



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die Wandgemälde im Kreuzgange des Emausklosters in Prag

Neuwirth, Joseph

Prag, 1898

[urn:nbn:de:hbz:466:1-52756](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-52756)

Dr. Joseph Neuwirth,

Die Wandgemälde
im Emauskloster
Kreuzgänge des
in Prag

FORSCHUNGEN ZUR KUNSTGESCHICHTE BÖHMENS.

VERÖFFENTLICHT VON DER
GESELLSCHAFT ZUR FÖRDERUNG DEUTSCHER WISSENSCHAFT, KUNST
UND LITTERATUR IN BÖHMEN.

III.

DIE WANDGEMÄLDE IM KREUZGANGE DES EMAUSKLOSTERS
IN PRAG.

VON

DR. JOSEPH NEUWIRTH,

O. Ö. PROFESSOR DER KUNSTGESCHICHTE AN DER DEUTSCHEN UNIVERSITÄT PRAG.

MIT 34 TAFELN UND 13 ABBILDUNGEN IM TEXTE.

PRAG 1898.

J. G. CALVE'SCHE K. U. K. HOF-  UND UNIVERSITÄTS-BUCHHANDLUNG.

JOSEF KOCH.

FORSCHUNGEN ZUR KUNSTGESCHICHTE BÖHMENS.

VERÖFFENTLICHT VON DER

GESELLSCHAFT ZUR FÖRDERUNG DEUTSCHER WISSENSCHAFT, KUNST
UND LITTERATUR IN BÖHMEN.

III.

DIE WANDGEMÄLDE IM KREUZGANGE DES EMAUSKLOSTERS
IN PRAG.

HERAUSGEGEBEN VON

DR. JOSEPH NEUWIRTH.

PRAG 1898.

J. G. CALVE'SCHE K. U. K. HOF-  UND UNIVERSITÄTS-BUCHHANDLUNG.

JOSEF KOCH.

DIE WANDGEMÄLDE
IM
KREUZGANGE DES EMAUSKLOSTERS
IN PRAG.

VON

DR. JOSEPH NEUWIRTH,

O. Ö. PROFESSOR DER KUNSTGESCHICHTE AN DER DEUTSCHEN UNIVERSITÄT IN PRAG.

MIT 34 TAFELN UND 13 ABBILDUNGEN IM TEXTE.

PRAG 1898.

J. G. CALVE'SCHE K. U. K. HOF-  UND UNIVERSITÄTS-BUCHHANDLUNG.

JOSEF KOCH.

DIE WANDERLÄUFE
IM
ABZUGANG DES EMANUELSTERS
VON
PRAG

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

DRUCK VON CARL BELLMANN IN PRAG.

FESTSCHRIFT

AUS ANLASS DES FÜNFZIGJÄHRIGEN REGIERUNGSJUBILÄUMS

SEINER K. U. K. APOSTOLISCHEN MAJESTÄT

FRANZ JOSEPH I.,

KAISERS VON ÖSTERREICH ETC. UND KÖNIGS VON UNGARN,

HERAUSGEGEBEN VON DER

GESELLSCHAFT ZUR FÖRDERUNG DEUTSCHER WISSENSCHAFT,

KUNST UND LITTERATUR

IN BÖHMEN.

FESTSCHRIFT

AN DER UNIVERSITÄT ZÜRICH

BEI DER ERÖFFNUNG DER UNIVERSITÄT

AM 1. SEPTEMBER 1828

VON DER UNIVERSITÄT

GEWÄHLT

UND VORANZUSCHICKEN

ZUR VERÖFFENTLICHUNG

VORWORT.

Böhmens Landeshauptstadt besitzt in dem Emauskloster eine aus der Glanzzeit Karls IV. stammende Anlage. Mehr als die im ganzen schlichte Monumentalität der Architektur seiner Kirche und des Kreuzganges haben seit Jahrzehnten die alten Gemälde, welche die Kreuzgangswände in ihrer ganzen Ausdehnung zieren, das Interesse kunstgeschichtlicher Forschung an sich gefesselt. Mag auch ihr Zustand an einigen Stellen ein wirklich trostloser sein, so ist man sich doch allzeit dessen bewusst geblieben, dass der Wandbilderschmuck des Prager Emauskreuzganges selbst trotz schwerer Beschädigungen und Entstellungen immer noch eines der großartigsten Werke darstelle, mit welchem die Kunst des 14. Jahrhunderts ein Kloster diesseits der Alpen geziert hat. Die bisher seine Würdigung mehr streifenden als übernehmenden kunstgeschichtlichen Darlegungen, von denen Springers Aufsatz wie immer das Beste bietet, sind auf eine alle Einzelheiten umfassende, genaue Betrachtung der Bilderreihen, ihres Zusammenhanges, ihrer Quellen und Meister noch nicht eingegangen. Es lag daher wohl nahe, schon bei der Veröffentlichung der Karlsteiner Wandgemälde und Tafelbilder eine wissenschaftliche Bearbeitung der Kreuzgangsbilder im Prager Emauskloster ins Auge zu fassen. Fällt doch ihre Entstehung in die für Böhmens Kunstleben so hochwichtige Epoche der Karlsteiner Bilder, deren Ausführung augenscheinlich auch auf die Emauswandbilder nicht ohne Rückwirkung blieb. Mit dankenswerter Opferwilligkeit hat die »Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Litteratur in Böhmen« die erforderlichen Mittel zur würdigen Herausgabe des Emauser Bilderschatzes bewilligt. In die Abbildungszahl derselben wurden nur jene Darstellungen nicht aufgenommen, welche entweder eine zusammenhängende Composition nicht mehr erkennen lassen oder einer viel späteren Zeit angehören und außerhalb der Ausführungsart der alten Bilder liegen.

Bei der Ausführung der Arbeit habe ich mich so vielfach freundlichster Unterstützung zu erfreuen gehabt, dass es mich drängt, derselben hierorts ganz besonders zu gedenken. Mit außerordentlicher Zuvorkommenheit hat der hochwürdigste Herr Abt des Emausklosters, Se. Gnaden Dr. P. Benedict Sauter, die Erlaubnis zur Veröffentlichung des so wertvollen Kunstbesitzes seines Hauses erteilt. Die hochwürdigen Mitglieder desselben, Herr Prior P. Odilo Wolff, Herr Subprior P. Alban

Schachleiter und Herr P. Leander Helmling, haben sowohl die Studien des Unterzeichneten an Ort und Stelle als auch die Aufnahmen der Bilder durch den unermüdlichen Besitzer des artistisch-typographischen Institutes Karl Bellmann in Prag und die Ausführung der Farbenskizzen durch Herrn F. Michl werthätigst und liebenswürdigst gefördert. Herr Hofrath Dr. H. Ritter von Zeißberg, Director der k. u. k. Hofbibliothek in Wien, ermöglichte mir freundlichst das nochmalige genaue Studium bestimmter Darstellungen der berühmten Wenzelsbibel und ließ der Durchführung verschiedener Aufnahmen aus derselben seine wohlwollendste Fürsorge angedeihen. Bei der Auswahl der in Farben wiederzugebenden Scenen, bei der Herstellung der Skizzen für dieselben und bei Überwachung ihrer farbengetreuen Ausführung stand Herr Inspector Victor Barvitijs in Prag mir mit seinem Rathe allzeit zur Seite. Für Handschriftenbenützung bin ich dem Herrn Bibliothekscustos Joseph Truhlář in Prag, dem hochwürdigsten Herrn Dr. F. Krásl, Prälat-Scholasticus des allzeit getreuen Metropolitancapitels zu St. Veit und Vorstand der Capitelbibliothek in Prag, dem hochwürdigsten Herrn J. Wagner, Bibliothekar des Prämonstratenserstiftes Strahow, und besonders auch den hochwürdigsten Bibliotheksvorständen der Cistercienserstifte Hohenfurt und Lilienfeld sowie der Benedictinerklöster Göttweig und Kremsmünster verpflichtet. Herr Max Rooses, Conservator des Museums Plantin-Moretus in Antwerpen, hat meine Studien der in diesem Museum aufbewahrten Bibel von 1402 durch die liberalste Benützungserlaubnis ganz außerordentlich unterstützt. Der verehrliche Verwaltungsausschuss des böhmischen Museums in Prag gestattete aufs zuvorkommendste die Aufnahme ausgewählter Einzelheiten hervorragender Bilderhandschriften seiner Sammlungen; Herr A. Patera, Bibliothekar des genannten Museums, hat die Durchführung dieser Arbeit mit der größten Liebenswürdigkeit gefördert und überaus erleichtert. Nicht minder erfreute ich mich des freundlichsten Entgegenkommens von Seite des Herrn Dr. Karl Chytil, Directors des Kunstgewerbemuseums in Prag, bei einer Vereinbarung über die dem Liber viaticus zu entnehmenden Darstellungen. Sie alle mögen an dieser Stelle den aufrichtigen Ausdruck verbindlichsten Dankes für ihre so mannigfache Förderung meiner Arbeit freundlich entgegennehmen.

PRAG, am Tage des heiligen Wolfgang 1898.

Joseph Neuwirth.



Abb. 1. Ansicht des Emausklosters in Prag von der Moldanau aus.

I.

Das Emauskloster in Prag und die Geschichte seiner Wandgemälde.

Das böhmische Kloster Sazawa war eine verhältnismäßig nur kurze Zeit der Vorort slawischer Liturgie in Böhmen gewesen. Der Nachricht von dem Aufhören derselben und der Vertreibung der slawischen Mönche fügte der Chronist des Klosters, der so manch Interessantes über die Kunsttätigkeit des Hauses und über die Kunstförderung und Kunstübung seiner Äbte zu melden weiß, die Bemerkung bei¹⁾: »Libri hignae eorum deleti omnino et disperditi, nequaquam ulterius in eodem loco recitabuntur.« Was für Sazawa zutraf, konnte aber im Laufe der Jahrhunderte für das ganze Böhmerland seine Geltung nicht behaupten. Schon unter den letzten Přemysliden stand man — der König Wenzel II. voran — der slawischen Liturgie keineswegs vollständig ablehnend gegenüber. Abt Peter von Königsaal, den man wohl kaum als einen Freund slawischer Bestrebungen betrachten dürfte, kennt den glänzenden Hof Wenzels II. als einen Sammelpunkt zahlreicher Welt- und Ordensgeistlichen aller Nationen, über deren Auftreten und Verhalten vor dem Könige er berichtet²⁾: »Quorum quidam barbati, alii comam more barbarico nutrientes suo ritu in greco, quandoque etiam in slawico idiomate celebrant missarum solemnias sepius coram rege.« Das in den höchsten Kreisen nicht ganz

¹⁾ *Constitutiones Cosmas II. Monachus Sazaw. Fecit. terra Bohemorum, II.* (Prag 1874), S. 250. — ²⁾ *Chronicon Anst. Regis. Fecit. terra Bohemorum, IV.* (Prag 1884), S. 70—72.

Schachleiter und Herr P. Leander Hejmling, haben sowohl die Studien des Unterzeichneten an Ort und Stelle als auch die Aufnahmen der Bilder durch den unermüdlichen Besitzer des artistisch-typographischen Institutes Karl Bellmann in Prag und die Ausführung der Farbenskizzen durch Herrn F. Michl werthmäßig und liebenswürdigst gefördert. Herr Hofrath Dr. H. Ritter von Zeisberg, Director der k. u. k. Hofbibliothek in Wien, ermöglichte mir freundlichst das nochmalige genaue Studium bestimmter Darstellungen der berühmten Wenzelsbibel und ließ der Durchführung verschiedener Aufnahmen aus derselben seine wohlwollendste Fürsorge angedeihen. Bei der Auswahl der in Farben wiedergehenden Scenen, bei der Herstellung der Skizzen für dieselben und bei Überwachung ihrer farbengetreuen Ausführung stand Herr Inspector Victor Barvitas in Prag mir mit seinem Rathe allzeit zur Seite. Für Handschriftenbenützung bin ich dem Herrn Bibliothekscustos Joseph Truhlář in Prag, dem hochwürdigsten Herrn Dr. F. Krásl, Prälat-Scholasticus des allzeit getreuen Metropolitancapitels zu St. Veit und Vorstand der Capitelbibliothek in Prag, dem hochwürdigsten Herrn J. Wagner, Bibliothekar des Prämonstratenserstiftes Strahow, und besonders auch den hochwürdigsten Bibliotheksvorständen der Cistercienserstifte Hohenfurt und Lilienfeld sowie der Benedictinerklöster Göttweig und Kremsmünster verpflichtet. Herr Max Rooses, Conservator des Museums Plantin-Moretus in Antwerpen, hat meine Studien der in diesem Museum aufbewahrten Bibel von 1402 durch die liberalste Benützungserlaubnis ganz außerordentlich unterstützt. Der verehrliche Verwaltungsausschuss des böhmischen Museums in Prag gestattete aufs zuvorkommendste die Aufnahme ausgewählter Einzelheiten hervorragender Bilderhandschriften seiner Sammlungen; Herr A. Patera, Bibliothekar des genannten Museums, hat die Durchführung dieser Arbeit mit der größten Liebenswürdigkeit gefördert und überaus erleichtert. Nicht minder erfreue ich mich des freundlichsten Entgegenkommens von Seite des Herrn Dr. Karl Chytil, Directors des Kunstgewerbemuseums in Prag, bei einer Vereinbarung über die dem Liber viaticus zu entnehmenden Darstellungen. Sie alle mögen an dieser Stelle den aufrichtigen Ausdruck verbindlichsten Dankes für ihre so mannigfache Förderung meiner Arbeit freundlich entgegennehmen.

PRAG, am Tage des heiligen Wolfgang 1898.

Joseph Neuwirth



Abb. 1. Ansicht des Emausklosters in Prag von der Moldauseite aus.

I.

Das Emauskloster in Prag und die Geschichte seiner Wandgemälde.

Das böhmische Kloster Sazawa war eine verhältnismäßig nur kurze Zeit der Vorort slawischer Liturgie in Böhmen gewesen. Der Nachricht von dem Aufhören derselben und der Vertreibung der slawischen Mönche fugte der Chronist des Klosters, der so manch Interessantes über die Kunstthätigkeit des Hauses und über die Kunstförderung und Kunstübung seiner Äbte zu melden weiß, die Bemerkung bei¹⁾: «Libri linguae eorum deleti omnino et disperditi, nequaquam ulterius in eodem loco recitabuntur.» Was für Sazawa zutraf, konnte aber im Laufe der Jahrhunderte für das ganze Böhmerland seine Geltung nicht behaupten. Schon unter den letzten Přemysliden stand man — der König Wenzel II. voran — der slawischen Liturgie keineswegs vollständig ablehnend gegenüber. Abt Peter von Königsaal, den man wohl kaum als einen Freund slawischer Bestrebungen betrachten dürfte, kennt den glänzenden Hof Wenzels II. als einen Sammelpunkt zahlreicher Welt- und Ordensgeistlichen aller Nationen, über deren Auftreten und Verhalten vor dem Könige er berichtet²⁾: «Quorum quidam barbani, alii comam more barbarico nutriendes suo ritu in greco, quandoque etiam in slauico idiomate celebrarunt missarum solemniam sepius coram rege.» Das in den höchsten Kreisen nicht ganz

¹⁾ Continuatores Cosmae II.: Monachus Sazav. Fontes rerum Bohemicarum, II. (Prag 1874), S. 250. — ²⁾ Chronicon Anlae Regiae. Fontes rerum Bohemicarum, IV. (Prag 1884), S. 70—71.

erloschene Interesse für die slawische Liturgie musste zweifellos in Böhmen noch wachsen, als während des zweiten Viertels des 14. Jahrhunderts gewisse Slawisierungsbestrebungen auf kirchlichem Gebiete feste Formen anzunehmen begannen. An der Spitze dieser Bewegung stand der als Kunstfreund hochschätzbare Prager Bischof Johann IV. von Dražitz, der für die Angehörigen des von ihm gestifteten Augustinerchorherrnklosters Raudnitz in der Gründungsurkunde vom 25. Mai 1333 ausdrücklich bestimmte:!) »Nequaquam tamen ad prefatum collegium dicti cenobii alterius nationis aliquem recipi admittimus, nisi sit Bohemus de vtroque parente idiomatis bohemicæ ortum trahens, comodo et tranquillitati monasterii eiusdem nec non et personarum ex transactis temporibus et presentibus informati in futurum in hoc providere cupientes; nam magistra rerum experientia nos docuit, quod eidem bohemicæ genti aliæ nationes opido (!) sunt infeste, quod sicut duo contraria in vno subiecto simul esse non possunt, sic nationes sibi contrarie in vno monasterio nequaquam esse possunt.« Allein der Raudnitzer Stifter zog wohl in Anbetracht des innigen Zusammenhanges, den er für sein Kloster mit dem kirchlichen Geiste und Leben seiner ganzen Diözese wünschen mochte, nicht die äußersten Konsequenzen; er forderte für die Raudnitzer Chorherren außer rein tschechoslawischer Abstammung noch nicht die slawische Liturgie. Dass aber von Mönchen slawischer Herkunft zur Wiederbelebung der slawischen Liturgie in Böhmen nur ein kurzer Schritt gemacht zu werden brauchte, zeigte sich schon wenige Jahre nach der Gründung des Raudnitzer Chorherrenstiftes. Dieser Schritt blieb dem Enkel eines deutschen Kaisers vorbehalten, einem Beherrscher Böhmens, dessen Haupt auch die deutsche Kaiserkrone zierte, dem um Böhmens Kunstleben über alles hochverdienten Karl IV.

