



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Die Fresken der Smíšek-Kapelle
in der Barbarakirche in Kuttenberg (Kutná Hora)

Verfasserin

Kristina Klebel

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt::

Kunstgeschichte

Betreuer:

O. Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
1. Das Objekt.....	7
1.1 Beschreibung.....	7
1.2 Eckdaten.....	8
2. Fragen der Forschung.....	10
2.1 Die Datierung.....	10
2.2 Der Künstler.....	15
2.3 Die Interpretation	19
3. Neue Perspektiven.....	24
3.1 Die Struktur.....	25
3.2 Das Programm	32
3.2.1 Die unterste Wandebene.....	32
3.2.2 Die zweite und dritte Wandebene.....	36
3.2.3 Die Gewölbezwickel	41
3.2.4 Das Gewölbe	43
3.3 Die Nutzung	44
Zusammenfassung	47
Anhang	50
Literaturverzeichnis	50
Abbildungsnachweis	57
Abbildungsteil.....	61

Es ist mir ein besonderes Anliegen, ausdrücklich zu betonen, dass auch, wenn ich um der einfacheren Lesbarkeit willen in meiner Arbeit ausschließlich das generische Maskulinum zur Bezeichnung von Personengruppen verwende, stets deren weibliche Mitglieder mitgedacht sind.

Einleitung

Das Thema meiner Arbeit sind die Fresken der Smíšek-Kapelle, einer Chorungangskapelle der Kuttenberger Barbarakirche in der Tschechischen Republik.¹ (Abb. 1 bis Abb. 4) Die Kapelle diente dem Stifter der Fresken, Michal Smíšek z Vrchovišť, als Grabkapelle.² Ihre vollständig mit Malereien bedeckten Wände zieren einerseits vier große, biblische beziehungsweise legendarische Szenen, andererseits Abbildungen einzelner biblischer Figuren wie Engel und Propheten und nicht zuletzt eine Gruppe von Malereien, die sich sowohl formal als auch inhaltlich von diesen eindeutig religiös motivierten Fresken absetzt.

Der relativ gute Erhaltungszustand der Ausmalung ermöglicht es, sich ein nahezu vollständiges Bild von deren ursprünglichem Aussehen zu machen und auf diesem Interpretationsversuche der Ausmalung in ihrer Gesamtheit aufzubauen. Auffallend sind einerseits die sehr bewusst durchstrukturierten Wandflächen, die eine Schaffung der Fresken in einem Zug und nach einem einheitlichen Konzept vermuten lassen. Andererseits sticht bereits auf den ersten Blick ins Auge, dass sich die unteren Partien der Wandmalereien durch ihre ausgesprochen illusionistische Ausführung, die in Tschechien zu dieser Zeit einzigartig war, stark von den darüber liegenden absetzen.

Die immer wieder konstatierte, besonders hohe Qualität der Fresken lässt sich durch das Umfeld, in dem diese entstanden sind und das von großem Reichtum und daraus resultierendem Repräsentationsanspruch geprägt war, erklären. Die Stadt Kuttenberg (Kutná Hora) – oder vielmehr die in ihr lebende Oberschicht – war durch den Silberabbau

¹ An dieser Stelle möchte ich meinem Diplomarbeitsbetreuer O. Univ. Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz für seine zahlreichen Anregungen und seine Geduld danken. Ganz besonderer Dank gilt jedoch meinen Freunden – allen voran Katrin Draxl, Christian Nikolaus Opitz und Michaela Zöschg – für die vielen inspirierenden Gespräche und hilfreichen Hinweise. Ohne ihre moralische Unterstützung und ihr unerschütterliches Vertrauen in mich hätte ich diese Arbeit nicht zum Abschluss gebracht.

² Die Angaben in der Literatur bezüglich des Lebenslaufes und der Familienverhältnisse Michal Smíšek z Vrchovišť's unterscheiden sich stark von einander und widersprechen einander häufig. Da es mir leider nicht möglich war, selbst Einsicht in die erhaltenen Urkunden zu nehmen, beziehe ich mich in meinen Ausführungen zum Leben des Stifters vor allem auf Eva Matějková's 1962 erschienenes Buch „Kutná Hora“ und auf Helena Štroblová's 1992 in der Zeitschrift „Časopis národního muzea“ erschienen Artikel „Kutnohorský podnikatelský patriciát a erbovní páni z Vrchovišť“, die sich am ausführlichsten mit den Herren von Vrchovišť auseinandersetzen. Siehe MATĚJKOVÁ 1962 und ŠTROBLOVÁ 1992.

Auch bezüglich des Mittelnamens Smíšek geht aus der mir zugänglichen Literatur nicht eindeutig hervor, ob er tatsächlich Teil des Namens des Stifters war. Denn im Gegensatz zum Großteil der kunsthistorischen Literatur erwähnen Helena Štroblová und Eva Matějková diesen Namen niemals im Zusammenhang mit dem Stifter, sehr wohl jedoch im Zusammenhang mit dessen Verwandtem Jan Smíšek z Vrchovišť. Siehe MATĚJKOVÁ 1962, S. 38, S. 39-40 und ŠTROBLOVÁ 1992, S. 9-10 und S. 12. Da dieser Mittelname jedoch namensgebend für die Kapelle in der Barbarakirche war, werde ich ihn im Rahmen meiner Arbeit beibehalten. Obwohl der Tod Michal Smíšek z Vrchovišť's im Mai 1511 und dessen anschließende Beisetzung in der nach ihm benannten Kapelle bereits im 16. Jahrhundert durch seine Zeigenossen Mikuláš und Jan starší z Prácheň festgehalten wurde, ist die genaue Lage seines Grabes leider nicht bekannt. Siehe REZEK 1878, S. 117.

und einige vom Böhmischem König erteilte wirtschaftliche und politische Privilegien so reich und mächtig geworden, dass sie gegen Ende des 15. Jahrhunderts, der Entstehungszeit der Fresken, mit Prag um den Rang als wichtigste Stadt des Landes wetteiferte.³ Auch Michal Smíšek z Vrchovišť gehörte dem Kuttenberger Unternehmerpatriziat an. Durch seine Geschäfte hatte er sich sowohl wirtschaftlich als auch gesellschaftlich eine herausragende Stellung in seiner Stadt erarbeitet und belegte Mitte der 1480-er Jahre zahlreiche angesehenen Ämter.⁴ Unter anderem trat er als „paumajstr“ und „director fabricae“ der Barbarakirche auf, was seine enge Beziehung zur Kuttenberger Barbarakirche belegt. In der sehr angesehenen Funktion des „director fabricae“ leitete er die Fortsetzung des durch die Hussitenkriege unterbrochenen Baus der Kirche und verwaltete deren finanziellen Mittel.⁵

In der tschechischen Forschung finden die Fresken aufgrund ihrer hervorragenden Stellung in der spätmittelalterlichen Kunst des Landes häufig Beachtung, während sie in der kunsthistorischen Forschung anderer Länder meist ignoriert werden. Die sprachliche Barriere, die die Rezeption der tschechischen Beiträge erschwert, mag einer der Gründe dafür sein. Allerdings beschränkt sich auch die landeseigene Forschung bei der Bearbeitung der Fresken meist auf wenige Themen. Am häufigsten behandelt werden Fragen der Datierung, der Herkunft und der Vorbilder des Künstlers und der ikonographischen Interpretation einzelner Szenen.

Ausgehend von einer genauen Betrachtung der Fresken werde ich mich im Rahmen dieser Arbeit vor allem den Aspekten der Wandmalereien der Smíšek-Kapelle widmen, die in der bisherigen Forschung vernachlässigt wurden. Dabei werde ich mich einerseits besonders mit den formalen Differenzen der Fresken untereinander und andererseits mit der Frage, was tatsächlich durch die Malereien dargestellt werden sollte, auseinandersetzen, ohne dabei, wie es bisher häufig der Fall war, die Gesamtheit der Kapellenausmalung aus den Augen zu verlieren. Besondere Aufmerksamkeit werde ich dabei dem Zusammenspiel von Form und dargestelltem Inhalt widmen und versuchen, zu erkunden, welche Bedeutung

³ MATĚJKOVÁ 1962, S. 33-34, S. 38-41, S. 49, KUTAL 1971, S. 161 und ŠTROBLOVÁ 1992, S. 8-9.

⁴ MATĚJKOVÁ 1962, S. 38, S. 49 und ŠTROBLOVÁ 1992, S. 9-10.

⁵ MATĚJKOVÁ 1962, S. 49 und ŠTROBLOVÁ 1992, S. 10. Matějková gibt als das Jahr, in dem Michal Smíšek z Vrchovišť erstmals als „paumajstr“ und „director fabricae“ erwähnt wird, das Jahr 1481 an. Siehe MATĚJKOVÁ 1962, S. 49. Štroblová hingegen führt das Jahr 1485 als den Zeitpunkt an, ab dem er als „director fabricae“ bezeichnet wird. Siehe ŠTROBLOVÁ 1992, S. 10.

Von Michal Smíšek z Vrchovišť's enger Verbindung zur Barbarakirche zeugt auch die Tatsache, dass sein Name direkt am Bau der Kirche verewigt wurde: So findet sich laut Matějková am ersten südlichen Stützpfeiler der Kirche eine Inschrift, die ihn zusammen mit der Bezeichnung „director fabricae“ nennt und auch eine 1493 von Ondřej Ptáček gegossene Glocke für die Barbarakirche wurde nach ihm benannt. Siehe MATĚJKOVÁ 1962, S. 50.

dieses für die Interpretation der einzelnen Fresken durch den zeitgenössischen Betrachter gehabt haben könnte.

1. Das Objekt

1.1 Beschreibung

Die Smíšek-Kapelle ist die zweite Kapelle im südlichen Teil des Chorumgangs der Barbarakirche in Kuttenberg. (Abb. 5) Sie ist eine schmale, hohe Kapelle mit annähernd trapezförmigem Grundriss. Die Südwand der Kapelle sowie die Tiefe des Raumes betragen 3,20 Meter, während die Raumöffnung der Kapelle zum Chorumgang hin 4,90 Meter breit ist.⁶ Vom Chorumgang wird die leicht erhöhte Kapelle durch ein eisernes Gitter getrennt. (Abb. 1)

Die Seitenwände der Kapelle sind durch ihre Bemalung optisch in vier Ebenen unterteilt. An der Ostseite der Kapelle befindet sich ein kleiner Flügelaltar und verdeckt somit die unterste dieser Ebenen. (Abb. 2) Auf der Wand darüber – in Höhe der zweiten Ebene – ist eine Kreuzigungsdarstellung zu finden und darüber – in einer dritten Ebene – die Weissagung der Tiburtinischen Sibylle vor Kaiser Augustus. Im Gewölbezwickel befindet sich eine gemalte Loge mit einer darin stehenden Gestalt.

Auf der gegenüberliegenden Westwand sind auf der untersten Ebene eine reale, mit malerischen Mitteln umrahmte Nische zwischen zwei ausschließlich gemalten Nischen sowie die Abbildung eines Wappens zu sehen. (Abb. 3) Darüber befinden sich die Szenen der Begegnung der Königin von Saba mit Salomon und der Gerechtigkeit Trajans. Auf der obersten Wandebene ist analog zur gegenüber liegenden Seite das Fragment einer gemalten Loge erhalten.

Auf der Südwand ist ein tonnengewölbter, von drei Männern belebter Raum gemalt. (Abb. 1) Seine Höhe entspricht jener der untersten Ebene der Seitenwände. Die darüber liegende Wandfläche wird durch ein großes mit Glasmalerei geschmücktes Fenster durchbrochen.

Die Fresken im Gewölbe der Kapelle sind größtenteils zerstört. (Abb. 4) Nur noch in einem der vier Gewölbefelder sind ein Engel vor blauem Grund und vermutlich der

⁶ BRANIŠ 1891, S. 91.

Zweig eines Ölbaumes zu erkennen. Die übrigen Gewölbefelder zeigen nur noch Spuren von Wandmalerei. In dem der Smíšek-Kapelle angrenzenden Teil des Chorumgangsgewölbes sind musizierende Engel und die Propheten Elias (mit der Aufschrift „helyas“) und Elizea („Elyseus“) sowie David („REX DAVID“) und Ezechiel („EZECHIEL“) vor farbigem Hintergrund zu sehen.

1.2 Eckdaten

Die Fresken der dem Heiligen Kreuz geweihten⁷ Smíšek-Kapelle lassen sich an das Ende des 15. Jahrhunderts datieren. Den terminus post quem bildet dabei der Kauf der Kapelle durch Michal Smíšek z Vrchovišť, der diese im Jahr 1485 um 120 (2 kopy) tschechische Groschen von Jan Hertvík erworben hat.⁸ Der terminus ante quem ist – wie ich später ausführlicher darlegen werde – in der kunsthistorischen Forschung hingegen umstritten. Gewiss ist jedoch, dass die Kapelle noch vor dem Tod des in der Kapelle beigesetzten Stifters im Jahr 1511 vollendet war.⁹

Die Malereien sowohl der Kapelle als auch des angrenzenden Teiles des Chorumgangsgewölbes sind neuesten Untersuchungen zufolge al fresco auf einem glatten Putz ausgeführt.¹⁰ Die Verwendung derselben Technik, derselben Farbigkeit sowie derselben Art der malerischen Gestaltung lassen laut dem Autorenkollektiv um Jaroslav Alt den Älteren für die Gestaltung der Kapelle und des anschließenden Chorumgangsgewölbes eine Werkstatt vermuten.¹¹ Da deren Leiter namentlich nicht bekannt ist und auch keine weiteren Werke für ihn belegt sind, wird er in der Literatur meist mit dem Notnamen „Meister der Smíšek-Kapelle“ („Mistr Smíškovské kaple“) bezeichnet.

Die Fresken wurden, wahrscheinlich nach der Übernahme der Barbarakirche durch die Jesuiten im Jahr 1626, weiß übertüncht. Im Jahr 1878 wurden sie zu Beginn einer Restaurierungskampagne der gesamten Barbarakirche, die erst im Jahr 1905 abgeschlossen werden sollte, wieder entdeckt und freigelegt.¹² Gleich anschließend an die Entdeckung der

⁷ BRANIŠ 1891, S. 33.

⁸ Erstmals bei ŘEHÁK 1879a, S. 87 und ŘEHÁK 1879b, S. 17 und S. 18. Genaueres zur Datierung siehe in vorliegender Arbeit S. 10-15.

⁹ Erstmals bei ŘEHÁK 1879a, S. 87 und ŘEHÁK 1879b, S. 18. Genaueres zur Datierung siehe in vorliegender Arbeit S. 10-15.

¹⁰ ALT 1986, S. 144.

¹¹ ALT 1986, S. 144-145.

¹² Am ausführlichsten zur vom Verein Vocol geleiteten Restaurierungskampagne siehe VORLÍČEK o.J. [nach 1905?]. Zur Freilegung der Fresken im Speziellen siehe VORLÍČEK o.J. [nach 1905?], S. 8-9.

Wandmalereien wurde mit ihrer Restaurierung durch den Maler Petr Maixner begonnen, die nach dessen Tod durch Adolf Liebscher fortgesetzt und 1886 abgeschlossen wurde.¹³ Dabei wurde durch Übermalungen und Ergänzungen stark in das ursprüngliche Aussehen der Fresken eingegriffen. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kam es zu weiteren konservatorischen Eingriffen und kleineren Restaurierungen.¹⁴ Ende der 50-er Jahre des 20. Jahrhunderts wurde unter der Leitung von Jaroslav Alt dem Älteren eine größere Restaurierung durchgeführt, bei der die zu diesem Zeitpunkt bereits stark nachgedunkelten Ergänzungen aus der ersten großen Restaurierungskampagne entfernt wurden.¹⁵ 1983-1984 wurden unter Jaroslav Alt dem Älteren und Jaroslav Alt dem Jüngeren auch die Fresken des Gewölbes im Chorumgang vollständig freigelegt und restauriert.¹⁶

Da sich – laut Auskunft des Denkmalamtes in Prag – trotz der zahlreichen Restaurierungen und konservatorischen Eingriffe keinerlei Restaurierungsberichte erhalten zu haben scheinen, berufe ich mich bei meinen Ausführungen ausschließlich auf die kunsthistorische Forschung.

Im Zuge der vom Verein Vocol geleiteten Restaurierungskampagne wurde festgestellt, dass der Altar, der sich zu diesem Zeitpunkt in der Kapelle befand, nicht zur ursprünglichen Ausstattung gehörte. Siehe VORLÍČEK o.J. [nach 1905?], S. 9. Zu Beginn der 80-er Jahre des 19. Jahrhunderts wurde er daher durch den sich noch heute in der Kapelle befindenden Marienaltar, der wie die Fresken der Kapelle vom Ende des 15. Jahrhunderts stammt, ersetzt. Vor dessen Neuaufrichtung wurden die Tafeln des Altares restauriert und in einen neuen Rahmen gesetzt. Die Haupttafel zeigt eine Sacra Conversazione mit sieben heiligen Jungfrauen (Appollonia, Elisabeth, Margarete, Agnes, Dorothea, Barbara und Katharina). Die Flügelinnenseiten schmücken Szenen aus dem Leben Mariens (Mariä Verkündigung, Verlobung Mariens, Heimsuchung Mariens und Christi Geburt), während auf den Flügelaußenseiten die Heiligen Petrus und Paulus dargestellt sind. Siehe VORLÍČEK o.J. [nach 1905?], S. 35-37. Der ursprüngliche Aufstellungsort dieses Altares in der Barbarakirche ist allerdings umstritten. Während Vorlíček eine Aufstellung in der Katharinenkapelle annimmt, vermutet Braniš, dass er aus der Chorumgangskapelle der Heiligen Maria und der Heiligen Petrus und Paulus stammt. Siehe VORLÍČEK o.J. [nach 1905?], S. 35 und BRANIŠ 1891, S. 33. 1899 wurde das Fenster der Smíšek-Kapelle durch ein neues mit Glasmalereien geschmücktes Fenster ersetzt. Die Glasmalereien zeigen die Heiligen Alois, Monika, Franz Serafin und Josef, sowie die Mutter Gottes und Gott Vater. Siehe VORLÍČEK o.J. [nach 1905?], S. 195-196. Wie das ursprüngliche Fenster ausgesehen hat, ob mit Glasmalereien verziert oder farblos, ist leider unklar. Braniš und Till gehen davon aus, dass sämtliche Fenster der Barbarakirche farblos waren, da diese bei einem Bau mit den Ausmaßen der Barbarakirche sonst zu kostspielig gewesen wären. Siehe BRANIŠ 1891, S. 115 und TILL 1915, S. 27. Altová hingegen nimmt an, dass die Kirchenfenster bereits im Mittelalter mit Glasmalereien verziert waren, um dem großen Anspruch der Barbarakirche gerecht zu werden. ALTOVÁ o.J. [2003?], [S. 2]. 1901-1902 wurde der gesamte Bodenbelag der Barbarakirche, bis auf den der Seitenschiffe, durch neue Platten aus Deutschbroder Granit ersetzt. Für die Erneuerung des Bodens der Seitenschiffe wurden die alten Bodenplatten wiederverwendet. Siehe VORLÍČEK o.J. [nach 1905?], S. 220. Ich nehme an, dass auch das Gitter, das die Kapelle vom Chorumgang trennt, erst zu einem späteren Zeitpunkt entstanden ist, womöglich im Zuge dieser Restaurierungskampagne. Jedoch lassen sich diesbezüglich keinerlei Hinweise in der von mir gesichteten Literatur finden.

¹³ VORLÍČEK o.J. [nach 1905?], S. 11-12 und S. 14.

¹⁴ DVOŘÁK 1951, S. 80.

¹⁵ KRÁSA 1962, S. 506-507, KRÁSA 1978, S. 266 und ALT 1986, S. 142.

¹⁶ ALT 1986, S. 144.

2. Fragen der Forschung

Wie eingangs schon erwähnt, werden in der tschechischen Forschung die Fresken der Smíšek-Kapelle häufig behandelt, da sie als national wichtig erachtet werden, während sie in der internationalen Forschung nur wenig Beachtung finden. Werden sie von dieser doch erwähnt, dann meist nur in kurzen Absätzen oder in Texten mit relativ geringem Erkenntniswert.¹⁷ Jedoch auch die Fragestellungen der tschechischen Forschung beschränken sich in Wesentlichen auf die drei von mir in Folge vorgestellten Themenblöcke der Datierung, der Herkunft und der Vorbilder des Künstlers sowie der Deutung einiger ikonografischer Aspekte der Ausmalung. Andere Themenkomplexe hingegen bleiben, wie sich zeigen wird, auch in den ausführlichsten aller Texte größtenteils unbeachtet.

2.1 Die Datierung

Bereits 1879, also nur kurze Zeit nach ihrer Freilegung, werden die Fresken von Jan Řehák an die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert datiert. Dabei beruft sich der Autor einerseits auf die Aussagen einer 1878 nach Kuttenberg entsandten Kommission, die mit der verwendeten Technik und der abgebildeten Kleidung argumentiert.¹⁸ Vor allem aber zieht er den Kauf der Kapelle durch Michal Smíšek z Vrchovišť im Jahr 1485 als terminus post quem und das Jahr 1511, in dem dieser in der Kapelle beerdigt wurde, als terminus ante quem für die Kapellenausstattung heran¹⁹ und legt durch die Definition dieser meines Erachtens einzigen zwingenden zeitlichen Grenzen bereits den Rahmen fest, in dem sich alle weiteren Datierungsversuche abspielen.

¹⁷ Abgesehen von den Mitteilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale beziehungsweise den Texten tschechischer Autoren in internationalen Veröffentlichungen finden die Fresken außerhalb der Landesgrenzen noch bei folgenden Autoren Erwähnung: CHASTEL 1949, STANGE 1958, SALM 1969, BIAŁOSTOCKI 1972, SKUBISZEWSKI 1972 und STERLING 1981. Charles Sterling führt die Fresken der Smíšek-Kapelle erstmals in den mir leider nicht zugänglichen Ausgaben dieses Buches aus dem Jahr 1959 an: der zweiten, überarbeiteten, französischen Ausgabe sowie der ersten englischen Ausgabe. Siehe STERLING 1959a und STERLING 1959b.

¹⁸ ŘEHÁK 1879b, S. 16. Ausführlicher zur im November 1878 von der k. k. Statthalterschaft nach Kuttenberg entsandten Kommission siehe VORLÍČEK o.J. [nach 1905?], S. 10.

¹⁹ ŘEHÁK 1879a, S. 87 und ŘEHÁK 1879b, S. 17 und S. 18.

Zu Beginn der Forschungen ist ein starkes Schwanken zwischen den beiden zeitlichen Grenzen von 1485 und 1511 zu bemerken.²⁰ So datiert zum Beispiel Petr Veselský die Malereien an den Beginn des 16. Jahrhunderts, da er annimmt, dass diese erst nach der Vollendung des Kirchenbaus durch Mathias Rejsek entstanden seien. Ein Schriftband im Gewölbe des Presbyteriums halte dieses Ereignis mit 1499 fest.²¹ Da sich diese Inschrift allerdings ausschließlich auf die Vollendung des Gewölbes des Hochchores bezieht und das Chorumgangsgewölbe sowie die Kapellen (inklusive Gewölbe) schon in der vorhergehenden Bauphase von 1481-1489 fertiggestellt wurden²², lässt sich Veselskýs Argumentation nicht halten. Karel Chytil schränkt den Entstehungszeitraum der Fresken unter anderem aufgrund nicht näher erläutelter kompositioneller und stilistischer Ähnlichkeiten zum Werk Rogier van der Weydens und Dirck Bouts` auf die letzten 20 Jahre des 15. Jahrhunderts ein.²³

Ab den 30-er Jahren des 20. Jahrhunderts pendelt sich die Forschungsmeinung auf eine Datierung knapp nach 1485 beziehungsweise um 1490 ein.²⁴ Jaroslav Pešina begründet seine Datierung der Fresken in diese Zeitspanne durch ausführliche stilistische Vergleiche mit Werken aus dem Bereich der tschechischen Malerei.²⁵ (Abb. 6) Christian Salm zieht für seine Datierung um 1490 erstmals die Abbildung des Wappens der Herren von Vrchovišť, welches an der Kapellenwestwand dargestellt ist, heran. (Abb. 7) Aus der Tatsache, dass es sich in der Abbildung um die ursprüngliche Version des Wappens vor dessen Aufwertung handelt, deduziert er, dass die Fresken nach dem Kauf der Kapelle im Jahr 1485 in Auftrag

²⁰ Für die Datierung der Fresken „nach 1485“ siehe WIRTH 1926a, S. 43 und WIRTH 1926b, S. 30. Zikmund Winter datiert die Wandmalerei an der Südwand der Smřek-Kapelle in die 70-er Jahr des 15. Jahrhunderts oder etwas später. Siehe WINTER 1893, S. 139. Für die Datierung „vor 1500“ siehe BRANIŠ 1891, S. 119, TILL 1915, S. 24, TILL 1918, S. V und S. 17 und MATĚJČEK 1927, S. 97. Für die Datierung ans Ende des 15. Jahrhunderts siehe SLAVÍK 1879, S. 59, ANON. 1879, S. CXXIII, und CHYTIL 1906, S. 128. Auch Karel Vorlíček zitiert noch nach 1905 den Datierungsvorschlag der 1878 nach Kuttenberg entsandten Kommission. Siehe VORLÍČEK o.J., S. 10. Petr Miloslav Veselský datiert die Malereien „um 1500“. Siehe VESELSKÝ 1886, S. 56. Emanuel Leminger wiederholt die Datierung Řeháks und Chytils in die Jahre 1485-1511 ohne diese weiter einzugrenzen. Siehe LEMINGER 1926, Anm. 15 auf S. 194.

²¹ VESELSKÝ 1878-1881, Sp. 233.

²² POCHE 1978, S. 189. Zur Baugeschichte der Barbarakirche im Allgemeinen siehe POCHE 1978, S. 189-190.

²³ CHYTIL 1882-1884, Sp. 284.

