).

Nach Physiognomie der Gestalten und Maltechnik ist die Ausführung des „Ortenberger Altars" zweifellos von einem mittelrheinischen Künstler, aber kompositionell und stilistisch ist sie von jeher als „Sonderstellung" in der Kunstgeschichte bezeichnet worden. Man konnte sich nicht erklären, wieso der Maler in jener späten Zeit zu solcher Darstellungsidee gekommen ist, weil für diese Kunstrichtung keine Brücken ersichtlich waren.[2]

Des Rätsels Lösung liegt wohl darin, daß betreffender rheinische Meister seiner Zeit unsere viel früher entstandene kleinformatige „Anbetung der Könige" mit den noch andern, seither verloren gegangenen Teilen des Triptychons[3] gesehen haben muß und danach in mehr als zweifacher Vergrößerung den „Ortenberger Altar" ausführte; natürlich in der Art und Technik, die ihm geläufig war.

* * *

Ich hatte meine Begründung betreffend früherer Entstehungszeit der Lenzburger Tafel in einem Exposé niedergelegt und gelegentlich einem Prager Spezialisten für karolingische Kunst gezeigt. Dieser bestätigte mir sein Urteil wie folgt:

„Das Tafelbild mit der Anbetung der heiligen drei Könige", das ich in Genf am 9. IX. dieses Jahres gesehen und untersucht habe, halte ich für ein kunsthistorisch überaus wichtiges Werk der frankoflämischen Malerei aus der Zeit um, oder knapp nach 1400.

Für diese Provenienz und Zeit spricht die klare, wohlgeordnete Komposition der Figurengruppe in der Bildfläche sowie im Bildraume; für diese Bestimmung sprechen weiter die ikonographischen und typologischen Motive des Bildes, zuletzt auch der Stil der Malerei. Die französischen Modekostüme der Zeit um 1400 erscheinen in den Figuren der heiligen Könige und ihrer Begleiter in reinster Zeit-

---

[2] Burger, S. 348–350, „Der Ortenberger Altar" nimmt eine Sonderstellung durch seine dekorative Behandlung ein. Nirgends sonst ist wie hier die Bildfläche auf ihre dekorativen Bestandteile hin durchempfunden und in ihrem wahren Sinn als Fläche aufgeteilt worden." U. s. f.

[3] Unsere Tafel zeigt seitlich eingeschnitzte und über die Bildfläche herausragende Naben, welche zur Aufnahme eines Rahmengestells dienten, an welchem weitere Tafeln befestigt sein mußten, ansonst solch solide Anlage schon in Anbetracht der kleinen Tafel widersinnig wäre.

form, der niederländische Einschlag tritt im genrehaften Motive des heiligen Joseph als Koch, sowie in der portraitmäßigen Behandlung der Köpfe zutage. Stilistisch gehört das Bild in die Entwicklungsschicht der gotischen Malerei um 1400, in der sich die mehr auf das Plastische als auf das Malerische abzielende Tendenz wiederspiegelt, wobei die Zeichnung noch als ein überwiegend formbildendes Element vorherrscht. Die Malerei ist ungemein fein, zarte Töne und leichte Lasuren decken und modellieren die Zeichnung, die dem schönlinigen Stile der Zeit um 1400 entspricht.

Das gedämpfte Kolorit, dem die zeitgemäße Tendenz, die Lokalfarben durch Valeurs zu binden, zugrundeliegt, erinnert stark an die gleichzeitige Teppichkunst und entspricht dem Geschmacke eines höfischen Milieu, in dem wohl das Bild entstanden ist. Allem Anschein nach handelt es sich um ein Überrest eines Triptychons, das für eine hochstehende Persönlichkeit dieser Zeit gemalt wurde.

Was die Beziehung dieses Bildes zu dem großen Ortenberger Altar (Darmstadt) anbelangt, so bin ich überzeugt, daß diese Anbetung eine spätere, in der Zeit um 1430 entstandene, vergrößerte Copie nach diesem Bildchen sei. Für diese Abhängigkeit des Ortenberger-Altars und für seine spätere Entstehungszeit spricht die starke Modellierung seiner Körper- und Gewandformen, die harte Faltenplastik, der leblose Gesichtsausdruck der Figuren, sowie die durch Silberunterlage der Gewänder in Mitleidenschaft gezogene Farbenharmonie. Die Veränderung der Heiligenscheine, die im kleinen Bilde die der Zeit um 1400 entsprechende Form (Punzrosetten) haben, ist vor 1430 nicht denkbar. Wichtig ist auch, daß die Heiligenscheine des kleinen Bildes das für die Zeit um 1400 typische Rotgold, die Heiligenscheine des Ortenberger Altars dagegen das kalte Gold aufweisen, das erst später mit dem Aufkommen der Vorliebe für Silberunterlage auftauchte.

