



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

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

**Neuwirth, Josef**

**Prag, 1896**

VI. Die Tafelbilder des Thomas von Modena; der Budnianer Altar und zwei  
verlorene Cyklen Karlsteiner Wandgemälde.

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



Abb. 12. Künstlerinschrift auf dem Karlsteiner Tafelbilde des Schmerzensmannes.

## VI.

### Die Tafelbilder des Thomas von Modena;

der Budnianer Altar und zwei verlorene Cyklen Karlsteiner Wandgemälde.

**E**ine Sonderstellung unter den Karlsteiner Tafelmalereien nehmen die von Thomas von Modena<sup>1)</sup> ausgeführten Werke ein, denen in entsprechenden Künstlerinschriften ein verlässliches Ursprungscertificat beigegeben ist. Das eine derselben, ursprünglich unmittelbar über der Hochaltarnische der Kreuzkapelle angeordnet und 1780 nach Wien überführt, befindet sich heute in der Gemäldegalerie des kunsthistorischen Hofmuseums zu Wien, das andere, minder vollständig und weniger gut erhalten, noch in der Karlsteiner Marienkirche.

Das Wiener Altarwerk besteht aus dem Mittelstücke, welches die Madonna mit dem Kinde bietet, und zwei Seitenbildern mit den Darstellungen des heil. Wenzel und des heil. Palmatus zur Rechten und Linken der Gottesmutter (Taf. I). Im Dreiviertelprofil die rechte Seite des anmuthigen Kopfes zeigend, erscheint Maria in dunkelblauem, grüngelbemanteltem Mantel, der mit feingezeichneten Goldornamenten durchwirkt und über den durchsichtigen weißen Schleier emporgezogen ist; unter letzterem schlägt der Schimmer des blonden Haares durch. Mit beiden Unterarmen stützt die Gottesmutter das blondgelockte Kind, um dessen Unterleib und Füße ein zinnberrother, den Oberkörper vorn freilassender Mantel mit goldenem Granatapfelmuster geschlagen ist; denselben hält auf den Schultern eine schmale Schnur fest, an welcher eine rothe Koralle hängt. Mit der Linken umfasst das Christuskind den rechten Vorderfuß eines weißen Hündchens, das ein rothes Perlen- oder Korallenhalsband trägt und den Kopf mit vorgestreckter Zunge nach dem ihm entgegengehaltenen Zeigefinger der Rechten umwendet. Die Blicke der Mutter und des zu ihr emporschauenden Kindes, in dessen mäßig geöffnetem Munde die weißen Zahnchen sichtbar werden, begegnen einander voll Innigkeit und fragender Erwartung. Unter dem Bilde zieht sich die Inschrift hin:

· QUIS OPUS HOC FINXIT THOMAS DE MUTINA PINXIT:~  
· QUALE UIDES LECTOR RARISINI(?) FILIUS AUTOR:~

Zur Rechten der Madonna steht der heil. Wenzel mit rother Dogenmütze, deren Goldsaum sechsblättrige Rosetten eingepresst zeigt. Der mit Hermelin gefütterte Purpurmantel, den eine runde Agraffe zusammenhält, ist leicht über dem rechten, silbergepanzerten Oberarme zurückgeschlagen, wodurch der grünliche, golddurchwirkte Lendner mit blauem und rothem Streifen sichtbar wird, den die an der rechten Seite herablaufende Schnürung und ein reichgeschmückter Gürtel an den schlanken Leib anschmiegen. Zwei feine Kettchen ziehen sich rechts und links von der Mantelagraffe über die Brust. Die Rechte, fast auf dem Griffe eines am Gürtel befestigten Schwertes ruhend, umfasst den braunen Schaft eines roth-

<sup>1)</sup> J. Qu. Jahn, Etwas von den ältesten Malern Böhmens a. a. O. S. II u. I. — Passavant, Über die mittelalterliche Kunst in Böhmen und Mähren a. a. O. S. 212—213. — Crowe u. Cavalcasselle, Geschichte der italienischen Malerei II. S. 382—383. — Woltmann, Buch der Malerei in Prag. S. 37 u. 38: Geschichte der Malerei I. S. 393 u. 467. — Engerth, Kunsthist. Sammlungen d. Ah. Kaiserhauses, Gemälde. I. S. 314 bieten das Wesentlichste über die Werke des Meisters mit weiteren Literaturnachweisen. — Seroux d'Agincourt, Denkmäler der Architektur, Sculptur und Malerei vom 4. bis zum 16. Jahrhundert. (Revidiert v. Quast.) III. 2, Taf. 133, Abb. 1 bringt eine ungenügend schwache Reproduktion des Wiener Altarwerkes, von welchem bereits seit einigen Jahren vortreffliche Aufnahmen existieren. — Wocel, Někteřé výšledky archeologické cesty roku 1852 konané. (Časopis českého muzeum, Prag 1853.) S. 96 u. f. Tomáš z Mutiny a malby jeho v Karišteině a v Trevisu.

weiß-rothen, goldgemusterten Fahleins, die Linke ruht auf dem goldumranderten Silberschilde, der den einköpfigen schwarzen Adler zeigt; letzterer tritt in reliefartiger Arbeit vor.

Das Seitenstück bildet zur Linken der Madonna der heil. Palmatus, ein jugendlicher Heiliger in blauem, weißgefüttertem Mantel, von welchem sich Hals und Arme in schimmernder Silberrüstung wirkungsvoll abheben. Den weißen Lendner, dessen Granatapfelmusterung in Gold, Grün und Roth steht, schmückt auf der Brust ein rothes, mit noch reicherm Goldmuster durchwirktes Kreuz, in welchem an der Kreuzungsstelle des Stammes und der Arme noch ein goldenes Schildchen mit rothem Kreuze eingesetzt ist. Ein grüner, goldverzierter Streifen, der an der linken Seite des Lendners herabläuft, löst die feine Linie des Oberkörpers vom Mantelgrunde los. In dem reichgeschmückten Gürtel gewahrt man rechts und links den Dolch und das Schwert, um deren Griffe die zartgliedrigen, von der Mantelagraffe über die Brust herabfallenden Kettchen befestigt sind. Die gepanzerte Rechte legt sich um den Schaft eines weißen Fahchens mit rothem Kreuze, die Linke auf die Parierstange des Schwertes, dessen großer runder Knauf wiederum die Kreuzeszier bietet.

Von dem gleichen Meister wie das eben beschriebene Altarwerk stammen zwei noch in Karlstein aufbewahrte Flügel ( $1,3\text{ m} \times 0,52\text{ m}$ ) eines Triptychons, welche einmal Maria mit dem Kinde, das anderemal den Schmerzensmann bieten (Taf. II); über beiden Darstellungen ( $0,58\text{ m} \times 0,32\text{ m}$ ) sind Engel und in den kleinen Nischen der Rahmen Heiligen- sowie musicierende Engelsingestalten angeordnet. Der zweite Flügel ist mit dem Namen des Künstlers bezeichnet (Abb. 12) und stimmt in der Einzelausführung der beiden strebepfeilerartigen Vorsprünge, in dem die Hauptdarstellung umschließenden Spitzbogen und in seiner Decoration, in der Behandlung der Basen, Schäfte und Capitale beider den Spitzbogen tragenden Säulen, in der Umrahmung der Bogenfelder mit dem ersten so überein, dass auch der nicht signierte Theil als zu denselben Werke zählend betrachtet werden muss wie jener mit dem Meisternamen.

