

Das Diptychon in Basel und das Pähler Altarretabel : ihre Stellung in der Kunstgeschichte Böhmens

Autor(en): **Suckale, Robert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **43 (1986)**

Heft 1

PDF erstellt am: **11.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-168770>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Das Diptychon in Basel und das Pähler Altarretabel: Ihre Stellung in der Kunstgeschichte Böhmens

von ROBERT SUCKALE



Abb. 1 Schmerzensmann und Madonna, Diptychon, Prag um 1400–1410. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

Die tschechische Kunstwissenschaft der letzten Jahrzehnte hat sich die Erforschung der böhmischen Tafelmalerei aus der Luxemburger Zeit als eine der vorrangigsten Aufgaben gestellt. Sie hat unsere Kenntnisse dieser Kunst sehr bereichert und zugleich eine griffige historische Formel geschaffen, die einen ersten, zweiten und dritten Stil unterscheidet; jeder ist mit einem Meisternamen verbunden, der erste mit dem Meister des Hohenfurth Altars, der zweite oder auch «Weiche» Stil vor allem mit dem Meister Theoderich, der dritte, der «Schöne Stil», aber mit dem Maler der Wittingauer Tafeln.¹

Die Richtigkeit der Abfolge möchte ich nicht bezweifeln. Doch erscheint mir das historische Konzept zu einfach; es

wird der Widersprüchlichkeit und Vielfalt der Verhältnisse in Böhmen nicht gerecht, von denen uns die Buchmalerei ein reicheres und differenzierteres Bild vermittelt.² Die säuberliche Aufteilung in drei Gruppen von Kunstwerken führte zu Fehleinschätzungen einzelner Tafeln; ihre Zuordnung hat etwas Gepresstes. So wurde etwa die Kreuzigung aus Hohenfurth (Vyšší Brod) zum Nachfolgewerk des Wittingauer Meisters ernannt, was kaum zutreffen kann.³ Auffälligerweise liessen sich auch die Neufunde von Tafelbildern nur selten in das historische Bild einfügen.⁴

Da die böhmische Malerei weit über die Landesgrenzen hinaus vorbildlich wirkte, ist ihr Studium gerade für mittel-europäische Kunstwissenschaft Pflicht, auch wenn die

Sprachbarrieren schwer zu überwinden sind: Für die angrenzenden Regionen gibt die Kenntnis der böhmischen Kunst den Hauptschlüssel. Andererseits sind aus dem Studium der ins Reichgebiet exportierten böhmischen Werke und ihrer lokalen Nachfolge Rückschlüsse auf die Malerei der Hauptstadt Prag möglich, die unsere Kenntnis bereichern. Paradoxerweise wehren sich bislang gerade tschechische Gelehrte eher gegen solche Ergänzungen der Kunstgeschichte Böhmens, vielleicht weil sie sich genötigt sahen, ihr Bild von der Geschichte der Tafelmalerei in Teilen zu revidieren.

Das Diptychon der Basler Kunsthalle (Abb. 1) gehört zu den Werken, die von deutschen Gelehrten nach Böhmen lokalisiert wurden, denen aber etwa Pešina die «Anerkennung» verweigert.⁵ Ziel dieses Aufsatzes ist es, seine Lokalisierung nach Böhmen abzusichern, ebenso wie die des verwandten Pähler Altartabels. Es sind keinerlei Herkunftsangaben oder andere Gründe bekannt, die dies erleichterten. Weiter führt uns nur der Stilvergleich; dieser wurde aber noch nicht genau genug durchgeführt – dies belegt schon die oft genannte falsche Datierung um 1360.

Das Basler Diptychon zeigt auf dem linken Flügel (vom Betrachter aus gesehen) den Schmerzensmann, auf dem rechten die Muttergottes mit dem Kind Wange an Wange. Diptychen reihen üblicherweise die Gegenstände so in der Leserichtung auf, dass rechts der ranghöhere Gegenstand zu stehen kommt. Hiervon weicht das Basler Werk ab, nähert sich damit aber den Prinzipien von Retelaufbauten, wo jeweils der vom Betrachter aus gesehen linke Flügel den zeremoniell höheren Rang einnimmt.⁶ Wahrscheinlich hat das Basler Diptychon als mobiles Altartabel gedient; die Kombination von Bild und Reliquiar – es sind insgesamt 80 Fächer mit Reliquien im Rahmen angebracht – ist hierfür typisch, ebenso die unbemalten Rückseiten.⁷

So herkömmlich die Verbindung von Schmerzensmann und Madonna erscheint, so ungewöhnlich ist sie in den Einzelheiten.⁸ Der Schmerzensmann weicht in der nachdenklich erhobenen linken Hand und der Anredegebärde der rechten von der Tradition ab, ebenso in dem roten Mantel. Die Muttergottes folgt zwar dem Typus der Eleousa, bei dem Mutter und Kind Wange an Wange dargestellt werden, entfernt sich aber in den Gebärden von den überrkommenen Formeln: das Kind wird im Mantel geborgen, ein Schutzmotiv, das durch die Handbewegung der Mutter betont wird. Die herabgezogenen Mundwinkel bringen die vorherwissende Trauer der Schmerzensmutter über die kommenden Leiden ihres Sohnes zum Ausdruck.⁹ Entsprechend diesem Vorwissen drücken Gestik und Blickbahn des Schmerzensmannes die Rückerinnerung Christi an seine Kindheit aus, als er in den Armen seiner Mutter lag; dieser Gedanke ist von Pietà-Darstellungen bekannt, ohne auf diesen Gegenstand beschränkt zu sein.¹⁰ Die ungewöhnliche Thematisierung des Diptychons erweist sich als Ergebnis von Überlegungen, die beiden Tafeln inhaltlich enger miteinander zu verflechten; der Maler verwirklicht und vertieft mit seinen Mitteln diese Ideen.¹¹

Die Tafeln mit Christus und Maria sind antithetisch

gestaltet. Auf den ersten Blick fällt der Farbgegensatz auf: in der Christustafel ist das bräunlich gedämpfte Karmin des Mantels die dominierende Farbe; das Olivbraun des Inkarnats und das Dunkelbraun des Kreuzesbalkens oben ergänzen diesen Ton. Bei der Marien tafel aber finden wir neben dem hellen Inkarnat nur Dunkelblau, ganz ohne das bei Marienbildern in der Regel hinzugefügte Rot. Erst beide Tafeln zusammen ergeben einen Farbak kord. Die Wahl der Farbtöne aber will über die farbikonographischen Traditionen hinaus etwas zum Ausdruck bringen: das Blau wirkt düster, erst recht in der Verbindung mit der fahlen Gesichtsfarbe und dem kalten Gelb der Haare; das schwere Rot des Mantels aber gemahnt eher an den purpurnen Umhang der Verspottung als den strahlend roten der Auferstehung.

Einmal aufmerksam gemacht auf die absichtsvolle Polarisierung, bemerkt man sie überall: das Antlitz Christi ist nicht nur bräunlich oliv gefärbt wie das Inkarnat von Ikonen, sondern folgt ihnen auch in der Stilisierung, wie man an der Zeichnung der Nasenwurzel sehen kann. Die naturferne, fast lederne Auffassung des Oberkörpers imitiert die Darstellungsweise der östlichen Malerei. Anders bei der Madonna: zwar ist ihr Gesicht idealisiert, bleibt aber zugleich weiblich und weich. Damit soll nicht behauptet werden, der Christustyp gehe auf Ikonenmalerei zurück, der der Muttergottes aber nicht; die ikonographische Prüfung erweist das Gegenteil, da dieser Typ des Schmerzensmannes in der Ikonenmalerei nicht vorkommt, wohl aber der der Eleousa, auch wenn er nach einer italienischen Variante gemalt wurde.