Papst Clemens VI., der Karl IV. und seinen Plänen mit größtem Wohlwollen gegenüberstand, hatte schon am 9. Mai 1346 die Bewilligung gegeben,*) dass Benedictiner, welche den slawischen Ritus von alter Gewohnheit her bis auf die Gegenwart treu bewahrt hätten, sich in Böhmen und dem benachbarten Gebiete niederlassen dürften und Predigt und Messe ganz nach ihrem Ritus und ihrer Gewohnheit halten sollten. Diese außergewöhnliche Maßnahme war veranlasst worden durch den Hinblick, dass »in confinibus et circa partes Regni Boemie que de eadem lingua et vulgari existunt« viele Schismatiker und Ungläubige waren, welche, wenn ihnen das Schriftwort lateinisch erklärt oder gepredigt wurde, dasselbe weder verstehen noch leicht und mit Nutzen für das Christentum gewonnen werden konnten. Daher erschien es zu Gottes Lob und zur Vermehrung des christlichen Glaubens höchst notwendig und nützlich zu sein, Mönche mit slawischem Ritus, welche auch in der Volkssprache zu predigen imstande waren, im Königreiche Böhmen und in seinen Nachbargebieten einzuführen. Bei allem Entgegenkommen, das die päpstliche Curie dem Wunsche des Fürsten gegenüber bewies, war man doch gleich von vornherein auf eine möglichst entsprechende Einschränkung bedacht, welche kaum einen sehr weit gehenden Einfluss der Neuerung auf die Gestaltung der kirchlichen Verhältnisse Böhmens erwarten ließ, indem festgesetzt wurde, dass die slawischen Mönche »num locum duntaxat in dicto regno vel eius confinibus, in quo seruare valeant dictum ritum« zugewiesen erhalten sollten. Trug man dem Wunsche des damaligen Markgrafen von Mähren, der seit 1333 sich zielbewusst für Böhmens Aufblühen eingesetzt hatte, damit Rechnung, so geschah es immerhin in einer Weise, dass diese unstreitig slawenfreundliche Maßnahme, die ja während Karls IV. Regierung nicht vereinzelt blieb, auch in absehbarer Zeit kaum eine vollständige Umwälzung des böhmischen Kirchenthumes befürchten ließ. Auf Grund der päpstlichen Zustimmung beschloss nun Karl IV. am 21. November 1347 auf einer Anhöhe der eben erstehenden Prager Neustadt neben der alten Kirche der Heiligen Cosmas und Damian, von deren Patronat das Wyschehrader Capitel gegen entsprechende Entschädigung zurückgetreten war,**) ein »Monasterium claustrale et conventuale« zur Ehre Gottes, der seligsten Jungfrau Maria sowie der Heiligen Hieronymus, Cyrill, Method und Adalbert zu errichten. Diese Heiligen fanden wegen ihrer theils vermeintlichen, theils tatsächlichen Förderung der slawischen Liturgie als Patrone der Stiftung, welche letztere neu beleben sollte, Berücksichtigung. Interessant ist die Begründung der Einbeziehung des heiligen Hieronymus »doctoris egregii et translatoris interpretisque eximii sacre scripture de Ebraica in latinam et Slauonicam linguas, de qua si quidem Slauonica nostri regni Boemie idioma sumpsit exordium primordialiter et processit.« In ähnlicher Weise ist bei Schenkungen für die neue Klosterstiftung, welche durch Karl IV. erfolgten, wiederum des heiligen Hieronymus gedacht *) als des »facundissimi originis cuius cunabula ex lingua Slauica manaverunt, de qua etiam secundam lineam feminam nos fatemur processisse.« Die Bedachtnahme auf die Slawenapostel Cyrill und Method, auf den heiligen Prokop als Stifter des eine Zeitlang an der slawischen Liturgie festhaltenden böhmischen Benedictinerklosters Sazawa und auf den um die Slawenbekehrung hochverdienten heil. Adalbert erscheint nur dem Zwecke der Stiftung vollständig angepasst. Sollte sie doch Benedictinermönchen übergeben werden, welche »speciem et decorem in lingua Slauonica duntaxat futuris et perpetuis temporibus ob memoriam et reuerentiam prefati beatissimi Jeronymi, vt ipse in dicto regno velut inter gentem suam et patriam reddatur perpetuo gloriosus, ipsiusque dignissima memoria celebris habeatur perpetuo Domino famulantes diuinum officium nocturnum videlicet et diurnum valeant celebrare«. In dieser zu Nürnberg ausgestellten Urkunde erging zugleich an den Prager Erzbischof die Aufforderung, das Weitere zur Ausführung des vom Papste Clemens VI. bereits Bewilligten zu veranlassen. Erzbischof Ernst von Pardubitz kam der-

*) Emler, Regesta diplomatica nec non epistolaria Bohemiacæ et Moraviae, III. (Prag 1890), S. 782, Nr. 2008. — *) Pelzel, Kaiser Karl der Vierte, König in Böhmen. (3 Bände, Prag 1780 und 1781), I., Urkundenbuch, S. 90—91, Nr. LXXXII. — *) Ehdas, S. 91—93, Nr. LXXXIII. — Friedl, Die Kirchengeschichte Böhmens im allgemeinen und in ihrer besonderen Beziehung auf die jetzige Leitmeritzer Diözese. (4 Bände, Prag 1864 ff), II., S. 188 ff. — *) Tadra, Cancellaria Arnesii, Formelbuch des ersten Prager Erzbischofs Arnest von Pardubitz. Archiv für österreichische Geschichte, 61. Band, 2. Hälfte (Wien 1880), S. 448. 2. Nota donationis.

selben nach ¹⁾ und gestattete, indem er des Kaisers Bitte als «iustam, rationabilem atque piam» bezeichnete, nunmehr in aller Form «fratres lingue Slavonice ordinis s. Benedicti posse locum predictum recipere et in ipso in lingua Slavica iuxta ritum suum divina decantare, officiare nocturna pariter et diurna». Dies entsprach genau dem ausdrücklich geäußerten Verlangen ²⁾ des Stifters, der es als eine Ehrenaufgabe und als selbstverständlich betrachtete, mit entsprechenden Schenkungen so für den Unterhalt der Mönche zu sorgen, dass sie vollständig standesgemäß leben konnten.³⁾ Die erzbischöfliche Bestätigung erfolgte 1348⁴⁾; erst nach derselben kann die Einführung der Mönche an den zu ihrer Niederlassung ausersehenen Ort vor sich gegangen sein, da sie vor Ertheilung der Bewilligung der Kirchenbehörde des Landes geradezu einen Verstoß gegen den sonst geltenden Brauch bedeutet hätte.

Allerdings wird von einem zeitgenössischen Geschichtschreiber die Niederlassung der slawischen Benedictinermönche, die aus Kroatien, Bosnien und Dalmatien berufen wurden, auf 1347 angesetzt.⁵⁾ Doch erscheint diese Angabe, welche offenbar die maßgebende Entschließung des Kaisers zum Ausgangspunkte nahm, nicht haltbar. Das unbestreitbare Interesse, das der Kaiser für die Verwirklichung seines Planes bekundete, lässt annehmen, dass die Einführung der Slawenmönche, das Inslebentreten einer für Böhmen neuen Institution, nicht ohne persönliche Antheilnahme des Kaisers erfolgte. Eine solche war aber erst gegen das Ende des Monats Februar 1348⁶⁾ möglich, da Karl IV. seit dem 13. October 1347 nicht mehr in Prag weilte⁷⁾ und auch nach der Ausfertigung des Stiftsbriefes in Nürnberg nicht nach Prag zurückkehrte, sondern durch verschiedene Gebiete Deutschlands weiterzog. Vielleicht ist man berechtigt, die Einführung der slawischen Benedictiner mit einem anderen für Prags Entwicklung sehr bedeutsamen Ereignisse in Zusammenhang zu bringen. Karl IV. wollte, wie er am 8. März 1348 in der Gründungsurkunde der Prager Neustadt hervorhob, Böhmens Landeshauptstadt auf jede Weise fördern und zu einer der größten Städte Europas machen; die Anlage eines neuen großen Stadtheiles, in welchen mehrere vor den Altstadt Mauern liegende Vororte und Dörfer einbezogen wurden, sollte diesen Plan verwirklichen helfen.⁸⁾ Am 26. März 1348 legte der König den Grundstein zu diesem Stadtheile, dem Kirchen- und Klosterbauten rasch zu Ansehen verhelfen und zum Schmucke werden konnten. Auf der weit hingedehten Fläche, die nach ganz bestimmten Vorschriften verbaut werden sollte, entwickelte sich in den nächsten Jahrzehnten eine ungemein rege Bauhätigkeit. Mit dem Slawenkloster und in seiner nächsten Umgebung erstanden bis zum Tode des Kaisers noch andere klösterliche Niederlassungen. Wohl mochte Karl IV., als er den Grundstein zur Prager Neustadt legte, nicht in letzter Linie darauf bedacht sein, dieselbe sofort durch Inangriffnahme eines schon längere Zeit geplanten und von den Kirchenbehörden bewilligten Klosterbaues mit einer stattlichen Anlage zu schmücken. In diesem Zusammenhange wird es gewiss sehr wahrscheinlich, dass die Einführung der slawischen Benedictiner neben die Kirche der Heiligen Cosmas und Damian erst im März 1348 erfolgte. Jedenfalls konnten aber schon im Hinblick auf die klimatischen Verhältnisse, selbst wenn die Verwirklichung des Planes seit dem 21. November 1347 nicht vollständig ruhte, sondern gleich entsprechend eingeleitet wurde, die endgiltigen Vorbereitungen für den Baubeginn nicht vor dem Frühjahr 1348 getroffen werden. Das Jahr 1348 gilt denn auch als das eigentliche Gründungsjahr des Prager Slawenklosters und als Zeitpunkt der Einführung der Mönche, die sich beim Gottesdienste der slawischen Liturgie bedienen sollten.⁹⁾ Karl IV. selbst spricht bereits 1348¹⁰⁾ von dem «monasterio sanctorum Cosmae et Damiani martyrum apud Slavos, quod in nostra nova civitate Pragensi ex novo fundavimus», also von der erfolgten Gründung des Klosters, das vorläufig nach der den Mönchen überlassenen Kirche der Heiligen Cosmas und Damian benannt wurde. Die Art und Weise, in welcher 1368 des Antheiles Karls IV. an der Ausführung des Werkes gedacht wird,¹¹⁾ deutet darauf hin, dass er wie später bei der Weihe des vollendeten Baues auch bei dem Beginne, bei der Grundsteinlegung anwesend war.

Beweise kaiserlicher Huld wurden dem Prager Slawenkloster noch während des Fortganges des Baues in reichstem Maße zutheil.¹²⁾ Schon am 3. Februar 1349 ertheilte Papst Clemens VI. dem Kloster die Berechtigung, dass seine Äbte sich der Pontificalinsignien bedienen könnten.¹³⁾ Die meisten Begünstigungen bezweckten die Sicherung des materiellen Wohlbefindens der Klosterbewohner, durch deren Wirksamkeit der Stifter den Glanz der tschechischen Sprache

¹⁾ Tadra, Cancellaria Arnesti 2. u. O. S. 442—443. Forma super creatione alicuius loci in collegium (pro Slavica Praga). — ²⁾ Ebendas. S. 448. In quo optamus esse abbatem et nigros monachos lingue Slavice sub regula sanctissimi patris Benedicti, qui divinum officium nocturnum pariter et diurnum in lingua predicta decantabunt iuxta indultum... Clementis pape VI. — ³⁾ Ebendas. Nam ut ibidem sequitur non levis culpe est ista temeritas, ut sine luminaribus vel sine substantiali sustentatione eorum, qui ibidem servituri sunt, ecclesia tanquam domus privata consecratur, ideo per hoc pragmaticum constitutum promittimus et spondemus, quod cursu temporis dante deo loco seu monasterio, quod in honore (S. 449) b. Jeronimi presbiteri dedicati optamus, de tut et tantis redditibus providebimus, quod persone ibi deo servientes ac ipsarum ministri congrue et honeste poterunt sustentari. — ⁴⁾ Tomek, Základy starého mstopisu Pražského (3 Bände, Prag 1865—1875), II, S. 12 nach dem Chronicon Slavorum in Benedictinerstifte Břevnov. — ⁵⁾ Chronicon Francisci Pragensis, Font. rer. Bohem. IV., S. 448. Monachi quoque Sclavi nigri ordinis de Cravacie partibus venientes habitacula sua inter Sderaz et Wyssegrad iuxta ecclesiam sanctorum Cosmae et Damiani locaverunt. — Ihm scheint ohne jede kritische Würdigung weiterer Quellenbelege einfach zu folgen Ekert, Posvátná místa král. hl. města Prahy. (2 Bände, Prag, 1883 u. 1884) II, S. 189; ebenso Rybička, Přehled historie klášterů v Čechách. Památky archeologické a mstopisné, X. (Prag, 1878), S. 531. — ⁶⁾ Wernsky, Geschichte Kaiser Karls IV. und seiner Zeit. (3 Bände, Innsbruck 1880—1892), II, 1. Abtheilung, S. 112. — ⁷⁾ Ebendas. S. 90—112. — ⁸⁾ Ebendas. II, 2. Abth., S. 327—329. — ⁹⁾ Chronicon Benessii de Weimil. Font. rer. Bohem. IV., S. 516. Eodem anno (1348) Carolus rex fundavit monasterium ordinis s. Benedicti in eadem civitate Nova et instituit in eo fratres Slavos, qui literis slavonicis missas celebrarent et horas psallerent. — ¹⁰⁾ Tomek, Základy starého mstopisu Pražského, II, S. 12. — ¹¹⁾ Ebendas. Ubi nunc ipse rex coenobium ordinis s. Benedicti lingua Slavorum officium divinum celebrantibus construxit seu funditus erexit. — ¹²⁾ Pelzel, Kaiser Karl der Vierte. I. Urkundenbuch. S. 95 ff. Nr. LXXXVI—C. — ¹³⁾ Ebendas. S. 94—95, Nr. LXXXV.

mit Ehren größeren Ruhmes geziert glaubte.¹⁾ Für die ausreichende Beschaffung aller zum Gottesdienste gehörigen Erfordernisse wurde vorgesorgt. Am interessantesten ist wohl die Thatsache, dass Karl IV. am 26. August 1356 einen eigenen Schreiber gegen zehn Mark Silber jährlichen Gehaltes bestellte.²⁾ Er hob dabei die Dienste des Schreibers Johannes besonders durch den Hinweis hervor: «Pro decore Monasterii nostri Slavorum in scribendis libris legendarum et cantus nobilis lingue Slauonice hucusque prouide mentis studio tam sollicitè quam fideliter laborasti et laborabis;» die Dauer des Bezuges wurde für die Zeit fixiert «quamdiu in laborando et scribendo libros legendarum et cantus dicti vulgaris slauonici actu et operatione continuaueris ac perseueraueris fideliter et attente.» Diese Bestellung eines eigenen Schreibers für das Kloster, der nach dem Umstande, dass ihm persönlich und nicht dem Kloster der Jahreszins angewiesen wurde und auf die «legitimos heredes» Bezug genommen ist, nur dem Laienstande angehört haben kann, drängt zu der Vermuthung, dass die Mönche selbst entweder die Beschaffung des Erforderlichen aus Eigenem nicht zu bewältigen vermochten oder theilweise gar nicht imstande waren, eine solche Arbeit zu leisten; denn sonst hätte man Laienhilfe kaum beigezogen. Im Prager Emauskloster hat sich von den durch den Schreiber Johannes gelieferten Arbeiten nichts erhalten. Welch kostbare Stücke jedoch hier einst vorhanden waren, beweist das bekannte galogolitische Pontificalbuch, das nach mannigfachen Wanderungen 1835 in der Stadtbibliothek zu Rheims wieder auftauchte.

