



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

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

**Neuwirth, Josef**

**Prag, 1896**

VII. Die Maler der Karlsteiner Bilder und ihre Art.

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



Abb. 14. Bekrönung des Heilungsgitters in der Karlsteiner Kreuzkapelle.

## VII.

### Die Maler der Karlsteiner Bilder und ihre Art.

**K**arlsteins Wand- und Tafelmalereien interessieren die Geschichte der Malerei sowohl wegen ihrer verhältnismäßig großen Zahl und der Verschiedenheit des Stoffgebietes als auch wegen der Zuweisbarkeit bestimmter Werke an einzelne Meister. Dieselben lassen sich theils nach den Künstlerinschriften Karlsteiner Bilder, theils aus Urkunden feststellen, nämlich Thomas von Modena, der in Prag sesshafte Hofmaler Theodorich und der Hofmaler Nicolaus Wurmser aus Straßburg.

Wie Pelzel<sup>1)</sup> reichte J. Q. Jahn, welcher zuerst eine Zuweisung der Karlsteiner Bilder an bestimmte Maler versuchte,<sup>2)</sup> den Genannten noch einen Meister Kunz an. An dieser Drei- oder Vierzahl hielten auch die späteren Forscher bis auf die Gegenwart fest,<sup>3)</sup> die Zuteilung bald bewahrend, bald mehr oder minder wesentlich ändernd. Die verläss-

<sup>1)</sup> Pelzel, Kaiser Karl d. Vierte II., S. 560. — <sup>2)</sup> J. Q. Jahn, Etwas von den ältesten Malern Böhmens a. a. O. S. 78 u. f., besonders S. 90 u. 91. — <sup>3)</sup> Meißner, Historisch-malerische Darstellungen aus Böhmen, S. 55, Anm. \*) — Fiorillo, Gesch. d. zeichn. Künste I. S. 128 u. f. — Hirt, Kunstbemerkingen auf einer Reise über Wittenberg nach Dresden u. Prag, S. 176—178. — Primisser, Über d. alten Gemälde auf d. Schlosse Karlstein a. a. O. S. 47 u. f. — Die Schildereien d. böhm. Königsburg Karlstein a. a. O. S. 91 u. f. — Kugler, Kleine Schriften u. Studien zur Kunstgeschichte II. S. 497 u. 498. — Burckhardt, F. Kuglers Handbuch d. Gesch. d. Malerei I. S. 220 u. f. — Hotho, Gesch. d. christl. Malerei S. 315, 357 u. f.; Gesch. d. deutsch. u. niederl. Malerei II. S. 25 u. f. — Waagen, Die deutschen u. niederl. Malerschulen I. S. 54 u. f. — Passavant, Über d. mittelalt. Kunst i. Böhmen u. Mähren a. a. O. S. 204 u. f. — Schnaase, Gesch. d. bild. Künste VI. S. 442 u. f. — Woltmann, Buch d. Malerei in Prag S. 36 u. f.; Gesch. d. Malerei I. S. 393 u. f. — Janitschek, Gesch. d. deutsch. Malerei S. 202 u. f. — Frantz, Gesch. d. christl. Malerei II. S. 118, 184 u. f. — Grueber, Kunst d. Mittelalters i. Böhmen III. S. 66 u. f.; S. 122 u. f. — Bock, Schloss Karlstein a. a. O. S. 76 u. f. — Sedláček, Karlstein S. 14 u. f. — Zu den S. 2, Anm. 1 angeführten tschechischen Arbeiten kommt noch Chytil, Obrazy Karlsteinské v Belvedere Vilešákem. Památky arch. a mřtop. XI. Bd. (Prag 1881.) S. 265 u. f. — Thode, Die Malerschule von Nürnberg im 14. u. 15. Jhd. S. 44. — Höchst oberflächlich urtheilt Michels, Origines de la peinture allemande. École de Bohême. Gazette des beaux-arts, 32. Band, (Paris 1873.) S. 148 u. f. — Ergänzend treten noch hinzu die S. 2, Anm. 1. erwähnten Sonderschriften über Karlstein.

lichste Grundlage für die Zuerkennung der einzelnen Antheile bilden die Eigentümlichkeiten der Werke selbst, bei deren genauester Vergleichung die Scheidung durchaus nicht zu schwierig erscheint.

Für die Abgrenzung des Antheiles, den Thomas von Modena an der Ausschmückung Karlsteins gehabt haben könnte, kommen die beiden mit seinem Namen versehenen Altarwerke im Wiener Hofmuseum und in Karlstein in Betracht. Ob er als Sohn des Rarissinus oder Barissinus zu gelten hat, was bei der Verstümmelung der Wiener Inschrift nicht mehr sicher zu entscheiden ist, fällt dabei weniger in die Wagschale, als dass der Meister sich auf beiden Bildern als »Thomas de Mutina« bezeichnet. Steht durch diese Bezeichnung wie durch die künstlerische Eigenart der genannten Werke zweifellos fest, dass der Künstler als ein Vertreter der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts zu betrachten sei, der allerdings nur ein oberitalienischer Nachfolger Giotto's und ein untergeordnetes Talent zweiter Classe gewesen sein soll,<sup>1)</sup> so ist mit der Thatsache, dass die beiden Werke mit des Meisters Namen offenbar durch mehrere Jahrhunderte in Karlstein aufbewahrt wurden, noch nicht der Antheil des Thomas von Modena an Karlsteins Malereien selbst erwiesen. Das Vorkommen des heil. Wenzel auf dem Wiener Altarwerke allein verbürgt ebensowenig den Aufenthalt des Künstlers in Böhmen, dessen Landespatrone er nicht die traditionelle Form des Herzogshutes, sondern die Dogenmütze gab. Hielt der Maler sich bei der Darstellung eines auswärtigen Landesheiligen nicht an die Art, welche Bilderhandschriften, Tafelbilder,<sup>2)</sup> Statuen<sup>3)</sup> und selbst Siegel<sup>4)</sup> sonst gleichmäßig bewahrten, sondern wählte eine andere, auffallend abweichende Form des Herzogshutes, so könnte gerade diese, wenn sie durch die Orte der Wirksamkeit des Meisters eine besondere, ganz natürliche und überaus nahe liegende Erklärung fände, vor allem dafür sprechen, dass der Künstler, welcher einen solchen abweichenden, aber aus seinen persönlichen Verhältnissen vollständig erklärlichen Typus verwendete, den anderwärts üblichen nicht kannte, das ihm für den bestimmten Darstellungszweck Geläufige seiner Umgebung benützte und gar nicht in Böhmen selbst gearbeitet zu haben brauchte, um den heil. Herzog Wenzel mit einer Dogenmütze abzubilden. Letztere konnte für die Darstellung einer Herzogskrone einem in Oberitalien thätigen Meister gleichsam von selbst in den Pinsel fließen, wenn es sich um ein Herzogsbild handelte, und hat bei dem in Treviso thätigen Thomas von Modena gar nichts Auffallendes. Denn derselbe vermochte diese Darstellungsform zu bieten, selbst wenn er nicht in Böhmen weilte, als er diesen Auftrag ausführte. Muss demnach das Wiener Altarwerk des Thomas von Modena nicht schon in Böhmen gemalt sein, weil es den heil. Wenzel bietet, für dessen Dogenmütze dem Künstler ein anderes Vorbild als der Herzog Böhmens vorschwebte, so ist es doch zweifellos für Böhmen und speciell für Karlstein angefertigt worden. Da auf die Anordnung eines Kunstwerkes der Wunsch des Auftraggebers einen unbestreitbaren Einfluss hat und Einzelheiten, die ganz außerhalb der gewöhnlichen Verhältnisse des Meisters liegen, darin zunächst ihre Erklärung finden müssen, so ist die Ausführung eines Altarwerkes, das ein italienischer Maler vollendet hat, bei Einbeziehung des wohl in Böhmen, nicht aber in Italien hochverehrten heil. Wenzel auf einen Besteller aus Böhmen zu beziehen. Dass dieser Besteller nur Karl IV. gewesen sein kann, beweist die gleichzeitige Berücksichtigung des heil. Palmatus, dessen Leichnam der genannte Herrscher von Trier nach Prag gebracht hatte, worauf er zu Ehren des Heiligen die heute noch bestehende Palmatuskapelle in Budnian unterhalb der Burg Karlstein erbaute. Für das Gotteshaus dieses im ganzen eine sehr beschränkte Verehrung genießenden Heiligen war augenscheinlich das Altarwerk bestimmt, dessen Herstellung in erster Linie der die Palmatusreliquien erwerbende Herrscher beeinflussen musste. Erfolgte die Erwerbung im Jahre 1356,<sup>5)</sup> so kann der Auftrag nicht vor diesem Zeitpunkte gegeben worden sein. Da der Bruder Karls IV., Herzog Johann von Kärnten, schon am 3. September 1358 eine tägliche heil. Messe für die Palmatuskapelle stiftete, war der Bau derselben wahrscheinlich bis dahin vollendet und auch die Innenausstattung abgeschlossen, zu welcher ein Altarwerk mit einer Darstellung des heil. Palmatus gehörte. Dass dasselbe außerdem gewiss sogleich auf eine Darstellung des heil. Wenzel Bezug nahm, beweist der Palmatusaltar in Karlstein, dessen Mittelstück Christus zwischen dem heil. Palmatus und Wenzel zeigt, mit welchen Heiligengestalten offenbar eine ältere Anordnung festgehalten wurde. Als Altarwerk sind demnach die drei Tafeln des Wiener Hofmuseums aufzufassen, welche offenbar von Karl IV. für die von ihm erbaute Palmatuskirche unterhalb der Burg Karlstein bei dem Maler Thomas von Modena bestellt, aber sofort anderweitig verwendet wurden. Hat nun vor kurzem erst fachmännische Untersuchung festgestellt, dass die Wiener Tafelbilder des Thomas von Modena auf Buchenholz<sup>6)</sup> gemalt sind, so spricht die Beschaffenheit des nordischen Materiales für eine Ausführung der Tafeln in Böhmen selbst, wobei der Maler mit der Dogenmütze einen ihm aus früherer Zeit geläufigeren Zug der Herzogskrone festhielt. Das Verweilen des Thomas von Modena in Böhmen ist demnach durchaus nicht unwahrscheinlich, sondern sogar kaum ernstlich zu bestreiten, da nicht anzunehmen ist, dass er bei der Ausführung der Tafeln im Süden nordisches Holz bezog oder durch einen Zufall gerade dafür in die Hand bekam.

<sup>1)</sup> Crowe u. Cavalcaselle, Geschichte d. italien. Malerei II. S. 381. — <sup>2)</sup> Mikowec, Photographisches Album böhmischer Alterthümer (Prag 1862), Bild d. heil. Wenzel aus d. aufgehobenen Kleinstädtener Wenzelskirche in Prag; ähnliche Auffassung zeigt ein kleineres Tafelbild d. städt. Museums in Prag. — <sup>3)</sup> Mikowec, Alterthümer u. Denkwürdigkeiten Böhmens. I. Bd. (Prag 1860), S. 42 u. f. — <sup>4)</sup> Beneš, Památky kalte Svato-václavského. Památky arch. a mistop. VII. S. 482 u. f. — <sup>5)</sup> Illustrierte Chronik v. Böhmen. I. S. 676. — Mittheilungen d. k. k. Centralcommission, N. F. 16. Jhg. S. 201, Abb. 8. — <sup>6)</sup> Körner, Burg Karlstein, S. 39 u. f. — <sup>7)</sup> Die Verwendung des Buchenholzes bei einem Tafelbilde weicht von dem während des 14. Jahrhunderts in Italien herrschenden Brauche ab, den Cennino Cennini eingehend beschreibt; vgl. Cennino Cennini da Colle di Valdelsa, Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei. (Ausgabe v. Ilg in Eitelbergers Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance. I. Band, Wien 1871.) S. 71, Cap. 113. Wie man anfangen soll, auf der Tafel oder auf dem Bilde zu arbeiten: »Jetzt kommen wir wirklich zur Arbeit auf der Tafel oder vielmehr auf dem Bilde. Vor allem muss jene aus einem Holze gefertigt sein, welches man Baum- oder eigentlich Pappelholz nennt, welches zart sei, oder Linde oder Weide.«



Die Bestimmung der Wiener Tafelbilder für einen anderen Ort als jenen, an welchem sie bei der Karlsteiner Bilderuntersuchung von 1780 gefunden und von welchem sie behufs Überführung nach Wien ausgehoben wurden, erhellt aus der Form der Tafeln, deren obere spitzbogige Schweifung insbesondere beim Vergleiche mit den Resten des in Karlstein gebliebenen Triptychons sofort die Zugehörigkeit zu einem Altarwerke darthut. Wären die Tafeln von allem Anfange an für den Wandschmuck der Kreuzkapelle und namentlich für die Reihe unmittelbar über der Hochaltarnische bestimmt gewesen, dann müssten sie sofort eine viereckige Form erhalten, welche sie der Bilderreihe über ihnen angepasst hätte; aber selbst für den Fall, als man ihre sofortige Bestimmung für irgend einen anderen Platz der Kreuzkapellenwände annehmen wollte, erscheint eine solche Annahme gerade im Hinblick auf die Form der Tafeln unhaltbar. Schon J. Q. Jahn, der die Karlsteiner Bilder aufs genaueste untersuchte, spricht sich dagegen aus, dass die Madonna zwischen den Heiligen Wenzel und Palmatus für die Kreuzkapelle in Karlstein »und den Platz, wo sie da ehemals standen, gemalt waren«,<sup>1)</sup> besonders weil man bei der Besichtigung in der Nähe fand, dass ihnen, um diese Stücke viereckig zu haben, mit Ansetzbrettern nachgeholfen sei.<sup>2)</sup> Diese Wahrnehmung fiel umso schwerer in die Wagschale, als die Tafelbilder der Kreuzkapelle mit Ausnahme der dreieckigen Eckstücke auf viereckigen oder nur an einer Seite nach dem Wölbungsverlaufe abgerundeten Tafeln ausgeführt sind, die aus zwei oder drei Brettern bestehen und nicht in einem einzigen Falle mit Ansetzbrettern auf das entsprechende Format gebracht erscheinen, obschon einzelne die von Thomas von Modena stammenden Tafeln fast um das Vierfache überragen. Die letzteren hätten, falls sie sofort über die Hochaltarnische bestimmt gewesen wären, gar nicht dürfen angesetzt werden, und der Maler würde eine viereckige Tafel nach der Füllung des Tafelwerks, in welches sie gesetzt werden sollten, gewählt haben; so aber haben sie, nach der Schweifung zu urtheilen, vorher ein Altarblatt ausgemacht. Daher ist eben, nachdem diese Gemälde aus ihren Altarverzierungen ausgeschnitten worden, das Brett, um sie für den Platz in der Kreuzkirche viereckig zu haben, nach der Schweifung angesetzt worden«. Da die Tafelbilder des Thomas von Modena nicht für eine sofort vorzunehmende Einreihung unter jene der Karlsteiner Kreuzkapelle geeignet waren, sondern erst mit einiger Nachhilfe letzteren wenigstens in der Form gleichgemacht werden mussten, so waren sie sicher nicht schon ursprünglich für die Kreuzkapelle, dagegen als Altarwerk für einen dem heil. Palmatus geweihten Raum bestimmt, der mit der Palmatuskapelle unterhalb der Burg Karlstein identisch sein müsste. Die Einstellung des Werkes an so hervorragender Stelle im Schmucke der Kreuzkapelle darf gewiss als ein besonderes Zeichen der Wertschätzung gelten, welche Karl IV. der Arbeit des Italiens zollte; denn sie allein fand Eingang in das sonst ausschließlich von dem Hofmaler Theodorich ausgeschmückte Heiligthum, in welches sie nur die ausdrückliche Anordnung des kaiserlichen Bauherrn verwiesen haben kann, weil sonst der Künstler, dem der ganze übrige Raum zur Verfügung stand, kaum aus freien Stücken die Arbeit eines Rivalen neben seine eigene gestellt hätte. Da die Ausführung der Wiener Tafeln des Thomas von Modena erst nach der Erwerbung der Palmatusreliquien und vor die am 9. Februar 1365 erfolgte Weihe der Karlsteiner Kreuzkapelle fallen muss, in deren Hauptwandschmuck die drei Tafeln gleich einbezogen wurden, so darf man die Vollendung des Werkes zwischen 1356 und 1364 ansetzen.

