



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen**

**Neuwirth, Josef**

**Prag, 1896**

II. Die Wandgemälde der Karlsteiner Marienkirche.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-52946](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-52946)

## II.

### Die Wandgemälde der Karlsteiner Marienkirche.



Abb. 1. Sacramentshäuschen in der Karlsteiner Marienkirche.

In ihrem heutigen Zustande stellt sich die Marienkirche, in deren überaus starkem Mauerwerke eine ausgesparte, schmale Treppe zu dem spitzbogig abschließenden Osteingange emporführt, als ein architektonisch durchaus nicht besonders hervorragender Raum von einer mehr dem Quadrate sich nähernden rechteckigen Grundform dar. Den Lichtzufluss vermitteln ein in der Südwand nach Anhaltspunkten der ehemaligen Anordnung und Ausführung erneuertes Spitzbogenfenster mit tiefen Leibungen und ein großes, mit geradem Sturze gedecktes Fenster in einer tiefen Westwandnische, an deren Leibungen sich zwei aufgemauerte Steinbänke hinziehen. Die das Kircheninnere von dem anstoßenden Gemache trennende Nordwand wurde erst bei der jüngst durchgeführten Restauration dieses Gebäudetheiles wieder eingezogen, wodurch man den ursprünglichen Zustand der Raumvertheilung zurückgewann. Denn im Jahre 1596 war das anstoßende Gemach nach Entfernung der Nordwand mit dem Kirchenraume vereinigt worden, in dessen Mitte man nun zur besseren Stütze der Decke einen Pfeiler aufmauerte, während gleichzeitig diesem Pfeiler gegenüber ein Fenster in der Südwand ausgebrochen und in die gewölbte Nische desselben der Altar eingerückt wurde; räumliche Beschränktheit des Kircheninnern und der spärliche Lichtzufluss durch kleine Fenster sind als Gründe der baulichen Veränderung angegeben.<sup>1)</sup> Das Innere der Marienkirche, an deren Ausschmückung der Meißel des Steinmetzen nur durch die Ausführung des geschmackvollen Sacramentshäuschens mit seiner Wappenzier (Abb. 3) einen Antheil erhielt, hatte schon in den Tagen Karls IV. für Böhmens Kunstgeschichte hohe Bedeutung durch den Reichthum an Gemälden, welche dasselbe zierten. Es waren nicht nur alle Wände damit geschmückt, sondern auch die Decke mit geschmackvoller Bemalung ausgestattet. Nächst der Katharinenkapelle wurden bei den Restaurierungsarbeiten ein Balkenstück (Abb. 5) und zwei gefälzte Bretter dieser bemalten Decke gefunden,<sup>2)</sup> welche auf blauem Grunde weißgekleidete Engel mit buntgeficderten Flügeln zierten; die Kniestücke derselben waren nicht nebeneinander, sondern in der Linie abwechselnd angeordnet, wobei die Flügel der auf den Balken gemalten Engelsfiguren sich nach Art leicht geöffneter Schmetterlingsflügel an die beiden Balkenseiten innig anschmiegeten. Längs der Wände lief als Bordüre der flachen Holzdecke ein bemalter Streifen, der in zwei Schildreihen abwechselnd den böhmischen Löwen in rothem und den schwarzen Adler des deutschen Reiches im goldenen Felde zeigte. Ergänzt sich der Beschauer diese Deckenbemalung und vermag er aus der eingehenderen Betrachtung der Wandmalereireste des Raumes eine Vorstellung von der einstigen Ausstattung zu gewinnen, dann gelangt er gewiss zur Überzeugung, dass die Farbenwirkung der Karlsteiner Marienkirche im 14. Jahrhunderte ungemein harmonisch gestimmt war und dem Auge ebenso wohlthat,<sup>3)</sup> wie sich das gläubig fromme Gemüth an dem Inhalte der Wandbilder erheben konnte.

<sup>1)</sup> Wocel, *Resumé aus der Relation vom Jahre 1597 über die am Schlusse des XVI. Jahrhunderts in der Burg Karlstein angeführten Restaurationsarbeiten* a. a. O. S. 275. — Ansfühlicher Wocel, *Relac o opravě hradu Karlšteina od r. 1597* a. a. O. S. 72. — Sedláček, *Karlstein* a. a. O. S. 13. — Nach diesem Berichte ist die Annahme Bocks vollständig unhaltbar, dass die Marienkirche „vielleicht durch ein künstlich gestaltetes Gitterwerk in Eisen, an welchem verschiebbare Vorhänge befestigt waren, in der Art der Kreuzkapelle abgetheilt war; vgl. Bock, *Schloss Karlstein in Böhmen* a. a. O. S. 77. — <sup>2)</sup> Mittheilungen der k. k. Centralcommission. N. F. Jahrg. XIV. (Wien 1888), S. 214. — Die Fundstücke werden derzeit in der Kanalei der Bauleitung aufbewahrt. — <sup>3)</sup> Balbin, *Miscellanea historica reg. Boh.* a. a. O. S. 101 erwähnt eine offenbar von der Restauration unter Rudolf II. herrührende Deckenbemalung der Marienkirche mit Engeln und Wolken.

Verschwanden dieselben auch bei den Restaurierungsarbeiten unter Rudolf II., in welchen nicht nur die Übermalung der Marienkirche, sondern auch die Bemalung aller vier Kirchenwände mit Scenen aus dem alten und neuen Testamente angeführt erscheint, zum größten Theile vollständig, so ist man doch durch den erfreulichen Umstand, dass man 1857 bei einer Restauration der Kirche unter den Bildern der rudiolfinischen Zeit auf Reste der alten Gemälde stieß, die allmählich mit Sorgfalt bloßgelegt wurden, immerhin noch jetzt in die Lage versetzt, eine klare Vorstellung von der ganzen Anordnung der Wandmalereien und ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung zu gewinnen.

Mit geringen Ausnahmen begnügte man sich bisher mit dem Hinweise, dass die Wände der Karlsteiner Marienkirche mit Darstellungen der Apokalypse geziert seien,<sup>1)</sup> welche Kugler »fragmentarisch, mit einzelnen großartig gottesken Figuren« nennt<sup>2)</sup> und Woltmann zwar als »zahlreiche aneinander gereichte Einzelbilder« bezeichnet,<sup>3)</sup> aber auffallenderweise nicht im Einzelnen bestimmt. Selbst Frantz<sup>4)</sup> geht nicht über den Hinweis auf Kugler hinaus und nimmt von den eigentlichen Deutungsversuchen Gruebers<sup>5)</sup> und Sedláček's<sup>6)</sup> gar keine Notiz. Allerdings ist die Deutung Gruebers vollständig aus der Luft gegriffen und ungenau; denn es handelt sich weder um eine eigenthümliche Verbindung der Marienlegende mit der Apokalypse noch an der Südwand um eine Darstellung der Widmung des Schlosses Karlstein und der Marienkirche. Ebenso wenig stehen Karl und Blanca vor einem Altartische, um Reliquien und kostbare Gefäße aufzustellen, geschweige denn dass sie dabei durch einen jugendlichen Mann unterstützt werden. Ganz anders tritt Sedláček an die Deutung der Bilder im Anschluss an das Schriftwort<sup>7)</sup> heran, das er freilich nicht nach den erhaltenen oder ergänzten Inschriften mittheilt; obzwar er dasselbe, wie weiter unten bei den einzelnen Darstellungen berührt werden soll, infolge dieses Mangels durchaus nicht überall in richtiger Verbindung heranzieht und auch die Erklärung des schwerer Beschädigten und Fragmentarischen in keiner Weise anstrebt, hat er doch zuerst den Weg betreten, auf welchem allein ein Verständnis und eine Würdigung der Karlsteiner Apokalypseszenen gefunden werden kann. Sie können in gut erhaltene, in fragmentarische und in solche geschieden werden, die nur nach Inschriftenresten bestimmbar, aber verloren gegangen sind.

Der Bilderschmuck der Marienkirche vertheilt sich, da die Nordwand unter Rudolf II. niedergerissen und erst vor kurzem wieder erneuert wurde, auf die Süd-, Ost- und Westwand und wird nach unten durch eine scheinbar theilweise mit gespannten Teppichen verkleidete Architekturbemalung, die gothische Hallen mit geradem Gebälk bietet, in etwas mehr als Manneshöhe sockelartig abgeschlossen. Die Ostwand, noch am reichsten geziert, zeigt zwei Bilderreihen, welche in schmalen Längsstreifen sich über die ganze Wandfläche hinziehen und durch Überschriften sowie einzelne zwischen den Bildern herablaufende Inschriftenstreifen erläutert werden; die unterhalb der unteren Bilderreihe vom Nordostwinkel bis zum Südostwinkel sich erstreckende Inschrift dient nicht der Bildererklärung selbst, sondern dem allgemeinen Hinweise auf die Apokalypse, aus deren Anfangscapitel mehr als ein Drittel mitgetheilt wird.

Dagegen können an der Südwand theils Reste apokalyptischer Wandbilder, theils nach Inschriftenbruchstücken wenigstens das ehemalige Vorhandensein anderer mit ihnen in Zusammenhang stehenden Darstellungen nachgewiesen werden. Links von dem Südwandfenster befindet sich unter dem Inschriftenstreifen einer verlorenen Lobpreisung des Lammes durch die vier Thiere und die vierundzwanzig Ältesten (1) die schwer beschädigte Darstellung der vier apokalyptischen Reiter (2), indes rechts vom Fenster neben dem Mauervorsprunge nach Bildfragment und Inschrift der das Rauchfass auf dem Altare ausschüttende Engel (3) als mit der Lösung des siebenten Siegels verbunden schließen lässt, dass die heute bewurflöse Mauerfläche der Südwand einst die mit der Öffnung des fünften und sechsten Siegels in Beziehung stehenden Bilder (4 und 5) zierte.

Die neun Scenen der sechs durch herablaufende Inschriftenstreifen getrennten Ostwandbilder<sup>8)</sup> bieten in der oberen Reihe eine in sich vollständig abgeschlossene Darstellung der verschiedenen Momente des zweiten Wehes, mit dessen Eintritt die Inschrift der ersten Scene genau anhebt, mit dessen Ende jene der neunten abbricht; sie veranschaulichen, von links nach rechts laufend, folgende Vorgänge: I. Der oben die Posaune blasende sechste Engel löst die vier Engel des Euphrat (1), während das reistige Zeug auf den Rossen mit Löwenrachen und Schlangenschwänzen über und gegen Menschen heransprengt (2); II. Johannes verschlingt das ihm vom Engel dargereichte Buch (3); III. Johannes misst den Tempel (4); Die beiden Zeugen Elias und Henoch vor der Volksmenge (5); IV. Die Überwältigung derselben durch das aus dem Abgrunde aufsteigende Thier (6); V. Die Leichen der beiden Zeugen (7); VI. Das Herabschweben des Geistes des Lebens zu Elias und Henoch (8) und der Eintritt des Erdbebens (9).

1) Passavant, Über die mittelalterliche Kunst in Böhmen und Mähren. Zeitschrift für christl. Archäologie und Kunst. I. Band (Leipzig 1856) S. 204. — Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei. (Berlin 1890) S. 202. — Waagen, Handbuch der Geschichte der Malerei. I. Bd.: Die deutschen und niederländischen Malerschulen. I. Abth. (Stuttgart 1862) S. 55. — Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. 6. Bd. (Düsseldorf 1874) S. 442. — 2) Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, II. S. 497. — 3) Woltmann, Buch der Malerzucht in Prag. S. 44. — Geschichte der Malerei I. S. 395 noch knapper. — 4) Frantz, Geschichte der christlichen Malerei. II. Bd. (Freiburg i. Br. 1894) S. 184. — 5) Grueber, Kunst d. Mittelalters in Böhmen III. S. 66 u. f. — 6) Sedláček, Karlstein a. a. O. S. 14 u. 15. — 7) Vor Sedláček ver- suchte es bereits Zap, Kollegialnám chrám Panny Marie s kaplí sv. Kateřiny na Karlštejně a. a. O. S. 339 und 340, allerdings in weit beschränkterem Grade. — 8) Waagen, Die deutschen und niederländischen Malerschulen, S. 55 meint mit ihnen offenbar die größere, ihm nicht deutliche Vorstellung, welche er als eine »Verehrung des Antichrist« erklären möchte.

Die untere Bildreihe nimmt die Fortführung des oben begonnenen Gedankens auf und veranschaulicht das dritte Weh in drei Bildern mit sechs Szenen; das erste zeigt den mit der Posaune niederachwebenden siebenten Engel (1), den geöffneten Tempel mit der Arche (2) und das von Blitz und Donner begleitete Erdbeben (3), das zweite bietet das Weib mit dem Drachen (4), das dritte außer dem Kampfe Michaels und seiner Heerscharen gegen die Geister der Hölle (5) die Verwerfung des Verklägers der Brüder in der Hölle (6).

Die bildlichen Darstellungen des 12. Capitels springen von dem ersten Bilde der unteren Ostwandreihe auf die rechts neben dem Westfenster sich erstreckende Wandfläche, wo neben dem mit der Sonne bekleideten und auf dem Monde stehenden Weibe (1) nochmals das Losgehen des siebenköpigen Drachen gegen das an seinen Ort zurückgezogene Weib (2) und außerdem das Verschlingen des Wasserstromes (3) behandelt ist, welcher das Weib bedroht; Reste einer Inschrift lassen über diesen Westwandbildern den ehemaligen Bestand einer Votivdarstellung mit mehreren Heiligen (4) und eines Prophetenchores (5) feststellen, welche Szenen wie die Engelschöre an der linken Westwand oberhalb des Einganges zur Katharinenkapelle mit der Apokalypse nicht unmittelbar zusammenhängen.

Die Verteilung der Apokalypseszenen auf alle drei alten Wände der Karlsteiner Marienkirche, welche dem Schrifttexte vom fünften bis zum zwölften Capitel sich anschlossen, berechtigt wohl zur Vermutung, dass auch die vierte Wand einst Darstellungen geboten habe, welche demselben gestaltungsreichen Stoffgebiete angehörten und andere Motive desselben behandelten. An einigen, derzeit in der Baukanzlei aufbewahrten Ziegeln des bei der Restaurierung abgebrochenen Mittelpfeilers, welcher unter Rudolf II. mit Verwendung des Materiales der damals beseitigten Nordwand aufgemauert wurde, haben sich Reste von Bemalung, Goldgrund und Inschriften erhalten. Einer zeigt das Wort »Jeronim(us)« in denselben Typen, welche bei der Überschrift über den zwei Westwandbildern wiederbegegnen. Demnach waren offenbar an der Nordwand über Szenen, die gleiche Höhe mit den Westwandbildern einhalten mochten, noch Heiligendarstellungen, wie an der West- und Südwand angeordnet; eine derselben zeigte den heil. Hieronymus.

Außer den Apokalypsbildern finden sich an der rechten Südwand noch interessante Bildnisse Karls IV., der mit seiner Gemahlin Blanca (1), mit einem jungen, ihm Reliquien übergebenden Fürsten (2) und vor einem kostbaren Reliquienkreuze (3) vorgeführt ist; von den einst darüber befindlichen Darstellungen sind nur noch zusammenhanglose unbestimmbare Umrisse wahrzunehmen.

Die linke Wand der Westfensternische zeigt den auferstehenden Heiland, die rechte eine heil. Jungfrau, zu beiden Seiten von Heiligen umgeben; in der Wölbung der Fensternische haben sich Reste jener Malereien erhalten, die unter Rudolf II. in der Marienkirche ausgeführt wurden und unter welchen die Farbenspuren der älteren Bemalung stellenweise durchschlagen. Die Gedanken der Apokalypse und die Rücksicht auf die Reliquienverehrung Karls IV. bestimmten die Anlage und Durchführung des Wandbilderschmuckes der Karlsteiner Marienkirche, dessen Einzelbetrachtung Folgendes darbietet.

Die Südwand, welche das nach alten Anhaltspunkten erneuerte Spitzbogenfenster mit tiefen Leibungen durchbricht, zeigt einen zwei verschiedenen Stoffkreisen angehörigen Bildschmuck. Rechts von dem Fenster zieren über dem Architekturstreifen Porträt Darstellungen Karls IV., seiner Gemahlin Blanca und eines jugendlichen Fürsten die Fläche der mäßig vorspringenden Wand; oberhalb dieser Bildnisse waren, wie sehr schwache Umrisse erkennen lassen, teilweise Brustbilder angeordnet, für deren genauere Personenbestimmung sich keine Anhaltspunkte finden. Links vom Fenster ermöglichen die Überreste der vier apokalyptischen Reiter im Zusammenhange mit dem über letzteren sich hinziehenden Inschriftenstreifen wenigstens eine Feststellung des Bildschmuckes der anderen Wandfläche.

Die untere noch gut erhaltene Inschriftzeile:

ex · omni · tribu · et · lingua · et · populo · et · fecisti · n[os] de[o] nostro regnum et sacerdot[es] · et · regnabimus ·

lisst für die obere, im Zusammenhange nicht mehr lesbare Zeile die Ergänzung in Apok. V., 9 suchen: »Et cantabant canticum novum dicentes: Dignus es domine accipere librum et aperire signacula eius; quoniam occisus es et redemisti nos deo in sanguine tuo.« Die dazu gehörige Darstellung muss demnach die Lobpreisung des Lammes durch die vier Thiere und die vierundzwanzig Ältesten geboten haben, welche dem Empfange des Buches mit den sieben Siegeln folgt.<sup>1)</sup> Denn wie in den Darstellungen der Ostwand die obere Bilderreihe der unteren inhaltlich vorangeht, da an die Szenen des zweiten Wehes jene des dritten in der unteren Bildfolge sich unmittelbar anschließen, so kann auch im Hinblick auf die in der mitgetheilten Inschrift liegenden Anhaltspunkte die obere Darstellung der linken Südwandfläche nur etwas dem Erscheinen der apokalyptischen Reiter unmittelbar Vorangehendes behandelt haben. Die bereits erwähnte Lobpreisung des Lammes erweist sich aber als ein solches, zeitlich mit dem Auftreten der apokalyptischen Reiter verbundenes Motiv, da letzteres in einem Cyklus von Szenen aus der Apokalypse die Entgegennahme des versiegelten Buches durch das Lamm, welches die einzelnen, für das Erscheinen der Reiter wichtigen Siegel löst, gewissermaßen zur notwendigen Voraussetzung hat. An der linken Südwandfläche der Karlsteiner Marienkirche befand sich demnach außer den apokalyptischen Reitern noch die Lobpreisung des Lammes durch die vier Thiere und die vierundzwanzig Ältesten.