Die Madonna des linken Flügels (Taf. III) erscheint in einem blauen, weißgefütterten Mantel mit braunrothem Saume; \*) derselbe ist über den durchsichtigen weißen Schleier gezogen, durch welchen wie bei der Wiener Madonna das blonde Haar durchschimmert. Am rechten Arme wird ein braunes Unterkleid sichtbar. Maria trägt das Christuskind, um dessen Füße ein rothes, blaugefüttertes Tuch geschlagen ist; von demselben hebt sich lebhaft das lichtgelbe Kinderkleidchen ab, dessen kurze Ärmel das Hemd am linken Arme sichtbar werden lassen. Das Kind sitzt auf dem linken Unterarme der Mutter, welche mit der ringgeschmückten Rechten das um die Füße geschlagene Tuch zusammenhält, erfasst mit der Linken den Halssaum Marias und erfasst ihr Kinn liebkosend mit der Rechten. Die Nimben des Kindes und der Mutter heben sich reliefartig von dem feingemusterten Goldgrunde ab und wechseln untereinander wie bei dem Schmerzensmanne in den Ziermotiven; am Gewande und Nimbus Marias sind einige Stellen ausgesprungen. Im Bogenfelde über der Gottesmutter erscheint das Brustbild eines blaugeflügelten Engels, der einen rothen Mantel über dem goldgemusterten, blauen Panzer und in dem blonden Haare einen Kranz weißer Rosen trägt; \*\*) die Rechte umfasst eine Lanze, die Linke hält das auf Psalm LXIX, 2 Bezug nehmende Spruchband: DEUS IN | ADIUTO | RIUM MEUM | INTENDE | DOMINE | [A]D ADIU[VAN]DUM [ME FESTIN]A. Die Außennischen des linken Pfeilers zeigen oben einen bärtigen Heiligen in grauem Mantel über blauem Unterkleide, der die Rechte belehrend erhebt und in der Linken ein Buch trägt, und unter diesem einen blonden jugendlichen Mann, der in rosafarbenem Mantel über rothem Unterkleide dargestellt ist und sich eben anschickt, in ein von der Linken gehaltenes goldenes Buch zu schreiben. Die Innennischen dieses sowie des gegenüber angeordneten rechten Rahmenpfeilers bieten vier musicierende Engelsingestalten, liebreizende, nimbierte Jungfrauen, welche die Orgel, \*) Laute, eine Art Tambourin und die Geige spielen. Sie tragen Gewänder, an welchen vorn goldene, rothe und schwarze golddurchwirkte breite Streifen herablaufen, in Weiß, Blau und Rosa, vereinzelt über der Alba, über rothem sowie blaulasirtem Unterkleide; in den blonden Haaren ist ein rother Diademreif gleichsam eingeflochten. Die beiden oberen Gestalten blicken zur Gottesmutter herab, die beiden unteren empor. Über dem rechten Pfeiler steigt eine Fiale aufwärts, deren Seitennische einen bärtigen Heiligen in rother Casula umschließt; über letzterer hängt das weiße, mit schwarzen Kreuzen besetzte Pallium herab, während unter der Casula außer einem goldgesäumten, blauen Unterkleide noch die Alba hervorschaut.

Das Mittel- und Hauptbild des rechten Flügels bietet in violetter Tumba den nackten Schmerzensmann, welcher die übereinander gekreuzten Arme auf den Tumbenrand legt. Das Gesicht, welches blonde, auf beide Schultern fallende Haare umrahmt, ist ganz zerstört; ein Theil des Nimbus, des Oberkörpers und des Tumbenrandes ist ausgesprungen. Unterhalb des letzteren steht auf grauem Grunde in schwarzen Majuskeln die Inschrift (Abb. 12): : THOMAS DE MUTINA FECIT: Der rothgefügelte Engel, welcher in dem Bogenfelde über dem Schmerzensmanne angeordnet ist, trägt über weißem, mit braunen goldgemusterten Säumen versehenem Kleide eine blaue, auf der Brust gekreuzte Stola, welche goldene Granatäpfel zieren; in den blonden Haaren des etwas ausgesprungenen Kopfes liegt ein rothes Diadem. Der Zeigefinger der Rechten ist deutlich erhoben; die Linke hält das nach abwärts aufgerollte weiße Spruchband, dessen schwarze

\*) Sedláček, Karlstein a. a. O. S. 22 bietet eine für stilkritische Vergleichung vollständig unzulängliche Abbildung; desgleichen Grueber, Kunst des Mittelalters in Böhmen III. S. 114, Abb. 127, wo die Gesichtsform und der Ausdruck ganz anders als auf dem Bilde selbst sind. — \*) Sedláček, Karlstein a. a. O. S. 22 zeigt wesentliche Abweichungen des Kopftypus. — \*) Darnach bezeichnen Grueber, Kunst des Mittelalters in Böhmen III. S. 114, Abb. 126 und Sedláček, Karlstein a. a. O. S. 55 die Dargestellte als die heil. Cäcilie.



Majuskelschrift lautet: ECCE CON(CI) || P(T)E(S) ET || P(A)R(I)E(S);<sup>1)</sup> damit wird der Dargestellte als Erzengel Gabriel erweisbar.

Nur an dem linken Pfeiler dieses Flügels sind zwei Nischenbildchen erhalten. Das obere zeigt Johannes den Täufer in grünem, weißgehöhtem Mantel über zottigem Unterleide, das wie der Bart braun ist; mit dem Zeigefinger der Rechten deutet er auf das von der Linken herabrollende Schriftband: EGO | VOX | CLA | MAN | TIS | IN DE | SER | TO | PARA | TE UAM | DOMIN. Unter dem Täufer legt ein grauhaariger Heiliger, über dessen blaugrauem Unterleide ein weißer Mantel in schönen Falten liegt, die segnende Rechte auf ein Buch. Eine nähere Bestimmung der Person ist wie bei den Nischenfiguren des linken Flügels infolge Mangels eines unterscheidenden Attributes unmöglich.

In der Karlsteiner Marienkirche wird außer den Resten des eben besprochenen Flügelaltars noch ein zweites, vollständig erhaltenes Altarwerk aufbewahrt, das einst den Hauptaltar des Palmatuskirchleins in Budnian am Fuße Karlsteins zierte. Das Mittelstück des dreitheiligen Altarwerkes ist ohne Hinzurechnung des Rahmens 1,655 m hoch und 0,915 m breit; die Dimensionen der Flügelgruppen betragen 0,79 m × 0,4 m.