Ein Schluss drängt sich auf: der Maler kopiert im Schmerzensmann keine Ikone, sondern verwendet nur ihren Stil, und zwar als Ausdrucksweise besonderen religiösen Ernstes, noch präziser: als Passionsstil. Deshalb hilft uns hier die ikonographische Methode nur mittelbar, indem wir durch ihre Anwendung aufmerksam werden, dass nicht sie uns weiterbringt, sondern nur eine Betrachtungsweise, bei der die Analyse von Inhalt und Form ineinandergreifen.

Es ist der Maler, der die Themen in Anlehnung an ältere Vorbilder neu durchdenkt und der mit bildnerischen Mitteln die beiden Tafeln einander entgegensetzt und zugleich aufeinander Bezug nehmen lässt. Der Gegensatz der Stilmittel ist zu bemerken beim Blick auf die Fältelung jeweils über dem linken Arm: bei Christus rechtwinklig, gebrochen, flach, bei Maria gerundet, weich und plastisch. Die Halbfigur Christi weist an keiner Stelle die ondulierend gesäumten Faltenkaskade auf wie der Schleier Mariens. Der Umriss ist hart und eckig, nicht gerundet; die Horizontalen und Vertikalen des Kreuzes sind das dominierende Formmotiv, ergänzt durch einige gerade Diagonalen. Die Gewandführung legt die Seitenwunde frei und rahmt sie, die Wunden der Hände werden durch die Gewandsäume betont. Bei Maria aber birgt und umhüllt der blaue Mantel weich und anschliefgsam das Kind. Ähnliches könnte man bei einem Vergleich der Hände zeigen.

Hier möchte ich die Analyse abbrechen. Andeutungsweise ist das Suggestive dieser Kunst sichtbar geworden. Doch stellt sich nun die Frage nach dem historischen Platz des

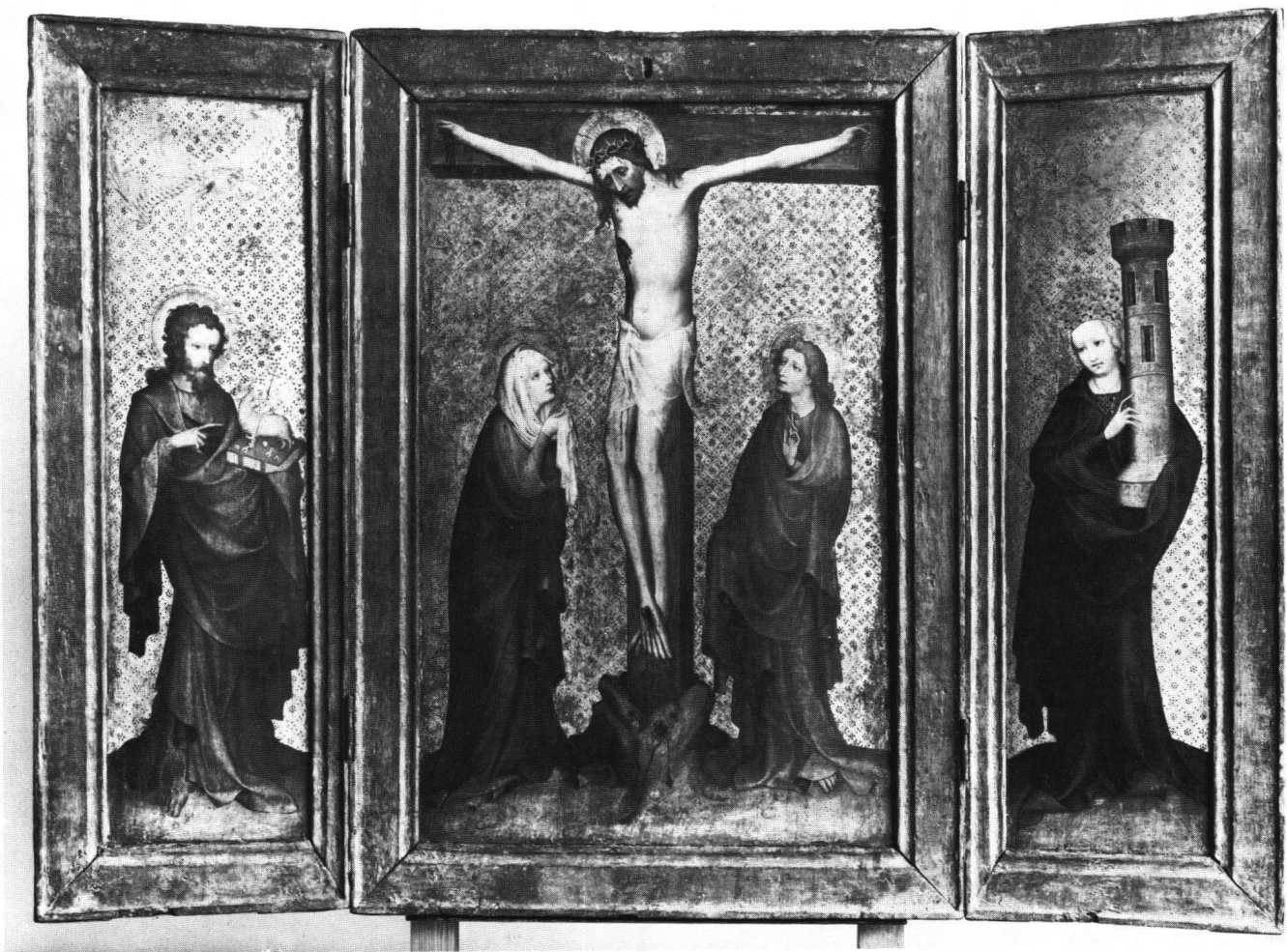


Abb. 2 Kreuzigung zwischen Maria und Johannes Ev., auf den Flügeln Johannes der Täufer und Barbara, sog. Pähler Altarretabel, Prag um 1403. München, Bayerisches Nationalmuseum.

Bildes. Mit der Datierung brauchen wir uns nicht lange aufzuhalten: das oft genannte Datum «um 1360» wird schon dadurch ausser Kraft gesetzt, dass auf der Marien tafel links (3. Fach von unten) eine Reliquie «S. Brigide vidue», also der erst 1391 kanonisierten Brigitta von Schweden, angebracht ist. Dass die Tafel wahrscheinlich erst nach 1400 geschaffen wurde, wird sich unten im Zusammenhang mit dem Pähler Retabel zeigen.

Für die Lokalisierung kommt meines Erachtens nur Böhmen in Frage. Die Technik des aufwendigen Punziens, Gravierens und Tremolierens des Goldgrundes ist zwar Sieneser Herkunft, nördlich der Alpen aber vor allem im Prager Kunstkreis gepflegt und bereichert worden. Ausserhalb Italiens ging nur in Böhmen die Rezeption byzantinischer Ikonen so weit, dass man vollkommene Imitationen schuf, etwa die Madonna aus Březnice.¹² Diese 1396 datierte Tafel ist eine Stiftung des Königs Wenzel; offenbar favorisierten höchste Kreise die Anlehnung an die Kunst aus Byzanz. Ihrem Geschmack entsprach es, im Kontrast zu der einfachen Erscheinung der Malerei wertvol-

le Edelsteine anzubringen und für höchste materielle Kostbarkeit zu sorgen; doch auch hierfür dienten Ikonen als Vorbild.