<sup>1)</sup> Apok. V., 7 bis 9. — Sedláček, Karlstein 2, 2, O. S. 15 geht auf die Apokalypsedarstellungen der Südwand gar nicht ein.

Unter derselben sind wenigstens theilweise erkenn- und noch bestimmbar einige, freilich sehr stark beschädigte Überreste einer Darstellung der apokalyptischen Reiter, welche — von links nach rechts gerechnet — folgende unmittelbar nebeneinander stehende Unterschriften erläutern:

Cum aperuisset · agnus quartum sigillum · equus || pallidus et qui sedebat super eum nomen illi mors et [infernus sequebatur eum et data est illi pot<sup>1)</sup>] estas super III<sup>or</sup> partes terre et interficere.<sup>2)</sup>

Cum aperuisset agnus sigillum · tertium et ecce · equus niger · et · [qui se debet super eum habebat · stataram in manu sua et audiui || vocem in medio III animalium dicencium · bilibris tritici denario.<sup>3)</sup>

Cum · aperuisset agnus · sigillum  
dicens veni et vide  
super eum datum · est · ei<sup>4)</sup>

Die Entfernung, in welcher die Reste der auf den zweiten Reiter bezugnehmenden Inschrift von dem Fenster der Südwand erscheinen, macht es zweifellos, dass in dieser Unterschriftenreihe noch mehr als der größere Theil der zweiten Erklärung verloren gegangen ist. Denn da der zweite apokalyptische Reiter knapp an dem Rande des noch erhaltenen Bewurfes, aber immer noch in einiger Entfernung vom Südfenster sich befindet und hinter ihm das schwarze Ross des dritten und das fahle des vierten erkennbar sind, so ergibt sich die Annahme als unabweisbar, dass auf dem Bewurfe, der zwischen dem zweiten Reiter und dem Südfenster fehlt, einst außer der Ergänzung des mit der Öffnung des zweiten Siegels zusammenhängenden Textes noch die Darstellung des ersten, auf weißem Rosse dahinsprengenden Reiters mit dem dazu gehörigen Texte angeordnet war. Thatsächlich haben sich knapp am Rande des Bewurfes Reste des Hintertheiles eines Schimmels erhalten, welche die Anordnung des ersten Reiters an dieser Stelle unbestreitbar erweisen.

Leider befinden sich die Reste der Darstellung der vier apokalyptischen Reiter, die ehemals die Südwand der Karlsteiner Marienkirche geziert haben muss, in einem mehr als trostlosen Zustande. Abgesehen davon, dass der erste sammt Inschrift fast ganz fehlt, lässt sich auch für den dritten und vierten nicht viel feststellen; doch gewährt das sicher Erkennbare im Vereine mit der wohl erhaltenen Gestalt des zweiten immerhin verlässliche Anhaltspunkte für die Thatsache, dass der Maler sich auch hier enge an das Schriftwort anschloss.

Auf rothem Rosse reitet ernst und gemessen ein Greis mit schneeweißem Haupt- und Barthaare (Taf. IV. Abb. 1); sein rosafarbener Mantel bedeckt das grüngrauschimmernde, an den Armen sichtbar werdende Unterkleid, das an dem rechten Arme straff anliegt. Letzterer ist gerade, ja sogar etwas hölzern ausgestreckt; die Hand trägt ein aufrecht stehendes, blutrothes Schwert zur Kennlichmachung dessen, der den Frieden von der Erde nimmt und die Menschen untereinander sich hinwürgen lässt. Die Haltung der den Zügel umfassenden Linken kann gleichfalls von Befangenheit der Bewegung nicht freigesprochen werden. In Schwarz gehüllt, hebt sich das rechte Bein des Reiters scharf von dem rothen Pferdeleibe ab. Hinter demselben ist ein schwarzes Ross noch theilweise erkennbar, von dessen Reiter sich nichts mehr erhielt; neben dem Hintertheile dieses Rosses drängt das gelblich fahle Pferd des vierten Reiters vor, dessen rechter Fuß unbekleidet herabhängt. Dieser Reiter ist in getreuer Anlehnung an das Schriftwort als Tod gebildet; an dem rechten Schulterblatte des Todes, dessen längs des Brustkorbes herablaufende Umrisse noch erkennbar blieben, hängt der entfleischte Arm, welcher den Schaft der breiten Sense zum verderbenbringenden Hiebe schwingt. Die röthliche Färbung der vorn etwas gekrümmten Sense deutet offenbar auf die unheilvolle Thätigkeit des Reiters hin. In dem Winkel erblickt man links hinter dem Reiter außer zwei entsetzt um sich blickenden, ungemein ausdrucksvollen Köpfen einen hübschen Männerkopf, neben welchem zwei Arme sich dem Tode entgegenstrecken; erinnert dies Motiv, das eine noch zu erläuternde Allegorie der »fames« veranschaulichen soll, nicht an die Bewegungen in der so ergreifenden Gruppe der Elenden und Krüppel, die auf dem berühmten Triumph des Todes im Campo santo zu Pisa vergebens um Erlösung flehen? Der traurige Zustand der geringen Überreste, welche die Karlsteiner Darstellung der vier apokalyptischen Reiter heute bietet, bleibt in hohem Grade beklagenswert, da die zeitlich ziemlich genau bestimm- bare Arbeit auch für die Feststellung der Typen wertvoll sein müsste, welche die Kunst des 14. Jahrhunderts für die apokalyptischen Reiter kannte; zeigt doch die viel bewunderte Dürersche Behandlung dieses Stoffes in dem Vorwärtsdrängen des einen Pferdes neben dem andern den gleichen Gedanken der äußeren Anordnung des gewaltig ergreifenden Stoffes.

Die rechts vom Südfenster der Marienkirche mäßig vortretende Mauer bietet auf dem schmalen, gegen Osten gerichteten Vorsprungstreifen folgende Inschrift:<sup>5)</sup>

?? angelus venit || et stetit ante || altare habens || thuribulum aureum || sunt · et · data · illi || incens<sup>a</sup> · multa · ut · daret || de · oracionibus · || sanctorum · omnium super · aureum || altare · quod · est || conspectum · || ante tronum || dei · et · || ascendit ·

<sup>1)</sup> Im Zusammenhange unlesbar und größtentheils abgefallen. — <sup>2)</sup> Apok. VI, 7 u. 8. — <sup>3)</sup> Ebendas, VI, 5 u. 6. — <sup>4)</sup> Ebendas, VI, 3 u. 4. Die Stelle hätte vollständig zu lauten: Cum aperuisset agnus sigillum secundum, audiui secundum animal dicens: Veni et vide! Et exiit alius equus rufus et qui sedebat super eum datum est ei, ut numeret pacem de terra et ut iuvicem se interficiant, et datus est ei gladius magnus. — <sup>5)</sup> Apok. VIII, 3—5.

fūmus · in · censōrum de · orācione · sanctorum · de · manu · angeli · coram deo · et accepit angelus thuribulum aureum · et conpleuit illud de · ingne · altaris · et misit · in · terram · et ·

Da diese Inschrift mit irgend einer unmittelbar benachbarten Darstellung in Zusammenhang gestanden haben muss und wie die rechts neben den Ostwandbildern herablaufenden Inschriftenstreifen zur Erklärung des davon umsäumten Bildes heranzuziehen ist, so ergibt sich daraus mit Nothwendigkeit, dass durch diese Inschrift auch der Vorwurf des Bildes rechts vom Südwindfenster bestimmt ist, obzwar das Bild selbst bis auf einen ganz kleinen Überrest verloren gieng. Dasselbe zeigte im Anschlusse an die Eröffnung des siebenten Siegels das Erscheinen des Engels mit dem goldenen Rauchfasse bei dem goldenen Altare vor dem Stuhle des Herrn. Die Richtigkeit dieser Annahme wird bestätigt durch den Bildrest, welcher knapp in dem Winkel des Mauervorsprunges einen bedeckten Altartisch zeigt.

Die Anordnung dieses Bildes, das den Altar vor dem Throne Gottes bot, fast oberhalb des Hauptaltars der Marienkirche beruht augenscheinlich auf einer bestimmten Absicht, die Aufstellung des Altares mit der Darstellung des apokalyptischen Altares in unmittelbare Beziehung zu setzen. Letztere entsprach so recht dem mystischen Zuge des Zeitalters. Allein außer der Möglichkeit, auf Grund der erhaltenen Inschrift und der geringen Überreste der benachbarten Darstellung den Gegenstand des fast ganz verlorenen Bildes näher zu bestimmen, bietet sich mit letzterem in Hinsicht auf andere Bilder der Südwand ein beachtenswerter Anhaltspunkt für die Bestimmung von mindestens zwei vollständig verlorenen Südwindscenen. Da links vom Südwindfenster der Karlsteiner Marienkirche die Lobpreisung des Lammes durch die vier Thiere und die vierundzwanzig Ältesten sowie die inhaltlich daran anschließende, mit dem Öffnen der vier ersten Siegel zusammenhängende Darstellung der apokalyptischen Reiter sicher erweisbar bleibt und das eben besprochene Bild gegenständlich vom Öffnen des siebenten Siegels abhängig ist, so müssen auch zwei durch die Öffnung des fünften und des sechsten Siegels bedingte Darstellungen einst die Südwand geschmückt haben. Denn wie die apokalyptischen Reiter nur eine Fortführung der Apokalypsedarstellung im Anschlusse an die Lobpreisung bedeuten, so muss sich auch an erstere auf der noch verfügbaren Südwindfläche etwas inhaltlich damit Zusammenhängendes angeschlossen haben; und wie neben den apokalyptischen Reitern die Lobpreisung des Lammes als die auch inhaltlich unmittelbar vorhergehende Scene angeordnet wurde, so ist augenscheinlich nicht minder der Darstellung des Engels, der nach Öffnung des siebenten Siegels mit goldenem Rauchfasse beim Altare vor dem Throne Gottes erscheint, etwas vorangegangen, was sich an die Apokalypsedarstellung von VI., 9 bis zum Schlusse des siebenten Capitels anlehnt. Das können nur Scenen gewesen sein, die mit der Öffnung des fünften und sechsten Siegels zusammenhängen,<sup>1)</sup> dem Erscheinen der vier apokalyptischen Reiter folgen und dem Auftreten des Engels vor dem Altare vorangehen. So vervollständigt sich die Bilderreihe der Südwand bis zu dem Mauervorsprunge rechts vom Fenster zu einem zusammenhängenden Ganzen, das auch durch das Vortreten der Mauer einen genau und scharf abgegrenzten Abschluss im Verhältnisse zu den rechtsseitigen Südwindscenen erhält und als eine in sich abgeschlossene Folge der Darstellungen eines bestimmten Apokalypsegedankens, nämlich der mit der Öffnung der sieben Siegel verbundenen Erscheinungen, sich darstellt. Denjenigen Theil der Mauerfläche, welcher sich heute dem Auge ganz ohne Bewurf darbietet, müssen in Rücksicht auf das links Vorangehende und auf das rechts Folgende Bilder im Anschlusse an die Öffnung des fünften und sechsten Siegels geschmückt haben.

Die beiden ersten Scenen der oberen Bilderreihe der Ostwand, welche zu einer Darstellung vereinigt erscheinen (Taf. V), werden nur zur Hälfte durch die darüber gesetzten Beischriften erklärt:

† Sextus · ange[us] · tuba · cecinit · et · audiui · vocem · unam · ex · IIII · cornibus [altaris aurei quod est ante oculos dei d]icentem · sexto · ¶ angelo · qui · habebat · tubam · solue · IIII · angelos · qui alligati sunt · in · flu[m]ine magno [euphrate · et · soluti · sunt · IIII · ang[el]i · qui · [parati · ]<sup>2)</sup>

Die Stelle findet auf dem Schriftstreifen, welcher rechts das erste Bild vom zweiten scheidet, ihre Fortsetzung:

erant · [i]n · horam · [e]t · diem · et · mensem · et · annum · vt · occiderent ·<sup>3)</sup>

Auf dem Bilde schwebt ein blaugekleideter, goldnimbierter Engel mit grünen Flügeln und braunen Haaren herab; er bläst die lange, gelbe Posaune, die fast bis auf den Boden herabreicht. In der linken Ecke steht er — gemäß den Schriftworten — vor vier Engeln, deren weiße Kleider violett eingezeichnete Faltengebung zeigen. Die in der Brusthöhe übereinander gelegten Hände des letzten sind mit einem Stricke gefesselt;<sup>4)</sup> der vorderste derselben streckt, sich leicht nach vorn neigend, seine Hände dem sechsten Engel entgegen, welcher seine Rechte segnend erhebt und mit der Linken die ihm dargebotene Rechte des vor ihm stehenden Führers der vier Engel erfasst; an diesem ist die Lösung der nicht mehr gebundenen Hände bereits vollzogen.

<sup>1)</sup> Unter dem Wandbildfragmente war eine dreizeilige Inschrift, von welcher noch «animas» der ersten und «vt · supra ·» der dritten Zeile genau bestimmbar sind. Gehörte sie zu den oben angenommenen Scenen, so würde das «animas» wohl zu Apok. VI., 9 passen, wo es nach Öffnung des fünften Siegels heißt: «Vidi subtus altare animas interfectorum propter verbum dei». Wenigstens wäre ein solcher Zusammenhang natürlicher als eine Beziehung auf Apok. VIII., 9. — <sup>2)</sup> Apok. IX., 13—15. — <sup>3)</sup> Ebendas. IX., 15. — <sup>4)</sup> Sedláček, Karlstein a. a. O. S. 14 bezieht diese Scene auf Apok. VII., 2, woran nach dem klaren Wortlaute der zur Darstellung gehörigen Überschrift gar nicht gedacht werden kann. Ubrigens spricht auch die Übereinstimmung zwischen Schriftwort und Bild gegen die Zulässigkeit und Richtigkeit einer solchen Beziehung.

Rechts daneben setzt sich die Darstellung im Geiste der Apokalypse <sup>1)</sup> fort. In blauen und rothen Harnischen sprengen mehrere Berittene auf Rossen einher, deren Häupter Löwenköpfe sind, indes die Rossschweife zu Schlangengeleibern werden und die Rachen dieser Schlangen weit aufgerissen erscheinen. Von ihnen geht ebenso das Verderben aus wie von den Löwenrachen, welchen ein graublauer Rauch entströmt, dessen verderbliche Wirkung bereits mehrere Menschen zu Boden geworfen hat. Neben letzteren erscheinen einige in die rechte Ecke des Bildes gerückte, gut bewegte Gestalten, von denen der seine Hände in Brusthöhe ineinander schlagende Mann in grünem Gewande und der blaugekleidete Greis mit gefalteten Händen gleich trefflich wie das Antlitz der zwischen ihnen stehenden Gestalt durchgebildet sind.

Das zweite Bild (Taf. V) findet seine Erklärung in folgender Überschrift: <sup>2)</sup>

Et · uidi · angelum · fortem · descenden[tem] de · celo · [amict]um [nub]e et · yris · in · capite eius et facies · eius · erat · ut · [so] · et ·

Ohne Einfluss auf Einzelheiten der Darstellung bleibt die auf dem rechts herablaufenden Rahmenstreifen feststellbare Inschrift: <sup>3)</sup>

que · [lo]c[us] · sunt · VII · tonitrua · noli · ea · scribere ·

Dagegen steht die Darstellung des blaugekleideten Engels, welcher mit der abwärts gerichteten Linken das offene Buch in den Mund des vor ihm knieenden Johannes schiebt, im innigsten Zusammenhange mit verschiedenen Angaben des 10. Capitels, das der Maler sehr genau berücksichtigt hat. Der äußere Nimbusrand des Engels, dessen rothe Füße an die Feuerpfeiler erinnern und auf dem blauen Meere und der braunen Erdscholle stehen, spiegelt in Roth, Weiß, Grün und Blau die Regenbogenfarben und umschließt das Licht wie die Sonne strahlende Antlitz. <sup>4)</sup> Die erhobene Rechte ist hier nicht als Geberde des Segens, sondern als jene des Schwures <sup>5)</sup> zu deuten; die rechts und links von dem Engel sowie über dem Evangelisten sichtbaren Köpfe, deren Mundöffnungen gleichsam in lautem Schreien weit aufgerissen sind, beziehen sich auf die sieben Donner, welche ihre Stimmen hören ließen <sup>6)</sup> und derentwegen dem Evangelisten zugerufen wurde: »Noli ea scribere.« Letzterer, in rosafarbenem Mantel über grünem, an den Ärmeln sichtbaren Unterleide, vollzieht den vom Himmel an ihn ergangenen Befehl, von der Hand des auf Meer und Erde stehenden Engels das offene Buch entgegenzunehmen, und öffnet weit den Mund, um gemäß der Weisung des Engels das von diesem dargereichte Buch zu verschlingen. <sup>7)</sup> So erweist sich die in Rede stehende Darstellung, obzwar nur auf zwei Personen beschränkt, als ein die meisten Einzelheiten des 10. Capitels der Apokalypse berücksichtigendes Bild, das eine eingehende Durchdringung des Stoffes <sup>8)</sup> von Seite des Meisters bekundet und für die Beurtheilung der Bewältigung des Motivenreichtums eine hervorragende Bedeutung gewinnt.