Im Mittelstücke, dessen Goldgrund etwas ausgesprungen ist, zeigt der nur mit weißem Lendenschurze bekleidete Christus das Mal der erhobenen Linken und hält die Rechte oberhalb der noch tiefenden Brustwunde (Taf. XLVIII); Blutstropfen perlen unter der grünen Dornenkrone über Stirne und Antlitz. Zur Rechten Christi steht in schimmernder Rüstung, die der zurückgeschlagene golddurchwirkte Mantel mit graubraunem Futter zur vollen Geltung kommen lässt, der heil. Palmatus mit einem goldschimmernden, rothen Herzogshut, dessen Goldreif mit Perlen und Edelsteinen besetzt ist. An gelbgesäumtem, rothem Wehrgehänge sind Schwert und Dolch angebracht; die Schnabelschuhe sind roth. Die Rechte ruht auf einem aufrechtstehenden weißen Schilde, den ein rothes Kreuz schmückt; die Linke ist wie beschwörend erhoben und dem Beschauer mit voller Handfläche zugekehrt. Der links neben Christus stehende Heilige in grünem, violettgefüttertem Mantel wird durch den goldgemusterten, rothen Herzogshut, an dessen Goldreif rothe und grüne Edelsteine sitzen, und durch den einköpfigen schwarzen Adler auf dem weißen Schilde an der linken Seite und auf dem weißen Fähnlein des von der Rechten umfassten rothen Lanzenschafes als der heil. Wenzel charakterisiert. Der graue, schwarzgemusterte Lendner ist an den Ärmeln und auf der Brust sowie unten herum mit braunem Pelze besetzt. Die schimmernden Schienenthelle contrastieren an den Oberschenkeln mit grünen Beinkleidern, über welchen sie durch rothe Lederriemen festgehalten werden. Vom linken Arme ist fast ganz das Schwert in schwarz und roth gemusterter Scheide verdeckt. Eine braunrothe Schnur hält den leicht auf den Schultern liegenden Mantel unter dem Halse zusammen. Über den drei Hauptfiguren des Mittelstückes schweben drei Engel, deren Gewänder weiß, blau und grau sind; die unteren Seiten der rothgelben, rothen und grünen Flügel kehren in Grau, Grün und Gelb das Streben nach Farbenabwechslung hervor. Der eine hebt den Deckel vom Rauchfasse, das er dem rosig angehauchten Gesichte nähert, als ob er die Glut durch Hineinblasen anfachen wollte, der zweite schwingt ein herabhängendes, thurmartiges Rauchfass in der Linken und der dritte läutet mit einer von der Rechten umfassten Glocke.

Die Innenseiten der Flügel bieten oben links und rechts die Verkündigung Mariä und die Geburt Christi, unten die Darstellung im Tempel und die Anbetung Christi durch die heil. drei Könige. Auf der Verkündigungsszene kniet in einer Stube bei einem gelben Bücherschreine, in dessen Fächern mehrere grün, blau und roth gebundene Bücher liegen, Maria vor einem Pulte, über welches der rechte Zipfel ihres blauen, gelbgefütterten Mantels geschlagen ist; auf demselben liegt das aufgeschlagene, rothe Buch. Die nimbierte heil. Jungfrau, welche die Hände in der Brusthöhe über dem rothen Unterleide kreuzt, wendet sich zurück nach dem von links nahenden Engel, dessen grüngerühter Brocatmantel goldene Granatäpfel auf Purpurroth zeigt und von dem weißen Unterleide lebhaft absticht. Bunter Farbenspiel schimmert auf den grün, rothgelb und blau behandelten, innen weißen Flügeln. Segnend erhebt der Engel die Rechte, während die Linke einen braungelben Kreuzesstab trägt, um welchen sich ein leeres Spruchband emporschlingelt. Die obere Scene des rechten Flügels führt die Erzählung der Begebenheiten aus dem Leben Christi und Mariä weiter in der Geburt Christi, die in eine kreuzförmig gewölbte Halle verlegt ist. Maria kniet in blauem Mantel über rosafarbenem Unterleide vor dem nackten Christuskinde, das auf dem Mantelzipfel zwischen ihr und Joseph liegt. Der letztere trägt ein graublauem, grüngerühtes Unterkleid und einen rothen Mantel; die Linke hält die geöffnete Laterne, die Rechte ist wie zur Abwehr des Zugwindes ein wenig erhoben. Der im Vordergrund stehende Krug und das Waschfass mit dem über seinen Rand herabhängenden weißen Tuche tragen einen idyllischen Zug in die Darstellung. Unter der Verkündigung Mariä vollzieht sich die Darstellung Christi im Tempel, der als eine gothisch gewölbte Halle mit einem viertheiligen Maßwerkfenster zwischen zwei zweifeldrigen Spitzbogenfenstern aufgefasst ist; in denselben finden sich Fischblasenmotive. Im Vordergrund ist der weißgedeckte, tumbenartige Tisch aufgestellt, dessen Untersatzwände spätgothische, an durchschneidendes Stabwerk anklingende Verzierungen schmücken; auf demselben steht das nackte Kind, dessen erhobene Rechte Maria mit der linken Hand umfasst. Sie trägt weißen Schleier und über rosafarbenem Unterleide ein gelbgefüttertes, blaues Gewand. Hinter der Gottesmutter erscheinen drei weibliche Gestalten; die vorderste hebt mit der

<sup>1)</sup> Luc. I, 31. Ecce, concipies in utero et paries filium. Diese eigentlich zur Madonnendarstellung gehörige Inschrift leitet zu der Vermuthung, dass die Aufsatzstücke der beiden Flügel später einmal vertauscht wurden; denn die andere, heute über der Madonna angebrachte Inschrift passt besser zum Schmerzensmännchen.



eigenhümlich gespreizten Linken den rothen, grügefütterten Mantel auf, der leicht auf der linken Schulter liegt, sodass das blaue Kleid, dessen Brustausschnitt mit einem zurückgeschlagenen weißen Kragen besetzt ist und ein Goldmieder sichtbar werden lässt, zur vollen Geltung kommt. Die aus weit herabfallendem weißem Ärmel hervorschauende Rechte trägt in einem oben spitz zulaufenden Bauer zwei weiße, zum Opfer bestimmte Tauben, welche ganz verschüchtert nebeneinander kauern. Der breite Aufbau des Kopfputzes und des Schleiers der daneben stehenden Frau, deren weißes Hemd aus dem gelben Kragen des rothen Gewandes sauber behandelt hervorleuchtet, stimmen zu der Kopftracht im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts, an dessen Rüstungen auch die Kleidung des heil. Wenzel und des heil. Palmatus gemahnt. Auf der anderen Seite des Tempeltisches steht ein grauhaariger Priester in grauer, schwarzgemusterter und mit schwarzem Pelze besetzter Schaub; die niedrige goldene Mütze ist mit grauem Pelze umsäumt. Er schickt sich eben an, das Kind mit den unter weißem Tuche verhüllten Händen zu erfassen, und ist auf den das Kind darbringenden Priester oder auf Simeon zu deuten. Von den drei hinter ihm sichtbaren Männern ist der über dem Christuskinde auftauchende graubärtige Greis in grauvioletttem Gewande nach der Ähnlichkeit des Typus mit den Darstellungen der Geburt Christi und der Anbetung der Könige auf den heil. Joseph zu beziehen; eine bestimmte Deutung des blonden Jünglings und des am Rande erscheinenden Mannes, der blauen Rock, rothe Hosen und eine weißumränderte schwarze Mütze trägt, ist nicht möglich. Auf dem rechten Flügel begegnet unter der Geburt Christi die Anbetung durch die heil. drei Könige. Dieselbe spielt sich in einem verfallenen Stalle ab, auf dessen Dachbalken etwas Stroh liegt. Vorn sitzt Maria in blauem Mantel und rosafarbenem Unterkleide, hält das nackte Kind mit der Rechten auf dem rechten Knie und erhebt die Linke gegen den vor ihr knieenden greisen König, der ein Goldgefäß mit geweltem Deckel darbringt. Seine Kleidung ist ungemein farbenreich. Ein gelber Gürtel umspannt das violette Gewand, das am Halse golden, unten grün gesäumt ist. Am linken Oberschenkel werden lichtgrüne Beinkleider sichtbar; den weiten Ärmel umspannt oben ein grüner Streif. Der zweite braunbärtige König in rothem Mantel über grauvioletttem Unterkleide trägt in den Händen ein goldenes, kelchartiges Gefäß, dessen Deckelrand Libienornamente umkränzt; seine würdevolle Haltung hat fast etwas vom Zuge der auch bei Dürer hervortretenden Anschauungen an sich. In grauem, grüngemustertem Wams, das überall mit weißem Pelz besetzt ist, tritt hinter dem ersten Könige der dritte in Mohregestalt heran; grüne, enganliegende Beinkleider, rothe Faltenstiefel, ein violetter Hut mit Krone, welchen die Linke wie zum Grusse schwenkt, und der von der Rechten emporgehaltene Goldpokal vervollständigen nebst dem violetten Gürtel für das in schwarzer Scheide steckende Schwert die gerade bei dieser Gestalt mit Vorliebe hervorgekehrten Farbgegensätze. In der Thür des Stalles sucht Joseph, der über blauem Unterkleide mit gelben Ärmeln einen rosagefütterten, violetten Mantel trägt, die von der Linken gehaltene, brennende Kerze wieder mit erhobener Rechten vor Luftzug zu schützen.