²⁴ Für die Datierung „nach 1485“ siehe DVOŘÁK 1951, S. 78, BARTUŠEK 1957, S. 390, PEŠINA 1960a, S. 10 und MATĚJKOVÁ 1962, S. 57, PEŠINA 1967, S. 240 und S. 252, PEŠINA 1970, S. 352. Im Jahr 1940 datiert Jaroslav Pešina die Fresken „vor 1490“. Siehe PEŠINA 1940, S. 80. Für die Datierung „um 1490“ siehe MATĚJČEK 1931, S. 368, VEPŘEK 1932, ohne Seitenangabe (Text über die Szene aus der Erzählung der Königin von Saba) und WIRTH 1935, S. 68. Jiřina Hořejší und Jarmila Vacková meinen 1968, dass die Fresken aus Kuttenberg zeitlich den Fenstern des Wladislaw-Saales, der 1493 datiert ist, gleichzusetzen seien. Siehe HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1968, S. 11. Die einzigen beiden Ausnahmen bilden diesbezüglich Alfred Stange und Hana Korecká-Seifertová: Stange nimmt die Freskierung der Kapelle an der Jahrhundertwende an. Siehe STANGE 1958, S. 144. Korecká-Seifertová datiert die Malereien an das Ende des 15. Jahrhunderts. Siehe KORECKÁ-SEIFERTOVÁ 1970, S. 9.

²⁵ PEŠINA 1939-1940, S. 260 und S. 265-266.

gegeben und die Kapelle „vor der Wappenverbesserung der Smíšek“ im Jahr 1492 ausgestattet worden war. Folglich datiert er die Fresken um 1490.²⁶

Jarmila Vacková schlägt zu Beginn der 70-er Jahre des 20. Jahrhunderts eine den Forschungstendenzen dieser Zeit widersprechende Datierung der Fresken nach 1495 vor. Ihre inhaltliche Interpretation der Fresken setzt sie, wie ich später noch ausführlicher erläutern werde, in einen engen Zusammenhang mit der Gefangennahme Michal Smíšek z Vrchovišťs im Jahr 1494 und mit seiner im folgenden Jahr durch König Vladislav II. veranlassten Freilassung, deren Folge die Stiftung der Fresken war.²⁷ Vacková erwähnt zwar, dass das Wappen der Familie noch in seiner alten Version abgebildet ist²⁸, ignoriert jedoch diese Tatsache bei ihrer Datierung völlig, womöglich auch deshalb, weil eine Datierung vor der Wappenverbesserung ihre ikonologische Interpretation gefährden würde. Ihre späte Datierung stützt die Autorin durch die Annahme, dass die italianisierenden Elemente der Fresken – auf die ich im folgenden Kapitel näher eingehen werde – nach 1490 über Ofen, das ab diesem Jahr Sitz Vladislavs II. war, vermittelt worden seien.²⁹ Doch auch dieses Argument lässt sich entkräften, denn bereits vor der Regierungszeit Vladislavs II. herrschte ein reger kultureller Austausch zwischen den einzelnen Regionen.³⁰

Mit ihrer Datierung löst Vacková eine heftige und teilweise eher von persönlichen Angriffen als von wissenschaftlicher Argumentation geprägte Diskussion aus.³¹ Obwohl diese erst relativ spät im Lauf der Forschungsgeschichte einsetzt und nur wenige Texte umfasst, möchte ich sie hier etwas ausführlicher behandeln, da durch diesen Meinungsaustausch einige der interessantesten Argumente in Bezug auf die Datierung der Fresken aufgeworfen beziehungsweise eingehender beleuchtet wurden.

²⁶ SALM 1969, S. 372. Bereits 1879 hatte Jan Řehák erkannt, dass es sich bei dem abgebildeten Wappen um die alte Version vor dessen Aufwertung handelt, doch hatte er es im Unterschied zu Salm verabsäumt, daraus Schlüsse zu ziehen. Siehe ŘEHÁK 1879b, S. 15.

²⁷ VACKOVÁ 1971, S. 272-276. Zu den Ereignissen der Jahre 1494 und 1495 siehe vor allem REZEK 1878, S. 48-49, MATĚJKOVÁ 1962, S. 35-36 und ŠTROBLOVÁ 1992, S. 10.

²⁸ VACKOVÁ 1971, S. 257.

²⁹ VACKOVÁ 1971, S. 268 und S. 270.

³⁰ PEŠINA 1939-40, S. 265 und S. 266.

³¹ Für die späte Datierung treten vor allem Jarmila Vacková und Jiřina Hořejší ein: 1972 wiederholt Vacková ihre im vorhergehenden Jahr aufgestellten Thesen in verkürzter Form. Siehe VACKOVÁ 1972, S. 647. In ihrem gemeinsamen Artikel aus dem Jahr 1973 datieren Jiřina Hořejší und Jarmila Vacková die Fresken sogar noch später, denn nicht nur die Ereignisse im Privatleben des Stifters, sondern auch das Ende der Aufstände der kuttenberger Bergknappen im Jahr 1496, sei Motivation für die Ausmalung der Kapelle gewesen. Siehe HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1973, S. 502. Bereits tief in die Diskussion verstrickt wiederholen und variieren Vacková und Hořejší in ihren späteren Texten. Siehe HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1980, S. 528-529 und HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1981, S. 464. Einzig Piotr Skubiszewski schließt sich dieser Datierung der Fresken kurz nach 1494 an und beruft sich hierbei auf Vacková. Siehe SKUBISZEWSKI 1972, S. 207. Eine frühe Datierung der Fresken wird weiterhin von Josef Krása und Jaroslav Pešina vertreten, wobei sie durch Krása eher knapp nach 1485 und Pešina eher Ende der 80-er Jahre des 15. Jahrhunderts eingeordnet werden. Siehe KRÁSA 1977, S. 114, nahezu wörtlich wiederholt bei KRÁSA 1978, S. 268 und PEŠINA 1981, S. 366. Die Datierung um 1485 wird auch ohne nähere Begründung vom Autorenkollektiv um Emanuel Poche vertreten. Siehe POCHE 1978, S. 191.

Eine der wichtigsten in der Diskussion um Vackovás Datierungsvorschlag verwendeten Argumentationsketten ist um das bereits erwähnte an der Kapellenostwand abgebildete Wappen aufgebaut. (Abb. 7) Wie schon Salm vor ihm, vertritt Josef Krása die Ansicht, dass die Fresken vor der Aufwertung des Wappens im Jahr 1492 entstanden sein müssen, da die neue Wappenversion sogleich verwendet worden sei. Dies versucht er mit dem zwischen 1491 und 1495 entstandenen Smíšek-Graduale, das das Wappen bereits in seiner erneuerten Form zeigt, zu belegen.³² (Abb. 8) Jiřina Hořejší und Jarmila Vacková kontern in Anlehnung an Eva Matějková, dass die Wappenaufwertung Jan Smíšek z Vrchovišť gegolten habe und sich nicht mit Sicherheit sagen lasse, ob auch Michal Smíšek z Vrchovišť dieses verbesserte Wappen verwendet hätte.³³ Die Autorinnen führen außerdem zwei für Jan Smíšek z Vrchovišť um 1500 produzierte Kunstwerke an, von denen eines die verbesserte Wappenversion (Abb. 9) und eines die alte Version (Abb. 10) trägt,³⁴ und suggerieren damit, dass nach 1492 nicht, wie in der älteren Literatur behauptet, sofort und ausschließlich das neue Wappen verwendet wurde, sondern dass die alte sowie die neue Version parallel eingesetzt wurden. Während ich die zeitgleiche Verwendung beider Wappenversionen für wahrscheinlich halte, nehme ich hingegen an, dass die Nobilitierung durch Kaiser Friedrich III. und die damit einhergehende Wappenverbesserung sehr wohl auch Michal Smíšek z Vrchovišť zu Gute kam, wie dies auch die rezentere historische Forschung zum Kuttenger Patriziat zu bestätigen scheint. So schreibt Helena Štroblová, dass das Privilegium zwar aller Wahrscheinlichkeit nach vorrangig Vencelík gegolten habe, im Text jedoch sowohl Jan als auch Michal ausdrücklich angeführt seien.³⁵

Eine weitere Argumentationslinie dreht sich um die Frage der Involviertheit des Stifters in das soziale und politische Leben Kuttenger. Vackovás Theorie einer Stiftung nach 1495 steht zwar im Einklang mit Jan Řeháks bereits 1879 geäußelter Ansicht, dass die Gefangennahme, falls die Ausmalung zu diesem Zeitpunkt noch nicht vollendet gewesen sei, keinesfalls einen Abbruch der Arbeiten bedeutet hätte, da die Ereignisse der Jahre 1494 und 1495 der gesellschaftlichen Stellung des Stifters nicht geschadet hätten.³⁶ Jedoch hält

³² KRÁSA 1977, S. 114.

³³ HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1980, S. 528. Matějková erwähnt ausschließlich die Nobilitierung Jan Smíšek z Vrchovišť durch Friedrich III. und geht mit keinem Wort darauf ein, ob sich diese auch auf Michal und Vencelík bezogen hätte. Siehe MATĚJKOVÁ 1962, S. 39.

³⁴ HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1980, Anm. 35 auf S. 535.

³⁵ ŠTROBLOVÁ 1992, S. 11. Auch die Literatur von der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert stützt die von Štroblová vertretenen Ansichten. Aus August Sedláčeks Text geht hervor, dass das von Friedrich III. erteilte Privilegium in erster Linie Vencelík z Vrchovišť galt, jedoch auch dessen Verwandte mit einschloss. Siehe SEDLÁČEK 1885, Anm. 1 auf S. 115 und S. 186. Martin Kolář schreibt, dass die Nobilitierung durch Friedrich Václav [sic!], Michal und Jan betroffen habe. Siehe KOLÁŘ 1902, S. 94.

³⁶ ŘEHÁK 1879b, S. 18.

Josef Krása dieser Theorie entgegen, dass der Stifter seine Kapelle aller Wahrscheinlichkeit nach nicht nur vor 1492, sondern aufgrund seines hohen Repräsentationsbedürfnisses sogar möglichst bald nach dem Kauf ausstatten ließ.³⁷ Betrachtet man Michal Smíšek z Vrchovišťs Lebensdaten, fällt auf, dass er sich 1485 tatsächlich auf dem Höhepunkt seiner Karriere befand. Zu Beginn der 80-er Jahre des 15. Jahrhunderts kaufte er nach finanziellen Schwierigkeiten im vorangegangenen Jahrzehnt zwei teure Erzhitzen.³⁸ Ab diesem Zeitpunkt wurde er auch ohne Unterbrechung als Mitglied des Stadtrates angeführt³⁹ und hatte – wie eingangs schon erwähnt – angesehene Aufgaben im Rahmen der geplanten Vollendung der Barbarakirche inne⁴⁰. In der zweiten Hälfte der 80-er Jahre erlangte er eines der prestigeträchtigsten Ämter Kuttenbergs, nämlich das des „horní hofmistr“, was sich in etwa als „oberster Hofmeister“ übersetzen lässt. Sein Aufgabenbereich umfasste aller Wahrscheinlichkeit nach die Aufsicht über die Kontinuität des Erzabbaues in Kuttenberg und die damit verbundene Lösung technischer und organisatorischer Probleme.⁴¹ Es hätte meines Erachtens folglich keinen Grund gegeben, nicht sofort mit der Ausstattung der neu erworbenen Kapelle zu beginnen.

Neben der Verwendung legitimer Argumente finden sich in der Diskussion um die von Vacková vorgeschlagene Datierung auch der Einsatz polemischer Kommentare⁴² sowie ein häufiges, wie ich vermute, bewusstes Ignorieren von Gegenargumenten⁴³. Vor allem in der letzten Phase der Diskussion äußern die Autoren zum Teil Kritik an den Überlegungen anderer Forscher, nur um kurz danach etwas dem Vorgeworfenen Ähnliches zu tun.⁴⁴

³⁷ KRÁSA 1977, S. 114. Diese Theorie scheint bereits in der Aussage Josef Branišs aus dem Jahr 1891, dass der Stifter mit dem Beginn der Ausmalung gewiss nicht gezögert hätte, angedeutet zu sein. Siehe BRANIŠ 1891, S. 119.

³⁸ ŠTROBLOVÁ 1992, S. 9. Zu Michal Smíšek z Vrchovišťs gesellschaftlicher Stellung in diesem Zeitraum siehe MATĚJKOVÁ 1962, S. 38, S. 49 und ŠTROBLOVÁ 1992, S. 9-10

³⁹ ŠTROBLOVÁ 1992, S. 9.

⁴⁰ MATĚJKOVÁ 1962, S. 49 und ŠTROBLOVÁ 1992, S. 10.

⁴¹ ŠTROBLOVÁ 1992, S. 9-10.

⁴² Jaroslav Pešina bezeichnet zum Beispiel Vackovás Interpretation der Fresken, auf die ich später noch genauer eingehen werde, als „Ausflug ins Märchereich“ („výlet do pohádkové říše“) und als „Ergebnis des Nichtverstehens der ikonologischen Methode“ („výsledek nepochopení ikonologické metody“). Über ihre Datierung schreibt Pešina zum Beispiel: „Dass sie [die Datierung] den Fakten widerspricht? Umso schlimmer für die Fakten.“ („Že odporuje faktům? Tím hůře pro fakta.“) Siehe PEŠINA 1981, S. 366.

⁴³ Besonders auffällig ist dies bei Jaroslav Pešina, der mit keinem Wort auf Jiřina Hořejší und Jarmila Vackovás Argument bezüglich der zeitgleichen Verwendung beider Wappenversionen eingeht. Siehe PEŠINA 1981, S. 366.

⁴⁴ So beschuldigt zum Beispiel Jaroslav Pešina Jarmila Vacková unzulässiger Argumentationsweisen („petitio principii“), bringt aber selbst als abschließendes „Argument“ seiner Überlegungen die rhetorischen Frage, ob sich Vacková bewußt sei, dass sie durch ihre späte Datierung der Malereien deren entwicklungsgeschichtliche Bedeutung im europäischen Kontext unnötig abwerte. („Uvědomuje si však autorka, jak svým pozdním datováním maleb zbytečně snižuje jejich vývojový význam i v evropském kontextu?“) Siehe PEŠINA 1981, S. 366. Dies mag zwar dem Nationalstolz des Autors widersprechen, kann jedoch keinesfalls als stichhaltiges wissenschaftliches Argument für eine frühere Datierung der Fresken herangezogen werden. Jiřina Hořejší und Jarmila Vacková hinterfragen zwar berechtigterweise, inwiefern eine Datierung auf stilistischer Basis

Betrachtet man die Datierungsvorschläge der folgenden Jahre, so scheinen eindeutig die Argumente Krásas überzeugt zu haben, denn es wird einhellig – ohne eine einzige mir bekannte Abweichung – die Datierung zwischen 1485 und 1492 übernommen.⁴⁵

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Entstehung der Fresken sicher in die Zeitspanne zwischen dem Kauf der Kapelle im Jahr 1485 und dem Datum der Beerdigung des Stifters in derselben im Jahr 1511 fällt. Weder durch die Methode der Stilkritik noch durch die Beschäftigung mit dem abgebildeten Familienwappen lässt sich dieser Zeitrahmen beim derzeitigen Wissensstand zwingend weiter einschränken. Allerdings halte ich es für wahrscheinlich, dass der Stifter die Ausmalung der Kapelle gleich nach deren Kauf veranlasst hat, denn gleichgültig, ob diese der Repräsentation oder der Memoria dienen sollte, beide Funktionen hätten den Stifter vermutlich dazu veranlasst, die Ausmalung nicht unnötig aufzuschieben.

2.2 Der Künstler

Der erste Autor, der sich bezüglich der Herkunft und Schulung des Künstlers äußert, ist Karel Chytil. Bereits 1884 erkennt er die starke Verbindung der Fresken der Smíšek-Kapelle zur niederländischen Kunst, eine Beobachtung, der mit wenigen Ausnahmen⁴⁶ bis in die Gegenwart alle Kunsthistoriker zustimmen. Seine Annahme, dass es sich bei dem Maler der Fresken um einen direkt in den Niederlanden geschulten Meister gehandelt habe, begründet er unter anderem damit, dass die in Tschechien seltenen Themen der sibyllinischen Weissagung vor Augustus und der Gerechtigkeit Trajans im Land seiner Schulung beliebt gewesen seien.⁴⁷ Als zusätzliches Argument zieht er nicht näher erläuterte kompositorische und stilistische Ähnlichkeiten zur Kunst Rogier van der Weydens und

überhaupt möglich ist, wenn die unterschiedlichen Forschungspositionen bloß um fünf Jahre von einander abweichen, nur um kurz darauf selbst zu betonen, dass das Jahr 1493, in das sich die Fresken in Hrádek datieren lassen, der Bezugspunkt für die Italianismen der Smíšek-Kapelle sei. Siehe HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1981, S. 464.

⁴⁵ Charles Sterling datiert die Fresken um 1490 beziehungsweise in die letzten Jahre des 15. Jahrhunderts. Siehe STERLING 1981, S. 12 und S. 36. Josef Krása datiert sie nach 1485 und vor 1492 und begründet dies mit der Wappenaufwertung. Siehe KRÁSA 1984, S. 574. Eva Šamáková reiht die Entstehung der Fresken in die Jahre 1485-1492. Siehe ŠAMÁKOVÁ 1985, S. 256. Das Autorenkollektiv um Jaroslav Alt den Älteren schreibt zur Datierung „sicher vor 1490“. Siehe ALT 1986, S. 141. Zuzana Všecková äußert sich in ihrem Text zwar nie direkt zur Datierung der Fresken, schreibt aber dass Josef Krása das abgebildete Wappen in die Jahre 1485-1492 datiert. Siehe VŠETEČKOVÁ 1999, S. 86. Helena Štroblová und Blanka Altová datieren die Wandmalereien um 1490, spätestens 1492, und begründen dies ebenfalls mit der Wappenaufwertung. Siehe ŠTROBLOVÁ/ALTOVÁ 2000, S. 364. Blanka Altová wiederholt vermutlich um das Jahr 2003 ihren Datierungsvorschlag für die Fresken in die Jahre vor 1492. Siehe ALTOVÁ o.J. [2003?], [S. 17].

⁴⁶ STERLING 1981 und STANGE 1985.

⁴⁷ CHYTIL 1882-1884, Sp. 282-284.

Dierck Bouts` heran.⁴⁸ Dass der Ursprung des Künstlers Tschechien gewesen sei, versucht er mit dem, wie mir scheint, nicht besonders zwingenden Argument zu belegen, dass dieser in der in Tschechien üblichen, in den Niederlanden jedoch kaum verbreiteten Technik der Wandmalerei gearbeitet hätte.⁴⁹

Jaroslav Pešina, einer der wichtigsten Vertreter der von Chytil eingeführten Theorie, baut dessen Argumente weiter aus. Zusätzlich zu Analogien zu Werken der zuvor genannten Künstler wie zum Beispiel bei der Gestaltung der Landschaften, der Draperien und des Lendentuches Christi (Abb. 11)⁵⁰, sieht er Ähnlichkeiten zum namensgebenden Werk des Meisters der Tiburtinischen Sibylle, eines Nachfolgers Dierck Bouts`. (Abb. 12) Dieses entspreche den Fresken in der Positionierung und Körperhaltung der handelnden Personen, der Gestaltung der Architekturkulisse und der Seenlandschaft sowie im Reichtum der gezeigten Gewänder und im Typus der Figuren.⁵¹ Ein Vergleich, meines Erachtens nicht nur aufgrund der vorausgesetzten raschen Übernahme (der Meister der Tiburtinischen Sibylle sei 1480-1495 tätig gewesen) zweifelhaft ist.⁵² Für den Realismus der untersten Wandebene, vor allem für die fiktiven Nischen habe es, so Pešina, ebenfalls zahlreiche Vorbilder in den Niederlanden, wie zum Beispiel im Bild der Verkündigung von Dirk Bouts, gegeben.⁵³ (Abb. 13) Charakteristisch für die tschechische Abstammung des Künstlers sei hingegen der Eklektizismus, mit dem er einzelne Elemente übernommen und vereinfacht habe sowie eine gewisse „naiv liebliche Typik“ („naivně líbezná typika“), wie sie in zahlreichen tschechischen Werken der Tafel- und Buchmalerei zu finden sei, für die der Autor allerdings nur ein vermutlich 10 Jahre nach den Fresken entstandenes Werk anführt.⁵⁴

Jan Dvořák führt 1951 erstmalig – abgesehen von einer kurzen Erwähnung durch Alois Till im Jahr 1915⁵⁵ – den Vergleich mit Italien in die Diskussion ein. Der Autor mutmaßt, dass es sich bei dem Maler der Fresken um einen Niederländer mit italienischer

⁴⁸ CHYTIL 1882-1884, Sp. 284.

⁴⁹ CHYTIL 1882-1884, Sp. 284.

⁵⁰ PEŠINA 1939-40, S. 261. Zu den ikonographischen Verbindungen mit den Rogier van der Weyden und Dirk Bouts siehe PEŠINA 1939-40, S. 255-256.

⁵¹ PEŠINA 1939-40, S. 260-261.

⁵² Vor allem die Tatsache, dass Pešina suggeriert, dass es sich bei der Kunst des Meisters der Tiburtinischen Sibylle nicht nur um eine parallele Erscheinung zu der des Meisters der Smíšek-Kapelle gehandelt habe, sondern dass der niederländische Meister tatsächlich Vorbild des tschechischen gewesen sei, lässt diesen Vergleich fraglich erscheinen. Zum Zeitraum der Tätigkeit des Meisters der Tiburtinischen Sibylle siehe PEŠINA 1939-40, S. 261.

⁵³ PEŠINA 1939-40, S. 261-262.

⁵⁴ PEŠINA 1939-40, S. 264-265.

⁵⁵ TILL 1915, S. 25. Alois Till geht davon aus, dass der Meister der Smíšek-Kapelle sowohl die niederländische als auch die italienische Kunst gekannt habe.

Schulung gehandelt habe.⁵⁶ Tscheche könne er nicht gewesen sein, da sich die übrigen Fresken des Landes von denen der Smíšek-Kapelle durch eine „spezifisch tschechische Eigenschaft – ein geringes Verständnis für räumliche Darstellung“ („specificky českou vlastností – malým smyslem pro prostorové zobrazení“) unterschieden.⁵⁷ Auf Italien verweise die Maltechnik (Modellierung durch feine Schraffur), die eingehende Kenntnis der perspektivischen Konstruktion (glaubwürdige Erweiterung des Realraumes durch nur wenige Tiefenlinien) sowie die Einzigartigkeit einer Kapellenausmalung dieser Auffassung nördlich der Alpen am Ende des 15. Jahrhunderts.⁵⁸ Als weiteren Hinweis auf die Vertrautheit des Malers mit der italienischen Kunst interpretiert Hana Korecká-Seifertová im Jahr 1970 unter anderem die fiktiven Nischen an der Kapellenwestwand. Im Unterschied zu Jaroslav Pešina betont sie deren von den Nischen der niederländischen Kunst abweichenden Charakter. Eine der wichtigsten Differenzen sei, dass die gemalten Nischen in den Niederlanden stets in einem inhaltlichen Zusammenhang mit figuralen Szenen stünden. In der Smíšek-Kapelle seien sie hingegen analog zu ihren Äquivalenten in Italien – die Autorin führt unter anderem Gaddis Fresken in der Baroncelli-Kapelle in Santa Croce in Florenz (Abb. 14) und die Intarsien im Studiolo des Federico da Montefeltro in Urbino (Abb. 15) an – unabhängig von einem innerbildlichen Zusammenhang interpretierbar.⁵⁹

Einen Zusammenhang mit einem ganz anderen Landstrich, der meines Erachtens zu recht kaum von der kunsthistorischen Forschung aufgegriffen wurde⁶⁰, stellt Jarmila Vacková in ihrem Artikel aus dem Jahr 1971 her. Aufbauend auf den Theorien von Jan Dvořák und Hana Korecká-Seifertová, die sie sehr weitschweifend ausbaut, geht sie von einem im umbrisch-römischen Umkreis geschulten Maler nordischer Herkunft als Schöpfer der Fresken aus.⁶¹ Nach einer ausführlichen Schilderung der Verbindungen gesellschaftlicher sowie künstlerischer Natur zwischen Italien und Buda schließt die Autorin, dass die ungarische Stadt nach dem Jahr 1490, in dem sie zum Sitz Vladislavs II. wurde, wohl als nötiger Vermittler zwischen Italien und dem zu dieser Zeit – so Vacková – provinziellen Kuttentberg gedient habe.⁶²

⁵⁶ DVOŘÁK 1951, S. 80-82, S. 85.

⁵⁷ DVOŘÁK 1951, S. 85.

⁵⁸ DVOŘÁK 1951, S. 81-84.

⁵⁹ KORECKÁ-SEIFERTOVÁ 1970, S. 8-10.

⁶⁰ Nur Skubiszewski greift Vackovás Vorschlag auf, scheint diesen aber mißzuverstehen und schreibt, dass es sich beim Meister der Smíšek-Kapelle um einen ungarischen Malter gehandelt habe. Siehe SKUBISZEWSKI 1972, S. 207.

⁶¹ VACKOVÁ 1971, S. 259-267, besonders S. 267.

⁶² VACKOVÁ 1971, S. 268-272, besonders S. 268 und S. 270.