Nur in Prag bemühten sich um 1400 die Künstler, Passionsmeditation in Formen zu übersetzen; am Beispiel der Sternberger Schönen Madonna habe ich dies nachzuweisen versucht.¹³ Ebenso wäre auf den Bildschnitzer der Teyn-Kirche in Prag zu verweisen oder auch auf das Tafelfragment aus dem Umkreis des Wittingauer Altars in Církvice: die gegensätzliche Gestaltung von Schmerzensmutter und Christophorus in Farbe und Form erklärt sich nicht aus der Tätigkeit verschiedener Maler, sondern aus der stilistisch angemessenen Umsetzung der Themen.¹⁴ Bei einer Durchsicht der böhmischen Kunst stellt man fest, dass schon die aus Burg Karlstein stammende Prager Tafel mit der hl. Elisabeth des Meisters Theoderich eine analoge Abstufung zwischen der Heiligen und dem von ihr versorgten Armen kennt.¹⁵ Vorerst wollen wir es jedoch bei diesen Argumenten belassen und uns dem Pähler Altarretabel zuwenden. (Abb. 2)

Der Funktion nach handelt es sich um ein fest angebrachtes Retabel mittlerer Grösse, wie es für Kapellenaltäre oder Nebenaltäre grösserer Kirchen bevorzugt wurde.¹⁶ Die Kostbarkeit der Ausführung lässt vermuten, dass das Werk für einen fürstlichen Auftraggeber, also wohl eine Kapelle bestimmt war. Doch ist es unwahrscheinlich, dass es aus der Schlosskapelle des Augsburger Bischofs in Pähl am Ammersee stammt; sonst wäre sicher deren Patron, der hl. Georg, abgebildet worden.¹⁷

Dargestellt sind auf der Hauptseite in der Mitte der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes, auf den Flügeln links der Täufer, rechts Barbara. Auf deren Rückseiten sieht man links die stehende Muttergottes mit dem Kind, rechts den Schmerzensmann vor dem Kreuz mit den Arma Christi.

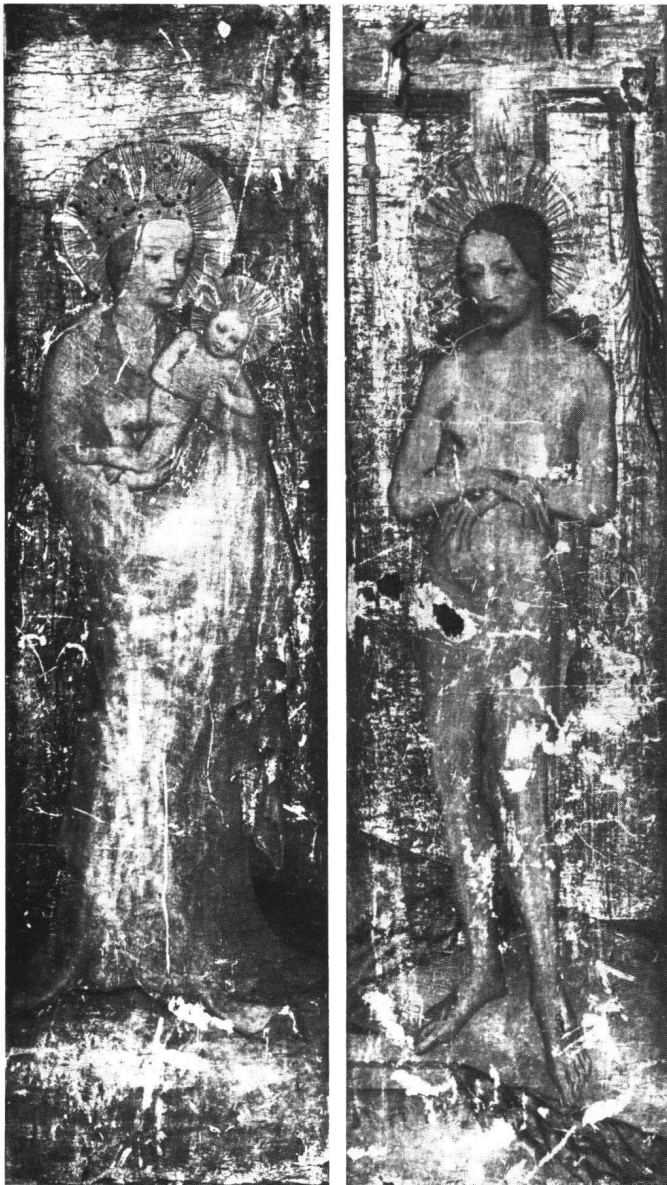


Abb. 3 Madonna und Schmerzensmann mit Arma Christi, sog. Pähler Altarretabel, Rückseite, Prag um 1403. München, Bayerisches Nationalmuseum.

sti, darunter kaum erkennbar links unten das Grab. (Abb. 3) Das Bild hat wohl noch den ursprünglichen Rahmen.

Die Maltechnik ähnelt der des Basler Diptychons in dem vertriebenen mehrschichtigen Auftrag, ist jedoch noch feiner, was besonders in der Abschattierung des Inkarnats sichtbar wird. Bemerkenswert ist die Zahl der Veränderungen im Malen selbst, vor allem bei der Mitteltafel, gut erkennbar am Halsausschnitt des Johannes. Dieselbe Beobachtung kann man bei den besten Tafeln des Wittngauer Altars machen; sie verdeutlicht, dass hier ein schöpferisch tätiger Meister und nicht ein Kopist am Werk war.

Eigenartig ist der Umgang mit dem Goldgrund: er ist ganz mit Gravuren überzogen; auch war er nie mit Edelsteinen besetzt. Die Nimben sind nicht als expandierende Strahlenform, sondern als nach aussen dichter werdende Folge von Kreisen gestaltet, so dass um das Haupt bei richtiger Beleuchtung das Gold am hellsten strahlt. Nur bei dem Gekreuzigten finden wir ausserdem kreuzförmige Strahlenbündel.¹⁸ Dass dieses Retabel auf eine bestimmte Beleuchtung hin konzipiert ist, sieht man vor allem an den zart eingravierten, immateriell erscheinenden Engeln oberhalb von Johannes dem Täufer und Barbara: diese feine «pointillistische» Gravur geht über die Sieneser Techniken hinaus und folgt Vorbildern der damaligen Pariser Goldschmiedekunst.¹⁹ Wie nuanciert die angestrebten Lichtwirkungen sind, sieht man auch in der farbigen Übermalung des Blattgoldes, etwa bei der Krone der Barbara und ihren Edelsteinen; dies sind Lüstereffekte, wie sie schon der Sieneser Simone Martini in die Malerei eingeführt hat.

Wegen seiner Edelsteine und Reliquien ist das Basler Diptychon teurer als die Pähler Tafel; diese jedoch ist kostbarer und subtiler in der Malerei. Zum Beispiel zeigen die Figuren seitlich des Kreuzes ähnlich geschlossene Farbflächen wie im Diptychon, doch ist beiden gemeinsam ein kühler Ton, der sich dem Grau nähert; das Blau Mariens ist zudem durch drei kleine blassrote Partien des Innenfutters bereichert, das Rot des Johannesmantels entsprechend durch blaue. Die trotz der Dämpfung des Tons tiefe Wirkung der Farben wird gesteigert durch die gedeckten Töne auf den Flügeln, das zarte Grau des Mantels von Johannes dem Täufer mit dunkelbraunem Innenfutter vor goldbraunem Kamelhaar und die kastanienbraunen Töne von Barbaras Kleidung.

