



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

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

**Neuwirth, Josef**

**Prag, 1896**

III. Die Gemälde der Karlsteiner Katharinenkapelle.

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



Abb. 6. Heiligenköpfe an der Nordwand der Karlsteiner Katharinenkapelle.

### III.

## Die Gemälde der Karlsteiner Katharinenkapelle.

**V**on der Marienkirche führt ein schmaler Gang im Mauerkörper der Westwand zu der Katharinenkapelle, die mit mäßiger Vorkragung an der Südseite vortritt und fast ganz in dem Mauerkörper der Südwand ausgespart erscheint. Unter dem aus späterer Zeit stammenden Verputze ist an mehreren Stellen ein vergoldeter Gipsgrund erkennbar, in welchem einst Edelsteine eingelassen waren. Außer dieser Decoration zierten den engen Raum, der nur durch ein kleines Fenster spärliches Licht erhält, noch Wandmalereien; als Rest derselben stellt sich ein mit beiden Händen das Rauchfass schwingender Engel dar (Taf. XIII, Abb. 1). Die stark beschädigte, von rothem Grunde sich abhebende Gestalt mit blondem Haare und grünen Flügeln trägt ein blaues Gewand und bietet künstlerisch immer noch mehr als die ziemlich rohe Darstellung der Dreifaltigkeit in der Wölbung der Fensternische; hier zeigt eine braunrothe, mit Grau gehöhte Zeichnung den thronenden Gott Vater, mit beiden ausgestreckten Armen das Kreuz haltend, an welchem Christus mit einem fast durchsichtigen Lendenschurze hängt. Die Fensterleibungen enthalten auch noch Reste der ursprünglichen Wandverkleidung mit vergoldetem Gipsgrund für das Einsetzen der Edelsteine. Dieser Gang ist gegen die Katharinenkapelle hin abgesperrt durch eine prächtige alte Eisenthüre,<sup>1)</sup> deren von breiten Bändern umsäumte Rauten als Zierde den silberweißen Löwen Böhmens auf rothem und den einköpfigen schwarzen Adler des deutschen Reiches auf goldenem Grunde einschließen, indes die rosettenartigen Schrauben einst ebenso in Vergoldungen hervortraten wie die auf den Bändern aufgemalten sonnenartigen Verzierungen; selbst an den geraden Bändern der Thürückseite setzen in Schwarz aufgemalte, gothisch stilisierte Ziermotive ein, die von rothem Grunde sich wirkungsvoll abheben.

Nur wenige Räume mittelalterlicher Kirchen- und Burgenbaukunst bieten heute noch eine solche Pracht ursprünglicher Ausstattung wie die Karlsteiner Katharinenkapelle,<sup>2)</sup> in welche Karl IV. zu Andachtsübungen sich zurückzog (Taf. XIV). Reicher Farbenschmuck hebt die Glieder der vergoldeten Rippen in den beiden Kreuzgewölbejochen, an deren Schlusssteinen auf Silberblech Rosetten aus eingesetzten Edelsteinen prangen; die Mitte der einen zeigt einen von Amethyst-, Karneol- und Chrysoprasstücken umgebenen Topas, die andere einen feingeschnittenen Chalcedon mit einem ausdrucksvollen Engelskopfe. Der birnförmige Vorsprung des Rippenprofils ist vergoldet, die Auskehlung mit goldenen Sternen auf blauem Grunde besetzt und das beide verbindende Mittelglied hellroth bemalt; den farbenprächtigen Eindruck des Kapellenraumes erhöht sowohl der Goldgrund der Kappen, von welchem Sterne, Kreuze und vierblättrige Rosetten sich abheben, als auch die Edelsteinverkleidung der Wände, in deren vergoldetem Gipsgrunde glänzend polierte Prachtexemplare von Jaspis, Karneol, Amethyst u. dgl. — im ganzen 1132 Stücke — erstrahlen. Selbst der vortretende Rand der Altartischplatte war einst mit Edelsteinen auf vergoldetem Gipsgrunde geziert, um welche je acht, heute fehlende kleinere Steine eingesetzt waren. An

<sup>1)</sup> Grueber, Kunst des Mittelalters in Böhmen, III. S. 68 u. 137. — Sedláček, Karlstein u. a. O. S. 57. — <sup>2)</sup> Zap, Kaple sv. Kříže a sv. Kateřiny na Karlštejně u. a. O. S. 75 u. f. — Bock, Schloss Karlstein in Böhmen u. a. O. S. 91. — Zap, Kolegiální chrám Panny Marie s kaplí sv. Kateřiny na Karlštejně u. a. O. S. 340. — Grueber, Kunst d. Mittelalters in Böhmen III. S. 67 u. 68. — Passavant, Über die mittelalterl. Kunst in Böhmen u. Mähren u. a. O. S. 210. — Taf. II. bei Grueber ist ebenso ungenau als die Abbildung des Innern bei Sedláček, Podbrdsko S. 109.