Zum Schluß sei noch die künstlerische Qualität der kleinen Anbetung betont. Es ist das Werk eines feinfühligen Künstlers, der wohl in einem bedeutenden Kunstzentrum lebte und schuf. Daß es sich da um ein Werk der burgundischen Malerei handelt, halte ich für sehr wahrscheinlich. Jedenfalls ist das Bildchen eines der wichtigsten Denkmäler der nordischen prä-eyckischen Kunst."

Prag, den 17. September 1936

Dr. Anton Matejcek

o. Professor der Kunstgeschichte an der Karls-Universität in Prag.

Seither ist die Erforschung dieser Anbetung der Könige weitergeführt worden und hat nachstehende Ansicht und Schlußfolgerung ergeben:

Es sprechen alle Umstände dafür, daß das kleine Retabel-Fragment wohl zu den wenigen noch erhaltenen gemalten nordischen Tafelbildern gehört, die nach der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts aus der Miniaturmalerei mönchischer Buchillustration hervorgingen, und welche auch unter dem Einfluß der schon zu Beginn des Jahrhunderts sich entwickelnden italienischen Renaissance-Kunst standen, für welche Avignon – der damalige Sitz des Papstes — zwischen Süd und Nord vermittelnder Kulturträger war. Hand in Hand mit einem vom Linear-Flachen zum Belebend-Plastischen sich wendenden Formgefühl, bildeten sich sowohl in Frankreich als auch in Böhmen — dem Aufenthaltsort des Kaisers — die Anfänge naturalistischer Portraits. — Diesbezüglich schrieb Prof. Matejcek in „Böhmens Anteil am Werden des Portraits im XIV. Jahrhundert" u. a.:

„Kaiser Karl IV. entfaltete in den fünfziger Jahren des XIV. Jahrhunderts auf allen Gebieten die regsamste künstlerische Tätigkeit, indem er fremdländische und einheimische Künsler an seinen Hof berief. Die Räume seiner erstellten Burg Karlstein[4] bei Prag ließ er 1355—1357 durch anonyme Maler mit Porträts der kaiserlichen Familie schmücken. Die umfangreichste Bildnisreihe seines Luxemburger Stammbaumes ging zugrunde und ist nur aus Kopien bekannt. Dafür aber ist ein Teil der Porträtgemälde, die die Wände der Marienkapelle bedeckten und Ereignisse aus dem Leben Karl des IV. darstellen, erhalten."

„Vergleicht man diese Köpfe mit dem berühmten Porträt des französischen Königs 'Jean le Bon' (Abb. IV) — von 1359 — wohl das älteste Denkmal der neuen naturalistischen Porträtkunst — so gelangt mau zum Schluß, daß der Karlsteiner Maler eng an die französische Bildkunst anknüpfte. Daß das Bild des Kaisers naturgetreue Züge seines Gesichts wiedergibt, geht aus dem Vergleich mit den vielen andern Porträts des Kaisers aus den nächsten Jahren hervor. Im Vergleich mit dem oben erwähnten französischen Porträt weisen zwei von den Karlsteiner Bildnissen eine wichtige Neuerung auf. Sind die übrigen Köpfe in strenger Profilstellung entwickelt, so ist in der ersten und zweiten Szene des Reliquienzyklus der Versuch gemacht worden, den Kopf und die Gestalt des Kaisers, sowie des Dauphins in Dreiviertelstellung zu geben. Daß aber diese Neuerung, die erst dem neugeborenen Porträt den freien Entwicklungsweg eröffnete, von der gleichzeitigen Malerei als eine überaus große Errungenschaft verstanden wurde, beweisen die Porträts der Votivtafel des Erzbischofs Jan Ocko von Vlasin, (Abb. VI). Der Porträtkopf im Profil und Dreiviertelstellung wechselt da im zielbewußten Gegensatz. Um 1370, in der Zeit, welcher diese dem Theodorikschen Schulkreise entstandene Tafel angehört, wurde aber schon der Höhepunkt dieser Bildkunst überschritten. An der Weiterentwicklung des Porträts hat Böhmen nicht mehr mitgearbeitet. Das Wort fiel den Künstlern aus dem burgundisch-niederländischen Kreise zu, aus dem dann die große Bildkunst des Jan van Eyck herausgewachsen ist."