Die Verwendung von Braun ist ungewöhnlich, ebenso die Fülle der Nuancen: es sind allein auf der Vorderseite fünf verschiedene Abstufungen. Dies fällt aus der böhmischen und europäischen Malerei der Zeit heraus. Eine Erklärung bietet uns das Handelsbuch des in Böhmen aktiven Regensburger Fernhandelshauses Rüntinger: wir erfahren, dass in den Jahren um 1403 die Farbe Braun, die immer eine Farbe des armen Mannes sowie der Buss- und Pilgergewandung war, von der feinen Gesellschaft zur Modefarbe gemacht wurde, so dass plötzlich ein unvorhergesehener Bedarf an kostbaren Stoffen in diesen Tönen entstand.²⁰

Schon bisher ist die Tafel einhellig um 1400–1410 datiert worden; dies auf «um 1403» zu präzisieren, ist kein grosser Gewinn. Wichtig aber ist der Nachweis, dass die herrschen-

den Kreise zu dieser Zeit die Armutsfarbe Braun (und Grau) zur Modefarbe machten. Entsprechend der älteren Einstellung zur Kleidung haben wir hier nicht nur Willkür und Zufall zu sehen, sondern den Ausdruck einer herrschenden Stimmung. Bedenkt man, dass der hussitische Magister Nikolaus von Dresden wenige Jahre später in seinem Traktat «*Tabulae veteris et novi coloris*» Farbantithesen formulierte zwischen den starken Farben für das verderbte Alte und den lichten, zurückhaltenden Farben für das spirituelle Neue, möchte man in diesen Modefarben der Jahre um 1403 ein Präludium sehen.²¹ Erinnert sei auch an das Schwarz, das Philippe le Bon wenig später als «Grundfarbe» der burgundischen Hofkultur wählte.

Der Maler der Pähler Tafel hat die neue Farbmode zum Grundthema seiner Farbgestaltung gemacht; er gab dem Bild einen gedeckten, kühlen und grauen Gesamtton. Bezeichnend ist die blassweinrosa Einfärbung des Marienschleiers. Beim Studium der Farben begreifen wir auch, warum fast der ganze Goldgrund graviert und gepunzt ist: die blendende Strahlung der glatten Goldfläche sollte gedämpft werden bis auf die wenigen ausgesparten Teile, die heller scheinen durften. Ähnliche Versuche, die Kraft der Farben zu mildern und Zwischentöne herauszukehren, finden wir mehrfach in Böhmen nach 1400, etwa dem Retabel von Raudnitz (Roudnice) in der Prager Galerie.²²

Zurückgenommen gegenüber der älteren böhmischen Malerei ist auch die Gestalt der Figuren. Vergleichen wir den Gekreuzigten mit dem des Meisters Theoderich aus dem Emmauskloster in Prag (Abb. 4): dass dieses um 1365–70 entstandene Bild wirklich eines der Vorbilder unseres Meisters war, sieht man an so kleinen Dingen wie der Einzapfung des Kreuzes in den Boden, der sich vor ihm diagonal teilt, an der Wiederholung der Holzmaserung, den verkrampten Händen. Doch wollte der Maler des Pähler Altarretabels nicht die bedrückende Nähe des am Kreuz Hängenden und der ihm Umstehenden darstellen; er schafft seitlich Platz, er überhöht den Gekreuzigten. Deshalb ist das Format steiler, deshalb ragt das Felsstück mit dem Kreuz über den Boden empor. Im Verhältnis zu den Nachbarfiguren ist der Kruzifixus sogar länger als in den älteren Kreuzigungsbildern. Anregungen für die abweichende eigene Gestaltung bezog der Maler etwa von der Hohenfurtner Kreuzigung, so in der Art des seitlich abhängenden Lendentuchzipfels oder dem Kopf; doch ist in der lockeren Zeichnung der Haare auch die Vorbildlichkeit des Wittigauer Meisters unübersehbar, wie das Werkstattbild aus St. Barbara in Wittingau (Třeboň) zeigt. Der eigene Beitrag des Pähler Malers liegt darin, den Gekreuzigten noch dünner, noch feinnerviger zu zeichnen; das Kreuzesholz aber macht er mächtiger und dunkler als seine Vorgänger und steigert so um Nuancen die Isolierung und Verlorenheit Christi am Kreuz.

Die eigentlichen Gründe für die Gestalt des Kreuzigungsbildes erkennen wir jedoch erst im Studium der Marienfigur. In der sanften und glatten Umrissbildung ist zwar die

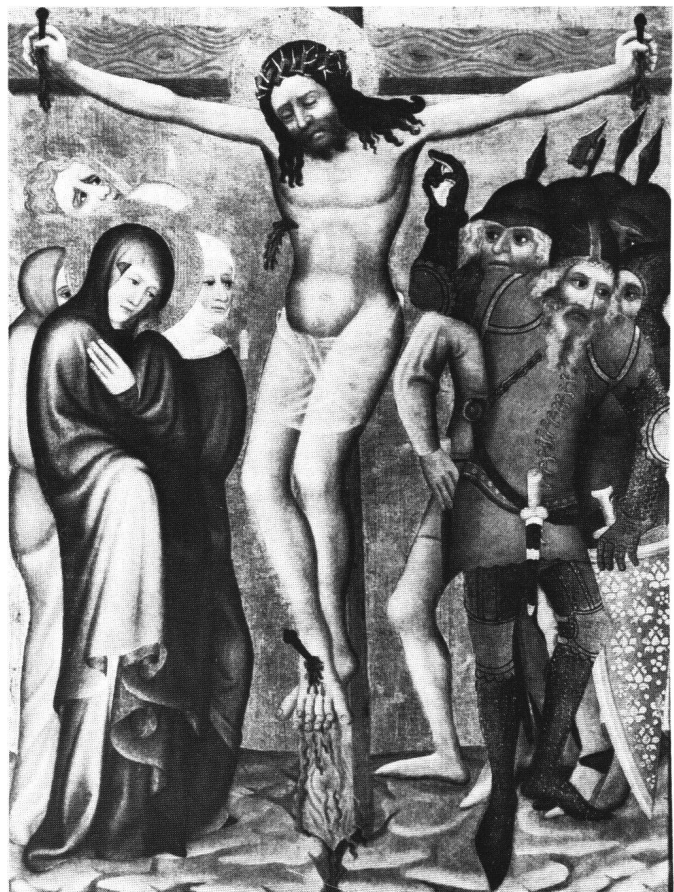


Abb. 4 Kreuzigung, Tafel aus Kloster Emmaus (Na Slovanech) in Prag, Meister Theoderich, Prag um 1365–70. Prag, Nationalgalerie.

obengenannte Tafel aus Hohenfurth (Vyšší Brod) verwandt, doch ist, abgesehen von allen motivischen Unterschieden, die Linienführung der Pähler Maria elegischer, fast auf nazarenische Art weich. Auch unterscheidet sich die Gestik der Madonna: sie zeigt den blutbetropften Schleier vor²³, doch tut sie dies mit der rechten, nicht wie in anderen Bildern mit der linken Hand. Vor allem ergänzt der Maler dies durch die Geste der demütig an die Brust genommenen Hand. In diesem Doppelmotiv wird zugleich das Leiden am Tod des Sohnes und die demütige Bejahung seiner Notwendigkeit zum Ausdruck gebracht.

Diese Doppelgebärde geht auf eine Ikone zurück. Das Vorbild kann ebenso aus Griechenland wie aus Jugoslawien oder dem Veneto gekommen sein²⁴; als Beleg für den Typus diene eine Ikone aus dem Sinaikloster (Abb. 5). Das Motiv des Schleiervorzeigens hingegen stammt aus der böhmischen Kunst.

Die byzantinische Ikonenformel hat das Kreuzigungsbild mehr bestimmt, als zunächst offensichtlich ist. Die fast einheitliche, blaue Fläche des Marienmantels etwa greift den byzantinischen Manteltypus des Maphorion auf; auch die Umrissform ist in ihrer Strenge nur aus der Orientierung an dem östlichen Vorbild zu erklären. Selbst die Weiträu-

migkeit des Goldgrundes und die Isolierung der Figuren beziehen sich auf die Ikone und weichen darin von den Traditionen böhmischer Tafelmalerei ab.