Das dritte Bild der oberen Reihe (Taf. V) zerfällt wie das erste in zwei Scenen, deren Verständnisse die nebeneinanderstehenden Überschriften zu Hilfe kommen:

[Et datus est mihi] · ca[el]um similis] virge · [et dictum] est michi [surge et · metre ·:] templum · dei · etc. <sup>9)</sup> und

[Et d[ab]o] · duobus · testibus · meis · et · prophetabunt · diebus · mille · ducentis · LX. <sup>10)</sup> | amicti · saccis · hii · sunt · due · oliue · et · duo · candelabra · in · conspectu · domini · <sup>11)</sup>

Der rechts neben der zweiten Scene herablaufende Streifen führt die den beiden Zeugen beigelegten Eigenschaften weiter:

Hi · habent · potestatem · claudendi · celum · <sup>12)</sup>

Die erste Scene zeigt in unmittelbarem Anschlusse an die vorhergehende Darstellung des Buchverschlingens die Fortführung der Apokalypseangaben im Bilde. Denn in einem Tempel, unter dessen rundbogiger Architektur ein stark verblaster Altar aufgestellt ist, vollzieht der Evangelist Johannes, ebenso gekleidet wie bei dem Buchverschlingen, den an ihn in der Überschrift ergangenen Befehl: vornüber gebeugt, ist er bestrebt, den in seinen Händen sichtbaren gelben Maßstab an den Boden anzudrücken. <sup>13)</sup>

<sup>1)</sup> Apok. IX, 17—20. Et ita vidi equos in visione; et qui sedebant super eos, habebant loricas igneas et hyacinthinas et sulphureas et capita equorum erant tamquam capita leonum; et de ore eorum procedit ignis et fumus et sulphur. Et ab his tribus plagis occisa est tertia pars hominum de igne et de fumo et sulphure, quae procedebant de ore ipsorum. Potestas enim eorum in ore eorum est et in caudis eorum; nam caudae eorum similes serpentibus, habentes capita; et in his nocent. Et ceteri homines, qui non sunt occisi in his plagis neque poenitentiam egerunt de operibus manuum suarum etc. — <sup>2)</sup> Ebendas. X, 1. — <sup>3)</sup> Ebendas. X, 4. — <sup>4)</sup> Ebendas. X, 1 u. 2. Pedes eius tamquam columbae ignis. Et habebat in manu sua libellum apertum; et posuit pedem suum dextrum super mare, sinistram autem super terram. — <sup>5)</sup> Ebendas. X, 5 u. 6. Et angelus, quem vidi stantem super mare et super terram, levavit manum suam ad caelum et iuravit per viventem in saecula saeculorum. — <sup>6)</sup> Ebendas. X, 3—4. Et cum clamasset, locuta sunt septem tonitrua voces suas. Et cum locuta fuissent septem tonitrua voces suas, ego scripturus eram. — <sup>7)</sup> Ebendas. X, 8—10. Accipe librum apertum de manu angeli stantis super mare et super terram. Et abiit ad angelum dicens ei, ut daret mihi librum. Et dixit mihi: Accipe librum et devora illum. — Et accipi librum de manu angeli et devoravi illum. — <sup>8)</sup> Sedláček, Karlštejn a. a. O. S. 15 sieht in dem Bilde nur eine Darstellung auf Grund von Apok. X, 9 und nimmt weder auf die weitere Einzelheiten vermittelnden Inschriften, noch auf alle beachtenswerten Züge des Bildes irgend eine Rücksicht. — <sup>9)</sup> Apok. XI, 1. — <sup>10)</sup> Scheint ein Schreibfehler »XL« vorzuliegen. — <sup>11)</sup> Ebendas. XI, 3 u. 4. — <sup>12)</sup> Ebendas. XI, 6. — <sup>13)</sup> Unverständlich bleibt es, dass betreffs dieses gerade gut erhaltenen Bildes und des nächsten Sedláček, Karlštejn a. a. O. S. 15 sagen kann: »Třetí a čtvrté oddělení neje dobře znáti, v onom jest viděti nějakou postavu ve výklenku.« Von hier an verzichtet er auf jede Deutung der weiteren Scenen in der oberen Reihe.

Die zweite Scene, deren lückenlos anschließende Beziehung zur ersten der Künstler schon durch das Weglassen eines trennenden Inschriftenstreifens betonte, zeigt die beiden zur Prophezeiung berufenen Zeugen Elias und Henoch (Taf. VI). Der eine derselben, weißbärtig und in ein graues, bis zu den Füßen reichendes Gewand gehüllt, wendet sich zu einer in der linken Ecke unten angeordneten Gruppe von drei Personen zurück, in welcher ein weißbärtiger Mann in grünem Gewande und zwei knieende Frauen mit vorgeneigter Körperhaltung und gefalteten Händen inniges Flehen vortrefflich zum Ausdruck bringen. Der zweite Zeuge, gleichfalls als Greis, aber in einem gelblichbraunen Gewande dargestellt, erhebt den Zeigefinger der Rechten in der Geberde der Unterweisung oder Belehrung gegen eine rechts angeordnete Volksmenge, auf welche er losschreitet; aus den in sitzender Stellung aufmerksam Lauschenden fesseln einige Köpfe der in grüne, blaue und rothe Gewänder gekleideten Frauen, deren Geberde und Schleier mit viel Sorgfalt durchgebildet sind. Die in der rechten Ecke sichtbaren Felsen zeigen die in Tafelbildern und Miniaturen der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wiederholt begegnende Stilisierung; das Rautenmuster des Hintergrundes hält gleichfalls eine während des gleichen Zeitraumes besonders in Bilderhandschriften beliebte Behandlungsweise fest.

Dem Verständnisse des vierten Bildes (Taf. VI) der oberen Reihe dient die Überschrift:

Bestia · que · ascendit · ab · aby[ss]o | faciet · aduers[us] ill[os] be[ll]um | et

Die darin begonnene Schriftstelle wird weiter geführt auf dem rechts herablaufenden Inschriftenstreifen:

vinct illos · et · occidet · eos · et · cetera · 1)

Links erhebt ein weißbärtiger Greis in graublauem Mantel über violetter Unterleide abwehrend oder beschwörend die Rechte gegen ein vor ihm sich erhebendes Unthier. Ihm kehrt den Rücken ein zweiter, in gelblichbraunem Mantel gekleideter Greis zu, der in knieender Stellung mit gefalteten Händen sich nach vorn beugt. Neben des letzteren Kopfe erscheint ein Menschenarm, offenbar zu der Thierdarstellung gehörig, deren mit Stacheln und Schuppen besetzter Leib rechts mit breit auftretenden Füßen und herabhängendem Schweife grau behandelt ist. Die Gestalten der beiden Zeugen Elias und Henoch, besonders ihre Köpfe gehören zu den am besten erhaltenen Theilen der Karlsteiner Wandbilder; die Haltung der aufrechtstehenden Thiere deutet sowohl auf den Beginn des Kampfes als auch auf die eben sich vollziehende Überwindung.

Das fünfte Bild der oberen Reihe (Taf. VII) wird verständlich durch die Überschrift: 2)

Corpora · [eo]rum · iacebunt · in · plateis | ciuitatis · magne · ubi dominus cruci-

Auf dem rechts neben dem Bilde herablaufenden Inschriftenstreifen ist der Gedanke im Anschlusse an die Apokalypse weitergeführt:

fixus · de · tribubus · uidebunt · de · populis · et · 3)

Bei gleicher Rautenmusterung des Hintergrundes wie in dem eben besprochenen Prophetenbilde liegen auf dem grünen Boden zwei unbekleidete, ziemlich starr ausgestreckte Leichname, deren Einzelheiten nicht mehr durchwegs gut erkennbar sind. Dies sind die Leichen der beiden Gotteszeugen, welche nach Ablegung des Zeugnisses von dem aus dem Abgrunde aufsteigenden Thiere überwunden und getödtet werden sollen 4) und drei Tage auf der Gasse der großen Stadt liegen, die heißt geistlich Sodoma und Ägypten, wo der Herr gekreuzigt ist; denn diese Leichen werden ja nach den Worten Johannes' etliche von den Völkern, Geschlechtern und Sprachen drei Tage und einen halben hindurch sehen und nicht in Gräber legen lassen. Liegt vielleicht in dem Verzicht des Malers auf jede Staffagefigur in diesem Bilde ein beabsichtigter, feiner Hinweis auf die Unbekümmertheit der Menge um die Bergung der beiden Leichen, die als ausschließlicher Vorwurf der Darstellung doch etwas befremdlich wirken?

Im sechsten Bilde der oberen Reihe (Taf. VII), das an die Südecke der Ostwand stößt, sind zwei Scenen zu einem Ganzen vereinigt, welches folgende nebeneinander stehende Überschriften erläutern:

‡ Post · dies · tres · spiritus · vite · ad · eo · intrabit · | in · eos · et · steterunt · super · pedes · eius · 5)

‡ Et · in · illa · hora · factus · est · te[r]re motus magn[us] et [cecidit ciuitatis pars] 6) | decima · et · occisa · sunt · [in terre motu nomin]a hominum 7) [septem] 8)

Die dazu gehörige Darstellung bietet in der linken Ecke zwei graugekleidete, knieende Gestalten, welche die gefalteten Hände zu Gott erheben; aus stilisierter Wolke schwebt eine christusähnliche Gestalt zu ihnen herab. Von einer daneben befindlichen, mehr in die Mitte gerückten Stadt, die hohe Mauern mit wohlbefestigten Thoren und stattlichen Thürmen umgeben, stürzt eben ein Theil zusammen. Die in der rechten Ecke unten erscheinenden vier Andächtigen, von denen die Frau in weißem Kopfschleier und in blauem Mantel über rothem Unterleide mit gefalteten Händen gegen die Mitte der Scene gerichtet ist, sind offenbar als die Vertreter der durch das Erdbeben und den Tod von 7000 Menschen Erschreckten zu deuten, welche dem Gotte des Himmels die Ehre gaben. Der grüengekleidete Jungling, welcher

1) Apok. XI, 7. — Zwischen «eos» und «et» noch ein zum Texte nicht gehörendes Wort, auf «ans» endigend. — 2) Ebendas. XI, 8. — 3) Ebendas. XI, 9. — 4) Ebendas. XI, 7. — 5) Ebendas. XI, 11. — 6) Diese Worte scheinen überhaupt von allem Anfange an gefehlt zu haben. — 7) Apok. XI, 13.



der eben erwähnten Frau den Rücken kehrt und sich mit flehend erhobenen Händen von dem Erdbeben abwendet, ist besser als der zwischen beiden sichtbare Kopf erhalten und wetteifert mit der Frauengestalt an Innigkeit des Ausdruckes.

Mit dem in der Südostecke herablaufenden Inschriftenstreifen:

• Veli secundum · abiit · et · ecce · veli · III · ven[iet].

finden die Darstellungen des zweiten Wehes ihren Abschluss; sie füllen mithin gerade die obere Bilderreihe der Ostwand vollständig und bilden ein in seinen Einzelheiten genau bestimmbares Ganze, das vortrefflich die Illustration des Schriftwortes durch den Künstler erkennen lässt.

Die untere Bilderreihe der Ostwand erweist sich als Fortsetzung der oberen und beginnt mit der bildlichen Darstellung des dritten Wehes. Doch schreitet in den Szenen der zweiten Reihe der Anschluss an das Schriftwort nicht so systematisch fort wie in jenen der oberen, da zwischen dem ersten und zweiten Bilde die beiden Darstellungen, welche sich rechts neben der Fensternische der Westwand befinden, inhaltlich einzuschalten wären.

Für das erste Bild der unteren Reihe an der Ostwand sind als Erläuterung folgende Stellen der Apokalypse beigegeben:<sup>1)</sup>

Veli secundum · abiit · et ecce · veli · tertium veniet cito · et VII<sup>us</sup> · angelus tuba cecinit · et facte sunt voces magne in celo · dicentes · factum est regnum huius · mundi dei nostri · et christi eius · et regnabit in secula seculorum amen · et XXIII · seniores · qui in conspectu dei sedent in sedibus suis | ceciderunt · in facies suas et adorauerunt eum dicentes · Gracias agimus tibi · domine · deus · noster · omnipotens. Et apertum · est · templum · dei · in · celo · et · visa est archa testamenti eius · in · templo · eius · et facta sunt · fulgura et voces · et terre motus · et grandis · magna. †

Die Motive der unter dieser Inschrift angeordneten Darstellung (Taf. V) sind untereinander nicht in unmittelbarem Zusammenhang gebracht, sondern bloß nebeneinander gestellt. Links schwebt ein Engel in einem weißen, rosafarben schattierten Gewande herab und stößt, die Backen mäßig aufblasend, in die von beiden Händen umfasste Posaune. Ein braunes Mauerstück, für dessen Deutung die Schriftstelle nicht ausreicht, trennt den Engel von dem Tempel, neben welchem rechts und links je vier Köpfe durch weiße Höhlung von dem blauen Grunde sich abheben. Der in mannigfachen Stellungen des Schreiens durchschnittlich ziemlich weit, aber nicht abstoßend geöffnete Mund dieser Köpfe erhebt es wohl über jeden Zweifel, dass hier die großen Stimmen im Himmel gemeint sind, welche den Eintritt der Weltherrschaft des Herrn verkündigen. Der zwischen ihnen im Himmel aufgethane Tempel, dessen Dach die Form der Kreuzanlage betont, während an den beiden Vorderecken schräg gestellte, doppelt abgetreppte Strebepfeiler mit zierlichen Fialen besetzt sind, umschließt eine goldene, viereckige Lade, die im Tempel sichtbare Arche des Testaments. Die Innenseite ihres emporgehobenen Deckels lässt einen Christuskopf fast von jenem Typus wahrnehmen, den die bekannte Vera-ikon des Prager Domes bietet. Rechts davon stürzen die auf zwei Bergespitzen vertheilten Bauten mit Bersten der Mauern und Vorüberfallen der spitzen Thürme zusammen, während in den Lüften der Zickzack goldgelber Blitze niederfährt, der eine Kopf mit geöffnetem Munde wohl auf die Stimmen und den Donner und mehrere kleinere die Luft durchfliegenden Stücke als der Hagel zu deuten sein mögen.<sup>2)</sup> Ursprünglich war statt des Tempels mit der Arche, wie die über letzterer sichtbaren Umrisse erkennen lassen, eine andere Darstellung angeordnet, nämlich die nimbierte Gestalt des Herrn mit segnend erhobener Rechten.<sup>3)</sup>

Die zweite Darstellung der unteren Reihe (Taf. VI) wird durch die Überschrift erklärt:

Et signum magnum apparuit in celo mulier [in utero] habens clamabat parturiens<sup>4)</sup> et cruciabatur vt | pariat · Et visum est aliud signum in celo et ecce draco magnus rufus habens capita septem et cetera.<sup>5)</sup>

Hier findet der Gedanke des Schriftwortes in einer links neben dem Bilde herablaufenden Inschrift seine Ergänzung:

Et draco stetit ante mulierem que erat paritura · vt cum peperisset<sup>6)</sup> etc.

Dieses Abgehen von der sonst gewählten Anordnung, welche den von oben nach unten laufenden Inschriftenstreifen zur Rechten verwies, hatte augenscheinlich seine Begründung in der zutreffenden Beobachtung, dass eine an die rechte Seite des Bildes gerückte Inschrift nur auf die äußerst schmale Nordseite der rechts von der Thüre mäßig vorspringenden Ostwand fallen und dadurch in ungünstiger Beleuchtung schwer lesbar werden musste.

<sup>1)</sup> Apok. XI, 14–17, 19. — <sup>2)</sup> Sedláček, Karlštejn a. a. O. S. 15 verknüpft diese Darstellung mit einem Hinweise auf das am Schlusse des zweiten Wehes (XI, 13) erwähnte Erdbeben, bei welchem der zehnte Theil der Stadt fiel, und 7000 Namen der Menschen getödtet wurden. Die Unstättbarkeit dieses Vorgehens ergibt sich aus der Thatsache, dass die letzte Scene der oberen Reihe, in welcher Sedláček wohl das Bild der Stadt, nicht aber das Zusammenstürzen eines Theiles derselben constatirt, bereits diesem Erdbeben gilt, mit welchem die Darstellungen des zweiten Wehes abschließen. Das in dem ersten Bilde der unteren Reihe vorgeführte Erdbeben ist, wie es ja auch im Schriftworte selbst liegt (XI, 19), als zu einer anderen Entwicklungsreihe gehörig davon streng zu scheiden. — <sup>3)</sup> Gerade die Thatsache, dass die Nimbenumrisse durch das Tempeldach durchschlagen und der Kopf sich in die giebelartige Öffnung nicht als vollständige Füllung einfügt, sondern zu viel nach rechts rückt, bestätigt die frühere Einstellung der Gestalt des Herrn wie auf Bl. 163 der Welatavbibel beim Beginne des dritten Wehes. — Sedláček, Polbrdsko S. 262 bietet von dieser ersten Zeichnung gar nichts. — <sup>4)</sup> Von utero his parturiens ist später etwas anderes, nicht mehr zuverlässig Entzifferbares darüber geschrieben; doch schlagen Reste der alten Inschrift durch, welche nach den drei letzten Worten der ersten Zeile nicht anders gedeutet haben kann. — <sup>5)</sup> Apok. XII, 1–3. — <sup>6)</sup> Ebendas. XII, 4.

Die Darstellung zeigt auf einem rothen Lager eine Jungfrau in lichtblauen Gewande, das ein grüner Gürtel umschließt. Anmüthig auf das schwellende Lager ausgestreckt, stützt sie den Kopf in die rechte Hand;<sup>1)</sup> ein Theil des Antlitzes ist verdeckt durch einen in die Scene gemalten Kreis, in welchem die Umrisse eines stark verwischten Weibekreuzes erkennbar sind. Derselbe reicht auch in die Überschrift hinein, ohne jedoch ihre Lesbarkeit wesentlich zu beeinträchtigen. Phantastisch und trotz der Ungeheuerlichkeit der Bildung anziehend, bleibt der vor der Jungfrau stehende Drache, welchem im Hinblick auf die Drachenbeschreibung des 12. Capitels sieben Köpfe gegeben sind, von denen einige je zwei weiße Hörner tragen; nicht minder hielt sich der Maler an die Farbenbezeichnung des Evangelisten.