Die Zustände des Klosters scheinen aber trotz aller Beweise landesfürstlichen Wohlwollens schon zehn Jahre nach seiner Errichtung nicht die besten gewesen zu sein; die Kirchenbehörden waren jedenfalls durchaus nicht mit dem zufrieden, was man sich allgemein über die Unordnung im Kloster erzählte, unter welcher die Beobachtung der Ordensvorschriften infolge des regellosen Lebens der Mönche desselben und bei ihrem offenkundigen Ungehorsam vollständig erstickt war.³⁾ Abt Heinrich des Prager Ambrosiusklosters, Propst Nicolaus von Raudnitz⁴⁾ und der Dechant Nicolaus des Leitmeritzer Collegiatcapitels⁵⁾ wurden wahrscheinlich noch vor 1359.⁶⁾ damit beauftragt, das Prager Slawenkloster zu visitieren. Dass an den Gerüchten, welche diese Verfügung veranlassten,⁷⁾ wohl etwas Wahres sein musste, beweist ihre Aufnahme in das Formelbuch des Erzbischofes Ernst von Pardubitz, welches ja in den Errichtungs- und Schenkungsformeln gerade für die Geschichte des Slawenklosters mehrere durch andere Urkunden auf ihre Verlässlichkeit prüfbar Eintragungen enthält. Die Verlässlichkeit der letzteren drängt die Gewissheit auf, dass auch hier die Ursache des Einschreitens gegen das Prager Slawenkloster wahrheitsgetreu verzeichnet wurde, da man sich zweifellos von Seite der Kirchenbehörde gehütet hätte, auf ein ganz unbestimmtes und unbegründetes Gerücht hin das Misstrauen gegen eine von kaiserlicher Huld getragene Stiftung offenkundig auszusprechen. Das Verhalten der neuen Mönche entsprach demnach nicht den strengen Anforderungen, welche man unter Erzbischof Ernst von Pardubitz in der Prager Erzdiocese an das klösterliche Leben zu stellen gewohnt war, weshalb der Kirchenvorstand Böhmens noch 1367 gegen gewisse Übergriffe der Prager Slawenmönche entschieden Stellung nahm.⁸⁾

Nahezu ein Vierteljahrhundert war seit der Einführung der Slawenmönche in Prag verlossen, ehe die von ihnen erbaute klösterliche Niederlassung mit ihrer stattlichen Kirche⁹⁾ feierlich eingeweiht werden konnte. Am Ostermontage des Jahres 1372, der auf den 29. März fiel, nahm Erzbischof Johann Očko von Wlaschim in Anwesenheit zahlreicher weltlicher Fürsten, Erzbischöfe und Bischöfe sowie des kaiserlichen Stifters die Weihe des prächtig ausgeführten und großartig ausgestatteten Klosterbaues (Abb. 1) vor.¹⁰⁾ Eine alte Sage behauptet, die Kosten desselben, die 1874 Schock Prager Groschen betragen hätten,¹¹⁾ wären nur um 3 Pfennige¹²⁾ unter der Bausumme der großartigen Prager Karlsbrücke geblieben, und sein Dachstuhl hätte die Stämme eines ganzen Waldes enthalten. Die erstere Angabe erscheint immerhin nicht ganz aus der Luft gegriffen zu sein, wenn man damit ganz verlässliche Aufzeichnungen über die Gesamtausgaben des großartigsten gleichzeitigen Kirchenbaues gerade aus dem Jahrzehent vergleicht, in welchem das Emauskloster vollendet wurde. Von 1372 bis 1378, also in sieben Baujahren,¹³⁾ verausgabte man beim Baue des Prager Domes 5018 Schock 9 Groschen

1) Pelzel, Kaiser Karl der Vierte. I. Urkundenbuch. S. 100, Nr. XCIII. — 2) Ebendas. II. Urkundenbuch. S. 385, Nr. CCCXLIII. — 3) Tadra, Cancellaria Arnesti a. a. O. S. 335, Commissio 20. Sane non fama tantum in suis contenta limitibus, sed in clamorem usque perducta nostrum frequenter pulsavit auditum, qualiter monasterium Slavorum ordinis sancti Benedicti situm in Nova civitate Pragensi ad tantum disordinem sit deductum, quod si vera sunt que sic publice divulganter propter inordinatam vitam monachorum eiusdem monasterii et inobedientiam manifestam regularis observancia inibi convicitur totaliter suffocata etc. — 4) Frind, Die Kirchengeschichte Böhmens, II, S. 320. Derselbe legte 1359 mit dem Caminer Canonici Ditleb Stormer auf Befehl des Prager Erzbischofes Ernst von Pardubitz die bekannten Erectionsbücher der Erzdiocese Prag an. — 5) Ebendas. S. 158 von 1349 bis um 1360. — 6) Tadra, Cancellaria Arnesti a. a. O. S. 335, Ann. 1, 2 u. 3. — 7) Ekert, Posvátná místa Prahy, II, S. 189 ff. und Křížek, Nástin dějů kláštera Benediktinského «na Slovanech», vůbec Emaus nazvaného, v Novém městě Pražském, za doby mnichů slovanských. Památky archaologické a mistopisné. I. (Prag 1855), S. 193 ut. bringen über diese Zustände gar nichts. — 8) Borový, Libri erectionum archidiocesis Pragensis saeculo XIV. et XV. (5 Bände, Prag 1875 ff.) I, S. 63, Nr. 129. — 9) Ekert, Posvátná místa Prahy, II, S. 189 setzt das Gründungsjahr der neuen Klosterkirche — offenbar nach Schaller — auf 1371, die Vollendung derselben auf 1372; das erstere ist unhaltbar, da es nicht weiter quellenmäßig belegt ist, und da eine einjährige Bauzeit augenscheinlich für die Ausführung der Kirche gar nicht ausgereicht hätte. — 10) Chronicon Benessii de Weitmil a. a. O. S. 345. Eodem anno feria secunda post Pascha reverendus in Christo pater, dominus Johannes, sancte Pragensis ecclesie archiepiscopus, apostolice sedis legatus, consecravit monasterium Slavorum ordinis sancti Benedicti in Nova civitate Pragensi per prefatum dominum imperatorem fundatum, de miro quoque opere consummatum atque magnifice dotatum. Cui dedicationi interfuerunt ipse dominus imperator et principes supra nominati. — 11) Ekert, Posvátná místa Prahy, II, S. 189. — Křížek, Nástin dějů kláštera Benediktinského «na Slovanech» a. a. O. S. 194. — Hammerschmid, Prodomus glorie Pragense. (Prag 1723), S. 319. — Schaller, Beschreibung der königl. Haupt- und Residenzstadt Prag. IV. Band, (Prag 1797), S. 70 gibt 18000 Sch. 27 Gr. 3 Pf. an. — 12) Schottky, Prag, wie es war und wie es ist. I. Band, (Prag 1831), S. 412, sagt 2 Pf. — 13) Neuwirth, Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombanes in den Jahren 1372—1378. (Prag 1890), S. 472.

8 Parvi. Wäre nun der Bau des Prager Slawenklosters 1348 sofort begonnen und binnen 24 Jahren vollendet worden, so würde der Betrag von 18747 Schock der Bauzeit ziemlich entsprechen, welche mehr als die dreifache Zahl der erwähnten Jahre des Prager Dombaues umfasste. Würde diese Summe, welche sich vollständig innerhalb der genau feststellbaren Grenzen eines gleichzeitigen großen Kirchenbaues bewegt, thatsächlich verausgabt, so hat der kaiserliche Stifter offenbar mit der Beistellung reicher Mittel für die Ausführung seines Planes nicht gekargt, die nahezu mit der ersten Kirchenbauunternehmung des Landes wetteiferte. Dagegen dürfte sich wohl kaum feststellen lassen, dass der Prager Brückenbau die Herstellungskosten des Emausklosters nur um 3 Pfennige überschritten habe, weil er ja viel länger dauerte und ganz andere Schwierigkeiten zu bewältigen hatte. Dass für das Dachwerk der Kirche und des Klosters das Holz eines ganzen Waldes erforderlich gewesen sein soll, erscheint angesichts der beträchtlichen Ausdehnung der Gebäude umso weniger unmöglich, als es sich hier offenbar um die Ausnützung einer kleineren, für diesen Zweck besonders angewiesenen Waldfläche handelte. Auch die Verwendung besonders gefärbter Ziegel für die Dachdeckung, durch deren Art das Slawenloster unter die ob ihrer Seltenheit bewunderten Schaustücke Prags rückte,¹⁾ stimmt zu einem Zuge des karolinischen Zeitalters, ja des Jahrzehnts vollkommen, in welches die Vollendung und Weihe des Emausklosters fällt. Karl IV. legte Wert darauf, seine Macht und seinen Reichtum durch besondere Kunstschöpfungen vor aller Welt glänzend zur Schau zu stellen und durch ungewöhnliche, augenfällige Ausstattung die allgemeine Aufmerksamkeit der Einheimischen wie der damals in so großer Zahl nach Prag kommenden Fremden solchen Werken geschickt zuzuwenden. 1370 hatte er den östlichen und den westlichen Hauptthurm der Prager Burg mit vergoldeten Bleiplatten decken lassen, deren Glanz schon auf große Entfernung hin bei heiterem Himmel das Auge an sie fesselte.²⁾ Er konnte daher leicht auf den Gedanken verfallen, das kurz darauf vollendete Slawenloster mit einer von allem Herkömmlichen abweichenden Dachdeckung versehen zu lassen, die wie der Ritus der Mönche von dem sonst in Böhmen gültigen Brauche schon durch ihre Farbe sich in auffälligster Weise von allem Gleichzeitigen unterschied. Dass der Kaiser aber gerade damals Prager Bauten durch ganz außergewöhnliche Ausstattungseinzelheiten zu schmücken liebte und der Beachtung aller näher bringen wollte, beweisen das von 1370 bis 1371 ausgeführte Mosaikbild des Prager Domes,³⁾ ein Aufsehen erregendes Werk, das im Lande nicht seinesgleichen hatte, und die 1372 bis 1373 vollendete Ausschmückung der Wände der Prager Wenzelskapelle mit Edelsteinen und Gemälden.⁴⁾ Was also die Sage betreffs der Baukostenhöhe und der Dachdeckungsart um das Prager Slawenloster wob, birgt offenbar einen Theil der Wahrheit, weil sowohl die eine als auch die andere bei näherem Vergleiche vollständig dem Rahmen und den Anschauungen der Zeit sowie des hauptsächlichsten Bauförderers angepasst erscheint. Nach allem war Karl IV. auf eine möglichst prächtige Ausstattung des Klosters bedacht; der Umstand, dass er die Weihe gerade in eine Zeit verlegte, in welcher viele weltliche Fürsten und Würdenträger der Kirche in Prag weilten und das Fest durch ihre Anwesenheit verherrlichen konnten, deutet darauf hin, welch hohe Bedeutung der Kaiser dieser Feier beimaß, und wie er bei derselben das Interesse möglichst vieler angesehenen Persönlichkeiten aus verschiedenen Ländern auf seine Stiftung hinzulenken bestrebt war. Ihren Glanz durch eine weithin auffallende Besonderheit zu heben, entspricht vollauf dem Bestreben, das Karl IV. bei der Ausschmückung anderer Prager Bauwerke genau in derselben Zeit bethätigte. Das Kloster erhob sich innerhalb einer sicher schon 1379 vollendeten Befestigungsanlage, auf deren »munitionem seu muros claustris« ausdrücklich hingewiesen werden konnte.⁵⁾ Nach dem auf den Weihetag fallenden kirchlichen Feste, welches dem Gedenken der Wanderung Christi und der beiden Jünger nach Emaus gilt, wurde das Prager Slawenloster von dem am Jahrestage der Weihe in großen Scharen hinströmenden, gleichsam selbst eine Emauswanderung machenden Volke im Laufe der Zeit Emaus oder das Emauskloster genannt. Man darf wohl das Aufkommen dieser Bezeichnung noch in die Periode vor der husitischen Erhebung rechnen, da die für letztere maßgebenden religiösen Ansichten die Bedeutung der Kirchenfeste weniger hoch ansetzte, als es von Seite der Katholiken geschah.

Hatte Karl IV. vielleicht selbst erwartet, dass das Kloster, dessen Mönche schon durch die Sonderart ihrer Liturgie der slawischen Bevölkerung Böhmens näher standen als jene anderer geistlicher Häuser, durch gewisse Beziehungen zum Volke und durch engeren Anschluss desselben an die slawischen Benedictiner rasch zu Ansehen und zu einflussreicher Stellung kommen würde, so bestätigt die Geschichte des Emausklosters keineswegs die Erfüllung einer solchen Erwartung. Sie bietet eigentlich trotz einiger nicht unerfreulichen Wendungen der Geschichte des Hauses, welche eine besondere Entfaltung einleiten konnten, keine eigentliche Glanzperiode des Klosters, während ja fast jedem durch mehrere Jahrhunderte bestehenden Stifte eine Epoche der Blüte und besonderer Geltung beschieden war. Es soll dabei

¹⁾ Hammerschmid, *Prodromus gloriae Pragenae*. S. 319. *Imbrices deinde illud ipsum pro more veteri coloris ferri ita exornauerunt, ut Praga inter rara sua decora hoc quoque numeraret.* Die Angaben Hammerschmids sind deshalb besonders beachtenswert, weil er eine Geschichte des Prager Slawenklosters veröffentlichen wollte (S. 320 *legere poteris in mea Historia de Monasterio Emautino edenda*), für welche er gewiss das damals noch vollständigere Material genauer durcharbeitete. — ²⁾ *Chronicon Benessil de Weitmil* a. a. O. S. 541. *Eodem anno dominus noster imperator, quoniam ad ipsum confluebant principes et proceres ac nobiles de omnibus partibus mundi, volens ostendere magnificentiam glorie regni sui Boemie, fecit cooperiri duas turres regales in castro Pragensi, unam ad orientem, aliam ad occidentem cum plumbo et auro desuper, ita ut eadem turres luccerent et resplenderent tempore sereno ad longam valde distantiam.* — ³⁾ *Ebdem*. S. 541. *Eodem etiam tempore fecit ipse dominus imperator fieri et depingi [picturam] supra porticum ecclesie Pragensis de opere vitreo more greco, de opere pulchro et multum sumptuoso.* — S. 544. *Eodem anno perfecta est pictura solempnis, quam dominus imperator fecit fieri in portico ecclesie Pragensis de opere maysaico more Grecorum, que quanto plus per pluviam abluatur, tanto mundior et clarior efficitur.* — ⁴⁾ *Ebdem*. S. 546. *Dominus imperator reversus Pragam fecit decorari capellam sancti Wenceslai in ecclesia Pragensi cum picturis, auro, gemmis et lapidibus preciosis.* — ⁵⁾ Tomek, *Základy starého místopisu Pražského*, II, S. 12.

keineswegs bestritten werden, dass noch vor den Husitenstürmen vollständig geordnete Zustände im Prager Slawenkloster sich herausgebildet hatten. Diese Ordnung im Zusammenhalten des Vorhandenen vorwiegend zum Zwecke des Nachweises rechtlicher Ansprüche auf bestimmten Besitz oder andere Beneficien bewog den Abt Paul des Prager Slawenklosters 1396 durch den Kaplan Nicolaus von Eylaw¹⁾ eine abschriftliche Sammlung der Urkunden des Klosters anlegen zu lassen, wobei den Schreiber der damalige Prior Petrus Smolka offenbar durch Herbeischaffen und beim Ordnen des Materiales, vielleicht auch durch Prüfung der Verlässlichkeit der Abschriften unterstützte. Für das wachsende Ansehen des Klosters in slawischen Ländern spricht die Berufung von Mönchen des Prager Slawenklosters nach Krakau, wo Wladislaw Jagello auf Bitten seiner Gemahlin Hedwig 1390 das Kloster zum heil. Kreuze in Kleparz gegründet hatte, in welchem der Gottesdienst nach slawischem Ritus abgehalten werden sollte.²⁾ Wertvolle Schenkungen verschiedener Art vermehren auch noch unter Wenzel IV. den anscheinlichen Besitz.³⁾ Selbst Angehörige niederer Bevölkerungsschichten bedachten das Prager Slawenkloster mit kostbaren Stücken; so schenkte 1383 Frau Clara, die Witwe des Freibergers, einen Ornat im Werte von 30 Schock Prager Groschen.⁴⁾ Aber die Entwicklung in aufsteigender Linie wurde gar bald durch die Husitenstürme unterbrochen.