Zuerst muss es den Betrachter befremden festzustellen, dass die Umrissbildung der Figuren des Pähler Retabels so unterschiedlich ist: die an minderer Position stehenden Figuren des Täufers und der Barbara sind reicher und geschwungener als Maria und Johannes. Ähnliches gilt von

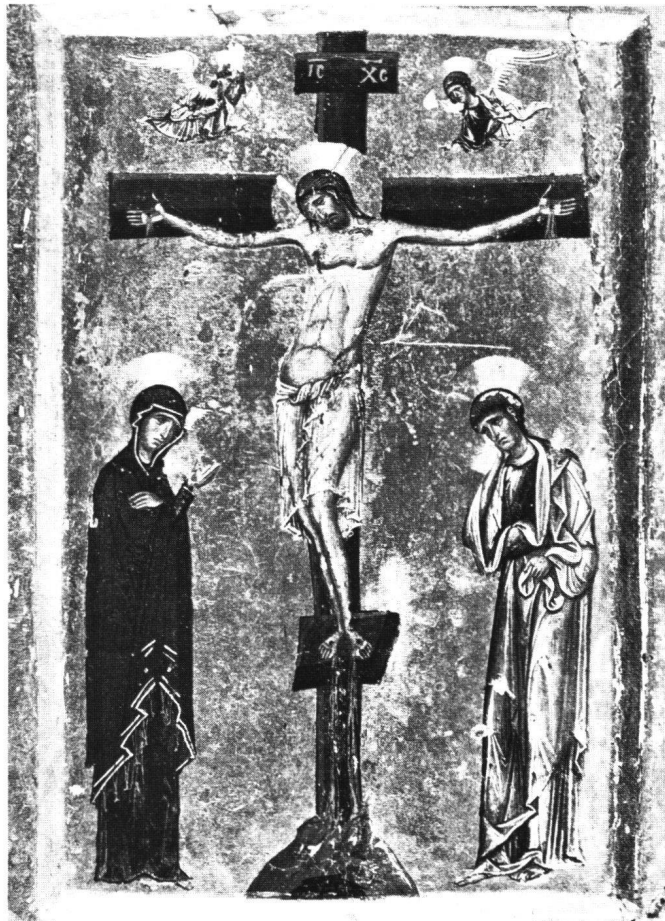


Abb. 5 Kreuzigung, Ikone (Detail), byzantinisch 12. Jh. Sinai, Katharinenkloster.

ihrer Binnenkomposition. Erkennt man aber die Vorbildlichkeit des Ikonentypus für die Kreuzigung, hat man die Erklärung gefunden. Hier sind nicht zwei unterschiedliche Maler tätig, sondern hier werden zwei unterschiedliche Vorbilder verarbeitet: die seitlichen Figuren folgen den reichsten Bildformeln des Schönen Stils.

Die Analogie zu der Verfahrensweise im Basler Diptychon ist unübersehbar; auch im Pähler Retabel ist es das Passionsthema, das in Anlehnung an die Ikonenmalerei sakralisiert und distanziert wird. Doch ist die Orientierung an zweierlei Vorbildern viel sublimer, nicht so augenfällig inszeniert.

Dies wirft zugleich ein eigentümliches Licht auf die Einschätzung des Schönen Stils durch die beiden Maler: sie selbst empfinden ihn als der Darstellung des leidenden Christus nicht angemessen, benutzen ihn aber für Marien- und Heiligenfiguren. Hierfür lassen sich mehrere Vergleichsbeispiele in der böhmischen Buchmalerei um 1410 benennen.²⁵

Die Kunst des Pähler Meisters ist jedoch noch genauer zu analysieren. Sie wird zum Beispiel an der Figur des Johannes unter dem Kreuz deutlich: diese wirkt gegenüber der des Täufers fast stoisch – im direkten Widerspruch zu dem, was man angesichts des Passionsdramas erwarten würde. Doch geht sie offenbar nicht von der Ikone aus wie die Muttergottes; vielmehr ist die Gebärde der von dem Mantel verdeckten rechten Hand, ebenso die Darstellung der Person als «Gewandblock», von älteren Vorbildern wie der Maria der Theoderichschen Kreuzigung (Abb. 4) abzuleiten. Dass der Maler ein älteres böhmisches Motiv von ruhiger und zugleich monumentaler Auffassung aufgreift, ist aber nicht aus persönlichen Vorlieben zu erklären; vielmehr sah er in ihm ein mögliches Pendant zu der strengen, byzantinisch geprägten Gestalt der Muttergottes.

Der Pähler Altar ist eine Synthese. Dies lässt sich zum Beispiel an dem Kopf der Muttergottes zeigen. Die Form des Kopftuches etwa ist bei Maria in der Grablegung des Wittingauer Altars vorgegeben. Der Kopftypus jedoch unterscheidet sich erheblich: in ihm ist das adlige Ideal des schmalen überlängten Antlitzes, vor allem der langen Nasen, des Simone Martini erneuert, das auf so eigene Art byzantinische und gotische Idealformen miteinander verband. Das Antlitz der hl. Barbara ähnelt jedoch mehr den Frauenköpfen des Wittingauer Meisters.²⁶

Ich hatte schon darauf verwiesen, dass die Figuren der beiden seitlichen Flügel von Werken des böhmischen Schönen Stils ausgehen: die untere Hälfte der Gewandung des Täufers zum Beispiel ist eine modernisierte Kopie derjenigen des Bartholomäus vom Wittingauer Altar (Abb. 6). Für die Gewandmotive der Barbara sind Skulpturen der Zeit um 1400 als engste Verwandte zu nennen: besonders nahe steht die Komposition der Franziskanermadonna in Salzburg. Wie jedoch der Maler des Pähler Altars die Motive neu kombiniert und variiert, zeigt deutlich, dass er weder Kopist ist noch Fremder, sondern dass er die Gestaltungsweisen des Schönen Stils vollendet beherrscht, ihren Schwung jedoch «abkühlt».

Die Rückseiten sind zwar von einem Gehilfen zum Teil ungeschickt erfunden und oberflächlich ausgeführt worden, sollen jedoch nicht ganz übergangen werden: in der Marienfigur finden sich vereinfachte Motive des Täufers von der Vorderseite wieder, im Sinne der mittelalterlichen Praxis, die Zahl der Falten oder der Malschichten quantitativ abzurechnen und bei entsprechend geringerer Bezahlung den Arbeitsaufwand zu reduzieren: deshalb hat die Madonna links kein Faltengehänge wie der Täufer; deshalb sind die Hintergründe nicht vergoldet; nicht einmal die Vorzeichnungen sind im Hinblick auf eine sorgfältigere Ausführung eingeritzt. Das Motiv des Kindes jedoch finden wir

etwa bei der böhmischen Schönen Madonna von Altenmarkt im Salzburgischen.²⁷ Auch der Schmerzensmann zeigt einen Typ böhmischer Herkunft.²⁸

Aus den vorangegangenen Ausführungen wird überdeutlich, dass der Pähler Altar so eng in die Prager Kunst eingebunden ist, dass man sehr schlagkräftige Argumente beibringen müsste, um ihn aus diesem Zusammenhang zu lösen. Das Studium der bayerischen und Salzburger Malerei um 1400 hat mich überzeugt, dass es nicht den geringsten Anhaltspunkt gibt, ihn dort entstanden zu denken. Boshaft könnte man sogar darauf hinweisen, dass die Befürworter einer ausserböhmischen Lokalisierung ihr stärkstes Argument noch gar nicht erkannt haben: im Innsbrucker Ferdinandeum wird ein aus Innsbruck stammendes Bild mit dem



Abb. 6 Bartholomäus, Detail der Vorderseite des Hochaltarretabels des Augustinerchorherrenklosters Wittingau (Třeboň), Meister von Wittingau, Prag um 1385. Prag, Nationalgalerie.

Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes verwahrt, das am ehesten von einer Kenntnis der Pähler Tafel ausgeht: der Schmerzensmann mit den Arma Christi stimmt mit dem der Pähler Rückseite überein, der Johannes kann zumindestens als eine Variation über den Pähler Johannes gelten. Aber diese Tafel passt nicht in die damalige Tiroler Kunst; sie wurde wohl von einem böhmisch geschulten oder nach Böhmen orientierten Künstler geschaffen.²⁹

Die Lokalisierung unseres Werkes nach Böhmen durch Hanno-Walter Kruft hat auch in der CSSR Anhänger gefunden.³⁰ Wir brauchen uns deshalb diesem Problem nicht weiter zu stellen. Es gäbe genügend sichere Indizien, dies Werk als böhmisch zu erweisen: Kruft hat zu Recht auf das Wiener Präsentierbüchlein eines wandernden böhmischen Malers hingewiesen, das Reflexe der Pähler Tafel zeigt. Dort findet sich auch der Kopftypus der Hauptfiguren des Pähler Altars, etwa in der Darstellung des edlen Herren.³¹

Das Basler Diptychon und das Pähler Retabel sind nicht von demselben Maler geschaffen worden, doch sind sie nicht nur der Gesinnung nach verwandt; schon Kermer hatte darauf aufmerksam gemacht, dass der Marienkopf der Rückseite der Pähler Tafel dem des Diptychons ähnelt.³² Damit wird auch ungefähr das künstlerische Rangverhältnis beider Werke bestimmt: das Basler Diptychon ist als Malerei anspruchsloser. Damit soll nicht behauptet werden, es sei mittelmässig. Wohl aber kann man das Pähler Retabel das bedeutendste der erhaltenen böhmischen Tafelbilder zwischen 1400 und 1410 nennen.

Das Madonnenfragment im Pariser Louvre zeigt am ehesten ähnliche Züge: Krone und Brosche der Pariser Maria gleichen denen der Pähler Barbara. Auch bei dem Pariser Bild ist der Grund mit fein gepunzten Engeln verziert. Physiognomie und Malweise nähern sich jedoch eher dem Basler Diptychon, ohne dessen Malqualität zu erreichen.

Wir haben eine aufschlussreiche Gruppe Prager Bilder für Besteller aus den höchsten Kreisen der Gesellschaft vor uns: wir erkennen, dass damals die gesamte eigene malerische Tradition von den Künstlern benutzt wurde – das Diptychon offenbart etwa in den flächig umrissenen Faltsäumen Anlehnung an den Stil der Mitte des 14. Jahrhunderts. Daneben bemerken wir ein vertieftes Studium byzantinischer Vorbilder, zumal wenn es um eine frommere Darstellungsweise ging. Typisch ist auch die Bereitschaft, sich der Kunst Italiens wieder zu öffnen.³³ Die innovative Einstellung verbindet sich mit einem retrospektiv orientierten Eklektizismus; dies ist paradox und konnte erst möglich werden, als man am richtigen Weg des böhmischen Schönen Stils zu zweifeln begann. Diese Kunst wirkt sehr bewusst und zugleich melancholisch empfindsam. Man meint zu spüren, dass ihr der «Wind der Zeit» ins Gesicht blies. Neue Wege eröffnete sie der Kunst Mitteleuropas am ehesten in der differenzierten und feinere Stimmungen ausdrückenden Gestaltung der Farb- und Lichtwirkungen. Deshalb haften diese Bilder am stärksten im Gedächtnis – als Farberinnerungen.

- ¹ Geprägt wurden die heutigen tschechischen Auffassungen über die Geschichte der böhmischen Tafelmalerei vor allem von ANTONIN MATEJCEK und JAROSLAV PESINA, siehe deren *Gotische Malerei in Böhmen. Tafelmalerei 1350–1450*, Prag 1955; die Anregungen von GERHARD SCHMIDT, *Malerei bis 1450. Tafelmalerei – Wandmalerei – Buchmalerei*, in: KARL SWOBODA, *Gotik in Böhmen*, München 1969, S. 167–321, wurden nicht wirklich aufgegriffen, wie man an der Rezension des Buches durch JAROSLAV PESINA (in Verbindung mit anderen Autoren), in: *Umění* 19, 1971, S. 358–401, sehen kann. Auf MATEJCEK/PESINA verweise ich für die Abbildung der von mir verglichenen Tafeln, die deshalb nicht jeweils einzeln in Anmerkungen belegt werden.
- ² Vor allem die Arbeiten des zu früh verstorbenen JOSEF KRASA haben unsere Vorstellungen über die böhmische Buchmalerei sehr erweitert; weit vorangebracht haben uns ausserdem die Beiträge von GERHARD SCHMIDT (vgl. Anm. 1 mit weiterer Literatur).
- ³ Eine genauere Einordnung dieser um 1370/75 zu datierenden Kreuzigungstafel der Prager Nationalgalerie werde ich an anderem Ort zu geben versuchen. Zuletzt *Kunst der Gotik aus Böhmen*, Katalog der Ausstellung in Köln 1985, S. 87f.
- ⁴ CHARLES STERLING, *Une madone tchèque au Louvre*, in: *Revue des Arts* 10, 1960, S. 75–86, mit einer etwas zu späten zeitlichen Ansetzung; siehe dazu unten. – F. MATOUS, *Madona králověhradecká*, in: *Sborník k sedmdesátinám Jana Květa*, Prag 1965, S. 107–112; dazu die ergänzenden Ausführungen von JOSEF KRASA in *Umění* 11, 1963, S. 280ff. – Ein böhmisches Hausaltärchen ganz eigenen Stils publizierte JOSEF CIBULKA, *Triptych vyobrazující Ukřizování s apostoly Petrem a Ondřejem*, in: *Umění* 13, 1965, 1–28.
- ⁵ JAROSLAV PESINA, *K problematice Evropského umění kolem roku 1400*, in: *Umění* 11, 1963, 161–206, besonders S. 206, lehnt die Zuschreibung des Basler Diptychons ab. Derselbe Autor hat in seinem Aufsatz: *Bohemica pravá a nepravá* (Na okraj studie M. Frinty o českém gotickém deskovém malířství), in: *Umění* 29, 1981, S. 418–426 auf S. 418 diese Abschreibung bestätigt, ebenso auf S. 424 die nicht-böhmische Lokalisierung des Pähler Altares (s.u.). Der von ihm rezensierte Artikel von Mojmír Frinta, *Medieval Bohemica: Addenda et Subtrahenda*, in: *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungariae* 26, 1980, S. 13–26 nennt das Basler Diptychon auf S. 18 mit nicht stichhaltigen Gründen schlesisch. Doch kann ich mich seiner Datierung um 1400 anschliessen. Zu diesem Diptychon siehe zuletzt MARIE ABT-FRÖSSL, *Studien zum sogenannten Boehmischen Diptychon im Basler Kunstmuseum*, Lizentiatsarbeit Basel 1979; ich danke Herrn Kollegen BEAT BRENK für die freundliche Erlaubnis, Einsicht in diese Arbeit nehmen zu dürfen.
- ⁶ Zu Diptychen s. WOLFGANG KERMER, *Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei von den Anfängen bis zur Mitte des 16. Jh.*, Diss. Tübingen, Düsseldorf 1967; dort S. 62f. und Katalog S. 102f. sowie Abb. 135 das Basler Diptychon, von ihm in das 1. Viertel des 15. Jh. datiert und nach «Österreich (oder Böhmen?)» lokalisiert.
- ⁷ KERMER (vgl. Anm. 6) bringt einige Beispiele, vor allem aber JOSEF BRAUN, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg/Brg. 1940, bes. S. 262ff. und T. 65ff.
- ⁸ Deshalb ist der primär ikonographische Untersuchungsansatz von MARIE ABT-FRÖSSL (vgl. Anm. 5) falsch, erst recht wenn sie so weit geht, mit ikonographischen Argumenten zu datieren und zu lokalisieren; der Blick etwa auf das Karlsruher Diptychon lehrt, dass sich unter den uns bekannten böhmischen Bildern mehrere ikonographische Unikate befinden und dass deshalb das Vorhandensein des Eleousamotivs bei den Tafeln aus Heiligkreuz, sein Fehlen bei den von ihr untersuchten böhmischen Werken noch lange kein Argument für eine Lokalisierung ist. Bei genauer Prüfung ist im übrigen festzustellen, dass ihre These, das Motiv sei nicht böhmisch, nicht stimmt, da der Eleousatyp in der Anna Selbdrift aus der Karmelitenkirche in Striegau, einem böhmischen Werk des Breslauer Museums um 1400, überliefert ist (MARIA OTTO-MICHALOWSKA, *Gotyckie malarstwo tablicowe w Polsce*, Warschau/Berlin/Budapest 1982, Nr. 4); auch kommt dies Motiv schon in der Geburtsszene des Hohenfurther Altars vor oder der Bibel von 1385 im Staatsarchiv von Olmütz/Olomouc (SCHMIDT vgl. Anm. 1 Abb. 149). Insgesamt ist die Arbeit ein lehrreiches Zeugnis für das Scheitern der traditionellen ikonographischen Fragestellung angesichts künstlerisch komplexer Werke.
- ⁹ Zum Typus s. DOROTHY C. SHORR, *The Christ Child in Devotional Images in Italy during the XIVth Century*, New York 1954, besonders ihr Typ C S. 38ff.; die herabgezogenen Mundwinkel sind übrigens der plausibelste Grund, das böhmische Bildmotiv nicht direkt von der byzantinischen Ikonenmalerei abzuleiten, sondern von deren italienischen Varianten. Zu den Passionsmotiven bei Marienbildern siehe meinen Versuch: ROBERT SUCKALE, *Die Sternberger Schöne Madonna*, in: *Die Parler*, Bd. 5, Köln 1980, S. 117–122; das Passionselement in Madonnenbildern bedürfte jedoch dringend eingehender Untersuchungen.
- ¹⁰ Zu den Gedanken der Pietà siehe vor allem ELISABETH REINERS-ERNST, *Das freudvolle Versperbild und die Anfänge der Pietà-Vorstellung*, in: *Abhandlungen der Bayerischen Benediktiner-Akademie*, 2, München 1939.
- ¹¹ Ein Grossteil der Reliquien und der Beschriftungszettelchen sind verloren; auch sind alle mit Stiften auf dem Goldgrund an Krone und Nimben angebrachten Edelsteine geraubt. Dass die Muttergottes eine Metallkrone gehabt habe, wie MARIE ABT-FRÖSSL (vgl. Anm. 5), S. 10, behauptet, erscheint mir unwahrscheinlich. Während die Einfärbung der Reliquienkästchen abwechselnd in billigen und kräftigen Rot- und Blautönen erfolgte, ist die Farbe der Figuren in mehreren Schichten in Gummitempera (?) aufgetragen und zum Teil recht dick. Erkennbar sind Einritzungen in den Kalkgrund als Vorzeichnung; am Kinderkörper hat der Maler im Werkprozess einige Veränderungen vorgenommen. Technische Sorgfalt fällt bei der Behandlung der goldenen Hintergründe auf: Die Ränder des Grundes sind sorgfältig mit Kreisformen und Dreipunktmotiven gepunzt und ausserdem graviert. Noch kunstvoller sind die Nimben gestaltet: bei Maria als Kranz von Sonnenstrahlen, bei Christus als Verbindung von kreuzförmig angeordneten Blütenenden und ebenfalls kreuzförmigen Strahlenbündeln. Diese aus der Goldschmiedekunst übernommenen Techniken gaben der Malerei zusammen mit den Edelsteinen und Reliquien eine höchst auratische und sakrale Rahmung. Die linke Tafel ist einschliesslich des Rahmens 40,5×29,5 cm gross, die rechte 41,0×29,5.
- ¹² Zur Madonna von Březnice s. *Umění české a slovenské gotiky*, Katalog der Ausstellung, Prag 1972, Nr. 29. – Über das Verhältnis von Böhmen zur byzantinischen Kunst JOSEF MYSLIVEC, *Ceská Gotika a Byzanc*, in: *Umění* 18, 1970, 333–51. – Zu den retrospektiven Tendenzen um 1400 allgemein zuletzt JAROSLAV PESINA, *Retrospektive Strömungen in der Tafelmalerei des Schönen Stils in Böhmen*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 29, 1976, S. 29–52.
- ¹³ SUCKALE (vgl. Anm. 9); diese Differenzierung ist in Böhmen erst denkbar seit dem Meister Theoderich, der als einer der ersten Maler des 14. Jh. nördlich der Alpen seine künstlerischen Mittel entsprechend den Themengattungen abzustufen gewusst hat.