Die Einstellung der eben besprochenen Scene hat im Hinblick auf das erste und das dritte Bild der unteren Reihe der Ostwand sowie auf die beiden Bilder der Westwand, deren noch eingehend zu gedenken sein wird, insofern etwas Auffallendes, als sich eigentlich die beiden zuletztgenannten als unmittelbare Fortsetzung des ersten Bildes der Unterreihe darstellen und der auf die Gebärende losgehende Drache auf Ost- und Westwand eine Wiederholung des Motives zu bedeuten scheint. Allerdings beruht ein Unterschied darin, dass für die Ostwandscene der Schwerpunkt offenbar auf XII, 2—4, für die Westwandscene auf XII, 3 und 4, 13 und 14, 15 und 16 liegt. Da die zweite Westwandscene an XII, 1 und 5 anschließt, die dritte Ostwandscene aber wieder mit XII, 7 anhebt, so bietet die untere Bilderreihe der Ostwand nicht die gleiche Geschlossenheit der lückenlosen Anlehnung an das Schriftwort wie die obere, findet aber ihre entsprechende Ergänzung in den Darstellungen der Westwand.

Südlich von der Eingangsthüre der Marienkirche springt unterhalb der oberen Bilderreihe die Ostwand etwas vor; bis zur Südwand hin bedeckt die Fläche dieses Vorsprunges in einem rechteckig langgezogenen Bilde eine ungemein lebendige Darstellung (Taf. VII), deren Deutung die Überschrift vermittelt:

† Factum · est · prelium · magnum · in · celo · mihael · et · angeli · eius · preliabantur · cu[m] · dracone · et · draco · preliabatur · et · angeli · eius · et · non · valuerunt · neque · locus · inventus · est · amplius · eorum · in · celo · Et · proiectus [e]s[t] d[ra]co ille magnus serpens]

† Et · audiui · vocem · magnam · in · celo · dicentem · nunc · factum · est · salus · et · virtus · et · regnum · dei · nostri · et · potestas · christi · eius · quia · proiectus · est · accusator · fratrum · nostrorum · qui [accusabat] et · cetera · Ve · terre · et · mare · quia · descendit · diabolus · ad · vos.<sup>2)</sup>

Von links oben schweben Engel mit gefalteten Händen nieder. Sie umschließen den Wolkensaum, innerhalb welches knapp an der Mauervorsprungsecke der überaus würdevolle Kopf Gott Vaters, eines ehrfurchtgebietenden Greises, erscheint. Vor ihnen stürmt der Erzengel Michael, den weißen Schild mit dem rothen Kreuze tragend, an der Spitze der himmlischen Heerscharen gegen die Geister der Hölle. Von den Kämpfern des Lichtes, die offenbar einst in weißem Gewande erschienen, haben sich nur schwache, bräunlich rothe Umrisse erhalten, die außer dem Heerführer noch besonders gut einen das Schwert schwingenden Engel erkennen lassen, welcher mit der Linken den Kopf eines Teufels erfasst. Mit lebhafter Bewegung der Arme drängen andere, mehr oben sichtbare auf die Gegner ein. Vor den daherstürmenden himmlischen Geistern stürzen die grauschwarzen Anhänger des Bösen in wilder Flucht davon, mehrfach mit Geschrei zu Boden fallend und Todesangst durch Mienen und Geberden verrathend. In einem kreisrunden Medaillon wird in der Mitte der Scene ein aufrecht stehender Teufel — offenbar der Führer — sichtbar, welcher selbst die Lanze zum Wurf in der Linken erhebt und seine Getreuen durch Wort und Beispiel zu erneuertem Widerstande anzuregen bestrebt ist.

Wahrhaft packend wirkt die gegen den Winkel der Ost- und Südwand gerückte Darstellung der Hölle, in welcher der verworfene Ankläger der Brüder kauert; hinter ihm wird die dreiköpfige Fratzen-gestalt des Höllenfürsten sichtbar, um welchen sich die abenteuerlichsten Teufelsgestalten in den wunderlichsten Stellungen tummeln. Zottig und mit Krallenfüßen, auch mit Schwänzen und Hörnern versehen, erhalten sie Gesichter, welche auf die Kopftypen der Hunde, Katzen, Frösche, Affen u. dgl. zurückgreifen; trotz des Fletschens der dicht besetzten Reihen spitzer Zähne haben sie im ganzen nichts absolut Abschreckendes, sondern bleiben durch den Wechsel der Motive und Bewegungen in hohem Grade interessant.

Infolge der örtlichen Anordnung an der Südostecke der Ostwand kommt diese Höllendarstellung in die unmittelbare Nähe des vierten apokalyptischen Reiters, dem ja nach VI, 8 die Hölle nachfolgt; denn derselbe rückt an der Südwand stark in die von Ost- und Südwand gebildete Ecke. Die weitere Behandlung des im 12. Capitel gebotenen Darstellungsmaterials setzt sich an der Westwand fort.

Unterhalb der beiden Darstellungen an der rechts vom Westfenster liegenden Wandfläche sind über der gemalten Arcatur folgende Worte der Apokalypse<sup>3)</sup> als Erklärung beigegeben:

Et · visum · est · aliud · signum · in · celo · et · ecce · draco · magnus · rufus · habens · capita · septem · et · cornua · X · et · in · capitibus · suis · septem · dyademata · et · cauda · eius · trahebat · terciam · partem · stellarum · celi | et · misit · eas · in

<sup>1)</sup> Nach Sedláček, Karlstein a. a. O. S. 15. müsste man annehmen, dass hier das Weib dargestellt wäre «bekleidet mit der Sonne, der Mond unter ihren Füßen und auf ihrem Haupte eine Krone von zwölf Sternen.» — <sup>2)</sup> Apok. XII, 7—10, 12. — Sedláček, Karlstein a. a. O. S. 15 zieht zur Deutung nur XII, 7—9 heran. — <sup>3)</sup> Ebendas. XII, 3—4, 13—14, 15 u. 16.

terram · et · cetera · Et · persecutus · est · draco · mulierem · que · peperit · masculum · et · date · sunt · mulieri · due · ale · aquile · magne · ut · volaret · in · desertum · in · locum · suum · et · cetera · | Et · misit · serpens · ex · ore · suo · post · mulierem · aquam · tanquam · flumen · ut · eam · faceret · trahi · a · flumine · et · adiuuit · terra · mulierem · et · aperuit · terra · os · suum · et · absorbit · flumen · quod · misit · draco · de · ore · suo ·

Rechts daneben begegnen noch unterhalb des Bildes die zu der nächsten Darstellung gehörigen Erläuterungsverse: <sup>1)</sup>

Et signum · magnum · apparuit · in · celo · mulier · amicta · sole · et · luna · | sub pedibus · eius · et · in · capite · eius · corona · stellarum · XII · etc. Et · mulier · peperit · | filium · masculum · qui · rectorus · erat · omnes · gentes · in · virga · ferrea · et · cetera ·

Inhaltlich stellt sich die zweite Scene als die zuerst zu besprechende dar; sie schließt lückenlos an die erste Darstellung der unteren Bilderreihe an der Ostwand an und springt bereits über die zweite der eben genannten Bilderfolge auf XII, 5.

Unmittelbar neben dem Nordwestwinkel der Marienkirche erscheint das apokalyptische Weib mit der Sternkrone und in blauem Mantel über einem oberhalb der Füße und an der Brust sichtbaren weißen Unterkleide (Taf. VIII), das blau ausgeführte Granatapfelmusterung ziert. Es trägt mit der Linken das Kind, dessen rothes Kleidchen bis an den Hals knapp anliegt; unter der Krone fallen die blonden, von einem Stirnbande zusammengehaltenen Haare in schönem Flusse auf die Schultern herab. Um den etwas s-förmig ausgebogenen Leib legt sich ein nach oben geöffneter, halbkreisförmiger Kranz spitz zulaufender, goldener Strahlen, unter den Füßen krümmt sich nach oben die Sichel des Mondes.<sup>2)</sup> Die Linke des Kindes ist nach der etwas erhobenen rechten Hand der Mutter ausgestreckt, deren Hals es eben mit der eigenen Rechten liebkosend umfassen will. Die rechts und links neben dem nimbierten Haupte sichtbaren grünen Engelsflügel entsprechen vollauf den durch die Inschrift vorgeschriebenen zwei großen Adlersflügeln. Eine baldachinartig abschließende Nische ist für die Einstellung des Bildes gewählt, das sich durch diese Anordnung vollständig von der links neben ihm erscheinenden anderen Darstellung der Westwand loslöst und abhebt.

Das bis knapp an den Rand der Fensternische reichende Bild (Taf. IX) zeigt im innigen Anschlusse an die oben mitgetheilten Schriftworte den siebenköpfigen, braunrothen Drachen, welcher den wassersprühenden Rachen dem in felsiger Gegend hingelagerten Weibe zukehrt; der lange Schweif des Drachen schleift auf dem Erdboden, je zwei Hörner krönen einzelne der sieben Köpfe. Unter dem lichtblauen Mantel des Weibes wird in der Brusthöhe und am Unterleibe ein mit purpurnen Granatäpfeln geziertes Unterkleid sichtbar. Die gefalteten Hände der anmuthig hingelagerten Gestalt sind wie flehend nach dem daneben abgebildeten Weibe mit dem Kinde ausgestreckt. Zwischen ihr und dem Drachen öffnen sich schluchtartig mehrere dunkle Spalten des schematisierten Felsenbodens, was wohl damit zusammenhängt, dass die Erde sich öffnete, um den vom Drachen ausgegangenen Wasserstrom aufzunehmen, der das Weib zu ertränken drohte.<sup>3)</sup>

Oberhalb dieser beiden Bilder befanden sich noch zwei andere Darstellungen, deren Gegenstände folgende sehr stark beschädigte Inschrift — vom Rande der Fensternische gegen den Nordwestwinkel des Kirchenraumes hinlaufend — feststellen lässt (Taf. VIII u. IX):

Chorus prophetarum · Anna regina Ludmilla? S. Jacobus · S. Petrus · [Mittelfigur ohne Unterschrift] S. Andreas · S. Simon · et · Judas · S · Johannes · ewangelista · Anna · imperatrix ·

Daraus geht hervor, dass die obere Bildreihe außer dem Prophetenchor, der mit den Engelschören auf der anderen Hälfte der Westwand zu correspondieren scheint, noch eine umfangreichere Scene enthielt; die unteren Theile des grauen Gewandes einer aufrecht stehenden Mittelfigur sind besser als die nur schwer erkennbaren Umriss jener weiblichen Figur erhalten, die nach der Unterschrift als »Anna regina« zu deuten ist. Die Mittelfigur dürfte wohl Christus oder Maria dargestellt haben; links davon befanden sich die Gestalten der zweiten Gemahlin Karls IV., der zweifelhaften Ludmila, sowie der Apostel Jacobus und Petrus, rechts jene der Apostel Andreas, Simon, Judas, des Evangelisten Johannes und der Kaiserin Anna, der dritten Gemahlin des Erbauers von Karlstein. Die Anordnung der beiden Fürstinnen an den Endpunkten des Bildes kennzeichnet auch mit Rücksicht auf die knieende Haltung, die nach den Umrissresten der Königin Anna angenommen werden muss, die Darstellung als ein Votivbild, das auch die Bildnisse der genannten Gemahlinnen Karls IV. bot. Da die erste Gemahlin Blanca an der Südwand abgebildet ist, so enthielt einst die Karlsteiner

<sup>1)</sup> Apok. XII, 1 u. 5. — Sedláček, Karlstein n. n. O. S. 15 constatirt zwar das Vorhandensein des Textes auf der Wand, theilt ihn aber wie bei den anderen Apokalypsebildern nicht mit und beruft sich zur Erklärung nur auf Cap. XII, 1 bis 4, was für die Deutung aller Einzelheiten nicht genügt. — <sup>2)</sup> Wie kritikal gerade über diese dem Schriftworte genau angepasste Darstellung selbst von einer der kunstgeschichtlichen Forschung Böhmens nahestehenden Persönlichkeit geurtheilt werden konnte, zeigt im Anschlusse an den Bericht über die unter Rudolf II. ausgeführten Übermalungen Ambros, Die Burg Karlstein und ihre Restaurirung n. n. O. S. 47: »Von einer lebensgroßen Maria in ganzer Figur begriff sogar einer der würdigen Malerbrüder, sie sei sehr schön, da er aber doch etwas daran bessern musste, so beschloss er sie zum Brustbilde umzuformen, und fasste sie mit einem ovalen Sonnenlance ein, dessen Reste jetzt, störend und lächerlich, wie eine Fransenscharpe der Gestalt quer über den Leib gehen.« Ohne Angabe der Quelle reproducirt diese Erklärung Lehner, Dějiny obnov Karlova Týna. Method, 20. Jahrgang, (Prag 1894) S. 51. — <sup>3)</sup> Das später angemalte Weibekreuz kommt für die Deutung der Scene nicht in Betracht; die Umrissreste rechts oben sind vielleicht auf die Entrückung des Kindes zu beziehen.

Marienkirche alle Bildnisse der Gemahlinnen Karls IV., die zur Zeit der Vollendung des genannten Bauheiles eine Berücksichtigung im Bildschmucke dieses Raumes erwarten durften. Die vierte Wand, deren Malereien vollständig verloren gegangen sind, hat wohl kaum die Darstellung der Kaiserin Elisabeth geboten; denn gegen eine Einbeziehung dieser Gemahlin Karls IV. spricht der anderwärts versuchte Nachweis, dass die Malereien der Marienkirche schon vor der vierten Heirat des Kaisers vollendet gewesen sein müssen.

In der Nordostecke der Ostwand beginnt folgende oberhalb der Arcatur hinlaufende Inschrift, welche zur Deutung des ganzen Cyklus gehört:

Apocalipsis · ihesu christi · quam · dedit · illi · deus [palam facere se] <sup>1)</sup> ruis · suis · que · oportet · fieri · cito · et · signavit · mittens · per · angelum · suum · seruo · suo · iohanni · qui · testimonium · perhibuit · verbi · dei · et [testimonium ihesu christi quocunque vidi] <sup>2)</sup> t. Beatus · qui · legit · et · qui · audit · verba · prophete · huius · et <sup>3)</sup> seruat · ea · que · in · ea · scripta · sunt · tempus · enim [prope est · Joha] <sup>4)</sup> nnes · septem · ecclesiis · que · sunt · in · asya · gracia · vobis · et · pax · ab · eo · qui · est · et · qui · erat · et · qui · venturus · est · et · a · septem · spir[it]ibus · qui · in · conspectu · throni · eius · sunt · et a] <sup>5)</sup> ihesu · christo · qui · est · testis · fidelis · mortuorum <sup>6)</sup> t.)

Der Text setzt sich unmittelbar daneben auf dem etwas vortretenden Theile der Ostwand fort:

† Et princeps · regum · terre · qui · dilexit · nos · et · lauit · nos · a · peccatis · in · sanguine · suo · et · fecit · nos · renunum · et · sacerdotes · deo · et · patri · suo · ipsi · gloria [et] imperium · in · secula · seculorum · amen · Ecce · venit · cum · nubibus · et · videbit · eum · omnis · oculus · et · qui [et] eum · pupugerunt · et · cum · plangent · se · super · eum · omnes · tribus · terre · et · ciam · amen · Ego · sum · [a et o] <sup>7)</sup> princip[um] · et · fi[n]is · dicit · dominus · deus · qui · est · et · qui · erat · et · qui · venturus · est · omnipotens · et · cetera · <sup>8)</sup>

Die Apokalypsewandbilder der Karlsteiner Marienkirche bildeten offenbar ein zusammenhängendes, systematisch angelegtes Ganzes; der Südwand fiel die Darstellung des Öffnens der sieben Siegel zu, während die zwei Bilderreihen des zweiten und des dritten Wehes in ihrem unmittelbaren Anschlusse aneinander die Annahme nahelegen, dass der über ihnen sich hinziehende Wandstreifen der Behandlung des ersten Wehes gewidmet war. Die Westwand bietet in zwei Bildern die Fortsetzung der unteren Ostwandreihe bis zum Schlusse des zwölften Capitels. Die unter Rudolf II. beseitigte Nordwand war offenbar wie die andern drei Wände einst mit Gemälden nach Apokalypsemotiven geziert, die sich leider nicht mehr bestimmen lassen. Sollte vielleicht dem Öffnen der sieben Siegel an der Südwand das Ausgießen der sieben Schalen des göttlichen Zornes gegenübergestellt worden sein? In diesem Falle wäre die Anordnung gewiss eine sehr feinsinnige zu nennen, welcher ein so allgemeiner Hinweis auf die gemeinsame Quelle der Bilder, wie ihn die oben angeführte Inschrift enthält, zur augenblicklichen Orientierung jedes Besuchers nothwendig erscheinen konnte.