Seit dem Jahr 1926 finden sich in der kunsthistorischen Literatur wiederholt Hinweise auf Ähnlichkeiten der Fresken – vor allem der Kreuzigungsdarstellung – zur süddeutschen Kunst, die jedoch meist nur kurz angeführt werden.⁶³ Einzig Alfred Stange lehnt 1958 jeglichen Zusammenhang mit der Kunst der zuvor zum Vergleich herangezogenen Länder ab.⁶⁴ Er geht davon aus, dass der Maler der vier Szenen der zweiten und dritten Wandebene aus dem direkten Umfeld Martin Schongauers stamme und suggeriert, dass er mit dem Maler der Flügel im Kloster Lichtental in Baden-Baden gleichzusetzen sei. (Abb. 16 und Abb. 17) Diese Identifikation begründet er mit der Farbgebung beider Malereien, deren Raumgestaltung und den dargestellten Figurentypen.⁶⁵ Die von Alfred Stange geäußerten Ansichten werden 1962 von Jaroslav Pešina aufs Heftigste abgelehnt. Die Malereien unterschieden sich stark in ihren Auffassungen. Während die Tafelmalereien durch Kleinteiligkeit und Nüchternheit gekennzeichnet seien, ließe sich die Gestaltungsweise der Fresken durch Großzügigkeit und poetischen Anmut charakterisieren.⁶⁶ Einzig den Zusammenhang mit Martin Schongauer, der in seinen Augen allerdings nur von zweitrangiger Bedeutung für den Meister der Smíšek-Kapelle war, bestätigt Pešina.⁶⁷ Von diesem ließe sich unter anderem die Feinheit und gleichzeitige Schärfe der Zeichnung, die Gestaltung der Draperien und vor allem der Typus der weiblichen Figuren ableiten.⁶⁸ (Abb. 18)

Obwohl die Frage nach der Herkunft und den künstlerischen Vorbildern des Malers der Fresken der Smíšek-Kapelle eine der am ausführlichsten bearbeiteten ist, konnte diese von der kunsthistorischen Forschung noch nicht abschließend beantwortet werden. In den Malereien lassen sich sowohl Stilelemente Italiens, der Niederlande als auch des Süddeutschen Raumes finden. In welcher Art der Maler zu diesen Kunstlandschaften in Beziehung stand oder ob sich nicht doch eine Kunstlandschaft finden lässt, die alle beschriebenen Elemente vereint, wird auch im Rahmen meiner Arbeit ungeklärt bleiben.

⁶³ Laut dem Autorenkollektiv um Zdeněk Wirth habe der Künstler aus der süddeutschen Kunst geschöpft, die wiederum niederländisch beeinflusst gewesen sei. Siehe WIRTH 1926a, S. 13 und S. 43 und WIRTH 1926b, S. 30.

⁶⁴ STANGE 1985, S. 144.

⁶⁵ STANGE 1985, S. 144-145.

⁶⁶ PEŠINA 1960b, S. 129.

⁶⁷ PEŠINA 1960b, S. 130. Von vorrangiger Bedeutung für den Meister der Smíšek-Kapelle seien – wie Pešina auch an dieser Stelle betont – die Epigonen Bouts', allen voran der Meister der Tiburtinischen Sibyllem gewesen. PEŠINA 1960b, S. 130.

⁶⁸ PEŠINA 1960b, S. 129-130.

2.3 Die Interpretation

Die frühesten Texte, die sich nach der Freilegung der Fresken mit diesen beschäftigen, beschränken sich darauf, einzelne Szenen ikonographisch zu bestimmen, ohne sie zueinander in Beziehung zu setzen, und, wo dies noch nicht gelingt, sogar auf ihre bloße Beschreibung.⁶⁹ Allerdings zeichnet sich schon bei diesen frühen Bemühungen ab, dass einige Partien der Wandmalereien im Verlauf ihrer Rezeptionsgeschichte mehr Beachtung finden werden als andere: Die gemalten architektonischen Elemente werden zwar teilweise beschrieben, aber in keiner Weise in die Deutungen mit einbezogen.⁷⁰ Ebenso werden die Fresken in der Gewölbezzone oberhalb der dritten Wandebene häufig nicht einmal erwähnt und noch seltener interpretiert.⁷¹

Die in der kunsthistorischen Forschung folgenden Interpretationsversuche der Fresken lassen sich in eine nicht allzu große Zahl an Themenblöcken zusammenfassen. Ein Schwerpunkt wird dabei auf die vier großen Szenen der zweiten und dritten Wandebene gelegt. (Abb. 2 und Abb. 3) Auch die beiden zu Beginn der 80-er Jahre des 19. Jahrhunderts verfassten Texte, die als erste über eine reine Benennung des Dargestellten hinausgehen, beschäftigen sich mit eben diesen Szenen. Reinhold Köhler und Karel Chytil finden zu einer auch in weiterer Folge meist übernommenen Deutung aller vier Szenen als Kreuzigung Christi (Abb 19), Begegnung der Königin von Saba mit König Salomon (Abb 20), Kaiser Augustus vor der Tiburtinischen Sibylle (Köhler) beziehungsweise Szene mit der Cumäischen Sibylle (Chytil) (Abb 21) und als Gerechtigkeit Trajans (Abb. 22).⁷² Dies

⁶⁹ ŘEHÁK 1879a, S. 86-87, ŘEHÁK 1879b, S. 15, SLAVÍK 1879, S. 58-59, ANON. 1879, S. CXXIII, ANON. 1880, S. XVIII, VESELSKÝ 1878-1881, Sp. 231 und ANON. 1882, S. CXXV-CXXVI.

⁷⁰ SLAVÍK 1879, S. 59, VESELSKÝ 1878-1881, Sp. 231 und ANON. 1882, S. CXXVI. Auch in der Literatur des 20. Jahrhunderts werden die architektonischen Elemente meist nur nebenbei erwähnt. Siehe VORLÍČEK o.J. [nach 1905], S. 9 und S. 13, PEŠINA 1939-1940, S. 255 und KRÁSA 1977, S. 111.

⁷¹ Erwähnung finden sie bei folgenden Autoren: SLAVÍK 1879, S. 58-59, VESELSKÝ 1878-1881, Sp. 231, ANON. 1882, S. CXXVI. Zur Interpretation der Fresken der Gewölbezwickel in der jüngeren Literatur siehe in vorliegender Arbeit S. 41.

Bezeichnend für dieses Phänomen der unterschiedlichen Gewichtung ist auch Pešinas Wertung der einzelnen Bilder: Die aufgrund des Themas seines Artikels nur kurz angeführten Szenen der zweiten und dritten Wandebene werden als „die eigentlichen Bilder“ („vlastní [...] obrazy“) bezeichnet. Die Fresken der untersten Wandebene würden diesen als Szenen aus dem Alltagsleben auch durch ihre Platzierung untergeordnet. Siehe PEŠINA 1960a, S. 10-11. Die Wandmalereien in den Gewölbezwickeln, dem Kapellen- und dem Chorumgangsgewölbe hingegen werden nicht einmal als wichtig genug empfunden, um sie zu erwähnen. Siehe PEŠINA 1960a.

⁷² ANON. 1883, S. LXXV und CHYtil 1882-1884, Sp. 282-284. Chytils Interpretation der Szene über der Kreuzigungsdarstellung als Cumäische Sibylle wird in weiterer Folge kaum aufgegriffen. Eine der wenigen Ausnahmen bildet POCHE 1978, S. 191.

Die einzige abweichende Meinung bezüglich dieser Auslegung der unteren Szene an der Westwand war die knapp nach der Freilegung der Fresken von Vilém Kandler geäußerte Deutung als Szene aus der Legende der

ermöglicht es ihnen, die Szenen inhaltlich über die ihnen gemeinsame Verbindung zu Christus beziehungsweise über die wiederholte Darstellung römischer Kaiser (Chytil) zu einander und zu ihrem Umfeld in Beziehung zu setzen.⁷³

Die späteren Deutungsversuche dieser vier Szenen lassen sich grob in zwei unterschiedliche Richtungen einteilen. Die eine deutet die Szenen im Zusammenhang mit dem Stifter beziehungsweise mit dessen Hoffnung auf Erlösung nach dem Tod. So sieht zum Beispiel Eva Matějková die Szenen als allegorische Abbildungen von positiven Eigenschaften des Stifters wie Gerechtigkeit, moralischem Edelmut und stark verankerter Gläubigkeit.⁷⁴ Die zweite Interpretationsrichtung baut auf Chytils zuvor erwähnter Beobachtung, dass einige der Szenen durch die Abbildung römischer Kaiser verknüpft seien, auf.⁷⁵ Folglich werden nach dieser Theorie, deren vehementeste Vertreterin Jarmila Vacková ist, die großen Szenen im Zusammenhang mit Vladislav II. verstanden.⁷⁶ Zuzana Všecková wiederum sieht in den vier großen Szenen gleichermaßen das Thema der Demut als auch die Bezugnahme auf den gerechten Herrscher Vladislav II. versinnbildlicht.⁷⁷

Der zweite häufig behandelte Themenblock bezieht sich auf die Fresken der untersten Wandebene der Süd- und Westwand. (Abb. 1) Die Szene auf der Südwand wird bereits 1879 als Abbildung des Stifters und seiner Familie im Familienoratorium bezeichnet.⁷⁸ (Abb. 23) Die Tätigkeit der Abgebildeten wird meist unter dem Begriff

Heiligen Hedwig. Siehe SLAVÍK 1879, S. 59, ANON. 1879, S. CXXIII, VESELSKÝ 1878-1881, Anm. 1 auf Sp. 231 und VORLÍČEK o.J. [nach 1905], S. 10.

⁷³ Köhler meint, dass sich sowohl die Szene aus der Legende der Königin von Saba, die Teil der Kreuzlegende sei, als auch die Abbildung der Tiburtinischen Sibylle auf Christus bezögen und die Abbildung der Gerechtigkeit Trajans in kirchlichem Umfeld als Darstellung der menschlichen Gerechtigkeit als Gegenbild der göttlichen Gerechtigkeit aufzufassen sei. Siehe ANON. 1883, S. LXXV. Chytil führt ebenfalls den Zusammenhang der Kreuzigungsdarstellung mit der Szene aus der Legende der Königin von Saba und sieht die Verbindung zwischen der Szene der – wie er meint – Cumäischen Sibylle und der Gerechtigkeit Trajans darin, dass in beiden Szenen ein römischer Kaiser die Hauptperson sei. Siehe Chytil 1882-1884, Sp. 283-284.

⁷⁴ MATĚJKOVÁ 1962, S. 57.

⁷⁵ Siehe CHYTEL 1882-1884, Sp. 283-284.

⁷⁶ Am ausführlichsten in VACKOVÁ 1971, S. 272, S. 275. Siehe auch HOŘEŠÍ/VACKOVÁ 1968, S. 10-11, VACKOVÁ 1972, S. 646 und HOŘEŠÍ/VACKOVÁ 1973, S. 502.

⁷⁷ VŠETEČKOVÁ 1999, S. 85 und S. 86. Als neue Überlegung bringt sie in die Diskussion ein, dass in den 70-er Jahren des 15. Jahrhunderts die Szene der Tiburtinischen Sibylle einen stark mariologischen Zug angenommen und dass Papst Sixtus IV. das Bild der Strahlenkranzmadonna zum Ablassbild erhoben hätte. Dies deute einerseits auf die mögliche katholische Konfession des Stifters andererseits auf einen Zusammenhang mit der Wahl des katholischen Königs Vladislav II. im Jahr 1471 in Kuttenberg. Siehe VŠETEČKOVÁ 1999, S. 85.

⁷⁸ Die Bezeichnung der Abgebildeten als Donatoren findet sich erstmals bei ANON. 1879, S. CXXIII. Zur Identifikation mit der Familie des Stifters in der älteren Literatur siehe auch VESELSKÝ, S. 1886, S. 56, BRANIŠ 1891, S. 119, TILL 1915, S. 25, TILL 1918, S. 20 und LEMINGER 1926, S. 194.

Die Bezeichnung des Raumes als Familienoratorium findet sich erstmals bei František Slavík. Siehe SLAVÍK 1879, S. 59. Zur Bezeichnung als Familienoratorium beziehungsweise Oratorium im Allgemeinen in der

„Messvorbereitung“ zusammengefasst.⁷⁹ Zikmund Winter lehnt im Jahr 1893 erstmalig diese Interpretation aufgrund der schlichten Gestaltung der Figuren ab und schlägt vor, dass es sich bei der Szene um Mitglieder einer Literatenbruderschaft bei der Vorbereitung zum Messgesang oder um eine Szene aus der Tätigkeit der Bergbaubeamten handle.⁸⁰ Erst fünfzig Jahren später wird Winters erster Interpretationsvorschlag durch Jaroslav Pešina wieder aufgegriffen und ab diesem Zeitpunkt abwechselnd mit der Interpretation als Familienoratorium beziehungsweise einer Kombination beider Deutungen wiederholt.⁸¹ 1984 kombiniert František Šmahel beide Deutungen – der abgebildete Stifter sei Mitglied einer Literatenbruderschaft gewesen – und erweitert sie um einen zusätzlichen Aspekt: Die mittlere, den Stifter darstellende Figur sei in ihrer Funktion als Vermittler abgebildet, der dem Betrachter der Fresken bei deren Auslegung helfen solle.⁸²

Die auf der Westwand rechts und links des tatsächlichen Armariums gemalten Nischen werden bereits zu Beginn der 80-er Jahre des 19. Jahrhunderts als dessen fiktive Äquivalente erkannt.⁸³ (Abb. 24) Antonín Matějček beschreibt die in einer der gemalten Nischen dargestellten Gegenstände 1931 als „tatsächliche, realistisch gemalte Stilleben“ („skutečná, realisticky malovaná zátiší“) und ist somit der Erste einer langen Reihe von Kunsthistorikern, der den in diesem Zusammenhang meines Erachtens problematischen Begriff des Stillebens anwendet.⁸⁴ Nur wenige der Autoren relativieren in Folge diesen Begriff und setzen die Nischen in Bezug zu ihrem Umfeld.⁸⁵

älteren Literatur siehe auch VESELSKÝ 1878-1881, Sp. 231, ANON. 1882, S. CXXXVI, VESELSKÝ, S. 1886, S. 56, BRANIŠ 1891, S. 119, VORLÍČEK o.J. [nach 1905], S. 9 und S. 13, TILL 1915, S. 25 und TILL 1918, S. 20. Anfänglich wird der rechte – in wenigen Fällen auch der linke – der drei Männer häufig als Jungfrau bezeichnet. Siehe ŘEHÁK 1879a, S. 87, ŘEHÁK 1879b, S. 15, SLAVÍK 1879, S. 59, ANON. 1879, S. CXXXIII, VESELSKÝ 1878-1881, Sp. 231, VORLÍČEK o.J. [nach 1905], S. 9, TILL 1915, S. 25.

⁷⁹ ANON. 1882, S. CXXXVI, TOUŽIL 1893, S. 12, VORLÍČEK o.J. [nach 1905], S. 13, TILL 1915, S. 25, TILL 1918, S. 20.

⁸⁰ WINTER 1893, S. 139. Als Grund dafür, warum es sich bei der mittleren der drei Figuren nicht um Michal Smíšek z Vrchovišť handeln könne, führt Winter an, dass die Figur nicht prunkvoll genug dargestellt sei, denn er kenne den Stifter aus dem Lobkovicer Graduale und wisse daher, dass er aussehe „wie ein ritterlicher Stutzer“ („že vypadá jako rytířský švihák“) – ein Argument, dass wohl kaum als wissenschaftlich zu bezeichnen ist. Siehe WINTER 1893, S. 139.

⁸¹ PEŠINA 1939-1940, S. 255-256 und S. 261.

Zur Interpretation der Abgebildeten als Mitglieder einer Literatenbruderschaft in der rezenten Literatur siehe DVOŘÁK 1951, S. 80-81, PEŠINA 1960a, S. 10-11, MATĚJKOVÁ 1962, S. 57, SALM 1969, S. 371-372, KORECKÁ-SEIFERTOVÁ 1970, S. 8 und POCHE 1978, S. 191.

Zur Interpretation als Familie des Stifters siehe VACKOVÁ 1971, S. 257, VACKOVÁ 1972, S. 645, KRÁSA 1977, S. 111, ŠAMÁKOVÁ 1985, S. 256, ALT 1986, S. 144 und ALTOVÁ o.J. [2003?], S. 17-18.

⁸² ŠMAHEL 1984, S. 322-323.

⁸³ ANON. 1882, S. CXXXVI.

⁸⁴ MATĚJČEK 1931, S. 368. Siehe auch PEŠINA 1939-1940, S. 262, DVOŘÁK 1951, S. 81, PEŠINA 1960a, S. 11, MATĚJKOVÁ 1962, S. 57, KUTAL 1971, S. 195, KUTAL 1972, S. 195, KORECKÁ-SEIFERTOVÁ 1970, S. 8-10, VACKOVÁ 1971, S. 257, STERLING 1981, S. 12, ŠAMÁKOVÁ 1985, S. 256 und ALT 1986, S. 144.

Analog zu der Bezeichnung der fiktiven Nischen als Stilleben wird die Szene auf der Südwand von einigen Autoren als Genrebild bezeichnet. Siehe PEŠINA 1939-1940, S. 265 und S. 261, KRÁSA 1962, S. 506, PEŠINA

Auffallend erscheint mir in der Betrachtung der zu den Fresken bis dato vorliegenden Interpretationen, dass so gut wie keiner der Autoren versucht, einen inhaltlichen Zusammenhang zwischen allen Fresken der Kapelle herzustellen. Jarmila Vacková ist eine der wenigen, die sich um eine etwas umfassendere, allerdings nur die Fresken der untersten drei Wandzonen einschließende, Interpretation bemüht. Anlass der Stiftung sei die durch einen persönlichen Brief Vladislavs II. bewirkte Freilassung Michal Smíšek z Vrchovišť's aus der Gefangennahme im Jahr 1495 gewesen. Die Fresken seien Ausdruck seiner Dankbarkeit. Ihre These sieht die Autorin durch die Figur des Reiters in der Kreuzigungsdarstellung (Abb. 25) bestätigt, der einerseits durch seinen Blick, andererseits durch den Zeigestab des an der Südwand abgebildeten Stifters (Abb. 23) mit diesem verbunden sei, und den sie als den Überbringer des königlichen Briefes deutet.⁸⁶ Meines Erachtens ist Vacková's Interpretation der Fresken höchst problematisch, denn aus Štroblová's Untersuchung geht hervor, dass sich Michal Smíšek z Vrchovišť in den Jahren nach seiner Gefangennahme sukzessive aus dem öffentlichen Leben, vor allem aus den im Zusammenhang mit dem Bergbau stehenden Unternehmungen, zurückzog und nicht mehr in öffentliche Belange eingriff.⁸⁷ Es erscheint mir daher ausgesprochen unwahrscheinlich, dass er ausgerechnet zu einem Zeitpunkt, der durch seinen Rückzug aus dem politischen Geschehen Kuttenebergs geprägt war, mit der Ausstattung seiner Grabkapelle ein politisches Statement abgeben wollte.⁸⁸

Selbst die Autoren, die sich in ihren Texten am stärksten an die Rekonstruktion eines möglichen, sämtliche Fresken verbindenden Grundthemas annähern, verabsäumen es, tatsächlich alle Fresken in ihren Überlegungen zu berücksichtigen. Sowohl Josef Krása als auch das Autorenkollektiv um Jaroslav Alt den Älteren sehen sämtliche von ihnen besprochenen Fresken der Kapelle durch die Themen der Demut und der Erlösung verbunden.⁸⁹ Als Anlass der Stiftung wird vornehmlich das Bedürfnis des Stifters, in seiner Grabkapelle Bilder zu seinem Andenken und zum Heil seiner Seele zu hinterlassen,

1960a, S. 11, KORECKÁ-SEIFERTOVÁ 1970, S. 8, KUTAL 1971, S. 195, KUTAL 1972, S. 195 und KRÁSA 1977, S. 111.

⁸⁵ Siehe PEŠINA 1939-1940, S. 262, PEŠINA 1960a, S. 11 und KORECKÁ-SEIFERTOVÁ 1970, S. 9-10.

⁸⁶ VACKOVÁ 1971, S. 272-S. 276 und VACKOVÁ 1972, S. 645-647. Zum Anlass der Stiftung und der Bedeutung des gemalten Reiters siehe VACKOVÁ 1971, S. 276 und VACKOVÁ 1972, S. 647.

⁸⁷ ŠTROBLOVÁ 1992, S. 10. Jan Řehák vertritt die Ansicht, dass sich die Ereignisse des Jahres 1494 nicht auf Michal Smíšek z Vrchovišť's gesellschaftliche Stellung auswirkten und dieser bis zu seinem Tode in hohem Ansehen stand. Dies scheint zwar auf den ersten Blick Štroblová's Aussage zu widersprechen, doch tatsächlich steht die Frage nach seinem Ansehen nicht in zwingendem Zusammenhang zu seiner aktiven Betätigung im öffentlichen Leben. Siehe ŘEHÁK 1879 b, S. 18.

⁸⁸ Außerdem halte ich es wie an früherer Stelle bereits erläutert für wahrscheinlich, dass die Kapelle lang vor der Freilassung Michal Smíšek z Vrchovišť's aus der Gefangennahme – nämlich zwischen 1485 und 1492 – ausgemalt wurde. Siehe in vorliegender Arbeit S. 10-15, besonders S. 15.

⁸⁹ KRÁSA 1977, S. 118-119 und ALT 1986, S. 144-147.

angenommen.⁹⁰ Doch obwohl die Artikel offensichtlich um Synthese bemüht sind, vernachlässigt Josef Krása bei seiner Interpretation die Gewölbemalereien⁹¹, während das Autorenkollektiv um Jaroslav Alt die Malereien der Gewölbezwickel außer Acht lässt⁹². Keiner der Autoren wagt also trotz teilweise überzeugender interpretatorischer Einzellösungen den Versuch zu überprüfen, ob sich ein für alle Fresken der Kapelle verbindendes inhaltliches Konzept finden ließe.

Auch die auffallend disparate Gestaltungsweise der einzelnen Wandebenen wird in der kunsthistorischen Literatur nur am Rand behandelt. Eine bloße Beschreibung und Klassifizierung einzelner Unterschiede findet bereits sehr früh statt. Jedoch nur zwei Autorinnen beschreiben diese als bewusst parallel eingesetzte Gestaltungsarten und bemühen sich, eine Erklärung für deren Anwendung zu finden. Hana Korecká-Seifertová faßt 1970 die Fresken der untersten Wandzone zu einer und die Fresken der zweiten und dritten Wandzone zu einer zweiten Gruppe zusammen, die sie nicht nur inhaltlich, sondern auch formal von einander unterscheidet. Dem Maler sei es bei den Fresken, die sich mit dem Betrachter auf einer Ebene befanden, vor allem um die Erweiterung des schmalen, realen Kapellenraums mit den Mitteln der Malerei und somit um das Erzeugen des Eindrucks von Wirklichkeit gegangen. Die höher gelegenen Malereien seien für den zeitgenössischen Betrachter mit der überirdischen Sphäre verknüpft gewesen und respektierten in ihrer Ausführung die Vorgaben der Architektur.⁹³ Jarmila Vacková beschreibt und unterscheidet 1971 ebenfalls diese zwei Gestaltungsarten. Auch sie hebt den illusionistischen und raumerweiternden Charakter der Fresken der unteren Wandzone hervor und vermutet des Weiteren, dass diese die Realität des Stifters und der Betrachter widerspiegeln sollten, während sie die darüberliegenden Malereien mit der Welt des Herrschers verbindet.⁹⁴ Beide Autorinnen führen den Einsatz unterschiedlicher Gestaltungsweisen jedoch ausschließlich auf die unterschiedlichen Themen der einzelnen Szenen zurück (Raum des Betrachters/bürgerliche Welt des Stifters einerseits, überirdische Sphäre/Welt des Herrschers andererseits), ohne sich genauer darauf einzulassen, was auf einer rein materiellen Ebene eigentlich dargestellt werden sollte. Kein einziger Autor

⁹⁰ KRÁSA 1977, S. 118. Doch obwohl Josef Krása die Sorge des Stifters um sein Seelenheil als Hauptmotivation für die Stiftung ansieht, so räumt er ein, dass die Verherrlichung Valdislav II. – wenn auch nur zweitrangig – so doch auch von Bedeutung für die Ausstattung gewesen sein könnte. Siehe KRÁSA 1977, S. 118-119.

⁹¹ KRÁSA 1977.

⁹² ALT 1986.

⁹³ KORECKÁ-SEIFERTOVÁ 1970, S. 8.

⁹⁴ Am ausführlichsten siehe VACKOVÁ 1971, S. 258, S. 266-267, S. 272 und S. 276. Siehe auch VACKOVÁ 1972, S. 646-647.

versucht zudem zu ergründen, ob die einzelnen Merkmale der verschiedenen Gestaltungsarten auch in den Fresken der Gewölbezzone oberhalb der dritten Wandzone auftreten, oder zu fragen, inwiefern sich diese Fresken in ein mögliches, den unterschiedlichen Modi zugrunde liegendes Konzept mit einbeziehen ließen.

3. Neue Perspektiven

Wie ich in meinen Ausführungen zum Forschungsstand gezeigt habe, ist die Frage der Datierung weitestgehend geklärt. Mit den Mitteln des Stilvergleichs und den zur Verfügung stehenden Informationen über das Leben des Stifters wird eine genauere Datierung wohl kaum möglich und meines Erachtens auch nicht nötig sein. Die Beantwortung der in der Forschung häufig und sehr ausführlich bearbeiteten Frage nach der Persönlichkeit des Künstlers gestaltet sich hingegen wesentlich komplizierter. Doch obwohl sie bisher noch nicht zufriedenstellend geklärt werden konnte, werde ich mich damit begnügen, noch einmal zu betonen, dass der Meister der Smíšek-Kapelle für die Ausmalung der Kapelle vielfältige Vorbilder herangezogen hat. Der Versuch, die Herkunft des Künstlers genauer zu lokalisieren und seinen Stil einer einzigen Kunstlandschaft zuzuordnen, würde den Rahmen meiner Arbeit aber sprengen.

Da sich ein Großteil der kunsthistorischen Arbeiten eingehend mit diesen beiden Fragestellungen auseinandersetzt, während andere Themenblöcke nahezu gänzlich unberührt bleiben, werde ich mich im folgenden Abschnitt ausschließlich diesen vernachlässigten Problemstellungen widmen: Ausgehend von einer genauen Betrachtung der Gesamtstruktur der malerischen Gestaltung der Kapelle, werde ich mich um eine eingehende Bestimmung der unterschiedlichen Gestaltungsmodi bemühen und untersuchen, was durch diese dargestellt werden soll. Anschließend werde ich versuchen, die ikonologische Bedeutung aller Szenen und Figuren im Rahmen eines möglichen Gesamtprogrammes der Kapelle zu klären und zu hinterfragen, wie die Gestaltungsmodi und das Freskenprogramm mit einander beziehungsweise mit der Funktion der Kapelle in Beziehung zu setzen sind.