* * *

[4] „Karl IV. ließ auch die Prager Königsburg nach der Residenz der französischen Könige wieder instandsetzen" (davon ist nichts mehr erhalten). Die Burg unseres Bildes mit den charakteristischen Ecktürmen ist ebenfalls französischen Stils (vergl. Springer „Das Mittelalter", S. 363 und Fig. 508 „Donjon zu Vincennes").

Nun bestätigen alle Momente, *daß der Meister unserer Tafel tatsächlich aus solch burgundisch-flämischen Kreise stammt, das Bild aber nur am böhmischen Hofe ausgeführt sein konnte.*

Wahrscheinlich in der Zeit, als 1376 Kaiser Karl seinem ältesten Sohne Wenzel (geb. 1361) die böhmische Königskrone verlieh, oder als dieser König Wenzel nach dem Ableben des Kaisers im Jahre 1378 auch noch König von Deutschland wurde.

Denn in dem nach Technik viel später gemalten Bildwerk gleicher Komposition — dem schon genannten „Ortenberger Altar" — *wird die Ähnlichkeit des stehenden Königs mit Kaiser Karl dem IV. als „frappant"* bezeichnet.[5]

Und da diese „frappante" Ähnlichkeit erst recht auch in unserem Originalbilde übereinstimmt, und zudem hier die Maltechnik, wie schon erwähnt, viel früher liegt als diejenige des „Ortenberger Altars", so darf man bestimmt annehmen, daß der im Vordergrund plazierte junge König niemand anders als des Kaisers Sohn Wenzel sei; der kniende König mit weißem Zwickelbart, daher dessen Großvater, König Johann von Böhmen († 1346); der Knappe mit Schwert, vermutlich der 1368 geborene Bruder Sigmund (1411—1437 römischer König und deutscher Kaiser), und der jünger aussehende Page mit Weihrauchgefäß, der 1370 geborene Bruder Johann, nachmaliger Herzog von Görlitz.

Es wäre nicht denkbar, daß dieses ausgesprochen für Familienkult bestimmte kleine Altarwerk neben den Porträts der drei Hauptfiguren einer allgewaltigen Kaiserfamilie auch noch naturalistische Porträts sekundärer Hofgestalten zugelassen hätte!

Die damalige Tafelmalerei war überhaupt ausschließlich aristokratisch, und in Andachtstafeln wurden erst recht nur Porträts allererster Persönlichkeiten erkoren!

Erst in den nachfolgenden Jahrhunderten entstand mit dem Zunehmen der Macht der Städte auch eine Kunst bürgerlicher Kultur.