Mit den Szenen aus der Apokalypse stellt sich der Karlsteiner Bilderschmuck auf einen im hohen und späten Mittelalter sehr beliebten und fruchtbaren Boden, da bildliche Darstellungen dieses Stoffkreises in Wandgemälden, Handschriften, Glasmalereien, Tafelbildern, Teppichen, Gewändern und Fußbodenzier sowie in plastischer Behandlung wiederholt<sup>9)</sup> begegnen. Apokalyptische Wandgemälde begegnen vorwiegend im Süden Europas; für jene von St. Savin und Auxerre ist wohl kaum eine directe Beziehung zu Karlstein anzunehmen. Die vereinzelte Bezugnahme auf apokalyptische Gestalten im Bilderkreise der päpstlichen Kapelle zu Avignon<sup>10)</sup> lässt sich mit dem Cyklus der Karlsteiner Marienkirche nicht auf dieselbe Stufe stellen, erklärt aber vielleicht vollauf, dass in der Karlsteiner Kreuzkapelle, die sonst so reichen anderen Schmuck bietet, vereinzelt auch apokalyptische Motive behandelt wurden. Die dem Gusto di Giovanni Menabuoi zugeschriebenen Apokalypseszenen in dem vor 1378 errichteten Baptisterium zu Padua<sup>11)</sup> fallen erst nach der Vollendung des Karlsteiner Cyklus, den die daselbst zur Geltung gekommenen Anschauungen nicht mehr beeinflusst haben können; sie erklären aber, dass ein aus Paduas Nähe berufener Italiener wie der in Treviso thätige Thomas von Modena besonders für die Ausführung eines solchen Auftrages geeignet erscheinen mochte, welcher eine gewisse Vertrautheit mit der Behandlung des im Süden für Monumentalmalereien nicht unbekanntes Stoffes voraussetzen ließ.

Ein Vergleich mit illustrierten Apokalypsehandschriften zeigt die Karlsteiner Wandbilder in mannigfacher Berührung mit den seit Jahrhunderten üblichen Darstellungsformen;<sup>12)</sup> unter ihnen verdienen die beiden Prager Handschriften, nämlich das »Scriptum super apocalypsim« der Bibliothek des allzeit getreuen Metropolitancapitels zu St. Veit<sup>13)</sup> sowie die einen Apokalypsecyklus umschließende Bilderbibel Welislaws in der Bibliothek des Fürsten Lobkowitz,<sup>14)</sup> besondere

1) Schrift nicht mehr erhalten; der abgefallene Bewurf erneuert. — 2) Durch den Spitzbogen der Thüre wird die Schrift unterbrochen. — 3) Der abgefallene Bewurf der nicht mehr erhaltenen Schrift erneuert. — 4) Der Spitzbogen der Ostthüre unterbricht die Schrift. — 5) Apok. I, 1–5. — 6) Die Stelle ist stark verwittert. — 7) Verwischen. — 8) Apok. I, 5–8. — 9) Frimmel, Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters. (Wien 1885) S. 9, Zusammenstellung in den Anm. 1 bis 7. — 10) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei, deutsch v. Jordan; II. Band. (Leipzig 1869) S. 266. — 11) Ebendas. S. 410. — 12) Ein solcher Vergleich ist insofern doppelt zulässig, als Wandbilder der Apokalypse schon frühe von der Buchmalerei abhängig erschienen. Frimmel, Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters, S. 8 u. 9, weist nach, dass die Bilder der Visionen aus der Apokalypse, welche der Mönch Benedikt von seiner fünften Romreise zum Schmucke der Nordwand der von ihm erbauten Peterskirche nach Wrenmouth in Northumberland gebracht hatte, sich in einer Bibel oder in einem Evangeliar mit selbständiger Apokalypse befanden haben und als Muster benutzt wurden. — 13) Frind, Scriptum super apocalypsim cum imaginibus. (Prag 1873). — 14) Woel, Welislaw's Bilderbibel aus dem dreizehnten Jahrhunderte in der Bibliothek Sr. Durchlaucht des Fürsten G. Lobkowitz in Prag. (Aus den Abhandlungen d. kgl. böhm. Gesellschaft d. Wissenschaften VI. Folge, 4. Band, Prag 1874.) Nach dem Trachten gehört sicher nicht die ganze Handschrift ins 13. Jahrhundert.

Berücksichtigung, da ersteres während der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Avignon mit Bildern ausgestattet und vielleicht von Karl IV. selbst nach Prag gebracht wurde,<sup>1)</sup> indes die in Böhmen selbst ausgeführte Bilderbibel feststellen lässt, wie man gerade im Lande sich zur künstlerischen Behandlung des Stoffes verhielt. Ein Vergleich ergibt folgende Berührungen:

Karstein: Marienkirche.	Scriptum super apocalypsim.	Welislawische Bilderbibel.
1. Lobpreisung des Lammes durch die vier Thiere und die 24 Ältesten.	S. 48 Lamm zwischen Engeln und Ältesten.	
2. Die vier apokalyptischen Reiter, auf einem Bilde vereinigt.	S. 54, 56, 58—59 und 61 getrennt.	Bl. 155' und 156 je zwei Reiter, aber getrennt in selbständiger Umrahmung.
3. Seelen der Martyrer unter dem Altare (?).	S. 62.	Bl. 156' unter dem Altare fünf nackte Gestalten als anime bezeichnet.
4. Der das Rauchfass auf dem Altare ausschüttende Engel.	S. 80.	Bl. 158. Herr in Mandorla über einem Altar, neben welchem links der das Rauchfass schwingende Engel erscheint.
5. Der sechste Engel posaunt und löst die vier Engel des Euphrat.	S. 99. (Erste Reihe.)	Bl. 160' der posaumende sechste Engel und die vier inmundi angeli des Eufrates, an Händen und Füßen gefesselt.
6. Das heransprengende reißige Zeug.	S. 99. (Zweite Reihe), dazu ergänzend S. 101.	Bl. 161. Dyaboli interficiunt terciam partem hominum; Rosse nach Vorschrift.
7. Johannes verschlingt das ihm vom Engel dargebrachte Buch.	S. 105 in drei Scenen getheilt.	Bl. 161'. Johannes deuorat librum.
8. Johannes misst den Tempel.	S. 111. Mit anderen Beziehungen verquickt.	Bl. 161'. Hic dat angelus calamum iohanni. Bl. 162. Johannes metitur altare.
9. Elias und Henoch vor dem Volke.		Bl. 162. Isti sunt due oliue et duo candelabra lucencia ante dominum (zwei Johannes zugekehrte bärtige Männer).
10. Elias und Henoch, vom Thiere überwältigt.		Bl. 162. Ibi interficit enoch et helyam; in der Scene puteus abyssi unde procedit antichristus als geharnischter Ritter, der beide mit der Lanze niederstößt.
11. Die Leichen beider.	S. 118. Alle drei Scenen auf einem Bilde in anderer Deutung.	Bl. 162'. Ibi stant super pedes suos et audiunt sibi dicentem: ascendite huc; beide bezeichnet als Enoch und Helyas.
12. Herabschweben des Geistes zu Elias und Henoch.		Bl. 162'. Ibi factus est terre motus magnus et occisi sunt septem milia hominum. — Cuius dyaboli destruitur
13. Erdbeben.	S. 122. Zusammenstürzender Thurm mit anderer Deutung.	Bl. 163. Septimus angelus tuba cecinit.
14. Der siebente Engel posaunt.	S. 125.	

<sup>1)</sup> Frind, *Scriptum super apocalypsim*. S. VII. — Dass hervorragende Kunstfreunde Böhmens gerade in Avignon Handschriften erwarben, beweist auch das Verhalten des Prager Bischofs Johann IV. von Dražitz; vgl. Nenwirth, *Gesch. d. bildend. Kunst i. Böhm.* I. S. 63 u. 64.

Karlstein: Marienkirche,	Scriptum super apocalypsim,	Welislawische Bilderbibel.
15. Tempel mit Arche.	S. 127.	Bl. 163. Dominus noster erhebt segnend die Rechte und hält in der Linken ein rothes Medaillon mit weißem Lamm.
16. Das von Blitz und Donner begleitete Erdbeben.		
17. Weib mit dem Drachen.	S. 131.	Bl. 163. Draco rufus habens capita · VII · et coronas · X · et VII · dyademata vor der Frauengestalt der Ecclesia.
18. Michaels Kampf mit dem Drachen und Höllenscene.	S. 134.	Bl. 163. Michael pugnat cum dracone · et draco cum michael.
19. Weib mit dem wasserspeiden Drachen.		Bl. 163. Mulier et filius eius raptus est ad deum; der geflügelte »draco« speit »flumen« · Mulier fugit in desertum.
20. Weib mit Kind und Sternenkronen.	S. 137.	Bl. 163. Ecclesia mit Corona · stelle · XII · Frauengestalt mit Sonnen-gürtel, stehend auf der Sichel der luna.

Zieht man zur weiteren Vergleichung noch die verschiedenen Epochen angehörenden Apokalypsen der Stadtbibliothek zu Trier, der Universitätsbibliothek zu Turin und der königlichen Bibliothek zu Bamberg heran, so stimmen mit den Motiven der Karlsteiner Bilder aus der Trierer Apokalypse Nr. 18, 19, 20, 24 oder 25, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, <sup>1)</sup> aus der Turiner Nr. 20, <sup>2)</sup> 21, 22, 23, 27, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40 und aus der Bamberger Nr. 10, 11, 12, 13, 14, 17, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31 <sup>3)</sup> überein. Diese mannigfachen Berührungen der Karlsteiner Wandbilder könnten durch Nebeneinanderstellung mit anderen Apokalypsebehandlungen ohne Schwierigkeit gewiss noch erweitert werden, wovon wohl angesichts des aus fünf umfangreichen Cyklen gewonnenen Ergebnisses abgesehen werden darf, da die Hauptsache des letzteren bereits hinlänglich erhärtet erscheint. Sie gipfelt darin, dass jene überaus reiche Quelle, welche schon durch ein Jahrtausend die christliche Kunstübung der verschiedensten Länder befruchtet hatte, genau in der auch anderwärts seit Jahrhunderten beobachteten Form die Apokalypsebilder der Karlsteiner Marienkirche durchdringt und künstlerisch belebt. Wie die apokalyptischen Bilderreihen sich keineswegs sklavisch genau decken, sondern die eine die Szenenfolge der anderen bald durch Aufnahme neuer Motive erweitert, bald durch Ausscheidung bereits verwendeter beschränkt oder das anderwärts Vereinte trennt, beziehungsweise das anderwärts in mehreren Sonderscenen Vorgeführte in ein Bild zusammenfasst, so erscheint auch die Karlsteiner Reihe weder in der Aufeinanderfolge noch in der Einzeldurchbildung der Apokalypsedarstellungen als unmittelbare Nachbildung einer anderen apokalyptischen Bilderreihe, aber in beiden mit allen in der innigsten Wechselbeziehung, welche bei unverkennbarer Anlehnung an einen gemeinsamen, höchst ergiebigen Grundstock nirgends auf eine gewisse Freiheit der künstlerischen Bewegung verzichtet. Ebenso wenig, als das Scriptum super apocalypsim oder die Bilderbibel Welislaws eine andere Bilderreihe der Apokalypse aufs genaueste copiert, dürfen die mit beiden und mit noch anderen Apokalypsefolgen soviel Gemeinsames bietenden Karlsteiner Apokalypsebilder als Copien bestimmter Typen betrachtet werden.

Ganz besonders bedauernd bleibt der Verlust der Darstellung der apokalyptischen Reiter an der Südwand, jener Darstellung, welche allzeit am meisten zur künstlerischen Behandlung angeregt zu haben scheint und hervorragende Meister verschiedener Kunstperioden zur Bewältigung des großartigen Stoffes reizte.<sup>4)</sup> Es offenbart sich wohl in dieser Hinsicht gewiss mehrfach eine Unzulänglichkeit der künstlerischen Leistungsfähigkeit darin, dass lange Zeit eine getrennte Darstellung überwiegt, weil eine dem Wesen der Kunst thatsächlich entsprechende Vereinigung des Getrennten zu einem wirksamen Ganzen nur bedeutenden Talenten oder Künstlern jener Epochen gelingen konnte, die bereits auf große Vor-

<sup>1)</sup> Frimmel, Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters. S. 24—35. — <sup>2)</sup> Ebendas. S. 45—48; Nr. 20 wäre nur unter der Voraussetzung einbeziehbar, wenn den Engelschritten an der linken Westwand Apok. V, 11 zugrunde liegt. — <sup>3)</sup> Ebendas. S. 60—62. — <sup>4)</sup> Ebendas. S. 25 u. f. — A. v. Oechelhaeuser, Dürers apokalyptische Reiter, (Berlin 1885); bei beiden auch ausführlicher die ältere Literatur. — Detzel, Christliche Ikonographie. (Freiburg i. Br. 1894) I. Bd. S. 560 ist in dem Abschnitte über »die apokalyptischen Gestalten« unzureichend.

bilder zurückblickten und von der Auffassung derselben wieder beeinflusst wurden. Lange blieben die einzelnen Reiter ganz oder theilweise voneinander getrennt, und es bedurfte mehrerer Jahrhunderte, ehe für die schon in der Trierer Apokalypse liegende Anregung, welche alle Reiter zwar auf einer Fläche, aber nicht zu einem einheitlichen Bilde vereinigt zeigt, eine auch künstlerischen Fortschritt bekundende Lösung gefunden wurde. Die Turiner und Bamberger Reihe halten wie das *Scriptum super apocalypsim* und die Welislawbibel die Trennung der Reiter fest, für welche Frimmels und Oechelhausers Zusammenstellungen noch manches andere Beispiel beibringen. Gegen das Ende des Mittelalters setzte mit der zunehmenden Hervorkehrung des malerischen Elementes die Vereinigung der vier Reiter auf einem Bilde ein, dessen Landschaft den Rahmen für die Darstellung des Vorganges abzugeben begann, vermochte jedoch die auch in den Blockbuchapokalypsen noch festgehaltene Trennung nicht zu verdrängen.

Ist es wirklich von hohem kunstgeschichtlichem Interesse festzustellen, wie nach wirkungslosen Trennungen die Vereinigung der vier Gesichte zu einem Bilde als bedeutsamer Fortschritt aufzufassen ist,<sup>1)</sup> so verdienen selbst die geringen Reste der Karlsteiner Darstellung der apokalyptischen Reiter eine ganz besondere Beachtung, gerade weil selbst heute noch der alle Einzelheiten erschöpfende Beweis aussteht, wo und wann diese im ganzen sehr naheliegende Combination zum erstenmale stattgefunden hat. Die oben mitgetheilte Beschreibung des Karlsteiner Bildes zeigt mit Berücksichtigung jeder Einzelheit, dass dasselbe alle vier Reiter zu einem einzigen Bilde vereinigte, gleichzeitig aber jeden derselben durch die Beigabe einer selbständigen Unterschrift, die auch in der Eintheilung scharf von der nächsten verschieden ist, nichts destoweniger von seiner Umgebung trennte. So reichen sich in dem Karlsteiner Wandbilde eigentlich Vereinigung und Trennung der apokalyptischen Reiter fast in jener merkwürdigen Berührung die Hand, welche in der aus dem 13. Jahrhunderte stammenden Pariser Handschrift *«de ortu et obitu patrum»* insofern begegnet, als die vier Reiter zwar auf einer Bildfläche dargestellt, aber durch verschiedene Färbung des Grundes wenigstens in einer Hinsicht wieder voneinander gesondert sind.<sup>2)</sup> Deutet schon diese Übereinstimmung beider Denkmale in der Vereinigung und in der mindestens von ähnlichen Erwägungen bestimmten Trennung auf Bethätigung der gleichen grundsätzlichen Anschauungen und lässt die im Karlsteiner Wandbilde gewählte Betonung einer nicht ganz auf die Trennung verzichtenden Vereinigung<sup>3)</sup> nicht mehr als das erste Glied dieser Entwicklungsreihe betrachten, so fällt auch noch eine andere Berührung beider nicht weniger ins Gewicht. Die hinter dem vierten Reiter ausgestreckten Arme einer offenbar auf dem Boden kauern oder knieenden Gestalt können wohl auf nichts anderes als auf eine Allegorie der *«fames»* bezogen werden, welche die erwähnte Pariser Handschrift als nackte, fahlgefärbte Gestalt mit begehrend ausgestreckter Rechten und der nach dem großen Munde deutenden Linken vorführt. Ebenso ließe sich vielleicht in dem über dieser Figur des Karlsteiner Bildes sichtbaren Kopfe oder in der auf der Ostwand anstoßenden Hölle eine Berührung mit dem *«Infernus»* der Pariser Handschrift erkennen, die zugleich nach der auf den Rand beigesetzten Inschrift *«mors improba»* mit der zu *«Infernus sequitur mortem»* gehörigen Darstellung der Welislawbibel sich in der Behandlung desselben Gedankens trifft. Die Beigabe der Sense, welche der vierte Reiter in Karlstein führt, verweist gegenüber dem Schwerte dieses Reiters in der Pariser Darstellung auf abweichende, auch anderwärts geltende Grundsätze, da z. B. das *Scriptum super apocalypsim* das Schwert kennt, wogegen das Malerbuch vom Berge Athos, für die griechische Kunst des Mittelalters schon die Vereinigung der vier Reiter auf einem Bilde verbürgend, dem Todesreiter die Sense ebenso gut zutheilt,<sup>4)</sup> wie es in der Berliner Bibel des Magisters Johannes von Ravenna aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts geschieht.<sup>5)</sup> Doch war auch der französischen Kunst des 14. Jahrhunderts der Todesreiter mit der Sense geläufig,<sup>6)</sup> deren verheerende Gewalt in der Hand des Todes berühmte italienische Werke, z. B. der berühmte Triumph des Todes im Campo santo zu Pisa, eher hervorkehren, als dies in Todesdarstellungen der nordischen Meister geschah. Dass dem vierten Reiter der Welislawbibel als Waffen ein Speer und ein an langer Stange befestigter Sichelhaken nebst drei scepterartigen Pfeilen gegeben werden (Bl. 156), erscheint als eine Vereinigung sonst vereinzelt beigegebener Attribute, auf welche der Maler in Karlstein sich nicht einließ. Die geringen Überreste des vierten Reiters gestatten leider keine weitere eingehende Vergleichung mit anderen Darstellungen dieser für die Geschichte der bildenden Künste so bedeutsamen Figur. Die strenge Scheidung der vorgeschriebenen Pferdefarben entspricht einem Zuge, der gerade am consequentesten in den alle vier Reiter zu einem Bilde vereinigenden Darstellungen noch während einer nicht viel späteren Zeit begegnet, da sie z. B. in einer vlämischen Historienbibel der königlichen Bibliothek zu Brüssel von Frimmel nachgewiesen wird<sup>7)</sup> und auch auf dem von Memling stammenden Flügelaltare des Johannesspitals zu Brügge sich findet. In der hochauferichteten Gestalt des silberbärtigen zweiten Reiters, dessen Körper ein rosafarbenes langes Gewand umhüllt, könnte fast eine Beziehung zu jenen Kunstansehungen erblickt werden, welche den ersten Reiter der erwähnten Berliner Bibel so majestätisch gestalteten. Vielleicht ist es nicht zu weit gegangen, auch in der Anordnung der von links nach rechts sprengenden Reiter, von denen keiner,

<sup>1)</sup> Oechelhauser, Dürers apokalyptische Reiter. S. 8. — <sup>2)</sup> Frimmel, Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters. S. 27 u. 28. — <sup>3)</sup> Die räumliche und zeitliche Aufeinanderfolge ist vielleicht von dem Maler noch insofern berücksichtigt worden, als in der Composition bei dem drei ersten Rossen, welche jedesmal vor dem nachfolgenden voranziehen, ein Vorsprung des einen Reiters vor dem andern im Raume und in der Zeit betont sein könnte. Allein da die Reiter und Rosse wieder streng voneinander gehalten noch in oftakadiger Sondernung nacheinander vorgeführt sind, sondern vielmehr nebeneinander vorwärtsdrängen, scheint in der Composition der Trennungsgedanke entschieden zurückgestellt zu sein. — <sup>4)</sup> Schäfer, Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos. (Trier 1855) S. 243. — <sup>5)</sup> Oechelhauser, Dürers apokalyptische Reiter. S. 6 u. 7. — <sup>6)</sup> Frimmel, Beiträge zu einer Ikonographie des Todes. Mittheilungen der k. k. Centralcommission. N. F. II. Bd. (Wien 1885) S. LXXXVI. — <sup>7)</sup> Frimmel, Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters. S. 26.

wie das Drängen des einen Pferdeleibes neben dem andern andeutet, dem Vordermanne den Vorsprung gönnt, irgend eine Beziehung zu der mehrfach berührten Pariser Handschrift »de ortu et obitu patrum« zu finden. Die Ostwandbilder bieten selbstverständlich das beste Vergleichsmaterial mit anderen Apokalypseriesen.