jeder Längswand sind zwei Eisenstangen, die ehemals vergoldet waren, zum Schutze des unteren Theiles der Edelsteinverkleidung angebracht. An der linken Wand haben sich überdies die Köpfe mehrerer Heiligenbilder erhalten, deren Oberkörper unter der erst später eingesetzten Edelsteinverkleidung noch zur Zeit Karls IV. verschwanden. Eine Madonna mit dem Kinde zwischen Karl IV. und seiner dritten Gemahlin in der Nische oberhalb des Altares, das Kreuzigungsbild vorn am Altartische und die heil. Katharina an der Epistelseite desselben, die Bildnisse des Kaisers und seiner Gemahlin über der Eingangsthüre zeigen die Ausnützung jeder für Bemalung freibleibenden Fläche zur farbigen Ausschmückung; der Rest einer alten Glasmalerei in dem Fenster nächst dem Altare lässt feststellen, dass auch dieser Kunstzweig der Gothik bei Karlsteins Ausschmückung entsprechende Berücksichtigung fand.

Die Gemälde der Katharinenkapelle, deren Ausstattung auf eine besonders abwechslungsreiche Farbenwirkung abzielt, gehören zu den hervorragendsten Stücken der Karlsteiner Bilder; leider ist das am feinsten empfundene und durchgeführte Nischenbild (Taf. XV) stark beschädigt. Dasselbe wird in der Rundung außen von Edelsteinen umrahmt,<sup>1)</sup> um deren jeden wie vorn an der Altartischplatte je acht kleinere Steine eingesetzt waren; der Nischenhintergrund ist blau mit goldenen Sternen. Auf braunem, baldachinartig abschließendem Throne, dessen Wangen falenartige Aufsätze, strebfeilerähnliche Abtreppe und ein Spitzbogenfenster als Durchbruchmotiv zeigen, sitzt die goldnimbierte Madonna in blauem, über den Kopf emporgezogenem Mantel, dessen Agraffe ausgebrochen ist; drei Vierpässe und ebensoviel schlangentartige Thiere zwischen denselben schmücken die Stufe, indes an der linken Wange des Thrones noch eine fünfblättrige, weißgehöhte Rose sichtbar wird. Während Maria die Rechte huldvoll einer gekrönten Frau reicht, welche in blauem Mantel über grünem Unterkleide vor ihr kniet und mit beiden flehend erhobenen Händen die Rechte der Gottesmutter umfasst, hält sie mit der Linken ungewungen das goldnimbierte, nur mit einem Lendentuche bekleidete Kind. Letzteres wendet sich nach auswärts, erhebt segnend die Rechte und reicht die Linke Karl IV., der in grüngerfüttertem Purpurmantel gekrönt vor ihm kniet und beide Hände betend emporstreckt, wobei die dunkelrothen Ärmel und ein grünes Unterkleid sichtbar werden. Die Innenseite des Nischenrundbogens zieren sechsstrahlige Sterne auf blauem Grunde; an derselben ist hinter Karl IV. der nimbierte Apostel Petrus in rothgefüttertem grünem Mantel sichtbar, der in der verhüllten Linken ein Buch, in der Rechten einen aufrechtstehenden großen Schlüssel trägt. Außer hoher Stirne und ruhigen Augen lässt sich an dem abgeriebenen Gesichte nicht viel bestimmen. Petrus gegenüber steht hinter der Kaiserin, welche als Anna von Schweidnitz, Karls dritte Gemahlin, zu deuten ist, der bärtige, nimbierte Apostel Paulus in rothem, grüngerfüttertem Mantel, mit grünem Buche in der verhüllten Linken, die Rechte auf den Kreuzgriff eines aufrecht stehenden Schwertes stützend.

Trotz der schweren Beschädigungen gibt das Nischenbild der Karlsteiner Katharinenkapelle sehr interessante kunstgeschichtliche Aufschlüsse, für welche besonders der Madonnenkopf in Betracht kommt; schon Kugler bemerkt<sup>2)</sup>, dass er etwas Sienesisches — vielleicht von Thomas von Modena — an sich trage. Die hohe Stirne, die schön geschwungenen Augenbrauen, die gerade Nase mit dem scharf aufgesetzten Lichte, der mandelförmige Schnitt der Augen, die Modellierung des oberen Augenlides, die weiche Behandlung der zart gerundeten Wangen, die Bewegung der das Kind haltenden Linken mit den etwas voneinander gespreizten Fingern, bei welchen besonders der Verlauf der Linie von der Daumenwurzel zum nächsten Finger zu beachten ist, das Aufsetzen der Lichte in den Haaren der Kaiserin bieten thätlich unverkennbare Übereinstimmungen mit der Karlsteiner Madonna des genannten Italiensers. Die vollen Formen des braungefärbten Kindes, dessen Körper immerhin Streben nach Naturwahrheit verräth, stimmen auch mehr zu dem südlichen Canon. Die sicher gezeichneten Umrisse treten mehrmals in kräftigem Braunroth zutage, das auch zur Vorzeichnung der Falten verwendet ist; letztere bleiben, was besonders bei der Kaiserin und dem Kaiser wahrnehmbar ist, frei von Kleinlichkeit und störender Häufung der Motive. Auch die sonst in Böhmen damals ungewöhnliche Anordnung, dass das Nischenbild zum Altarbild wurde, deutet auf Einwirkungen von auswärts, speciell von Italien.