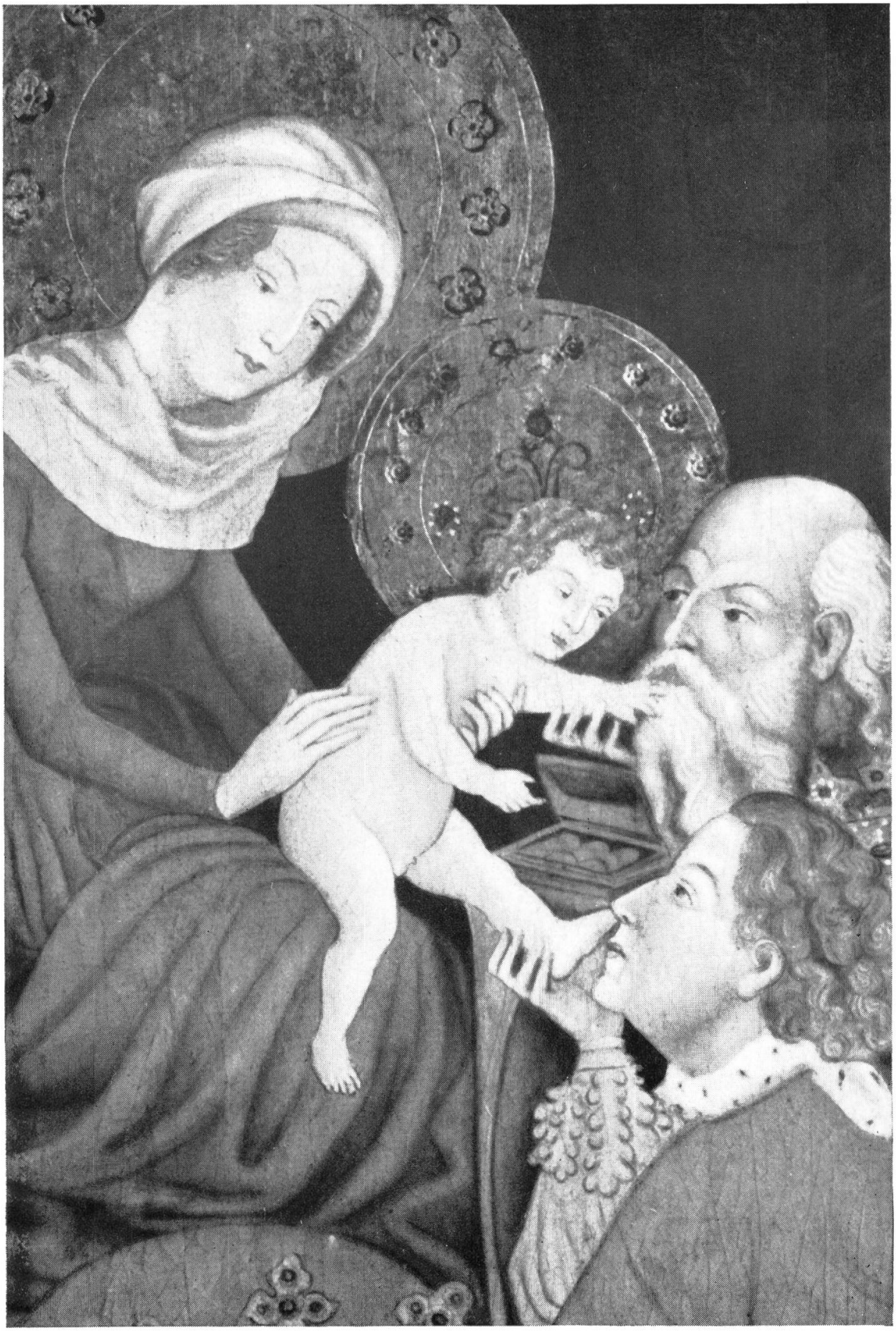
Gemäß den Ausführungen Prof. Matejceks war am böhmischen Hofe der Sinn für Familienporträts in sakralen Darstellungen intensiv erwacht und das naturalistische Porträtieren als bildnerische Neuheit gewissermaßen spezialisiert.

Es kann daher kunstgeschichtlich wohl nicht als Irrweg gedeutet werden, wenn wir in unserer Überzeugung behaupten: es habe der hochqualifizierte Künstler unserer Tafel seiner Zeit den Auftrag gehabt, *die Karlsteiner Fürstenfamilie in dieser „Anbetung der Könige" zu glorifizieren!*