Am 16. October 1419 bedrohte ein bewaffneter Husitenhaufe das Kloster und verlangte das Abendmahl unter beiden Gestalten, wenn man das Kloster und seine Bewohner vor Plünderung und Misshandlung verschont wünsche; ohne sonderlichen Widerstand willfahrte der Abt des bedrängten Hauses, das durch raschen Verkauf der Stifftsgüter an Nicolaus von Lobkowitz sein Vermögen zu sichern trachtete⁵⁾ und durch einige Zeit sogar Sitz des utraquistischen Consistoriums wurde. Die das Abendmahl unter beiden Gestalten spendenden Slawenmönche durften zwar im Kloster verbleiben; aber die Bedeutung und Mitgliederzahl desselben gieng stetig zurück, da die altslawische Liturgie in der husitischen Bewegung gar keinen Rückhalt fand.⁶⁾ So verfiel die Stiftung Karls IV., welche in erster Linie die kirchlichen Interessen der Slawen zu fördern berufen war, immer mehr während einer Zeit, in welcher auf Böhmens Boden die tschechische Bevölkerung ihre Oberherrschaft überall in rücksichtslosester Weise geltend machte. Bis in die Tage Rudolfs II. herab dauerte die Periode eines unaufhaltbaren Rückganges, in welcher einige ihrer Aufgabe und Stellung nicht gewachsene Klostervorstände den Rest der Besitzungen verkauften oder durch schlechte Wirtschaft immer mehr entwerteten. Da nahm sich jener Habsburger, dem Prag einst eine der glänzendsten und berühmtesten Kunstsammlungen Europas zu danken hatte, des ganz verfallenen Slawenklosters an. Unter Rudolf II., der nächst Karl IV. wohl das Meiste für die Förderung des Kunstlebens in Böhmen that, wurde das Kloster von den Utraquisten geräumt und erhielt den zur katholischen Kirche zurückgekehrten Paul Paminondas Horsky zum Abte, der durch ein Hofdecret vom 30. November 1592⁷⁾ in dieser Würde bestätigt erscheint und schon im nächsten Jahre die Kirche der Heiligen Cosmas und Damian wieder instand setzte. Anfeindungen verschiedener Art, denen der Abt namentlich wegen seines Übertrittes ausgesetzt war, bestimmten ihn schon nach wenigen Jahren zur Verzichtleistung auf seine Würde, worauf der Abt von Braunau-Břewnow sich einige Zeit hindurch des herabgekommenen Hauses annahm. Unter Abt Petrus Loderecker wurde das Kloster zuerst von ungarischen Soldaten des nachmaligen Kaisers Matthias und am 15. Februar 1611 von den Protestanten vollständig ausgeplündert,⁸⁾ wobei nicht einmal die Gräber verschont blieben. Nach dem Siege am weißen Berge trat allmählich eine kleine Besserung der Verhältnisse ein. Die Zeit eines wirklichen Aufschwunges schien gekommen, als Ferdinand III. nach dem Siege bei Nördlingen gleichsam als bleibendes Denkmal seines Dankes ein Kloster der Montserrat-Benedictiner zu errichten beschloss, wofür ihm der Prager Erzbischof Ernst Graf Harrach die entsprechende Wiederinstandsetzung des verfallenen Prager Slawenklosters anrieth. Als dieser Vorschlag angenommen wurde, erhielten die letzten Mönche mit entsprechendem Ersatz für alles Aufgegebene nach einem am 8. Juni 1635 getroffenen Übereinkommen⁹⁾ die Nicolauskirche auf der Prager Altstadt zugewiesen, neben welcher nun ein neues, 1785 aufgehobenes Benedictinerkloster erstand. Am 15. April 1636 wurde Benedict Pennalosa y Mondragon¹⁰⁾ als Abt der spanischen Benedictiner im alten Prager Slawenkloster eingeführt. Das arg verwahrloste, theilweise in Schutt liegende Klostergebäude und die Kirche erfuhren nun eine vollständige Wiederinstandsetzung und neue Ausschmückung, für welche der fürstliche Stifter und mancher reiche Adelige bedeutende Mittel zur Verfügung stellten. Allein zu einer wirklichen Blüte kam das Emauskloster selbst unter den spanischen Mönchen nicht, so tüchtig auch ihre Äbte waren, von denen einzelne gleich mehreren Mitgliedern des Hauses als Gelehrte und Schriftsteller Beachtenswertes leisteten. 1703 starb mit Didacus a Canvero der letzte spanische Abt.¹¹⁾ Von seinen Nachfolgern ließ Abt Martin Zedlitz 1711 bis 1713 umfassende Bauherstellungen und die Neuaus-

¹⁾ Schlesinger, Das Registrum Slavorum. Mittheilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen. XVI. Jahrgang (Prag 1878), S. 251 druckt nach Pelzel, Kaiser Karl der Vierte, Vorbericht, Eglaw. Die Handschrift A. G. p. t. 6 der Bibliothek des Prämonstratenserklosters Strahow, welche nicht mit Cechners Chronik identisch ist, sondern sich als eine etwas spätere, aber gute Abschrift dieses Registers darstellt, bietet S. 48 die Form Eylaw. — ²⁾ Ekert, Posvádná místa Prahy, II., S. 191. — ³⁾ Schlesinger, Das Registrum Slavorum a. a. O. S. 262 ff. — ⁴⁾ Strahow, Stiftsbibliothek A. G. p. t. 6. Bl. 28'. Nos igitur Abbas predictus, volentes augmentare et ampliare Clonodia et nostri Monasterii ornamenta, ab eadem Matrona Clara Ornatum integrum cum Dalmatica et subtili totoque apparatu de bisso grisei coloris, qui quidem apparatus, ut prima facie apparet, aestimabilis et taxabilis pro triginta sexagenis grossorum Pragensium recepimus et dicto nostro Monasterio donavimus. — ⁵⁾ Schaller, Beschreibung d. königl. Haupt- und Residenzstadt Prag, IV., S. 229—230, Urk. Nr. V. — ⁶⁾ Ekert, Posvádná místa Prahy, II., S. 192. — ⁷⁾ Schaller, Beschreibung d. königl. Haupt- und Residenzstadt Prag, IV., S. 230—231, Urk. Nr. VI. — ⁸⁾ Ebendas., S. 232—234, Urk. Nr. VII. — ⁹⁾ Ebendas., S. 234—238, Nr. VIII. — ¹⁰⁾ Ebendas., S. 83. — ¹¹⁾ Schanda, Die Abtei Montserrat-Emaus oder Slovan in Prag, in S. Brunners, Ein Benedictinerbuch, S. 107 setzt die Einführung schon auf 1635. — ¹²⁾ Schanda, Die Abtei Montserrat-Emaus oder Slovan in Prag a. a. O. S. 111. — Ekert, Posvádná místa Prahy, II., S. 203.

schmückung der Klosterkirche ausführen, die neu gepflastert, geweißt, mit neuen Altären, mit neuer Kanzel und Orgel sowie wertvollem Kirchengeschmuck bedacht wurde.¹⁾ Aber seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, in welchem die Ordensmitglieder Veremund Proche und Hieronymus Cechner sich auf eifrigste mit der Hausgeschichte beschäftigten, trat wieder ein Rückgang des Klosters ein, dessen Mitgliederzahl ein Hofdecret von 25 auf 18 einschränkte. Die Leitung des Hauses lag eine Zeitlang nur in den Händen von Administratoren.²⁾ Der letzte Abt Franz Xav. Částka resignierte 1871 auf seine Würde. Mit Zustimmung des Prager Erzbischofes Cardinal Schwarzenberg übernahmen 1880 Benedictiner der Beuroner Congregation unter der Führung des Abtes Maurus Wolter das Prager Slawenkloster.³⁾ Ihr Einzug war der Stiftung Karls IV. zum Segen. Die strenge Auffassung der Regel des heiligen Benedict und ein pflichtgetreues Leben nach derselben hinderten keineswegs, sondern bedingten geradezu, dass künstlerisch begabte Mitglieder des Hauses all ihre Kräfte für eine Wiederherstellung der Kirche und des Klosters durch eine Reihe von Jahren einsetzten und den Ernst alter Auffassung kirchlicher Kunstaufgaben in harmonisch vornehmer Weise neuerdings zur Geltung brachten. Was hier die Mitglieder der Beuroner Congregation, die hochwürdigen Herren PP. Gabriel Wueger, Desiderius Lenz, Lucas Steiner, Andreas Amrhein, Ghislens Bethune, Ephrem Entress und Odilo Wolff, geleistet haben, ist der vollen Achtung aller, die noch mit voller Unbefangenheit an die Betrachtung von Kunstwerken herantreten, in jeder Hinsicht wert und sicher. Nicht nur der Bilderschmuck der Kirche und der Kaiserkapelle, sondern auch die Ausstattung aller Räume des Klosters zeugt von ebenso viel Feinsinn als Geschick, alte Kunstformen neu zu beleben und praktischer Verwendung zielbewusst zuzuführen. Das alte Prager Slawenkloster hat unter den Händen der deutschen Benedictiner ein geradezu glänzendes, künstlerisches Auferstehungsfest gefeiert; neuer reicher Schmuck zierte die Schöpfung eines deutschen Kaisers und rückt der Gegenwart den Geist jener Epoche wieder näher, in welcher die Hände so mancher Künstler sich zum erstenmale an der Errichtung und reichen Ausstattung des Prager Slawenklosters geschäftig beteiligten. Hingebungsvoll ehrliches Kunstbestreben und wahrhaftige künstlerische Leistungsfähigkeit haben den Gesamteindruck des neubelebten Hauses auf den Grundton jener Anschauungen zurückzustimmen verstanden, welche in den Tagen des Klostergründers und mit seiner so maßgebenden Unterstützung ein goldenes Zeitalter der Kunst in Böhmen heraufgeführt haben.

Sturm und Wandel der Zeiten, welche trotz verheißungsvoller Ansätze es zu keiner eigentlichen Blüte des Prager Slawenklosters kommen ließen, haben an der Anlage desselben, wenn man von den beiden 1712 aufgeführten Thürmen absieht, nichts Wesentliches geändert.⁴⁾ Stattlich grüßt die dreischiffige, dem Hallenkirchengebäude sich nähernde Klosterkirche, deren Chorbildung eine besonders bei deutschen Kirchenbauten beliebte Anordnung verwertet und auf die Heranziehung eines deutschen Meisters für die Bauführung hindeutet, noch heute von mäßiger Anhöhe ins Moldaualthal herab. Ihr Äußeres zeigt im Aufbaue und in der Gliederung der Strebe Pfeiler, in den Maßwerksformen der zwei- und dreifeldrigen Spitzbogenfenster und in der Portalbehandlung eine gewisse Schlichtheit und Einfachheit. Um so reicher ist der Schmuck, den rastlose Emsigkeit kunstbegeisterter Mönche an Pfeiler, Wölbung und Wände des Inneren gezaubert und in seiner farbenfrohen Wirkung mit angemessener Ausstattung der Altäre in möglichsten Einklang zu bringen versucht hat. Im Geiste der bilderreichen Innenausschmückung hält sich vollständig der an der Südseite der Kirche liegende Kreuzgang, um welchen die Räumlichkeiten des Klosters nach Ordensbrauche angeordnet wurden. Seine Anlage ist gleich jener der Kirche unverändert geblieben, wenn auch die anstoßenden Räume theilweise andere Bestimmung erhielten. Von seinen Wänden spricht noch heute in umfangreichen Bilderreihen, deren Zustand an mehr als einer Stelle von den Schicksalen des Hauses erzählt, die Kunst des 14. Jahrhunderts zu dem Beschauer, der allerdings wiederholt spätere Zuthaten abrechnen muss, um zur Vorstellung des ursprünglichen Zustandes zu gelangen. Allein selbst trotz unbestreitbarer Entstellungen bleiben die Wandbilder des Kreuzganges im Prager Emauskloster «vielleicht das umfassendste Werk der Wandmalerei diesswärts der Alpen,⁵⁾ das dem 14. Jahrhunderte entstammt und in der noch heute erweisbaren Geschlossenheit des Anlagegedankens auch die bekannten theilweise besser erhaltenen, aber später entstandenen Gemälde des Kreuzganges beim Dome zu Brixen übertrifft. Der ursprüngliche Charakter dieser monumentalen Armenbibel schlägt durch die Auffrischungen und Übermalungen,⁶⁾ welche Einzelheiten noch mehr der Eigenart der böhmischen Malerschule des 14. Jahrhunderts⁷⁾ näherten, in entschiedener Weise durch und entspricht jenen Zügen, die man bei der Ausführung großer Bilderreihen der Zeit Karls IV. nachweisen kann.

Die Nachrichten über die Entstehungszeit und die späteren Schicksale der Emauser Wandgemälde sucht eine Inschrift in aufgemalter Barockumrahmung an der Südwand des südöstlichen Eckjoches neben der Hauptstiege in knapper

¹⁾ Die Bibliothek des Benedictinerklosters Emaus in Prag besitzt in zwei Exemplaren eine von 1759 datierte handschriftliche Geschichte des Hauses von Hieronymus Cechner unter dem Titel *Monus sacer* (Manuscript I^a und I, 2^a). Dieselben enthalten von S. 636 uf., beziehungsweise S. 640 uf. ein ausführliches Capitel, welches alle hieher gehörigen Einzelheiten behandelt und betitelt ist «Qualiter restaurata sit Ecclesia Emaustina per Dominum Abbatem Martinum Zedlitz». — Das Manuscript II. derselben Bibliothek umfasst eine von Veremund Proche geschriebene Hausgeschichte: *Historia Regii Monasterii olim ad S. Hieronimum Ecclesiae Doctorem fundati ab Augustissimo et Invictissimo Romanorum Imperatore ac Rege Bohemiae Carolo IV. Nunc ad Beatissimam Virginem Mariam de Monte serrato Neo-Pragae vulgo Emaus Ordinis sancti Benedicti refundati ab Augustissimo et Invictissimo Romanorum Imperatore ac Rege Bohemiae Ferdinando III. Tomus I. Anno a partu virginis 1738.* — ²⁾ Schaller, Beschreibung d. königl. Haupt- und Residenzstadt Prag, IV., S. 89. — Eckert, *Pováňská mlsta Prahy*, II., S. 204. — ³⁾ Ebendas., S. 206. — ⁴⁾ Newirth, Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen vom Tode Wenzels III. bis zu den Hussitenkriegen, I. (Prag 1893), S. 437 uf. — ⁵⁾ Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. (8 Bände, Düsseldorf 1866 uf.), VI., S. 441. — ⁶⁾ Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, (Berlin 1890), S. 205. — ⁷⁾ Passavant, Über die mittelalterliche Kunst in Böhmen u. Mähren in *Quasi-Ottes Zeitschrift für christliche Archaeologie u. Kunst*, I. Band. (Leipzig 1856), S. 207.

Fassung zusammenzustellen. Ihr Wortlaut hebt nachstehende Thatsachen hervor¹⁾: CAROLVS IV ROMANORVM IMPERATOR | ET BOHEMIAE REX ANNO DOMINI | MCCCLIII · CLAVSTRA HAEC AEDIFICAVIT | ET PICTVRIS ORNAVIT · RESTAVRATAE ET RE|PICTAE SVNT ANNO MCDXII ITERVMQVE MD | LXXXVIII ET MDXCIV ET TAN|DEM ACCVRATI|VS ET MELIVS | MDCLIV.

Die Inschrift wurde von den Geschichtschreibern des Klosters im vorigen Jahrhunderte als verlässliche Quelle für die Geschichte der Bilder betrachtet. Hieronymus Cechner berichtet in seinem *Mons sacer* über die *Pictura Ambitus inferioris* Folgendes²⁾: «In ambitibus inferioris claustris depictae sunt in muro imagines superne veteris testamenti, inferne novae legis figurativae, incipiendo ab Adam penes Majores gradus ad dextram, ac in misteris nostri Salvatoris terminando, optant hic multi Analistae ore et scriptis: utinam hanc veterem picturam aliquis noster Dominus Abbas coloribus decentioribus decorari iuberet³⁾ pro more hodierni aevi splendidius illustraret spectaculum vix augustius ullum in Europa coenobium habiturum, quia conceptus sunt pulcherrimi et accomodatissimi, sed uno saeculo iam colores ab aura⁴⁾ detriti deciderunt et quinque iam est repicta, ut habetur scriptum in inferiori ambitu in muro inter dispensam et gradus: prima vice picturis exornatus fuit ambitus⁵⁾ anno 1348 ibi stat 1343 est error pictoris, quia Monasterium coepit aedificari Anno 1347 ut supra notatum⁶⁾. 2da vice anno 1412. 3ia anno 1588. item anno 1594 et ultimo anno 1654. Sed ad haec respondeo: licet id nobis multi Authores ore⁷⁾ et scriptis recommendent innovationem⁸⁾ picturae videlicet, nos tamen maneamus penes antiquitatem licet multis ardeat minus, quos forte curiositas magis traheret ad mirandum, quam devotio vulgi ad aliquid antiqui videndum».