Ein zweites, nicht minder interessantes Gemälde der Katharinenkapelle ist die Kreuzigung an der Vorderseite des Altartisches (Taf. XVI), deren vergoldeter Gipsgrund vierblättrige Rosen und achtstrahlige Sterne oder Sonnen zeigt, während über den Kreuzesarmen ein schmaler Streifen in geschmackvoller Laubwerkverzierung hinläuft.<sup>3)</sup> Die Arme Christi, in dessen auf die Schultern herabfallenden blonden Haaren die grüne Dornenkrone liegt, sind von der Last des Körpers etwas angezogen, wie die Spannung der Muskeln erkennen lässt; Blutropfen stehen auf der normal gebauten Stirne. Dem schmerzverzogenen, geöffneten Munde ist eben der letzte Hauch des Lebens entflohen. Um den Körper, der zwar etwas langgestreckt ist, im Brustkorbe und Rippenansätze aber ziemlich naturwahre Bildung anstrebt, liegt ein schön geschlungenes weißes Lendentuch; im Verhältnisse zu den Oberschenkeln sind die Theile der Beine von der mäßig betonten Kniescheibe bis zu den übereinander gelegten Füßen etwas lang gerathen. Aufgesetzte Lichte lassen die Schienbeine scharf hervortreten. Die Zehen mit den deutlich betonten Nägeln sind etwas auseinander gehalten. Unter dem in stilisiertem Felsengrunde sich erhebenden Kreuzestamme ist ein Todenschädel sichtbar.

<sup>1)</sup> Dasselbe ist gar nicht einbezogen in die Abbildung bei Sedláček, Karlstein a. a. O. S. 53; Graeber, Kunst d. Mittelalters in Böhmen III. Taf. II, ebenso unrichtig als unzutreffend. — <sup>2)</sup> Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, II, S. 497. — Burchardt, Kuglers Handbuch der Geschichte der Malerei, I, S. 222. — Frantz, Geschichte d. christl. Malerei II, S. 118. — Waagen, Die deutschen und niederländischen Malerschulen, I, S. 55. — Woltmann, Buch der Malerzucht in Prag, S. 47 gibt eine ungenaue Beschreibung des Bildes, da weder Petrus und Paulus der Madonna zur Seite stehen, noch Kaiser und Kaiserin unten kleiner knien. — Passavant, Über die mittelalterliche Kunst in Böhmen und Mähren a. a. O. S. 210. — <sup>3)</sup> Sedláček, Karlstein a. a. O. S. 20 weit besser als die ganz unrichtige Wiedergabe bei Graeber, Kunst des Mittelalters in Böhmen III. Taf. II, zu S. 67 u. 72.

Links und rechts vom Kreuze sind zwei ansprechend vertheilte Gruppen angeordnet, die klagenden Frauen einerseits, Johannes mit dem heidnischen Hauptmanne und den Kriegsknechten andererseits. Den Mittelpunkt der ersteren bildet die von zwei anderen Frauen gestützte Maria in grüngerücktem, rosafarbenem Mantel über blauem Unterkleide; derselbe ist über den durchsichtigen weißen Kopschleier emporgezogen, der mehr als die halbe Stirne verdeckt. Die großen, gleichsam vor sich hinstarrenden Augen, der verzogene Mund, die etwas nach vorn geneigte Gestalt und die wie apathisch herabhängende Rechte, welche von der einen Begleiterin theilnahmenvoll erfaßt wird, indes die zweite den linken Unterarm stützt, bringen die Größe des Schmerzes ergreifend zum Ausdruck. Die beiden Begleiterinnen, zwischen welchen hinter Maria noch der gleichfalls nimbierte Kopf einer dritten auftaucht, haben weiße, um Kopf, Kinn und Hals eng anliegende Kopfbedeckung, aus deren kapuzenartiger Anordnung die Züge der jüngeren wie der älteren in scharfer Umrahmung hervortreten; erstere trägt über rothem Unterkleide einen violettgefütterten grauen Mantel, letztere ein grünlich-braunes Gewand. Schmerzbewegte Theilnahme der jüngeren Begleiterin liegt nicht nur in der Unterstützung Marias, sondern auch in dem am Kreuze hängenden Blicke und im leisen Herabziehen des rechten Mundwinkels, während um die Lippen der älteren mehr freundliche Gutmüthigkeit spielt.