- 14 Über die Cirkvicer Tafel informiert am bequemsten: *Kunst der Gotik aus Böhmen* (vgl. Anm. 3), S. 85f. Entgegen dem Katalogtext von LADISLAV KESNER möchte ich mich jedoch der Meinung von GERHARD SCHMIDT (vgl. Anm. 1), S. 226, anschliessen und die Tafel für ein spätes Werk halten; der genaue Vergleich der rechten Hand des Christophorus mit vergleichbaren Motiven des Wittingauer Altars macht es mir im übrigen unmöglich, die Hand des Hauptmeisters anzunehmen.
- 15 Die Tafel des Meisters Theoderich ist abgebildet als Titelblatt des Ausstellungskataloges *Kunst der Gotik aus Böhmen* (vgl. Anm. 3).
- 16 Die Tafeln sind 103,5 cm hoch, das Mittelteil 68 cm breit, die Seitenteile 28,5 cm; zur Technik J.A. MESSMER, in: Mitteilungen der KK. Zentralkommission 7, 1862, 251ff. Am stärksten sind die Abreibungen seitlich der Kreuzigung und unten.
- 17 Das Retabel wurde 1857 in Beuerburg am Inn erworben; es hiess damals, es sei von einem Zimmermann 1803 beim Abriss der Pähler Schlosskapelle mitgenommen worden. Im Schloss konnte es jedoch vor 1803, etwa anhand von Visitationsberichten, nicht nachgewiesen werden. Darauf lässt sich nun allerdings keine Lokalisierung aufbauen. Doch wird man schon aus Gründen der Klarheit den alten Namen beibehalten.
- 18 Zu erwähnen ist, dass die Nimben der Rückseiten als Strahlenkranz gestaltet sind, womit uns angedeutet wird, dass es sich hierbei um eine weniger feine Form handelt.
- 19 Die Punzen bestehen aus einem Sechspass und einem sechszackigen Stern. Zur pointillistischen Stichelung zuletzt JOHANN MICHAEL FRITZ, *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, München 1982, besonders Abb. 439 und die böhmischen Goldschmiedewerke Abb. 538/9; er hält die Technik eher für Kölner Herkunft. Auf diese Technik als Merkmal böhmischer Tafelmalerei hat vor allem CHARLES STERLING (vgl. Anm. 4) hingewiesen. Doch ist sie auch in böhmisch geprägter Buchmalerei nachzuweisen, etwa in der aus Kloster Metten stammenden Handschrift clm 8201 d aus dem Jahre 1414 in der Bayerischen Staatsbibliothek in München, dort als Tüpfelung in weisser Farbe vor blauem Grund. Diese Technik findet sich oft in der frankoflämischen Buchmalerei, für mich u.a. ein Argument, ihre Herkunft überhaupt in der frankoflämischen Hofkunst zu suchen. Der Engel über Barbara im Pähler Retabel geht auf den zu Füssen des Kreuzes der Hohenfurther Tafel zurück (vgl. Anm. 3).
- 20 F. BASTIAN, *Das Rüntingerbuch 1383–1407 und verwandtes Material zum Regensburger-Südostdeutschen Handel und Münzwesen*, 3 Bde., Regensburg 1944, hier Bd. 1, S. 516. Braun als Modelfarbe nachzuweisen ist möglich bei der zwischen 1403 und 1405 entstandenen Prachthandschrift von Conrad Kyesers Bellifortis in der Göttinger Universitätsbibliothek; siehe das Faksimile von GÖTZ QUARG, *Conrad Kyeser aus Eichstätt Bellifortis*, 2 Bde., Düsseldorf 1967.
- 21 HORST BREDEKAMP, *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt/M. 1975, S. 312ff. Die böhmische Malerei des frühen 15. Jh. müsste jedoch unter diesem Aspekt genauer untersucht werden.
- 22 Dergleichen gebrochene Farbtöne bevorzugt der Maler des Martyrologiums von Gerona; doch gibt es ähnliche Tendenzen etwa auch in der Korczek-Bibel in Karlsruhe bzw. Wien.
- 23 Der Schleier wird in der Hohenfurther Kreuzigung von der anderen Hand vorgezeigt; die auffällige Betonung des Schleiers in der böhmischen Kunst geht u.a. auf die Verehrung der Reliquie des Marienschleiers in der Prager Kathedrale zurück.
- 24 Als byzantinische Beispiele aus anderen Kunstgattungen seien genannt die Mosaiken in Daphni und Hosios Lukas (GERTRUD SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bd. 2. *Die Passion Jesu Christi*, Gütersloh 1968, Abb. 341 und 342). Doch ist der Ausgangspunkt die Ikonenmalerei; unser Beispiel ist entnommen aus KURT WEITZMANN, *Die Ikone*, München 1978, Nr. 26. Siehe ausserdem KURT WEITZMANN/MANOLIS CHATZIDAKIS/SVETOZAR RADOJCIC, *Die Ikonen, Sinai Katharinenkloster, Griechenland und Jugoslawien*, Herrsching 1979, wo die Sinai-ikone als Nr. 43 behandelt wird; das Buch zeigt jedoch, dass der Ikonentypus auch in anderen Ländern verbreitet ist, etwa die Nr. 173 im Nationalmuseum von Ochrid/Jugoslawien. RODOLFO PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, Venedig/Rom 1964, bringt Beispiele der Kreuzigung, die ebenfalls ähnlich sind, jedoch nicht so genau übereinstimmen wie die eigentlichen byzantinischen Ikonen (Abb. 225/6 u.a.; im übrigen zeigen die Abb. 202 und 231 Madonnenbilder, die derjenigen des Basler Diptychons ähneln.) Ein frühes Aufgreifen des Typus der Doppelgeste, wenn auch nicht in voller Übereinstimmung mit der Ikonen-tradition bzw. der Pähler Maria, findet sich in dem Missale aus Kotieschau, Prag UB Ms XIV C 3 auf fol. 185 v (EMMA URBANKOVA, *Rukopisy a vřácné tisky pražské universitní knihovny*, Prag 1957, Nr. 15), aus der Mitte des 14. Jh.
- 25 Ich habe in meiner Habilitationsschrift, *Untersuchungen zu den Mettener Handschriften (clm 8201 und clm 8201 d)*, München 1975, die der wissenschaftlichen Öffentlichkeit in Fotokopien in der Bamberger Staatsbibliothek, der Handschriftensammlung der Bayerischen Staatsbibliothek München sowie der Bibliothek des Germanischen National-Museums zugänglich ist, diesen selektiven Umgang mit den Formeln des Schönen Stils in den Mettener Handschriften von 1414/5 nachgewiesen. Ähnliches liesse sich an dem um 1410 zu datierenden Martyrologium von Gerona zeigen.
- 26 HANNO-WALTER KRUFF, *Zur Herkunftsbestimmung des Pähler Altars*, in: Pantheon 25, 1967, S. 185–90. So überzeugend sein Vergleich der Frauenköpfe ist, so wenig ist es der des Johannes mit dem des Bartholomäus des Wittingauer Altars. Wie einander ähnlich Motive von durchaus unterschiedlichem Sinngehalt in der damaligen böhmischen Kunst sein können, zeigt die Gebärde der erhobenen linken Hand des Evangelisten im Pähler Retabel: sie findet sich etwas abgewandelt als Segensgestus in der Auferstehungstafel des Wittingauer Meisters; im Basler Diptychon drückt sie ein nachdenkliches Sinnen aus in Verbindung mit dem Vorweisen der Wunden; bei dem Johannes des Pähler Altars bleibt sie zwischen Klagegestus und rhetorischer Gebärde.
- 27 Die Geste des Kindes in der Altenmarkter Madonna ist anders, ähnelt zum Beispiel der der Franziskanermadonna in Salzburg, doch waren die Gebärden beliebig austauschbar; das zeigt gerade der oben durchgeführte Vergleich der Tafelbilder. Man vergleiche das Abbildungsmaterial in KARL HEINZ CLASEN, *Der Meister der Schönen Madonnen*, Berlin/New York 1974, z.B. Abb. 45, 305, 307; der Barbara in der Gewandkomposition verwandt sind u.a. zwei Statuen in Pettau (Ptuj) Abb. 346/7.
- 28 TADEUSZ DOBRZENIECKI, *Catalogue of the Medieval Painting*, Warschau 1977, S. 209ff., über das 1409 datierte Epitaph der Barbara Polani aus Breslau; ebenso wäre an den Schmerzensmann der Rückseite des Raudnitzer Altars in der Prager Nationalgalerie zu denken.
- 29 ALFRED STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik*, Bd. 10, S. 4. Es ist nicht auszuschliessen, dass die Pähler Tafeln im bayerischen Raum von einem wandernden böhmischen Maler geschaffen wurden und dort zum Ausgangspunkt für das Innsbrucker Bild wurden. Für die böhmische Herkunft spricht jedoch auch, dass der Johannes des Deichsler Altares aus Nürnberg, jetzt in der Stiftung preussischer Kulturbesitz in Berlin-West, das Gewandmotiv der Barbara vom Pähler Altar mit den Motiven der Täuferfigur verbindet (vgl. STANGE, Bd. XI, Abb. 7). Überhaupt fusst die Nürnberger Malerei der Zeit auf böhmischen Vorbildern dieser Art.
- 30 In dem Katalog der nie durchgeführten Ausstellung *Ceské umění gotické*, Prag 1970, S. 231., wurde der Pähler Altar schon in die böhmische Tafelmalerei einbezogen. PESINA (vgl. Anm. 5) hat ihn jedoch bis heute nicht als böhmisch anerkannt.
- 31 ZOROSLAVA DROBNA, *Die gotische Zeichnung in Böhmen*, Prag