Nach vorstehender Mittheilung Cechners bot die zu den Gemälden gehörige Inschrift des Emauskreuzganges noch im vorigen Jahrhunderte als erstes für die Bildergeschichte wichtiges Datum die Jahreszahl 1343 statt des heutigen MCCCLIII. Der Klosterchronist erklärt jenes für einen Schreibfehler des Malers statt 1348, da man erst 1347 den Klosterbau begonnen habe. Diese Berichtigung erscheint thatsächlich nicht unbegründet, da in III auch der Schluss von VIII enthalten sein kann und demnach zwischen CCC und III um das L herum eine Verstümmelung platzgegriffen zu haben scheint. 1348 ist aber im Hinblick auf die bei der Gründungsgeschichte mitgetheilten Thatsachen vollständig annehmbar, da ja Karl IV. selbst schon am 23. August 1348 von dem Prager Slawenkloster sagt⁹⁾ «quod in Nova ciuitate nostra Pragensi ex nouo fundauimus». Übrigens stand das Gründungsjahr auch an einer anderen Stelle des Klosters mit 1343 verzeichnet, welcher Fehler nach dem ganzen Zusammenhange sich anlässlich der Wiederinstandsetzungsarbeiten des Klosters nach der Übergabe des Hauses an die spanischen Benedictiner eingeschlichen haben dürfte. Veremund Proche berichtet darüber:¹⁰⁾ «In huius fundationis memoriam depicta est in Ecclesia ad maius Altare ex parte Epistolae sequens scriptura: A: MCCCLIII hoc Monasterium in honorem S. Hieronymi a Carolo IV. Rom. Imp. Rege Bohe: felicissimae recordationis pro Religiosis ss. Patriarchae Benedicti fundatum et in Emmaus vocatum» u. s. w. Aber ebenso gab es noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Reste einer alten, offenbar vom Gründungsjahre 1348 ausgehenden Inschrift, welche für die Richtigstellung der Bilderinschrift Beachtung und Verwendung gefunden hat. Hieronymus Cechner verweist auf dieselbe in folgender Weise:¹¹⁾ «Antea erant ad Maiorem aram nigri characteres maiores qui a longe facile erant dignoscibiles «Anno MCCCLVIII.» NB. in Tabula praefata sicut et in ambitu inferiori penes minus refectorium legitur anno 1343 sed videtur esse error in scriptione, quia quoad annum aedificati Monasterii Emmautini conveniunt omnes Historici igitur 1348 annus accipiendus.» Man war also noch im 18. Jahrhunderte — ganz abgesehen von den Urkunden und den Zeugnissen der Geschichtschreiber der karolinischen Zeit — im Prager Emauskloster imstande, durch einen Beleg, der offenbar einen ähnlichen Zweck verfolgte wie die Bilderinschrift, eine falsche Angabe der letzteren sofort im Vergleichswege richtigzustellen und als einfachen Schreibfehler nachzuweisen. Das Jahr 1348 wird man aber auch im Hinblick auf den Baubeginn des Klosters als Ausgangspunkt der Verwirklichung des Planes festhalten müssen. Wenn 1368 Karl IV. zugerechnet wird, dass er das Prager Slawenkloster «construxit seu funditus erexit,¹²⁾ so wird wohl das «funditus erigere» gewiss als gleichbedeutend mit «fundare, ex novo fundare» betrachtet werden dürfen und als etwas vor dem Zeitpunkte Liegendes angesehen werden müssen, womit man bereits auf die Gründung selbst als auf etwas Vergangenes und Vollzogenes hinweisen und die Thatsache der «nova fundatio» hervorheben konnte. Da nun Karl IV. selbst am 23. August 1348 betreffs des Prager Slawenklosters urkundlich zu betonen in der Lage war, dass er dasselbe neu gegründet habe, da er desselben am 20. November 1349 und am 17. November 1350 als «noue fundationis nostre» gedenkt¹³⁾ und am 7. Februar 1353 den slawischen Benedictinern offenbar für Bauzwecke eine Begünstigung der Holzzufuhr aus dem Walde unter dem Berge Borziwoj mit dem Hinweise «pro necessitate dicti Monasterii seu vsibus in primeua ipsius fundatione» zuwendet,¹⁴⁾ welche Schenkung mit den beim Baufortgange zutage

¹⁾ Grueber, Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. (4. Theile, Wien 1871 uf.) S. 118 liest nach der älteren Fassung, die erst bei der letzten Auffrischung der Inschrift fallen gelassen zu sein scheint, noch MCCCLIII. Dagegen bietet Wocel, Grundzüge der böhmischen Alterthumskunde (Prag 1845), S. 148 schon 1348, während Springer, Die Wandbilder im Emauser Kreuzgange zu Prag aus dem XIV. Jahrhunderte. Organ für christliche Kunst, 4. Jahrgang (Köln, 1854), Nr. 9, S. 66 an 1343 festhält. — ²⁾ Prag, Bibliothek des Emausklosters, Manuscript I, S. 25; die zweite, nur in Kleinigkeiten etwas ändernde oder kürzende Fassung desselben Werkes in I, 2^a bietet die Angaben S. 24. — ³⁾ B schiebt ein «et» — ⁴⁾ B lässt beide Worte aus. — ⁵⁾ B bringt einfach «exornatus fuit». — ⁶⁾ B verzichtet auf die Einschaltung von «quia» bis «notatum». — ⁷⁾ B schließt «tenus» an. — ⁸⁾ B recommendent innovandum. — ⁹⁾ Pelzel, Kaiser Karl der Vierte, I, Urkundenbuch, S. 105, Nr. XCIII. — ¹⁰⁾ Prag, Bibliothek des Emausklosters, Manuscript I, S. 357. — ¹¹⁾ Ebendas. Manuscript I, Bl. 347 und I, 2^a, Bl. 409. — ¹²⁾ Sieh oben S. 3, Anm. 11. — ¹³⁾ Pelzel, Kaiser Karl der Vierte, I, Urkundenbuch, S. 97, Nr. LXXXIX u. S. 102, Nr. XCV. — ¹⁴⁾ Ebendas. S. 103, Nr. XCVI.

tretenden Erfordernissen an Gerüsthölzern u. s. w. zusammenhängen mochte, so war das »fundare« des Klosters gewiss schon vor 1353 und offenbar im Frühjahr 1348 vollzogene Thatsache. Statt der Jahreszahl 1353 der Kreuzgangsinschrift muss mit den Klosterchronisten an 1348 festgehalten werden; mit diesem Jahre ist der Baubeginn des Emausklosters auch aus anderen Gründen genau fixiert.

Schon die Stiftungsurkunde vom 21. November 1347 unterscheidet die zwei Momente der Einführung der slawischen Benedictiner an dem für ihre Prager Niederlassung bestimmten Orte und des Baues selbst ganz genau. Ersterer gilt die Wendung »in nostra ciuitate Pragensi monasterium conuentuale et claustrale ordinis sancti Benedicti instituere,« letzterem jedoch der den »institutis ibidem Abbate et fratribus« gleich folgende Hinweis »ad quod siquidem Monasterium construendum et edificandum« nächst der Cosmas- und Damianskirche.¹⁾ Wie der letztere die Zulässigkeit der Jahreszahl 1343 unbedingt ausschließt, so rückt er auch den am 21. November 1347 noch nicht erfolgten Baubeginn nach der erst bevorstehenden Einführung der Mönche, die nicht vor dem Herablangen der 1348 erteilten Zustimmung des Erzbischofes vor sich gehn konnte; dieselbe war die letzte nicht zu umgehende Vorbedingung für das »instituere.« Auch der Geschichtschreiber Benesch von Weitmil²⁾ verzeichnet 1348 nächst der Gründungsthatsache nur noch »instituit in eo fratres Sclawos,« also den Eintritt der ersten Phase des in der Stiftungsurkunde Vorhergesehenen; liegt in der Verwendung desselben Ausdruckes »instituere« nicht vielleicht mehr als ein bloßer Zufall? Jedenfalls entspricht er vollständig dem vom Stifter beabsichtigten ersten Schritte zur Ausführung seines Planes. Nächst demselben erwähnt der genannte Gewährsmann nur noch die Vollendung und Weihe des Klosters im Jahre 1372. Über die dazwischen liegenden Vorbereitungen zum Baue und die Inangriffnahme des letzteren verzeichnet er gar nichts, obzwar gar kein Zweifel darüber bestehen kann, dass nicht nur die Einführungs-, sondern auch die Durchführungsmaßnahmen dem Worte und Geiste der Stiftungsurkunde entsprochen haben müssen. Von dem »instituere« schritt man gewiss, sobald als es irgendwie möglich war, auch »ad monasterium construendum et edificandum,« das Benesch von Weitmil nur noch als »consumatum« erwähnt, ohne auf den Baubeginn selbst besondere Rücksicht zu nehmen. Denselben scheint aber der Wortlaut der Kreuzgangsinschrift festzuhalten, dessen »AEDIFICAVIT« der zweiten Phase, welche der Stifter für die Verwirklichung seines Planes besonders hervorhob, auch im Hinblick auf die Übereinstimmung gerade des wichtigsten Wortes entspricht. Zwischen dem »instituere« und »consumare« liegt das »aedificare,« welches die Stiftungsurkunde ersterem zunächst setzt. Wenn nun die Kreuzgangsinschrift gerade mit diesem Worte den Baubeginn der eigentlichen Klosteranlage, die allein mit »CLAVSTRA HAEC« gemeint sein kann, für 1348 feststellte, lässt sich diese Angabe keineswegs zurückweisen; ja, alle Umstände sprechen dafür, dass man 1348 wirklich als den Zeitpunkt des Baubeginnes betrachten darf, den die Inschrift hervorheben wollte. Ihre Zahl MCCCLIII muss als eine den Thatsachen nicht entsprechende Angabe fallen und durch 1348 ersetzt werden.

Entspricht es den Thatsachen, wenn man den Baubeginn der Emauser Klosteranlage auf 1348 ansetzt, dann lässt sich nicht annehmen, dass dieses Jahr auch der Inangriffnahme, geschweige denn der Vollendung der Kreuzgangsbilder gelte. Dieselben konnten ja erst nach Aufmauerung und Einwölbung der Kreuzgangflügel in Angriff genommen und ausgeführt werden. Bis zu der mit so großem Pompe vorgenommenen Weihe des vollendeten Klosters am Ostemontage 1372 müsste wohl auch der Abschluss dieser Arbeit erfolgt sein, deren Ausführung demnach zwischen 1348 und 1372 fiel. Die Herstellung des so reichen Wandbilderschmuckes ließ sich aber nicht in kurzer Zeit ausführen, sondern erforderte zweifellos selbst bei Heranziehung mehrerer Künstler eine Reihe von Jahren und zog sich wohl bis zu dem Zeitpunkte hin, in welchem das ganze Kloster als »consumatum« bezeichnet werden durfte. Darum darf auch die Jahresangabe 1348 nicht gleichartig auf die Thatsachen des »CLAVSTRA HAEC AEDIFICAVIT ET PICTVRIS ORNAVIT« bezogen werden. Sie gehört augenscheinlich in erster Linie zum Baue der Klosteranlage, deren hauptsächlichster, im unmittelbaren Anschlusse daran entstandener Schmuck in Einem erwähnt wurde. Die Ausführung der Wandbilder erfolgte aber, wie noch später an der Tracht nachgewiesen werden soll, gewiss während der Regierung Karls IV.

Jedenfalls ermöglicht die Inschrift des Emauskreuzganges die Feststellung der Thatsache, dass man im Kloster selbst durch Jahrhunderte für die auf die Wandbilder des Kreuzganges Bezug nehmenden Daten sich interessierte und ihre Erneuerung, beziehungsweise Ergänzung in entsprechender Form offenbar bei jeder Auffrischung der Bilderinschriften überhaupt niemals unterließ. Wurde aber, wie an Einzelheiten erweisbar ist, sogar bei gänzlicher Neuausführung dieser Inschriften der Wortlaut ihres ursprünglichen Textes festgehalten, dann darf sicher angenommen werden, dass man auch die Hauptdaten der Ausführung und der ersten Restaurierung mit gleicher Gewissenhaftigkeit beibehielt und später durch Angaben der auf die Gemäldeerhaltung abzielenden Maßnahmen bei entsprechenden Anlässen ergänzte.

Die Angabe der ersten Restaurierung scheint im Prager Emauskloster allzeit als verlässlich gegolten zu haben und konnte wohl bei ihrer ersten Auffrischung auch auf Grund anderer Belege auf ihre Verlässlichkeit geprüft werden. Die Geschichtschreiber des Hauses nahmen sie als verbürgt und nicht anzweifelbar in ihre Ausführungen auf. Veremund Proche verzeichnet daher die erste Restaurierung der Kreuzgangsbilder in folgender Weise³⁾: »1412. Repictum est Monasterium, ut constat ex scriptura in inferiori Monasterii ambitu penes gradus. et depictae sunt in ambitibus superne

¹⁾ Pelzel, Kaiser Karl der Vierte. I, Urkundenbuch, S. 92, Nr. LXXXIII. — ²⁾ Sieh oben S. 3, Anm. 9. — ³⁾ Prag, Bibliothek des Emausklosters. Manuscript B, S. 113.

veteris testamenti figurae, inferne vero Novae legis figurata incipiendo ab Adam, ac in salvatoris nostri mysteriis terminando¹⁾, prout usque in hodiernum diem spectantur. et apparet et pictura et scriptura vetustatem demonstrans. aliqua tamen partes posterius repictae videntur, ut ex inferioribus patebit.* Hieronymus Cechner fasst sich etwas kürzer²⁾: »1412. Erat quidem inferior ambitus Monasterii iam pictus ex parte murorum, interim tamen Abbas curavit cultius repingi et Monasterium instaurari, sic notatum lego in Tabula, quae stat in muro scripta in inferiori ambitu ad Majores gradus ex parte.* Beide Gewährsmänner kennen die heute noch an derselben Stelle befindliche Quelle und ihre Bedeutung für die Bildergeschichte.

Bei dem vollständigen Mangel weiterer Nachweise fragt es sich, ob auch die allgemeinen Verhältnisse des Prager Slawenklosters eine Restaurierung der Kreuzgangsbilder im letzten Jahrzehnt der Regierung Wenzels IV. als möglich erscheinen lassen. Die bekannte Bilderfeindlichkeit der Husiten, welche auch von den im 15. Jahrhunderte nach Böhmen kommenden Ausländern³⁾ bemerkt und für erwähnenswert gehalten wurde, und die Verlegung des urtraquistischen Consistoriums in das Emauskloster schließen gewiss die Wahrscheinlichkeit aus, dass erst nach dem Tode Wenzels IV. die erste Restaurierung der Wandbilder erfolgte. Sie muss in einer Zeit liegen, in welcher man im Kloster selbst den Wert des monumentalen Bilderschmuckes noch hochschätzte und sein Interesse an dem Fortbestande desselben auch durch entsprechende Erhaltungsmaßregeln zu bethätigen nicht anstand. In einem Kloster, dessen Abt schon beim ersten Ansturm der Husiten das Abendmahl unter beiden Gestalten reichete, und auf dessen Anschauungen das daselbst tagende urtraquistische Consistorium zweifellos Einfluss gewann, hätte man wohl während der 172 Jahre husitischer Vorherrschaft⁴⁾ an eine Behebung gewisser Beschädigungen der Bilder kaum gedacht, da ja ihr Untergang nur bestimmten weit verbreiteten Anschauungen entsprechen musste. Wohl aber erscheint die Periode eines gewissen Aufschwunges unter Abt Paul um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts ganz darnach angethan, dass man für die Erhaltung des noch als wertvoll geltenden Bilderbesitzes, welcher die klimatischen Verhältnisse des Landes gerade bei der Anordnung im Kreuzgange nicht besonders günstig waren, durch Behebung einiger bis dahin kaum sehr umfangreicher Beschädigungen und durch entsprechende Nachbesserung eintrat und gerade dabei die Entstehungszeit des Gemäldecyklus und das Jahr seiner ersten Restaurierung in einer Inschrift genauer zu fixieren suchte.