Rechts erhebt der blonde Johannes, über dessen violettes Unterkleid ein blauegefütterter grüner Mantel in spärlichen Falten herabfällt, die gefalteten Hände mit den schmerzvoll durcheinander gekreuzten Fingern; gleiche Empfindung zeigt die gramgefurchte Stirn und das Herabziehen des linken Mundwinkels. Der graubärtige Hauptmann in grünem Judenhute mit weißaufgeschlagener Krämpe trägt einen rothen, rosagefütterten Lendner und violette Beinkleider zwischen den Beinschienen und unter dem Oberschenkelschutz; das stahlblaue Kettengeflecht des Panzerhemdes an dem herabhängenden linken Arme ist gut behandelt. Die Bewegung der mit deutendem Zeigefinger erhobenen Rechten kann den Worten bei Marc. XV., 39 oder Luc. XXIII., 47 entsprechen, ja auch Matth. XXVII., 54 angepasst sein, da eine Beziehung der Gestalt zu den drei Kriegsknechten hinter dem Hauptmanne unverkennbar ist. Denn letztere heben wie ehrfürchtvoll die Helme vom Kopfe; der Vorderste, den Mund leicht öffnend, trägt lichtgelbe Beinkleider und einen von schwarzem Gürtel zusammengehaltenen rosafarbenen Rock, die dunklen Haare des Zweiten quellen unter einem weißen Käppchen vor. Wie die Frauengruppe links der Gedanke des Schmerzes zusammenhält, so vereinigt den Hauptmann und die drei Kriegsknechte zu denen Johannes in seinem Schmerze sich abwendet und löst, frommgläubiges Erstaunen. Das längliche, sanft gerundete Oval des Gesichtes der Maria, das Betonen des geraden Nasenrückens durch weißaufgesetzte Lichte in den Frauengesichtern, die Behandlung des oberen Augenlides derselben erinnert an das Nischenbild, der Ton des Christuskörpers an den mit der Signatur des Thomas von Modena versehenen Karlsteiner Altar. Man wird überhaupt Nischen- und Altartischbild nicht trennen dürfen, sondern demselben Meister zuerkennen müssen; beide stehen ja zu dem Hauptgegenstände des Kapellenraumes, dem Altare, in so inniger Beziehung, dass nur eine Ausführung von dem gleichen Künstler angenommen werden kann. Er componiert über und unter dem Altartische mit gleichmäßiger Abwägung der rechts und links neben die Hauptfigur gestellten Gestalten, strebt im Faltenwürfe nach einfachen Linien, modelliert die Frauengesichter lieblich mit feiner, selbst durch die kapuzenartige Kopfbedeckung betonter Rundung des durch ein Grübchen anziehenden Kinnes, die Männergesichter ernst mit gefurchten Stirnen, kräftigen Nasen und großen fragenden Augen; ihnen ist auch ein Betonen der Backenknochen nicht fremd. Zwischen den vollbehandelten Händen der Maria und jenen Karls IV. im Nischenbilde ist gleiche Bildung des Handrückens und der Finger unverkennbar. Die ganze Kreuzigung, besonders der Christus und die Frauengruppe, stimmt zu dem Typus italienischer Kreuzigungsbilder des 14. Jahrhunderts, dass man mit demselben Grunde, der das Nischenbild einem Italiener zuweisen ließ, auch das Altartischbild keiner anderen Hand zuerkennen darf.

Das Gleiche gilt von der heil. Katharina an der grüngrundierten Epistelseite des Altartisches. (Taf. XIII, Abb. 2.) Die zart jungfräuliche Gestalt der gekrönten Jungfrau<sup>1)</sup> hebt sich in lichtvioletem Unterkleide von dem leicht auf den Schultern liegenden, mit einer rothen Schnur zusammengehaltenen lichtblauen Mantel; die blonden Haare fallen in aufgelösten Locken, deren Behandlung an jene der Kaiserin im Nischenbilde erinnert, auf die etwas schmalen Schultern. Die mit Lilienornamenten gezierte Krone lässt die hohe Stirn fast ganz frei. Wieder greift das längliche Oval des sanft gerundeten Antlitzes, der Schwung der Augenbrauen, die Form der Augen und Augenlider, die gerade Nase mit dem scharf geschnittenen linken Flügel auf das Nischenbild und die Madonna des Thomas von Modena zurück, indes der leicht verzogene Mund mit den mäßig geschwellten Lippen, unter welchen ein neckisches Grübchen sitzt, sowie die Behandlung der Linken auf dem Kreuzgriffe des aufrecht stehenden Schwertes an die Maria des Kreuzigungsbildes erinnert. Die schmalen Handgelenke der letzteren wie jene der Kaiserin im Nischenbilde begegnen ähnlich an der das sechsspeichige Rad haltenden Rechten der heil. Katharina, deren Gewand in sehr einfachen, großen Linien fällt und doch die knospenden Formen des fast unmerklich links geneigten Oberleibes discret hervortreten lässt. Auch hier muss an die Hand des Malers gedacht werden, welcher die Bilder über und vorn an dem Altartische ausführte sowie die Evangelienseite desselben mit einer heute nicht mehr erhaltenen Darstellung zierte.