Die noch in Karlstein erhaltenen Überreste eines zweiten Altarwerkes, das gleichfalls den Namen des Thomas von Modena trägt, bestätigen die Thatsache, dass der Kaiser von dem genannten Künstler außer den Wiener Tafeln noch andere Arbeiten ausführen ließ. Es liegt gewiss nahe, die Beantwortung der Frage zu versuchen, für welchen Raum Karlsteins das zweite Altarwerk des von Karl IV. hochgeschätzten Italiens bestimmt war; dasselbe befand sich augenscheinlich einst auch in einer Karlsteiner Kapelle, welche der Kaiser besonders zu schmücken strebte. Die beiden Flügel wurden dem Professor Ehemant bei der Karlsteiner Bilderuntersuchung als Überbleibsel, die zur Seite lagen, vorgezeigt, ohne dass man, wie J. Q. Jahn versichert,<sup>3)</sup> den Platz ausweisen konnte, wo sie aufgestellt gewesen wären. Ehemant scheint darüber allerdings keine Zweifel gehabt zu haben. Wenn er dem Fürsten Kaunitz berichtete, es sei von den Karlsteiner Bildern außer einer Tafel der Kreuzkapelle nur das Mittelbild aus dem ehemaligen Altare der Nicolauskapelle verloren gegangen,<sup>4)</sup> so muss der vom Mittelbilde Redende gewiss auch noch die Flügelbilder vor sich gehabt haben. Der Bilderbestand der damaligen Untersuchung, den Jahns Arbeit genau registriert, lässt aber feststellen, dass die Karlsteiner Bilder außer den Abgaben nach Wien und an die Prager Universitätsbibliothek keine weiteren Verluste erlitten; in der Zahl der 1780 vorgefundenen Karlsteiner Bilder, welche heute noch genau erweisbar sind, müssen auch die Flügel des Altares der Nicolauskapelle gewesen sein, dessen Mittelstück fehlte. Sucht man nach denselben unter den tatsächlich erhaltenen Werken, so ist unbedingt für die Sicherstellung von Flügelstücken eines Altares auch die Flügelform zuerst zu berücksichtigen, welche unter allen ehemaligen Karlsteiner Bildern nur die Madonna mit dem Kinde und der Schmerzensmann des Thomas von Modena ausweisen. Fehlte also von dem Altare der Nicolauskapelle bloß das Mittelbild und waren Ehemant noch die Flügel bekannt, so können letztere nur mit den Flügelstücken des Thomas von Modena identifiziert werden, welche seit 1780 im Karlsteiner Bilderbestande erweisbar sind, während nirgends die noch erhaltenen Flügel des Altares der Nicolauskapelle besonders angeführt erscheinen. Mit ihnen muss also identisch sein, was nach der Flügelform als Flügel eines Altarwerkes gedeutet werden darf; da aber unter den in Karlstein erhaltenen Bildern nur die erwähnten

<sup>1)</sup> J. Q. Jahn, Etwas von den ältesten Malern Böhmens u. a. O. S. 17 u. 18. — <sup>2)</sup> Ebendas. S. 11. — Mikowec, Karlstein u. a. O. S. 183 u. Engerth, Kunsthist. Sammlungen d. k. k. Kaiserhauses. Gemälde I. S. 314 geben daher offenbar unrichtig an, dass die drei Theile erst in Wien von Mechel in eine Tafel vereinigt wurden, da sonst wohl noch die alten Ansatzstücke in Karlstein sein müssten. — <sup>3)</sup> J. Q. Jahn, Etwas von den ältesten Malern Böhmens u. a. O. S. 20. — <sup>4)</sup> Siehe oben S. 12.



Schöpfungen des Thomas von Modena diese Form besitzen, so sind offenbar in ihnen die Reste des noch Ehemant bekannten Altares der Nicolaukapelle erhalten. Dieselbe war nach der Urkunde vom 27. März 1357 schon zu diesem Zeitpunkt für die regelmäßige Abhaltung selbst des Capitelgottesdienstes verwendbar, bis dahin also mit allem Nöthigen und insbesondere mit dem Altarwerke ausgestattet, dessen Vollendung spätestens im Frühjahr 1357 erfolgt sein könnte. An seine Fertigstellung reiht sich offenbar die Ertheilung des Auftrages für das Altarwerk, welches der Palmatuskapelle zugedacht war. Die im Karlsteiner Palas liegende Nicolaukapelle gehörte zu jenen Räumen, deren Ausschmückung sich der kaiserliche Bauherr besonders angelegen sein ließ; ihrer konnte wohl eine Arbeit jenes Meisters würdig erscheinen, der bald darauf an der hervorragenden Stelle der Kreuzkapelle mit einem für letztere ursprünglich gar nicht bestimmten Werke Berücksichtigung finden sollte.

Da Thomas von Modena für die Ausschmückung der Karlsteiner Kapellen in mehr als einem Falle herangezogen wurde, muss wohl erwogen werden, ob angesichts des Mangels weiterer Signierungen der Werke und urkundlicher Belege nicht von der Behandlungs- und Darstellungsweise des Meisters auf den signierten Stücken die Brücke geschlagen werden könne zu jenen Karlsteiner Malereien, deren Meister dem Namen nach nicht bekannt sind, aber nach ihren Leistungen zweifellos Italiener gewesen sein müssen.

Die Continuität einer bestimmten Darstellungsform des Thomas von Modena lässt sich wenigstens an den Madonnenköpfen und den Christuskindern seiner Werke erweisen. Das feine Oval des lieblichen Mariengesichtes umrahmt der blaue, über den durchsichtigen Schleier emporgezogene Mantel; die gelben Lichter des feingewellten blonden Haares schimmern durch das Weiß des beidemale in die Hälfte der Stirne herabgerückten Schleiers. Der Schwung der Augenbrauen hält sich in dem gleichen Linienverhältnisse; die nicht voll aufgeschlagenen, fast geschlitzten Augen zeigen eine der Mandelform sich nähernde Bildung und lassen das obere Lid durch eine knapp über seinem Rande hinlaufende Parallele abtrennen. An den gerade verlaufenden Nasenrücken setzt sich die anmuthige Linie des zart modellirten rechten Nasenflügels. Die Unterlippe des kleinen Mundes zeigt im rechten Mundwinkel eine kleine Schwellung; das Kinn rundet sich voll und weich wie die anschließende Wange ab. Der Hals ist normal gebildet. Die vollen Hände haben schlanke, zum Theile ringbesetzte Finger, deren Ansatz und Gliederung in der Hautbehandlung nicht betont sind; die Nägel sind mehr länglich gezogen. Die Fältelung des Schleiers über der Stirne und besonders sein Herabfallen neben dem rechten Ohre, das Überschlagen in der unteren Biegung bieten eine ganze Reihe übereinstimmender Motive; der Saum, welcher ihn von dem blauen Mantel scheidet, verläuft beidemale in der gleichen Linie. Der Kopf des Kindes zeigt eine etwas hohe Stirn und eine nahezu in Parallelanordnung gehaltene leichte Wellung des blonden Haares; die rechte Wange tritt in kräftiger Rundung vor, deren Ansatz stark in den rechten Augenwinkel rückt. Fleischig und voll schmiegt sich das Kinn mit einer Art Unterkinn an die weiche linke Wange, deren Linie unmittelbar unterhalb des Ohrfläppchens ansetzt. Um die gleich gebaute Ohrmuschel sind die Locken ganz übereinstimmend arrangiert. Bau und Behandlung des fleischigen Halses decken sich. Handwurzelansatz und Handrücken der Linken zeigen dasselbe Verständnis für eine ansprechende Behandlung der Extremitäten; die zweite Zehe des linken Fußes bietet die gleiche Krümmung. Die Faltengebung ist mäßig, beim Wiener Bilde aber lahm als bei dem Karlsteiner. Die anmuthigen Nischenfiguren der musicirenden Engel nähern sich vollständig der Behandlung der Madonna, was besonders bei der Lautenschlägerin links unten ersichtlich wird, deren Unterlippe im rechten Mundwinkel die erwähnte Schwellung bietet, während Augenbrauen, Augen und Kinn, Höhlung des geraden Nasenrückens und die Art des Halsansatzes am Rumpfe den Madonnaformen entsprechen. Es ist nicht schwer, zwischen dem nackten Oberkörper des Kindes der Wiener Madonna und dem Obertheile des Rumpfes beim Karlsteiner Schmerzensmanne das gleiche Streben nach vollen Formen, gefällige Rundung der Schulter und eine unbestreitbare Neigung nach naturtreuer Modellierung des Leibes zu erkennen. Die sperhaltende Rechte des Engels oberhalb der Karlsteiner Madonna findet rücksichtlich des Bewegungsmotives beim heil. Palmatus, rücksichtlich der Behandlung des Handrücken und der Finger beim heil. Wenzel ein Gegenstück. Augenbrauen, Augen, Nasenrücken und die leichte Unterlippen-schwellung im herabgezogenen linken Mundwinkel des heil. Palmatus halten sich an die bei der Madonna beobachteten Typen. Die Gestalten sind trotz einer gewissen Weichheit und Zartheit durchaus nicht schmalschultrig. Wie die Decorationsweise der beiden Karlsteiner Flügel und die Dogenmütze des heil. Wenzel erkennen lässt, hält der italienische Maler selbst bei Werken, die für fremdländische Besteller ausgeführt wurden, noch Einzelheiten seiner Heimat oder seiner ehemaligen südländischen Umgebung fest; denn auch die Korallenzacke des Kindes der Wiener Madonna entspricht einem Schmuckstücke, das sein Zeitgenosse Barnabas von Modena gern auf seinen Bildern, z. B. der Madonna des Berliner Museums, der Turiner Madonna von 1370,<sup>1)</sup> anbringt. Der zinnberrothe Rock des Karlsteiner Bildes deckt sich nicht minder mit der von Barnabas von Modena mehrmals gewählten Bekleidung.

Sucht man unter den Karlsteiner Gemälden nach Werken, welche an die Art des Thomas von Modena anklingen, so wird man gewiss Crowe und Cavalcaselle beistimmen müssen, nach deren Ansicht in der Karlsteiner Marienkirche »eine Madonna mit dem Kind sehr an Tommasos Manier erinnert.«<sup>2)</sup> Letztere ist identisch mit dem apokalyptischen Weibe, das die Sternenkronen und den Sonnengürtel trägt. Die Linienführung der Augenbrauen, die Form der geschlitzten, mandelförmigen Augen, die Modellierung des Nasenrückens und des rechten Nasenflügels, die Schwellung der Unterlippe im

<sup>1)</sup> Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei II. S. 384. — <sup>2)</sup> Ebendas. S. 383.



rechten Mundwinkel, die Rundung des Gesichtes stimmen mit der Karlsteiner Madonna des Thomas von Modena vollständig überein. Der in den Haaren liegende Stirnreif erinnert an den Stirnschmuck, welchen die Italiener des 14. Jahrhunderts oftmals verehrenden Engelsingestalten geben und auch Barnabas von Modena anwendet. Die Haltung des rothgekleideten Kindes, dessen Haarschmuck mit der in die Stirne etwas hereinreichenden Locke und mit der Anordnung um die Stirne so vielfach an das Kind der Karlsteiner Madonna gemahnt, die Rundung der rechten Wange, die Bewegung des linken Armes, die Behandlung des Handrückens und des Handgelenkes bieten überraschende Annäherungen an die verbürgte Arbeit des Thomas von Modena. In Wand- und Tafelbild stehen die Köpfe der Mutter und des Kindes fast in dem gleichen Verhältnisse zueinander; der Ausdruck in den Augen des Kindes, dessen stellenweise gröbere oder abweichende Formen — wie das linke Ohr — vielleicht auf Kosten der mangelhaften Erhaltung oder einer Übermalung zu setzen sind, ist nahezu copiert. In dem leicht fließenden Faltenwurf liegt wenig Bewegung der keineswegs schmalschultrigen Frauengestalt, welche beim genauen Vergleiche mit der Karlsteiner Madonna keinem anderen als dem Italiener Thomas von Modena zugerechnet werden kann; letzterem steht sie zweifellos entschieden näher als »den besseren rheinischen Erzeugnissen dieser Periode«<sup>1)</sup> und lässt sich deshalb nicht auf Nicolaus Wurmser von Straßburg<sup>2)</sup> beziehen.

Trifft die eben begründete Zuthellung das Richtige, dann muss auch die benachbarte Darstellung des vor dem Drachen an seinen Ort zurückgezogenen Weibes demselben Künstler zuerkannt werden. Der Typus des reizenden Frauenkopfes, die Augenform, die Mundbehandlung und die gefalteten Hände berühren sich bald mit der Karlsteiner Madonna, bald mit dem apokalyptischen Weibe, dessen weißes Unterkleid genau die gleiche Granatapfelmusterung wie das Unterkleid des an seinen Ort zurückgezogenen Weibes zeigt, dass man sich zur Annahme gedrängt fühlt, es sei dieselbe Patrone zu dieser Gewandbehandlung verwendet worden. Die Darstellungsform des auf derselben Scene erscheinenden siebenköpfigen Drachen, den schon Waagen »vortrefflich erfunden«<sup>3)</sup> nennt, führt zum zweiten Bilde der unteren Ostwandreihe hinüber; denn soweit bei günstiger Beleuchtung der Westwand die Einzelheiten klarer erkennbar sind, stimmt mit denselben der Drachentypus der Ostwand auffallend überein. Die sieben langen Hälse des letzteren sind zwar nordischen Darstellungen nicht fremd, finden sich aber auch auf den Wandgemälden des Baptisteriums zu Padua. Die Augenform des vor dem Drachen ruhenden Weibes stimmt zu jener des Thomas von Modena, in welchem man den Meister der Apokalypsebilder der Westwand und offenbar auch der Ostwand in der Karlsteiner Marienkirche erblicken darf, zudem selbst die Panzerbehandlung des reisigen Zeuges jener des heil. Wenzel auf dem Wiener Bilde entspricht.

Selbstverständlich werden noch weitere für italienische Einflüsse sprechende Einzelheiten der Karlsteiner Apokalypsedarstellungen in Betracht zu ziehen sein. Schon die Anordnung deutet auf italienische Einwirkungen. Denn der Sockel mit seiner gerades Gebälk und Rundbogen verwendenden Architekturbemalung ist mit Recht der italienischgothischen Manier eines Giotto und Orcagna verglichen worden;<sup>4)</sup> lässt sich auch die unmittelbare Anlehnung an die Werke der Genannten nicht feststellen, so kann doch jene an die Anschauungen der Italiener, die den Baldachinaufbau über dem apokalyptischen Weibe bestimmen, nicht bestritten werden. Die Umrahmung der Ostwandbilder durch Inschriften über und neben den einzelnen Darstellungen findet in der monumentalsten Leistung des Thomas von Modena, in den Wandmalereien des Capitelsaales des Dominikanerklosters zu Treviso, ein auffallendes Gegenstück. Die einzelnen Bildnisse der Heiligen des Dominicanerordens, welche die Wände des Capitelsaales schmücken, sind durch Inschriften umrahmt;<sup>5)</sup> so erscheint z. B. das sechste und das neunte Bild der Nordwand also erläutert:

VI. Beatus frater Hilarus.

Darstellung  
des  
Heiligen.

Beatus frater Hilarus  
Vincensium ordinis  
fratrum predicatorum  
fuit vir valde religiosus  
et magnus animarum celator  
ferox et excellens predicator  
per quem dominus multa  
mirabilia fecit.

IX. Beatus frater Pelagus.

Darstellung  
des  
Heiligen.

Beatus frater Pelagus  
de provincia Yspanie  
ordinis fratrum predicatorum  
fuit gravis et virtutibus  
repletus doctor et predicator  
inclitus magnus fidei et  
animarum celator et  
multis claruit miraculis.