Ein solches Verhalten war natürlich ganz besonders in einer Zeit zu erwarten, welche einen ausgesprochenen Sinn für die Geschichte des Klosters und seiner Schicksale bethätigte. Dies geschah aber gerade gegen das Ende des 14. Jahrhunderts und bis knapp vor dem Beginne der ersten Bilderrestaurierung durch Anlage des bekannten »Registrum Slavorum«, das am 12. Juni 1396 im Auftrage des zweiten Abtes Paul durch den Kaplan Nicolaus von Eylaw vollendet wurde. Die Beigabe von späteren Urkunden aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts, deren vorletzte vom 20. Jänner 1411 datiert ist,⁵⁾ bekundet die Fortdauer der Gesinnung, welche die Vorstände des Klosters zu einer abschriftlichen Zusammenstellung seiner Urkunden bestimmte. Gilt dieselbe auch in erster Reihe nur dem Nachweise besitzrechtlicher Verhältnisse, so berechtigt sie doch zu dem Schlusse, dass man damals im Prager Emauskloster Verständnis für die Hausgeschichte und ihre Einzelheiten hatte, unter deren wichtigste wohl der Klosterbau und die Ausführung des reichen Wandbilderschmuckes zählten. Wie es im Hinblick auf den Geist, welcher die Anlage und Fortführung des Registrum Slavorum beeinflusste, ganz natürlich erscheint, dass man bei einer Bilderwiederherstellung die Zeit derselben genau angab, so wurde man eigentlich bei dem Bestreben, alles für das Kloster Wichtige zusammenzuhalten und durch verlässliche Angaben zu stützen, von selbst dazu geleitet, dem Restaurierungsdatum aus dieser Epoche historischen Sinnes auch die Zeit der Inangriffnahme der ganzen Anlage und der sie schmückenden Bilder beizugeben und hier wie bei dem Registrum Slavorum auf den Ausgangspunkt zurückzugehen. Derselbe war in seiner zeitlichen Bestimmung 1412 gewiss allgemein bekannt und ließ sich noch immer zuverlässig feststellen. Die Angabe, dass die Bilder des Emauskreuzganges 1412 zum erstenmale wiederhergestellt wurden, muss im Hinblick auf die allgemeinen Zustände Böhmens und die besonderen Verhältnisse des Hauses als vollständig haltbar bezeichnet werden.

Das Gleiche gilt von der nächsten Restaurierungsangabe, welche sich auf Nachbesserungen im Jahre 1588 bezieht, sicher nicht. Nach der Schlussbemerkung des Veremund Proche muss man natürlich erwarten, dass er auf die nächsten Bilderrestaurierungen ebenso wie auf jene aus dem Jahre 1412 in seinen Aufzeichnungen der eigentlichen Hausgeschichte Rücksicht nehmen werde. Allein er bringt weder zu dem Jahre 1588 noch zu dem Jahre 1594 irgendeine Nachricht über die Kreuzgangsbilder überhaupt und ihre Auffrischung insbesondere. Die erste, auf 1412 folgende Aufzeichnung über das Schicksal der Wandbilder bietet er zum Jahre 1638 mit nachstehender Angabe⁶⁾: »Præterea currente anno in inferioribus Monasterii ambitibus depictae imagines representantes antiquae et novae legis Mysteria sunt restauratae, ut docet tabula in muro penes gradus inscripta.* Dieser ausdrückliche Hinweis auf die Quelle der Nachricht berechtigt gewiss zu dem Schlusse, dass zur Zeit, als Proches Chronik geschrieben wurde, also im vierten Jahrzehnt des

¹⁾ Diese Fassung der Beschreibung scheint die Darstellung Cechners (Sich oben S. 8) beeinflusst zu haben, selbst aber von der Darstellungsart abhängig gewesen zu sein, welche das von Hammerschmid vorbereitete Manuscript der Klostergeschichte oder sein Prodrumms gloriae Pragensis bot. In letzterem heißt es S. 320: In Ambitibus Monasterii ab olim depictae sunt in parietibus superne Veteris testamenti figurae, inferne vero Novae legis figurata, incipiendo ab Adam, ac in Salvatoris Nostri Mysteriis terminando. — ²⁾ Prag, Bibliothek des Prager Emausklosters. Manuscript P und L, 2^o, S. 129, beziehungsweise 152—153. — ³⁾ Becker, Chronica eines fahrenden Schülers oder Wanderbüchlein des Johannes Butzbach. (Regensburg 1869), S. 88 u. 90. — ⁴⁾ Schanda, Die Abtei Montserrat-Emaus oder Slovian in Prag a. a. O. S. 102. — ⁵⁾ Schlesinger, Das Registrum Slavorum a. a. O. S. 254. — ⁶⁾ Prag, Bibliothek des Emausklosters. Manuscript P, S. 374.

vorigen Jahrhunderts, die Inschrift der Kreuzgangsbilder noch die Jahreszahl 1638 unter den Restaurierungsdaten bot, welchen sie heute vollständig fehlt; der verfügbare Raum schließt es jedoch aus, dass sie einst zwischen 1594 und 1654 stand. Wohin ist sie gekommen? Sie steht heute noch — allerdings verstümmelt und entstellt — auf der Inschrift, welche sie derzeit als MDLXXXVIII zeigt. In einer Zeit, in welcher von der Jahreszahl MDCXXXVIII das dem D folgende C un- deutlich geworden war, und von dem Buchstabenscharfe und der unteren Rundung nur noch schwache Farbenreste wahr- nehmbar waren, wurde bei einer Auffrischung der Inschrift das C in L, beziehungsweise MDCXXXVIII in MDLXXXVIII geändert; so entstand aus einem Übersehen oder Missverständnis die Bilderrestaurierung von 1588.

Der Fehler scheint sich zwischen 1738 und 1759 eingeschlichen zu haben. Denn Hieronymus Cechner, dessen Mons sacer von 1759 datiert ist, verzeichnet bereits unter den fünf Jahresangaben der Inschrift als dritte und vierte 1588 und 1594. Es befremdet gewiss, dass dieser Chronist, welcher die Jahreszahl 1343 mit 1348 berichtigt und zweimal als einen Schreibfehler hinstellt, bei keiner anderen Angabe eine Richtigstellung für nötig erachtete; er nahm 1588 und 1594 offenbar als ganz zuverlässige Nachrichten, deren Nachprüfung er gar nicht für nötig hielt. Dies Verhalten ist umso auffälliger, als Cechner die Bilderrestaurierung von 1638 selbst im Zusammenhange seiner Darstellung an der ge- hörigen Stelle einreicht und zu 1638 berichtet¹⁾: »Praeterea hoc anno in inferiori claustris ambitu repictae imagines re- praesentantes antiquae et novae legis mysteria, ut docet Tabula penes majores gradus in eodem ambitu inscripta.« Der Widerspruch, dass Cechner die Restaurierungsdaten in der heute noch festgehaltenen Fassung bietet und auch die Auf- frischung der Bilder zum Jahre 1638 verzeichnet, ohne sie mit jenen irgendwie zu vergleichen oder in Zusammenhang zu bringen, löst sich in ziemlich einfacher Weise. Die Mitteilungen über die Angaben der Inschrift sind eine selbständige Leistung Cechners im Anschlusse an die Fertigstellung des Klosterbaues und den dabei beschriebenen Bilderschmuck, auf welchen Proche bei Erwähnung der Weihe nicht weiter eingeht²⁾; sie beruhen offenbar auf der Besichtigung der In- schrift selbst. Letztere ist wohl auch für 1638 erwähnt, aber kaum dafür verglichen worden. Das einleitende »Praeterea«, die in der zweiten Handschrift des Mons sacer³⁾ erhaltene Ortsangabe »in inferioribus ambitibus«, die Inhaltskennzeichnung der Bilder von »imagines« bis »mysteria«, der unmittelbare Anschluss der Quelle mit »ut docet Tabula« lassen die Angabe Cechners sofort als eine einfache Herübernahme aus dem älteren Klostergeschichtsschreiber Proche erscheinen, bei welcher ein Vergleich mit der Tafel unterblieb oder einer Aufklärung des Widerspruches nicht weiter nachgegangen wurde. Seit Cechner hat man an den Erneuerungsdaten 1412, 1588, 1594 und 1654 festgehalten,⁴⁾ ohne der Restaurierung von 1638 weitere Beachtung zu schenken; ihre abermalige Erwähnung durch Cechner beweist, dass Proche nicht etwas aus der Luft Gegriffenes meldet, sondern ein Ereignis verzeichnet, das jeder Geschichtsschreiber des Klosters als erwähnens- wert betrachten musste.

Die Unhaltbarkeit des Restaurierungsjahres 1588 ergibt sich noch aus anderen Gründen. Kunstunternehmungen geistlicher Häuser stehen mit Perioden eines anhebenden oder bereits vorhandenen Wohlstandes und Aufschwunges im innigsten Zusammenhange; sie treten ganz zurück in den Tagen tiefsten Verfalles. Im Jahre 1588 lag nun das Prager Slawenkloster vollständig darnieder; die Lebensführung des damals dem Kloster vorstehenden Matthäus Philonomus, der mehr an sich als an eine Ausschmückung des Hauses dachte,⁵⁾ berechtigt durchaus nicht zu der Annahme, dass gerade er die nicht zu reichen Mittel für die Erneuerung des altehrwürdigen Bilderschmuckes verwendet haben sollte. Ebenso wenig konnte sich das utraquistische Consistorium für ein solches Unternehmen interessieren, das 1588 im Prager Slawen- kloster unmöglich erscheint, weil nach den Verhältnissen des Hauses weder Sinn noch Mittel für die Durchführung eines solchen Werkes vorhanden waren. Diese Thatsache erklärt es auch, dass die Geschichtsschreiber des Klosters — Proche⁶⁾ wie Cechner⁷⁾ — trotz der ihnen bekannten Inschrift im Kreuzgange gar nichts von einer Bilderrestaurierung im Jahre 1588 wissen, obzwar sie an diesem Jahre keineswegs nachrichtenlos vorübergehen. Dagegen war 1638 eine solche Wieder- herstellung der alten Wandgemälde nicht nur möglich, sondern durchaus im Rahmen der Wiederinstandsetzungsarbeiten des arg verwahrlosten und herabgekommenen Klosters gehalten. Seit der kurz vorher erfolgten Einführung der spanischen Benedictiner stellten Fürstenthuld und Freigebigkeit des mit ihr fast wetteifernden Adels reiche Mittel für die Herstellung des ganzen Klosters und seiner Einrichtung zur Verfügung. Damals konnte man an der Auffrischung der Emauser Kreuzgangsbilder einfach nicht achtlos vorübergehen, sondern musste sich auf dieselbe einlassen, weil die Rücksicht auf die würdige Instandsetzung eines Haupttheiles des Klosters dies geradezu forderte. Nach den allgemeinen Ver- hältnissen des Hauses erscheint eine Bilderrestaurierung im Jahre 1638 nicht nur möglich, sondern vollauf erklärlich, während jene angeblich 1588 erfolgte mit jener von 1638 richtigzustellen und ganz auszuschneiden ist.

Ist die zweite Bilderauffrischung tatsächlich erst 1638 anzusetzen, wofür mehr als ein Grund spricht, dann kann auch die dritte nicht bereits 1594 vorgenommen sein, sondern muss nach 1638 fallen. Schon an und für sich befremdet es, dass die Inschrift im Emauskreuzgange zwei Restaurierungen innerhalb des Zeitraumes von wenigen Jahren verzeichnet. Hatte man 1588 gründlich restauriert, so brauchte es nicht schon 1594 abermals zu geschehen. Denn in dieser kurzen Zeitspanne konnten die Wandgemälde doch nicht so bedeutende Beschädigungen erlitten haben, dass ein erneutes Auf-

¹⁾ Prag, Bibliothek des Emausklosters. — Manuscript D, S. 363 und I, 2^a, S. 424. — ²⁾ Ebendas. Manuscript D, S. 58 u. 59. — ³⁾ Ebendas. Manuscript I, 2^a, S. 424. — ⁴⁾ Schaller, Beschreibung d. königl. Haupt- und Residenzstadt Prag, IV., S. 71. — ⁵⁾ Křížek, Nástin dějů kláštera Benediktinského »na Slovanech« a. a. O. S. 168. — Ekeřt, Posvádná místa Prahy, II, S. 194—195. — ⁶⁾ Prag, Bibliothek des Emausklosters. Manuscript D, S. 175. — ⁷⁾ Ebendas. Manuscript D, S. 188 u. I, 2^a, S. 225.

frischen unbedingt geboten erscheinen musste. Übrigens melden auch die Klostergeschichtschreiber kein Ereignis, mit welchem eine besondere Beschädigung der Wandbilder in Zusammenhang zu bringen wäre. Sie verzeichnen aber ebenso wenig eine Bilderauffrischung zum Jahre 1594, als es bei 1588 geschah, offenbar nur aus dem Grunde, weil weder in dem einen noch in dem andern Jahre eine solche stattfand. Und doch gehen sie gerade im letzten Jahrzehent des 16. Jahrhunderts an erwähnenswerten Wiederherstellungsarbeiten nicht achtlos vorüber. Sie melden z. B. zu 1593 den hauptsächlich das Dach der Kirche beschädigenden Brand¹⁾ und gleichzeitig die Wiederinstandsetzung der Cosmas- und Damianskirche.²⁾ Wäre man gerade damals oder im nächsten Jahre an eine Erneuerung der Wandbilder des Kreuzganges geschritten, so hätten die Klostergeschichtschreiber dieselbe gewiss nicht mit Stillschweigen übergangen; denn eine solche Unternehmung gereichte ja dem damaligen Abte Paul Paminondas Horsky, unter welchem das Prager Slawenkloster wieder zum Katholicismus zurückkehrte, gewiss nur zur Ehre. Sie ist jedoch nicht erwähnt, weil sie nicht stattgefunden hatte, weshalb sie auch von keinem Klostergeschichtschreiber beachtet zu werden brauchte. Auch die Verhältnisse des Klosters waren nicht gerade derart, dass sie zur Annahme berechtigten würden, man sei am Ende des 16. Jahrhunderts über die allernothwendigsten Erhaltungsmaßnahmen und die unbedingt erforderlichen Wiederinstandsetzungsarbeiten hinausgegangen und habe zum Guten auch noch das Schöne hinzugefügt. Rudolf II. hatte sich zwar des ganz herabgekommenen Klosters angenommen und durch die 1592 erfolgte Einsetzung des oben erwähnten Abtes wiederum Verfall Einhalt thun wollen. Der Genannte musste aber noch nach mehreren Jahren mit gar manchen Schwierigkeiten und Anfeindungen kämpfen, die ihn schließlich zur Resignation bestimmten und am Beginne seiner Thätigkeit wohl noch bedeutender sein mochten. So wird es vollständig unwahrscheinlich, dass er 1594 die Kreuzgangsbilder wieder auffrischen ließ, da er noch Dringenderes zu besorgen hatte. Die nicht erwähnte Bildererneuerung hat demnach 1594 gar nicht stattgefunden; aus diesem Grunde gehen die Klostergeschichtschreiber an ihr ebenso achtlos wie an jener von 1588 vorüber, die sie übereinstimmend auf 1638 setzen. Auch die Übereinstimmung des Schweigens gewinnt in diesem Falle Beweiskraft dafür, dass wie die zweite so auch die dritte Bilderauffrischung später fallen muss, als die Inschrift angibt; wenn jene erst 1638 stattfand, muss diese über 1638 hinausliegen.