An der Nordwand läuft unterhalb der Rippenansätze ein schmaler Streifen aufgemalter gothischer Bogen hin, die eine kreuzblumenartige braune Verzierung tragen. Unter denselben waren sieben Heiligenbrustbilder angeordnet, welche

<sup>1)</sup> Sedláček, Karlstein n. a. O. S. 67.

sehr bald nach ihrer Ausführung unter dem Edelsteinbelage bis auf die Köpfe verschwanden (Abb. 6). Der siebente ist nur noch an den Umrissen des beigegebenen schwarzen Kreuzes und an dem Ansatz zum umrahmenden Spitzbogen nachweisbar; letzterer hebt sich von dunkelblauem Grunde, den ein weißer Streifen umzieht, in lichterem Tone ab. Schon Balbin<sup>1)</sup> bezeichnet die sechs noch erkennbaren Köpfe als »sex imagines capite tenus sanctorum patronorum regni«. Weder die Sieben- noch die Sechszahl der Heiligen entspricht aber der Fünzfahl der damaligen böhmischen Landespatrone, unter welche der heil. Sigismund erst nach der 1365 erfolgten Überführung seines Leibes nach Prag aufgenommen wurde; denn da spätestens im Februar 1365 die ganze bilderreiche Ausschmückung Karlsteins vollendet und jene der Katharinenkapelle noch einige Jahre früher abgeschlossen war, so können die sieben Heiligen an der Nordwand der letzteren nicht speciell die böhmischen Landespatrone jener Tage dargestellt haben, sondern boten unbedingt noch mehr als diese. Heute sind, vom Altare aus gerechnet, nur der erste, dritte, vierte und fünfte Kopf näher bestimmbar; der erste trägt eine weiße Mitra, neben welcher ein in runder Schnecke endigendes Pedum sichtbar wird, und könnte auf den heil. Adalbert bezogen werden. Der rothe Herzogshut mit weißem Stirnreif und Querbügel sowie ein weißes Fähnchen charakterisieren den unbärtigen dritten Kopf eines jugendlichen Fürsten als jenen des heil. Wenzel, das stark abgeriebene goldene Pedum neben dem graubärtigen vierten Kopfe deutet auf den heil. Prokop und die neben dem fünften sichtbare Palme auf den heil. Veit. Handelt es sich also wirklich um die fünf Landespatrone Böhmens, so wäre der zweite oder sechste Kopf wohl als jener der heil. Ludmila zu nehmen, obzwar die Behandlung desselben dem üblichen Typus durchaus nicht entspricht. Bei dem ganz verwischten sechsten Kopfe steht wie bei dem einstigen siebenten ein schwarz umrissenes Kreuz auf blauem Grunde, das außerdem noch beim vierten begegnet. Die beiden hier in Gemeinschaft mit den böhmischen Landespatronen dargestellten Heiligen müssen wohl eine besondere Bedeutung für das Land gehabt haben, dass sie denselben gewissermaßen gleichgestellt wurden. Da es sich gerade um zwei Heilige handelt, denen man eine Verehrung zollte, die man sonst nur Böhmens Landespatronen entgegenbrachte, und da in den Tagen Karls IV. die Verehrung der Slawenapostel Cyrill und Method in Böhmen eine neue Phase durchlebte,<sup>2)</sup> erscheint es wohl zunächst liegend, die den böhmischen Landespatronen angereichten beiden Heiligen auf Cyrill und Method zu beziehen, welche um die Verbreitung des Christenthumes in Böhmen sich die allergrößten Verdienste erworben haben sollten und daher den Landespatronen gleichgeachtet werden konnten.<sup>3)</sup> Künstlerlich hervorragende Einzelheiten oder Beziehungen zu anderen Werken der in Karlstein beschäftigten Meister ergeben sich in diesen nur theilweise gut erhaltenen Köpfen nicht, welche von einer längs der Nordwand hinlaufenden Holzleiste und zwei Stangen — angeblich vom Leiterwagen bei der Überführung des heil. Wenzel von Altbunzlau nach Prag stammend — zum Theile verdeckt sind. Mit den auf Thomas von Modena beziehbaren Stücken zeigen sich keine zwingenden Übereinstimmungen.

Zu den besten Karlsteiner Bildern zählt gleichfalls die über dem Eingange der Katharinenkapelle angeordnete Darstellung Karls IV. und seiner dritten Gemahlin Anna von Schweidnitz (Taf. XVII). Dieselbe steht auf blauem Grunde mit goldenen Rauten, deren Mitte vierpassartige Goldrosetten zieren.<sup>4)</sup> Links erscheint Karl IV., dessen Krone mit jener der Darstellungen in der Marienkirche übereinstimmt, in goldenem, mit einköpfigem schwarzen Adler gezierten Mantel; er umfasst mit den beiden ausgestreckten Händen den unteren Theil eines kostbaren, goldenen Reliquienkreuzes, dessen vier Enden Vierpassabschlüsse zeigen. Der einst vorhandene Edelsteinschmuck ist heute ausgebrochen. Von rechts streckt Karls Gemahlin Anna von Schweidnitz beide Hände mit einer vollständig im Gegensinne gehaltenen Bewegung ebenfalls nach dem Fuße des Kreuzes. Das purpurrothe, Hals und Schultern freilassende Gewand hat an Brust und Armen einen schmalen Goldsaum, dessen im Gipsgrunde eingepresste übereck gestellte Quadrate eine Wiederholung der Hintergrundrosetten im kleinen darstellen. In aufgelösten Locken fällt das blonde Haar auf die vollen Schultern herab; die Ornamente der in demselben liegenden Krone sind größtentheils ausgesprungen.