3.1 Die Struktur

Auf der untersten Ebene der Kapellensüdwand ist ein illusionistisch gemalter, mit einem flachen Tonnengewölbe gedeckter Raum zu sehen. (Abb. 23) An seiner Rückwand ist eine mit ockerfarbenem Material gerahmte und ausgekleidete Nische, auf seiner rechten Seite ein Türstock mit einer geöffneten Tür abgebildet. In dem Raum scheinen drei annähernd lebensgroß dargestellte Männer in schlichter Bekleidung unterschiedlichen Tätigkeiten nachzugehen. An der Stelle, an welcher der gemalte Raum an die Kapellenwand stoßen würde, scheint er sich mit einem die ganze Wandbreite einnehmenden profilierten Bogen zur realen Kapelle hin zu öffnen. Nur eine gemalte, annähernd hüfthohe Absperrung in sehr schlechtem Erhaltungszustand fungiert als visuelle Trennung zwischen dem fiktiven und dem realen Raum.

Auf der untersten Zone der Westwand, annähernd mittig, befindet sich eine reale, von einem fiktiven Rahmen gesäumte Nische. (Abb. 24) Zu beiden Seiten der realen Nische ist jeweils eine weitere gemalte zu sehen. Die Linke scheint mit ockerfarbenem Material ausgekleidet, aber nicht von diesem umrahmt zu sein. Die Rechte hingegen zeichnet sich in ihrer Gestaltung durch einen breiten, profilierten Rahmen und eine leicht geöffnete Tür aus. Ein wenig nach rechts verschoben über der realen Nische ist zudem das Wappen der Herren von Vrchovišť vor rotem Hintergrund zu sehen.

Vermutlich war bereits zur Zeit der Ausmalung der Kapelle geplant, an die Ostwand einen Flügelaltar zu stellen, der größere in sich geschlossene Darstellungen unleserlich gemacht hätte. Daher scheint die unterste Wandebene auf dieser Seite rein ornamental geschmückt zu sein (Abb. 26), denn wie alle anderen vermeintlich von gegenständlichen Darstellungen freien Flächen der Ost- und Westwand ist sie fast vollständig mit gemaltem, grünem Maßwerk bedeckt. Einzig über dem Altar ist zur rechten und zur linken der Altarbekrönung ein Stück eines dunkelroten Farbstreifens zu sehen, der sich bis zur malerischen Gestaltung der nächst höheren Wandebene erstreckt. (Abb. 19 und Abb. 26) Wie weit er hinter dem Altar in Richtung Boden weitergeführt ist, ist nicht sichtbar.

Da Ost- und Westwand oberhalb der untersten Freskenzone strukturell analog gestaltet sind, will ich mich bei der Beschreibung der oberen drei Wandzonen vorläufig auf die besser erhaltenen Malereien der Ostwand konzentrieren (Abb. 2): Auf Höhe der zweiten und dritten Wandebene sind Szenen biblischen beziehungsweise legendarischen Ursprungs gezeigt. (Abb. 19 und Abb. 21) Diese zwei Fresken unterscheiden sich wesentlich von den zuvor geschilderten darunter liegenden. Beide sind durch einen einzigen fiktiven,

profilierten Rahmen mit einer Querleiste zwischen ihnen von den anderen Malereien abgegrenzt. Beide zeigen Landschaftsdarstellungen mit einem hohen Fluchtpunkt und einem von den zuvor beschriebenen Fresken der unteren Zone differierenden perspektivischen System. Beide zeigen Szenen mit idealisierten, flach wirkenden Figuren, die in kostbare Kleider gehüllt sind.

Das Fresko im obersten Wandfeld befindet sich in einem relativ schlechten Erhaltungszustand. (Abb. 28) Zu sehen ist eine gemalte, fenstergroße Öffnung, deren breite, profilierte Einfassung direkt an den gemalten Rahmen der darunter liegenden Wandebene anschließt und knapp unterhalb des Kapellengewölbes von einem Rundbogen bekrönt ist. Über die Brüstung dieser Einfassung, die als in den Kapellenraum hinein ragend wahrgenommen wird, scheint ein grünes, farbig gefasstes Tuch gebreitet zu sein. In dem fiktiven, sich hinter der Öffnung ausbreitenden Raum ist eine lebensgroße, aller Wahrscheinlichkeit nach stehende Figur abgebildet, deren Details aber aufgrund des Erhaltungszustandes nur noch schwer erkennbar sind.

Die Fresken des Kapellengewölbes sind nur noch bruchstückhaft erhalten. (Abb. 29) In einem von Vorlíček zitierten Brief Antonín Materkas vom 17. September 1878, den letzterer knapp nach der Freilegung der Fresken verfasst hat, schreibt Materka, dass im Kapellengewölbe vier Engel in bunten Gewändern mit Rauchgefäßen vor blauem Hintergrund zu sehen seien.⁹⁵ Heute ist von dieser geschilderten Ausmalung, die vermutlich im Zuge der Restaurierung am Ende des 19. Jahrhunderts und der späteren Entfernung der Übermalungen stark gelitten hat⁹⁶, kaum noch etwas zu erkennen. Nur noch in einem Gewölbefeld ist zwischen den dunkelrot bemalten Kreuzrippen ein fliegender Engel mit aufgeplustertem Mantel vor blauem Hintergrund zu sehen.

Im Chorumgangsgewölbe sind zwischen den Kreuzrippen neun musizierende Engel mit aufgebauchten, bunten Mänteln abgebildet. (Abb. 4) Im Gegensatz zu den von Materka beschriebenen Engeln des Kapellengewölbes scheinen diese vor einfärbigem, blauem, grünem beziehungsweise rotem Grund zu schweben. Auch die im Gewölbe dargestellten Propheten Elias, Elisäus, Ezechiel und David sind vor diesem bunten, raumlosen Hintergrund umweht von Schriftbändern, die ihre Namen tragen, dargestellt.

⁹⁵ Vorlíček o.J. [nach 1905?], S. 9.

⁹⁶ Zur ersten Restaurierungskampagne siehe VORLÍČEK o.J. [nach 1905?], S. 11-12 und S. 14. Zur späteren Entfernung der nachgedunkelten Ergänzungen siehe KRÁSA 1962, S. 506-507, KRÁSA 1978, S. 266 und ALT 1986, S. 142.

Die Fresken lassen sich anhand dieser Beschreibung in einzelne Gruppen unterteilen. Die erste wird durch die Fresken der untersten Wandebene (Abb. 23 und Abb. 24) und die gemalten Logen in den Gewölbezwickeln gebildet (Abb. 28 und Abb. 30). Kennzeichnend für diese Malereien ist ein besonders hoher Grad an Realismus, wie dies bei der Beschreibung der Fresken der untersten Wandzone schon häufig in der kunsthistorischen Literatur festgehalten wurde.⁹⁷ Im Zusammenhang mit den Gewölbezwickeln, die meines Erachtens von demselben Grad an Realismus geprägt sind und mit der untersten Wandzone zusammen zu lesen sind, wurde dieses Merkmal hingegen so gut wie nie beachtet. Im Unterschied zu den bisher veröffentlichten Forschungsmeinungen vertrete ich nicht nur die Ansicht, dass diese Malereien tatsächliche Architektur vortäuschen sollen, die entweder den Kapellenraum erweitert (wie auf der Südwand) oder in den Kapellenraum hineinragt (wie die Brüstungen der Logen), sondern auch dass sämtliche in diesen Fresken dargestellten Personen und Gegenstände als Teil der Realität des Betrachters zu deuten sind. Dafür, dass diese Fresken wirklich in einem so starken Maß als real intendiert sind, spricht vor allem die Tatsache, dass die gesamte, gemalte Architektur sowie alle sie belebenden Menschen und Gegenstände derselben Ordnung und denselben Regeln wie die Realwelt unterliegen. So ist zum Beispiel die Absperrung zwischen dem Kapellenraum und dem illusionierten Anraum an der Südwand genauso hoch gestaltet wie die Sockel der realen Kapellenpfeiler an der Grenze zum Chorumgang und bildet somit mit diesen eine scheinbare architektonische Einheit. Auch das sich „zwischen“ den Bildern befindende gemalte, grüne Maßwerk ist nicht – wie oft in der Forschung zu lesen – als rein dekoratives Ornament zu sehen⁹⁸, sondern ist Teil der gemalten Architektur und soll reales, dreidimensionales Maßwerk, womöglich aus grünem Marmor, darstellen. Der Maler der Fresken geht in seinem Bemühen um Realismus so weit, dass er bewusst starke Abweichungen vom idealtypischen Bild der Gegenstände einsetzt und sogar riskiert, dadurch deren Lesbarkeit zu erschweren, wie das Beispiel des innerbildlichen Türstocks an der Südwand zeigt. (Abb. 23) Dieser scheint so nah an den Realraum der Kapelle gerückt zu sein, dass er vom grauen, profilierten Rahmen sowie der hüfthohen Absperrung stark überschritten wird. Die drei Männer im fiktiven Raum sind lebensgroß gegeben und einige der Gegenstände, wie zum Beispiel das in der Nische an der Westwand lehrende Buch, werfen einen der Lichtsituation der Kapelle (Lichteinfall durch das Kapellenfenster) entsprechenden Schlagschatten. Zusätzlich unterstützen die genau ausgeführten Details der dargestellten

⁹⁷ DVOŘÁK 1951, S. 81, KORECKÁ-SEIFERTOVÁ 1970, S. 8., VACKOVÁ 1971, S. 257-258, S. 272, VACKOVÁ 1972, S. 645-646 und KRÁSA 1977, S. 116.

⁹⁸ ANON. 1882, S. CXXXVI, VORLÍČEK o.J. [nach 1905], S. 13 und KORECKÁ-SEIFERTOVÁ 1970, S. 8.

Objekte, wie zum Beispiel die Gestaltung der Büchereinbände (Abb. 31), an denen sowohl die Prägung des Leders als auch die Buchschließen zu erkennen sind, den Realitätscharakter dieser Fresken. Nicht zuletzt führen verbindende Elemente zwischen den illusionierten Raumteilen und dem realen Kapellenraum wie zum Beispiel die kleine gemalte Glocke, die zwar am profilierten Bogen des fiktiven Raumes an der Südwand befestigt, doch eindeutig in den Realraum der Kapelle hineinzuragen scheint, zu einer Erhöhung des Realitätscharakters des gemalten Raumes. Besonders beachtenswert erscheint mir innerhalb dieser ersten Gruppe von Fresken die Gestaltung der Logen in den Gewölbezwickeln. Doch bevor ich näher auf deren Disposition eingehe, möchte ich mich der zweiten Gruppe, den Fresken der zweiten und dritten Wandzone, widmen.

Die Malereien der zweiten und dritten Wandebene (Abb. 19 bis Abb. 22) unterscheiden sich in ihrer Gestaltung, wie in der Literatur schon früh kommentiert wurde, grundlegend von denen der darunter liegenden ersten Wandebene.⁹⁹ Formal sind die vier Szenen durch einen wesentlich geringeren Bezug zum Realraum gekennzeichnet. Bereits die Tatsache, dass alle vier Ereignisse als im Freien stattfindend gezeigt werden, macht klar, dass das Dargestellte keinesfalls Teil des Kapelleninnenraumes sein kann. Allerdings kann auch kein fiktiver Ausblick aus der Kapelle gemeint sein, da jeweils zwei Landschaftsbilder über einander zu sehen sind. (Abb. 2 und Abb. 3) Dass die Wahl dieser Handlungsorte nicht thematisch vorgegeben war und es sich tatsächlich um ein bewusst eingesetztes stilistisches Mittel des Malers gehandelt hat, wird dadurch deutlich, dass die Szene der Tiburtinischen Sibylle in ihrer Beschreibung in der *Legenda Aurea* in einem Innenraum stattfindet.¹⁰⁰ Im Unterschied zu den Fresken der ersten Gruppe finden sich bei denen der zweiten Gruppe auch keinerlei Elemente, die die Grenze zwischen gemaltem und realem Raum zu durchbrechen oder zumindest mit dieser zu spielen scheinen. Doch nicht nur das, die Malereien werden sogar durch einen gemeinsamen Rahmen klar vom Realraum abgegrenzt. Einzig die INRI-Tafel in der Kreuzigungsdarstellung überschneidet das Bildfeld. (Abb. 19) Allerdings gehe ich davon aus, dass es sich bei dieser um eine nachträgliche Ergänzung handelt, da die „Tafel“ nur aus Schriftzeichen und einer diese säumenden Linie besteht, ohne den dahinter liegenden Himmel und Rahmen zu verdecken. Andere Eigenheiten dieser zweiten Freskengruppe wiederum betonen die Künstlichkeit der Darstellung. Bis auf die in einigen Merkmalen abweichende Kreuzigungsdarstellung ähneln einander alle Szenen auffallend in ihrer Komposition. Jeweils auf der dem Kapellenfenster

⁹⁹ VORLÍČEK o.J. [nach 1905], S. 9, KORECKÁ-SEIFERTOVÁ 1970, S. 8., VACKOVÁ 1971, S. 258, S. 266-267 und S.272 und VACKOVÁ 1972, S. 645-646.

¹⁰⁰ BENZ 1979, S. 52.

näheren Freskenseite ist eine sich in den Tiefenraum erstreckende Architekturkulisse zu sehen, die annähernd zwei Drittel des Hintergrundes bedeckt. Durch einen besonders hohen Fluchtpunkt und orthogonal zur Bildfläche verlaufende Architekturelemente wie Zinnen, Arkaden oder Treppen wird ein starker Tiefenzug erzeugt. Auf der dem Chorumgang näheren Freskenseite ist in jedem der drei Bilder ein Ausblick auf eine weit entfernte Seenlandschaft zu sehen. Der Eindruck von Tiefe wird zusätzlich dadurch verstärkt, dass vor allem in den Szenen der Tiburtinischen Sibylle vor Kaiser Augustus (Abb. 21) und der Begegnung der Königin von Saba mit Salomon (Abb. 20) die auf der vordersten Ebene bildparallel dargestellte Handlung mit stark verkürzten, in den Raum hinein angeordneten Nebenfiguren kontrastiert. Bei der Szene der Gerechtigkeit Trajans (Abb. 22) ist dieser Eindruck durch die große Zahl sich um die Hauptszene drängender Figuren abgeschwächt und die Szene im Vordergrund durch eine weitere links im Hintergrund des Bildes ergänzt. Auch die idealisierte, flache Gestaltung der auffallend prunkvoll gekleideten Figuren, die in starkem Kontrast zur Schlichtheit der Figuren der ersten Gruppe und zu dem dort stattfindenden bewussten Bruch mit dem Idealbild (Überschneidung des gemalten Türstocks) steht, verstärkt diesen betont künstlichen Eindruck. Nicht zuletzt unterscheiden sich die vier Fresken der zweiten Gruppe von denen der ersten in ihrem Einsatz der Perspektive: Die Wandmalereien der ersten Gruppe scheinen alle auf denselben Betrachterstandpunkt gerichtet zu sein, was dazu führt, dass sie von diesem einen Standort in der Kapelle besonders gut als Erweiterung des Realraumes wahrgenommen werden können. Die perspektivische Konstruktion der vier großen Szenen hingegen ist auf einen neutralen Betrachterstandpunkt ausgerichtet. Meines Erachtens deuten all die Elemente, die die vier Szenen vom Realraum abgrenzen beziehungsweise ihre Künstlichkeit hervorheben, darauf hin, dass der Maler versucht hat, diese Fresken im Unterschied zu den Fresken der ersten und der vierten Wandzone bewusst als gemalte Bilder auszuweisen. Dass dabei aber nicht Wandmalereien, sondern ausdrücklich Tafelbilder imitiert werden sollten, wird deutlich, wenn man die für die Kapelle typische Verwendung bestimmter Farben zur Darstellung gewisser Materialien beachtet. Dunkelrot scheint immer für Stein, womöglich für roten Marmor, Ocker hingegen für Holz zu stehen. So ist zum Beispiel der gemalte Türstock an der Südwand in Rot gehalten, ebenso die durch die gemalte Bogenöffnung, die Seitenwände der Kapelle und das Fenster entstehenden Wandzwickel. (Abb. 23) Der gemalte Türflügel und das Lesepult an der Südwand, das Türchen der rechten illusionistischen Nische der Ostwand sowie die Auskleidung sämtlicher gemalter Nischen sind hingegen ocker. (Abb. 23 und Abb. 24) Da die profilierten Rahmen, die die vier

Szenen der zweiten und dritten Ebene erfassen, ebenfalls ockerfarben sind, kann es sich dabei also nur um hölzerne Bilderrahmen handeln. Auch diese Rahmen wurden in der kunsthistorischen Literatur zwar häufig erwähnt, doch fast ausschließlich im Sinne von „Einfassung“ und nicht von „Bilderrahmen“.¹⁰¹ Nur Dvořák schien 1951 an Tafelmalereien zu denken, als er von illusionistisch gerahmten Bildern sprach.¹⁰² Auffallend ist auch, dass er sowohl das Fresko auf der Südwand als realistische Fortsetzung des Raumes bezeichnete als auch die Ausrichtung aller Malereien der untersten Wandebene auf einen Betrachterstandpunkt erkannte.¹⁰³ Doch obwohl er alle diese Einzelelemente wahrzunehmen und richtig zu interpretieren schien, zog er keine weiteren Schlüsse daraus, wie ich annehme, vermutlich aufgrund seines gänzlich anders gelagerten Forschungsinteresses.

Mit dem Wissen, dass es sich bei den Malereien der zweiten Gruppe um illusionierte Tafelmalereien handelt, möchte ich nun zur Erläuterung der Konstruktion der Logen in den Gewölbezwickeln zurückkehren. (Abb. 28 und Abb. 30) Wie zuvor beschrieben, ist an der Ostwand oberhalb des Altares ein dunkelroter, also Stein imitierender, mittig platzierter Streifen zu sehen, der hinter dem Altar weitergeführt zu sein scheint und sich somit vom Boden bis zu den Malereien der zweiten Ebene erstreckt haben könnte. Direkt oberhalb der Malereien der dritten Ebene setzt wiederum ein dunkelroter, mittig angeordneter Farbstreifen gleicher Breite an, der in die Logenarchitektur mündet. Bedenkt man, dass die Fresken der zweiten und dritten Wandebene bewegliche – wenn auch etwas unhandliche – Bilder vortäuschen, kann man die dunkelroten Streifen oberhalb und unterhalb dieser Bilder ohne größere Schwierigkeiten gedanklich verbinden und als steinerne, der Kapellenwand vorgelagerte Lisene verstehen, an deren oberem Ende eine ebenfalls steinerne Loge sitzt. (Abb.33)

Bei Betrachtung der untersten Ebene der Ostwand fällt auf, dass die fiktive Lisene auf dieser Kapellenseite nicht bis zum Boden fortgeführt ist, sondern oberhalb der realen Nische endet, obwohl das die Lesbarkeit des dunkelroten Farbstreifens als Lisene erschwert. (Abb. 24) Dies liegt meines Erachtens vor allem an den architektonischen Vorgaben der Kapelle, denn die reale Nische ist im Verhältnis zur Symmetrieachse der gemalten Logen-Lisenen-Architektur, die sich am Spitzbogen des Gewölbezwickels

¹⁰¹ Slavík 1879, S. 58, VORLÍČEK o.J. [nach 1905], S. 9 und VACKOVÁ 1971, S. 257.

¹⁰² DVOŘÁK 1951, S. 80.

¹⁰³ DVOŘÁK 1951, S. 81.

orientiert, nach links verschoben.¹⁰⁴ (Abb. 3) Um diese ästhetisch problematische Stelle zu überspielen, lässt der Maler den dunkelroten Streifen nicht nur oberhalb der Nische enden, sondern trennt diese zwei Elemente zusätzlich durch einen schmalen grünen Wandstreifen von einander. Das auf dem roten Streifen abgebildete Wappen der Herren von Vrchovišť und die dadurch entstehende Ähnlichkeit des dunkelroten Wandstreifens zu einer Tapiserie verunklären diese Stelle zusätzlich.

Die dritte Gruppe wird durch die Malereien des Gewölbes gebildet. (Abb. 4) Im Gegensatz zu den anderen Fresken der Kapelle ist in den Malereien des Gewölbes keine glaubwürdige Raumauffassung zu erkennen. Die Engel und Propheten schweben vor monochromen Feldern in unterschiedlichen Farben, die keinerlei Tiefenwirkung aufkommen lassen. Die Gestaltung der Figuren schwankt zwischen der ausgesprochen dekorativen und gänzlich realitätsfernen Gestaltung der von Spruchbändern umwehten Propheten und der etwas realistischeren der Engel. Die Flügel der Engel sind zwar dekorativ in die Gewölbefelder eingepasst, doch entspricht die Ausführung der Schatten auf ihren Gesichtern und die Bewegung ihrer Gewänder den Gesetzmäßigkeiten der Welt der Betrachter und vermittelt – wie vom Autorenkollektiv um Jaroslav Alt den Älteren bereits erkannt – den Eindruck, als würden sich die Engel zwischen den Gewölberippen in den dunklen Raum der Kapelle herabsenken.¹⁰⁵ Die Fresken dieser Gruppe nehmen somit eine wiederum andere Position zur Realität ein als die schon besprochenen unteren Gruppen. Meines Erachtens sind die Engel durchaus als tatsächlich im Kapellenraum anwesend zu interpretieren, doch soll durch ihre Darstellungsweise betont werden, dass sie einer anderen Art von Realität angehören als der Kapellenbesucher, die nur bedingt den Gesetzmäßigkeiten dieser Welt folgt. Die Propheten hingegen können aufgrund ihrer wesentlich abstrakteren Darstellungsweise nicht als real im Kapellenraum anwesend wahrgenommen werden. Wie genau ihr Bezug zu ihrem Umfeld zu deuten ist, werde ich an späterer Stelle erläutern.

Abschließend ist zu sagen, dass die drei Freskengruppen (illusionierte Raumerweiterung, fiktive Tafelmalereien und sich in die Kapelle herabsenkende Engel) im Wesentlichen jeweils einzelne Elemente einer Kapellenausstattung beziehungsweise ihrer Besucher vortäuschen, die bei gemeinsamer Betrachtung den Eindruck einer großen, reich geschmückten und gut besuchten Kapelle entstehen lassen. Als Bindeglieder zwischen den

¹⁰⁴ Die Platzierung der realen Nische scheint sich an der Mitte der unteren Wandbreite zu orientieren und ist daher, da auf der rechten Seite der Kapellenwand der etwas breitere Sockel des Pfeilers in die Kapelle hineinragt, im Verhältnis zur gemalten Lisene etwas nach links verschoben.

¹⁰⁵ ALT 1986, S. 147.

einzelnen Freskengruppen fungieren die gemalte Scheinarchitektur (zum Beispiel das grüne Maßwerk und die roten Wandzwickel) und die in denselben Farben bemalten realen Pfeiler und Kreuzrippen der Kapelle, welche die einzelnen Wandmalereien umklammern und klar als gleichwertige Elemente einer einzigen Kapellenausstattung kennzeichnen. Nur die dargestellten Figuren unterscheiden sich je nach Freskengruppe in ihrem Bezug zur Realität des Kapellenraumes. Diese scheinen einzelnen „Wahrnehmungsverträgen“, wie sie von Michael Viktor Schwarz in seinem Artikel über Gestaltung und Funktion des Johannes-Evangelist-Altars in der Unterkirche von San Francesco in Assisi vorgestellt wurden, unterworfen zu sein.¹⁰⁶ Die Figuren der ersten Gruppe sind genauso wie die Besucher der Kapelle als tatsächlich Anwesende aus Fleisch und Blut gedacht, während die Figuren der zweiten Gruppe (und somit auch die abgebildeten Szenen) ausdrücklich als gemalt und daher nicht real anwesend zu deuten sind. Die Engel der dritten Gruppe hingegen nehmen in Bezug auf die Realität des Betrachters eine Zwischenposition ein: Sie sind zwar als leibhaftig in der Kapelle anwesend, aber als einer anderen Welt angehörend zu denken. Die im Chorumgangsgewölbe dargestellten Propheten hingegen lassen sich gar nicht mit der Realität des Betrachters vereinbaren. Dass diese unterschiedlichen Positionen meines Erachtens jeweils mit einer anderen Funktion im Rahmen der Ausstattung gekoppelt sind, werde ich in den folgenden Kapiteln zeigen.

3.2 Das Programm

3.2.1 Die unterste Wandebene

Nachdem nun geklärt ist, was die einzelnen Fresken im Rahmen der illusionierten Ausstattung der Kapelle und ihrer gemalten Besucher darstellen, möchte ich mich der näheren ikonographischen sowie der ikonologischen Auslegung der einzelnen Fresken widmen. Die Malereien der untersten Ebene der Westwand zeigen neben dem Wappen der Herren von Vrchovišć zwei gemalte Nischen, links eine unverschließbare und rechts eine Nische, in die der Einblick durch ein nur leicht geöffnetes Türchen verwehrt wird. (Abb. 24) In der linken Nische sind Kerzenständer, Kerzen, Bücher (wahrscheinlich Missalien) und zwei hängende Kännchen (vermutlich Hydria und Ampulla, die Kännchen für Wasser

¹⁰⁶ Schwarz 2002a, S. 92-94.

und Wein) abgebildet. (Abb. 31) Der Umstand, dass diese für die Messfeier benötigten Gegenstände sichtbar sind, nicht jedoch Kelch und Patene, legt nahe, dass letztere als in der rechten Nische aufbewahrt gedacht werden sollen. (Abb. 34) Dadurch ist diese als fiktives Armarium zu deuten. Hierfür würde auch die abweichende malerische Gestaltung dieser Nische sprechen, denn die in ihr aufbewahrten Gegenstände, die *vasa sacra*, bedurften aufgrund ihrer großen liturgischen Bedeutung besonderer Behandlung (Hervorhebung durch den breiten fiktiven Rahmen) und besonderen Schutzes (Verschließbarkeit außerhalb der Meßfeier durch ein Türchen).¹⁰⁷ Die Tatsache, dass das fiktive Türchen des Armariums, geöffnet ist, weist darauf hin, dass Kelch und Patene im Rahmen einer Meßfeier oder der Vorbereitungen zu dieser in Verwendung sind.