Die Außenseiten der geschlossenen Flügel (Taf. XLIX) zeigen links Christus am Ölberge und die Geißelung, rechts die Kreuzigung und die Auferstehung Christi. Christi Gebet am Ölberge ist in eine Gebirgslandschaft verlegt, zwischen deren sich auflührenden Felsen die Thürme einer Stadt auftauchen. Aus derselben kommt eben eine Schar Lanzenträger, auf deren Helmen das Licht spielt; ihr Führer in rothem Wams hat eben an der Seite des gelbgekleideten Judas, der in der Linken den Geldbeutel trägt und mit der Rechten nach Jesus deutet, die Pforte des den Garten umschließenden, gelbbraunen Bretterzaunes durchschritten und beleuchtet mit einer Fackel den Weg. Christus kniet in grauvioletttem Mantel mit gefalteten Händen neben dem schlafenden Petrus, hinter welchem wie hinter dem Herrn noch die beiden anderen Jünger schlummern. Die Andeutung des Abendrothes über den rothgedeckten Stadthürmen betont die Zeit, in welche der Vorgang zu verlegen ist. In der Geißelungsscene erscheint die nur mit weißem Lendenschurze bekleidete Gestalt des aus zahlreichen Wunden blutenden Christus neben der Geißelsäule; seine Hände sind gefesselt, und um seine Brust und unter die Arme ist die Schlinge eines Strickes gelegt, welcher durch den oben an der Geißelsäule befestigten Ring läuft und von einem Henkersknechte mit der Linken erfasst wird, um den Körper emporzuziehen. Ein brauner Gürtel hält den rothen Kittel des Knechtes zusammen, unter welchem an beiden Armen und am linken Oberschenkel das weiße Hemd mit der gebräunten Haut contrastiert; die Füße stecken in schwarzen Schuhen, deren Ränder zackenartig geschlitzt sind. Während dieser Knecht die Rechte zum Schläge erhebt und mit der Linken das Seil anzieht, holt sein Gefährte, welcher einen eigenartig aus grünen Blättern zusammengeflochtenen Hut trägt, mit der von beiden Händen umfassten Geißel zum Schläge aus. Zwei Geißeln und ein Ruthenbündel liegen auf dem Boden. Die Kreuzigung ist wieder in eine bergige Landschaft verlegt, aus deren Hintergründe die Mauern, Häuser und Thürme einer Stadt mit rothem Ziegelbelage grüßen. An braunschwarzem Kreuze mit kleinem Titulus hängt Christus, dessen Arme straff angezogen sind; im Haare liegt die Dornenkrone, um die Hüften das weiße Lendentuch. Maria blickt schmerzbewegt zum Sohne empor, hält in der Linken das eine Ende des über den Kopf gezogenen weißen Schleiers und lässt die Rechte schlaf an dem grauen Mantel herabhängen, der das hochgegürtete violette Unterkleid fast ganz verhüllt. Wie fassungslos start der blonde Johannes in rothgefüttertem violettem Mantel über grünem Unterkleide vor sich hin und schlägt die eine Hand über die andere. In der Auferstehung Christi, die unterhalb der Kreuzigung die Darstellungen aus der Geschichte Christi abschließt, hält der Meister den Hintergrund einer bergigen Landschaft fest. Aus violetter, viereckiger Tumba, deren Deckel ein weißgekleideter Engel mit rothen, innen weißen Flügeln beiseite schiebt, steigt Christus in rothem Mantel, mit der Rechten segnend und in der Linken den braunen, oben kreuzgeschmückten Schaft einer weißen Fahne mit rothem Kreuze haltend. Vorn wendet ein grüngelblicher Kriegsknecht, dessen weiß und roth geschuppter Schild an violettem Riemen hängt, sich staunend nach dem Auferstehenden zurück und stemmt sich kraftvoll mit der Linken auf den unteren



stufenartigen Rand der Tumba, hinter welcher ein zweiter Wächter in gelbrothem Turbane und violetter Gewand noch schläft, während der behelmte Kopf eines Morgensternträgers eben am Kopfe der Tumba auftaucht.

Der Budnianser Palmatusaltar, dessen künstlerische Eigenthümlichkeiten noch später kurz behandelt werden, schließt weder an die Arbeiten des Thomas von Modena noch an die Tafelbilder der Kreuzkapelle an,<sup>1)</sup> sondern entstammt einer späteren, von anderen Kunstanschauungen beeinflussten Zeit. Schon die Rüstung der beiden Heiligen ist ganz verschieden von den Rüstungen der Karsteiner Wand- und Tafelbilder und entspricht einem beträchtlich späteren Typus. Ebenso verhält es sich mit dem Kopfputze der Frauen auf der Darstellung im Tempel<sup>2)</sup> oder mit den am Rande zerschnittenen Schuhen des einen Henkersknechtes auf der Geißelungsscene,<sup>3)</sup> auf welcher auch das Hervorkehren weißer Wäsche charakteristisch wird. Das Altarwerk ist für die Budnianser Palmatuskirche, eine Stiftung Karls IV., offenbar während der Regierung Wladislaws II. angeschafft worden und jetzt in der Karsteiner Marienkirche aufgestellt. Obzwar nicht in den Kreis der karolinischen Malereien gehörig, bleibt der von Markowsky restaurierte Flügelaltar doch für die Geschichte der Malerei in Böhmen von nicht zu unterschätzendem Werte, da sich eine scharf ausgeprägte, wenn auch keineswegs hochstehende Künstlereigenthümlichkeit in ihm offenbart, die unter den Meistern der Wladislawschen Zeit immerhin Beachtung fordern darf. Letztere gebürt neben den Tafelbildern des Thomas von Modena und dem Budnianser Palmatusaltare auch dem, was von den Karsteiner Malereien verloren gieng und sich nur ganz vereinzelt aus Geschichtsquellen nachweisen lässt. Nächste dem Verschwinden des schon zu Ehemants Zeit als verloren bezeichneten Mittelbildes von dem ehemaligen Altare der Nicolaukapelle<sup>4)</sup> bleibt besonders der Verlust zweier Cyklen genau bestimmbarer Wandmalereien aus den Tagen Karls IV. zu beklagen.