Die Erklärung des Bildes wird durch eine über dasselbe und rechts neben dasselbe gesetzte Inschrift genau ebenso wie bei den Ostwandbildern der Karlsteiner Marienkirche geboten. Da diese Erklärungsweise weder bei den übrigen Karlsteiner Wandmalereien noch bei den andern nicht zahlreichen Wandgemälden Böhmens<sup>6)</sup> aus dem 14. Jahrhunderte

<sup>1)</sup> Woltmann, Das Buch der Malerzoehe in Prag. S. 45. — <sup>2)</sup> Burckhardt, Koglers Handbuch d. Geschichte d. Malerei I. S. 221. — Janitschek, Geschichte d. deutschen Malerei S. 202. — Thode, Malerschule von Nürnberg. S. 44. — <sup>3)</sup> Waagen, Die deutschen und niederländischen Malerschulen. I. S. 55. — <sup>4)</sup> Graeber, Kunst d. Mittelalters I. Böhm. III. S. 67. — <sup>5)</sup> Seroux d'Agincourt, Denkmäler d. Archit., Sculptur u. Malerei III. 2, Taf. 133, Abb. 2 ist unzureichend. — Wocel, Některé výsledky archaeologické cesty roku 1852 konané a. s. O. S. 98—99 schenkt denselben in seinen Ausführungen keineswegs die gebührende Beachtung. — <sup>6)</sup> Die nicht viel älteren Wandgemälde der Georgslegende in Neuhaus zeigen nur Überschriften und Sprechbänder in den Händen der zunächst an der Handlung beteiligten Personen; vgl. Wocel, Die Wandgemälde der St. Georgslegende in der Burg zu Neuhaus. (Denkschriften der phil. hist. Classe der kais. Akademie der Wissenschaften in Wien, 10. Band, Wien 1859.)



begegnet, muss für ihre Anordnung wohl ein von auswärts kommender Einfluss angenommen werden. Die unter den Bildern des Capitelsaales zu Treviso angeordneten Inschriftenmedaillons mit den allgemeinen Hinweisen auf die verschiedenen Ordensprovinzen, auf italienische Dominicanerconvente und Ordensheilige könnten fast der allgemeinen Bezugnahme auf die Apokalypse in der Unterschrift der Karlsteiner Ostwand an die Seite gesetzt werden. Darf man die Wandbilder in Treviso unbedenklich nach der Inschrift, welche sich auf die 1352 durchgeführte Ausmalung des Capitelsaales bezieht und rechts neben der Thüre desselben erhalten ist,<sup>1)</sup> dem »Thomas pictor de mutina« zuschreiben, so drängt sich gewiss von selbst die Annahme auf, dass dieser Maler, von dessen Hand Werke in Karlstein nachweisbar sind, den Schmuck der Apokalypsebilder in der Karlsteiner Marienkirche geschaffen hat; denn auch andere Einzelheiten deuten auf den Einfluss italienischer Anschauungen. Während die Posaunen der Engel auf Apokalypsebildern vorwiegend die schwach gekrümmte Form des »cornu sufflatis« festhalten, begegnen bei beiden Engeln der Karlsteiner Ostwand gerade Posaunen mit Schalltrichtern. Letztere sind der italienischen Kunst nicht unbekannt<sup>2)</sup> und wurden von derselben in einer gerade den Karlsteiner Bildern nicht sehr ferne liegenden Zeit noch verwendet, da z. B. die zum Gerichte blasenden Engel im Campo santo zu Pisa auch gerade, weit herabreichende Posaunen tragen, die sich gleichfalls auf dem von Italiern ausgeführten Mosaik des Prager Domes finden.<sup>3)</sup> Der rechts posauende Engel der Pisaner Darstellung bietet außerdem Anklänge an das Niederschweben des unteren in Vordersicht genommenen Engels in Karlstein, in welchem mit Recht eine glückliche Lösung einer schwierigeren perspectivischen Aufgabe festgestellt werden kann. Dass der Meister mit Fragen der Perspective sich beschäftigte und einiges Geschick in ihrer Lösung bekundete, zeigt auch die Architekturmalung des Sockels, welche dem an verschiedenen Punkten der Marienkirche stehenden Beschauer die Absicht der Vermittlung eines möglichst gleichartigen Durchblickes hervorkehrt. Die gleiche Fertigkeit ist bei böhmischen Malereien desselben Zeitraumes nirgends, bei deutschen selbst ausnahmsweise kaum in annähernd ähnlicher Vollendung zu finden. Von italienischem Geiste sind auch die Engelstypen selbst durchweht, die weder auf den Wand- und Tafelbildern noch in den Buchmalereien böhmischer Meister in gleicher Auffassung und Behandlung begegnen; ebensowenig stimmen zu ihnen die Engel der alten Kölner Bilder. Die Augenform hält die Bildung des Thomas von Modena ein, dessen plastisches Heraustreten der Gestalten in der beim heil. Wenzel und beim heil. Palmatus wahrnehmbaren Art bei dem reisigen Zeuge und besonders bei der von letzterem bedrohten Gruppe sich wieder findet. Die Composition der beiden eben genannten Scenen überrascht gleich der Frauenmenge vor den Propheten Elias und Henoch durch Geschlossenheit der Anordnung und durch Lebendigkeit des Ausdruckes; wie in den schlanken Körperverhältnissen, den sicher gezeichneten Extremitäten und der minder gehäuften Faltengebung zeigt sich auch darin das Wehen italienischen Geistes, der höchstens in den Wandmalereien des Klosters Emaus ab und zu gleich entschieden durchbricht. Für den überaus lebendig behandelten Kampf der Engel und Teufel, für die so phantasievolle Gestaltung der Hölle bietet die gleichzeitige Kunst des Nordens kein, jene Italiens aber mehr als ein Gegenstück; denn gerade ihre Höllendarstellungen werden meist zu einem bunten Gewirr ohne strenge Regel und verweisen den Lucifer mit grässlichem Satirgesicht unten in die Ecke.<sup>4)</sup> Endlich ist auch die Berührung zwischen den Kopftypen des auferstehenden Heilandes und der bekannten Vera-ikon im Prager Dome zu erwähnen, da letztere von Karl IV. angeblich aus Italien nach Böhmen gebracht wurde<sup>5)</sup> und tatsächlich eine in Böhmen bis dahin nicht vertretene, der Kunst Italiens aber wohlbekanntere Darstellungsform repräsentiert. Selbst einzelne Buchstabentypen stehen dem Brauche und der Bildung der Italiener offenkundig näher als jener der Deutschen. In Erwägung all dieser Umstände darf man dem Italiener Thomas von Modena als jenem Maler, der für Karlstein andere sicher beglaubigte Werke geliefert hat, auch die Ausführung des Apokalypsecyklus der Karlsteiner Marienkirche zurechnen, welcher so mannigfache Beziehungen zur italienischen Kunst überhaupt und insbesondere zu den Formen und der Behandlungsart des Thomas von Modena aufweist.

Schon bei der Beschreibung der Malereien der Katharinenkapelle wurden Einzelheiten hervorgehoben, welche auf italienische Einflüsse in der Art des Thomas von Modena beim Nischenbilde<sup>6)</sup> hindeuten. Das Kreuzigungsbild des Altartisches mit seinen schlanken Figuren und gut motivierten Gewändern ist ganz im Geiste italienischer Kunst gehalten und nähert sich manchem Zuge der bekannten Kreuzigung des Emauser Tafelbildes, dessen Kriegergruppe einen ähnlichen Aufbau bietet. Die Frauenköpfe mit den geraden Nasen und dem feingelegten Schleier stimmen zu jenen der Gruppe vor Elias und Henoch, der heidnische Hauptmann zu den Greisenköpfen vor dem reisigen Zeuge, dessen Berittene theilweise dieselbe Panzerung wie der erwähnte Hauptmann oder der heil. Wenzel des Wiener Altarwerkes tragen. Die untere Partie des emporgehobenen Mantels der Gottesmutter und sein Faltenzug klingen an die Gewandung des apokalyptischen Weibes mit der Sternenkronen an. Den langfingerigen Händen mit vollem Rücken fehlt wie bei Thomas von Modena die Betonung des Gliederansatzes in der Hautbehandlung. Ist dem Genannten das Nischenbild der Katharinenkapelle und mit diesem auch die Gestalt der anbetenden Kaiserin zuzusprechen, so fällt ihm nach der übereinstimmenden Haarbehandlung auch die heil. Katharina an der Epistelseite des Altartisches zu, deren linke Hand die Fingermodellierung der Madonna

<sup>1)</sup> Zwischen der Thüre und dem Nordfenster der Westwand befindet sich unter einer Inschrift, welche Bezug nimmt auf die 1221 erfolgte Ankauf der Dominicaner in Treviso und die Gründung des dortigen Conventes S. Nicolò, die Angabe: Anno domini · M<sup>o</sup> · CCC<sup>o</sup> · LII<sup>o</sup> · conventus trevisinus ordinis predicatorum depingi fecit istam capellam. Et thomas pictor de mutina. — Die Inschrift reichte früher noch weiter herab, ist aber derzeit durch einen aufgemalten Umrahmungstreifen des Raumes verdeckt. — <sup>2)</sup> Frimmel, Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters. S. 31 u. 32. — <sup>3)</sup> Ambros, Der Dom zu Prag. S. 272 u. f. m. Taf. — <sup>4)</sup> Jessen, Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo. (Berlin 1883.) S. 42. — <sup>5)</sup> Mikowec, Alterthümer u. Denkwürdigkeiten Böhmens II. S. 63 u. f. — <sup>6)</sup> Sieh oben S. 44.



des Kreuzigungsbildes bietet.<sup>1)</sup> Ihr Typus ist ein ganz anderer als der Jungfrauentypus des Theodorich und der weiblichen Gestalten auf den Wandbildern des Treppenhauses. Da nun für die Malereien über und an dem Altartische der Katharinenkapelle wohl derselbe Meister angenommen werden muss, dessen Arbeiten offenkundige Beziehungen zu italienischer Darstellungsweise zeigen und bereits zum Theile auf Thomas von Modena bezogen wurden,<sup>2)</sup> so wird man auch nach den mehrfachen Übereinstimmungen mit den letzterem geläufigen Bildungen diesem Künstler, der für Karlstein verschiedene Aufträge ausführte, das Nischenbild, die Kreuzigung und die heil. Katharina zurechnen dürfen.

Die Erweiterung der Werke des Thomas von Modena durch den Karlsteiner Apokalypsezyklus ist für die Charakterisierung des Meisters nicht ganz belanglos. Erhebt ihn derselbe auch nicht unter die italienischen Maler ersten Ranges, so zeigt er doch trotz der schweren Beschädigungen gegenüber den bisher bekannten Werken mehrere beachtenswerte Einzelheiten. Compositions- und Behandlungsweise in der Behandlung des zwar die Phantasie anregenden, aber in seiner Fülle schwer zu behandelnden Stoffes, in welchen der Maler tiefer einzudringen bemüht war, verbindet sich mit einer unbestreitbaren Beobachtung des Lebens. Die Zeichnung ist sicher, bildet ebenso anmuthende als ausdrucksvolle Köpfe, bei den Frauen und Engeln voll Liebreiz, bei den Männern voll Ernst und Würde. Wie trefflich die Extremitäten verstanden sind, zeigen Hände und Füße des tempelmessenden Johannes, die Bewegungen der Streiter des Himmels und der Hölle im Kampfe gegeneinander. Die Gewänder sind keineswegs durchschnittlich lahm, sondern fließen wiederholt in weichen, langgezogenen Falten, welche die Körperformen mehr als einmal plastisch abgerundet hervortreten lassen; die Neigung zu solcher Körperbildung ist auch in der Behandlung des Thierleibes — der Pferde wie des Drachen — unverkennbar. Perspektivische Einzelheiten bekunden überall eine verständig lösende Hand, welche freilich die Stadtarchitekturen der Erdbebenscenen noch ziemlich schablonisirt. Die Darstellungsfähigkeit muss allerdings durch die Berücksichtigung bereits üblicher Typen mit unverkennbarer Anlehnung an das Schriftwort gebunden und eingeschränkt erscheinen, da selbst auf die Apokalypschandschriften geläufige Darstellung der Stimmen Gewicht gelegt ist. Die Palette weist keinen einzigen Farbenton auf, der nur als dem Thomas von Modena eigenthümlich bezeichnet werden könnte, und hält sich trotz der geringen Zahl der Töne an die ansprechend frische Farbengebung der Italiener überhaupt. Die Farben sind wie auf den Tafelbildern augenscheinlich fein und sorgfältig bereitet; ein mehr bräunlicher Ton steht in den Schatten der blühenden Carnation. Die Wahl der erläuternden Textstellen fiel gewiss nicht dem Meister zu, sondern wurde offenbar von dem kaiserlichen Auftraggeber selbst oder einem seiner theologischen Berather getroffen, wogegen das fehlerhafte »ad co« statt »a deo« beim Herabschweben des Geistes des Lebens zu Elias und Henoch durch den Maler allein verschuldet sein muss.

Die Ausführung so umfassender und mannigfacher Aufträge, speciell der Wandmalereien in Karlstein, hat den Aufenthalt des Italieners Thomas von Modena in Böhmen selbst zur nothwendigen Voraussetzung.<sup>3)</sup> Dass die Berufung des Meisters durch Karl IV. stattfand, wird umso wahrscheinlicher, als der Kaiser zur Ausführung des Mosaikbildes an der Südseite des Prager Domes ja noch später Arbeiter aus Italien berief. Wann die Ankunft des Malers Thomas von Modena in Böhmen erfolgte, bei welcher Gelegenheit der Herrscher auf ihn aufmerksam wurde und ihn für seine Kunstunternehmungen zu gewinnen trachtete, lässt sich keineswegs aufs Jahr so genau bestimmen, als Crowe und Cavalcaselle oder Thode angeben, welche die Berufung des Künstlers auf 1357 ansetzen.<sup>4)</sup> Fällt ihm der Apokalypsezyklus der Marienkirche zu, die schon am 27. März 1357 dem geregelten Gottesdienste eines Capitels geweiht war, so muss Thomas von Modena bereits früher Italien verlassen haben, da die Arbeit der Apokalypsebilder ihn zweifellos längere Zeit in Anspruch nahm. Gehören die Reste des Karlsteiner Flügelaltars zu dem ehemaligen Altarwerke der gleichzeitig vollendeten Nicolauskapelle, so rückt die Ankunft des Künstlers in Böhmen noch näher an 1350 zurück. Ob er nicht auch den Wandbildern nahestand, welche im Karlsteiner Palas das Doppelwunder von 1353 verherrlichten und bis zum Spätherbste 1356 vollendet wurden, ist bei dem Verluste dieser Darstellungen nicht mehr mit Sicherheit zu entscheiden; vielleicht konnte ein Künstler, der in dem Dominicanerkloster S. Nicolò in Treviso manches Wandbild vollendet hatte, für die künstlerische Behandlung der mit einer Nicolausreliquie zusammenhängenden Wunder dem Kaiser besonders geeignet erscheinen, in dessen Auftrage er das Altarwerk der Karlsteiner Nicolauskapelle anfertigte. Sicher muss die Beschäftigung des Meisters in Böhmen nach 1352 und vor 1357 angesetzt werden; denn 1352 wurden die Wandgemälde des Capitelsaales zu Treviso vollendet, bei denen der Name des Thomas von Modena sich wie auf den Karlsteiner Tafelbildern findet, und im Frühjahr 1357 waren bereits auch jene der Karlsteiner Marienkirche und des Karlsteiner Palas ausgeführt. Sprach Karl IV. auf seinem Zuge von Udine nach Padua im Herbst 1354<sup>5)</sup> in dem Dominicanerkloster S. Nicolò zu Treviso vor, so konnte er wohl Gelegenheit finden, die von Thomas von Modena ausgeführten Werke kennen zu lernen und den Meister für die Ausschmückung Karlsteins zu berufen. Immerhin kam der Herrscher gerade bei diesem Zuge gewiss in die Lage, in den von ihm so fleißig besuchten Kirchen und Klöstern Arbeiten des Meisters zu sehen, welcher nach dem Umfange der für S. Nicolò in Treviso vollendeten Aufträge zu den angesehenen und viel beschäftigten Künstlern dieser Gegend

<sup>1)</sup> Sieh oben S. 45. — <sup>2)</sup> Crowe u. Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei II. S. 383. — Burckhardt, Kuglers Handbuch d. Geschichte d. Malerei I. S. 222. — Waagen, Die deutschen u. niederländischen Malerschulen, I. S. 55. — Frantz, Geschichte der christlichen Malerei II. S. 185. — Græber, Kunst d. Mittelalters in Böhmen III. S. 67 u. 68 weist alle Malereien der Katharinenkapelle dem Nicolaus Wurmser zu, was nach den italienischen Zügen der Arbeit gar nicht haltbar ist. — <sup>3)</sup> Mikowec, Karlstein a. a. O. S. 182 bezeichnet es als »gewiss, dass Thomas von Modena nicht auf dem Karlstein war.« — <sup>4)</sup> Crowe u. Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei II. S. 382. — Thode, Malerschule von Nürnberg S. 44. — <sup>5)</sup> Huber, Die Regesten des Kaiserreichs unter Kaiser Karl IV. S. 154 u. 155.