Obwohl die gemalten Nischen schon sehr früh als Äquivalente des realen, dazwischen liegenden Armariums erkannt wurden¹⁰⁸, erfuhren sie in ihrer Interpretation häufig ein ähnliches Schicksal wie die von Pietro Lorenzetti in der Unterkirche von San Francesco in Assisi gemalte Nische beim Johannes-Evangelist-Altar. (Abb. 35) Denn genauso wie diese wurden sie zumeist als besonders frühe selbstständige Stilleben gedeutet, ohne ihnen eine weitere Bedeutung für die Kapellenausstattung zuzusprechen.¹⁰⁹ Doch ebenso wie von Michael Viktor Schwarz für Lorenzettis Fresko argumentiert, sind auch die Nischen der Smíšek-Kapelle Teil eines Ensembles von Bildern und nicht, wie es für ein Stilleben bezeichnend wäre, selbstständige Tafelbilder.¹¹⁰ Denn die gemalten Nischen stehen einerseits – wie von Jaroslav Pešina beiläufig erwähnt – in Zusammenhang mit den benachbarten Szenen und andererseits – wie auch Hana Korecká-Seifertová einräumt – mit der liturgischen Funktion des Realraumes.¹¹¹

Das Dilemma, dass sich durch diese malerische Gestaltung plötzlich zwei Armaria (ein reales und ein gemaltes) in der Kapelle befunden hätten, löst der Künstler mit den ihm zur Verfügung stehenden malerischen Mitteln. Die reale Nische ist im Gegensatz zu ihrem illusionierten Gegenstück nur auf drei Seiten von einem fiktiven, in diesem Fall dunkelroten Rahmen eingefasst, der sich bis zu der Stelle hinunterzieht, wo die Fresken – vermutlich durch einen Wasserschaden – zerstört sind. Auf der Unterseite der Nische ist die Einfassung, die sich ebenfalls bis zum Wasserschaden erstreckt, allerdings ocker. Ich vermute – und alte, voraussichtlich Mitte des 20. Jahrhunderts entstandene Photographien scheinen diese Annahme zu stützen (Abb. 32) –, dass sowohl die rote als auch die

¹⁰⁷ Siehe SCHWARZ 2002a, S. 89-90.

¹⁰⁸ Erstmals bei ANON. 1882, S. CXXVI.

¹⁰⁹ Erstmals bei MATĚJČEK 1931, S. 368. Genauerer siehe in vorliegender Arbeit, S. 21.

¹¹⁰ SCHWARZ 2002a, S. 90.

¹¹¹ PEŠINA 1939-1940, S. 262 und KORECKÁ-SEIFERTOVÁ 1970, S. 9-10.

ockerfarbene Rahmung der Nische ursprünglich bis zum Boden fortgesetzt waren.¹¹² Die Nische scheint, wie die auf einer Photographie aus demselben Zeitraum besonders gut sichtbaren Einkerbungen an ihren Rändern vermuten lassen (Abb. 36), ursprünglich ein verschließbares hölzernes Türchen besessen zu haben. Diese Kombination aus realem Kirchenmöbel und gemalter Einfassung hätte – allerdings nur bei geschlossenem Zustand des Nischentürchens – den Eindruck einer verschlossenen, hölzernen Tür mit steinernem Türstock erweckt. Das tatsächliche Armarium der Kapelle ist diesem Gedankengang folgend also durch seine malerische Gestaltung zu einer Tür umgedeutet.

Eine der wichtigsten in der kunsthistorischen Forschung vertretenen Theorien bezüglich der Interpretation der drei auf der Kapellensüdwand gemalten Männer (Abb. 23) geht davon aus, dass es sich bei den Abgebildeten um den mit der Messvorbereitung beschäftigten Stifter und zwei seiner Familienmitglieder handle.¹¹³ Häufig wird in diesem Zusammenhang die Bezeichnung „Votivbild“ gebraucht.¹¹⁴ Abgesehen davon, dass Votivbilder dieser Zeit die jeweiligen Donatoren meist im Profil mit zum Gebet gefalteten Händen, bei ganzfigurigen Darstellungen in kniender Körperhaltung, zeigen (Abb. 6 und Abb. 8), gehe ich davon aus, dass dieses Fresko nicht den Stifter abbildet, wie er selbst die Messe vorbereitet, sondern andere, wie sie eine Messe *für* den Stifter vorbereiten.

Die zweite der Hauptthesen zu diesem Bild, nämlich die, dass es sich bei den Dargestellten um Mitglieder einer Bruderschaft handle¹¹⁵, erscheint mir hingegen sehr plausibel. Es ist anzunehmen, dass Michal Smíšek z Vrchvišť als Mitglied des Kuttenger Patriziats und als „paumajstr“ beziehungsweise „director fabricae“ der Barbarakirche¹¹⁶ selbst Mitglied einer örtlichen Bruderschaft war, ähnlich wie laut Michael Viktor Schwarz Anton Pilgram und zahlreiche der Baumeister von St. Stephan Mitglieder der

¹¹² Da diese 1971 von Albert Kotal veröffentlichte Photographie möglicherweise noch vor der Entfernung der aus dem Ende des 19. Jahrhunderts stammenden Ergänzungen entstanden ist, lässt sich allerdings nicht mit Sicherheit sagen, ob das Bild die Fresken in einem besseren Erhaltungszustand zeigt oder ob diese nicht viel mehr durch die Überrestaurierung des 19. Jahrhunderts in ihrem Erscheinungsbild verfälscht sind.

¹¹³ TILL 1915, S. 25, TILL 1918, S. 20, VACKOVÁ 1971, S. 257 und S. 260, VACKOVÁ 1972, S. 645, KRÁSA 1977, S. 111 und S. 119, ALT 1986, S. 144 und ALTOVÁ O.J. [2003?], S.17-18. Einige Autoren schreiben sogar ausdrücklich, dass es sich bei den Abgebildeten um den Stifter und seine zwei Söhne handle. Siehe VACKOVÁ 1971, S. 272, VACKOVÁ 1972, S. 645, KRÁSA 1977, S. 111 und ALT 1986, S. 144. Laut Helena Štroblová lässt sich jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit nur ein Bruder (Vávra beziehungsweise Vavřinec) und ein Sohn für Michal Smíšek z Vrchvišť annehmen. Siehe ŠTROBLOVÁ 1992, S. 10. Die Tatsache, dass Vencelík und Jan im Privilegium Friedrichs III. als Brüder Michals angeführt sind, führt Štroblová allein darauf zurück, dass dieses in erster Linie Vencelík gegolten habe, durch die Bezeichnung Michals und Jans als dessen Brüder jedoch auf diese beiden Familienmitglieder ausgeweitet wurde. Siehe ŠTROBLOVÁ 1992, S. 11.

¹¹⁴ VACKOVÁ 1971, S. 257 und S. 276, ŠMAHEL 1984, S. 322, ALT 1986, S. 144 und ALTOVÁ O.J. [2003?], S.17-18.

¹¹⁵ Erstmals bei Winter 1893, S. 139. Genaueres siehe in vorliegender Arbeit S. 21.

¹¹⁶ MATĚJKOVÁ 1962, S. 49 und ŠTROBLOVÁ 1992, S. 10.

Gottseignungs-Bruderschaft gewesen seien. Eine der Aufgaben dieser Vereinigung sei die „Gebetshilfe für die büßenden Seelen im Fegefeuer“ gewesen.¹¹⁷ In Analogie dazu erscheint es nicht unwahrscheinlich, dass Michal Smíšek z Vrchvišť in der Kapelle, in der er nach seinem Tod beerdigt werden sollte¹¹⁸, ein Fresko malen ließ, das drei fiktive Vertreter seiner Bruderschaft dabei zeigt, wie sie in Andenken an eines ihrer verstorbenen Bruderschaftsmitglieder eine Memorialmesse vorbereiten.

Dem Raum, in dem sich die drei Männer befinden, ist aufgrund seiner widersprüchlichen Gestaltung dennoch keine eindeutige Funktion zuordnen. Einerseits ist er eindeutig wie im vorherigen Kapitel erläutert als Anraum zur realen Kapelle definiert¹¹⁹, andererseits scheint die fiktive Architektur profanen Charakter zu haben, der sich vor allem in der schlichten Gestaltung der grauen Wände und dem einfachen Tonnengewölbe manifestiert. Weder die von der Forschung vorgeschlagene Interpretation als Familienoratorium noch die als Sakristei lassen sich eindeutig belegen.¹²⁰ Gewiss ist bloß, dass es sich um einen zur Kapelle hin geöffneten, jedoch durch eine hüfthohe Absperrung von dieser abgesetzten Raum handelt, der durch eine Tür, durch die die drei gemalten Männer gekommen zu sein scheinen, betretbar ist. Die Tatsache, dass diese Tür immer noch geöffnet ist, verweist meines Erachtens darauf, dass die Ankunft weiterer, womöglich durch das Läuten der kleinen, gemalten Glocke gerufener, Bruderschaftsmitglieder erwartet wird.

Während die Tätigkeiten der beiden äußeren Figuren im Rahmen einer Memorialmesse verhältnismäßig leicht zu verankern sind (die linke zündet eine Kerze an, die rechte scheint aus einem Gebet- oder Gesangbuch vorzutragen), ist die Tätigkeit der mittleren Figur im Vergleich dazu sehr kryptisch (Abb. 23). Eine der Interpretationen besagt, dass der Mann im Begriff sei, mit dem Stab, den er in Händen hält, die Glocke anzuschlagen.¹²¹ Dies erscheint mir unwahrscheinlich, da er diesen von der Glocke wegzuhalten scheint. Außerdem wurden Glocken zumeist mithilfe einer Schnur zum Läuten gebracht, wie es auch von der tschechischen Marientoddarstellung aus Košátky nahegelegt

¹¹⁷ SCHWARZ 2002b, S. 234-235.

¹¹⁸ REZEK 1878, S. 117.

¹¹⁹ Siehe in vorliegender Arbeit S. 27-28.

¹²⁰ Erstmals bei SLAVÍK 1879, S. 59.

Zur Interpretation als Sakristei siehe Vacková 1971, S. 260 und VACKOVÁ 1972, S. 645.

¹²¹ BRANIŠ 1891, S. 119, TILL 1915, S. 25 und TILL 1918, S. 20. Jaroslav Pešina lehnt diese Interpretation 1940 ab. Er nimmt an, dass der mittlere der drei fiktiven Männer im Begriff ist, genau so wie der gemalte Mann auf der linken Seite eine Kerze anzuzünden. Siehe PEŠINA 1939-1940, Anm. 45 auf S. 262. Im Jahr 1960 interpretiert Pešina den Stab in der Hand der mittleren Figur als Taktstab. Siehe PEŠINA 1960a, S. 10.

wird.¹²² (Abb. 37 und Abb. 38) Im Falle des Freskos der Smíšek-Kapelle könnte dieses feine Detail einer Schnur im Zuge der zahlreichen Restaurierungen durchaus versehentlich entfernt worden sein. Wahrscheinlicher erscheint mir die Erklärung, dass die Figur mit dem Stab in Richtung der Kapellensüdwand deutet, jedoch nicht, wie von František Šmahel behauptet, um die dargestellten Szenen im Sinne einer belehrenden Auslegung für den Betrachter zu interpretieren¹²³ oder um wie von Jarmila Vacková vorgeschlagen gezielt auf den Reiter der Kreuzigungsdarstellung hinzuweisen¹²⁴, sondern vielmehr, um die Aufmerksamkeit des Kapellenbesucher im Sinne einer „Handlungsanweisung“ auf die großen Szenen im Allgemeinen zu lenken.¹²⁵

3.2.2 Die zweite und dritte Wandebene

Da alle Fresken der zweiten und dritten Wandebene Tafelmalereien vortäuschen sollen (Abb. 19 bis Abb. 22) und somit formal eine Gruppe bilden, stellt sich die Frage, ob sich die dargestellten Episoden auch inhaltlich verknüpfen lassen. Rein in Bezug auf die ikonographische Bestimmung der einzelnen Szenen, ist sich die Forschung – wie bereits zuvor erläutert – seit Reinhold Köhlers Interpretation im Jahr 1883 weitestgehend einig.¹²⁶

Bevor ich mich im Folgenden der ikonologischen Bestimmung der Fresken widme, möchte ich die dargestellten Episoden mit Ausnahme der Kreuzigung Christi, von der ich annehme, dass sie hinlänglich bekannt ist, anhand ihrer Schilderung in der *Legenda Aurea* kurz vorstellen. An der Ostwand der Kapelle, oberhalb der Kreuzigung ist die Weissagung der Tiburtinischen Sibylle vor Augustus gezeigt (Abb. 21): Die römischen Senatoren seien mit dem Wunsch, ihn als Gott zu verehren, zu Augustus gekommen. Da diesem bewusst gewesen sei, dass er nur ein sterblicher Mensch ist, habe er die Tiburtinische Sibylle zu sich gerufen, um sie zu befragen, ob je ein Mensch geboren werden würde, der mächtiger sein werde als er. Die Sibylle habe ihm daraufhin eine Erscheinung der Mutter Gottes mit dem Christuskind im Arm gezeigt. Da Augustus erkannte, dass Christus mächtiger sein werde

¹²² Beachtenswert erscheint mir auch, dass die Glocke in diesem Bild, ähnlich wie die Glocke im Fresko der Smíšek-Kapelle, an der Grenze zwischen Bildraum und Betrachtterraum aufgehängt zu sein scheint.

¹²³ ŠMAHEL 1984, S. 322.

¹²⁴ VACKOVÁ 1971, S. 272 und S. 276. Gleichzeitig fungiere der Stab laut Jarmila Vacková als Zeichen der Autorität des Stifters im Rahmen seines Amtes als Sakristan. VACKOVÁ 1971, S. 272.

¹²⁵ SCHWARZ 2002a, S. 90-91.

¹²⁶ ANON. 1883, S. LXXV. Genauerer siehe in vorliegender Arbeit S. 19-20.

als er, opferte er ihm Weihrauch und ließ sich ab diesem Zeitpunkt nicht mehr Gott nennen.¹²⁷

Die Szene der Königin von Saba (Abb. 20) wird nur kurz und noch dazu mit wesentlich von der Darstellung in der Smíšek-Kapelle abweichenden Details, auf die ich später genauer eingehen werde, erwähnt. Die Königin habe, als sie auf ihrem Weg zu Salomon einen See überqueren wollte, vorausgesehen, dass aus dem über das Gewässer gelegten Holz das Kreuz Christi geschlagen werden würde. Daher hätte sie es nicht betreten wollen, wäre davor niedergekniet und hätte es angebetet.¹²⁸

Über die Gerechtigkeit Trajans (Abb. 22) lässt sich nachlesen, dass der Kaiser auf seinem Weg in eine Schlacht von einer Witwe aufgehalten worden sei, die den Tod ihres Sohnes beklagt und einen Richtspruch noch vor der Schlacht verlangt hätte. Trajan hätte sich der Frau erbarmt und geurteilt, dass sein Sohn, der bei einem wilden Ritt durch die Stadt versehentlich den Sohn der Witwe getötet hatte, diese ehelichen sollte.¹²⁹

Wie bereits kurz angeführt, finden sich in der kunsthistorischen Forschung im Wesentlichen zwei Interpretationsstränge zu diesen vier Szenen. Der eine, dessen Hauptvertreterin Jarmila Vacková ist, bringt sie in Verbindung mit dem Herrscher, im Speziellen mit Vladislav II. Die Autorin argumentiert, dass Szenen aus der Kreuzlegende (wie die Begegnung der Königin von Saba mit Salomon) in Verbindung mit den Weissagungen der Sibyllen über die Ankunft des Erlösers (wie die Tiburtinische Sibylle vor Augustus, der im Römischen Reich das Goldene Zeitalter eingeleitet habe) von je her mit den jeweiligen Herrschern in Verbindung gebracht worden seien und sich darauf bezögen, dass diese einerseits dem Kreuz zum Sieg verhelfen und andererseits für Frieden sorgen sollten. Das Ideal, dass die Herrscher die Sache des Rechts vertreten sollten, sei durch die Abbildung von Trajans Gerechtigkeit ausgedrückt.¹³⁰

Vacková's Auslegung der einzelnen Szenen für sich betrachtet wirkt durchaus plausibel. Ihre Begründung dafür, wieso ausgerechnet in der Smíšek-Kapelle Szenen diesen Inhalts dargestellt sein sollten, erscheint mir hingegen weniger stringent. Ihre Argumentation ist in erster Linie politischer Natur. Um die Bedeutung der verbildlichten Eigenschaften des humanistischen Herrscherideals für Vladislav II. zu belegen, greift sie in auf weit zurückliegende politische Konzepte zurück und holt dabei teilweise so weit aus, dass die Bedeutung ihrer historischen Beispiele (Staufische Renaissance) für Vladislav II.

¹²⁷ BENZ 1979, S. 52 und S. 54.

¹²⁸ BENZ 1979, S. 350.

¹²⁹ BENZ 1979, S. 229-229.

¹³⁰ VACKOVÁ 1971, S. 272.

mehr als zweifelhaft erscheint.¹³¹ Als Belege dafür, dass die Figur des Augustus und folglich auch die des Trajan tatsächlich als Kryptoportrait Vladislavs II. zu lesen sei, zieht sie vorrangig den keinesfalls überzeugenden Vergleich der Komposition der Tiburtinischen Sibylle (Abb. 21) mit einem Bild Bernhard Strigels, das Vladislav II. vor der Strahlenkranzmadonna darstellt (Abb. 39), beziehungsweise der im Fresko dargestellten Herrscherinsignien (Abb. 40) mit der Wenzelskrone (Abb. 41).¹³²

Der einzige konkrete Bezug, den Vacková zu Michal Smíšek z Vrchovišť herstellt, ist ihre Annahme, dass dieser, die Szenen zum Dank an Vladislav II. für die durch den König veranlasste Freilassung aus der Gefangenschaft malen ließ, wie ich bereits ausführlich im Forschungsstand meiner Arbeit erläutert und schließlich verworfen habe.¹³³ Folglich halte ich auch ihrer Interpretation des in der Kreuzigung dargestellten Reiters (Abb. 25) für nicht haltbar: Diese nicht mit dem dargestellten Ereignis der Kreuzigung in Zusammenhang stehende Figur blicke direkt auf den mittleren der drei an der Südwand gemalten Männer, den Vacková für eine Abbildung des Stifters hält. Durch die Schriftrolle in seiner Hand sei er als Überbringer der königlichen Botschaft zu verstehen. Vacková betont in diesem Zusammenhang, dass es sich bei dem Reiter um eine „aktualisierte zeitgenössische Figur“ („aktualizovaná dobová figura“) handle, lässt dabei aber völlig außer Acht, dass die Mehrheit der in den vier großen Szenen Dargestellten zeitgenössische Kleidung trägt, also ebenfalls „aktualisiert“ ist.¹³⁴

¹³¹ Vacková greift in ihren Ausführungen unter anderem auf die mehr als 200 Jahre vor der Ausstattung der Smíšek-Kapelle aktuelle Staufische Renaissance zurück und versucht eine gedankliche Verbindung von Friedrich II. über Maximilian I. und Matthias Corvinus bis hin zu Kazimirs IV. politischen Ambitionen für seinen Sohn Vladislav II. zu konstruieren. Einerseits sei Vladislav II. in den Fresken der Smíšek-Kapelle der Tradition des Matthias Corvinus folgend in Form von Kryptoportraits als Augustus und als Trajan abgebildet, um ihn mit dem angestrebten Herrscherideal gleichzusetzen. Andererseits hätten Kazimirs IV. Bestrebungen, auf friedlichem Weg eine geeinte slawische Monarchie als Gegengewicht zum Heiligen römischen Reich deutscher Nation zu gründen, als Anlass gedient, Vladislav II. als auserkorenen Herrscher darzustellen. Siehe VACKOVÁ 1971, S. 273-276.

¹³² Vacková spricht bei ihrem Vergleich von Strigels Tafelbild und dem Fresko der Smíšek-Kapelle von einer verwandten – wenn auch spiegelverkehrten – Komposition. Doch während sich zahlreiche Unterschiede aufzählen lassen (zum Beispiel die Anordnung der Knieenden im Raum oder die Darstellung der Mutter Gottes als Halb- beziehungsweise Ganzkörperfigur), beschränken sich die Analogien im Grunde auf den Ausblick auf eine Seenlandschaft und die von einem Knieenden angebetete Erscheinung der Strahlenkranzmadonna. Als weiteren Beleg sieht sie die zu Füßen des Augustus abgelegten Herrscherinsignien, die neben dem Szepter eine „Krone des Wenzelstypus“ zeigen. Bei näherer Betrachtung wird jedoch auch diesbezüglich klar, dass es zwar gewisse Ähnlichkeiten zwischen der realen und der dargestellten Krone gibt, dass es aber für den Maler ein Leichtes gewesen wäre, diese wesentlich deutlicher zu gestalten, wenn es ihm tatsächlich um einen Verweis auf die Wenzelskrone gegangen wäre. Siehe VACKOVÁ 1971, S. 275.

¹³³ VACKOVÁ 1971, S. 276. Genaueres dazu siehe in vorliegender Arbeit S. 22.

¹³⁴ VACKOVÁ 1971, S. 276.

Zikmund Winter belegt in seinem Buch über die tschechische Mode vom Anfang des 15. Jahrhunderts bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts, dass es sich bei dem Gewand der Dargestellten mehrheitlich um zeitgenössische Kleidung handelt. Siehe WINTER 1893, S. 75, S. 81, S. 123, S. 125, S. 139-140 und S. 164.

Aus den soeben von mir geschilderten Gründen halte ich die von Vacková für die vier Fresken vorgeschlagene politische Auslegung für unwahrscheinlich. Es stellt sich mir auch die Frage, wieso man für die Interpretation der Ausmalung einer privaten Grabkapelle auf eine so weit hergeholte Theorie, durch die sich noch dazu nur ein Bruchteil der Fresken erfassen lässt¹³⁵, zurückgreifen sollte, wenn es eine wesentliche nahe liegendere gibt, die in direktem Bezug zur Funktion der Kapelle steht und durch die sich ein stimmiges Bild – auch unter Einbeziehung der oberen Freskenzone – ergibt. Diese von mir bereits im vorhergehenden Abschnitt angedeutete Interpretationsrichtung, die die Fresken im Zusammenhang mit der erhofften Erlösung des Stifters sieht, entspricht der zweiten in der kunsthistorischen Forschung häufig vertretenen Auslegung der Szenen.

Betrachtet man die Szenen der Tiburtinischen Sibylle vor Augustus, der Begegnung der Königin von Saba mit Salomon und der Gerechtigkeit Trajans hinsichtlich ihres Bezugs zum Seelenheil des Stifters, stellt man fest, dass alle drei auffallende thematische Gemeinsamkeiten aufweisen.¹³⁶ Alle drei Szenen verweisen auf unterschiedliche Art auf die Heilsgeschichte beziehungsweise die Erlösung des Einzelnen.¹³⁷ Die Weissagung der Tiburtinischen Sibylle, die laut *Legenda Aurea* am Tag der Geburt Christi stattgefunden habe und somit auch dem Textabschnitt zu diesem Ereignis zugeordnet ist, galt im Mittelalter als Präfiguration der Geburt Christi.¹³⁸ Dies belegt auch die Verbindung der beiden Ereignisse im *Speculum Humanae Salvationis*.¹³⁹ Auch die Szene der Begegnung der Königin von Saba mit Salomon ist dadurch, dass sie Teil der Kreuzlegende ist, als Verweis auf die Heilsgeschichte lesbar.¹⁴⁰ Die Szene der Gerechtigkeit Trajans nimmt zwar keinen direkten Bezug zur Heilsgeschichte, doch wird in ihr die Erlösung des Einzelnen thematisiert. Denn Trajan wurde, wie die entsprechende Stelle der *Legenda Aurea* berichtet, aufgrund der Fürbitte Gregors des Großen, obwohl er eine Heide war, von den ewigen Qualen erlöst.¹⁴¹

¹³⁵ Ironischerweise betont Vacková am Ende ihres Artikels, dass die Fresken der Smíšek-Kapelle durch ihre Auslegung in den Augen des heutigen Betrachters von Neuem die nötige grundlegende gedankliche Einheit erlangen würden („Okruh představ by se takovouto interpretací znovu uzavřel, aby nástěnné malby ve Smíškovské kapli [...] nabyly znovu i v očích dnešního diváka nutné elementární ideové jednoty.“). Siehe VACKOVÁ 1971, S. 276.

¹³⁶ Diese wird am deutlichsten von Jaroslav Pešina und Josef Krása beschrieben. Siehe PEŠINA 1939-1940 und KRÁSA 1977.

¹³⁷ PEŠINA 1939-1940, S. 255-256 und KRÁSA 1977, S. 119.

¹³⁸ BENZ 1979, S. 47-56, besonders S. 52 und S. 54. Zur Interpretation als Präfiguration der Geburt Christi siehe BOLTEN 1935, Sp. 1272, PEŠINA 1939-1940, S. 256 und HOLL 1994, Sp. 226.

¹³⁹ BOLTEN 1935, Sp. 1272 und HOLL 1994, Sp. 226.

¹⁴⁰ BENZ 1979, S. 349-358, besonders S. 350. Siehe auch PEŠINA 1939-1940, S. 256.

¹⁴¹ Aus der *Legenda Aurea* geht nicht eindeutig hervor, ob Trajan tatsächlich erlöst oder nur seine Qualen im Jenseits erleichtert wurden. Siehe BENZ 1979, S. 229-230. Siehe auch PEŠINA 1939-1940, S. 256 und KRÁSA 1977, S. 119.