In dem gerade während der letzten Jahre von den Grundmauern bis zum Dache vollständig restaurierten Karsteiner Palas hat sich außer einigen Decken- und Wandvertäfelungen so gut wie nichts erhalten. Die Leibungen zweier Fenster bieten noch Überreste aufgemalter Wappen, welche wohl schließen lassen, dass in diesem Burgtheile, wenn man schon auf die Bemalung der Fensterleibungen Rücksicht nahm, auch andere Flächen dem Pinsel des Malers zugewiesen wurden. Thatsächlich zierte bis in die Tage Rudolfs II. die Wände des Kaisersaales ein Stammbaum der Luxemburger, welcher die Bildnisse der Vorfahren und Mitglieder des Herrscherhauses bot; die Ausführung reicht zweifellos in die Erbauungszeit der Burg zurück, da Karl IV. mit dieser Anordnung die Hervorkehrung eines persönlichen Interesses verband. Außer den Angaben der unter Rudolf II. durchgeführten Restaurierungsarbeiten, welche dieser Malereien des Palas ausdrücklich gedenken,<sup>5)</sup> sind für die Beurtheilung dieses Cyklus von besonderem Werte die Mittheilungen des brabantischen Gesandten Edmund de Dyncer. Denn dieser feil beobachtete und über die Verhältnisse am Hofe Wenzels IV. gut unterrichtete Gewährsmann, welcher in mehreren Schlössern des Böhmerkönigs freundliche Aufnahme gefunden und auch besonderen Festlichkeiten in Karstein beigewohnt hatte, berichtet sowohl darüber als auch über die von ihm selbst in Augenschein genommenen Bildnisse des Stammbaumes der Luxemburger also:<sup>6)</sup> «Comites et barones et oratores sive nuncios regum et principum ad ipsum venientes honorifice, sicut regalem decet magnificenciam. (Wenceslaus rex) recepit, benigne audivit et generose pertractavit, prout ego vidi de illustri Ernesto duce Austrie... quem in castro suo Karlestein solempniter ad prandium invitaverat, anno Domini M<sup>o</sup>CCCC<sup>o</sup>XIII<sup>o</sup> in mense octobri et cum domina regina facto prandio corizari et festivare fecit... Pari modo ambaxiatores sive nuncios predicti quondam ducis Anthonii, cum quibus ego ad suam maiestatem fui missus, in predictis suis castris Karlesteyn, Toetzinck et Nuwenhuse benigne recollegit et graciose audivit et expedit... Meque postea per manum capiens duxit in quandam aulam, in qua preciose imagines omnium ducum Brabancie, usque ad ducem Johannem Brabancie huius nominis tercium inclusive, sunt depicte, quas predictus Karolus imperator genitor suus inibi depingi fecerat, dixitque ad me, quod illa sua esset genealogia, quod ipse de propagine Troianorum, et signanter sancti Karoli magni imperatoris et inclite domus Brabancie, descendit, et quod Henricus de Lucemburgo imperator, proavus suus, habuit filiam primi ducis Johannis Brabancie, ex qua genuit avum suum Johannem Bohemie et Polonie regem.»

Es kann gar kein Zweifel darüber herrschen, dass die von Edmund de Dyncer gesehenen Bilder aller Herzoge von Brabant, welche Karl IV. hatte malen lassen und Wenzel IV. ausdrücklich als «sua genealogia» bezeichnete, mit dem zur Zeit Rudolfs II. verschwundenen «rod cisaře Karla IV.» im Karsteiner Palas identisch sind. Denn unter den Schlössern des Königs von Böhmen, die Edmund de Dyncer selbst besucht und kennen gelernt hatte, konnte nur Karstein einen Saal besitzen, welcher auf Veranlassung Karls IV. mit den Bildern der zum Luxemburger Hause gerechneten Her-

<sup>1)</sup> Sedláček, Karlestein a. a. O. S. 16 behauptet durchaus unzutreffend: «Obraz tento z doby Karlovy pocházející snad maloval M. Jelič.» — Milowec, Karlestein in «Malersch-historische Skizzen aus Böhmen», (Wien-Olmütz, 1860.) S. 185 erklärt das Werk für eine «echt karolinische» Arbeit: ähnlich S. 188. — Auge-Jitschinský, Burg Karlestein a. a. O. S. 23 weisen es auch «den Zeiten Karls» zu, ebenso Heber, Böhmen's Burgen, I. Bd., S. 9. — <sup>2)</sup> Schultz, Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert. (Wien 1892.) Abb. 453. — <sup>3)</sup> Ebendas. S. 346 ist hingewiesen auf die Predigt des Geiler von Kaisersberg von 1498, in welcher gerügt wird: «Desgleichen nihet man zerstoichen und zerschnitten schuh an allen orten.» — <sup>4)</sup> Die Schildereien der böhm. Königsburg Karlestein a. a. O. S. 78. — <sup>5)</sup> Wocel, Relací o opravě hradu Karlesteina od r. 1597 a. a. O. S. 70 u. 71. Zeit pšřel, děšiel na dré síš nad nš, naproti kapli svätého Mikuláše založená, kteráž až pod palác, kde rod cisaře Karla IV. vymalován byl, vyzdvižena jest. — Ze té světnice jest palác, na kterém rod cisaře Karla vymalován byl, kterýto palác vřechen znova zopravován byl... zdi vřechny vařit (neb staré dyncovány odpadly) znova vřpnem obvrřeny z vydyncovány. — <sup>6)</sup> Edmund de Dyncer, Chronica nobilitatimorum ducum Lotharingae et Brabantiae ac regum Francorum. (Herausgegeben von P. F. de Ran, Brüssel, 1854—1860, 3 Bände.) 3. Band, S. 73 u. 74, 6. Buch, 38. Cap.