Oberitaliens gehörte. Sollte also wie bei anderen für Karl IV. arbeitenden Meistern eine persönliche Intervention des Fürsten als Ausgangspunkt der Beschäftigung des Thomas von Modena in Böhmen angenommen werden, dann wäre wohl zunächst an den Zug im Herbst 1354 zu denken, sodass die im Karlsteiner Palas, in der Katharinenkapelle und in der Marienkirche von Thomas von Modena ausgeführten Arbeiten hauptsächlich in die Jahre 1355 und 1356 fielen, in welchen ja gerade diese 1357 bereits in Benützung genommenen Theile der Burg Karlstein ihrer Vollendung entgegengingen. Die Kunstdrucke anlässlich der Italienfahrt konnten den kunstfreundlichen Fürsten gewiss zur Berufung eines italienischen Malers, dessen Werke er besonders schätzte, für die Ausmalung einiger Räume der eben zu vollendenden Burg Karlstein veranlassen, wie er früher bei der Reise nach Avignon den Baumeister Matthias von Arras für die Aufführung hervorragender Bauten Böhmens gewann. Da auch einige andere Malereien Böhmens aus derselben Zeit italienische Einflüsse nachweisen lassen, bewegt sich die Heranziehung des Thomas von Modena in einer den Zeitanschauungen geläufigen Richtung. Ob derselbe auf die Maler Böhmens einen größeren, bestimmenden Einfluss gewann, ist im Einzelnen nicht mehr genau erweisbar, da die Reihe der Vergleichsobjecte für die Feststellung des einstigen thatsächlichen Umfangs zu gering ist. Sicher haben sich aber die in Karlstein selbst arbeitenden anderen Maler dem Einflusse des Italieners, der im Vergleiche zu ihnen eine mehr fortgeschrittene Kunst vertrat, nicht entzogen; in den Tafelbildern und Wandgemälden Theodorichs, denen soviel Eigenartiges und Urwüchsiges anhaftet, begegnen mannigfache, nur durch italienische Einwirkung erklärbare Einzelheiten. Vergleicht man die Wandgemälde der Georgslegende zu Neuhaus und die Malereien in den Wölbungen der Fenster nichsen der Karlsteiner Kreuzkapelle mit dem Apokalypsecyklus der Marienkirche, so springt der Fortschritt in die Augen, welchen die Wandmalerei Böhmens unter dem Einflusse des Thomas von Modena bei der Ausschmückung Karlsteins machte.

Günstiger als bei dem Italiener, dessen Arbeitsleistung theils nach inschriftlich beglaubigten Werken, theils nach anderen, stillkritisches mit ihnen verglichenen Malereien abgegrenzt werden musste, liegen die Verhältnisse bei dem Maler Theodorich, da in der bekannten Urkunde vom 28. April 1367 Karl IV. selbst den Antheil dieses Künstlers an der Ausstattung Karlsteins genau begrenzt.<sup>1)</sup> Der Kaiser begründet die dem Maler zugewendete Begünstigung in erster Linie mit dem Hinweise: *«Advertentes artificiosam picturam et solemnem regalis nostrae capellae in Karlstein, qua fidelis nobis dilectus magister Theodoricus pictor noster et familiaris ad honorem omnipotentis dei et inclitum laudem nostrae dignitatis regiae praedictam capellam tam ingeniose et artificialiter decoravit»*. Diese *«capella regalis»* in Karlstein ist identisch mit jener 1365 im Karlsteiner Hauptthurme geweihten Kreuzkapelle, die schon Benesch von Weitmil die *«capellam maiorem in turri castri Karlstein»* nennt und als Aufbewahrungsort für die *«insignia imperialia et tocus regni sui thesaurum»* bezeichnet. Denn nach der Urkunde vom 27. März 1357, welche die nächst der Kreuzkapelle genannte Marienkirche als *«minorem illi quasi contiguum»* kennt, muss die andere Kapelle *«in honore et uocabulo gloriosissime passionis et Insigniorum ipsorum»*, deren Lage *«in turri Castri Karlstein»* ausdrücklich hervorgehoben ist, als die *«capella maior in turri castri Karlstein»* aufgefasst werden. Gerade für diese Kapelle betont der oben erwähnte Gewährsmann nebst der Edelsteinverkleidung der Wände und den Reliquienschatzen die Ausschmückung mit *«picturis multum preciosis»*. Es kann somit gar nicht daran gezweifelt werden, dass die königliche Kapelle in Karlstein, deren Malerei der Kaiser selbst dem Theodorich zurechnet, als die Kreuzkapelle gedeutet werden muss. Die Ausdrucksweise des Kaisers gewährt übrigens einen Anhaltspunkt für die Bestimmung des Umfangs der Arbeiten Theodorichs und ihrer Vollendungszeit. Karl IV. hob keineswegs bestimmte Malereien als von Theodorichs Hand stammend hervor, sondern sprach nur allgemein von der *«artificiosa pictura et solemnis»* der Karlsteiner königlichen Kapelle, welche von seinem Hofmaler Theodorich ebenso genial als kunstvoll ausgeschmückt worden war; da der Kaiser selbst nicht unterscheidet, so kamen mit Ausnahme der von Thomas von Modena stammenden Tafeln augenscheinlich alle anderen Malereien dem Meister Theodorich zu. Die stilistische Übereinstimmung zeigt, dass nicht nur alle Tafelbilder, sondern auch die Gemälde an den Nischenwölbungen von denselben Anschauungen abhängig sind und in Auffassung und Ausführung nur als Leistungen eines Meisters betrachtet werden müssen. Hat nun außer den offenbar für einen anderen Zweck bestimmten Tafeln des Thomas von Modena nur ein Meister an den Malereien der Karlsteiner Kreuzkapelle gearbeitet, deren *«artificiosa pictura et solemnis»* von der kompetentesten Seite dem Hofmaler Theodorich zugesprochen wird, dann muss letzterer auch als der eine Meister der Malereien in der Karlsteiner Kreuzkapelle betrachtet werden. Seine Arbeit war gewiss am 28. April 1367, wahrscheinlich aber schon früher vollendet; die ihm zugewendete Begünstigung erscheint nämlich ausschließlich als eine Anerkennung für Leistungen, die den Kaiser überaus befriedigten und von demselben genau bezeichnet wurden, und die Absicht zur Erzielung noch größeren Fleißes ist nicht wie 1359 bei dem Hofmaler Nicolaus Wurmser von Straßburg in einem ähnlichen Falle ausdrücklich hervorgekehrt. Wären die Gemälde der Kreuzkapelle nicht schon fertig gewesen, so wäre ein solcher Hinweis vielleicht kaum unterblieben, dessen Mangel ebenso wie das urkundliche *«decoravit»* die bereits abgeschlossene Ausführung der Wand- und Tafelbilder in der Karlsteiner Kreuzkapelle zu verbürgen scheint. Ja, die Darstellungsart des Benesch von Weitmil betrifft der am 9. Februar 1365 geweihten Karlsteiner Kreuzkapelle lässt sogar für diesen Zeitpunkt die Vollendung der dieselbe zierenden Malereien ansetzen, die demnach frühestens 1364 und spätestens 1367 fertiggestellt sein müssen. Denn da zwischen der 1357 erfolgten Weihe der Marienkirche und jener der Kreuzkapelle mehrere Jahre liegen, in welchen offenbar an der bei der Hauptweihe der Burg noch nicht abgeschlossenen Ausschmückung gearbeitet wurde,

<sup>1)</sup> Wollmann-Pangert, Das Buch der Malerziche in Prag, S. 117—118, Anm. 204.



so wird die Vollendung der letzteren und der ihre Hauptzierde bildenden Gemälde offenbar durch den Tag der Weihe annähernd bestimmt.

Die dem Hofmaler Theodorich zugewandte Begünstigung bestand darin, dass sein Besitz in Mořin bei Karlstein bis auf einen Wachszius von 30 Pfund von allen Abgaben befreit sein sollte. Dieser Hof ist identisch mit dem Freihofe Koczabowsky bei Mořin, dessen Besitzer noch im Jahre 1706 hervorhoben, Theodorich habe die Begünstigung erlangt, »weil er in der Malerkunst sonderlich erfahren und in der kgl. Kapellen zu Karlstein im Malen sonderlichen Fleiß habe angewandt«. Die gegen die Identifizierung geltend gemachten Bedenken<sup>1)</sup> zerstreut vollständig eine Eingabe vom 20. October 1684<sup>2)</sup> durch den Hinweis, dass sehender die donation dieses Hofes dem Theodorico Pictori geschehen, daß onus decimandi allezeit darauf gehaftet vndt keineswegs in prejudicium tertii aufgehoben worden, wie solches Vhralte Register bezeugen«. Im Jahre 1381 wurden der Zdena, Witwe des Jesco, genannt Mracz von Lažowitz, für den durch Kauf an sie gelangten Hof in Mořin die von Karl IV. dem Hofmaler Theodorich zugestandenen Rechte erneuert, wobei ausdrücklich auf die dem Hofmaler Theodorich gewährte Begünstigung hingewiesen wurde.<sup>3)</sup>

Die Arbeiten Theodorichs in der Karlsteiner Kreuzkapelle gehören der Tafel- und der Wandmalerei an; die Tafelbilder bieten seit Jahrzehnten das wichtigste Material für die Charakterisierung der böhmischen oder der Prager Schule und gelten unbestritten als Schöpfungen des Meisters, während die Wandgemälde bald insgesamt, bald theilweise dem Nicolaus Wurmser von Straßburg zugerechnet wurden.<sup>4)</sup>

Für die theils viereckigen, theils dreieckigen Tafelbilder, deren Größe mehrfach voneinander abweicht, ist ein ornamentierter vergoldeter Gipsgrund gewählt; als Ziermotive erscheinen durcheinander geflochtenes Bandwerk, Rosetten, der einköpfige Adler und der böhmische Löwe. Ernst und würdevoll, mit einer gewissen Herbheit und Strenge heben sich die Brustbilder der kraftvollen Gestalten von dem goldenen Hintergrunde ab. Auf dem auch bei weiblichen Heiligen breitschultrigen Oberkörper sitzen meist mächtige Köpfe, welche ein einfacher Strahlennimbus umzieht. Die überwiegend breite, ja niedrige Stirn wird nur vereinzelt, z. B. beim heil. Paulus, bei den heil. Einsiedlern Antonius und Paulus oder dem einen Propheten der Ostwand, hoch gewölbt und kräftig modelliert; eine fast wellenartige Querfalte durchzieht besonders die Stirnen einiger Apostel, der Bischöfe und Könige der Westwand, bei den Päpsten der Südwand sowie bei den heil. Streitern der Ostwand. Zwischen den großen, ruhig und weit geöffneten Augen, deren geschwungene Brauen nach außen abfallen, manchmal bis gegen das Ohr hingezogen werden und bei einigen weiblichen Heiligen stark gegen das Augenlid herabrücken, setzt der meist breite, vereinzelt etwas eingedrückte oder abgeplattete Rücken einer wiederholt kräftig vortretenden, vorn klobig endigenden Nase energisch ein; ihre Flügel bleiben voll und weich, wenn nicht die Heravorkehrung der Noth, wie bei dem Bettler der heil. Elisabeth, oder der in einigen Köpfen unverkennbare Zug der Askese eine mehr hagere Bildung bedingt. Da auch die Backenknochen besonders der männlichen Heiligen stark hervortreten, ja — abgesehen von den Jünglingen — wiederholt augenscheinlich mit Absicht fast auffallend betont sind, wird der Kopf nicht selten derb, breit und vereinzelt sogar etwas aufgedunsen. Die Schwellung der Lippen des ausdrucksvollen Mundes, der bei der heil. Elisabeth herb bleibt, erscheint manchmal etwas gewulstet, was bei dem als Mohr dargestellten heil. Mauritius gerade der naturgetreuen Behandlung des Rasantypus entspricht; das Herabziehen der Mundwinkel verleiht den männlichen Heiligen Strenge und feierliche Gemessenheit. Das wohlgerundete Kinn ist bei den Bischöfen und Päpsten meist energisch entwickelt, zeigt bei Veit, Ursula und besonders bei Laurentius eine Neigung zu einem Unterkinne und bei einigen heil. Jungfrauen ein Grübchen. Ganz vereinzelt hängen die Wangen des jugendlichen Bischofes in der Westfensternische etwas fett und fleischig herab. Der oft kurze Hals ist bei den heil. Jungfrauen voll und mollig in weichen Linien behandelt, betont an dem Bettler der heil. Elisabeth ein gewisses Verständnis für das Herausarbeiten der Muskelpartien und lässt den Kehlkopf nur manchmal wie beim heil. Laurentius etwas mehr hervortreten; ab und zu wird ein dicker Nacken sichtbar. Auf denselben und die ausnahmslos breiten Schultern fallen die Haare, bloß ausnahmsweise an Einzeldurchbildung streifend, bei Jungfrauen und Männern weich herab; nicht selten lösen sie sich strähnartig geringelt auf oder quellen unter Prophetenhüten gleichmäßig getheilt und voll nieder. Wiederholt begegnet aber auch eine mehr perückenähnliche Behandlung in fast filziger Masse der wolligen Haare; bei Jünglingen und Männern schiebt sich gern eine in nahezu gleichmäßiger Rundung abgegrenzte Stirnlocke vor. Über dem Ohre einiger Bischöfe — besonders der Westfensternische — liegt eine Locke. Wird das Ohr überhaupt ganz sichtbar, so erscheinen das Haar und der Bart um dasselbe ziemlich ausgeschoren. Der Bart ist bald etwas weich gewellt und mehr wollig, bald strähnartig gedreht und endigt

<sup>1)</sup> Woltmann-Pangerl, Das Buch der Malerrechte in Prag, S. 119, Anm. 204. — <sup>2)</sup> Mit jener von 1706 im k. k. Statthaltereiarhive zu Prag Lit. K, num. 25, mba. 10; unter den hier eingelegten Urkunden, welche besonders der Steuerfreiheit des von Theresie Freifrau von Engelhus besessenen Hofes Koczabowsky im Dorfe Groß-Mořin gelten, befinden sich vier Abschriften des Privilegs von 1367 und eine der Abtretungsurkunde von 1381. Schon Sommer, Das Königreich Böhmen, statistisch topographisch dargestellt, 16. Band, Bezauer Kreis (Prag 1849), S. 25 identifiziert den Freihof Koczabowsky richtig mit dem Besitze der Hofmaler Nicolaus Wurmser und Theodorich in Mořin. — <sup>3)</sup> Neuwirth, Beiträge zur Geschichte der Malerei in Böhmen während des 14. Jahrhunderts. Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, 29. Jahrgang (Prag 1890) S. 71—73, urkundl. Beil. Nr. VI. — <sup>4)</sup> Burckhardt, Kuglers Handbuch d. Geschichte d. Malerei I. S. 221. — Waagen, Die deutschen u. niederländischen Malerschulen I. S. 55 mit einigem Zweifel. — Frantz, Geschichte der christlichen Malerei II. S. 186. — Engerth, Kunsthistorische Sammlungen d. Ah. Kaiserhauses, Gemälde III. S. 251 versetzt die Wurmser beigelegten Fresken in die Fenesternische einer in Karlstein gar nicht bestehenden Karlskapelle und spricht S. 244 gleichzeitig die Wandmalereien der Nischen der Kreuzkapelle zu. — Hotho, Gesch. d. christl. Malerei S. 360. — Hirt, Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg nach Dresden u. Prag. S. 177.



vereinzelt auch in zwei Spitzen. Die Hände sind überwiegend sehr gut verstanden; die fleischigen Finger laufen zwar etwas klobig in breiter Abrundung aus und werden in der Gliederung selbst manchmal derb und plump, bleiben aber vollständig frei von unnatürlicher Magerkeit und Geziertheit. Bei den weiblichen Heiligen sind sie wie der Handrücken mehr voll und weich; bei den Männern treten Knochenlage, Adern und Sehnen entschiedener hervor. Die Modellierung der Hände, deren vereinzelt sichtbare Ballen kräftig entwickelt sind, darf vielfach eine ganz vortreffliche genannt werden. Die Bewegungsmotive der Hände, welche Bücher, Kreuze, Bischofsstäbe, Schwerte, Schilde, fahngeschmückte Lanzen, Scepter und Reichsapfel, vereinzelt auch Heiligenattribute tragen oder auf Prophetenspruchbänder deuten, bleiben durchaus natürlich, obzwar sie sich mehrmals ganz übereinstimmend oder mit geringen Abweichungen wiederholen; nahezu überall zeigt die bald segnende, bald deutende und unterweisende Geberde ruhig ernste Abgemessenheit, die bei den heil. Streitern zur zuwartend entschlossenen Kampfbereitschaft, bei den heil. Herrschern zur würdevollen Repräsentation wird. Nirgends begegnet ängstliche Unbeholfenheit, nirgends verrathen die einander oft so nahestehenden Bewegungen ein Unvermögen des Meisters in der Beschäftigung der Hände.