Beide Bildnisse sind ganz vorzügliche Leistungen der Porträtmalerei des 14. Jahrhunderts. Klugheit und fromme Verehrung sprechen aus dem ruhig blickenden braunen Auge des Kaisers, in dessen kräftig gebaute Stirn die Krone tiefer hineinrückt als in die hohe der Kaiserin; die Linien der Augenlider und die Modellierung des rechten Nasenflügels zeigen feine Beobachtung und eine der Natur entsprechende Ausführung. Liebreizend ist das längliche, weich gerundete Oval des Antlitzes der Kaiserin mit anziehend geschwellten Lippen des kleinen Mundes und feinem Grübchen in dem schönen Kinn. Unter schön geschwungenen Brauen blicken die mandelförmig geschnittenen Augen mild und freundlich auf den Beschauer herab, der sich von diesem Strahle anmuthenden Wohlwollens persönlich aufs angenehmste berührt fühlt und immer wieder gern zu den so huldvoll schimmernden Sternen zurückkehrt. Der mäßig breite Nasenrücken und der linke Nasenflügel sind naturwahr modelliert. Die Auffassung dieses Brustbildes stimmt zu jener der Porträtbüste der dritten Gemahlin Karls IV. in der Büstenreihe des Prager Domtriforiums.<sup>5)</sup> An derselben begegnet nicht nur Annäherung der Gesichtszüge, sondern auch die Auflösung des auf die Schultern niederwallenden Haares. Die Hände des Kaisers und der Kaiserin sind voll, die Finger fleischig. Leider hat eine besonders an Karl IV. kennliche Übermalung<sup>6)</sup> manche Fein-

<sup>1)</sup> Balbin, *Miscellanea hist. regni Bohemiae* a. a. O. S. 102. — <sup>2)</sup> Friedjung, *Karl IV. und sein Antheil am geistigen Leben seiner Zeit*. S. 161 u. f. — <sup>3)</sup> Crowe u. Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei* II. S. 183 nennt für die Köpfe an der Nordwand Adalbert, Sigismund, Wenzel, Prokop, Ludmila und Elisabeth; der zweite und die letztgenannte sind auszuscheiden, dagegen muss Veit Berücksichtigung finden. — <sup>4)</sup> Bock, *Schloss Karlstein* a. a. O. S. 91 für die Beurtheilung des Ganzen besser als Grueber, *Kunst d. Mittelalters in Böhmen* III. S. 67 und Sedláček, *Karlstein* a. a. O. S. 21. — <sup>5)</sup> Mádl, *XXI Portrait-Büsten im Triforium des St. Veit-Domes zu Prag*. (Prag 1894) Taf. IV. — <sup>6)</sup> Burckhardt, *Koglers Handbuch d. Gesch. d. Malerei* I. S. 222.

heiten der Ausführung theils ganz vernichtet, theils wie mit einem Schleier überzogen, unter welchem die Art des 14. Jahrhunderts mitunter nur schwach durchschlägt. Welches Kreuz in der Darstellung gemeint ist, lässt sich nicht sicher entscheiden. Darf in der Verschiedenheit der Form des Kreuzes im Hinblick auf die zwei Kreuze bei den Porträt-darstellungen Karls IV. in der Marienkirche eine beabsichtigte Betonung des Unterschiedes einzelner Kreuze erblickt werden, so wäre das in der Katharinenkapelle abgebildete Kreuz offenbar ein anderes als die zwei der Marienkirche, von denen freilich das auf dem Altartische stehende bei Hinweglassung des Fußes sich jenem stark nähert. Jedenfalls handelt es sich auch hier um die Darstellung eines schon 1357 im Besitze des Kaisers befindlichen Kreuzes, da die Wandgemälde der Katharinenkapelle, deren Instandsetzung Karl IV. zum Zwecke seiner Privatandachten besonders eifrig betrieben haben dürfte, gewiss nicht später als jene der unmittelbar anstoßenden, 1357 dem Gottesdienste übergebenen Marienkirche angesetzt werden können. Doch deutet die Edelsteinverkleidung der Nordwand, welche theilweise eine ältere Bemalung verdeckt, auf eine ziemlich frühe Änderung des Ausschmückungsplanes; der Gipsgrund zwischen den Steinen zeigt an der rechten Wand neben dem Altare als Ornamente einfache, übereck gestellte Quadrate, welche einen vierstrahligen Stern umschließen.