zoge von Brabant ausgestattet worden war; die beiden anderen namentlich erwähnten Königsschlösser kommen ja nach ihrer Geschichte für eine Ausschmückung mit Bildern unter Karl IV., geschweige denn auf seine Veranlassung gar nicht in Betracht. Der betreffende Saal muss sich demnach in Karlstein befunden haben, welches Edmund de Dynter augenscheinlich am besten kannte und mehr als einmal gesehen hatte. Auch scheint der »palác, kde rod cisár Karla IV. vymalovan byl« genau der »aula« zu entsprechen, in welcher Wenzel IV. selbst dem Brabanter Gesandten »sua genealogia« zeigte; die Einbeziehung aller Herzoge von Brabant in die letztere erklärt es vollauf, dass der König dem Ausländer jenen Theil der Ausschmückung seiner Burg persönlich zeigen wollte, welcher schon nach der Natur des Stoffes namentlich einem für Brabants Geschichte besonders Interessierten in außergewöhnlichem Grade sehens- und beachtenswert erscheinen musste. Die Thatsache, dass die in dem erwähnten Saale abgebildeten Herzoge von Brabant gerade mit Johann III. abgeschlossen, spricht auch dafür, die in Rede stehende Bilderfolge in Karlstein zu suchen. Denn da Johann III. von Brabant am 5. December 1355 starb,<sup>1)</sup> konnte eine Bilderreihe der Brabanter Herzoge, welche Karl IV. in einer seiner Burgen ausführen ließ, gerade bei der im Verlaufe des Jahres 1356 dem Abschlusse sich nähernden Ausschmückung des Karlsteiner Palas nur mit der Darstellung dieses Fürsten schließen. Sind die Gemälde, welche Edmund de Dynter in einem Saale eines böhmischen Königsschlusses sah, mit den Darstellungen des Stammbaumes der Luxemburger im Karlsteiner Palas gleichbedeutend, so heben offenbar die mitgetheilten Schlagworte der vom Könige Wenzel IV. selbst beigegebenen Erklärung seiner Genealogie bestimmte Einzelheiten der Stammbaumsbehandlung hervor. Sie griff in dem Streben, den Ursprung des Herrscherhauses bis in die sagendurchdrungenen Tage einer grauen Vorzeit hinaufzurücken und dadurch ehrwürdiger zu machen, sogar auf die Trojaner zurück, berücksichtigte an hervorragender Stelle Karl den Gr. und die Reihe der Brabanter Herzoge, den eine Prinzessin dieses Hauses heimführenden Kaiser Heinrich VII. von Luxemburg und seinen Sohn, den König Johann von Böhmen. Wie Edmund de Dynter mit der Angabe, dass alle Herzoge von Brabant bis auf Johann III. dargestellt waren, Ausgangs- und Endpunkt der einen Reihe hervorhebt, so führt er den mit der Trojanerüberlieferung anhebenden Gesamtzyklus gerade bis zur Darstellung des Böhmerköniges Johann von Luxemburg hinauf, dessen großer Sohn Karl IV. die Ausführung dieses Wandschmuckes mit Betonung eines unverkennbaren Familienstolzes angeordnet hatte. Betrachtet man die wiederholte Darstellung Karls IV. und seiner Gemahlinnen in der Karlsteiner Marienkirche und Katharinenkapelle sowie nach dem Abschlusse der Wenzelslegende im Treppen Hause des Hauptthurmes, dann wird man zur Annahme gedrängt, dass der Stammbaum der Luxemburger im Karlsteiner Palas als Schlussbilder den Kaiser und seine Gemahlinnen geboten haben müsse. Über Anordnung und Darstellung, über Auffassung und Behandlungsart der Dargestellten fehlt jeder Anhaltspunkt; außer den spärlichen Nachrichten ist nichts von dem zweifellos sehr umfangreichen Wandbilderschmucke geblieben, mit welchem Karl IV. einen der Haupträume Karlsteins zur Bewahrung ruhmreichen Gedenkens seines Hauses ausstatten ließ.

Ein ähnliches Schicksal war den Wandgemälden beschieden, welche sich einst in der Kammer oberhalb der Nicolauskapelle — angeblich der ehemals dem heil. Wenzel geweihten Hauskapelle des Kaisers — befanden und noch 1821 sichtbar waren.<sup>2)</sup> Der Gegenstand derselben lässt sich wenigstens nach den Angaben eines am Hofe Karls IV. wohlbekannten Gewährsmannes genau feststellen; er hängt aufs innigste zusammen mit einem Ereignisse, das gerade während der Erbauung Karlsteins in Prag sich abspielte und von dem in jener Zeit unmittelbar am Kaiserhofe lebenden Geschichtsschreiber Johannes von Marignola in folgender Weise geschildert wird:<sup>3)</sup>

Miraculum de incisione digiti sancti Nicolai.

Predictus namque Karolus imperator sancti Nicolai devocione allectus cum magna caterva nobilium venit ad monasterium predictum sancti Francisci et coram episcoporum, fratrum Minorum et sororum multitudine copiosa proprio cultellino pulsam digiti amputavit, magnifice decoravit, statim autem de incisura liquor sanguineus emanavit ac rubedo sanguinis ex utraque parte cultelli remansit. Quo viso miraculo coram omnibus cesar digitum et amputatam particulam et cultellum in cypho subterposito argenteo pre devocione ferventissima dereliquit. Ad predicti autem miraculi confirmandam veritatem sinceram aliud est miraculum subsecutum. Nam venerabilis Pragensis archiepiscopus Arnestus, Boemorum primas, volens conspicerere oculis, quod auditu perceperat fidedigno, post dies aliquos perrexit ad ecclesiam supradictam et sibi oblatas particulas quasi probaturus dum simul applicat, tanta sunt unione conjuncte ac reunite, quasi nunquam passe fuissent aliquam incisuram. Quo viso miraculo idem antistes ad honorem predicti sancti et innovati miraculi altare construxit et dedicavit in memoriam temporum futurorum. Hanc etiam ystoriam idem gloriosus Karolus imperator in regali pallacio de Karlsteyn prope Pragam egregiis picturis in sua camera exaravit ad perpetuam memoriam sancti et gloriam ineffabilem summi dei, qui eius temporibus antiqua miracula innovavit.

Dasselbe Ereignis schildert auch Benesch von Weitmil im Anschluss an den 1353 erfolgten Besuch Karls IV. im Prager Agneskloster, wo man dem Herrscher außer anderen Reliquien den Finger des heil. Nicolaus zeigte, welchen der Papst einst der Klosterstifterin Agnes, der Tochter Wenzels I., geschenkt hatte. Er stellt den Vorgang mit nachstehenden

<sup>1)</sup> Edmund de Dynter, *Chronica duc. Lothar. et Brab.* 2. Bd., S. 689, 5. Buch, 196. Cap. — <sup>2)</sup> Ambros, *Burg Karlstein und ihre Restaurierung* a. a. O. S. 50. — Augé-Jitschinsky, *Burg Karlstein*. S. 18. — <sup>3)</sup> *Johannis de Marignola chronicon* a. a. O. S. 521—522. — Die wortgetreue Mittheilung des Vorganges erscheint an dieser Stelle deshalb geboten, weil auf die damit zusammenhängenden, verlorenen Wandmalereien noch nirgends eingehend Rücksicht genommen wurde.



Worten dar:!) »Et rex Karolus arrepto cultello precidit particulam eiusdem digiti, cupiens sibi ex devocione illam retinere. Et respiciens cultellum vidit in illo quasi vestigia sanguinis recentis, et perterritus valde de tanto miraculo, cum res esset antiqua et inveterata, abiit. Post plures vero dies assumpto secum domino Arnesto, archiepiscopo Pragensi, illuc rediit et particulam abscissam in locum suum cum timore et reverencia apposuit, que ita fortiter adhesit, acsi nunquam fuisset abscissa. Verum cicatrix modica ex incisione predicta in digito illo remansit.«

Bei dem Umstande, dass der eine ganz ungewöhnlich große Reliquienverehrung bethätigende Karl IV. gerade in den Jahren 1353 und 1354 mit nahezu fieberhaftem Eifer bei jeder sich darbietenden Gelegenheit neue Reliquien zu erwerben strebte, fügt sich der durch zwei Gewährsmänner überlieferte Vorfall harmonisch in die damaligen Bestrebungen und Anschauungen des Fürsten ein, der seinen Wunsch nach einer Nicolausreliquie durch eigenhändiges Eingreifen am raschesten erfüllen zu können vermeinte. Vielleicht geht man nicht zu weit mit der Annahme, dass Karl IV. diese Reliquie für den Altar der von ihm im Karlsteiner Palas geplanten Nicolauskapelle verwenden wollte oder durch das wunderbare Ereignis dazu angeregt wurde, den Kapellenraum dieses Palas jenem Heiligen zu weihen, der durch ein so offenkundiges, unter des Kaisers Händen selbst sich vollziehendes Wunder eben vor dem ganzen Lande verherrlicht worden war. Da Karl IV. in den Räumen Karlsteins nicht nur wertvolle Reliquien aufbewahrt wissen wollte, sondern auch in einzelnen sein persönliches Verhältnis zu ungewöhnlich hervorragenden Stücken in Wandgemälden — wie in der Marienkirche oder in der Katharinenkapelle — besonders darstellen ließ, erscheint es nur natürlich, dass er die Vorgänge, welche sich mit dem von ihm vollführten Schritte an dem Finger des heil. Nicolaus verbanden, in einem seiner steten persönlichen Benutzung zugänglichen Gemache durch einen der für ihn arbeitenden Maler darstellen ließ, um durch den Anblick dieser Wandgemälde das Doppelwunder stets in sein Gedächtnis zurückzurufen.