Eine weitere Gemeinsamkeit der drei Szenen ist die Thematisierung von Demut.¹⁴² Laut Josef Krása sei die Szene der Weissagung der Sibylle vor Augustus zwar in erster Linie als eschatologisch-imperiale Prophezeiung bekannt, jedoch betone sie auf moralischer Ebene das Thema der Demut.¹⁴³ Und tatsächlich fällt beim Studium dieses Ereignisses in der *Legenda Aurea* die mehrfache Wiederholung von Augustus' ergebener Reaktion auf die Weissagung auf, deren Demut, wie mir scheint, besonders durch die Betonung des großen, äußerlichen Kontrastes zwischen Augustus (Kaiser) und Christus (Kind) hervorgehoben wird: „Der Kaiser aber erkannte, daß das Kind größer sei als er [...]“.¹⁴⁴ Auch die Königin von Saba fungiere in der Szene ihrer Begegnung mit Salomon als Vorbild der Demut.¹⁴⁵ Die Wahl der Darstellungsform dieser Begebenheit, bei der die Königin das Wasser durchschreitet, um das Holz nicht betreten zu müssen, weicht stark von der Schilderung in der *Legenda Aurea* ab, bei der die Königin vor dem Kreuzesholz niederkniet, um es anzubeten. Laut André Chastel entspräche dies der im Norden Europas verbreiteteren Darstellungsform, die sich eng an die aus dem Orient stammende Erzählung der Begegnung anlehne.¹⁴⁶ Auch wenn diese Art der Darstellung unter Umständen nur auf die nordische Herkunft des Künstlers zurückzuführen ist, so scheint mir diese Version, bei der die Königin vor zahlreichen Beobachtern ihr reiches Gewand lüften muss, um mit nackten Füßen durch das kalte Nass zu waten, ihre Demut noch weit stärker zu betonen als die in der *Legenda Aurea* geschilderte Version. Dies gilt ganz besonders für das Fresko der Smíšek-Kapelle, in dem die Blöße ihrer Füße dadurch hervorgehoben wird, dass alle umstehenden Figuren gezielt den Blick auf ihr modisches Schuhwerk freigeben.¹⁴⁷ Dass auch die Szene der Gerechtigkeit Trajans als Beispiel der Demut dient, belegt, wie von Krása erkannt, ein Blick auf Dantes Göttliche Komödie, in der Vergil im zehnten Gesang des Fegefeuers seinem Begleiter ein Marmorrelief der Gerechtigkeit Trajans zeigt, das als Beispiel demütigen Verhaltens dient.¹⁴⁸

Bei der von mir soeben geschilderten Auslegung der Fresken (Zusammenhang aller Szenen mit den Themen der Erlösung und der Demut) scheint auf den ersten Blick im Unterschied zu Vacková politischer Interpretation ein verbindendes Element der

¹⁴² KRÁSA 1977, S. 118-119.

¹⁴³ KRÁSA 1977, S. 118.

¹⁴⁴ BENZ 1979, S. 52 und S. 54, besonders S. 52.

¹⁴⁵ KRÁSA 1977, S. 118.

¹⁴⁶ CHASTEL 1949, S. 108-110.

¹⁴⁷ Die Demut des von der Königin von Saba in Fresko der Smíšek-Kapelle an den Tag gelegten Verhaltens wird besonders deutlich, wenn man bedenkt, dass die als Vorbild für diese Art der Darstellung fungierende orientalischen Version der Erzählung, die Demütigung der Königin zum Thema hat. Siehe CHASTEL 1949, S. 105-109.

¹⁴⁸ KRÁSA 1977, S. 118 und ALIGHIERI 2008, S. 187-188.

Malereien, das von der kunsthistorischen Forschung schon früh bemerkt wurde, unerklärt zu bleiben: Nämlich die Tatsache, dass in allen Szenen die handelnden Personen Kaiser oder Könige (beziehungsweise in einem Fall eine Königin) sind.¹⁴⁹ Meines Erachtens erfüllt dieses Element zweierlei Funktion. Einerseits wird auch hier wiederum das Stilmittel des Kontrastes eingesetzt, um den Eindruck von Demut zu verstärken. Aber vor allem werden die Herrscher wohl als Vertreter der Oberschicht, zu der sich der Stifter gewiss auch selbst gezählt hat, herangezogen worden sein, um die Identifikation des Stifters mit den Demut Beweisenden und somit Erlösung Erhoffenden zu verstärken.

Zwischen den beiden in den Fresken vertretenen Themen der Erlösung und Demut stellt Josef Krása eine – wie mir scheint – sehr überzeugende Verbindung her, denn „Humilitas solle der Weg zur Erlösung öffnen“, wie sie auch in der Kreuzigungsdarstellung verheißen werde.¹⁵⁰

3.2.3 Die Gewölbezwickel

Bezüglich der Interpretation des Freskos auf der vierten Ebene der Kapellenostwand ist sich die kunsthistorische Forschung sehr uneinig. (Abb. 27) Die Identifikationsvorschläge für die im fiktiven Raum der gemalten Loge stehende Figur reichen von der Gleichsetzung derselben mit dem heiligen Jakobus über die Beschreibung als Figur mit christomorphen Zügen beziehungsweise als Christus bis hin zur Identifikation mit dem Stifter.¹⁵¹

Einer der Gründe, warum die Beschäftigung mit dieser Figur in der Forschung so unterrepräsentiert ist und warum bei ihrer Deutung meist nur unzureichende Argumente angeführt werden, mag der schlechte Erhaltungszustand des Freskos und die daraus resultierende geringe Zahl an für die Interpretation verwertbaren visuellen Anhaltspunkten sein. Daher erscheint es mir am zielführendsten, sich auf die frühesten Beschreibungen des

¹⁴⁹ Erstmals erwähnt – allerdings nur in Bezug auf die Szenen der Weissagung der Tiburtinischen Sibylle vor Augustus und der Gerechtigkeit Trajans – von Karel Chytil. Siehe CHYTIL 1882-1884, S. Sp. 283-284. Genaueres in vorliegender Arbeit, S. 19-20.

¹⁵⁰ KRÁSA 1977, S. 119. Ein zusätzlicher Grund für die Wahl einer Kreuzigungsdarstellung und die Szene der Begegnung der Königin von Saba mit Salomon für die Ausstattung der Smíšek-Kapelle mag die Tatsache gewesen sein, dass diese Themen in engem Zusammenhang mit der Kapellenweihe – die Kapelle ist dem Heiligen Kreuz geweiht – stehen. BRANIŠ 1891, S. 33.

¹⁵¹ Zur Interpretation als heiliger Jakobus siehe ANON. 1882, CXXXVI, VESELSKÝ 1886, S. 56, BRANIŠ 1891, S. 118, TOUŽIL 1893, S. 12, VORLÍČEK o.J. [nach 1905], S. 13, TILL 1915, S. 24 und KRÁSA 1984, S. 574.

Zur Beschreibung als Figur mit christomorphen Zügen siehe ALT 1886, S. 144.

Zur Interpretation als Darstellung Christi siehe KRÁSA 1977, S. 119 und KRÁSA 1984, S. 574. Im Jahr 1977 meint Josef Krása, dass es sich bei der zweiten, nicht mehr erkennbaren Figur um Maria (oder einen anderen Fürbitter) handeln könne. Siehe KRÁSA 1977, S. 199.

Zur Interpretation als Stifter siehe MATĚJKOVÁ 1962, S. 57, POCHE 1978, S. 191.

Freskos, die aus der Zeit knapp nach der Freilegung stammen, zu berufen. Diese sprechen von einer männlichen Figur mit einem Buch und einer – vielleicht aufgrund der großen Distanz zum Betrachter – unleserlichen Inschrift beziehungsweise einer männlichen Figur mit einem Pilgerstab und der Inschrift „Sanctus Jacobus“ um ihr Haupt.¹⁵² Diese Beschriftung ist zwar heute nicht mehr sichtbar, doch scheint es mir – vor allem da es sich beim Zitieren zweier Worte nicht um eine Interpretationsfrage handelt – nahe liegend, dass der anonyme Autor, diese tatsächlich gelesen hat und sie im Zuge einer der Restaurierungen versehentlich entfernt wurde.

Die Annahme, dass es sich bei der Figur um einen heiligen Jakobus handelt, scheint somit die wahrscheinlichste zu sein. Doch um welchen? Einige der Autoren sprechen, ohne dies in irgendeiner Form näher zu begründen, von Jakobus dem Jüngeren.¹⁵³ Doch die Beschreibung des heute nicht mehr sichtbaren Buches und des heute noch zur Linken des Heiligen erahnbaren Pilgerstabes verweisen eher auf Jakobus den Älteren. (Abb. 42) Ein weiteres Indiz für diese Auslegung tritt meines Erachtens bei der genaueren Betrachtung des Hauptes des Heiligen zu Tage. (Abb. 43) Der Kopf der Figur weist auf seiner rechten Seite eine leichte Wulst auf und scheint auf der oberen Kante etwas abgeflacht zu sein, gleichsam als ob eine Kopfbedeckung die Haare des Heiligen zusammendrücken und die Kuppe des Hinterkopfes abdecken würde. Da es sich dabei nicht um einen Heiligenschein handeln kann – es wäre in der Kapelle der einzige Heiligenschein – und ich es aufgrund der breiten, ausladenden Form der Kopfbedeckung für unwahrscheinlich halte, dass es sich wie von Vacková vorgeschlagen um eine Krone handelt¹⁵⁴, vermute ich, dass an dieser Stelle ursprünglich der breitkrepelige Pilgerhut von Jakobus dem Älteren zu sehen war.

Ich gehe davon aus, dass Jakobus an dieser Stelle als Fürsprecher fungiert. Diese Funktion des Vermittlers zwischen der diesseitigen Welt des Stifters und der jenseitigen, aus der die im Gewölbe dargestellten Engel zu kommen scheinen, ist nicht nur im übertragenen Sinne, sondern auch wörtlich oder eher bildlich zu verstehen, denn die Figur befindet sich zwar noch im illusionierten Raum der Kapelle (allerdings an seiner äußersten Grenze), weist jedoch bereits Gestaltungsmerkmale (wie zum Beispiel die Inschrift) der Fresken der Gewölbezone auf.

¹⁵² Zur Beschreibung einer unleserlichen beziehungsweise nicht weiter erläuterten Inschrift siehe SLAVÍK 1879, S. 58, VESELSKÝ 1879-1881, Sp. 231 und VORLÍČEK o.J. [nach 1905], S. 9. Zur Erwähnung des Buches siehe VESELSKÝ 1879-1881, Sp. 231.

Zur Beschreibung des Pilgerstabes und Entzifferung der Inschrift als „Sanctus Jacobus“ siehe ANON. 1882, CXXXVI und VORLÍČEK o.J. [nach 1905], S. 13.

¹⁵³ BRANIŠ 1891, S. 118 und TOUŽIL 1893, S. 12.

¹⁵⁴ VACKOVÁ 1971, S. 258.

Warum gerade dieser Heilige vom Stifter als Fürsprecher gewählt wurde, muss vorläufig ungeklärt bleiben. Um die Gründe für diese Wahl zu erforschen, wäre detaillierteres Wissen über die Lebensumstände des Stifters (eine mögliche Pilgerfahrt nach Santiago de Compostella?) oder über das Pendant zu dieser Figur in der gegenüberliegenden Loge hilfreich. Letzteres ist jedoch leider – und war dies auch bereits zur Zeit der Freilegung¹⁵⁵ – aufgrund des fragmentarischen Erhaltungszustandes völlig unlesbar.

3.2.4 Das Gewölbe

Mit den Fresken der Engel im Gewölbe der Kapelle und des Chorumgangs wurden vom mittelalterlichen Betrachter vermutlich zwei unterschiedliche, wenn auch verwandte, Konzepte verbunden. (Abb. 4) Wie zuvor beschrieben, sind die Engel so gestaltet, dass sie den Eindruck erwecken, als würden sie sich aus ihren himmlischen Sphären in die Kapelle herabsenken. In Anbetracht der mittelalterlichen Vorstellung, dass Engel und Menschen die Heilige Messe gemeinsam feierten und gemeinsam das Sanctus sängen¹⁵⁶, wurde diese Darstellung der Engel vom zeitgenössischen Betrachter vermutlich als ein Sichtbarmachen von normalerweise zwar nicht sichtbaren, aber tatsächlich während der Messfeier stattfindenden Ereignissen verstanden.

Die zweite Bedeutungsebene, die vom zeitgenössischen Betrachter vermutlich gerade im Kontext einer Grabkapelle mit der Darstellung der musizierenden Engel verbunden wurde, berührt die mittelalterliche Jenseitsvorstellung. So nahm man allgemein an, dass die erlöste Seele in den Chor der Engel einstimme und Engel und Seelen gemeinsam die himmlische Liturgie feierten.¹⁵⁷ Eine weitere Verbindung mit dem Themenkomplex der Erlösung erstellte das Autorenkollektiv um Jaroslav Alt den Älteren. Mittelalterliche Berichte über die letzten Momente von Heiligen, Mönchen und Mystikern erzählten davon, dass diese bei dem Versprechen der Erlösung den Gesang von Engeln sowie Musik gehört hätten. Der Gedanke der Erlösung, der sich durch alle Fresken der Kapelle ziehe, fände seinen Höhepunkt also in der konkreten Erfüllung in den Gewölbemalereien, so das Autorenkollektiv um Alt.¹⁵⁸

¹⁵⁵ ANON. 1882, S. CXXVI, VORLÍČEK o.J. [nach 1905], S. 13.

¹⁵⁶ KECK 1998, S. 174-179.

¹⁵⁷ KECK 1998, S. 207.

¹⁵⁸ ALT 1986, S. 146.

Die dargestellten Propheten Elias, Elizea, David und Ezechiel (Abb. 44 und Abb. 45) lassen sich hingegen mit keinem der beiden um die Engelskapelle aufgebauten Gedankenkomplexe direkt in Zusammenhang bringen. Laut dem Autorenkollektiv um Jaroslav Alt den Älteren lassen sich diese allerdings durch das gemeinsame Wesensmerkmal der Demut verbinden sowie durch die allen ihren Legenden gemeinsamen Motive der Erlösung und der Auferstehung.¹⁵⁹ Zuzana Všecková präzisiert diese Interpretation weiter: Elias und Elizea seien als erste ins Paradies geführt worden. David und Ezechiel seien mit dem christologischen Gehalt der Kapelle verbunden: David als Ahne Christi und Ezechiel als Prophet der jungfräulichen Geburt der Mariä.¹⁶⁰ Alle vier Abgebildeten lassen sich also mit den bereits in den vier großen Szenen der Kapelle berührten Themenkomplexen der Demut und Erlösung in Verbindung bringen. Obwohl sich die vier Propheten zwar innerhalb derselben Freskengruppe wie die Engel befinden, unterscheiden sie sich merklich in ihrer Gestaltungsweise von diesen. Die sie dekorativ umwehenden Spruchbänder, die von Elias und Elizea (Abb. 44) nicht einmal in der Luft gehalten werden müssen, und die Tatsache, dass sie nur als Büsten in den Gewölbefeldern sichtbar werden, lässt im Unterschied zur Darstellung der Engel nicht den Eindruck aufkommen, als wären sie tatsächlich in der Kapelle anwesend. Die Figuren der Propheten scheinen auf einer wesentlich abstrakteren Ebene verstehen zu sein, womöglich als Kommentar zu den in der Kapelle verbildlichten Hauptthemen.

3.3 Die Nutzung

Nachdem ich nun Struktur und Programm der Smíšek-Kapelle soweit wie möglich aufgeschlüsselt habe, möchte ich mich den Fragen widmen, welche Funktion der Einsatz dieser Elemente in der Smíšek-Kapelle erfüllte. Es ist anzunehmen, dass der Stifter Michal Smíšek z Vrchovišť, der zur Zeit des Kapellenankaufes einer der wohlhabendsten und einflussreichsten Bürger Kuttенbergs war, einer Stadt, deren großer Reichtum zu einem ausgeprägten Bedürfnis der Oberschicht nach künstlerischer Repräsentation führte, seinen Mitbürgern diesbezüglich um nichts nachstehen wollte.¹⁶¹ Der Bau der Grabkapelle, deren vordringliche Aufgabe zwar gewiss die Sicherung des Seelenheils des Stifters war, die

¹⁵⁹ ALT 1986, S. 145.

¹⁶⁰ VŠETĚČKOVÁ 1999, S. 86.

¹⁶¹ Zur Situation in Kuttенberg Ende des 15. Jahrhunderts siehe MATĚJKOVÁ 1962, S. 33-34, S. 38-41, S. 49, KUTAL 1971, S. 161 und ŠTROBLOVÁ 1992, S. 8-9. Zur gesellschaftlichen Stellung des Stifters zur Zeit des Ankaufs der Kapelle siehe MATĚJKOVÁ 1962, S. 38, S. 49 und ŠTROBLOVÁ 1992, S. 9-10.

jedoch auch zum Zwecke der seinen gesellschaftlichen Status manifestierenden Repräsentation genutzt werden konnte, war zu diesem Zeitpunkt schon vollendet, wodurch der Stifter keinerlei Einfluss mehr auf die architektonische Gestaltung nehmen konnte. Was ihm jedoch möglich war, war es, die Kapelle mit malerischen Mitteln erweitern und verändern zu lassen. Ich bin daher der Ansicht, dass der Umstand, dass die Fresken, eine weiträumige, reich ausgestattete Kapelle vortäuschen zu einem gewissen Grad auf das Bedürfnis des Stifters nach Repräsentation und die Notwendigkeit, sich mit den architektonischen Gegebenheiten des realen Raumes zu arrangieren, zurückzuführen ist. Der Reichtum dieser illusionierten Kapellenerweiterung und –ausstattung stand eindeutig im Widerspruch zu dem im Freskenprogramm vertretenen, heilversprechenden Ideal der Demut. Doch konnte der Stifter Hoffnung tragen, dass die zweite gedankliche Ebene der Ausstattung einen Ausgleich zu dieser Verfehlung schaffen würde.

Der Einsatz unterschiedlicher Gestaltungsmodi für die einzelnen Freskengruppen ist meines Erachtens nicht ausschließlich darauf zurückzuführen, dass sie verschiedene Elemente der Ausstattung eines Kapellenraumes vortäuschen sollen. Vielmehr scheint es sich bei den Malereien um ein ähnlich funktionierendes System zu handeln wie jenes, das Michael Viktor Schwarz für das Fresken-Ensemble um den Johannes-Evangelist-Altar der Unterkirche von San Francesco in Assisi rekonstruiert hat.¹⁶² (Abb. 46) Denn auch in der Smíšek-Kapelle scheinen sich die Fresken mit ihren jeweiligen „Handlungsanweisungen“ an unterschiedliche Betrachtergruppen zu wenden:

Die Malereien der untersten Wandzone sind (wie auch die Fresken der Gewölbezwöckel) auf einen Betrachterstandpunkt direkt vor dem Altar ausgerichtet, von dem aus sie am deutlichsten als fiktive Erweiterung des Kapelleraumes wahrnehmbar sind, und scheinen sich somit vor allem an den Priester gerichtet zu haben. Da sie die Kapelle durch das gemalte leicht geöffnete Armarium und die Tätigkeit der drei fiktiven Bruderschaftsmitglieder in einem Zustand der Messvorbereitung zeigen, gehe ich davon aus, dass sie den Priester auffordern sollten, im Andenken an den Stifter der Fresken die Messe zu zelebrieren. Allerdings werden sich vor allem auch an der Kapelle vorbeigehende Bruderschaftsmitglieder, selbst wenn sie nicht die vorrangigen Adressaten des Freskos an der Kapellensüdwand waren, durch dieses daran erinnert haben, wie ihre gemalten Äquivalente für ihren verstorbenen Mitbruder zu beten.

Der mittlere der drei Männer weist – wie bereits erläutert – mit einem Stab auf die darüber liegenden Wandmalereien, um die Aufmerksamkeit des Betrachters auf diese zu

¹⁶² SCHWARZ 2002a, S. 86-91 und S. 93-94.

lenken. Es ist, als würde er sagen: „Seht dorthin. So müsst Ihr handeln, um Erlösung zu erlangen.“, denn die dargestellten Episoden fungieren meines Erachtens als Vorbild für das zur Erlösung führende Verhaltensideal der Demut. Im Unterschied zu den Fresken der untersten Wandebene sind diese nicht auf einen spezifischen Betrachterstandpunkt ausgerichtet, sondern lassen sich von mehreren Positionen in der Kapelle nahezu gleich gut lesen, wodurch verdeutlicht wird, dass das versinnbildlichte Ideal allgemeingültig ist und die Szenen mit ihrer Aufforderung an alle Betrachter gerichtet sind.

Die in den Gewölbezwicken und im Gewölbe dargestellten Figuren scheinen ebenso alle Betrachter gleichermaßen anzusprechen und die in den vier Szenen anklingenden Themen zu vertiefen. Die Figur des heiligen Jakobus nimmt, wie zuvor genauer ausgeführt, sowohl formal als auch in ihrer Funktion eine vermittelnde Position zwischen der fiktiven Erweiterung der Realwelt und der jenseitigen Welt der Engel ein. Dies soll meines Erachtens vom Betrachter als Hilfsangebot auf dem Weg zur Erlösung verstanden werden, das diesem bei Befolgung des zuvor erläuterten Verhaltensideals versprochen wird.

Auch die im Gewölbe abgebildeten Engel nehmen gewissermaßen eine Zwischenposition zwischen der diesseitigen und der jenseitigen Welt ein, was wie zuvor geschildert auch durch ihre Gestaltungsweise versinnbildlicht ist. In der Darstellung der Engel gipfeln zwei Themenströme, die ebenfalls diesen unterschiedlichen Welten zuzuordnen sind. Der eine bezieht sich auf die vom Priester zu zelebrierende Messe, denn wenn sie im unteren Kapellenbereich erst vorbereitet wird, ist sie hier durch die Anwesenheit der Engel bereits als voll im Gange gekennzeichnet. Der zweite Themenstrom ist der der Erlösung der Seele. Während in den vier Szenen der Weg zur Erlösung gewiesen wird und von der Figur des heiligen Jakobus Hilfestellung auf diesem versprochen wird, ist im Kapellengewölbe die Erfüllung dieses Wunsches bereits versinnbildlicht, denn die musizierenden Engel verweisen auf den Empfang der erlösten Seele, sowie deren Einstimmen in die himmlischen Chöre.

Die Figuren der Propheten hingegen, die weit unnatürlicher gestaltet sind als die Engel, können vom Betrachter nicht als im Kapellenraum anwesend verstanden werden. Ihre Aufgabe ist die von Kommentatoren, die auf weitere Variationen der Themen der Demut und Erlösung verweisen.

Die überdurchschnittlich große Zahl zeitnaher Nutzungsspuren, die bisher von der kunsthistorischen Forschung ignoriert wurden, scheint zu bestätigen, dass sich die

zeitgenössischen Betrachter von den Fresken der Smíšek-Kapelle tatsächlich persönlich angesprochen gefühlt haben. Ein großer Teil der Ritzungen besteht aus einem einfachen „hic fuit“ mit Namensnennung teilweise ergänzt durch eine Jahreszahl, die den Ursprung dieser Nutzungsspuren in der Mitte des 16. Jahrhunderts bestätigt (Abb. 47) Obwohl laut Peter Schmidt bereits ab 1500 rein „touristische“ Ritzungen in Wandmalereien zu finden sind, die sich wie die Graffiti der Smíšek-Kapelle unter anderem durch das Fehlen von Gebetsanrufungen auszeichnen¹⁶³, glaube ich, dass die Ritzungen vielmehr der „Gedächtnissicherung in einer betenden Gemeinschaft“¹⁶⁴ dienen sollten, denn sie befinden sich ausnahmslos am eindeutig mit der Aufforderung zur Messfeier verknüpften Fresko der Südwand, während die ebenfalls leicht zugängliche Fläche der Westwand unberührt blieb. Direkt über der gemalten Figur, die im Begriff ist, eine Kerze anzuzünden, ist der leider nur mehr teilweise entzifferbare in tschechischer Sprache verfasste Schriftzug „[...] aby nezapalil/154[0]“ („[...] damit er nicht anzündet/154[0]“) in die Wand geritzt. (Abb. 48) Dass sich das Graffito auf die Tätigkeit des gemalten Bruderschaftsmitgliedes bezieht, scheint gewiss zu sein, doch über die genaue Bedeutung des Inhaltes lässt sich aufgrund der eingeschränkten Lesbarkeit nur spekulieren. Eine der Möglichkeiten wäre es, die Ritzung als besorgten Kommentar mit dem Aufruf zum vorsichtigen Umgang mit dem Feuer und somit als unmittelbare Reaktion auf die illusionistische Qualität der Fresken zu interpretieren.

Zusammenfassung

Die Grabkapelle des Michal Smíšek z Vrchovišť, deren Ausstattung zu ihrer Zeit einzigartig in Tschechien war, fällt sowohl durch ihre formal in sich geschlossene Ausmalung, die einem umfassenden Konzept unterworfen zu sein scheint, als auch durch den bewussten Einsatz unterschiedlicher Gestaltungsmodi auf.

Während die Fresken in der internationalen Forschung nur wenig Beachtung fanden, setzten sich die tschechischen Kunsthistoriker seit der Freilegung der Malereien in den 80-er Jahren des 19. Jahrhunderts bis dato in regelmäßigen Abständen mit diesen auseinander. Bei näherer Beschäftigung mit den wissenschaftlichen Arbeiten zu diesem Thema wird

¹⁶³ SCHMIDT 2002, S. 351.

¹⁶⁴ SCHMIDT 2002, S. 350.

deutlich, dass sich diese mit – nur wenigen Ausnahmen – auf die Datierung (1485-1492)¹⁶⁵, die Herkunft und die stilistischen Vorbilder des Künstlers (Parallelen zu den Kunstlandschaften der Niederlande, Italiens und Süddeutschlands)¹⁶⁶ und die ikonographische und ikonologische Bestimmung einzelner Ausstattungsteile beschränken¹⁶⁷. Innerhalb der Auslegungsversuche konzentriert sich die Forschung vor allem auf die Deutung der drei unteren Wandebenen. Um eine inhaltliche Erklärung die möglichst viele Fresken umfasst bemühen sich nur Jarmila Vacková (Zusammenhang der Fresken mit Vladislav II.)¹⁶⁸ sowie Josef Krása und Jaroslav Alt der Ältere (Behandlung der Themen Demut und Erlösung)¹⁶⁹. Auch die Frage nach den unterschiedlichen Gestaltungsmodi wird nur unzureichend vor allem nur auf die drei untersten Wandebenen bezogen von zwei Autorinnen behandelt: Hana Korecká-Seifertová (Raum des Betrachters/überirdische Sphäre)¹⁷⁰ und Jarmila Vacková (bürgerliche Welt des Stifters/überhöhte Welt des Herrschers)¹⁷¹. Allen diesen um Synthese bemühten Arbeiten ist gemeinsam, dass in ihnen einzelne der Fresken – meist die der Gewölbezzone – nicht in die Überlegungen mit einbezogen werden.