Während das Herabschweben des sechsten posaunenden Engels, die Lösung der vier Engel des Euphrat und das Heransprengen des reisigen Zeuges zu einem Bilde zusammengezogen ist, sind die entsprechenden Szenen der Trierer und Turiner Folge getrennt, wogegen die Bamberger sie wieder vereinigt; die Bilderbibel Welislaws schiebt auf Bl. 161 die Tötung des dritten Theiles der Menschen durch die gelösten Engel (Quatuor angeli occidunt terciam partem hominum) zwischen die zweite und dritte Scene, indes das Scriptum super apocalypsim aus den beiden ersten ein Bild macht und außer der zum selbstständigen Bilde gewordenen dritten noch nach Apok. IX., 20 eine gesonderte Illustration zu »Et demonia adorant et simulacra diuersa« bietet. Fasst der Künstler die Darreichung des Buches durch den auf Erde und Meer stehenden starken Engel an Johannes und das Verschlingen desselben durch letzteren in Karlstein zu einer Scene zusammen, so trennt die Trierer wie die Bamberger Folge schon das Erscheinen des Engels von der Überreichung, während die Turiner auf beide ganz verzichtet. In der Bibel Welislaws schließt sich an die gesonderte Behandlung dieser beiden Momente noch das Verschlingen des Buches, welches im Scriptum super apocalypsim in drei Scenen eines Bildes behandelt, während die Welislawbibel auf Bl. 162 und 162' mit den Darstellungen nach Apok. XI., 4 (Isti sunt due oliue et duo candelabra lucencia ante dominum), XI., 7 (Ibi interficit enoch et helyam), XI., 10 (Et isti gaudent et minera dant se inuicem), XI., 11 (Et timor magnus irruit super istos) und XI., 11 und 12 (Ibi stant super pedes suos et audiunt sibi dicentem ascendite huc) am ausführlichsten wird. Die in der Karlsteiner Folge besonders dargestellten Leichen finden nur noch im Scriptum super apocalypsim nebenbei Berücksichtigung; das große Erdbeben (Apok. XI., 13) fehlt bloß in der Turiner und in der Bamberger Bilderreihe und hält in der zusammenstürzenden Stadt das schon in der Trierer Apokalypse dem Thiere aus dem Abgrunde folgende Motiv fest. Dagegen nimmt auf die mit dem zweiten Erdbeben verbundenen Erscheinungen (Apok. XI., 19 fulgura et voces) außer der Bilderfolge der Welislawbibel (Bl. 163) und dem Karlsteiner Cyklus keine andere Reihe Bezug. Während der dem Posaunen des siebenten Engels folgende Tempel den auch in der Trierer, Turiner und Prager Reihe des Scriptum super apocalypsim behandelten Vorwurf festhält, klingt daselbst zugleich in dem Herrn mit segnend erhobener Rechten hinter der Arche eine Beziehung durch zu dem Herrn in der Mandorla der Bamberger Folge oder dem »dominus noster« auf Bl. 163 der Welislawbibel, welcher mit erhobener Rechten segnet und in der Linken ein rothes Medaillon mit dem weißen Lamm hält. In letzterem begegnet ein Hinweis auf Christus, den die Karlsteiner Arche mit dem Christuskopfe des zurückgeschlagenen Deckels in etwas geänderter Form bietet. Die anbetenden Ältesten der beiden Prager Handschriften und der Bamberger Folge sind in Karlstein<sup>1)</sup> nicht verwertet. Während das Sonnenweib vor dem siebenköpfigen Drachen überall dem Tempel oder der Verehrung der Ältesten folgt, ist in der Karlsteiner Bilderreihe, welche nach dem Tempel das zweite Erdbeben einschaltet, die in Apok. XII., 2 liegende Beziehung in den Vordergrund gerückt. Vor den überall eingestellten Kampf Michaels und seiner Engel mit dem Drachen wird nur in den beiden Prager Handschriften<sup>2)</sup> auf die Entrückung des Kindes zu Gott Bezug genommen. Die Karlsteiner Höllenscene erscheint gewissermaßen als eine Variation des »diabolus in inferno tenetur« der Turiner Folge, welcher allein der wasserspeiende Drache fehlt. Auch darin, dass auf der diesbezüglichen Karlsteiner Scene das vor dem wasserspeienden Drachen fliehende Weib wie in der Trierer Reihe rechts oben und wie in der Bamberger zugleich oben querüber dargestellt ist, erscheint die Anordnungsweise älterer Darstellungen dieses Vorwurfes gewahrt. Der Sternenkranz des Sonnenweibes der Trierer Apokalypse ist auch in der Welislawbibel und im Karlsteiner Westwandbilde, welche selbst in der Stellung der Sterne zueinander eine gewisse Übereinstimmung zeigen, beibehalten worden. Die Flügelbeigabe, von der Bamberger Apokalypse und dem Scriptum super apocalypsim dem Weibe vor dem wasserspeienden Drachen zugewiesen, in der Welislawbibel mit dem in die Einsamkeit flüchtenden Weibe verbunden, zeigt sich in Karlstein unmittelbar auf das Sonnenweib selbst bezogen. Der Sonnengürtel entspricht dem Typus der Welislawbibel, die Stellung auf dem Halbmonde überdies der Bamberger Reihe, indes das Scriptum super apocalypsim auf die Rundbildchenform der Trierer Folge zurückgreift. Dasselbe betont wie die Welislawbibel auch das im Karlsteiner Bilde wahrnehmbare Nachziehen der Sterne durch den Drachenschweif. Die fliehende und zugleich etwas aufopfernde oder emporreichende Haltung des vor dem Drachen fliehenden Weibes gemahnt an das Motiv der Welislawbibel (Bl. 163' Mulier et filius eius raptus est ad deum), wie das gekrönte Weib mit verhüllten Händen das bereits zur Hälfte in der stilisierten Wolke verschwindende Kind emporhält, dessen Entrückung zu Gott durch den herabschwebenden und die Kindeshand ergreifenden Engel im Scriptum super apocalypsim noch klarer veranschaulicht wird. Das Verschlingen des Wassers durch die Erde, welchem das Scriptum super apocalypsim in seiner Bilderreihe besondere Beachtung schenkt, ist wie in letzterem auch im Karlsteiner Westwandbilde mit dem wasserspeienden Drachen vor dem an seinen Ort zurückgezogenen Weibe in unmittelbarer Beziehung

<sup>1)</sup> Möglicherweise waren sie bei der älteren Darstellung des »dominus noster« angeordnet, worauf die in dem linken Streifen durchschlagenden Kopfmurisse sowie die rechts sich teilweise durchkreuzenden Umrisse hindeuten. — <sup>2)</sup> Frind, Scriptum super apocalypsim S. 131. — Welislaw's Bilderbibel Bl. 163'.



gesetzt; die Trierer und die Bamberger Reihe beachten gleich der Welislawbibel nur das Wasserspeien, aber nicht auch das Wasserverschwinden.

Die so mannigfachen Übereinstimmungen der äußerst bescheidenen Überreste des Karlsteiner Wandbildes der apokalyptischen Reiter zeigen diese Scene und die übrigen Apokalypsedarstellungen in inniger Wechselbeziehung mit vielen Einzelheiten, welche bei der künstlerischen Behandlung des Apokalypsestoffes in anderen Ländern bald mehr bald weniger stark hervortreten. Sie rücken den Karlsteiner Cyklus über den Boden Böhmens hinaus, aus welchem er nicht allein die gestaltende Kraft gewonnen haben kann, und verknüpfen ihn mit vielen anderorts maßgebenden Anschauungen, wenn auch die Apokalypse der Welislawbibel bereits auf eine frühere Bearbeitung des Stoffes in Böhmen hinweist; sie ist allerdings im Vergleiche zu den Karlsteiner Wandbildern nicht derartig, dass die Berührung beider Darstellungskreise die unverkennbare Benützung des einen für den andern zur unerlässlichen Voraussetzung haben müsste. Selbst die Übereinstimmung des reisigen Zeuges auf Rossen mit Löwenhäutern und den in Schlangenköpfen endigenden Schweifen, bei welcher die Anordnung der Reiter und der vor ihnen stehenden Gruppe verschiedene auch im Wandbilde feststellbare Züge bietet (Taf. XXVII, Abb. 1), kann ebenso wie das auf der Mondsichel stehende Weib mit Sternenkronen und Sonnengürtel (Taf. XXVII, Abb. 2) aus einer beiden gemeinsamen Quelle fließen; denn sonst müsste die gegenseitige Durchdringung eine viel innigere sein. Nur beweisen die Apokalypse der Welislawbibel und vielleicht auch schon jene des *Scriptum super apocalypsim* im Vereine mit dem Cyklus der Karlsteiner Apokalypsewandbilder das Vorhandensein des Interesses, welches Böhmens kunstfreundliche Kreise im 14. Jahrhunderte der Vorführung des ergreifenden Schrifttextes im Bilde entgegengebracht haben. Doch lässt sich die praktische Bethätigung desselben nicht dahin deuten, dass auch von den Prager Hofmalern des 14. Jahrhunderts beim Ausbruch der hussitischen Bewegung apokalyptische Stoffe mit Vorliebe zu Angriffen gegen die Ketzer benutzt worden<sup>1)</sup> seien. Denn die Vollendungszeit der Karlsteiner Wandbilder fällt noch in die Glanzzeit des böhmischen Kirchenthumes, in welcher die eben so kräftige als ordnungsliebende Hand des umsichtigen Prager Erzbischofes Ernst von Pardubitz die noch schüchternen Versuche abweichender Meinungsäußerung in Glaubensfragen energisch niederzuhalten verstand, sodass von einem Ausbruche der hussitischen Bewegung, der ja erst der Regierung Wenzels IV. vorbehalten blieb, nicht die Rede sein kann. Übrigens waren die Karlsteiner Bilder an einem für die große Menge so schwer zugänglichen Orte angeordnet, dass sich durchaus nicht annehmen lässt, sie hätten irgend welche Angriffe gegen die Ketzer wirksam unterstützen können, da eine solche Unterstützung, wenn sie wirklich beabsichtigt gewesen wäre, in einer möglichst weitverbreiteten Kenntnis solcher Tendenzbilder eine entsprechende Grundlage hätte suchen müssen. Für die Anordnung der Apokalypsebilder in der Karlsteiner Marienkirche, die unmittelbar neben der zu privaten Andachtsübungen des Kaisers bestimmten Katharinenkapelle lag, kann nur die persönliche Anschauung Karls IV. maßgebend gewesen sein, dem Johannes von Marignola nachrühmt: *«Hic gloriosissimus imperator profunda fluviorum sacre pagine misteria previo doctore beato Dyonisio perscrutari non desinit ac etiam cum Johanne, celestis aule paranymphe, celos penetrans volatu celerissimo contemplatur oraculis, miraculis, vestigio et speculis per creatam ymaginem increate maiestatis incomprehensibilem trinitatem»*. Ja, vielleicht findet die nicht bestimmt deutbare Inschrift *«sancta trinitas»* über dem Bilde Karls IV. und seiner ersten Gemahlin Blanca gerade durch eine solche Auffassung, welche der zur Zeit der Erbauung und Ausschmückung Karlsteins in Prag weilende und über Karls Absichten gut unterrichtete Gewährsmann bezeugt, ihre Erklärung in einer Dreifaltigkeitsdarstellung, welche sich an die Apokalypse anreihete. Denn da Johannes von Marignola unmittelbar vorher eingehend über die Ausmalung des Karlsteiner Palas und das sie bestimmende Ereignis berichtet, mithin der Ausstattung Karlsteins unbestreitbare Aufmerksamkeit schenkt, so scheint, wenn zwischen Vorangehendem und Nachfolgendem irgend ein bestimmten Thatsachen entsprechender Zusammenhang gesucht werden muss, auch das oben Mitgetheilte auf einen mit Karlsteins Malereien zusammenhängenden Sachverhalt zurückzugehen. Angriffe gegen die Ketzer sollten demnach die Karlsteiner Apokalypsebilder gewiss nicht unterstützen.

Unbestreitbar sind die Wandbilder der Marienkirche in Karlstein der bedeutendste Cyklus der Apokalypsedarstellungen, mit welchen ein Künstler des 14. Jahrhunderts einen Kirchenraum Böhmens, ja des ganzen deutschen Reiches schmückte. Die wiederholt wahrnehmbare Zusammenziehung sonst getrennter Scenen zu einer einheitlich abgerundeten Composition, welche mit einem Eindrucke die Erinnerung an mehrere miteinander vereinbare Apokalypsestellen beleben will, erhebt die Karlsteiner Reihe auf eine höhere Stufe künstlerischer Anschauung und Leistungsfähigkeit. Sie bietet besonders in den vier apokalyptischen Reitern schon mehr als ein Jahrhundert vor der deutschen Bibelausgabe Anton Koburgers mit der Vereinigung der vier Gesichter zu einem Bilde ein überaus wichtiges Glied in der Kette bedeutsamen Fortschrittes der Apokalypsedarstellungen, welcher es gewiss fraglich erscheinen lässt, ob Dürer die erwähnte Vereinigung in seinem berühmten Holzschnitte offenbar nur dem betreffenden Holzschnitte der Koburgerbibel entlehnen konnte. Mit den streng geschiedenen Inschriften dieser Scene bewahrt aber die Karlsteiner Reihe den Trennungsgedanken anderer Apokalypsefolgen; sie gewinnt auf diese Weise eine Mittelstellung zwischen dem durch Jahrhunderte beobachteten Brauche und der freieren Regung einer höheren und künstlerisch bedeutendere Aufgaben ins Auge fassenden Thätigkeit. Dass diese gerade auf dem Gebiete der monumentalen Wandmalerei bei Ausführung eines so umfangreichen Auftrages einsetzte, erhöht die allgemeine Bedeutung dieser für Böhmens Kunstgeschichte überaus wichtigen und wertvollen Thatsache.

<sup>1)</sup> Oechelhaeuser, Dürers apokalyptische Reiter. S. 34, Anm. 1. — <sup>2)</sup> Johannes de Marignola chronicon a. a. O. S. 322.

An der rechten Wandfläche neben dem Fenster der Südwand hat sich die Architekturmalerei, welche als eine Art Sockel um den ganzen Innenraum der Marienkirche herumgeführt ist, theilweise noch sehr gut erhalten. Hier öffnet sich dem Blicke eine weitläufige, auf schlanken Säulen ruhende Halle, in welcher man verschiedene, mit Berechnung auf perspectivische Wirkung ausgeführte Durchblicke genießt (Abb. 8). Darüber erscheinen Porträt Darstellungen, die trotz der Übermalungen viel Anziehendes bewahrt und einen von der Behandlung der Apokalypsbilder abweichenden Charakter haben.

Unter drei Arcadenöffnungen, deren stämmige Säulen in allen Einzelheiten auf eine ganz andere Kunstepoche, als die Entstehungszeit der Wandbilder war, hindeuten und in Capitalen sowie Basen, in den Ziermotiven beider auf die rudolfinische Zeit schließen lassen, erscheint Karl IV. in drei verschiedenen Situationen.