Es ist leider nicht möglich, dem negativen Ergebnisse des Nachweises, dass auch das Datum 1594 der Emauser Kreuzgangsinschrift unhaltbar sei, ein anderes sicher verbürgtes Zeugnis einer damit identificierbaren Bildererneuerung gegenüberzustellen. Wäre die Angabe 1654 unbedingt haltbar, so hätte man die dritte Restaurierung zwischen 1638 und 1654 zu setzen, womit aber drei Restaurierungsdaten auf nicht einmal zwei Jahrzehente zusammengedrückt würden. Aus dem schon oben erwähnten Grunde würde aber gerade eine so ungemein rasche Aufeinanderfolge dreier Bilderauffrischungen sehr anzweifelbar, wenn auch diesmal die allgemeinen Verhältnisse des von allen Seiten nachdrücklich geförderten Klosters, dessen würdige Wiederinstandsetzung gerade im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts aufs eifrigste betrieben wurde, der Geist des Hauses und der Zeit nicht dagegen sprächen, und die Mittel selbst für eine Wiederholung der Erneuerung ausreichen mochten. Hatte man aber die Bilder schon 1638 entsprechend restauriert, weil sie ja in einem Haupttheile des Klosters lagen, dessen angemessene und rasche Wiederinstandsetzung nächst jener der Klosterkirche nicht nur am dringlichsten erscheinen, sondern auch sofort in Angriff genommen werden musste, so dürfte man die Erneuerung immerhin so durchgeführt haben, dass ihre Wiederholung nicht schon 1654 durchführbar erscheinen musste. Jedenfalls ist es im hohen Grade befremdlich, dass Hieronymus Cechner in seinen Angaben zum Jahre 1654 gar nicht auf eine solche Unternehmung Rücksicht nahm, während er in Übereinstimmung mit Proche die Bilderauffrischung von 1638 ausdrücklich hervorhebt, die in der Inschrift nicht berücksichtigt ist; dass gerade die in letzterer als *«accuratius et melius»* bezeichnete Restaurierung, die Cechner selbst an anderer Stelle als die letzte bezeichnet, von ihm gar nicht erwähnt wird, obzwar er sonst über viel geringfügigere Dinge sich verbreitet, die für das Haus keine solche Bedeutung hatten, deutet nicht auf die Haltbarkeit der Restaurierungsangabe für 1654. Andererseits ist es nicht zu verkennen, dass Cechner sich für die Bilder selbst interessierte und den Zustand derselben genau kannte, da er ja sagte: *«uno saeculo iam colores ab aura detriti deciderunt»* und gerade den wiederholt geäußerten Wunsch buchte, ein Abt möchte sie dem modernen Geschmacke entsprechend auffrischen lassen, was er aber im Hinblick auf das Alter der Gemälde mit einiger Entrüstung zurückweist. Immerhin möchte man auch die beiden letzten Restaurierungen, für deren urkundliche Feststellung im Hause selbst leider kein weiteres Material zur Verfügung steht, am liebsten in die Zeit der spanischen Benedictiner verlegen, deren Kunstanschauungen wenigstens die ceremoniell steifen Gestalten im zweiten Südflügeljoch mit ihrer ganzen Haltung und Habitbehandlung am besten zu entsprechen scheinen. Nächst ihnen könnte nur noch die Periode des Abtes Martin Zedlitz in Betracht kommen, der so viel für die Neuinstandsetzung des Stiftes zwischen 1711 bis 1713 gethan hat.³⁾ Allein von ihm weiß gerade Cechner zu erzählen, dass man im Mai 1713 die Klosterkirche auszuweißen begann, wobei die an der Decke befindlichen aufgemalten Wappen der Könige und Kaiser verschwanden.⁴⁾ Sollte man namentlich in diesen Tagen an eine Erneuerung eines Bilderschmuckes im Kreuzgange gedacht haben? Auch die ganz verriebenen und unkenntlich gewordenen Wappen, welche in den unteren Ecken der oberen Bilder des Ostflügels eingestellt sind,

¹⁾ Prag, Bibliothek des Emausklosters. Manuscript D, S. 193; I, 2^a, S. 231; P, S. 186. — Hammerschmid, Prodrum gloriae Praganae. S. 320. — ²⁾ Prag, Bibliothek des Emausklosters. Manuscript D, S. 194. — Schaller, Beschreibung d. königl. Haupt- und Residenzstadt Prag. IV., S. 78. — Ekert, Posvátná místa Prahy. II., S. 195. — ³⁾ Sieh oben S. 7, Anm. 1. — ⁴⁾ Prag, Bibliothek des Emausklosters. Manuscript D, S. 638: Die 8. Maji (1713) coepit dealbari Ecclesia Maior, in cuius fornice picta erant varia insignia Imperatorum et Regum.

bieten leider keinen Anhaltspunkt für die Festsetzung der beiden letzten Restaurierungen, von welchen insbesondere der Ostflügel hart betroffen wurde. Hier hatten vielleicht die alten Gemälde im Laufe der Zeit am meisten gelitten, sodass es angezeigt erschien, neue an ihre Stelle treten zu lassen. So wurde ein Theil der Bilder heruntergeschlagen oder verschwand unter neuem Bewurf, auf welchem Hände des 17. Jahrhunderts sich nicht gerade aufs glücklichste versuchten. Ihre Leistungen können sich nicht entfernt mit jenen der karolinischen Zeit messen, deren Kunstcharakter durch die Auffrischungen der Barockzeit durchaus nicht gewonnen hat.

Die Inschrift der Kreuzgangsbilder im Prager Emauskloster kann betreffs der Restaurierungsdaten nicht für vollständig zuverlässig gelten. Die Jahre 1588 und 1594 sind unhaltbar; das statt des ersteren verbürgte und einzusetzende 1638 lässt Zweifel an der Giltigkeit von 1654 aufkommen. Wer zum erstenmale die Anbringung der Inschrift anordnete oder ihre Erweiterung durch jeweilige neue Zusätze veranlasste, entzieht sich sicherer Bestimmung. Schon das zweite Drittel des 18. Jahrhunderts hat den derzeitigen Umfang der Inschrift gekannt, die bei der letzten Ausmalung des Kreuzganges anlässlich der von den Beuroner Mönchen durchgeführten Restauration erneuert wurde, wobei man das noch Grueber bekannte MCCCXLIII in MCCCCLIII änderte.

Während keine Urkunde in ähnlicher Weise wie bei der Karlsteiner Kreuzkapelle den Namen des Meisters und Anhaltspunkte für eine nähere Abgrenzung der Herstellungszeit der Emauser Gemälde überliefert, betreffs welcher ja auch der Wortlaut der eben erörterten Inschrift sich ganz allgemein hält, ermöglichen Einzelheiten der Tracht und des sonstigen Beiwerkes immerhin eine genauere Feststellung, in welcher Zeit die Emauswandbilder ausgeführt sein müssen. Allerdings hat, insbesondere bei den Darstellungen aus dem neuen Testamente, die Tracht der weltlichen Stände einer bestimmten Epoche nur beschränkte Verwendung gefunden; sie begnügt sich vorwiegend mit der Berücksichtigung bei Nebenfiguren und ist an einigen Stellen von Übermalungen ziemlich freigeblieben.

Die Scene, welche David mit dem Goliathshaupte neben dem Rumpfe des Riesen zeigt (Taf. V), übermittelt ein Beispiel der ritterlichen Tracht. Dieselbe gehört mit Sicherheit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts an.¹⁾ Der Brust und Unterleib deckende Lendner ist am unteren Rande nach der Sitte des 14. Jahrhunderts gezaddelt, welcher auch das Herabrücken des Gürtels entspricht. Ober- und Unterarm stecken gleich den Beinen förmlich in Röhren; Ellbogen und Kniegelenk sind mit schildartigen Kacheln oder Mäuseln geschützt. Die Füße bieten noch keine übertriebene, aber immerhin eine merkliche Zuspitzung der Bekleidung, deren Panzerstreifen quer über den Fußrücken gelegt sind und mit den übereinander liegenden Rändern, welche beim Gehen sich ineinander schieben konnten, volle Bewegungsfreiheit sicherten. Das Beschlagen des Gürtels mit derben Metallbuckeln und die Kettchen über der Brust und längs des Oberkörpers, welche von einer in der Höhe der rechten Brustwarze sitzenden Agraffe herabgehen, entsprechen ganz dem Brauche der Zeit. Die Miniatur der Wenzelsbibel in Wien, welche den gleichen Vorgang behandelt, lässt alle Einzelheiten bis auf das Abstehen des Daumens der rechten Hand von den übrigen Fingern (Taf. XXXI, Abb. 4) als der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts geläufig erweisen; ebenso bieten die Miniaturen der 1387 vollendeten Handschrift des Wilhelm von Oranien im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien²⁾ gar mannigfache Übereinstimmungen. Solche finden sich auch am Zaddelsaume des Lendners und an den auf der Brust für Kettchenbefestigung angebrachten Agraffen bei der Statue des heil. Wenzel im Prager Dome, welche das Zeichen Peter Parlers trägt.³⁾ Die Lagerung des Rumpfes nähert sich der Haltung, welche die Fürstengestalten auf den Tumbendeckeln in den Kapellen des Prager Domchores zeigen.⁴⁾

Die bürgerliche Tracht der Männer, welche besonders an der Gruppe der Begleiter des Kaisers Octavianus (Taf. VII), bei der Verehrung Josephs durch seine Brüder (Taf. XIII), bei Kriegsknechten der Hinmordungsscenen, in den Volksgruppen des Mannaregens (Taf. XX) und der wunderbaren Speisungen (Taf. XXI), an den Trägern bei der Auferweckung des Jünglings zu Naim (Taf. XVIII), an den Steinwerfern auf der Steinigung Christi (Taf. XXII) und bei den Arbeitern des babylonischen Thurmbaues (Abb. 9) zur Geltung kommt, lässt durchwegs die Besonderheiten des 14. Jahrhunderts erkennen. Der noch gern getragene Mantel zeigt nirgends die seit 1365 in Deutschland zu rascher Verbreitung gelangende Form des Tapperts,⁵⁾ ist bald unzerschlitzt nur mit dem in der Mitte befindlichen Kopfloche versehen, bald vorn oder seitlich aufgeschlitzt und gewinnt so die Form der Heuke; vereinzelt begegnet der bei beiden Kleidungsstücken nach der Mitte des 14. Jahrhunderts auftauchende niedrige Stehkragen.⁶⁾ Nächst dem Mantel herrscht das verengte und verkürzte Wams vor, die Schecke, welche Arme, Oberleib und Hüften faltenlos umschließt; an ihren unteren Saum drängt sich vereinzelt die in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts immer mächtiger um sich greifende Auszaddelung nur etwas schüchtern heran.⁷⁾ Das faltenlose Anliegen der Schecke lässt auf die Verwendung einer Auspolsterung derselben schließen.⁸⁾ Der Gürtel rückt bis zum Oberschenkelansatz herab und besteht augenscheinlich vorwiegend aus einem einfachen Lederriemen, an welchem Schwert oder Dolch hängt.⁹⁾ Die Beinlinge sitzen ebenso prall am Körper wie die Schecke und gehen mehrfach unmittelbar in die Fußbekleidung über. Als solche dient auch ein bis an oder ein wenig über die Knöchel hinaufreichender schwarzer Schuh, der den ganzen Fuß unten umschließt, aber über dem Rist aus-

¹⁾ Hottenroth, Handbuch der deutschen Tracht, S. 425-432. — ²⁾ Schultz, Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert. Große Ausgabe (Wien-Prag 1892), Taf. XVI. — ³⁾ Neuwirth, Der Dom zu Prag. (Berlin 1897), S. 12, Fig. 18. — ⁴⁾ Mikowec-Zap, Alterthümer und Denkwürdigkeiten Böhmens, (2 Bände, Prag 1860 u. 1865) I., Taf. I. — ⁵⁾ Hottenroth, Handbuch der deutschen Tracht, S. 315. — ⁶⁾ Ebendas., S. 317. — ⁷⁾ Ebendas., S. 308 u. 314. — ⁸⁾ Ebendas., S. 308. — ⁹⁾ Ebendas., S. 309.

geschnitten ist und in der Fußbeuge durch eine zum Knöpfen bestimmte Spange vor dem Herabgleiten über die Ferse gesichert erscheint. Bei einem Träger der Bahre des Jünglings von Naim erstreckt sich der Ausschnitt mit Häufung der über dem Rist sitzenden Spangen bis zur Schuhspitze, welche im allgemeinen noch keine Übertreibung der Schnabelzuspitzung zeigt.¹⁾ Die Gugel, welche das Antlitz wie ein Rahmen umschließt, meist weit ist und locker sitzt, reicht nur ausnahmsweise bis über die Schultern herab²⁾ und verzichtet noch durchaus auf Auszaddelung des Kragensaumes oder des Gesichtsrandes, die gerade bei diesem Kleidungsstücke im 14. Jahrhunderte immer beliebter wurde. Neben der Gugel begegnet auch eine Art Mütze, etwas zusammengedrückt und mit der emporgerichteten Spitze etwas vornüber fallend, als Kopfbedeckung der Propheten, wiederholt der tellerartig aufsitzende, an der Spitze mit einem runden Knopfe besetzte Judenhut und ein Barett, das für die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts charakteristisch ist.³⁾ Die hohe Mütze desselben, welche unten ein umgeschlagenes Stück wie eine Krempe umzieht, läuft bald mehr in eine Spitze, bald in die abgestumpfte Form eines Sackbodens aus. Schellenschmuck, der in der gleichen Zeit immer beliebter wurde, fehlt noch vollständig. Haar- und Bartracht bieten keine Abweichungen⁴⁾ von Wichtigkeit.

Der Vergleich mit Bilderhandschriften der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, besonders mit der Wenzelsbibel und dem Wilhelm von Oranse in Wien, deren Miniaturen überaus zahlreiche Übereinstimmungen nachweisen lassen, und mit anderen Denkmälen der Malerei in Böhmen aus der Zeit Karls IV. und Wenzels IV., die Trachtendarstellungen mancher deutschen Werke desselben Zeitraumes ermöglichen mit Sicherheit die Feststellung, dass diese Eigentümlichkeiten der Tracht nur während der Regierung der genannten beiden Herrscher in Böhmen bei der Ausführung von Gemälden Berücksichtigung finden konnten. Die männliche Kleidung einiger Szenen von den Wandgemälden der Wenzels- und Ludmilallegende in dem Karlsteiner Treppenhaus,⁵⁾ im Liber viaticus des Leitomischler Bischofes Johann von Neumarkt,⁶⁾ auf der Darstellung des Judasverrathes in der Prager Wenzelskapelle — also durchwegs in Werken des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts — lässt im Schnitt und Sitzen der Schecke, Beinlinge und Schuhe, in der Form des Gürtels, seiner Tragweise und in der Schwertbefestigung, in der Kopfbedeckung gar mannigfache Berührungen nachweisen. Das Barett mit umgeschlagener Krempe ist dem Kreuzigungsbilde der Karlsteiner Katharinenkapelle⁷⁾ ebenso bekannt wie böhmischen Miniaturen der späteren Luxemburger-Epoche⁸⁾ und berührt sich mit Kopfbedeckungsformen der Münchener Legenda aurea von 1362,⁹⁾ welche wie die Stuttgarter Weltchronik von 1383¹⁰⁾ den Rist der Füße mit mehreren Nesteln überspannt zeigt.¹¹⁾

Das gleiche Ergebnis liefert ein Vergleich der weiblichen Tracht, besonders auf der Judithszenen (Taf. IV), bei den Begleiterinnen der Sibylle (Taf. VII), bei der Beschneidung Christi (Taf. X) und der Darbringung der Erstgeburt (Taf. XIV), beim Mannaregen (Taf. XX) und den Speisungen des Volkes (Taf. XXI) wie der Propheten, endlich bei dem Zusammentreffen Rebeccas mit Abrahams Knechte am Brunnen (Taf. XXVII). Das Streben nach einer gewissen Enge der Taille und nach mäßiger Entblößung der Schultern ist in den beiden ersten Fällen wie im letzten unverkennbar.¹²⁾ Bei der Jungfrau neben Judiths Stuhl bemerkt man wie bei Jesabel auf Naboths Steinigung den für die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts so überaus charakteristischen Ärmelstreifen,¹³⁾ der über den rechten Unterarm der Judithbegleiterin leicht herabfällt, eine offenbar beliebte Art, diese Einzelheit des Kleides zu tragen; sie ist bei Männern und Frauen des verlorenen Luxemburger Stammes aus Karlstein¹⁴⁾ ebenso nachweisbar wie im Braunschweiger Skizzenbuche eines Malers,¹⁵⁾ welcher der Kunst Böhmens in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts nicht ferne stand. Eine Sibylle trägt einen mit Pelz besetzten breiten Saum des Unterkleides. Überwiegend verhüllt ein weiter Mantel die weibliche Gestalt und wird vereinzelt auf der Brust durch eine Agraffe zusammengehalten.¹⁶⁾ Die Haare der Sibylle fallen nach Mädchenart aufgelöst in den Nacken; doch ist auch schon Zopfanzordnung des weiblichen Haares bemerkbar.¹⁷⁾ Das Anlegen des Kopf- und Brusttuches entspricht ganz dem Brauche des ausgehenden 14. Jahrhunderts, beide mit Nadeln derart festzustecken, dass nur das Gesicht in scharfer Umrahmung freibleib; bei den Witwen auf den Darstellungen des Nordflügels tritt vereinzelt auch noch ein besonderes Kinn Tuch auf (Taf. XXV und XXVII), das als linnen Band das Kinn bedeckt und über die Ohren hinaufgeht.¹⁸⁾ Um Stirn und Schläfe des Frauenkopfes legt sich wie bei der Beschneidung Christi oder der im Vordergrund bei der Darbringung der Erstgeburt kauern den Opfernden ein wulstartiges Band. Manchmal kommt die Gugel zur Verwendung, oder ist der Mantel einfach kapuzenförmig über den Kopf emporgezogen. Die Braut auf der Hochzeit zu Cana (Taf. XVII) trägt noch den Kruseler,¹⁹⁾ die zweite Judithbegleiterin schon eine den Nacken deckende Haube, die erst gegen das Ende des 14. Jahrhunderts eine größere Verbreitung erlangt, hier aber noch nichts von der Eindrückung in der Schläfengegend²⁰⁾ und von der über der Stirn emporsteigenden Spitze²¹⁾ zeigt, wie sie schon in den Miniaturen des Wilhelm

¹⁾ Hottenroth, Handbuch der deutschen Tracht, S. 311 u. 318. — ²⁾ Ebendas. S. 310. — ³⁾ Ebendas. S. 318. — ⁴⁾ Ebendas. S. 319. — ⁵⁾ Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. (Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens, 1. Band, Prag 1896), Taf. XIX, XXIV, XXV. — ⁶⁾ Zibrť, Dějiny kroje v zemích českých od dob nejstarších až po války husitské. (Prag 1892), S. 301, Abb. 167. — ⁷⁾ Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein, Taf. XVIII. — ⁸⁾ Zibrť, Dějiny kroje v zemích českých, S. 295, Abb. 161. — ⁹⁾ Schultz, Deutsches Leben, Taf. VIII, Fig. 3. — ¹⁰⁾ Ebendas. Taf. VII, Fig. 2-6; Taf. VIII, Fig. 1, 2, 5-7. — ¹¹⁾ Hottenroth, Handbuch der deutschen Tracht, Taf. IV, Fig. 5-7, 10, 11, 14, 15; Taf. V, Fig. 8-12. — ¹²⁾ Ebendas. S. 321-322. — ¹³⁾ Ebendas. S. 327 und Taf. IV, Fig. 8. — ¹⁴⁾ Neuwirth, Der Bildercyklus des Luxemburger Stammes aus Karlstein. (Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens, 2. Band, Prag 1897) Taf. III, XIII-XV. — ¹⁵⁾ Neuwirth, Das Braunschweiger Skizzenbuch eines mittelalterlichen Malers (Prag 1897), Taf. XVIII. — ¹⁶⁾ Hottenroth, Handbuch der deutschen Tracht, S. 323 und 328. — ¹⁷⁾ Ebendas. S. 328. — ¹⁸⁾ Ebendas. S. 329-330. — ¹⁹⁾ Ebendas. S. 325 u. 329. — ²⁰⁾ Ebendas. S. 330 bis 331. — ²¹⁾ Ebendas. Taf. IV, Fig. 12.

von Oranse von 1387 so oft begegnen¹⁾ oder auch in der Stuttgarter Weltchronik des Rudolf von Ems²⁾ aus dem Jahre 1383 sich finden.