Aufgrund dieser sehr einseitigen Forschungslage habe ich mich im Rahmen meiner Arbeit vor allem den weniger behandelten Themenblöcken der Gesamtstruktur und des Gesamtprogrammes der Ausmalung sowie der Bedeutung dieser beiden Aspekte im Rahmen der Funktion der Kapelle gewidmet. So konnte ich zeigen, dass den Gestaltungsmodi der Kapelle zweierlei Bedeutung zukam. Einerseits diente die differierende Gestaltung der Wandoberfläche dazu, die Ausstattung einer großen, reich geschmückten Kapelle vorzutäuschen, um dem Status des Stifters gerecht zu werden. Denn da der Bau der schmalen Chorumgangskapelle zum Zeitpunkt des Ankaufes durch Michal Smíšek z Vrchovišť bereits vollendet war, konnte der Stifter nur noch mit malerischen Mitteln auf diesen Einfluss nehmen.¹⁷²

Die zweite Aufgabe der Gestaltungsmodi war es die Ausrichtung der zwei in der Kapelle versinnbildlichten Themenstränge (Aufforderung zur Messfeier, Demut als Weg zur Erlösung) auf unterschiedliche Benutzergruppen sowie die Bedeutung der einzelnen Fresken innerhalb dieser Themenstränge zu verdeutlichen. Wie die perspektivische

¹⁶⁵ Siehe in vorliegender Arbeit S. 10-15.

¹⁶⁶ Siehe in vorliegender Arbeit S. 15-18.

¹⁶⁷ Siehe in vorliegender Arbeit S. 19-24.

¹⁶⁸ Siehe in vorliegender Arbeit S. 20 und S. 37-39.

¹⁶⁹ Siehe in vorliegender Arbeit S. 22-23.

¹⁷⁰ Siehe in vorliegender Arbeit S. 23-24.

¹⁷¹ Siehe in vorliegender Arbeit S. 23-24.

¹⁷² Siehe in vorliegender Arbeit S. 25-32 und S. 44-45.

Ausrichtung der Fresken der untersten Wandebene auf einen Benutzerstandpunkt direkt vor dem Altar zeigt, ist der erste der beiden an den Priester gerichtet. Während die Malereien der untersten Wandebene als Aufforderung zur Zelebration einer Gedenkmesse zu lesen sind, findet diese, wie durch die musizierenden Engel verdeutlicht wird, auf der Ebene der Gewölbefresken bereits statt. Der mittlere der drei auf der Südwand abgebildeten Männer verweist mit seinem Zeigestab im Sinne einer „Handlungsaufforderung“¹⁷³ auf die Fresken der zweiten Wandebene und somit auf den zweiten Themenstrang. Denn auf den Fresken der zweiten und dritten Wandebene wird das – entsprechend seiner neutralen perspektivischen Ausrichtung – allgemeingültige Verhaltensideal der Demut, das zur Erlösung führen soll, gezeigt. Der im Gewölbezwickel dargestellte Heilige nimmt sowohl formal (Platzierung in illusionistischer Nische, den Propheten ähnelnde Gestaltungsweise) als auch funktional (Fürbitter) eine Vermittlerrolle ein und ist als Hilfsversprechen zu werten. Die Propheten in den Gewölbefeldern, die keinerlei Eindruck von Realität aufkommen lassen, sind hingegen als reiner Variation zu den dargestellten Themen der Demut und Erlösung zu verstehen. Im Gewölbe findet nun auch dieser Themenstrang endlich seine Erfüllung, denn die musizierenden Engel, sind als Verweis auf die bereits erlöste Seele und somit als Ausdruck größter Hoffnung zu verstehen.¹⁷⁴

Die große Zahl an Nutzungsspuren am Fresko der Südwand, die ich in meiner Arbeit leider nur am Rande berühren konnte¹⁷⁵, zeugen davon, dass die Fresken der Smíšek-Kapelle nicht nur für Kunsthistoriker dieser Tage von großem Interesse sind, sondern dass auch zeitnahe Betrachter, sich der Einzigartigkeit dieser Fresken bewußt waren.

¹⁷³ SCHWARZ 2002a, S. 90-91.

¹⁷⁴ Siehe in vorliegender Arbeit S. 45-46.

¹⁷⁵ Siehe in vorliegender Arbeit S. 46-47.

Anhang

Literaturverzeichnis

ALIGHIERI 2008

ALIGHIERI Dante, Die Göttliche Komödie, Frankfurt am Main 2008.

ALT 1986

ALT Jaroslav st. (= d.Ä.) u.a., Nově restaurované malby Mistra Smíškovské kaple, in: Československý svět 1987 (Kalender), Prag 1986, S. 140-147.

ALTOVÁ o.J. [2003?]

ALTOVÁ Blanka, Chrám sv. Panny Barbory v Kutne Hoře, Libitz an der Cidlina o. J. [2003?].

ANON. 1879

ANON., Notiz Nr. 47, in: Mitteilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 5, 1879, S. CXXIII.

ANON. 1880

ANON., V. Bericht der k.k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst und historischen Denkmale über ihre Thätigkeit in den Jahren 1879, in: Mitteilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 6, 1880, S. I-XX.

ANON. 1882

ANON., Wandmalerein in der Barbara-Kirche zu Kutteneberg, in: Mitteilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 8, 1882, S. CXXXIV-CXXXVI.

ANON. 1883

ANON., Notiz Nr. 45, in: Mitteilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 9, 1883, S. LXXV.

BARTUŠEK 1957

BARTUŠEK Antonín u.a., Kutná Hora, in: WIRTH Zdeněk (Hg.), Umělecké památky Čech (Umělecké památky Republiky Československé, Bd. 1), Prag 1957, S. 388-395.

BENZ 1979

Benz Richard (Hg.), Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine (Sammlung Weltliteratur), Heidelberg 1979.

BIAŁOSTOCKI 1972

BIAŁOSTOCKI Jan, Spätmittelalter und beginnende Neuzeit, in: in: BITTEL Kurt (Hg.), Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 7, Spätmittelalter und beginnende Neuzeit, Berlin 1972, S. 11-154.

BOLTEN 1935

BOLTEN Johannes, Augustus, in: SCHMITT Otto, Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Stuttgart 1935, Sp. 1268-1276.

BRANIŠ 1891

BRANIŠ Josef, Chrám svaté Barbory v Hoře Kutné. Dějiny a popis původní stavby až do r. 1620, Kuttenberg 1891.

CHASTEL 1949

CHASTEL André, La rencontre de Salomon et de la Reine de Saba dans l'iconographie médiévale, in: Gazette des Beaux-Arts, 35, 1949, S. 99-114.

CHYTIL 1882-1884

CHYTIL Karel, Výklad a význam stěnomaleb v chrámu sv. Barbory v Hoře Kutné, in: Památky archaeologické a mistopisné, 12, 1882-1884, Sp. 281-284.

CHYTIL 1906

CHYTIL Karel, Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490-1582 (Rozpravy české akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, Klasse 1, Nr. 36), Prag 1906.

DVOŘÁK 1951

DVOŘÁK Jan, Pohusitské nástěnné malířství v Čechách, unveröffentlichte Diss. Prag 1951.

HOLL 1994

HOLL Oskar u.a., Augustus, in: KIRSCHBAUM Engelbert (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Allgemeine Ikonographie, A-Ezechiel, Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 225-227.

HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1968

HOŘEJŠÍ Jiřina/VACKOVÁ Jarmila, An der Wende des Zeitalters – Hofkunst um 1500 in Böhmen, in: Alte und moderne Kunst, 13, 97, 1968, S. 2-12.

HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1973

HOŘEJŠÍ Jiřina/VACKOVÁ Jarmila, Některé aspekty jagellonského dvorského umění, in: Umění, 21, 1973, S. 496-512.

HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1980

HOŘEJŠÍ Jiřina/VACKOVÁ Jarmila, Kniha o pozdně gotickém umění v Čechách. Dialog s autorským kolektivem, in: Umění, 28, 1980, S. 519-536.

HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1981

HOŘEJŠÍ Jiřina/VACKOVÁ Jarmila, Znovu o povaze jagellonského umění v Čechách. (Odpověď Josefu Petráňovi a Jaroslavu Pešinovi), in: Umění, 29, 1981, S. 463-465.

KECK 1998

KECK David, Angels & Angelology in the Middle Ages, New York/Oxford 1998.

KOLÁŘ 1902

KOLÁŘ Martin, Českomoravská heraldika, Bd. 1, Část všeobecná, Prag 1902.

KORECKÁ-SEIFERTOVÁ 1970

KORECKÁ-SEIFERTOVÁ Hana, Zátíší ve Smíškovské kapli v kostele sv. Barbory v Kutné Hoře, in: Krásné město, 1, 1970, S. 8-10.

KRÁSA 1962

KRÁSA Josef, K výsledkům některých významných restaurátorských akcí r. 1961, in: Umění, 10, 1962, S. 503-507.

KRÁSA 1977

KRÁSA Josef, Bemerkungen zur nachhussitischen Wandmalerei in Böhmen, in: KARŁOWSKIEJ-KAMZOWEJ Alicji (Red.), Gotickie malarstwo ścienne w Europie środkowo-wschodniej, Materiały konferencji naukowej instytutu historii sztuki (Poznań 20-23X 1975), (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Seria historia sztuki Nr. 6) , (Poznań 1977), S. 109-124.

KRÁSA 1978

KRÁSA Josef, Nástěnná malba, in: HOMOLKA Jaromír u.a., Pozdně gotické umění v Čechách. 1471-1526, Prag 1978, S. 255-314.

KRÁSA 1984

KRÁSA Josef, Nástěnné malířství, in: BENDA Klement u.a., Dějiny českého výtvarného umění, Bd. 1, Od počátku do konce středověku 2, Prag 1984, S. 567-578.

KUTAL 1971

KUTAL Albert, Gotische Kunst in Böhmen, Prag 1971.

KUTAL 1972

KUTAL Albert, České gotické umění, Prag 1972.

LEMINGER 1926

LEMINGER Emanuel, Umělecké řemeslo v Kutné Hoře, Prag 1926.

MATĚJČEK 1927

MATĚJČEK Antonín, Dějepis Umění, Bd. 3, Umění nového věku I, Prag 1927.

MATĚJČEK 1931

MATEJČEK Antonín, Malířství, in: BIRNBAUM Vojtěch u.a., Dějepis výtvarného umění v Čechách, Bd. 1, Středověk, Prag 1931, S. 240-379.

MATĚJKOVÁ 1962

MATĚJKOVÁ Eva, Kutná Hora (Pragensie a památky, Bd. 15), Prag 1962.

PEŠINA 1939-1940

PEŠINA Jaroslav, Malířská výzdoba Smíškovské kaple v kostele sv. Barbory v Kutné Hoře, in: Umění, 12, 1939-1940, S. 253-266.

PEŠINA 1940

PEŠINA Jaroslav, Studie k pozdně gotickému baroku, in: Památky archaeologické, Skupina historická, Nové řady ročník VI.-VIII. (díl XXXXI), za rok 1936-38, 1940, S. 68-81 und S. 188-189 (Resumé in deutscher Sprache).

PEŠINA 1960a

PEŠINA Jaroslav, Podíl Čech na vývoji zátiší v evropské malbě pozdního středověku, in: Umění, 8, 1960, S. 1-13.

PEŠINA 1960b

PEŠINA Jaroslav, Nový pokus o revizi dějin českého malířství 15. století, in: Umění, 8, 1960, S. 109-134.

PEŠINA 1967

PEŠINA Jaroslav, Paralipomena k dějinám českého malířství pozdní gotiky a renesance. Osm kapitol dodatků a oprav k české malbě deskové. 1450-1550, in: Umění, 15, 1967, S. 217-259 und S. 325-376.

PEŠINA 1970

PEŠINA Jaroslav, České malířství kolem roku 1500 a Itálie, in: Umění, 18, 1970, S. 352-357.

PEŠINA 1981

PEŠINA Jaroslav, K recenzi o knize „Pozdně gotické umění v Čechách“, in: Umění, 29, 1981, S. 366-367.

POCHE 1978

POCHE Emanuel u.a., Kutná Hora, in: POCHE Emanuel (Hg.), Umělecké památky Čech, Bd. 2, Prag 1978, S. 182-198.

ŘEHÁK 1879a

ŘEHÁK Jan J., Hora Kutná a její okolí. K potřebě cestujících i domácích, Kuttenberg 1879.

ŘEHÁK 1879b

ŘEHÁK Jan J., Příspěvky k dějinám uměleckých památek Kutnohorských, in: Roční zpráva c.k. vyšších reálných škol v Kutné Hoře, Kutttenberg 1879, S. 14-25.

REZEK 1878

REZEK Antonín (Hg.), Pamětí Mikuláše Dačického z Heslova, Bd. 1 (Památky staré literatury české, Bd. 5 řada III.), Prag 1878.

SALM 1969

SALM Christian, Malerei und Plastik der Spätgotik, in: SWOBODA Karl M. (Hg.), Gotik in Böhmen. Geschichte, Gesellschaftsgeschichte, Architektur, Plastik und Malerei, München 1969, S. 361-398, S. 411-412 (Tafelverzeichnis), S. 447-449 (Anmerkungen).

ŠAMÁKOVÁ 1985

ŠAMÁKOVÁ Eva, Kutná Hora, in: GLATZ Anton Cyril u.a., ABC kulturních památek Československa, Prag 1985, S. 255-259.

SCHMIDT 2002

SCHMIDT Peter, Beschriebene Bilder, Benutzernotizen als Zeugnisse frommer Bildpraxis im späten Mittelalter, in: SCHREINER Klaus (Hg.), Frömmigkeit im Mittelalter, Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen, München 2002, S. 347-384.

SCHWARZ 2002a

SCHWARZ Michael Viktor, Die Bank, die nichts bedeutet, in: SCHWARZ Michael Viktor, Visuelle Medien im christlichen Kult, Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert, Wien u.a. 2002, S. 65-99.

SCHWARZ 2002b

SCHWARZ Michael Viktor, Altargucker und Predigtlauscher, Anton Pilgrams Selbstbildnisse in St. Stephan, Wien, in: SCHWARZ Michael Viktor, Visuelle Medien im christlichen Kult, Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert, Wien u.a. 2002, S. 217-249.

SEDLÁČEK 1885

SEDLÁČEK August, Hrady, zámky a tvrze království českého, Bd. 4, Vysočina táboorská, Prag 1885.

SKUBISZEWSKI 1972

SKUBISZEWSKI Piotr, Ungarischer Meister (?), in: BITTEL Kurt (Hg.), Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 7, Spätmittelalter und beginnende Neuzeit, Berlin 1972, S. 207.

ŠMAHEL 1984

ŠMAHEL František, Od středověku k novověku: Modi legendi et videndi, in: Umění, 32, 1984, S. 318-330.

SLAVÍK 1879

SLAVÍK František Augustin., ZPRÁVA archaeolog. sboru „VOCELA“ v Hoře Kutné a okolí za rok 1878, in: Method, 5, 5, 1879, S. 57-60.

STANGE 1958

STANGE Alfred, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 9, Franken, Böhmen und Thüringen-Sachsen in der Zeit von 1400 bis 1500, Berlin/München 1958.

STERLING 1959a

STERLING Charles, La nature morte de l'antiquité à nos jours, Paris 1959².

STERLING 1959b

STERLING Charles, Still Life Painting from Antiquity to the Present Time, Paris 1959.

STERLING 1981

STERLING Charles, Still Life Painting. From Antiquity to the Twentieth Century, New York u.a. 1981².

ŠTROBLOVÁ 1992

ŠTROBLOVÁ Helena, Kutnohorský podnikatelský patriciát a erbovní páni z Vrchovišť, in: Časopis národního muzea – řada historická, 161, 1-2, 1992, S. 8-13.

ŠTROBLOVÁ/ALTOVÁ 2000

ŠTROBLOVÁ Helena/ALTOVÁ Blanka (Hg.), Kutná Hora (Dějiny českých měst), Prag 2000.

TILL 1915

TILL Alois, Královské horní město Kutná Hora. Sídlo umění (Fastrovy monografie českých měst, Bd. 1), Laun 1915.

TILL 1918

TILL Alois, Chrám sv. Panny Barbory v Kutné Hoře (Umělecké Památky, Bd. 11), Prag 1918.

TOUŽIL 1893

TOUŽIL Gustav, Průvodce po velechrámě svaté Barbory v Hoře Kutné. Monografie s vyobrazeními [sic!] různých pramenů a vlastního bádání, Kutttenberg 1893.

VACKOVÁ 1971

VACKOVÁ Jarmila, K malbám ve Smíškovské kapli, in: Umění, 19, 1971, S. 255-279.

VACKOVÁ 1972

VACKOVÁ Jarmila, Reflets de l'italianisme dans la peinture en Bohême vers 1500, in: RÓSZ György (sous la direction de), Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art, Actes du XXII^e congrès international d'histoire de l'art (Budapest 1969), Tome I, Budapest 1972, S. 645-658.

VEPŘEK 1932

VEPŘEK Josef, Kutná Hora. Město a jeho umění, Prag 1932.

VESELSKÝ 1878-1881

VESELSKÝ Petr Miloslav, Fresky v chrámu sv. Barbory v Hoře Kutné, in: Památky archaeologické a místopisné, 11, 1878-1881, Sp. 229-234.

VESELSKÝ 1886

VESELSKÝ Petr Miloslav, Der Fremdenführer in der königl. freien Silberberg- und Münzstadt Kuttenberg und deren nächsten Umgebung. Ein nothwendiger Wegweiser für jene, welche die daselbst befindlichen Merkwürdigkeiten Bau- und Kunstdenkmähler kennen lernen wollen, Kuttenberg 1886.

VORLÍČEK o.J. [nach 1905?]

VORLÍČEK Karel, Dějiny restaurace a dostavby velechrámu sv. Panny Barbory v Hoře Kutné 1884-1905, Kuttenberg o. J. [nach 1905?].

VŠETEČKOVÁ 1999

VŠETEČKOVÁ Zuzana, Středověká nástěnná malba ve středních Čechách (Beilage zur Zeitschrift Průzkumy památek 1999), Prag 1999.

WINTER 1893

WINTER Zikmund, Dějiny kroje v zemích českých, Bd. 2, Dějiny kroje v zemích českých od počátku století XV. až po dobu bělohorské bitvy, Prag 1893.

WIRTH 1926a

WIRTH Zdeněk u.a., Československé umění. 134 reprodukce vynikajících architektur, plastik, maleb a prací uměleckého řemesla Československu od pravěku do doby současné, Prag 1926.

WIRTH 1926b

WIRTH Zdeněk u.a., Die čechoslovakische Kunst von der Urzeit bis zur Gegenwart. Eine Auswahl hervorragender Werke der Architektur, Plastik, Malerei sowie des Kunstgewerbes in der Čechoslovakei, Prag 1926.

WIRTH 1935

WIRTH Zdeněk u.a., Výtvarné umění v Československu, in: DĚDINA Václav (Hg.), Československá vlastivěda, Bd. 8, Umění, Prag 1935, S. 7-322.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1:** Archiv der Autorin, fotografiert mit freundlicher Genehmigung des Ordinariats des Bistums Königgrätz.
- Abb. 2:** Archiv der Autorin, fotografiert mit freundlicher Genehmigung des Ordinariats des Bistums Königgrätz.
- Abb. 3:** Archiv der Autorin, fotografiert mit freundlicher Genehmigung des Ordinariats des Bistums Königgrätz.
- Abb. 4:** ALTOVÁ Blanka, Chrám sv. Panny Barbory v Kutne Hoře, Libitz an der Cidlina o. J. [2003?], [S. 18].
- Abb. 5:** KUTAL Albert, Gotische Kunst in Böhmen, Prag 1971, S. 55, Abb. 12.
- Abb. 6:** KRÁSA Josef, Nástěnná malba, in: HOMOLKA Jaromír u.a., Pozdně gotické umění v Čechách. 1471-1526, Prag 1978, S. 255-314, hier: S. 288.
- Abb. 7:** Archiv der Autorin, fotografiert mit freundlicher Genehmigung des Ordinariats des Bistums Königgrätz.
- Abb. 8:** STUDNIČKOVÁ Milada, Die Kuttenger Gradualien, in: WETTER Evelin (Hg.), Die Länder der Böhmischen Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471-1526). Kunst – Kultur – Geschichte (Studia Jagellonica Lipsiensia, Bd. 2), Ostfildern 2004, S.125-142, hier: S. 131, Abb. 8.
- Abb. 9:** MATĚJKOVÁ Eva, Kutná Hora (Pragensie a památky, Bd. 15), Prag 1962, S. 50.
- Abb. 10:** MATĚJKOVÁ Eva, Kutná Hora (Pragensie a památky, Bd. 15), Prag 1962, S. 51.
- Abb. 11:** FRIEDLÄNDER Max J., Early Netherlandish Painting, Bd. III, Dieric Bouts and Joos van Gent, Leiden/Brüssel 1968, Tafel 3, Abb. 2.
- Abb. 12:** FRIEDLÄNDER Max J., Early Netherlandish Painting, Bd. III, Dieric Bouts and Joos van Gent, Leiden/Brüssel 1968, Tafel 84, Abb. 74.
- Abb. 13:** SMEYERS Maurits, Dirk Bouts. Peintre du silence (Collection Références), Löwen 1998, [S. 85], Abb. 19.
- Abb. 14:** BALDINI Umberto/NARDINI Bruno (Hg.), Il complesso monumentale di Santa Croce. La basilica, le cappelle, i chiostri, i museo, Florenz 1983, S. 130.
- Abb. 15:** LAUTS Jan/HERZNER Irmlind Luise, Federico da Montefeltro. Herzog von Urbino, Kriegsherr, Friedensfürst und Förderer der Künste, München-Berlin 2001, Abb. 26.
- Abb. 16:** STANGE Alfred, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 7, Oberrhein, Bodensee, Schweiz und Mittelrhein in der Zeit von 1450 bis 1500, Berlin 1955, Abb. 54.

- Abb. 17:** STANGE Alfred, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 7, Oberrhein, Bodensee, Schweiz und Mittelrhein in der Zeit von 1450 bis 1500, Berlin 1955, Abb. 55.
- Abb. 18:** ROSENBERG Jakob (Hg.), Martin Schongauer. Handzeichnungen, München 1923, Abb. 39.
- Abb. 19:** Archiv der Autorin, fotografiert mit freundlicher Genehmigung des Ordinariats des Bistums Königgrätz.
- Abb. 20:** Archiv der Autorin, fotografiert mit freundlicher Genehmigung des Ordinariats des Bistums Königgrätz.
- Abb. 21:** Archiv der Autorin, fotografiert mit freundlicher Genehmigung des Ordinariats des Bistums Königgrätz.
- Abb. 22:** Archiv der Autorin, fotografiert mit freundlicher Genehmigung des Ordinariats des Bistums Königgrätz.
- Abb. 23:** Archiv der Autorin, fotografiert mit freundlicher Genehmigung des Ordinariats des Bistums Königgrätz.
- Abb. 24:** Archiv der Autorin, fotografiert mit freundlicher Genehmigung des Ordinariats des Bistums Königgrätz.
- Abb. 25:** Archiv der Autorin, fotografiert mit freundlicher Genehmigung des Ordinariats des Bistums Königgrätz.
- Abb. 26:** Archiv der Autorin, fotografiert mit freundlicher Genehmigung des Ordinariats des Bistums Königgrätz.
- Abb. 27:** Archiv der Autorin, fotografiert mit freundlicher Genehmigung des Ordinariats des Bistums Königgrätz.
- Abb. 28:** Archiv der Autorin, fotografiert mit freundlicher Genehmigung des Ordinariats des Bistums Königgrätz.
- Abb. 29:** ALTOVÁ Blanka, Chrám sv. Panny Barbory v Kutne Hoře, Libitz an der Cidlina o. J. [2003?], [S. 18].
- Abb. 30:** Archiv der Autorin, fotografiert mit freundlicher Genehmigung des Ordinariats des Bistums Königgrätz.
- Abb. 31:** Archiv der Autorin, fotografiert mit freundlicher Genehmigung des Ordinariats des Bistums Königgrätz.
- Abb. 32:** KUTAL Albert, Gotische Kunst in Böhmen, Prag 1971, S. 191.
- Abb. 33:** Archiv der Autorin.
- Abb. 34:** Archiv der Autorin, fotografiert mit freundlicher Genehmigung des Ordinariats des Bistums Königgrätz.

- Abb. 35:** SCHWARZ Michael Viktor, Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert, Wien u.a. 2002, S.89, Abb.11.
- Abb. 36:** PEŠINA Jaroslav, Malířská výzdoba Smíškovské kaple v kostele sv. Barbory v Kutné Hoře, in: Umění, 12, 1939-1940, S. 253-266, hier: S. 265.
- Abb. 37:** MATĚJČEK Antonín/PEŠINA Jaroslav, Gotische Malerei in Böhmen. Tafelmalerei. 1350-1450, Prag 1955, Abb. 38.
- Abb. 38:** MATĚJČEK Antonín/PEŠINA Jaroslav, Gotische Malerei in Böhmen. Tafelmalerei. 1350-1450, Prag 1955, Abb. 40.
- Abb. 39:** OTTO Gertrud, Bernhard Strigel (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 33), Berlin 1964, Abb. 122.
- Abb. 40:** Archiv der Autorin, fotografiert mit freundlicher Genehmigung des Ordinariats des Bistums Königgrätz.
- Abb. 41:** OTAVSKÝ Karel, Die Sankt Wenzelskrone im Prager Domschatz und die Frage der Kunstauffassung am Hofe Kaiser Karls IV. (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Kunstgeschichte, Bd. 142), Bern u.a. 1992, Abb. 1.
- Abb. 42:** Archiv der Autorin, fotografiert mit freundlicher Genehmigung des Ordinariats des Bistums Königgrätz.
- Abb. 43:** Archiv der Autorin, fotografiert mit freundlicher Genehmigung des Ordinariats des Bistums Königgrätz.
- Abb. 44:** Archiv der Autorin, fotografiert mit freundlicher Genehmigung des Ordinariats des Bistums Königgrätz.
- Abb. 45:** ALTOVÁ Blanka, Chrám sv. Panny Barbory v Kutné Hoře, Libitz an der Cidlina o. J. [2003?], [S. 18].
- Abb. 46:** SCHWARZ Michael Viktor, Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert, Wien u.a. 2002, Tafel III.
- Abb. 47:** Archiv der Autorin, fotografiert mit freundlicher Genehmigung des Ordinariats des Bistums Königgrätz.
- Abb. 48:** Archiv der Autorin, fotografiert mit freundlicher Genehmigung des Ordinariats des Bistums Königgrätz.