Die Faltenbehandlung des meist einfachen Gewandwurfes, dem ab und zu edle Großartigkeit eigen ist, bleibt überall voll, weich und rundlich; sie hält sich durchaus frei von steifeckigen, gehäuften Brüchen. Die Kirchenfürsten wie die weltlichen Herrscher tragen ihre Gewandung überwiegend mit wahrhaft fürstlichem Anstande, die Jungfrauen mit sittsamer Würde. Trotz unbestreitbarer Einförmigkeit der Bekleidung bei den einzelnen Kategorien der Dargestellten läßt sich ein gewisses Bestreben nach einiger Mannigfaltigkeit der Anordnung nicht in Abrede stellen. Wie in der Edelsteinverkleidung der Wände, so ist auch in den Gewandzieraten, an Mitren, an Stäben und Handschuhen der Bischöfe und Äbte, an Tiaren und Kreuzen der Päpste, an Schilden und Rüstungen ein Zug überladender Pracht hervorgekehrt. Das sonst nur vereinzelt auftretende weitere Beiwerk, z. B. die Schreibpulte der Kirchenlehrer, verräth eine überaus sorgsame und feine Durchbildung.

Die Zeichnung bekundet im allgemeinen Sicherheit der auf das Nothwendige beschränkten Linien, Ausdrucksfähigkeit und ansprechende Abrundung. Die Palette des Meisters zeigt mehrere Abstufungen von Blau, Roth und Grün. Die Töne der oft ziemlich hellen Gewänder sind wiederholt zart gebrochen und stimmen vielfach ebenso glücklich zu dem gemusterten Goldgrunde wie zu dem Fleischtöne, dessen graugrünliche Schatten die Modellierung nicht selten aufs wirkungsvollste heben. Das Colorit der männlichen Köpfe ist im allgemeinen dunkler, aber meist auch wärmer als jenes der weiblichen, die mitunter auffallend blass erscheinen. Die Farbenbehandlung bietet ohne Hervorkehrung schwarzer Umrisse und greller Lichter ein gefügiges, in den Localtönen klares und kräftiges Verschmelzen, dessen Übergänge und Abstufungen leicht und fließend sind; dasselbe geht manchmal sogar in Verblasenheit über. Da die Schatten der Gewandung nie und da der erforderlichen Tiefe entbehren, so mangelt einzelnen Gestalten in der Gesamtwirkung die nothwendige Rundung ausgeglichener Modellierung. Auffallende Abweichungen von einer mehr an gleichmäßige Stimmung gebundenen Farbengebung zeigen ganz vereinzelt das lichtblonde Haar und der dunkelbraune Bart desselben Heiligen, z. B. zweier heil. Streiter.

Trotz aller Vorzüge fehlt es nicht an unverkennbaren Mängeln. Schon Waagen wies darauf hin,<sup>1)</sup> dass in den Köpfen der Männer »zwei Typen sich etwas einförmig wiederholen«. Bei näherem Betrachten erweitert sich diese Zahl allerdings etwas; allein es ist unschwer, zwischen den Heiligen verschiedener Gruppen — auch den weiblichen — die Verwendung derselben Typen zu erkennen. Der Künstler und offenbar auch sein hoher Auftraggeber stießen sich jedoch so wenig daran, dass Tafeln, bei welchen die erörterte Beziehung schon beim ersten Blicke in die Augen springt, unbedenklich wie in der Westfensternische fast unmittelbar nebeneinander angeordnet wurden. Außerdem ist bei den heil. Jungfrauen, Bischöfen, Herrschern und Streitern die Berührung der Typen besonders auffallend. Es darf gewiss nicht verkannt werden, dass diese Gleichmäßigkeit einer mit beschränkten Mitteln arbeitenden Darstellungsweise schon in der Natur des Auftrages lag, die Brustbilder von mehr als hundert Heiligen zu liefern, für deren Kategorien nach Rang und Stand gewisse übereinstimmende Merkmale traditionell geworden waren. Bedingten diese eine Annäherung in Gewandung und Beiwerk, dann mochte wohl der Maler mit dieser Gleichmäßigkeit der Darstellung leicht über die Bedenken der Verwendung gleicher Typen hinwegkommen, welche die Lösung seiner Aufgabe wesentlich erleichtern musste, während mit der Forderung einer möglichst verschiedenen und abwechslungsreichen Bildung und Auffassung der darzustellenden Heiligen die Schwierigkeiten der Ausführung sich allerdings wesentlich gesteigert hätten. Karl IV. hatte augenscheinlich einen derartigen Auftrag weder beabsichtigt noch ertheilt, da derselbe sonst zweifellos für die Durchführung maßgebend geblieben wäre. Ob vielleicht die Kürze der dem Meister zur Verfügung stehenden Zeit die geringere Vertiefung in die Arbeit und die mehrmalige Verwendung gleicher Typen veranlasste, ist schwer zu entscheiden, da sich höchstens der Zeitpunkt bestimmen lässt, bis zu welchem die Arbeiten der Kreuzkapelle vollendet waren. Man darf gewiss annehmen, dass der Künstler, dessen 1359 als des »malerii imperatoris Theodrici« gedacht ist,<sup>2)</sup> schon zu dieser Zeit an der Herstellung der mehrere Jahre beanspruchenden Tafeln arbeitete, die wohl noch früher als Schmuck der bereits 1357 genannten Kreuzkapelle geplant waren. Die Durchschnittszahl der in den einzelnen Jahren herzustellenden Tafelbilder, welche in der Werkstatt des

<sup>1)</sup> Waagen, Die deutschen und niederländischen Malerschulen, I. S. 54. — <sup>2)</sup> Neuwirth, Beiträge z. Gesch. d. Malerei i. Böhm. währ. d. 14. Jahrh. n. z. O. S. 70, Nr. IV.



Meisters gearbeitet werden konnten und erst später in das Rahmenwerk eingesetzt wurden, würde sich demnach durchaus nicht zu hoch stellen und brauchte den Künstler keineswegs zur Schablonisierung zu drängen. Trotzdem tritt letztere nicht nur in den Typen der Dargestellten, sondern auch in ihren Bewegungsmotiven zutage. Die bei der heil. Katharina wahrnehmbare Geberde des Emporhaltens begegnet fast in der gleichen Weise bei dem heil. Laurentius, Stephan und Heinrich. Das Ausstrecken des Daumens der Rechten bei gleichzeitiger Krümmung des Zeigefingers stimmt beim heil. Laurentius und Philippus überein, dessen Bewegungen — auch jene der am aufrechtstehenden Kreuze liegenden Linken — bei Judas Thaddäus nahezu copiert erscheinen. Das Vorschieben des mäßig gekrümmten Zeigefingers an der das Pedum umfassenden Rechten berührt sich beim heil. Wolfgang, bei zwei Benedictineräbten der Westwand und dem dritten Papste der Süd- wand. Der rechte Unterarm ist beim heil. Lukas und beim heil. Antonius gleich bewegt, dessen Rechte den Daumen und Zeigefinger in einer auch beim heil. Thomas wahrnehmbaren Weise gegenüberstellt. Der Prophet über dem heil. Wolfgang ahmt die Fingerstellung der Rechten der heil. Anna oder des heil. Lukas nach. Der zweite Bischof in der vor dem Theilungsgitter liegenden Ostfensternische umfasst das Pedum wie der dritte Bischof der Westwand und legt die Linke auf das Buch gleich dem fünften Bischofe der eben erwähnten Reihe. Das Scepterhalten des sechsten Königes der Westwand und des vierten der Südwand deckt sich beinahe vollkommen. Besonders oft berühren sich die Motive der das Buch haltenden oder auf dem Buche liegenden Hände der Apostel, Bischöfe, Äbte und Päpste. Die Bewegung des rechten Armes beim ersten und dritten heil. Streiter der Ostwand stimmt derart überein, dass selbst der auf den Rahmen hinausrückende Theil fast genau die gleiche Linie einhält.

Die wiederholt zu machende Wahrnehmung, dass Theile der Arme und Schultern, der Hüte und Spruchbänder der Propheten, der Engelsflügel, Mitren, Tiaren und Nimben, der Fählein heil. Streiter über die eigentliche Bildfläche auf den Rahmen hinaustreten und somit der für die Darstellung berechnete Raum meist überschritten wird, spricht fast für die Richtigkeit der Annahme des Malers Horčička,<sup>1)</sup> »die Umrissse seien auf den Kreidegrund gepaust und mit dem Pinsel ausgezogen worden.« Denn bei directem Hineincomponieren in den für jede Darstellung bestimmten Rahmen hätte sich ein solches, durchaus nicht überall günstig wirkendes Hinausgehen über die Compositionsfläche vermeiden lassen, welches darauf hindeutet, dass die Entwürfe wahrscheinlich ohne besondere Rücksicht auf jede Tafel in einem mehr allgemeinen Maßstabe gehalten und unbedenklich auf die für sie nicht vollkommen passenden Tafeln übertragen wurden. Diese Art der Ausführung gewinnt auch dadurch an Wahrscheinlichkeit, dass auf den Tafelbildern selbst die Verwendung von Pausen erweisbar ist, da bei einzelnen Gestalten die Herstellung der Gewandmusterung nach Pausen oder Patronen ganz im Sinne der von Cennino Cennini niedergeschriebenen Anweisung<sup>2)</sup> erfolgt sein muss. So ist beim heil. Laurentius, bei dem ersten und fünften Bischofe der Westwand dieselbe Patrone benützt, deren Rosettenreihen in gleichen Abständen voneinander entfernt sind; das Gewandmuster des vierten Bischofes der genannten Reihe ist auch beim heil. Wolfgang verwendet. Ganz besonders springt die Patronage in die Augen bei den Tafeln der Westfensternische, wo das Gewand des kelchtragenden Heiligen die Granatapfelmusterung genau in derselben Form und in den gleichen Entfernungen wie bei dem drachenhaltenden Bischofe und seinem Nebenmanne an der gegenüberliegenden Wand bietet, an welcher überdies noch das Gewandmuster des heil. Stephanus an das erwähnte Motiv anklängt. Dass Theodorich die Gewandung zweier unmittelbar nebeneinander angeordneten Heiligen zweifellos mit derselben Patrone arbeiten ließ, deren Verwendung allein so gleichmäßige Abstände, so übereinstimmende Einzelformen ermöglichte, spricht für die Naivität der Auffassung des Meisters, der in einer solchen Arbeitsweise offenbar nichts dem Wesen der Kunst Abtrüglisches erblickte. Seine Unbefangenheit geht so weit, dass die Patronage auf die Bruchlage der Gewandbehandlung nicht die geringste Rücksicht nimmt, sondern sich über die ganze Gewandfläche erstreckt, in welche die Faltegebung ohne natürliche Verbindung mit irgend einer Brechung des Gewandmusters eingetragen ist; dies ist besonders in der Westfensternische bei dem Kelchträger, dem heil. Laurentius, dem heil. Romanus und seinem Nebenmanne ersichtlich. Bei letzterem und bei dem Kelchträger lässt sich das spätere Aufsetzen der gleichsam in das Gewand nur hineingesteckten Hände sehr gut erkennen. Die reliefartig aufgesetzten, vergoldeten Gewandzieraten sind in gleich schablonenmäßiger Art hergestellt. Die armbandartig aneinander gereihten sechsblättrigen Rosetten um die Handgelenke des heil. Stephanus und Laurentius finden sich gleichartig über das Gewand des neben und über Laurentius angeordneten Bischofes, der heil. Ursula und der heil. Katharina verstreut, am Schildrande des heil. Mauritius und bei der Verzierung fast jeder Mitra sowie vieler Buchdeckel und Buchschließen verwendet. Ein zweites gleiches Ziermotiv der Mitra begegnet bei dem neben und über dem heil. Stephanus angeordneten Bischofe und wechselt auf dem Gewande des über dem heil. Laurentius eingestellten Bischofes mit eingestreuten Rosetten ab wie bei dem zweiten Bischofe der gegenüber befindlichen unteren Reihe in der Westfensternische, während es bei den beiden Bischöfen neben dem heil. Dionysius in Rosettenverbindung zur Saumdecoration gebraucht ist. Mit Rosetten vereinigt sich das Hauptmotiv der Mitrenverzierung des Bischofes über dem kelchtragenden Heiligen und der beiden Bischöfe neben letzterem, das abgesehen von anderen Bischöfen auch auf den Mitren des heil. Augustinus und des heil. Ambrosius verwendet ist, auf den Gewändern des heil. Dionysius, der heil. Barbara und der heil. Katharina, auf der Saum-, beziehungsweise Streifendecoration bei dem Kelchträger, dem Bischofe über und neben ihm und dem heil. Romanus. Die vierpass-

<sup>1)</sup> Die Schildereien der böhm. Königsburg Karlstein a. a. O. S. 83. — <sup>2)</sup> Cennino Cennini, Buch von der Kunst. S. 90, Cap. 141. Je nach dem Stoffe, den du machen willst, bereite deine Patrone. Du musst nämlich zuerst auf dem Papier die Zeichnung machen und dann dieselbe sachte mit der Nadel durchstechen . . . Hast du durchstochen, so wende für das Patronieren Farben an u. s. w.