Von links nach rechts gerechnet schreitet er zunächst in vollem kaiserlichen Ornate auf seine Gemahlin Blanca zu, um ihr ein Kreuz zu überreichen (Taf. X); er hat die goldene Kaiserkrone auf dem Haupte. Unter ihrem schön geschwungenen Bügel sind die zwei Spitzen einer weißen Mitra sichtbar, deren Bandstreifen in den Nacken des Herrschers hinabfällt, indess ein fanonähnlicher Goldstreifen von der Krone bis auf die rechte Schulter desselben reicht. Der weiße, bis zu den Füßen reichende Mantel zeigt als Verzierungen außer fein gezeichneten grünen Ranken mit rothen Blumen wiederholt je zwei mit dem Rücken voneinander abgewendete und mit zurückgebogenem Köpfchen einander zugekehrte grüne Vögel mit rothen Schnäbeln und Füßen; die oberhalb der Hände sichtbar werdenden rothen Ärmel des Unterkleides umsäumt am Handgelenke ein schmaler schwarzer Streifen. Schwarze Verschnürungen umschließen die goldgelben Schnabelschuhe, über welchen noch bis zum Mantelsaume das matte Grün der weiteren Fußbekleidung hervorsieht. In der linken Hand hält der Kaiser ein goldenes Kreuz, das auch seine Gemahlin Blanca mit der Rechten erfasst; sie trägt außer einem goldenen Kronreifen, der nur mit Lilienornamenten geziert ist, ein lichtblaues Gewand, unter welchem das Vortreten eines grünen Unterkleides wahrgenommen werden kann; schwarzes Schnürwerk umschließt die rosafarbenen Füße. Dichte, blonde Haare fallen auf Schultern und Nacken. Der Inschriftenstreifen über dem Kaiser zeigt die Worte «karolus · III<sup>us</sup> · imperator ·», über seiner Gemahlin «Blanca · Regina ·» und zwischen beiden mehr gegen die Mitte der Scene oberhalb des Kreuzes «(s)ancta · trinitas ·».

Rechts neben dieser Darstellung empfängt der mit gleicher Krone geschmückte Kaiser in pupurrothem, mit weißem Hermelinbesatz gefüttertem Mantel, mit dessen Farbe auch die Ärmel des Untergewandes und die oberhalb der schwarzverschnürten Goldschuhe straff anliegenden Beinkleider übereinstimmen, von einem ihm zugekehrten, gekrönten Jünglinge mit der Rechten einen in Oktaederform gehaltenen, durchsichtigen Krystall. (Taf. XI.) Die Kleidung des Jünglings ist grün, der von der Linken erfasste, etwas zurückgeschlagene Mantel mit weißem Hermelin gefüttert, das Schnürwerk der Schnabelschuhe schwarz. Die einfachen Verzierungen des Kronreifens, der leicht auf dem blonden, in den Nacken herabwallenden Haare liegt, nähern sich den Motiven der Krone Blancas. Mit dem zierlich gebogenen Zeigefinger und dem Daumen der Rechten reicht der gekrönte Jüngling dem Kaiser den grünlichweiß schimmernden Krystall. Inschriften für die Personenbestimmung fehlen; doch steht die Identität des Kaisers mit Karl IV. der früheren Scene, so sehr auch dort gerade der Kaiserkopf beschädigt ist, außer Zweifel. Der Jüngling wird in der Regel als des Kaisers Sohn Wenzel bezeichnet.

Die dritte Scene (Taf. XII) des Bildschmuckes dieser Wandfläche, welche erst im 19. Jahrhunderte «aufgefrischt» wurde,<sup>1)</sup> zeigt Karl IV. mit der schon früher beschriebenen Kaiserkrone in einem schweren Brocatmantel, von dessen Purpur- und Goldgrund sich «Opern» in weißer Zeichnung abheben; purpurrothe Beinkleider und goldene fein gemusterte Schnabelschuhe vervollständigen die Kleidung des Herrschers. Derselbe steht bei einem weißgedeckten Tische, der mit einem purpurrothen Tuche umkleidet ist, dessen gelblichweiße Rankenverzierungen geschmackvoll gezeichnet sind. Die Linke des Kaisers erfasst ein großes goldenes Reliquienkreuz, das sich auf dem Tische befindet und nicht nur mit großen Edelsteinen geziert, sondern auch an dem im Dreiecke angelegten Fuße mit fialengekrönten Strebepfeilern und Strebebögen besetzt ist; die letzteren verbinden den Kreuzesstamm ungezwungen und elegant mit der Strebepfeileranordnung, die sonst ganz unverständlich emporragen würde. Trotz Fehlens der Überschrift kann kein Zweifel herrschen, dass der dargestellte Kaiser nur als Karl IV. zu deuten sei.

Über den eben besprochenen Bildern zog sich einst noch eine zweite Bilderreihe rechts vom Südwandfenster der Marienkirche hin; nur die Umrisse zweier Figuren, von denen eine die bei Prophetendarstellungen übliche Kopfbedeckung zu tragen scheint, heben sich etwas von der schwer beschädigten Fläche ab. Anhaltspunkte für eine Deutung der hier einst angeordneten Darstellung fehlen nahezu vollständig; die Anordnung eines Dreieinigkeitsbildes<sup>2)</sup> ist nicht unwahrscheinlich, da nach allem anderen ein zu «sancta trinitas» gehöriges, entsprechendes Bild hier einzusetzen wäre.

Die dreimalige Darstellung des Kaisers an der rechten Südwandseite<sup>3)</sup> bedeutet ein augenscheinlich durch besondere Rücksicht gebotenes Abgehen von dem so überaus bilderreichen Apokalypsecyklus und muss wohl durch einen gemeinsam bestimmenden Gedanken verbunden sein. Die bisher immer wiederholte Ansicht, dass auf der zweiten Scene Karl IV.

<sup>1)</sup> Passavant, Über die mittelalterliche Kunst in Böhmen und Mähren a. a. O. S. 205. — <sup>2)</sup> Ebendas. S. 205. — <sup>3)</sup> Nach Ange-Jitschinsky, Burg Karlstein S. 23 wünnen die drei eben besprochenen Gemälde «von dem ehemaligen Director der böhm. Kunstakademie Waldherr» copirt.

seinem Sohne Wenzel — nach andern auch Sigismund — einen Ring übergebe<sup>1)</sup>, lässt sich bei genauer Betrachtung, die zwar ganz deutlich einen in Oktaederform krystallisierten, durchsichtigen Edelstein, sicher aber keinen denselben umschließenden Ring bietet, in keiner Weise aufrechterhalten. Da die Malereien der Marienkirche, wie anderwärts dargehan ist, 1357 schon vollendet waren und kein irgendwie überzeugender Grund zu erbringen ist, weshalb gerade die rechte Südwandseite für spätere Bilder frei bleiben sollte, so hat man auch die Entstehung der drei in Rede stehenden Szenen um die erwähnte Zeit anzusetzen. Wäre in dem gekrönten jungen Fürsten tatsächlich Wenzel IV. dargestellt und bei dem offenkundigen Streben nach Porträtlähnlichkeit, das in allen drei Karlbildnissen zutage tritt und analog auch bei den andern mit ihm in Beziehung tretenden Personen angenommen werden müsste, ein Anhaltspunkt für die Altersbestimmung des Kaisersohnes geboten, so könnte nach letzterer die Ausführung der Bilderreihe frühestens zwanzig Jahre nach der Einweihung der Marienkirche erfolgt sein; denn vor der zweiten Hälfte des achten Jahrzehents des 14. Jahrhunderts darf man für Wenzel IV., geschweige denn für den noch jüngeren Sigismund gewiss nicht die äußere Erscheinung ansetzen, welche die zweite Südwandscene der Karlsteiner Marienkirche bietet<sup>2)</sup>. Wenn ihre Ausführung demnach erst in die drei letzten Lebensjahre Karls IV. fiel, so müsste es andererseits in hohem Grade befremden, dass in einer Kirche, deren regelmäßiger Gottesdienst schon am 27. März 1357 genau bestimmt wurde, eine Wand für spätere Malereien frei geblieben sein sollte; denn da der Kirchenraum ja ohnehin gar nicht groß ist und der Charakter der Buchstaben in den Überschriften mit den Buchstaben der Inschriftenstreifen über den apokalyptischen Reitern und den zwei Westwandscenen übereinstimmt, so ist offenbar weit mehr die Annahme berechtigt, dass die Ausführung aller Bilder gleichzeitig bis 1357 erfolgte und Karl eine in jeder Hinsicht vollkommen ausgestattete Kirche dem Gottesdienste übergab. Trifft diese Ansicht das Richtige, so muss der junge Fürst auf der zweiten Scene der bereits 1357 vollendeten Bilder ein anderer als der erst vier Jahre später geborene Wenzel IV. sein, an welchen bei Deutung der fraglichen Darstellung sicher nicht zu denken ist.

Ebenso ungenau wie die Bestimmung des jungen Fürsten ist die mehrfach beliebte<sup>3)</sup> Deutung des Vorganges als Übergabe eines Ringes durch Karl IV. an seinen Sohn; denn bei näherem Zusehen erweist sich nicht Karl IV. als der Gebende, sondern der Empfangende, der dem Gegenstande mit offenkundig größerer Sorgfalt begegnet als der denselben überreichende junge Fürst. Noch heute beobachtet man im Alltagsleben zu wiederholtenmalen, dass der einen zierlichen Gegenstand Übergabende mit Daumen und Zeigefinger die Gabe erfasst und von oben herab dem Empfangenden darreicht, welcher sie mit der etwas tiefer gehaltenen Hand entgegenzunehmen pflegt und bei größerem oder hohem Werte mit Zuhilfenahme der sich eng anschließenden anderen vor dem Hinabfallen und einer eventuellen Beschädigung zu schützen sucht. Diesen Vorgang drückt auch die Haltung des jungen Fürsten und Karls IV. aus, wiewohl letzterer von dem auf ihn Zuschreitenden den hellen Krystall mit allen Zeichen ausgesprochener Sorgfalt entgegennimmt.

Da die zweite Scene der rechtsseitigen Südwandbilder weder Wenzel IV. noch auch die Übergabe eines Ringes bietet, muss sie sowohl eine andere Persönlichkeit als auch einen ganz anderen Vorgang darstellen. Die Deutung des letzteren kann sich gewiss nur in dem Rahmen bewegen, der durch das Vorgehende und das Nachfolgende bestimmt ist. Wenn nun die erste und die dritte Scene sich unzweifelhaft auf die Reliquienverehrung Karls VI. beziehen, so ist wohl in letzterer zunächst der Erklärungsgrund auch der zwischen beiden liegenden zweiten Darstellung zu suchen. Es muss sich also in der Überreichung des Krystalles durch den jungen Fürsten, dessen Lilienkrone auf einen König oder einen königlichen Prinzen hindeutet, um eine kostbare Reliquie handeln, die, in einem Krystall geborgen, Karl IV. von einem Könige oder Königssohne übergeben wurde.

Unter den dabei in Betracht kommenden Reliquien stehen in erster Linie »duae spinae coronae passionis dominicae crystallo inclusae«, die schon 1368 im Verzeichnisse des Prager Domschatzes genannt werden.<sup>4)</sup> Sie hatten gewiss auch Bedeutung für Karlsteiner, wo Karl IV. die eine Kapelle »in honore et uocabulo gloriosissime passionis et Insigniorum ipsorum« errichten ließ,<sup>5)</sup> und befanden sich offenbar noch 1454 in keiner anderen Fassung, da sie wiederum als »duae spinae de corona in crystallo« bezeichnet wurden.<sup>6)</sup> Karl IV. hatte nun gerade 1356 von dem französischen Könige Johann dem Guten zwei Dornen<sup>7)</sup> von der Krone Christi erhalten, welche in der Sainte Chapelle zu Paris aufbewahrt wurde; des Königs Kanzler, der Erzbischof Peter, entnahm mit eigener Hand der kostbaren Reliquie die beiden Dornen, welche der Dauphin, der nachmalige König Karl V., mit einem Beglaubigungsschreiben Karl IV. feierlich überreichte.

<sup>1)</sup> Beschreibung des Schlosses Karlstein aus Balbins Miscellaneen a. a. O. S. 577 lässt hier »Karl IV. seinem Sohne Sigmond einen Ring« geben. — Dieser Ansicht scheint auch Ehemant, »Etwas zur Kunstgeschichte Böhmens« a. a. O. S. 210 beizupflichten, da er von »drey Portraits Karls IV. mit seinen Söhnen Wenzel und Sigmond« redet. — J. Q. Jahn, Etwas von den ältesten Malern Böhmens a. a. O. S. 84 deutet wie Balbin; ebenso Hirt, Kunstbemerkungen auf einer Reise nach Dresden und Prag. S. 176. — Aug. Jitschinsky, Beschreibung der k. k. Burg Karlstein. S. 23. — Woltmann, Buch der Malereiche in Prag. S. 42. — Geschichte d. Malerei, I. S. 397. — Sedláček, Karlstein a. a. O. S. 14. — Passavant, Über die mittelalterliche Kunst in Böhmen u. Mähren a. a. O. S. 205. — <sup>2)</sup> Woltmann, Buch d. Malereiche in Prag S. 42 spricht hier auffallenderweise von »einem kann erwachsenen Knaben«; als solcher lässt sich der in der zweiten Scene dargestellte junge Fürst doch unmöglich betrachten. Schon Grueber, Kunst des Mittelalters in Böhmen III. S. 66 erblickt in ihm seinen jugendlichen Mann« und Passavant setzt die Ausführung um 1374 an. — <sup>3)</sup> Nur Schottky, Burg Karlstein, S. 23 deutet die Scene dahin, dass Karl »von einem gekrönten Fürsten (dem Könige von Frankreich?) einen Ring erhält«, lässt sich aber auf eine Begründung seiner Ansicht ebenso wenig ein wie auf die Widerlegung der anderen Deutung. — Ihm folgt Körner, Burg Karlstein, S. 18. — <sup>4)</sup> Pessina, Phosphorus septicornis. S. 469. — <sup>5)</sup> Sieh urkundl. Beil. Nr. I. — <sup>6)</sup> Pessina, Phosphorus septicornis. S. 483. — <sup>7)</sup> Ebendas. S. 464—465.

Es darf gewiss angenommen werden, dass der französische König dem Kaiser die werthvolle Reliquie in irgend einer entsprechenden Fassung überreichen ließ sowie dass diese Fassung, welche schon 1368 als Krystall bezeichnet wird, mit der in den Schatzverzeichnissen angegebenen übereinstimmte. Da die zweite Scene der Südwandbilder in der Karlsteiner Marienkirche sich auf einen Vorgang der Reliquienverehrung Karls IV. beziehen muss und die Überreichung einer in einem Krystalle eingeschlossenen Reliquie durch einen König oder einen königlichen Prinzen darstellt, so kann sie offenbar nur die 1356 durch den Dauphin vollzogene Übergabe der zwei Dornen aus der Krone Christi, welche nur kurze Zeit darauf, in einem Krystalle geborgen, dem Prager Domschatze angehörten, zum Gegenstande der Behandlung im Bilde haben.

Leider ist es unmöglich, die Deutung durch Beziehung auf eine über den Figuren befindliche Inschrift zu stützen, die nur bei der ersten Scene bis auf den heutigen Tag erhalten ist. Doch spricht aus den Zügen der Königin Blanca und des jungen Fürsten unverkennbar eine gewisse Ähnlichkeit, welche angesichts des Strebens, in diesen drei Scenen bildnistreu zu wirken, auf eine Zugehörigkeit der Betreffenden zu derselben Familie, auf verwandtschaftliche Beziehungen gedeutet werden darf. Erwägt man, dass der junge Fürst überdies eine Lilienkrone trägt,<sup>1)</sup> so scheint nichts im Wege zu stehen, in ihm den mit der Königin Blanca nahe verwandten Dauphin zu sehen, welcher im Auftrage seines Vaters Karl IV. die zwei in einem Krystall eingeschlossenen Dornen aus der Krone Christi überreicht. Diese Begebenheit trug sich zweifellos in der Zeit zu, als an der Ausführung der Wandmalereien in der Karlsteiner Marienkirche gearbeitet wurde und ihre Vollendung langsam heranrückte. Wollte aber Karl IV. gerade in diesem Raume einige wichtige Momente seines Reliquiencultus darstellen spricht für eine Beziehung der beiden Scenen zueinander. Darf man annehmen, dass das große Kreuz der dritten Scene, in welches der Kaiser das kleine goldene Reliquienkreuz der ersten zu bergen sich anschickt, das kostbare goldene Altarkreuz des Prager Domschatzes darstellen sollte,<sup>2)</sup> das ja bis ins 17. Jahrhundert ein Prachtstück der Karlsteiner Reliquien schätze bildete, so lässt sich vielleicht die Möglichkeit einer weiteren Erklärung gewinnen. Die lilienornamentartigen Eckverzierungen des Kreuzesstammes und seiner Arme stimmen im allgemeinen überein, wobei nicht in Betracht kommt, dass der im Dreiecke angelegte Fuß mit den drei flankirenden Strebepfeilern und Fialen des in der Karlsteiner Marienkirche dargestellten Kreuzes heute an dem goldenen Altarkreuz des Prager Domschatzes (Abb. 4) fehlt und durch einen dazu nicht passenden späteren ersetzt wurde. Das letzterwähnte Kreuz zeigt in seiner Vierung ein durch Goldstreifen abgeschlossenes kleineres

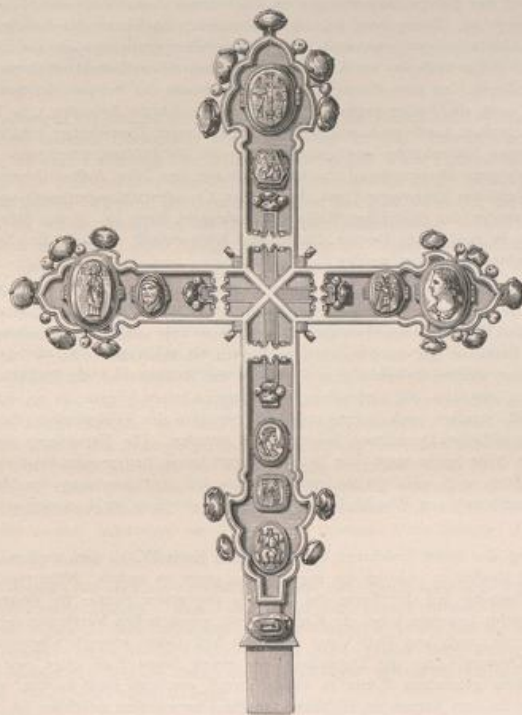


Abb. 4. Goldenes Altarkreuz des Prager Domschatzes aus der Zeit Karls IV.

lassen, dann ergab es sich von selbst, dass in die Darstellung derselben auch der bedeutungsvolle Augenblick der Übergabe des die kostbaren Reliquiendornen umschließenden Krystalles einbezogen wurde, der sogar durch die hohe Person des Überbringers eine ganz besondere Ausnahmstellung unter anderen gleichartigen Momenten zukam; unter den knapp vor die Fertigstellung der Karlsteiner Marienkirche fallenden Reliquienüberreichungen war gerade die erwähnte zweifellos die allerwichtigste und konnte in Rücksicht auf Zeit und Bedeutung gewiss sofort Aufnahme unter Darstellungen finden, welche kostbaren Reliquien im Besitze des Kaisers galten.