Den Zufluss des Lichtes durch die beiden Spitzbogenfenster in der Südmauer der Katharinenkapelle dämpfte einst kunstvolle Glasmalerei, von welcher sich in der oberen Hälfte des Fensters neben dem Altare ein die Kreuzigung darstellender Überrest (Taf. XVIII) erhielt;<sup>1)</sup> derselbe lässt schließen, dass ehemals in jedem Fenster zwei Szenen eingestellt waren, welche sich wie die Kreuzigung auf die Leidensgeschichte des Herrn bezogen. An gelbem, naturwahres Holzgeäder darbietendem Kreuze, welchem der Titulus fehlt, hängt Christus mit weißem Lendenschurze; in dem auf die rechte Schulter herabfallenden Haare des sanft geneigten Hauptes, um welches ein grüner Nimbus mit rothrothem Kreuze sich legt, erblickt man keine Dornenkrone. Links wird Maria, über deren rosafarbenem Unterkleide ein dunkelvioletter, blaugefütterter Mantel liegt, von dem grüngleideten Johannes und Maria Magdalena in gelbem Gewande gestützt; die Nimben dieser beiden sind gelb, jener der Maria grün. Das kleine purpurrothe Mütchen auf dem weißen Schleier, dessen gezackter Rand das liebliche Gesicht Maria Magdalenas umrahmt, zeigt dieselbe Intensivität der Farbe wie das Gewand des bärtigen, mit der Linken gegen sein Auge deutenden Mannes, dessen grüne Mütze weiße Pelzverbrämung trägt und scharf von dem blaugrauen Harnische und Helme des knapp an den Rand gerückten Kriegers sich abhebt. Eben öffnet die von zwei Händen kraftvoll umspannte Lanze die rechte Seite Christi. Rechts vom Kreuze erhebt der heidnische Hauptmann, dessen grünes Unterkleid unter purpurrothem Mantel mit weißem Hermelinkragen sichtbar wird, zu Christus den Zeigefinger der Rechten, während die Linke den Schwertgriff umfasst. Hinter ihm drängen vier Kriegsknechte hervor; die beiden über des Hauptmanns Kopfe hervorragenden blicken zum Kreuze empor, der eine mit der im Eisenhandschuh steckenden Rechten den aufrechtstehenden Hellebardenschaft umfassend. Fast dasselbe Bewegungsmotiv begegnet bei dem mehr gegen den Rand rückenden dritten Krieger mit der emporstarrenden Lanze, gegen welchen der neben dem Hauptmanne stehende Vordermann durch die lebhafteren Farben seiner Gewandung, wie das Gelb der Kapuze, nachdrücklich hervortritt. Der tiefblaue Hintergrund zeigt überall feingeführte Linien geschmackvoller Blumen- und Blattverzierungen, die später vielfach in breiter gezogenen, mehr aufquellenden Formen bei den Umrahmungen der Bilderhandschriften begegnen.

Tiefer Schmerz liegt auf den Gesichtern Marias und der beiden Gestalten neben ihr; das Herabhängen der Rechten Marias drückt vortrefflich die alles andere vergessende, schmerzversunkene Theilnahmslosigkeit wie auf der Kreuzigung des Altartisches aus, deren heidnischer Hauptmann dieselben beiden Bewegungen ausführt. Innigste Hingebung und Theilnahme durchdringt die schöne Gestalt der Maria Magdalena. Trotz und Hohn lagern auf der zurückgeschobenen Stirn und den protzig vorgestoßenen Lippen des spöttisch herabgezogenen Mundes beim vordersten Kriegsknechte. Überaus sanft und edel ist das Antlitz Christi, dessen Leib im einzelnen nicht durchgearbeitet ist; in den geschlossenen Augen und auf dem leicht geöffneten Munde kommt leidensreiche Ergebung ergreifend zum Ausdruck. Doch sitzen die Kniescheiben wie auf dem Kreuzigungsbilde des Altartisches verhältnismäßig hoch unter den kurzen Oberschenkeln; an das erwähnte Vorbild gemahnt auch das Betonen der Muskelspannung an den ausgebreiteten Armen. Die Augen sind durchschnittlich rund und groß, Augenbrauen und Augenlider fast parallel geschwungen. Die meist normalen Nasen mit gut modellierten Flügeln zeigen vereinzelt klobige Spitzen. In den männlichen Gesichtern, besonders der Kriegsknechte, sind die Backenknochen ziemlich stark betont. Die Bart- und Haarbehandlung ist weich und geht ins Einzelne. Die Hände sind voll und bieten bei den kurzen, gut gebogenen Fingern des Hauptmannes naturtreuen Nägelansatz. Die Zeichnung ist durchaus sicher, die Composition symmetrisch genau abgewogen, was nicht nur die gleiche Personenzahl der beiden Gruppen neben dem Kreuze, sondern auch den Aufbau jeder Gruppe mit drei Personen vorn und mit zwei mehr zurücktretenden Personen betrifft.