Abbildungsteil



Abb. 1: Kuttenberg, Barbarakirche, Smíšek-Kapelle, Einblick, 1485-1492



Abb. 2: Kuttenberg, Barbarakirche, Smíšek-Kapelle, Ostwand, 1485-1492



Abb. 3: Kuttenberg, Barbarakirche, Smíšek-Kapelle, Westwand, 1485-1492

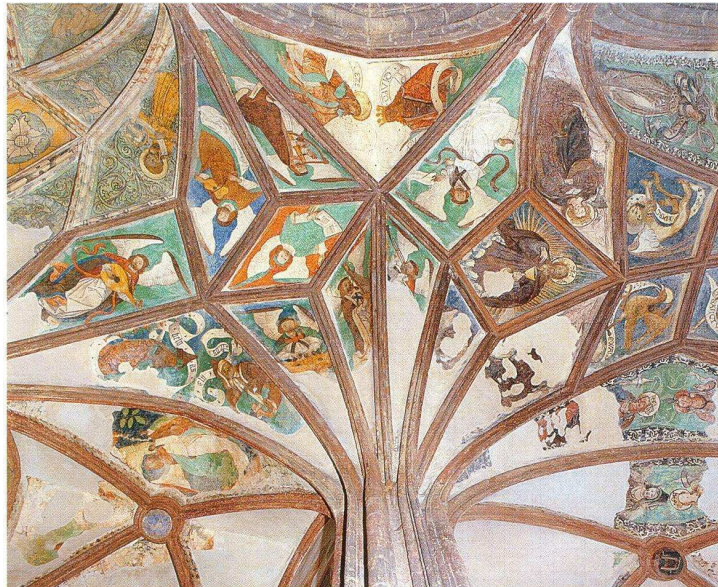


Abb. 4: Kuttenberg, Barbarakirche, Gewölbe der Smíšek-Kapelle und des Chorumgangs, 1485-1492

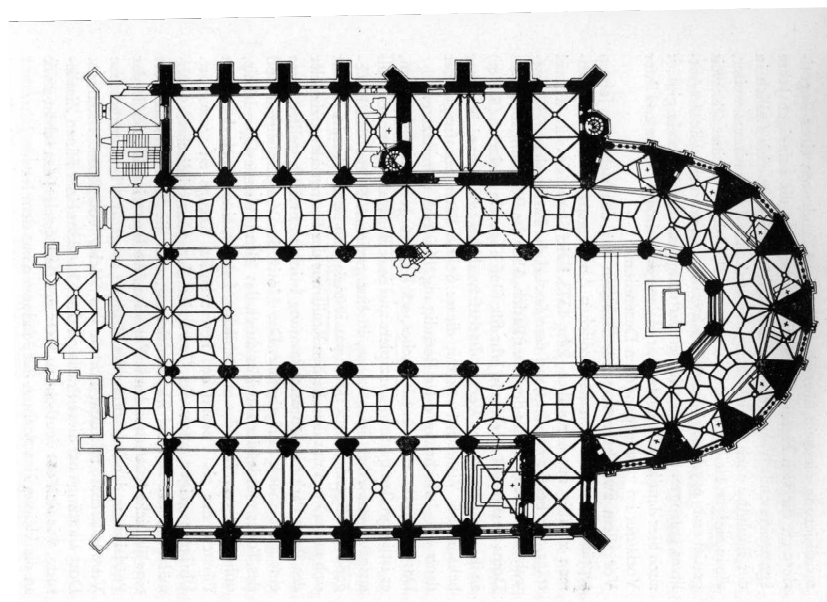


Abb. 5: Kuttenberg, Barbarakirche, Grundriss



Abb. 6: Serownitz, Burgkapelle, Votivbild mit der Familie des Stifters, Maria mit Heiligen, um 1490



Abb. 7: Kuttenberg, Barbarakirche, Smíšek-Kapelle, Westwand, Wappen der Herren von Vrchovišť, 1485-1492



Abb. 8: Smíšek-Graduale, fol. 2v, Detail, Stifterbild, Wappen der Herren von Vrchovišť, 1492-1495, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Suppl. Mus. 15.492



Abb. 9: Kuttenberg, Kirche der Heiligen Dreifaltigkeit, Grabstein des Jan Smíšek z Vrchovišť, 1501



Abb. 10: Kuttenberg, Kirche der Heiligen Dreifaltigkeit, Wappen des Jan Smíšek z Vrchovišť, um 1500

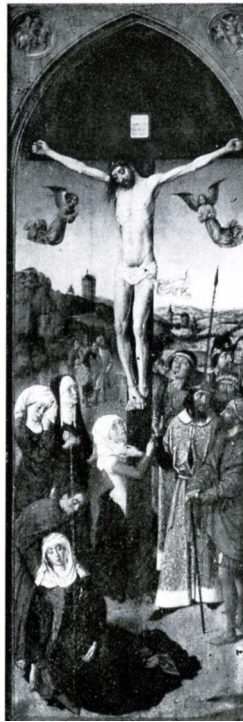


Abb. 11: Dirk Bouts, Kreuzabnahmealtar,
linker Flügel, Kreuzigung, Colegio del
Patriarca (Corpus Christi), Valencia



Abb. 12: Meister der Tiburtinischen Sibylle, Die
Tiburtinische Sibylle und Kaiser Augustus,
1470-er Jahre , Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt

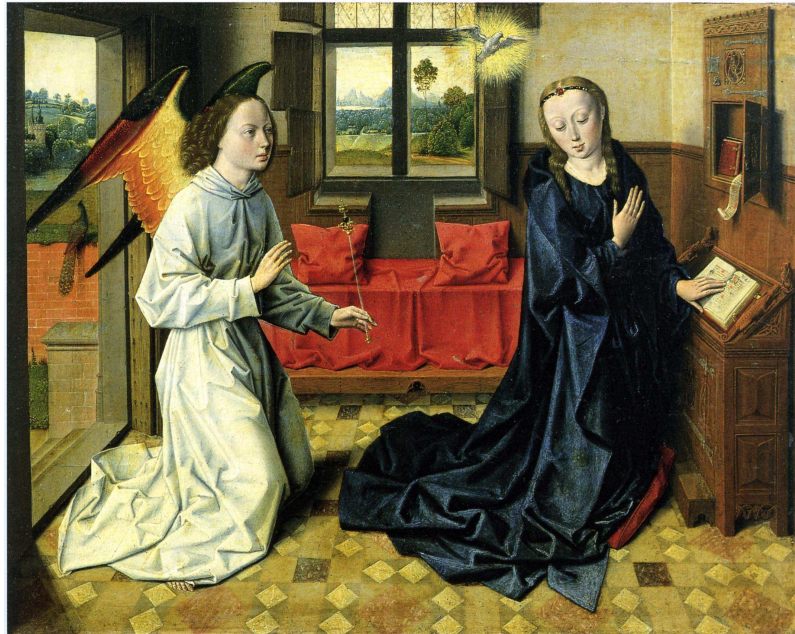


Abb.13: Dirk Bouts (?), Verkündigung, Museu Calouste Gulbenkian, Lissabon



Abb. 14: Taddeo Gaddi, Florenz, Santa Croce, Baroncelli-Kapelle, gemalte Nische, um 1330-1335

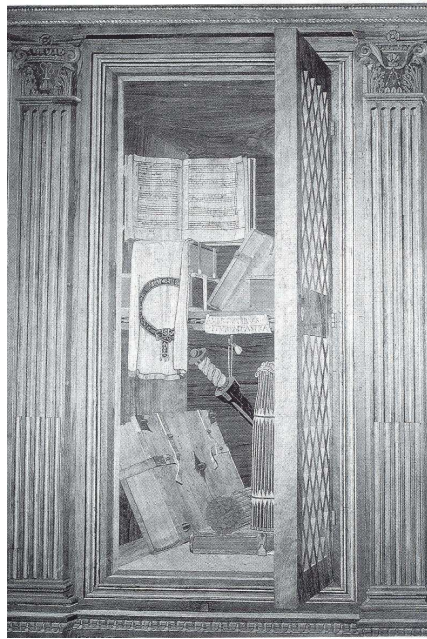


Abb. 15: Urbino, Herzogspalast,
Studiolo des Federico da Montefeltro,
Nordwand, Intarsiendetail, vor 1476

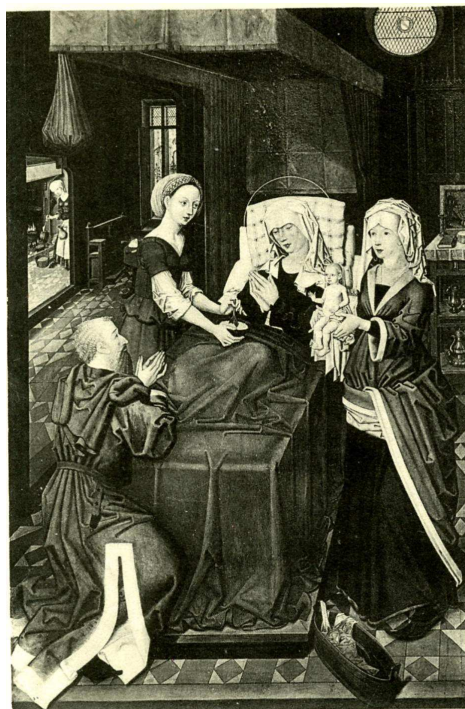


Abb. 16: Schongauer-Werkstatt,
Baden-Baden, Kloster Lichtenthal,
Geburt Mariens, 1489



Abb. 17: Schongauer-Werkstatt,
Baden-Baden, Kloster Lichtenthal
Geburt Mariens, 1489



Abb. 18: Martin Schongauer
(?), Heilige Margareta,
Kupferstichkabinett SMPK,
Berlin-Dahlem, Inv. KdZ 1016



Abb. 19: Kuttenberg, Barbarakirche,
Smíšek-Kapelle, Ostwand, Kreuzigung,
1485-1492



Abb. 20: Kuttenberg, Barbarakirche,
Smíšek-Kapelle, Westwand, Begegnung der
Königin von Saba mit Salomon, 1485-1492



Abb. 21: Kuttendorf, Barbarakirche,
Smíšek-Kapelle, Ostwand, Die Tiburtinische
Sibylle vor Augustus, 1485-1492



Abb. 22: Kuttendorf, Barbarakirche,
Smíšek-Kapelle, Westwand,
Gerechtigkeit Trajans, 1485-1492



Abb. 23: Kuttenberg, Barbarakirche, Smíšek-Kapelle, Südwand, Vorbereitung der Messfeier, 1485-1492



Abb. 24: Kuttenberg, Barbarakirche, Smíšek-Kapelle, Westwand, 1485-1492



Abb. 25: Kuttenberg, Barbarakirche,
Smíšek-Kapelle, Ostwand, Reiterfigur,
1485-1492



Abb. 26: Kuttenberg, Barbarakirche,
Smíšek-Kapelle, Ost- und Südwand, 1485-1492



Abb. 27: Kuttenberg, Barbarakirche,
Smíšek-Kapelle, Ostwand, Detail, 1485-1492



Abb. 28: Kuttenberg, Barbarakirche,
Smíšek-Kapelle, Ostwand, Loge, 1485-1492



Abb. 29: Kuttenberg, Barbarakirche, Smíšek-Kapelle, Gewölbe, Engel, 1485-1492



Abb. 30: Kuttenberg, Barbarakirche, Smíšek-Kapelle, Westwand, Loge, 1485-1492

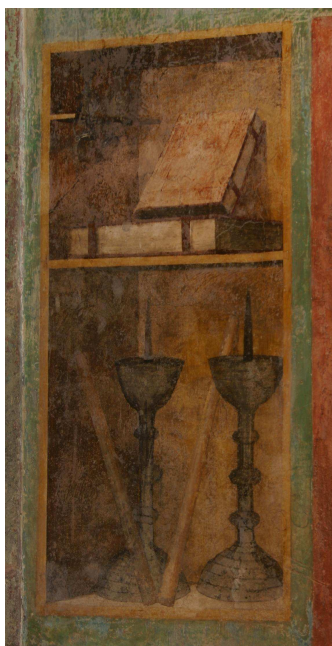


Abb. 31: Kuttenberg,
Barbarakirche,
Smíšek-Kapelle,
Westwand, linke Nische,
1485-1492



Abb. 32: Kuttenberg,
Barbarakirche,
Smíšek-Kapelle, Westwand,
1485-1492

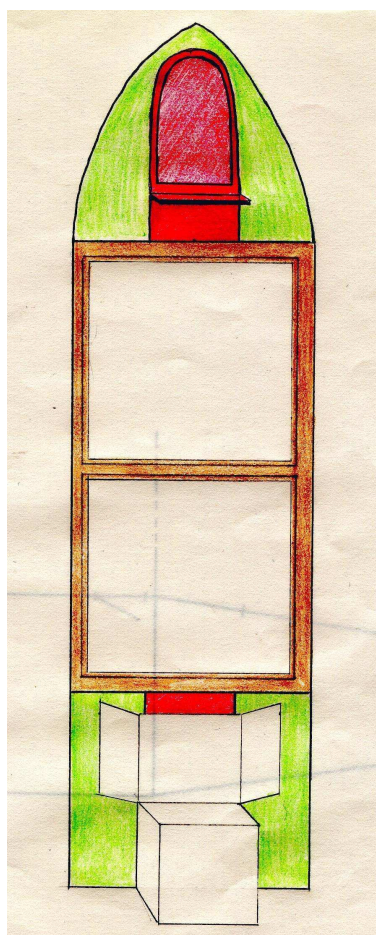


Abb. 33: Kuttenberg,
Barbarakirche,
Smíšek-Kapelle, Schema
Wandaufriß



Abb. 34: Kuttenberg,
Barbarakirche,
Smíšek-Kapelle, Westwand,
rechte Nische, 1485-1492

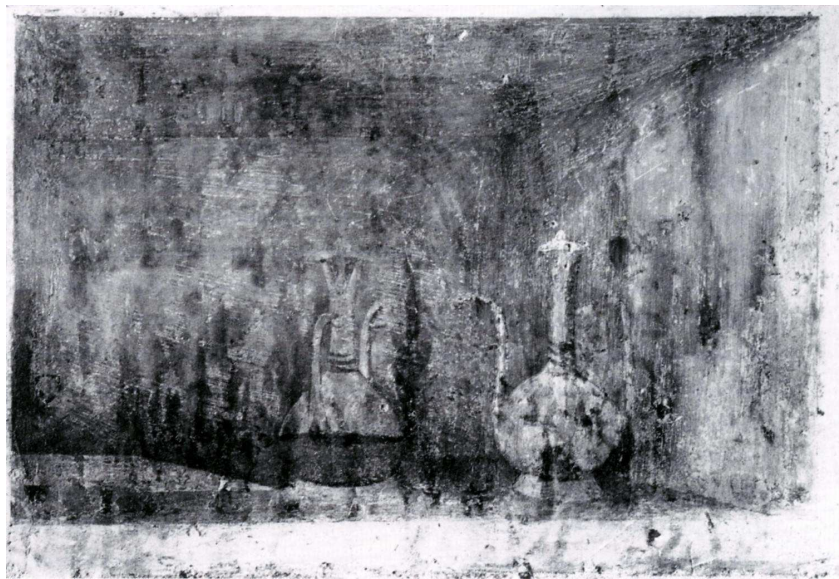


Abb. 35: Pietro Lorenzetti, Assisi, San Francesco, Unterkirche, Nische beim Johannes-Evangelist-Altar, vor 1320



Abb. 36: Kuttenberg, Barbarakirche, Smíšek-Kapelle, Westwand, 1485-1492

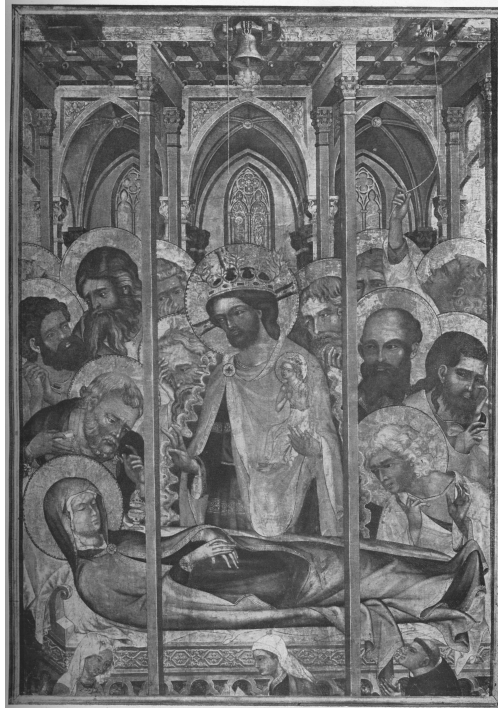


Abb. 37: Marientod aus Košátky, nach 1350, Museum of Fine Arts, Boston



Abb. 38: Marientod aus Košátky, Detail, nach 1350, Museum of Fine Arts, Boston



Abb.39: Bernhard Strigel, Votivtafel
des Vladislav II., Anfang 16. Jh.,
Museum der bildenden Künste,
Budapest



Abb. 40: Kuttenberg, Barbarakirche,
Smíšek-Kapelle, Ostwand,
Herrscherinsignien des Augustus,
1485-1492



Abb. 41: Wenzelskrone, um 1344



Abb. 42: Kuttenberg, Barbarakirche,
Smíšek-Kapelle, Ostwand, Heiliger, 1485-1492



Abb.43: Kuttenberg, Barbarakirche,
Smíšek-Kapelle, Ostwand, Heiliger,
1485-1492



Abb. 44: Kuttenberg, Barbarakirche, Chorumgangsgewölbe,
Propheten Elias und Elizea, 1485-1492



Abb. 45: Kuttenberg, Barbarakirche, Chorumgangsgewölbe,
Propheten David und Ezechiel, 1485-1492

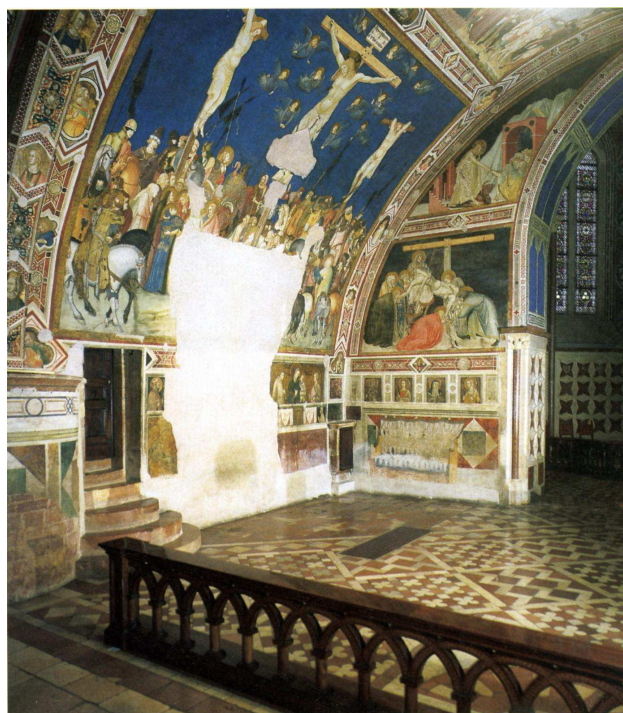


Abb. 46: Assisi, San Francesco, Unterkirche,
Fresken-Ensemble beim
Johannes-Evangelist-Altar

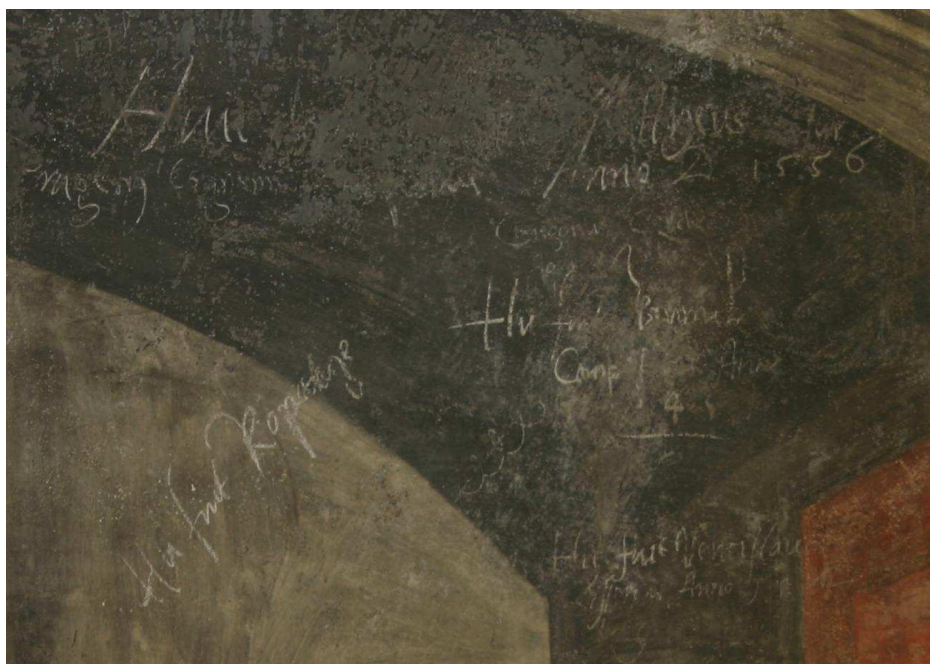


Abb. 47: Kuttenberg, Barbarakirche, Smíšek-Kapelle, Südwand, Detail



Abb. 48: Kuttenberg, Barbarakirche, Smíšek-Kapelle, Südwand, Detail

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Grabkapelle des Michal Smíšek z Vrchovišť, deren Ausstattung sowohl durch ihre formal in sich geschlossene Ausmalung, die einem umfassenden Konzept unterworfen zu sein scheint, als auch durch den bewussten Einsatz unterschiedlicher Gestaltungsmodi auffällt.

Aufgrund der einseitigen Forschungslage, die sich vornehmlich mit Fragen der Datierung, der Herkunft und der Vorbilder des Künstlers und der ikonographischen und ikonologischen Bestimmung einzelner Ausstattungsteile beschäftigt, habe ich mich vor allem den weniger behandelten Themenblöcken der Gesamtstruktur und des Gesamtprogrammes der Ausmalung sowie der Bedeutung dieser beiden Aspekte im Rahmen der Funktion der Kapelle gewidmet. So konnte ich zeigen, dass den Gestaltungsmodi der Kapelle zweierlei Bedeutung zukam. Einerseits diente die differierende Gestaltung der Wandoberfläche dazu, die Ausstattung einer großen, reich geschmückten Kapelle vorzutäuschen, um dem Status des Stifters gerecht zu werden. Denn da der Bau der schmalen Chorumgangskapelle zum Zeitpunkt des Ankaufes durch Michal Smíšek z Vrchovišť bereits vollendet war, konnte der Stifter nur noch mit malerischen Mitteln auf diesen Einfluss nehmen.

Die zweite Aufgabe der Gestaltungsmodi war es die Ausrichtung der zwei in der Kapelle versinnbildlichten Themenstränge (Aufforderung zur Messfeier, Demut als Weg zur Erlösung) auf unterschiedliche Benutzergruppen sowie die Bedeutung der einzelnen Fresken innerhalb dieser Themenstränge zu verdeutlichen. Wie die perspektivische Ausrichtung der Fresken der untersten Wandebene auf einen Benutzerstandpunkt direkt vor dem Altar zeigt, ist der erste der beiden an den Priester gerichtet. Während die Malereien der untersten Wandebene als Aufforderung zur Zelebration einer Gedenkmesse zu lesen sind, findet diese, wie durch die musizierenden Engel verdeutlicht wird, auf der Ebene der Gewölbefresken bereits statt. Der mittlere der drei auf der Südwand abgebildeten Männer verweist mit seinem Zeigestab im Sinne einer „Handlungsaufforderung“ auf die Fresken der zweiten Wandebene und somit auf den zweiten Themenstrang. Denn auf den Fresken der zweiten und dritten Wandebene wird das – entsprechend seiner neutralen perspektivischen Ausrichtung – allgemeingültige Verhaltensideal der Demut, das zur Erlösung führen soll, gezeigt. Der im Gewölbezwickel dargestellte Heilige nimmt sowohl formal (Platzierung in illusionistischer Nische, den Propheten ähnelnde Gestaltungsweise) als auch funktional (Fürbitter) eine Vermittlerrolle ein und ist als Hilfsversprechen zu werten. Die Propheten in den Gewölbefeldern, die keinerlei Eindruck von Realität aufkommen lassen, sind hingegen als

reiner Variation zu den dargestellten Themen der Demut und Erlösung zu verstehen. Im Gewölbe findet nun auch dieser zweite Themenstrang endlich seine Erfüllung, denn die musizierenden Engel, sind als Verweis auf die bereits erlöste Seele und somit als Ausdruck größter Hoffnung zu verstehen.

Lebenslauf

Kristina Klebel, geb. 1975, Studium der Kunstgeschichte in Wien und Prag.

Forschungsschwerpunkt: Spätmittelalterliche Malerei in Mitteleuropa.