artigen, in quadratische Umrahmung eingestellten Rosetten der Säume um Hals und Arme des heil. Stephanus und Laurentius sind mit einer einzigen Ausnahme für die Handschuhzier der Bischöfe in der Westfensternische, für die Scheiden-  
 decoration des Schwertes der heil. Katharina, für Halssaum und Bruststreifen des Bischofes neben dem heil. Romanus, für die Mitra des heil. Dionysius, für die Agraffen der beiden Bischöfe links neben dem Westfenster benützt und erscheinen auf dem Gewande der Heiligen neben Barbara und des Bischofes zwischen dem heil. Laurentius und Stephanus, auf dem Halssaume und der Mitra des Heiligen über Laurentius, auf dem Mantelsaume des links unten knapp am Westfenster eingestellten Bischofes und auf fünf Buchdeckeln der Bischöfe in der Westfensternische mit je vier sechsblättrigen Rosetten umstellt. Zwischen den Motiven der Reliefverzierungen an den Gewändern der Päpste an der Südwand und jenen des heil. Gregor in der Südwestfensternische oder der Bischöfe der benachbarten Ostfensternische lassen sich mehrere ähnliche Übereinstimmungen erweisen, für welche auch die Bischöfe der Westwand gleich unterrichtendes Beweismaterial liefern. Die Herstellung des ornamentierten Goldgrundes der Tafeln geschah in gleicher Weise. Der einköpfige Adler und der doppelschwänzige Löwe, den die Wiener Tafeln der beiden Kirchenlehrer so gut erkennen lassen, begegnen in Karlstein z. B. bei Hieronymus, Agnes, der Heiligen unter Katharina, dem Bischofe unter Dionysius, den beiden heil. Jungfrauen in der Reihe über Maria Magdalena u. a. Ebenso sind auch andere gleiche Motive für die Grundverzierung anderer räumlich getrennter Tafeln verwendet. Die vierblättrige, quadratisch umrahmte Rosette der Tafel des heil. Stephanus findet sich auch bei der heil. Ludmila und ihrem Gegenüber, bei dem oberen Bischofe links neben dem Westfenster, beim ersten Papste der Südwand oder auf zwei Tafeln der heil. Benedictiner in der Ostfensternische. Schachbrettartige, durch Parallelstriche erzielte Musterung bieten die Tafeln des heil. Laurentius und seines Gegenübers, des Bischofes neben ihm und jenes neben dem heil. Romanus oder des Bischofes der Reihe über Maria Magdalena. Letzterer gegenüber zeigen die Tafeln des Benedictinerabtes und zweier über ihm angeordneten Bischöfe das Motiv der Rahmen- und Grundverzierung auf den Tafeln des Kelchträgers und der beiden Heiligen unter und neben Barbara. Die reichgefüllte Rosette des Hintergrundes der Bischofstafel über dem Kelchträger ist auch als Motiv der Saum- und Streifendecoration bei dem Bischofe der Reihe über Maria Magdalena und bei dem ersten Bischofe über der Benedictinerreihe verwendet. Das Aufsetzen dieser verschiedenartigen Ornamente in vergoldetem Relief, für dessen handwerksmäßige Anwendung sich bei den Karlsteiner Tafelbildern noch weitere Beispiele erbringen ließen, erfolgte offenbar vollständig im Geiste der Anweisungen, welche später Cennino Cennini besonders in den Cap. 124, 125, 128 und 187 zusammenfasste.<sup>1)</sup> Einige Angaben des Cap. 140,<sup>2)</sup> wie man vorzüglich Diademe beschreiben und in das Gold eintiefen soll, scheinen Ergänzungen des in Karlstein eingeschlagenen Verfahrens zu bieten. Interessant ist, abgesehen von den aus vergoldetem Zinn hergestellten Zieraten<sup>3)</sup> namentlich die Berührung, welche die Art der von Theodorich zumeist verwendeten Nimben mit der von Cennino Cennini gegebenen Anleitung für die Herstellung der Heiligenscheine bei Wandmalereien bietet. Die Nimben des heil. Stephanus und Laurentius, des Bischofes zwischen ihnen und jenes neben Romanus, der heil. Agnes, Ursula, Ludmila, Katharina, Helena und Gertrud, der drei Tafeln in der Reihe über Maria Magdalena, der fünf Benedictinermönche, der beiden Bischöfe neben dem Kelchträger und des oberen Bischofes links neben dem Westfenster, des ersten und des dritten Papstes der Südwand lassen die Strahlen von drei Parallelkreisen so unrahmen, als ob Cennino Cennini selbst den Meister Theodorich unterwiesen hätte:<sup>4)</sup> »Wenn du den Kopf der Figur gezeichnet hast, so nimm den Zirkel und zeichne den Schein. Nimm dann ein wenig Kalk, ziemlich fett und nach Art einer Salbe oder Paste gemacht, und schmiere diesen Kalk dick am Rande der Conturen und dünn gegen den Kopf hin. Dann nimm wieder den Zirkel, nachdem du den Kalk gut poliert hast, und mit einem Messer schneide diesen Kalk nach der Linie des Kreises und er wird erhaben sein. Nimm dann ein festes Holzstäbchen und mache die Strahlen um den Schein. Und diese Regel will auf der Mauer befolgt werden.« Wie Theodorich bei der Ausführung des Nimbus auf der von ihm gemalten Anbetung der Könige oder bei der Verkündigung Maria an der Wölbung der hinteren Ostfensternische der Karlsteiner Kreuzkapelle genau in der angegebenen Weise vorgegangen zu sein scheint, so verfuhr er auch bei den Nimben der Tafelbilder offenbar nach einem Brauche, den Cennino Cennini in seinen für die technische Tradition der Schule Giotto's so wichtigen Aufzeichnungen später eingehend beschrieb und wie Theodorich als die Richtschnur für die Herstellung dieses Details betrachtete.

Die zuletzt erläuterten Thatsachen beweisen, dass auf den Tafelbildern Theodorich's in Karlstein manche rein handwerksmäßige Einzelheiten sich finden, für deren Ausführung der nur die Hauptsache jedes Stückes genauer arbeitende Meister auch Hilfskräfte beschäftigen konnte. Denn dieselben vermochten ja unter sachverständiger Aufsicht das zeitraubende Grundieren der Tafel, die Herstellung des Goldgrundes und der durch Vergoldung gehobenen Zieraten der Bekleidung sowie die Gewandmusterung mit Zuhilfenahme der Patronen anstandslos auszuführen, während der dadurch Zeit gewinnende Künstler bei diesen Arbeiten nur verbessernde oder letzte Hand anlegte. Durch die Verwendung der gleichen Typen für verschiedene Heilige, durch schablonenmäßige Art des ganzen äußeren Aufputzes gewinnen die Tafelbilder Theodorich's einen ausgesprochen handwerksmäßigen Zug, welcher die künstlerische Erfindung und Empfindung des Meisters nicht gerade im günstigsten Lichte zeigt; sucht er sich doch seine Arbeit auf gar mannigfache Weise zu erleichtern und über einen Leisten zu schlagen. Allein trotz dieses Zuges lässt es sich nicht bestreiten, dass die Tafelbilder der Geist

<sup>1)</sup> Cennino Cennini, Buch von der Kunst. S. 79—81 u. 136. — <sup>2)</sup> Ebendas. S. 88—89. — <sup>3)</sup> Ebendas. S. 63 u. 64, Cap. 97—99; S. 81, Cap. 128. — Mikowec, Karlstein a. a. O. S. 192 erwähnt dieselben schon besonders. — <sup>4)</sup> Cennino Cennini, Buch von der Kunst. S. 65—66, Cap. 102.



einer wahren, theilweise von dem Herkömmlichen ablenkenden Kunst durchdringt, welche den Dargestellten, selbst wo ihre Formen plump und schwerfällig werden, eine eigenartige Würde und Größe verleiht. Welch erhabener Ernst liegt auf manchem der mächtigen Männerköpfe, welche Milde und Weichheit auf dem Antlitze der heil. Jungfrauen! Die vier großen Kirchenlehrer — besonders Augustinus und Hieronymus — wirken geradezu grandios! Mit ihnen wetteifern die Päpste und der heil. Antonius. Steht auch Theodorichs Schönheitsbegriff keineswegs uberaus hoch, haften seinem Ideale selbst Härten, Plumpheit und Derbheit an, so versteht er es immerhin eine Sprache anzuschlagen, deren überwältigendem Ausdrucke sich nicht leicht jemand entziehen kann. Ist er doch Zoll für Zoll ein wahrhaft charaktervoller Künstler, welcher trotz alles Schablonisierens des mehr Nebensächlichen ausgeprägte Charaktere zu bilden versteht. Die geistige Gewalt starker Seelen blitzt aus diesen bald mild, bald nachdenklich ernst blickenden Augen<sup>1)</sup> hervor und bringt dem Beschauer die Dargestellten, deren manchmal etwas rauhe äußere Erscheinung nicht in Himmelhöhen entrückt, sondern der Wirklichkeit entschwundener Jahrhunderte nachgebildet erscheint, menschlich näher. Trotz Verwendung gleicher Typen überrascht wiederholt gelungenes Individualisieren, die Macht achtungsgebietender Persönlichkeit; ein bestimmter Gedanke beherrscht meist das ausdrucksvolle Gesicht. Wer die heil. Streiter oder die Kirchenfürsten Theodorichs betrachtet, wird sich des Gedankens kaum entschlagen können, dass der Meister solch urwüchsige und würdevolle Gestalten mit eigenem Auge geschaut und dem Leben seiner Zeit entlehnt haben müsse. Und weil man in ihnen noch etwas vom Erdgeruche der Umgebung des Künstlers, vom Erdhauche der Heimat aufsteigen fühlt, darum greift das Werk Theodorichs doppelt ans Herz. Seine Bedeutung für die Kunstgeschichte liegt in seinen unbestreitbaren, manchmal sogar glücklichen Ansätzen einer naturalistischen Auffassung und Darstellung. Er bildet vor allem Gesicht und Hände, wie er sie selbst gesehen, arbeitet mit Berechnung auf eine bald mehr bald weniger gelungene Modellierung derselben hin, gibt dem Auge statt des Ausdruckes einer über das Irdische entrückenden Verzückung eine dem Irdischen abgelassene Stimmung und kehrt in den aufgetriebenen Wundrändern der Füße oder in den schmerzvoll sich krallenden Fingern des Gekreuzigten noch eine Rauheit des Naturalismus hervor, welche mit der mitunter keineswegs besonders anziehenden Derbheit seiner Gestalten gleichen Schritt hält. Welch feine Beobachtung der Wirklichkeit, welche gelungene Charakterisierung des in Speculation versunkenen Theologen liegt in dem die Feder nachdenklich zum Munde führenden heil. Augustinus, der noch vor dem Niederschreiben einer Eingebung von oben zu lauschen scheint! Welche Fülle erbarmungsvoller Mildherzigkeit bietet die heil. Elisabeth, die ohne Abscheu und ohne Ziererei den Löffel zum Munde des Bettlers führt! Entsagung und Kummer sind auf die hageren Wangen des letzteren geschrieben. Das kräftige Niederstoßen des von Michaels Händen geführten Speeres, das verschiedenartige Umfassen der Bischofsstäbe und die Bewegungen der auf Büchern ruhenden oder Bücher haltenden Hände bekunden verständnisvolle Verwertung des tatsächlich Gesehenen. Entschieden naturalistische Züge begegnen auch auf den von Theodorich stammenden Bildern der Nischenwölbungen; das Gefecht der Krippe oder der hinter dem Rücken der Gottesmutter aufgerollten Strohdecke, das Schnuppern der etwas emporgezogenen Eselsnüstern, das Sparrenwerk und Gebälk des Daches, die Lagerung der Mauerwerksschichten, der in Josephs Hand sichtbare derbe Krückenstock mit seinen Seitenansätzen, das fröhliche Verlangen der nach des Königs Gabe lebhaft greifenden Linken des Kindes bei gleichzeitiger Betonung einer gewissen Ungeduld in dem fast wie zum Strampeln erhobenen linken Beine sind dem Meister hauptsächlich deshalb so überzeugend gelungen, weil er ein offenes Auge für die Eigenart dieser Dinge, für den idyllisch anmuthenden Reiz dieser Bewegungen hat und zugleich die Kühnheit zu dem Versuche besitzt, seine Darstellungen nicht so sehr auf überkommene Typen als vielmehr auf Mitverarbeitung eigener Beobachtungen zu stützen. Liebreiz und Holdseligkeit liegen in Annäherung und Gruß des zu Maria emporblickenden Erzengels Gabriel auf der Verkündigungsscene, hingebungsvolle Verehrung in der Stellung der Maria Magdalena bei der Begegnung im Garten. Die Gemälde der Nischenwölbungen zeigen den Meister, welcher in den Tafelbildern der Kreuzkapelle mit wenigen Ausnahmen nur Darstellungen einzelner Heiliger geboten hatte, auch von einer andern Seite, auf welcher ihm weder Erfindungskraft noch feines Gefühl für Composition und Schönheit abgesprochen werden können. Hält sich die Anbetung der Könige auch in der Personenzahl und in der Vertheilung an die herkömmliche Anordnung, so wird Maria mit dem Kinde doch derart in den Mittelpunkt der Composition gestellt, dem die drei Könige und Joseph in verschiedenem bethätigtem Interesse zustreben, dass sich heute noch die Aufmerksamkeit des Beschauers in erster Linie auf sie concentrirt und die Beziehung des gesammten übrigen Beiwerkes auf sie natürlich findet; interessant bleibt nicht minder ein schwacher Ansatz zum Landschaftlichen des Hintergrundes in der oberhalb der Köpfe der drei Könige ansteigenden Berglinie. Der Meister versteht jedoch nicht nur eine kleinere Personenzahl wirkungsvoll und fesselnd zu gruppieren, sondern durchdringt auch die bedeutend größere Menge auf der Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten mit lebendiger Bewegung, in deren Motiven unschwer Ähnlichkeit, ja stellenweise fast Gleichheit mit jenen der drei Könige erkennbar ist. In der schon berührten Zusammenfassung verschiedener Apokalypsemomente zu einem bedeutungsvoll wirkenden Ganzen, das fast als ein Gegenstück zu der im Ostfenster gleichsam parallel angeordneten Anbetung der Könige erscheint, offenbart sich wie in letzterer das Compositionsgeschick Theodorichs bei mehrfigurigen Scenen, auf deren geistigen Mittelpunkt alle Bewegungen bezogen sind. Die Empfindung für die Nothwendigkeit einer ungezwungenen Verbindung der Gruppen tritt in der nach dem Goldgefäße ausgestreckten Linken des Kindes und in der vorgeneigten Haltung Mariens zutage, wodurch beide Bildgruppen

<sup>1)</sup> Hotho, Geschichte der deutschen u. niederländischen Malerei. II. S. 25 nennt «die blaugrauen, überall gleichgeformten Augen blicklos»; diese Charakterisierung erscheint angesichts der Tafelbilder ebenso unerklärlich als unbegründet.



sich zu einheitlicher Wirkung aneinander schließen. So ergänzen Erfindungskraft, Gefühl für Schönheit der Composition und geschickte Behandlung der Gemälde an den Nischenwölbungen die aus den Tafelbildern abgeleitete Charakteristik der Art Theodorichs, welche umgekehrt die Zuweisung jener Nischenbilder an denselben Meister ermöglicht.

Ein Vergleich der Einzelheiten ergibt bei den Tafelbildern und den Darstellungen der Nischenwölbungen <sup>1)</sup> zahlreiche charakteristische Übereinstimmungen. Der Gesichtsausdruck der heil. Maria auf der Anbetung der Könige, die volle, weiche Rundung der Wange, besonders der Mund in Stellung und Modellierung der Lippen begegnet auch bei mehreren der heil. Jungfrauen in den Ostfensternischen. Die kräftig gebaute Schädeldecke des ersten Königes findet bei den Apostelfürsten Petrus und Paulus oder bei dem heil. Einsiedler Paulus Analogien, die Art der Haar- und Bartanordnung um das rechte Ohr stimmt zu jener des heil. Philippus oder Hieronymus. Die Bewegung der Rechten der drei Könige wiederholt die an einigen Aposteln und Bischöfen mehrfach begegnenden Motive. Die Bartbehandlung des zweiten Königes, der wie mancher Heilige der Tafelbilder eine durch das hereinrückende Haar niedrige Stirn erhält, begegnet in ähnlicher Weise bei den Evangelisten Lukas und Marcus, die breitrückig vortretende Nase bei mehreren Heiligen der Westfensternische. Eine solche zeigt auch Joseph, dessen klobig zulaufende, fleischige Finger an dem breiten Handrücken besonders an die bei einigen Propheten und theilweise auch bei den Kirchenvätern oder auf dem Wiener Kreuzigungsbilde erkennbare Bildung anklängen. Die Haaranordnung und Haarbehandlung der heil. Maria der Verkündigungsscene, deren Pultbau an das sorgfältigst gearbeitete Beiwerk der vier großen Kirchenlehrer erinnert, stimmt mit jener der übrigen heil. Jungfrauen vollständig überein; der Kopfputz Marthas bietet die auch bei der heil. Anna, den Frauen am Grabe und den heil. Witwen gewählte Anordnung. Die Stellung der unter Christi Gewande vortretenden Füße auf der Scene mit Maria und Martha, die Zehenlage und Zehenbildung gleicht nahezu jener des Johannes unter dem Kreuze. Die Linke des heil. Hieronymus wird gewissermaßen Vorbild für die Linke Christi bei der Begegnung mit Maria Magdalena, deren knieend anbetende Stellung an den Erzengel Gabriel erinnert. Die Zugehörigkeit des zwischen den Engelschören und den apokalyptischen Thieren thronenden Herrn zum Werke Theodorichs ergibt sich aus dem Typus der Gestalt überhaupt und insbesondere aus der Bildung der Nase und des Mundes, aus den auf die Schultern strähnartig niederfallenden Haaren und den Händen, deren Linke die Bewegung der Linken des heil. Philippus oder Judas Thaddäus geradezu copiert. Die unterhalb der Linken des Herrn sichtbaren drei Köpfe stimmen in der Schädelbildung mit der niedrigen, zurücktretenden Stirne, mit den ausdrucksvollen Augen, der vom Augen- zum Mundwinkel sich herabziehenden tiefen Falte auffallend zu dem Bettler der heil. Elisabeth; ebenso ergeben sich Berührungen zwischen den einzelnen Engelsköpfen mit den Engeln der verschiedenen Fullstücke, besonders der Sudwand. Auch die Anbetung des Lammes, welche schon J. Q. Jahn <sup>2)</sup> dem Nicolaus Wurmser von Straßburg zuweisen will, gehört dem Werke Theodorichs an. Die Erwägung, dass gerade diese Darstellung allein kaum von einem anderen Künstler als dem alle übrigen Nischenwölbungsbilder ausführenden Theodorich stammen dürfte, spricht schon für diese durch andere Gründe erhärtbare Zuweisung. Die Kopftypen mit der kräftig entwickelten Stirn, auf welcher wiederholt die für Theodorich so charakteristische schwere Querfalte sich hinzieht, mit den durchwegs stark betonten Backenknochen, mit den bald breit-, bald eingedrückten Nasen entsprechen vollauf der Formensprache Theodorichs. Die Bewegungen der die Räucherwerkbehältnisse umfassenden Hände, welche nach Art der Tafelbilderdarstellungen gern eine zierliche Annäherung des mehr oder minder gekrümmten Zeigefingers an den ausgestreckten Daumen betonen, das an die Geberden der Attributzugabe erinnernde Emporhalten des Räucherwerkbehältnisses neben dem Lamme oder bei den zwei Ältesten hinten in der ersten Reihe begegnen auf den Tafelbildern wiederholt; die Fingerlage des über dem vorn knieenden Greise vorgeneigten Jünglings am Halse des Instrumentes lässt sich fast ganz gleich bei der heil. Jungfrau neben Katharina nachweisen. Ebenso berührt sich die Modellierung der fleischigen Hände und der vollen, vereinzelt klobig zulaufenden Finger. Selbst in dem unverkennbaren Parallelismus der Haltung der drei vordersten Gestalten kehrt ein auch bei der Anbetung der Könige auffallender Zug wieder; die Behandlung des Lammkörpers deckt sich mit jenem der Westwand, die Feinheit der spitzbogenfensterartigen Verzierung eines Stuhles mit der Ausführung des Gestühles auf der Verkündigungsscene. Die durchwegs einfachen Linien der rundlichen, vollen Faltenwurfmotive, unter welchen die Hauptformen des Körpers entsprechend angedeutet werden, entsprechen dem Brauche Theodorichs.