Zeigt auch diese Eigenthümlichkeit eine gewisse Berührung mit dem noch andere gemeinsame Züge ausweisenden Kreuzigungsbilde des Altartisches, so ist es doch kaum möglich, denselben geistigen Urheber für beide Werke anzunehmen,

<sup>1)</sup> Wocel, Tré obrazův Karlsteinských a. a. O. S. 65—66 m. Abb. — Grueber, Kunst des Mittelalters in Böhmen, III. S. 67 u. 127. — Sedláček, Karlstein a. a. O. S. 21. — Crowe und Cavalcaselle, Geschichte d. Italienischen Malerei II. S. 383 erwähnt außerdem einen heute nicht mehr in der Katharinenkapelle befindlichen »Christus mit den Passionssymbolen«.

da im Lanzenstoße nicht nur ein neues Motiv hinzutritt, sondern auch die Körperhaltung des Gekreuzigten wie die Faltung des Lendenschurzes eine ganz verschiedene ist. Gerade dieser Unterschied in Spannung und Modellierung der Arme, in dem stärkeren Einziehen des Oberkörpers, in der Haltung der Füße, besonders auch in der Form der Augen lässt es fraglich erscheinen, dass die Bilder der Glasfenster ohne Zweifel gleichfalls nach Entwürfen des Thomas von Modena ausgeführt seien;<sup>1)</sup> die Berührung der Hauptfiguren beider Kreuzigungsbilder müsste in letzterem Falle eine viel innigere sein, obzwar nicht zu bestreiten ist, dass der Entwurf auch vom Glasmaler in gewissen Einzelheiten geändert worden sein könnte, unter welchen allerdings namentlich ein Abgehen von der Hauptfigur des Entwurfes doppelt auffallen müsste. Gerade die Christusfigur vom Altartische der Katharinenkapelle, die man auf Thomas von Modena beziehen darf, ist so eigenartig, dass bei einem denselben Gegenstand behandelnden Entwürfe dieses Meisters hierin mehr Übereinstimmung und nicht eine auf wichtige Einzelheiten sich erstreckende Verschiedenheit zutage treten sollte. Von wessen Hand die Herstellung der Kreuzigung im Fenster der Karlsteiner Katharinenkapelle stammt, lässt sich nicht einmal vermuthungsweise angeben; dass es ein Meister war, dem die Kreuzigung des Altartisches gut bekannt war und Anregung vermitteln konnte, scheint außer Zweifel zu stehen. Als ein noch in die Tage Karls IV. zurückreichender Überrest der ohnehin nicht zahlreichen Glasmalereien Böhmens beansprucht das eben besprochene Denkmal eine hervorragende Stellung in der Kunstgeschichte des Böhmerlandes, ist aber auch, wenn man nur die Hauptfigur und die drei vorderen Gestalten links vom Kreuze betrachtet, für die Geschichte der Glasmalerei überhaupt von mehr als »gewöhnlicher Bedeutung;«<sup>2)</sup> denn hier ist unbestreitbar ein hochschätzbarer Bruchtheil des Besten erhalten, was dieser Kunstzweig in Böhmen während der kunstfrohen Zeit Karls IV. zu leisten imstande war. Er stand hinter den besseren und tüchtigeren Leistungen in anderen Ländern durchaus nicht zurück.

Von den derzeit in der Katharinenkapelle aufbewahrten Gegenständen verdient die kleine Marmorstatue der Madonna mit dem Kinde (Taf. L) Beachtung. In der rechten Hand hält Maria, deren Körper leicht s-förmig ausgebogen ist, eine Rose, auf dem linken Arme das im Oberkörper sehr unbeholfen ergänzte Kind. Die Finger der Rechten sind theilweise abgeschlagen. Feine Rundung des Gesichtes, Grübchen im Kinn, schöner Schwung der Augenbrauen unter der hohen Stirn verleihen der in den Körperformen mehr vollen Figur, deren Faltengebung störende Häufung gebrochener Linien meidet, viel Anmuth. Das Unterkleid umschließt ein verhältnismäßig hoch gerückter Gürtel, den Mantel hält eine mit Vierpassmotiven gezierte Agraffe zusammen. Die Augensterne sind aufgemalt; am Gürtel, an den Gewandsäumen und an der Rose sind Goldspuren bemerkbar. Haltung und Durcharbeitung des zierlichen Werkes klingen am meisten an die Arbeiten Frankreichs an, wo Karl IV. das Bildwerk auf einem seiner Züge erworben haben mochte, um damit einen der gottesdienstlichen Räume Karlsteins — wahrscheinlich die Marienkirche — zu schmücken.

<sup>1)</sup> Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei II. S. 383. — <sup>2)</sup> Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, II. S. 497 erklärt sie als »gerühmt, aber nur von gewöhnlicher Bedeutung.«

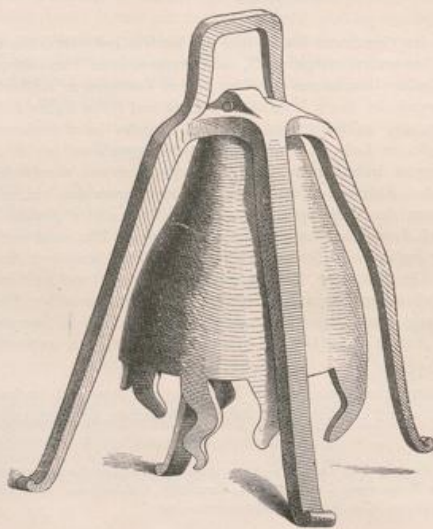


Abb. 7. Altes Glöckchen aus der Karlsteiner Katharinenkapelle.