Die Angabe, dass der Kaiser diese Geschichte im Karlsteiner Palas »egregis picturis in sua camera exaravit«, muss diese im Palas ausgeführten Bilder dort suchen lassen, wo in den kaiserlichen Wohnräumen oder in unmittelbarer Verbindung mit denselben Reste alter Wandmalereien vorhanden sind oder waren. Da solche noch vor mehreren Jahrzehnten die hinter dem angeblichen Schlafgemache Karls liegende Apsis<sup>2)</sup> zierten, deren Verbindung mit dem genannten Raume eine so unmittelbare ist, dass man von den daselbst ausgeführten Malereien recht gut als von den »egregis picturis in sua camera« reden konnte, so hat man in dieser Apsis<sup>3)</sup> oder, wenn man genau an Worte festhalten will, höchstens in dem unmittelbar davorliegenden Gemache die Stätte der in Rede stehenden Wandmalereien zu suchen. Allerdings erscheint es auch nicht unbedingt ausgeschlossen, dass, falls der Gewährsmann den Ausdruck »camera« mehr allgemein gebraucht und nicht auf ein zunächst nur als »camera« zu deutendes Gemach bezogen hat, die Nicolauskapelle selbst mit diesen Bildern geschmückt war, die ja einen würdigen Wandschmuck derselben abgegeben hätten und auch in einem die Wohngemächer des Kaisers enthaltenden Gebäude sich befanden. Die Reste rein ornamentaler Bemalung von einem Gurtbogen des Nicolausturmes, die bei der Restauration des Palas gefunden wurden und sich gegenwärtig in der Bauleitungskanzlei befinden, deuten ohnehin auf eine Ausschmückung des genannten Kapellenraumes mit Wandmalereien, bei welchen wohl zunächst an einen mit dem heil. Nicolaus zusammenhängenden Stoff gedacht werden müsste. Ergab sich ein solcher aus einem die Person des Kaisers unmittelbar berührenden Ereignisse der oben mitgetheilten Art, dann konnte dasselbe gewiss bei dem Wandschmucke einer eben der Vollendung entgegengehenden Kapelle, die gerade diesem Heiligen geweiht wurde, entsprechende Berücksichtigung finden. Zierten die darauf beruhenden Wandgemälde nicht die Nicolauskapelle, dann müssen sie identisch gewesen sein mit den in der Hauskapelle des Kaisers noch lange erhaltenen Malereien, welche der Zahn der Zeit um so rascher zerstörte, als sie auch bei der bereits früher infolge Baufälligkeit bis zum vierten Geschosse durchgeführten Abtragung des östlichen Halbthurmes stark gelitten hatten; ihre Übertünchung bleibt unter allen Umständen sehr bedauerenswert.

Der Verlust jener Karlsteiner Wandmalereien, welche auf das Wunder mit dem Finger des heil. Nicolaus Bezug nahmen, ist besonders aus zwei Gründen zu beklagen. Mit ihnen verschwand ein Denkmal mittelalterlicher Malerei, dessen Entstehung zeitlich ziemlich genau begrenzt werden kann. Ob sie nun in der 1357 geweihten Nicolauskapelle sich befanden, deren Ausstattung gewiss schon vollendet war, als die Capitellerrichtungsurkunde in derselben die Darbringung des täglichen Messopfers und im Nothfalle auch den Chordienst des Capitels anordnete, oder ob ein anderer Raum des 1357 überhaupt fertiggestellten Palas für die Anbringung dieser Wandmalereien gewählt war, darf ihre Ausführung zwischen 1353 und 1356 angesetzt werden. Denn wenn man nach dem Thatbestande Umschau hält, welcher betrefis der Nicolauskapelle in der Errichtungsurkunde vom 27. März 1357<sup>4)</sup> den Zusatz »quam ibidem dudum fundavimus« veranlasste, so stellt sich das Doppelwunder von 1353 ganz ungezwungen und ungekünstelt als ein Ereignis dar, welches Karl IV. sowohl zur Anlage einer dem betreffenden Heiligen geweihten Kapelle als auch zur Anordnung eines darauf Bezug nehmenden Wandmalereischmuckes veranlassen konnte. Ja, es ist sogar naheliegend, dass Karl IV. hinter dem Prager Erzbischofe Ernst von Pardubitz, der zu Ehren des durch das Doppelwunder verherrlichten Heiligen einen Altar errichten ließ, nicht zurück-

<sup>1)</sup> Benessii de Weitmil chronicon a. a. O. S. 521. — <sup>2)</sup> Bock, Schloss Karlstein a. a. O. S. 76 erwähnt auch, dass »dieses kleine Hallsatorium bis vor einigen Jahren mit schönen Wandmalereien ausgeschmückt gewesen« sei, welche bei der Restauration verloren gingen. — <sup>3)</sup> Dafür spricht, wenn man die Wortübereinstimmung und die Lage im Verhältnisse zur Nicolauskapelle in Betracht zieht, auch der Bericht von 1597; vgl. Wocel, Relac. o opravě hradu Karlšteina od r. 1597 a. a. O. S. 70. Jest ve věži sv. Mikuláše nad tím novým klenním kaply sv. Mikuláše malá komůrka, v ní v nově zdi spravny a vydychnovány. — <sup>4)</sup> Sieh urkundl. Beil. Nr. I.



bleiben, sondern als Fürst des Landes denselben durch eine noch größere Stiftung übertreffen wollte. Da von den Wundern des Jahres 1353 sowohl die Karlsteiner Wandmalereien als auch der Entschluss des Kaisers beeinflusst erscheinen, die Karlsteiner Palaskapelle dem heil. Nicolaus zu weihen, so muss die Herstellung jener Wandbilder, welche die erwähnten Wunder behandelten, zwischen 1353 und 1356 fallen; in Rücksicht auf den Umstand, dass die Räume, in welchen sie sich befanden, bereits am 27. März 1357 vollkommen verwendbar waren und in dem ersten Viertel des Jahres 1357 wohl kaum mehr an Wandbildern derselben gearbeitet werden mochte, scheint der Spätherbst 1356 als Vollendungstermin betrachtet werden zu dürfen.