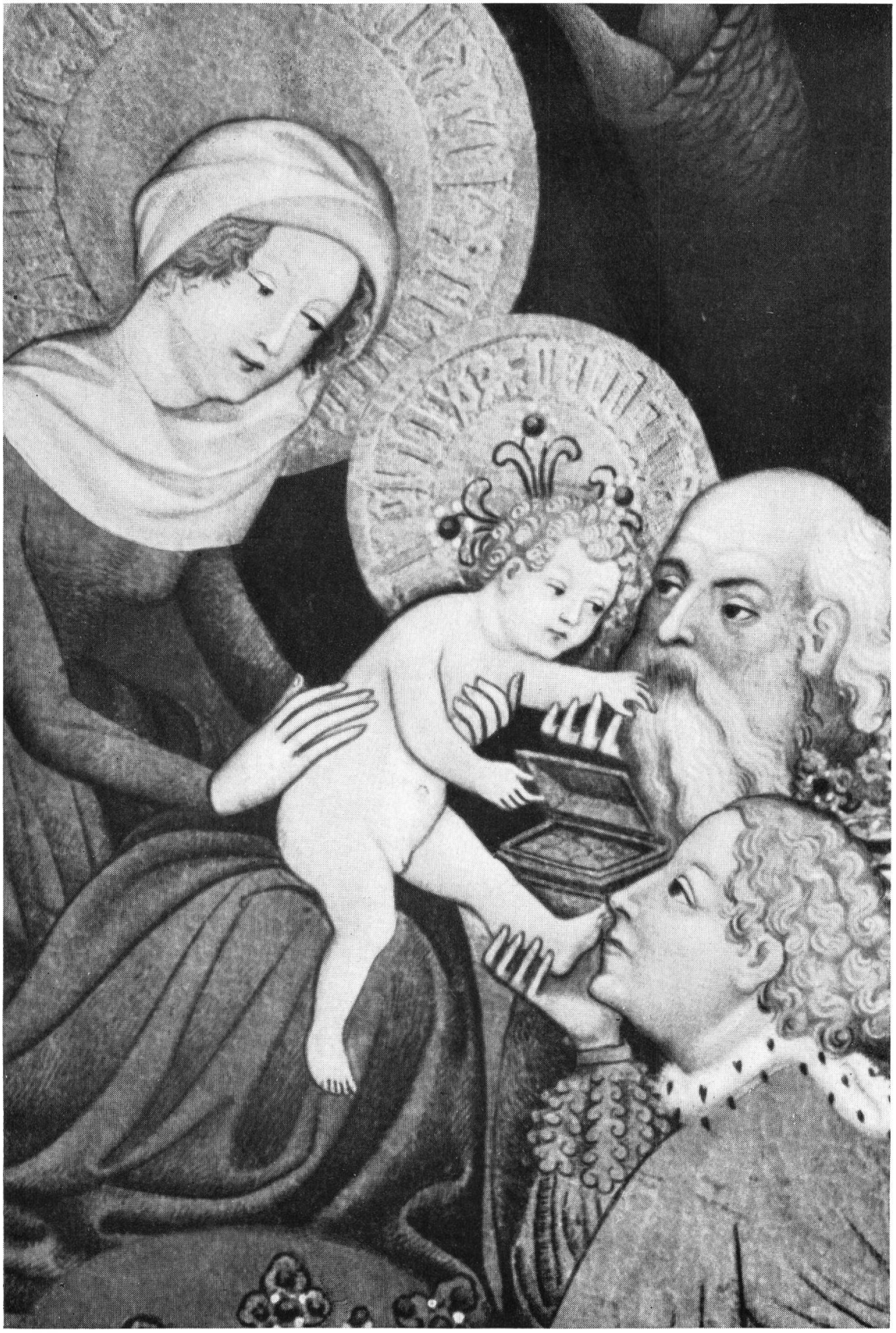
---

[5] Burger, S. 350, Z. 7 „frappante Ähnlichkeit mit Karl IV.".

Gesamtansicht (Bildsammlung Eich) Photo J. Weiß, Basel



Detail des Lenzburger Bildes – Originalgröße



Detail aus Ortenberger Altar, 2 1/2 mal verkleinert

König «Jean le Bon» 1360
(aus J. Dupont «Les Primitifs français»)

Detail Schwertträger aus
Lenzburger Bild

Votivtafel, 1370, mit Karl IV. und Dauphin Wenzel

Nachdem bereits die Kaiserfamilie in Wandfresken mit Reliquiendarstellungen porträtiert worden ist, und insbesondere in der Szenerie der „Marienkapelle" der Kaiser und schon der zirka zehnjährige Dauphin Wenzel links- und rechtsseitig der thronenden Madonna knien, war der Schritt für analoge Porträtverherrlichung in Form einer „Anbetung der Könige" direkt gegeben!

* * *

Ähnlich, wie teilweise in der antiken oder orientalischen Kunst, wurde noch im XIV. Jahrhundert von der Hauptfigur her der *Ausgangspunkt für die Raumvorstellung* genommen, sodaß die Gestalten der Umgebung nach hinten wie nach vorne sich systematisch verkleinerten.

Es hat deshalb seine besondere Bewandtnis, daß in unserer Bildkomposition *entgegen aller Tradition*[6] nicht der älteste, sondern *der jüngste der Könige den Vordergrund einnimmt,* und sein Haupt direkt in den Mittelpunkt der Bildfläche reicht!