Noch zwingender und überzeugender wird die Übereinstimmung im Hinblick auf die handwerksmäßig ausgeführten Einzelheiten der Tafelbilder Theodorichs. Der kreisförmig umschlossene Strahlennimbus der heil. Maria auf allen drei Scenen der hinteren Ostfensternische ist genau nach dem für die Tafelbilder an zahlreichen Beispielen erweisbaren Recepte hergestellt; dasselbe gilt vom Nimbus des Erzengels Gabriel und der heil. Elisabeth. Die reliefartigen Goldverzierungen an den Reliquiaren der heil. drei Könige sind mit den bei Tafelbildern verwendeten Formen gearbeitet; die runde Rosette, welche die Hauptverzierung des Reliquiarfußes beim ersten Könige bildet, begegnet auch an den Mantelsäumen des heil. Augustinus und des heil. Ambrosius. Die beiden noch erhaltenen großen Rosetten am eigentlichen Körper des Gefäßes wiederholen Muster am Mantel des heil. Gregor, deren eines auch im Mittelpunkte des vom dritten Könige gehaltenen Ostensoriums abermals verwendet ist. Die kleinen Rosetten der Gefäße der zwei ersten Könige stimmen vollständig zu einem an

<sup>1)</sup> Woltmann, Buch d. Malerzeche in Prag S. 42 erklärt auffallenderweise, die oberen Wandbilder der Kreuzkapelle hätten »stark gelitten, sodass ein scharfes und bestimmtes Urtheil über ihren Stil schwer ist«. Außer der Heimsuchungsscene sind jedoch gerade die Bilder der Westfensternische und der hinteren Ostfensternische verhältnismäßig gut erhalten. — Woltmann, Gesch. d. Malerei I. S. 396 erkennt sie dem Theodorich zu. — <sup>2)</sup> J. Q. Jahn, Etwas von den ältesten Malern Böhmens u. a. O. S. 81 u. 90.



Buchdeckeln und Heiligengewändern vielfach gebrauchten Ziermotive, das sich auch bei dem Buche mit den sieben Siegeln findet; das letztere zeigt abwechselnd mittlere und kleine Rosetten, die als Tafelbilderzier verschiedenartige Verwendung fanden und an den Kronen der Könige wie der Ältesten wiederkehren. Die obere und mittlere Rosettenreihe am Gefaße des zweiten Königes sowie der Stirnreif seiner Krone sind gleich der äußeren Reihe am Gefäßfuße des ersten Königes nach einer Form gearbeitet, die auch für die Mittelverzierung einer Mitrahälfte des heil. Augustinus oder auf dem Buchdeckel des heil. Hieronymus benützt wurde. Bei letzterem erscheint der von einem Kreise umschlossene Punkt, welcher auf den Mitren des heil. Augustinus und Ambrosius sowie an des letztgenannten Mantelsaume sich findet, ebenso behandelt wie an dem Gefäßfuße des ersten oder an der Krone des zweiten Königes. Die sechsblättrigen Rosetten oberhalb des Pultes der Verkündigungsscene entsprechen genau der Form, die auch für das Gewand der heil. Agnes, den Buchdeckel des heil. Hieronymus und bei allen Heiligen der Westfensternische verwendet ist. Eine solch innige Berührung der erwiesenen handwerksmäßig hergestellten Zierzuthaten kann natürlich nicht zufällig sein, sondern bestätigt die schon aus der Würdigung der rein künstlerischen Eigenthümlichkeiten gewonnene Überzeugung, dass derselbe Meister, welcher die Tafelbilder der Karlsteiner Kreuzkapelle ausführte und so eigenartig ausstattete, auch die schwungvoller componierten Bilder der Nischenwölbungen vollendete und mit den nach den gleichen Formen hergestellten Zierraten schmückte. Sie können, wenn die den Hauptschmuck der Karlsteiner Kreuzkapelle bildenden Tafelbilder von Theodorich stammen, nur diesem Meister zugesprochen werden, welcher auch noch andere Wandgemälde Karlsteins ausführte.

Der dritte König auf der Anbetung der heil. drei Könige bietet die Züge Karls IV. Die Auffassung des Bildnisses stimmt vollständig mit dem Bildnisse des Kaisers über der Thüre der Katharinenkapelle überein, das leider nicht gleich intact geblieben ist, um auch hinsichtlich der Durchführung ein ganz sicheres Urtheil zu ermöglichen. Denn wenn man selbst dem Unterschiede in der Anordnung der auf die Schulter fallenden Haare keine besondere Bedeutung beilegen möchte, so entfernt sich doch das Bildnis der Kaiserin in der Modellierung des Gesichtes, in der Form der Augen und der Lippen, in der mehr ins Einzelne gehenden Haarbehandlung beträchtlich von der Behandlungsweise Theodorichs; inwieweit die offenbar bildnistreue Darstellung ein Abgehen von sonst gern hervorgekehrten Eigenthümlichkeiten bedingen konnte, lässt sich nicht bestimmt entscheiden, da ein analoger Fall zur Begründung fehlt und die Übereinstimmung des Musters am Gewandsaume der Kaiserin mit dem Goldgründe der Altarwand immerhin auf die Ausführung durch einen anderen Meister bezogen und vielleicht sogar Thomas von Modena zugerechnet werden dürfte. Verlässlicher gestaltet sich die Zuweisung der Bildnisse Karls IV. in der Marienkirche, da hier nicht nur die Ähnlichkeit der Gesichtszüge, sondern auch noch andere Momente in Betracht kommen. Es ist gar nicht schwer, für die Motive der Handbewegungen aller Personen der drei Scenen Ähnlichkeiten oder fast vollständige Übereinstimmungen mit den auf Theodorichs Bildern so oft begegnenden Bewegungen zu finden, so für die Linke Blancas, für die Rechte Karls bei der Übernahme des Krystalles oder beim Emporhalten des kleinen Goldkreuzes auf der dritten Scene, für die Rechte des jungen Fürsten, der den Krystall überreicht. In den drei zuletzt erwähnten Fällen zeigt sich besonders die für Theodorich eigenartige Zierlichkeit der Annäherung des Daumens und des Zeigefingers; die volle Behandlung der Finger und des Handrückens hält sich, soweit die Übermalungen noch erkennen lassen, zumeist an die Art des Meisters. Selbst die Finger Blancas mit den kurzen, fleischigen Gliedern neigen einer etwas klobigen Abrundung zu. Die Einfachheit der Faltenwurfmotive entspricht gleichfalls der Gewandbehandlung Theodorichs. Darf man ihm die Bildnisscenen der Marienkirche zurechnen, so offenbart er sich darin augenscheinlich als ein für jene Zeit höchst achtbarer Porträtmaler, der die Individualität der darzustellenden Person zu erfassen und wiederzugeben bemüht ist. Gerade dieser Zug erscheint fast selbstverständlich bei einem ohnehin naturalistischer Auffassung geneigten Künstler, der auch für seine Tafelbilder der Kreuzkapelle seine ohnehin nicht zu zahlreichen Typen dem Lehrbuche der Natur entlehnte und trotz mehrfacher Wiederholung derselben ausgesprochener Individualisierung zustrebt. Ein Mann, der die bloße Wiederbenützung des Überlieferten aufgab und brauchbare Gestalten und Motive seiner Umgebung zu verwenden begann, konnte gewiss auch als Bildnismaler besonders geeignet erscheinen und sich bewähren, aber zugleich dadurch in der Schilderungskraft physischer und geistiger Größe steigen. Die prächtigen Charakterköpfe der fünf Mönche, der vier Kirchenlehrer, der beiden Einsiedler oder der Päpste lassen keinen Zweifel darüber, dass Theodorich Arbeiten wie den Bildnissen der Marienkirche vollauf gewachsen war, welche ihm außer den Tafelbildern und Wandgemälden der Kreuzkapelle zugesprochen werden dürfen; ein gemeinsamer Zug des Repräsentativen verbindet die Tafelbilder mit den Bildnissen Karls IV. Der Künstler gieng mit dem Geiste der Zeit, in welcher das Individuum, wie die bildnistreue Behandlung in Karlstein, in der Wenzelskapelle, auf dem Mosaik des Prager Domes und an den Triforiumsbüsten desselben oder Votivdarstellungen in Bilderhandschriften dargestellt zu werden. Da Theodorich es sich nicht daran ergehen ließ, letztere auf bestimmte Fälle zu beschränken, sondern der Erscheinung seiner Zeitgenossen eine gewisse Berücksichtigung in seinen Werken überhaupt einräumte, lenkte er als einer der ersten Maler Mitteleuropas in Bahnen ein, welche die Kunst zu neuen Aufgaben und Zielen führten. Darstellungen einzelner Heiligen sowie verschiedener Vorgänge der heil. Geschichte und Bildnisse der Zeitgenossen grenzen das Schaffensgebiet Theodorichs ab, dessen Streben nach überzeugender, wahrheitsgetreuer Individualisierung eine hoch anzurechnende künstlerische That bleibt; in den Wandgemälden<sup>1)</sup> erreicht er eine größere Weichheit der Färbung und Modellierung als in den Tafelbildern.

<sup>1)</sup> Egerth, Konthist. Sammlungen d. Ab. Kaiserhauses, Gemälde, III, S. 251 spricht denselben nur »geringen Schönheitssinn, plumpe Zeichnung und schwerfällige Malart« an.



Steht Theodorich in mancher Beziehung auch nicht so hoch, als man bisher annahm, da Einzelheiten seiner Werke in das Gebiet des rein Handwerksmäßigen herabdrücken, so bleibt er doch eine sehr interessante Persönlichkeit, über deren Lebens- und Bildungsverhältnisse leider sehr wenig überliefert ist. Seine Sesshaftigkeit in Prag <sup>1)</sup> verbürgt ebensowenig die unbestreitbare Angehörigkeit zur tschechischen Bevölkerung als seine deutsche Namensform allein den Deutschen; allerdings spricht die Thatsache, dass der Charakter der Prager Malerzuche bis zur Vollendung der Karlsteiner Gemälde sicher deutsch war und Theodorich unter den Zechmitgliedern gerade an erster Stelle genannt ist, <sup>2)</sup> entschieden mehr für die Zugehörigkeit zur deutschen Bevölkerung. Dieselbe wird auch nicht schlankwegs fraglich durch die Beziehungen der Gestalten Theodorichs zu slawischen Typen, aus welchen man auf die tschechische Herkunft des Meisters schließen wollte. Denn der slawische Typen verwendende Künstler muss nicht gerade deshalb selbst Slawe sein, weil er aus einer vielfach slawischen Umgebung seine Darstellungsformen nahm; freilich rückt ihre nahezu ausschließliche Verwendung den Meister, welcher ausgesprochener Individualisierung zustrebt, zweifellos der tschechischen Bevölkerung näher. Stammte er vielleicht aus derselben <sup>3)</sup> und empfing er theilweise von jenen Meistern Unterricht, welche 1348 die deutschen Satzungen der Prager Malerzuche niederschreiben ließen, so tritt seine dahinc empfangene Ausbildung zweifellos unter deutschen Einfluss, der ja in Böhmen unter Karl IV. noch so stark war, dass Nicolaus Wurmser von Straßburg als Hofmaler berufen wurde. Von den Anschauungen, welche die Durchschnittsmaler jener Zeit vertraten, entfernte sich Theodorich bald, verzichtete auf die bloße Wiederholung überkommener Idealtypen und arbeitete sich in der aufmerksamen Beobachtung seiner Umgebung zu einem eigenen Ideale durch, das aus seinen Zeitgenossen gleichsam herauswuchs. So schritt der Künstler über die Durchschnittsauffassung seiner Berufsgenossen hinaus und betrat einen neuen Weg, auf welchem ihn unbestreitbar der Beifall der Besten seiner Zeit begleitete, als »ingeniose et artificialiter« ausgeführt bezeichnete. Diese Charakterisierung, welche gewiss auch einen Maßstab für die Beurtheilung des Geschmacks der Zeit Karls IV. abgeben darf, ist von höchstem Interesse für die Wertschätzung der Bilder Theodorichs. Die oben nachgewiesenen, handwerksmäßigen Einzelheiten, welche unverkennbar nach verschiedenen, von italienischen Künstlern gehandhabten Vorschriften ausgeführt sind, zeigen den Meister in offenkundiger Abhängigkeit von der in Italien herrschenden Kunstübung. <sup>4)</sup> Sie erstreckt sich aber durchwegs auf das Beiwerk, auf Nebensächlichkeiten und berührt mehr die Ausführungsweise als die Auffassung des Meisters selbst, der in seinen wiederholt urwürgigen Gestalten auf das Recht künstlerischer Selbstbethätigung nicht verzichtete. Dies deutet darauf hin, dass die Ausbildung Theodorichs bereits abgeschlossen war, als er die auf den Karlsteiner Tafelbildern so oft angewandten Kunstgriffe kennen lernte, welche die Ausführung der Arbeit sowohl erleichterten, als auch die Wirkung zu heben geeignet waren. Theodorich hat sich dieselben jedoch gewiss nicht in Italien selbst angeeignet, von dessen Kunstweise sonst der ein offenes Auge besitzende Meister mehr angenommen haben müsste. Die Vermittlung erfolgte augenscheinlich unmittelbar in Böhmen durch einen in Karlstein arbeitenden italienischen Meister, da z. B. die Gewänder des apokalyptischen Weibes auf den Westwandscenen der Marienkirche gleichfalls Patronenverwendung zeigen. Darf man diese Darstellungen dem Thomas von Modena beilegen, dann verdankte Meister Theodorich ihm die Unterweisung in den auch auf Karlsteiner Bildern gebrauchten Kunstgriffen der Italiener. Zu denselben gehört vielleicht auch die verhältnismäßig scharfe Abgrenzung der Umrisse bei den auf Goldgrund zu stellenden Figuren, die besonders bei den meisten Tafelbildern der Fensterischen und theilweise bei den Wölbungsdarstellungen gut erkennbar ist. Sie entspricht ebenso dem von Cennino Cennini niedergeschriebenen Brauche Italiens im 14. Jahrhunderte <sup>5)</sup> wie die Ausführung der Gesichter nach jener der Gewänder <sup>6)</sup> oder manches der Faltenbehandlung. <sup>7)</sup> Inwieweit die Verwendung fremden Brauches bei der Gewand- und Nimbenbehandlung der Kreuzkapellenbilder auf Theodorichs Initiative zurückgieng, ist nicht sicher zu entscheiden; denn Karl IV. führte z. B. auch bei der Ausführung des Mosaikes am Prager Dome eine in Böhmen bis dahin unbekannt, aber gerade in Oberitalien vielfach verwendete Technik ein und konnte in gleicher Weise die so eigenartige Bilderausstattung beeinflussen, der namentlich die Venezianer noch geraume Zeit zugethan blieben. Jedenfalls entsprach sie dem Geschmacks des Kaisers, welcher ihr Eingang in einen der Karlsteiner Prachträume gewährte. So machte der nächst Thomas von Modena zumeist in Karlstein beschäftigte Meister Theodorich wenigstens den äußerlichkeiten der italienischen Kunstweise manches Zugeständnis, ohne sich selbst dabei aufzugeben; der Brauch südländischer Kunst verschmilzt mit seiner aus anderen Quellen hervorgegangenen Eigenart aufs innigste wie bei keinem anderen nordischen Zeitgenossen. Aber nicht das auf italienischen Einflüssen beruhende Beiwerk bedingt »allein den eigenthümlich monumentalen, von der gleichzeitigen deutschen Richtung durchaus verschiedenen Stil von Prager Malern wie Dietrich <sup>8)</sup>;« seinem Pinsel und seiner von italienischer Auffassung sonst unberührten Behandlung eignete zweifellos bereits monumentale Wirkung, ehe er handwerksmäßige