1956, Tafel 77, Taf. 81f., die beiden Zeichnungen in Harvard, die ebenfalls in diesen Umkreis hineingehören.

³² KERMER (vgl. Anm. 6).

³³ Die erneute Rezeption italienischer Kunst wird u.a. deutlich an den Fragmenten des Reisebuches des John of Mandeville in der British Library in London; siehe dazu OTTO LOHR, *Studien zum Londoner Mandeville, British Museum Ms. Add. 24189*, Magisterarbeit Bamberg 1980, und JOSEF KRASA, *Die Reisen des Ritters John Mandeville...*, München 1983. Im Katalog der Ausstellung *Europäische Kunst um 1400*, Wien 1962, wurden S. 84 unter der Nummer 7 zwei Tafeln des Berliner Museums mit Kreuzigung und Verspottung Christi als böhmisch publiziert, die PESINA (vgl. Anm. 5) nicht anerkennt; meines Erachtens handelt es sich in der Tat ebenfalls um böhmische Werke des 1. Jahrzehnts des 15. Jh. Den genaueren Nachweis kann ich aus Platzgründen hier leider nicht führen.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Öffentliche Kunstsammlung Basel

Abb. 2, 3a, 3b: Bayerisches Nationalmuseum München.

Abb. 4: Nationalgalerie Prag.

Abb. 5: Repro nach Kurt Weitzmann, *Die Ikone*, München 1978.

Abb. 6: Bildarchiv Foto Marburg/Lahn.