Ein solches schrankenloses Hervorheben der jungen Königsfigur will offensichtlich heißen, daß die Zeit der älteren Könige nun im Hintergrunde liege![7]

Das eindrucksvolle martialische Schwert war in bisherigen Königsanbetungen auch nicht gebräuchlich.

Der im Schwert eingravierte Buchstabe „W" wird nicht nur Zierat sein, sowenig wie das gotische „W" in Verzierungen der am böhmischen Hofe geschaffenen berühmten Bibel des Königs Wenzel!

Es war ja die Zeit der reichen Zierschriften und der Gebetbuch-Initiale![8]

Zweifellos bedeutet in unserem Bilde das *Schwert mit „W"* ganz augenfällig ein Attribut für ergänzende Erklärung der Szenerie und will sagen:

„Also geschehen unter der Herrschaft des jungen Königs Wenzel!"

* * *

In der „Wenzel-Bibel" wird zwar König Wenzel mit Spitzbart im Alter von zirka 35—40 Jahren dargestellt. (Burger, Tafel I „Die

---

[6] vergl. van Marle „Giotto", S. 70, Anbetung der Könige in der Arena Kapelle zu Padua, sowie Darstellungen seiner Schüler, immer mit fußküssendem Greis im Vordergrund.

[7] Analog zeigt die Marienverehrung eines anonymen französischen Meisters im Diptyque der National Gallery London, von zirka 1395, den jungen König Richard II. als Hauptperson in Profilstellung im Vordergrund, während die bärtigen hl. Könige mit Johannes im Hintergrund stehen. (Sterling, „Les primitifs français", Abb. 20).

[8] Vergl. Springer „Kunstgeschichte", Bd. II, Abb. 692, König Wenzel IV. mit Gemahlin und Wappenteppich mit Initial „W"; oder Burger, Abb. 198 u. s. f.

deutsche Malerei"). Betreffender Buchautor schätzt die Entstehungszeit dieser Bibel „dem Beginn der Wenzel-Epoche angehörend" (S. 165). Dies kann nicht ganz stimmen, denn Wenzels Regierungszeit begann 1376 im Alter von kaum 16 Jahren, also muß er noch etliche Jahre bartlos gewesen sein, während seiner Amtsperiode bis 1400.

Übrigens wird im Buch Burger (S. 175) gesagt: „Diejenigen Werke, welche unter dem Einfluß der Wenzelhandschriften stehen, sind nicht sehr zahlreich. Charakteristisches Beispiel ist die Anbetung der Könige der Sammlung Kaufmann." Alle drei Königstypen haben Gesichtsähnlichkeit mit den Porträts unseres Bildes, sodaß wohl auch hier die Karlsteinerfamilie gemeint ist, und der bartlose junge König in prunkvollem Gewand ebenfalls Wenzel darstellt.

Maßgebend für die beiden naheliegenden Entstehungszeiten sind vorab die Gewandformen; so die gleichartigen Zottelkragen, welche den Hals der in beiden Tafeln rechts stehenden Könige einfassen.

Der Maler dieses späteren Bildes der Sammlung Kaufmann muß zu unserem Bilde Beziehung gehabt haben. Jenes Gemälde wird etwa fünf Jahre nach unserer Tafel entstanden sein, denn die Gewandfalten der Madonna sind nicht mehr röhrenartig, wie zur Teoderichszeit, sondern tulpenförmig gebildet, was den jüngern Gewandstil der Wenzelperiode bedeutet.

Trotz technisch vortrefflicher Ausführung, ist *der Gegensatz zwischen einem in sich geschlossenen, hochkultivierten französischen Form- und Lebensgefühl* — welche Eigenschaften unsere Tafel in höchstem Grade besitzt — und dieser unarchitektonischen, bäuerisch-primitiv anmutenden böhmischen Arbeit, groß.

Das überreiche Flitterwerk am Gewand des jungen Königs und die barocken Rankensträuße der Goldkronen kennzeichnen byzantinisch-osteuropäischen Schönheitsbegriff gegenüber dem viel ruhigeren und feineren Geschmacksempfinden Westeuropas.

Ein Vorgänger unserer Tafel ist das schon erwähnte Votivbild der Marienkapelle mit den Porträts Kaiser Karls und des Dauphins Wenzel (Abb. VI).

Hier sind die mit Krone thronende Madonna und die mit kleinen Ornamenten übersäten Gewänder der beiden Fürsten ebenfalls auf byzantinisch-sienesischen Einfluß zurückzuführen.