<sup>1)</sup> Neuwirth, Beiträge zur Gesch. d. Malerei in Böhmen während d. 14. Jhds. a. a. O. S. 60 u. f. urk. Beil. Nr. IV u. V. — <sup>2)</sup> Ebendas. S. 49 u. f. — Woltmann, Buch d. Malerzuche in Prag S. 85. — <sup>3)</sup> Prag, Stadtarchiv. Lib. contr. sen vendit. Hradezan. Bl. 14 findet sich am 3. October 1359 die Eintragung, »quod discretus vir domini Theodorici dictus Zele domum suam, quam habet et habuit in Hradezano, vendidit.« Doch fehlt jede verlässliche Grundlage der Beziehung dieses Hradeziner Hausbesitzers auf Theodorich. — <sup>4)</sup> Mikowec, Karlstein a. a. O. S. 193 hebt hervor, dass die böhmische Malerschule, deren Würdigung sich auf die Bilder Theodorichs gründet, sich »an die byzantinische anlehne«. So lange diese Beziehung nicht mit mindestens ebensoviel Einzelheiten bewiesen wird wie jene zu Italien, braucht wohl auf die Widerlegung dieser gewissen tschechischen Lieblingsideen baldigenden Zuweisung nicht eingegangen zu werden. — <sup>5)</sup> Cennino Cennini, Buch von der Kunst S. 78, Cap. 123. Sobald du dein ganzes Gemälde fertig gezeichnet, so gebrauche eine Nadel, die in einem Schafte steckt, und grabe damit längs den Conturen in den Grund ein, welchen du zu vergolden hast u. s. w. — <sup>6)</sup> Ebendas. S. 94, Cap. 145 rith er zuerst dem Tafelmaler: »Dass du Gewände und Hüser stets früher als die Gesichter malen musst.« — S. 96, Cap. 147 folgen nach Vollendung der Bekleidungen die Angaben für das Malen der Gesichter, Hände, Füße und alles Nackten, eine Reihenfolge, deren Einzelheiten die Betrachtung der Tafelbilder auch bei Theodorich erweisen lässt. — <sup>7)</sup> Ebendas. S. 89 u. f. Cap. 141 u. f. — <sup>8)</sup> Thode, Die Malerschule von Nürnberg. S. 7.



Kunstgriffe der Italiener kennen lernte und annahm. Seine Typen stehen nicht unter dem für sie in Anspruch genommenen<sup>1)</sup> Einflusse des Thomas von Modena; höchstens berührt sich in den Apokalypsedarstellungen beider das Bestreben, verwandte Motive zu einer mehr geschlossenen Composition zu vereinigen. Außerdem begegnen bei den Darstellungen der Karlsteiner Kirchenlehrer und den Dominicanerheiligen des Capitelsaales zu Treviso, dessen feierlich ernste Gestalten im Anordnungsgedanken viel an die Karlsteiner Kreuzkapelle erinnern, so überraschende Beziehungen in der Gesamtaufassung und in der Durchbildung des Beiwerkes, dass man fast annehmen möchte, Thomas von Modena habe den Ausschmückungsplan der Kreuzkapelle irgendwie beeinflusst.

In den Kreis der für Karlstein beschäftigten Maler tritt auch der 1357, 1359 und 1360 als Hofmaler Karls IV. genannte Nicolaus Wurmser aus Straßburg, der 1360 vom Kaiser Abgabefreiheit für seinen 1367 im Besitze des Hofmalers Theodorich begnügten Hof in Mofin bei Karlstein erhielt.<sup>2)</sup> Da der aus Straßburg berufene Meister<sup>3)</sup> schon vor dem 5. Juli 1357 die Tochter eines Saazer Bürgers geheiratet hatte, was wohl auf ein bereits längeres Verweilen und Arbeiten in Böhmen gedeutet werden darf, so fällt seine Thätigkeit gerade in die für Karlsteins Ausschmückung wichtige Zeit und rückt mit dem Besitze in Mofin in die Nähe der Burg selbst. Die Unbestimmtheit der 1359 erwähnten *«loca et castra, ad quae deputatus fuerit»*,<sup>4)</sup> erschwert die Zuweisung bestimmter Werke an ihn, obzwar gerade der nur ein Jahr später erweisbare Besitz bei Karlstein gewiss dafür spricht, dass Nicolaus Wurmser in der Zwischenzeit Arbeiten in der Burg aufnahm oder fortsetzte. Da ihm weder die Apokalypsebilder der Marienkirche<sup>5)</sup> noch die Darstellungen in den Nischenwölbungen der Kreuzkapelle<sup>6)</sup> zufallen, so erübrigt nur seine Antheilnahme an den verlorenen Bildern des Palas oder den Gemälden im Treppenhaus, deren germanischen Charakter schon Kugler erkannte;<sup>7)</sup> auch Passavant constatirt in ihnen deutsche Art und Weise<sup>8)</sup> und weist die von den anderen Malereien abweichenden, mit den deutschen sehr übereinstimmenden Werke Nicolaus Wurmser<sup>9)</sup> zu, für welchen im heutigen Karlsteiner Bestande nur die Treppenhausbilder in Betracht kommen könnten. Da dieselben nicht nur im 17. Jahrhunderte restaurirt wurden, sondern auch keineswegs gut erhalten sind, ist die Beurtheilung der Einzelheiten sehr erschwert. Der Künstler neigt einer schlankeren, vereinzelt schmaltultrigen Gestaltenbildung zu, deutet die Hauptformen des Körpers unter der von »gekniitterten Falten«<sup>10)</sup> fast freien, meist leicht fließenden Gewandung richtig an und betont bei eng anliegender Kleidung abrundende Modellierung. Die Gesichtsförmigkeit ist überwiegend oval, die Stirn der zu taufenden Ludmila hoch; Oberkörper und Arme der letzteren sind voll und fleischig. Die oft überaus gut bewegten Finger der natürlich gebildeten Hände werden nirgends übertrieben schlank; die Gestalten treten vielfach nur mit der Spitze, selten mit voller Sohle der in spitzer Beschuhung steckenden Füße auf. Die Haarbehandlung geht nur ausnahmsweise ins Einzelne. Beachtung verdient besonders die aus zahlreichen Bewegungen ersichtliche gute Beobachtung des Land- und Weinbaues;<sup>11)</sup> das Vorstürzen des Kaisers, die erhobene Rechte Wenzels beim Galgenumhauen oder des ihm im Walde bedrohenden Mannes, die Bemühungen beim Blutabwaschen, die Bewegungen der Pferde sind voll Leben. Der Künstler versteht es bereits, sich auf einzelnen Scenen mit der Behandlung und Vertiefung des für die Darstellung gewählten Innenraumes ziemlich gut abzufinden, und bekundet auf der Bauscene der Ludmila-legenden Sinn für das Wesen des Architekturbildes. Mit Vorliebe greift er zu landschaftlichem Hintergunde, den er mit wenigen Strichen gut charakterisirt, und lässt sich bei aller Stilisierung der Baumformen doch auch auf naturwahre Blattbehandlung, z. B. des Eichenlaubes in der Waldscene, ein. Im allgemeinen ist die Composition auf das Nothwendigste beschränkt; wird sie figurenreicher, so gelingt dem Meister mehrmals recht ansprechend die Beziehung der Einzelgestalten aufeinander und zur Hauptfigur. Die Umrisse sind fest und sicher, frei von peinlicher Kleinlichkeit gezogen; nur ab und zu lassen — besonders bei den Gestalten der Höllinge — einige ursprüngliche Farbenreste modellierende Abrundung erkennen. Die Auffassung und Behandlung des Stoffes ist, wie namentlich die Wenzelslegende feststellen lässt, keineswegs selbständig, sondern hält sich an die im 14. Jahrhunderte stark verbreitete Überlieferung in Wort und Bild; letzterer gegenüber bethätigt der Maler nur vereinzelt in der Zusammenfassung mehrerer Momente in einer Darstellung eine gewisse Freiheit. Immerhin könnten die Karlsteiner Treppenhausbilder, welche deutschen Wandmalereien entschieden näher stehen als den italienische Einflüsse zeigenden Apokalypsebildern oder der Art Theodorichs, am ehesten dem Hofmaler Nicolaus Wurmser von Straßburg zugerechnet werden, ohne dass sich seine Eigenart so scharf als die der anderen Meister begrenzen lässt. Die ihm wiederholt zuerkannte Wiener Kreuzigung ist zweifellos eine Arbeit Theodorichs.

Der Meister des Budnianer Altares, dessen noch kurz zu gedenken ist, erscheint als ein recht mittelmäßiger, aber charakteristisch arbeitender Maler. Seine knöchrigen, bei Frauen überschulankten Finger, die Hautgrübchen an den Finger-

<sup>1)</sup> Thode, Die Malerschule von Nürnberg, S. 44. — <sup>2)</sup> Neuwirth, Beiträge z. Gesch. d. Malerei in Böhmen, währ. d. 14. Jhd., a. a. O. S. 60 u. f. — <sup>3)</sup> Ebendas., S. 70 wird er 1357 als *«civis in Sazavce»* bezeichnet, wobei auch offenbar seine Berufung erfolgte, nicht aber aus Worms, wie Thode, Malerschule von Nürnberg S. 7 und nach Gurllitt, Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, XVII. Heft (Dresden 1895), S. 98 annimmt. — <sup>4)</sup> Woltmann-Pangertl, Buch d. Malerzunft in Prag, S. 130, Anm. 369. — <sup>5)</sup> Ebendas., S. 44 u. 45 sowie in Gesch. d. Malerei I. S. 395 spricht Woltmann diese Gemälde Nic. Wurmser zu; desgleichen Grueber, Kunst d. Mittelalters I. Böhm. III. S. 122, Schnaase, Gesch. d. bild. Künste VI, S. 442, Janitschek, Gesch. d. deutsch. Malerei S. 202, Thode, Malerschule v. Nürnberg, S. 44. — <sup>6)</sup> Hotho, Gesch. d. christl. Malerei S. 360 rechnet beide Gruppen »dem deutschen Gefalteten Theodorichs« zu; zu dieser Ansicht neigt auch Waagen, Die deutschen u. niederländischen Malerschulen, I, S. 55. — <sup>7)</sup> Burckhardt, Kuglers Handbuch d. Geschichte d. Malerei I. S. 222. — <sup>8)</sup> Passavant, Über die mittelalterliche Kunst in Böhmen u. Mähren, a. a. O. S. 211. — Grueber, Kunst d. Mittelalters I. Böhm. III. S. 71 meint, dass die Malweise sich der fränkischen nähert. — <sup>9)</sup> Popow, O starobylé české malbě. (Časopis českého muš. Prag 1846.) S. 515 behauptet, dass alle dem Wurmser beigelegten Bilder »sola u. charakteru české školy« seien, und fügt naiv zu: »Bezpochyby obdržel on v Čechách svoje umělecké vzdelání«. — <sup>10)</sup> Grueber, Kunst d. Mittelalters in Böhm. III. S. 71. — <sup>11)</sup> Sieh oben S. 51 u. 52.



gelenken in der Art des rechten Daumens beim heil. Wenzel, die wiederholt begegnende, besonders beim heil. Palmatus auffällige Bildung des oberen Augenlides, die Zuspitzung des Mundes, der fast ausnahmslos im Mundwinkel ansetzende Bart, die parallelen Haarreihen im Barte des heil. Joseph, der Heilandsleib werden charakteristische Kennzeichen, nach welchen sich auch andere Leistungen des sonst unbekanntes Künstlers leicht bestimmen ließen. Die Verkündigung Maria und die Geburt Christi zeigen viele Einzelheiten fast desselben Compositionsschemas; die langgezogene Madonna unter dem Kreuze erinnert an den Slawietiner Altar, der auch das Emporziehen Christi mit dem Stricke auf der Geißelungscene ähnlich bietet. Dass der Maler sich überhaupt offenbar viel in überlieferten Darstellungstypen bewegt, lehrt der Vergleich mit einer 1895 auf der Prager Ausstellung bekannter gewordenen Ölbergscene, die gleichfalls den Zaun mit dem Thore und den gelbgekleideten Judas neben dem Führer der Schar zeigt. Etwas ausschließlich Böhmisches hat das Werk nicht an sich, das von den Durchschnittsleistungen deutscher Maler am Schlusse des 15. Jahrhunderts sich keineswegs unterscheidet, an die Bedeutung der älteren Karlsteiner Bilder aber nicht heranreicht.

Karlsteins Bilderschatz bleibt allzeit in mannigfacher Hinsicht beachtenswert. In der Glanzperiode der Kunst in Böhmen entstanden, ist er gleich der ihn umschließenden Burg ein Ehrenkenmal für den kunstfreundlichen Sinn Karls IV. geworden. In seinen Porträt-darstellungen bricht ein starker Zug persönlichen Interesses durch, das Berücksichtigung der Individualität fordert und fördert; in dem Stammbaume der Luxemburger tritt der Familienstolz hervor, der bei den Darstellungen im Treppenhaus selbst auf das Gebiet der Legende hinüberschweift. Die Neigung zu theologischer Speculation führt zur Anordnung der Apokalypsedarstellungen; die Reliquienverehrung und die Reliquienerwerbungen des Kaisers finden ein künstlerisches Echo in Gemälden, welche den persönlichen Antheil Karls IV. an diesen Gegenständen frommer Verehrung betonen oder die Schar der in Karlstein durch Reliquien vertretenen Heiligen gleichsam um ihn versammeln. Reliquien-cult und Ereignisse jener Tage bestimmen die Bilder, welche dem Doppelwunder mit der Nicolausreliquie gelten. So weitet sich das Gebiet der Malerei nach mehr als einer Richtung aus; im Ansprüche der Person auf künstlerische Behandlung im engeren und weiteren Sinne regt sich ein Hauch moderner Anschauungen. Künstler des Südens und des Nordens finden bei der Ausführung der verschiedenartigsten Aufträge Beschäftigung, der Vorgeschrittene den minder Geschulten anregend, aber nicht ganz überwältigend; das Urwüchsige eigenartiger nordischer Auffassung erliegt nicht dem schmeichelnden Wohlwille italienischer Kunst, deren Ausstattungsweise jedoch der Nordländer vollständig huldigt. Die hohe Wahrscheinlichkeit der Ausführung der Treppenhausbilder durch den aus Straßburg berufenen und offenbar andere Anschauungen vertretenden Hofmaler Nicolaus Wurmser lässt gerade in dem nach französischem Muster erbauten Karlstein jenen internationalen Charakter des Kunstlebens in Böhmen unter Karl IV. scharf hervortreten, dem das Land in erster Linie so viele herrliche Kunstschöpfungen zu danken hat. Der Wappelöwe Böhmens und der Adler des deutschen Reiches, welche bei der künstlerischen Ausstattung Karlsteins so mannigfache Verwendung fanden, künden jedoch in einer den Wandel der Zeiten überdauernden Sprache noch nach Jahrhunderten, dass der Karlsteins Bilderzier anordnende König Böhmens zugleich ein deutscher Kaiser war, der die zur Aufbewahrung der deutschen Reichskleinodien in erster Linie bestimmte Burg ebenso reich als prächtig durch italienische und deutsche Meister ausschmücken ließ.



Abb. 15. Altes Pult in der Karlsteiner Kreuzkapelle.