Abgesehen von der Möglichkeit einer ziemlich genauen Abgrenzung der Ausführungszeit der Karlsteiner Wandbilder, welche dem Doppelwunder von 1353 galten, haben letztere noch einen besonderen Wert dadurch, dass sie ein Zeitergebnis zum Gegenstande monumentaler Darstellung machten. Blich dasselbe durch seine Beziehungen zum Reliquien-cult Karls IV. zunächst auch innerhalb des Gebietes kirchlicher Kunst, so trat es doch zugleich mit der Localisierung auf dem Prager Boden und durch die Verbindung des weltlichen und des kirchlichen Oberhauptes Böhmens mit dem gleichen Gegenstande frommer Verehrung aus dem Rahmen der religiösen Malerei insofern heraus, als für die in Karlstein zur Darstellung gelangenden Vorgänge keine anderwärts vielleicht mehrfach verwendeten Typen der Nicolauslegende benützt werden konnten, sondern die Erfindungskraft des mit der Ausführung betrauten Künstlers sich frei bethätigen durfte und selbständig versuchen musste. Da bei den in Rede stehenden Karlsteiner Bildern nach der Natur des darzustellenden Stoffes die künstlerische Freiheit mehr zum Worte kam, als es sonst bei der Malerei jener Tage zu geschehen pflegte, da ein Ereignis jener Tage in Verbindung mit Cultfragen einen damals nicht oft wiederbegegnenden Vorwurf monumentaler Darstellung bildete und auch in letzterer das individuelle Moment des Hervortretens der hauptsächlich beteiligten Persönlichkeiten Berücksichtigung finden musste, so gieng mit diesen Bildern ein höchst wertvolles Material für die Beurtheilung der künstlerischen Leistungsfähigkeit des 14. Jahrhunderts in Böhmen verloren. Denn dieselbe konnte gerade bei neuen Aufgaben, welche die Behandlung eines Zeitergebnisses in Verbindung mit allbekannten Personen bei theilweiser Festhaltung des alten Hintergrundes religiöser Stoffe bot, sich nicht nur mit Glück versuchen und vielleicht anderen neue dankenswerte Bahnen zeigen, sondern auch in ihren Schöpfungen einen verlässlichen Maßstab für die Feststellung bieten, inwieweit die damaligen Meister neue Stoffe, deren Behandlung die Zeit forderte, zu durchdringen und zu Kunstwerken zu gestalten verstanden. Ja, es bleibt in hohem Grade beachtenswert, dass es in Böhmen Meister gab, welche solchen von dem Herkömmlichen abweichenden Arbeiten gewachsen waren.

Was die Karlsteiner Bilder im Anschluss an das Doppelwunder von 1353 darstellten, lässt sich nur ganz allgemein vermuthen. Nach den dabei hervortretenden Personen dürfen zwei Darstellungsgruppen angenommen werden, deren eine den Kaiser, deren andere den Erzbischof in den Vordergrund stellte; eine weitere Scenenscheidung ist unmöglich, da sie durchwegs mit Hypothesen arbeiten würde, auf welche man leider auch betreffs des mit der Ausführung beauftragten Meisters angewiesen bleibt.

So stellen sich nicht nur die erhaltenen Karlsteiner Denkmale der Malerei als höchst eigenartige Schöpfungen der spätmittelalterlichen Kunst dar, sondern lassen auch gut verbürgte Nachrichten über heute verlorene Werke sehr beachtenswerte Züge einer neuen Kunstbewegung in neuen Aufgaben und in der Thatsache ihrer Lösung unbestreitbar erkennen, deren so wertvolles »Wie« freilich nicht mehr genau bestimmt werden kann.

Zwei Bruchstücke eines Gurtbogens aus dem Nicolausthurm (Taf. XXVI, Abb. 3) zeigen Überreste decorativer Bemalung, welche den sorgsam geglätteten Bewurf der Steine zierte. Auf schwarzem, von weißen Streifen umsäumtem Grunde schlängeln sich weiß und braunroth gemalte Bänder durcheinander. Die schachbrettartige Musterung der seitlichen Abschrägung gewinnt durch die Facettierung der Diamantverzierung ein mit weißen und rothen Quadraten abwechselndes Motiv.

Der ehemaligen Ausstattung der Karlsteiner Nicolauskapelle entstammt die aus Lindenholz geschnitzte, bemalte Statue des heil. Nicolaus, deren Ausführung die Sage der Hand Karls IV. belegen möchte (Abb. 13). Die Auffassung, Haltung und Bemalung des zierlichen, 1,3 m hohen Werkes entspricht wie der Schnitt der liturgischen Gewandung dem Charakter spätmittelalterlicher Kunst.<sup>1)</sup> Die blaugefütterte weiße Cappa, unter welcher die goldgesäumte, rothgefütterte Dalmatica sich in Braun von der auf die Füße herabwallenden Alba abhebt, trägt eine in Gold aufgemalte rhombische Agraffe, deren Ränder mit aneinander gereihten Perlen besetzt sind. Unter der silberverzierten Mitra, deren rothe Bänder auf den Nacken niederfallen, quillt eine Locke in die hohe Stirne, an deren Seiten das grauschimmernde Haar gleichmäßig vertheilt ist; ein kurz geschnittener Bart umrahmt das ernste Gesicht. Auf dem von der Linken gehaltenen schwarzen Buche liegen vier goldene Äpfel; einen fünften umfasst die erhobene Rechte. Die Durcharbeitung der schmal-schultrigen, nur wenig s-förmig ausgebogenen Gestalt ist sorgfältig. Die mäßig geschwungenen Augenbrauen rücken ziemlich tief zu den nicht stark geschwellten Lidern der schwarz bemalten Augen herab. Das Streben nach naturwahrer Behandlung bleibt sogar an den steifgliedrigen Fingern erkennbar, deren Nägel theils aufgemalt, theils an den Daumen

<sup>1)</sup> Bock, Schloss Karlstein in Böhmen u. a. O. S. 76. — In die Zeit Rudolfs II. verlegen diese Statue nach der Form des Faltenwurfes und der Mitra Auge-Jitschinsky, Burg Karlstein S. 17, Heber, Böhmen's Burgen, t. Bd. S. 9, Mikowec, Karlstein u. a. O. S. 187 und Sedláček, Karlstein u. a. O. S. 8.

durch Umrisstiefung betont sind. Die Faltengebung, welche bloß in der einen Hauptfalte des Obergewandes etwas unmotiviert erscheint, hält sich im allgemeinen einfach; doch sind an beiden Seiten die Motive der Faltenlage von unverkennbarem Parallelismus der Linien beherrscht, der bereits den Eindruck der beginnenden Faltenhäufung hervorruft. Die Mitra ist im Vergleiche zu den Mitren der Bischöfe auf den Tafelbildern der Kreuzkapelle und auf den Wandgemälden des Treppenhauses breiter und seitlich mehr ausgeschweift, was dafür spricht, dass die Statue später als die genannten Bilder entstanden sein dürfte, da bei gleichzeitiger Anfertigung sich wohl eine größere Übereinstimmung dieser Bekleidungs-einzelheit ergeben müsste. Immerhin gehört die Nicolausstatue, die zweifellos von allem Anfange an für die Karlsteiner Nicolauskapelle bestimmt war, zu den besseren Werken der spätmittelalterlichen Holzplastik Böhmens; eine gewisse Feinheit der Behandlung durchgeistigt den Typus und bewahrt das Werk noch vor jener Roheit, welche man wiederholt an böhmischen Holzsculpturen des 15. Jahrhunderts beobachten kann.



Abb. 13. Statue des heil. Nicolaus aus der Karlsteiner Nicolauskapelle.