Im Werk „Kaiser Karl IV. aus dem Votivbild des Ocko von Vlasin" (Glaser) steht u. a. geschrieben:

„Eine neue Gewandform entfaltete sich zu üppigem Reichtum in einer barocken Übersteigerung der Motive des älteren Stiles. Das Gewand, das in den Werken Theoderichs knapp die Gestalten umspannt hatte, war frei geworden, entwickelte sich zum selbständigen Träger eigener plastischer Motive. Der Stoff hat Volumen

und Schwere; er schiebt sich in Massen zusammen, die in tiefen Schattenmulden sich gliedern und in großen Röhrenformen herniederhängen.“ [9]

In unserem Bilde sehen wir an der Madonna das bauschig-röhrenförmige Gewandmotiv, und am knienden jungen König die weit ausgeholten Falten des Hermelinkleides „mit den langen Endkurvaturen der Kleidersäume“; also sehr *typische Stilformen der spät karolischen und frühen Wenzel-Zeit!*

Ein weiteres Charakteristikum für die späte karolische Epoche dieses Votivbildes ist die intensive Gesichtssprache: ferner auch die Eigenart, die Einzelpersonen durch das Dunkel des Hintergrundes seitlich einzufassen und plastisch abzuheben.

* * *

Angeregt durch solch neue starke Ausdrucksweise hat unser französischer Meister in seiner an und für sich flächig ausgenützten zweidimensionalen Tafelkomposition mit besonderen Form- und Schattenwerten noch die dritte Dimension, die Raumtiefe, geschaffen.

Die Art, wie die *Gestalt des Schwertträgers* (Abb. V) phantomhaft aus dem Nachtdunkel in Erscheinung tritt, und wie das helle Licht des außerhalb des Bildes schwebenden Himmelssterns auf die Gesichtsränder fällt und die Gesichtstiefen im Halbschatten läßt, gemahnt an den dreihundert Jahre späteren Meister Rembrandt. [10]

* * *

Um den Aufbau unserer Tafelkomposition ganz verstehen zu können, müssen wir uns an die damaligen Höfe Frankreichs versetzen; insbesondere an denjenigen des Jean de France, Duc de Berry (1340—1416), der großer Kunstmäcen war, und der uns die berühmten Miniaturen seiner „Très Riches Heures“ hinterließ [11], zu welchen die Miniaturen der böhmischen „Wenzel-Bibel“ kulturelles Gegenstück bedeuten.

Schon bei Tafel I jenes Andachtsbuches, darstellend ein Gastmahl des Duc de Berry, fällt auf, daß verschiedene Personen einen ganz ähnlichen Gesichtstyp wie die Knappen unseres Bildes haben.

Es scheint, daß unser Meister schon früher in dortiger Atmosphäre vorbildlich gewirkt und seine Formvollendung besessen habe, jedoch auf vielen Reisen sich in künstlerischer Auffassung noch erheblich entwickelte.

---

[9] Gewandstil, böhmischer Kunst, XIV. Jahrh., siehe Burger, S. 87, „Skizzen eines Prager Malergesellen“: „Stil des Meisters Theoderich: röhrenförmige, etwas schwer und matt herabhängende Falten; dagegen neuerer Stil der Miniaturisten der Wenzelbibel: kokette Eleganz mit den charakteristischen langen Endkurvaturen der Kleidersäume“.

[10] Vergl. auch den eigenartigen böhm. „Meister von Wittingau“, Burger, S. 133.

[11] Diese Kleinkunst ist geblieben; aber seine bewundernswerten 17 Schlösser existieren nicht mehr. (Springer, S. 364).

Eigenartig bei diesem Gastmahl sind die Kostüme: Mundschenk und Brotgeber tragen an ihren Kleidern angeheftete Orangenbaumzweige. Diese waren eines der Embleme der Livrée des herzoglichen Hauses.