Für die Deutung der ersten Scene steht ebenso wenig ein ganz bestimmter urkundlicher Beleg zur Verfügung wie für jene der dritten. Die Übereinstimmung der Form des Kreuzes auf beiden

<sup>1)</sup> J. Q. Jahn, Etwas von den ältesten Malern Böhmens a. a. O. S. 84 weist auch schon auf die Übereinstimmung der Kronen Blancas und des Prinzen mit jenen hin, welche «Prinzen von Gelnitz in Frankreich» tragen. — <sup>2)</sup> Bock, Der Schatz von St. Veit in Prag. Mittheilungen der k. k. Centralcommission, 14. Jahrgang, (Wien 1869) S. 27 u. f.

Kreuz, das von zwei über Eck gelegten Streifen durchzogen ist; unter diesem gewahrt man unter Krystallverschluss eine größere Kreuzpartikel, die in goldener Lade eingeschlossen und mit herrlichen Edelsteinen und Perlen ringsum verziert ist. Im unteren Theile dieses kleinen Kreuzes, dessen vier Balken unter Krystallverschluss in besondern Abtheilungen wertvolle Reliquien enthalten, befinden sich mehrere große Dornen von der Krone des Erlösers, im obren ein Theil vom Schwamme, mit welchem Christus getränkt wurde, und im linken Querbalken ein Theil eines Kreuznagels. Hätte der Krystall mit den zwei Dornen von der Krone Christi, die der französische Kronprinz übergab, erst in späterer Zeit die in dem Reliquienverzeichnisse des Prager Domschatzes von 1476 erwähnte Fassung erhalten,<sup>1)</sup> die auch 1540 noch kurz berührt wird,<sup>2)</sup> dann erscheint die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass er zunächst in dem großen Altarkreuz geborgen wurde, dessen Nachbildung auf der dritten Scene in der Karlsteiner Marienkirche angestrebt sein dürfte. Dann hätte Karl die kurz vor der Vollendung der Malereien erlangte kostbare Reliquie vorläufig in dem kleinen Kreuze jenes prächtigen Altarkreuzes untergebracht, dessen Anfertigung wohl nach den Reliquienwerbungen im Cistercienserkloster Paris der Diöcese Basel<sup>3)</sup> und in Trier<sup>4)</sup> zwischen 1354 bis 1357 erfolgt ist. Denn wenn Karl in den einleitenden Sätzen der Errichtungsurkunde für das Karlsteiner Capitel ausdrücklich den «clauum clarissimum» und «venerandam spongiam» ebenso wie die «lanceam lateri Saluatoris immixtam» erwähnt,<sup>5)</sup> deren Reliquie im Kreuze der zu Karlstein aufbewahrten deutschen Reichskleinodien enthalten war, so ist es wohl zulässig, von dem tatsächlichen Vorhandensein der Reliquie der heil. Lanze in Karlstein darauf zu schließen, dass daselbst auch die beiden andern, ausdrücklich angeführten Reliquien vom Nagel und Schwamme aufbewahrt wurden. Sind nun letztere heute noch in dem Kreuze des Prager Domschatzes erhalten, das für den Maler der dritten Scene in der Karlsteiner Marienkirche gewissermaßen das zur Nachbildung empfohlene Muster wurde, dann kann die von Karl IV. 1356 empfangene Dornenreliquie zunächst auch nur hier ihren Aufbewahrungsort gefunden haben. Das abgebildete Kreuz, dessen Reliquien überwiegend mit den in der Capitellerrichtungsurkunde aufgeführten übereinstimmen, dankte offenbar den bedeutsamsten der zahlreichen Reliquienwerbungen Karls IV. in den Jahren 1353 und 1354<sup>6)</sup> seine Entstehung und konnte, wie es noch heute Dornen der Krone Christi enthält, vorläufig für die Bergung der beiden vom französischen Könige geschenkten verwendet werden.

Vorstehende Deutung des Kreuzes der dritten Scene trifft wohl eher das Richtige als die Annahme, dass das abgebildete Kreuz möglicherweise mit der von der Servatiuskirche in Maastricht abgelassenen Reliquie vom Holze der «Arca foederis» in Beziehung stehe; Karl IV. hatte dieselbe zwar am 23. Jänner 1357 empfangen<sup>7)</sup> und reichte sie in entsprechender Ausstattung den Karlsteiner Reliquien ein, unter welchen noch nach Jahrhunderten<sup>8)</sup> eine «Cruce de ligno Arcae Foederis» begegnet. Allein der Zeitraum, welcher zwischen dem Empfange der Reliquie und der Einweihung der Karlsteiner Marienkirche liegt, ist viel zu kurz, als dass die Vermuthung berechtigt scheinen könnte, es sei während desselben nicht nur das kostbare Kreuz hergestellt, sondern auch in den wohl im Zeitpunkte der Reliquienübergabe schon vollendeten Wandmalereien noch durch eine bildliche Darstellung berücksichtigt worden. Die Herstellung eines so prachtvollen Goldschmiedewerkes, wie es die dritte Scene zeigt, war in einer derart knapp bemessenen Frist ebensowenig zu erzielen, als anzunehmen ist, dass ein Maler noch vielleicht im letzten Monate vor der Einweihung der Marienkirche bei Witterungsverhältnissen, die für die Ausführung von Wandmalereien in Böhmen durchaus nicht günstig waren, einen diesbezüglichen Auftrag in Karlstein ausführte.

In welcher Beziehung das kleine Goldkreuz in den Händen Karls IV. zu dem großen Altarkreuz steht, ist nicht zu ermitteln; augenscheinlich handelt es sich um die Bergung des einen im andern. Nicht minder fehlt eine ausreichende Erklärung für die Übereinstimmung mit der Form des Kreuzes der ersten Scene, für dessen Reliquie die Überschrift «Sancta trinitas» gewiss nichts beweisen kann, da Karl IV. trotz seiner hohen Verehrung der Reliquien sich wohl kaum dem Glauben hingeben mochte, auch von Gott Vater und dem heil. Geiste körperlich bergbare Verehrungsgegenstände erlangen zu können. Die Deutung, dass die Darstellung der ersten Scene Karl zeige, wie er im Begriffe sei, seiner Gemahlin Blanca ein aus Rom gebrachtes Kreuz zu überreichen,<sup>9)</sup> erscheint nicht haltbar, wenn auch die gemeinsame Beziehung Karls und Blancas zu dem Kreuze im Hinblick auf die Überschriften zweifellos ist. Denn dass es sich gerade um ein aus Rom gebrachtes Kreuz handle, dürfte sich schon deshalb für die Deutung der Scene nicht gut heranziehen lassen, weil die Römerzüge Karls IV. erst nach dem Tode Blancas erfolgten, mithin Karl IV. nicht gut früher als nach einem derselben ein aus Rom gebrachtes Kreuz seiner Gemahlin überreichen, Blanca selbst aber ein solches nach keinem der Römerzüge mehr erhalten konnte. Man wird sich demnach begnügen müssen, in der ersten Scene der Südwandbilder einen Augenblick festgehalten zu sehen, der Karl IV. und Blanca in der Verehrung einer kostbaren Reliquie vereinte, welche ihm letztere eher zu übergeben als zu empfangen scheint; darüber befand sich einst offenbar eine Darstellung der göttlichen Dreieinigkeit.

1) Pessina, Phosphorus septicornis. S. 456 zählt auf «Duae spinae de corona domini in crystallo, cuius extrema clausa sunt auro puro, pes videlicet et tectura rotunda, in summitate tecturae habens octo margaritas magnas.» — 2) Ebendas. S. 493 «in crystallo cum gemmis.» — 3) Ebendas. S. 447 und 448. — 4) Ebendas. S. 439 und 443. — 5) Sieh urkundl. Beil. N. I. — 6) Horčička, Die Kunstthätigkeit in Prag zur Zeit Karls IV. (II. Theil) Zweifelter Jahresbericht über das deutsche Staatsgymnasium in Prag-Alstadt für das Schuljahr 1883—84. (Prag 1884) S. 56 u. f. gibt eine vortreffliche Übersicht über dieselben. — 7) Pessina, Phosphorus septicornis. S. 465. — 8) Ebendas. S. 428. — 9) Sedláček, Karlstein a. a. O. S. 44. — Körner, Burg Karlstein, S. 18 weist schon auf das Unwahrscheinliche dieser Deutung hin, ohne aber eine Begründung seines Zweifels anzuschließen.

Oberhalb des Einganges zur Katharinenkapelle schmückt die links vom Westfenster liegende Wandfläche eine Darstellung der Engelschöre, in vier Abtheilungen anbetender Engel angeordnet; die Gestalten der obersten Reihe heben sich in weißer Höhlung von blauem Grunde, die Gewänder der drei anderen Reihen schimmern in glitzerndem Golde, das die rothbraunen Umrisse der meist in anbetender Stellung behandelten Figuren füllt. Kindliche Frömmigkeit, hingebungs-vollstes Vertrauen und Unschuld sprechen in reicher Abwechslung aus den zahlreichen, zart und flott gezeichneten Köpfen. Zu beiden Seiten des Bildes sind Nischen angeordnet, in deren rechte neben dem Nischenrande des Westfensters eine männliche Gestalt eingestellt ist; da der Kopf derselben fehlt, so kann bei gleichzeitigem Abgange eines besonderen Attributes oder einer Inschrift keine irgendwie sachlich stützende Deutung gegeben werden. Die Chöre auf Apok. V., 11 zu beziehen, erscheint deshalb nicht zulässig, weil die Umgebung fehlt, welche »in circuitu throni« noch anzunehmen wäre; ja, die Darstellung in der Westfensternische der Kreuzkapelle gibt einen Beleg dafür, wie sich ein Maler jener Zeit mit der Einbeziehung dieses Motives abzufinden verstand. Denn von der Lobpreisung des Lammes durch die vier Thiere und die 24 Ältesten an der linken Südwandhälfte, an welche sich die lobsingenden Engel anzuschließen hätten, sind die Engelschöre durch Bilder eines anderen Kreises derart getrennt, dass an eine Zusammengehörigkeit gar nicht gedacht werden kann. Vielleicht handelte es sich mehr um ein Gegenstück zum »chorus prophetarum« auf der anderen Wandfläche neben dem Westfenster.

Auch die tiefen Leibungen der Nische des Westfensters sind mit Resten alter Wandmalereien geschmückt, die in der Wölbung noch von einer späteren Übermalung vollständig verdeckt sind. Spuren der letzteren findet man an der rechten Nischenwand, wo nach Entfernung des späteren Bewurfs und seines Farbenschmuckes die ursprüngliche Ausstattung wieder zutage trat. Auf goldverziertem Grunde, dessen Vierpassmotive an die Kreuzkapelle erinnern, begegnet eine thronende Madonna in blauem Gewande; der liebliche Kopf ist fast ganz verwischt, die etwas voneinander gehaltenen Finger der Linken ruhen auf einem Buche, das zu ihrem Schoße emporgereicht wird. Wie man nach der Zahl der Nimben schließen kann, sind zur Linken zwei Heilige, deren erster ein offenes Buch auf dem Schoße hält, zur Rechten vier Gestalten angeordnet; unter letzteren erhielt der in der Mitte der Scene zu Maria aufwärts blickende Kopf eines Greises in blauem, rothbraun gefüttertem Mantel über grünem Unterleide sprechenden Ausdruck frommgläubigen Vertrauens. Zwischen diesem Kopfe und dem rechts am Nischenrande sichtbaren Jünglinge, dessen lichtgrünes Gewand und blondes Haar an den Johannestypus mahnen, tauchen die Nimben zweier Figuren — einer Jungfrau und eines Greises — auf. Eine weitere Deutung erscheint angesichts der schweren Beschädigung des Bildes nicht möglich. Unter letzterem sind die Umrisse dreier Gestalten, eines Mannes in blauem Gewande, eines Ritters und eines dritten Männerkopfes, sichtbar.

Weit besser erhielt sich an der gegenüberliegenden linken Fensternischenwand der auferstehende Christus. In blauem, die rechte Schulter und die Brustwunde frei lassendem Mantel erhebt sich der Herr, mit der Rechten segnend und in der Linken den braungelben Schaft der weißen Fahne mit dem rothen Kreuze haltend, aus dem Grabe; er hat den rechten Fuß bereits außerhalb der Tumba, deren Deckel der links oben mit Nimbus und Flügeln wahrnehmbare grüngleidete Engel hinter dem Auferstehenden beiseite schiebt, wobei ihm ein von rechts herbeischwebender zweiter Engel in grünem Gewande behilflich ist. Rechts neben der Tumba sind die Umriss eines schlafenden Wächters wahrnehmbar; den Fuß eines zweiten links unter der Tumba zielt schwarze Verschnürung. (Taf. IV, Abb. 2.)

Unter dieser Darstellung findet sich folgende Inschrift: <sup>1)</sup>

In hoc sepulcro · domini · hee · reliquie · retinentur · primo · de · lapide · sepulcri · domini · per · angelos · amoto · |  
Item · de · lapide · sepulcri · marie · posito · Item · de · statua · ad · quam · christus · fuit · ligatus · Item · de · presepe ·  
domini · Item · de · loco · ubi · christus · vidit · iherusalem · et · fleuit · Item · de · | · [monte · d]e · quo · christus · predicauit · Item  
alia · particula · de · statua · predicta · | Item · de · loco · ubi · christus · fecit · cenam · cum · discipulis · suis · Item · de · loco · ubi  
sanctus · thomas · christum · palpauit · | Item · de · loco · ubi · beata · virgo · mortua · fuit · Item · de · loco · ubi · christus · ad ·  
celum · ascendit · Item · de · loco · | ubi · christus · stetit ·

Nach dem Wortlaute dieser Inschrift »hoc sepulcro · domini« muss man wohl annehmen, dass unter der Tumba, aus welcher Christus sich erhebt und eine Öffnung ausgebrochen ist, die genannten Reliquien geborgen waren, nicht aber unter dem Kreuze eingemauert wurden, das unterhalb der Inschrift durch zehn in die Wandfläche eingesetzte Halbedelsteine gebildet wird.

Die eben erörterte Darstellung und die dazu gehörige Inschrift stehen im Dienste desselben Gedankens, welcher die drei Bildnisse Karls IV. an der Südwand bestimmte, nämlich des Hinweises auf kostbare Reliquien, die er selbst erworben und insbesondere in Karlstein aufgespeichert hatte. War letzteres nach dem Wortlaute der Capitellerrichtungs-urkunde auch »ad laudem et gloriam trinitatis sancte et nominatim piissimi redemptoris nostri« erbaut und vielleicht in Rücksicht auf erstere Bestimmung an der Südwand ein Dreifaltigkeitsbild angeordnet worden, so entsprach der zweiten nicht minder eine Sammlung von Reliquien jener Orte, an welchen der Herr einst weilte, und ihre Bergung unter oder in einem Bilde des Erlösers. Dadurch trat die Darstellung der linken Nischenwand des Westfensters in Beziehung zu den Bildern der rechten Südwandhälfte, in welchen auch die Reliquienverehrung in den Vordergrund rückte.

<sup>1)</sup> Sedláček, Karlstein a. a. O. S. 15 theilt sie unvollständig und fehlerhaft mit.

Zwei Gedanken bestimmten die Ausschmückung der Karlsteiner Marienkirche, nämlich die Apokalypse und die Bezugnahme auf Reliquien, deren Erwerbung Karl IV. selbst einen bestimmten Wert beilegte und im Bilde oder in einer das Gedenken stützenden Inschrift verewigt wissen wollte. Propheten- und Engelschöre sowie Heiligenbilder zogen sich noch über den Darstellungen aus diesen beiden Cyklen hin, in welchen bestimmte Gesichtspunkte der Anordnung unverkennbar sind. Beide Stoffkreise standen dem Denken und Streben Karls IV. so nahe, dass eine Beeinflussung der künstlerischen Ausführung durch den kaiserlichen Auftraggeber umso mehr angenommen werden muss, als derselbe sogar eine Berücksichtigung seiner eigenen Person in einigen Bildern forderte und zweifellos selbst anordnete. Dadurch, dass neben dem rein religiösen Bilde auch die Darstellung von Momenten rein individuellen Interesses mit bildnistreuer Hervorhebung der Person in den Wandbildern der Karlsteiner Marienkirche sich entschieden vordrängte, steigt der Wert künstlerischer Eigenart der Ausstattung dieses Raumes außerordentlich. Ja, es ergibt sich auch eine Berührung mit jenen Anschauungen, die in den auf das Doppelwunder von 1353 zurückgreifenden Bildern des Karlsteiner Palas das Cultbild schon auf einen persönlichen Ton Karls IV. zu stimmen suchten.



Abb. 5. Engel von der alten Balkendecke der Karlsteiner Marienkirche.