Noch auffallender sind die Kostüme bei Tafel V, darstellend *das Fest des ersten Mai.* Dieses Fest war am französischen Hofe sehr geschätzt und der Herzog de Berry nahm jeweils selbst daran teil. Es war ja an solchem Tage Brauch, daß man sich mit *Blattguirlanden* schmückte. Aber am Hofe Charles VI. wurde das Kostüm noch raffinierter ausgestaltet; man trug die sogenannte „Livrée de May", bestehend aus Überröcken von Tuch mit „frohem Grün". Der König selbst verlieh diese Livrée an die Prinzen seiner Familie und die Personen seines Hauses. In der Bildbeschreibung dieses Maifestes heißt es:

„Der Kavalier, welcher sich zurückwendet, um das Wort an die eleganten Amazonen zu richten, scheint der Chef des Festzuges zu sein und ist am galantesten ausstaffiert. Sein Kleid ist teilweise rot, weiß und schwarz. Rot, weiß, schwarz waren die Farben des Königs von Frankreich zur Zeit als die Miniatur gemacht wurde."

* * *

So ist es natürlich, daß auch der französische Maler unserer Königsanbetung für dieses Wunderfest auf Erden eine Kostümparade verwendete, wie sie ihm am hohen Maifest des königlichen Hofes den schönsten Eindruck hinterlassen hatte.

Man versteht nun die allseitig grüne Farbe der Kleider als frohes Sinnbild der wieder erwachten Natur; man erklärt sich jetzt auch das *eichenblattförmige Schuppenkleid des stehenden Königs,* sowie die am Ärmel des jungen Königs ersichtlichen Eichenblatt-Zotteln.

Das Eichenblatt hat überdies heraldische Bedeutung, als Sinnbild der Kraft und Treue.

Aus der ursprünglichlichen Maifest-Maskerade des französischen Hofes bildete sich eine Blattkostüm-Mode, die im Laufe der Zeit an allen Höfen Europas Eingang fand und sich auch noch im ersten Viertel des XV. Jahrhunderts behauptete.[12]

Es waren einenteils wandernde Künstler, die die neuen Auffassungen in Kunst und Tracht verbreiteten; hinwiederum waren es auch reisende Kunstwerke, welche mit ihren originellen Neuschöpfungen den künstlerischen Geschmack in andern Ländern zu beeinflussen vermochten.

Da unser Tafelbild beziehungsweise das damalige kleine Retabel wohl *Haus- und Reisealtärchen des Königs Wenzel* war, ist es ge-

[12] Siehe Dupont, „Les primitifs français". „Les Preuses".

geben, daß nicht nur in Böhmen, sondern auch in andern Ländern des Reiches dieses einzigartige Bijou von Künstlern gesehen und bewundert worden ist und mannigfach Anregung zu ähnlichen Bildkompositionen bot.[13]

---

[13] a) Vergl. „Mittelrheinischer Altar, Diözesenmuseum Utrecht" (Getzeny); verwandte, aber vereinfachte Konstruktion der „Anbetung"; gleicher Joseph mit Breitopf in „Geburt";
b) vergl. Burger, Abb. 490. Anbetung „Meister Conrad von Soest";
c) Burger, Tafel II. Anbetung „Meister Francke";
d) Worringer „Anfänge der Tafelmalerei", S. 249. „Marienaltar Dortmund" und S. 310: „Aber der Meister des Ortenberger Altars steht an derselben Stelle der Entwicklung, wie etwa Meister Francke oder der Meister der Dortmunder Fragmente. Sie repräsentieren alle eine Episode höchster Geschmackskultur, die ihrer Kunst eine reine Klassizität verleiht" usw. „Daß diese ganze Familie von Werken nur im Westen entstehen konnte, ändert nichts an ihrer Deutschheit".
e) „Besonders in den Köpfen weisen die Utrechter Tafeln und die Dortmunder und Niederwildunger Werke des Soester Meisters manche Gemeinsamkeiten auf. Sie haben aus dem gleichen Typenvorrat geschöpft. Woher aber ihre gemeinsamen Anregungen stammen, ist noch nicht zu erkennen". (Getzeny).

Hausspruch

am Haus des Herrn Paul Berner „am Hürnen", Schafisheim:

Wach auf o Mensch von Sünden Schlaff
Ermuntre dich verlohrnes Schaff
und bessre bald din Läben.
Wach Auf 's ist sehr Hohe zeit
es kommt Heran die Ebigkeit
dir deinen Lohn zu Geben.
Villicht ist Heut der letzte Tag
wer weiß wie man sterben mag.
1788 R. W.

Hausspruch

am Haus des Herrn Vogt in Schafisheim:

„So Man Aus Dem
hause gehen der herr behüte
meinen auß gang und eingang
kommet lasset uns auf denn
berg deß herren gehen."
anno 1787 S. F. H.