Obzwar die schon bei Besprechung der männlichen Tracht erwähnten Denkmale böhmischer Buchmalerei gar manche Berührung der eben hervorgehobenen Einzelheiten zeigen, die Art des Kleidschnittes, sein Anliegen mit immer stärkerem Hervortreten der Brüste, die herabhängenden Ärmelstreifen von der Prager *Sittnyhandschrift*³⁾ bis zum Wiener Wilhelm von Oranse von 1387,⁴⁾ so muss es doch in hohem Grade auffallen, dass bei so zahlreichen Wandgemälden nicht ein einziges Mal jene Form der Gugel sich findet, welche Zeitgenossen als »böhmisch« zu bezeichnen pflegten. Der Limburger Chronist berichtet über diese gegen das Ende des 14. Jahrhunderts sich in Deutschland rasch verbreitenden böhmischen Gugeln, die offenbar viel Anklang fanden, ziemlich genau, dass sie über das Haupt gestürzt wurden und über denselben vorn zu Berge standen.⁵⁾ Daraus konnte sich sofort die von Hus getadelte hömerartige Schleieranordnung entwickeln, welche ein Horn über der Stirne, zwei neben dem Scheitel hervortreten ließ.⁶⁾ Noch ist das weibliche Kleid frei von dem durch Hus so sehr gerügten übertriebenen Hervortreten der Brüste.⁷⁾ Man muss also annehmen, dass die Emauser Wandgemälde ausgeführt sind, ehe die in Deutschland als »böhmisch« bezeichneten Gugeln, die ja schon in der Stuttgarter Weltchronik des Rudolf von Ems aus dem Jahre 1383 begegnen⁸⁾ und in Böhmen noch früher zur Geltung gekommen sein müssen, einem Maler in Böhmens Landeshauptstadt täglich vor die Augen kamen und zur Verwertung im Bilde geradezu einluden. Im allgemeinen hält sich die anständige Erscheinung der Jungfrauen und Frauen noch von den Übertreibungen frei, die im Zeitalter des Konrad Waldhauser scharfen Tadel und Zurechtweisung erfahren⁹⁾: »Iam deo auspice mulieres facies non stibio pinguntur, non luxui vestium incenditur, non ornamentis pepelis vacatur, pudicitia olim proscripta de postliminio revertitur, frontes matronarum impudice non tendantur insursus, cervix aequo libramine suis respondet humeris.« Die um das Kopftuch sich legende wulstartige Binde begegnet in fast gleicher Weise auf Bl. 153' des Pontificales des Leitomischler Bischofes Albert von Sternberg, das von dem Schreiber Hodik oder Hodico 1376 geschrieben wurde und in der Bibliothek des Prämonstratenserstiftes Strahow in Prag aufbewahrt wird; sie wird daselbst beim »Ordo ad uelacionem virginum monialium« von zwei zur Einkleidung bestimmten Jungfrauen getragen.¹⁰⁾ Diese Thatsachen sprechen für eine Herstellung der Wandbilder im Kreuzgange des Prager Emausklosters noch vor den Übertreibungen der Tracht besonders in den beiden letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts, gegen welche Hus und schon einige Vorläufer desselben immer entschiedener Stellung nahmen.

Im Geiste der Auffassung, welche man bei Gemälden der Luxemburger-Epoche verfolgen kann, hält sich die Darstellung der Könige und Königinnen, wie ein Vergleich des Kaisers Octavianus Augustus, des Herodes beim bethlehemitischen Kindermorde oder des Pharao beim Hinmorden der Judenkinde mit dem Luxemburger Stammbaume aus Karlstein¹¹⁾ oder mit dem Braunschweiger Skizzenbuche lehrt.¹²⁾ Die Königin Athalia des nahezu ganz vernichteten Wandbildes entspricht vollständig der Behandlung auf Bl. 165' des zweiten Bandes der Wiener Wenzelsbibel. (Taf. XXXI, Abb. 6.) Das Antlitz voll dem Beschauer zugekehrt, erinnert sie mit der Art des Kopfsputzes, welche die Krone auf den Schleier aufsetzt, auch an die gekrönte Fürstin des Braunschweiger Skizzenbuches.¹³⁾

Endlich bietet auch das Beiwerk einiger Szenen der Emausbilder Übereinstimmungen, welche beim Vergleiche mit böhmischen Schöpfungen der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts geradezu überraschen. Am augenfälligsten bleibt wohl der Aufbau des Gestühles bei der Verkündigung Mariä, welcher den Anschauungen entspricht, die im Mariale des Erzbischofes Ernst von Pardubitz¹⁴⁾ (Prag, böhmisches Museum, XVI. D. 13, Bl. 55') oder auf Bl. 69' des bekannten Liber viaticus des Leitomischler Bischofes Johann von Neumarkt (Prag, böhmisches Museum, XIII. A. 12) begegnet. An letzterer Stelle (Abb. 10) ist sie umso auffallender, da Bl. 220 desselben Denkmals denselben Vorgang mit vollem Verzicht auf Architekturbeigabe bietet, was darauf hindeutet, dass auch andere Darstellungsweisen gebräuchlich waren, und dass die oben berührte Übereinstimmung deshalb doppelt beachtenswert ist, weil sie sich gerade dem Besten der Zeit nähert. Immerhin mag diese Annäherung keine zufällige sein, da wiederum andere Meister der karolinischen Epoche die Architekturbeigabe der Verkündigungsscene ganz anders behandeln. So zeigt dieselbe auf den Wandmalereien, mit welchen Meister Theodorich die Wölbungen der Fensternischen der Karlsteiner Kreuzkapelle geziert hat, in dem Gestühle mit den breitfeldrigen

1) Schultz, Deutsches Leben. Taf. XII, Abb. 1. — Taf. XIV, Abb. 2. — 2) Ebendas. Taf. VIII, Abb. 8. — 3) Ebendasselbst. Taf. VI, Abb. 5. — 4) Ebendas. Taf. XIII, Abb. 2 u. Taf. XV, Abb. 3. — 5) Wyss, Die Limburger Chronik, Deutsche Chroniken und andere Geschichtsbücher des Mittelalters. IV. Band, 1. Abtheilung (Hannover, 1883), S. 80 meldet um 1388—1389: Item di frauwen drugen Behäme kogeln, di gingen da an in disen landen. Di kogeln storzete ein frauwe ober ir heubt, unde stonden in vorn uf zu berge ober dem heubte. — 6) Joannis Hus et Hieronymi Pragensis confessorum Christi historia et monumenta. (Nürnberg 1558) I, Bl. 428. De sacerdotum et monachorum carnalium abominacione cap. 47: Hae eadem quoque mulieres mirabili dispensacione et ipse cornuae esse voluerunt in habitu extrinseco . . . quoniam in capitibus suis velamina arte quadam et non sine magno labore figurant, sic, ut tria ad minus acuta cornua, unus supra frontem, alia adhaerens in vertice earum capitis eminenter. — 7) Ebendas. Et dehinc duo alia cornua in pectore de subactis uberibus suis magis eminentia earum cornua sui pectoris in altum erigebant. — 8) Schultz, Deutsches Leben. Taf. VIII, Abb. 8. — 9) Menčik, Konrad Waldhauser, mnich řádu svatého Augustina. Abhandlungen der königl. böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften. VI. Folge, XI. Band (Prag 1882), S. 25. — 10) Neuwirth, Datirte Bilderhandschriften österreichischer Klosterbibliotheken. Sitzungsberichte der phil.-hist. Classe der kais. Akademie der Wissenschaften, 109. Band (Wien 1883), S. 605. — 11) Neuwirth, Der Bildercyklus des Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein. Taf. I, XI, XV u. XVI. — 12) Neuwirth, Das Braunschweiger Skizzenbuch. Taf. XVII—XIX. — 13) Ebendas. Taf. XVIII. — 14) Woltmann, Zur Geschichte der böhmischen Miniaturmalerei. Repertorium für Kunstwissenschaft. II. Band (Stuttgart 1877), S. 9 u. mit Taf.

Maßwerkfenstern,¹⁾ die an die Fenster des Prager Domchores erinnern, eine ganz andere Behandlung. Die Bevorzugung geraden Gebäudes und einer Rundbogenarchitektur, welche auf italienische Anregungen hindeutet, bewegt sich demnach im Emauskloster genau in der für die besten Miniaturmalerei der Zeit maßgebenden Richtung; an die gleichzeitige Architektur Böhmens, die so Herrliches schuf und welcher die Bauten auf den Gemälden im nördlichen Flügel sich nähern, lehnt sie sich nicht an, bleibt aber im Zusammenhange mit hervorragenden Werken der Malerei, in welchen sich ein fremder, südlicher Einfluss zum Worte meldet. Die Architekturmalerei unterhalb der Wandgemälde der Karlsteiner Marienkirche²⁾ athmet denselben Geist, der bei den Wandbildern des Emauskreuzganges nicht mehr als ein dem Zeitalter und seinen Kunstanschauungen fremder erscheint. Ähnlich verhält es sich mit dem Gestühl der Judith (Taf. IV), weniger mit dem des Kaisers Octavianus (Taf. VII) im Vergleiche zum Throne des Nischenbildes in der Karlsteiner Katharinenkapelle. Die Stellung in der Bildfläche ist ziemlich übereinstimmend, die Ecken der gerade verlaufenden Rückwand sind beidemale mit Fialen besetzt, was bei anderen Thronesseln der Zeit, wie z. B. in der Štýňhandschrift der Prager Universitätsbibliothek³⁾ oder in den etwas späteren Miniaturen der Wenzelsbibel⁴⁾ und den Alfonsinischen Sternafeln der Wiener Hofbibliothek⁵⁾ keineswegs geschieht, wenn selbst die Thronbildung architektonisch reicher wird; kurz, der ganze Typus dieser Gestühle bietet auf- und augenfällige Berührungen. Solche finden sich auch bei der Tischanordnung auf den Scenen der Hochzeit zu Cana (Taf. XVII) und der Begegnung Christi mit der seine Füße salbenden Maria Magdalena (Taf. XV, Abb. 1), wenn man die leider nahezu ganz zerstörte Darstellung des letzteren Vorganges in der vorderen Ostfenstermische der Karlsteiner Kreuzkapelle vergleicht oder Tafelscenen des Wiener Wilhelm von Oranien aus dem Jahre 1387 betrachtet.⁶⁾ Merkwürdig bleibt auch die überraschende Ähnlichkeit der Form des Glases, in welchem die Witwe von Sarepta dem Propheten Elias das Wasser reicht, mit dem Glase, das sich auf einer Scene des Braunschweiger Skizzenbuches findet.⁷⁾ Das Dach über dem Brunnen, an welchem Rebecca dem Knechte Abrahams begegnet (Taf. XXVII), erscheint noch in der später öfters zu erwähnenden Antwerpener Bibel, deren Miniaturen um und nicht lange nach 1400 ausgeführt wurden; die Gerüstanlage beim babylonischen Thurmbau und der Aufzug für das Material bieten Anklänge an die Bauscene aus der Ludmilalegende im Karlsteiner Treppenturme.⁸⁾ Noch überzeugender wirkt bei Christus in der Kelter (Taf. XXIII) die Übereinstimmung der Kelter mit jener auf dem Wandbilde des Karlsteiner Treppenhauses, auf welchem der heil. Wenzel beim Weinkeltern dargestellt ist.⁹⁾ Hier wie dort ist der Aufbau der Kelter aus vier paarweise durch Querhölzer verbundene Balken gebildet, zwischen welchen der viereckige Kelterkasten steht. Zwischen und auf den Querhölzern dieses Gestelles liegt der vorn etwas zugespitzte Hauptbalken, in welchem sich die Schraube des aufrecht stehenden Balkens bewegen kann, wenn eine Anziehung oder ein Druck durch das aufliegende Holzstück erfolgt. Selbst die Abflussröhre des Kelterkastens und der Bottich unter derselben entsprechen einander.

Auf Grund dieser Wahrnehmungen erscheint die Annahme vollständig berechtigt, nach den Besonderheiten der Tracht und nach gewissen Einzelheiten des Beiwerkes die Ausführung der Wandbilder des Emauskreuzganges noch in das dritte Viertel des 14. Jahrhunderts zu verlegen. Dem kaiserlichen Klosterstifter war es offenbar vergönnt, sein bildfrohes Auge an der Vollendung des von einem großen Zuge getragenen Gemäldeschmuckes zu erheben und zu erfreuen. Jedenfalls erfolgte die Fertigstellung des einst zweifellos ungemein fesselnden und trotz aller schweren Beschädigungen noch heute sehr beachtenswerten Werkes vor dem Eintritte und der Herrschaft jener Modeübertreibungen, gegen welche Hus so entschiedene Stellung nahm; von ihnen findet sich in den Emausbildern keine Spur. Da der über die Kunstunternehmungen Karls IV. soviel Interessantes berichtende Benesch von Weitmil bei der Verzeichnung der Klosterweihe besonders das »monasterium de miro quoque opere consumatum« hervorhebt, womit doch nicht allein und in erster Linie die Kirche gemeint sein kann, und da das Kloster selbst nie einen bewundernswürdigen Schmuck als seine Kreuzgangsbilder besessen hat, so darf das »consumatum« des Jahres 1372 unstreitig auch auf die Wandgemälde des Emauskreuzganges bezogen werden, deren Ausführung nach 1348 und bis 1372 anzusetzen wäre. Tracht und charakteristisches Beiwerk sprechen bei näherer Vergleichung mit böhmischen Denkmälern dieses Zeitraumes und der nächsten Jahrzehente nicht gegen diese Abgrenzung, sondern bestätigen vielmehr ihre Zulässigkeit. Der Beginn der Arbeit müßte einige Jahre nach 1348 liegen; denn er hat die Vollendung des Baues wenigstens eines Kreuzgangsflügels zur Voraussetzung. Derselbe beanspruchte, da gleichzeitig der Kirchenbau betrieben wurde, gewiss mehrere Jahre. Ja, es bleibt immerhin fraglich, ob man nicht erst den größeren Theil der Kreuzgangsanlage vollendete und dann erst die Ausmalung begann, die zweifellos eine ansehnliche Reihe von Jahren in Anspruch nahm. Somit geht man gewiss nicht fehl, wenn man den Beginn der Arbeit erst nach 1350 ansetzt. Hätte die Inschrift, welche heute als erstes Datum für die Bildergeschichte MCCCCLIII bietet, aber noch im vorigen Jahrhunderte von der unrichtigen Angabe MCCCXLIII ausging, immer nur erstere Jahreszahl verzeichnet, so könnte sie immerhin den Ausgangspunkt der Arbeit bilden, deren Ausführung dem dritten Viertel des 14. Jahrhunderts angehört, deren Vollendung bis 1372 erfolgte. Wieweit der Arbeitsbeginn über 1350 liegt, entzieht sich jeder weiteren

¹⁾ Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Taf. XLVI, Abb. 2. — ²⁾ Ebendas. Taf. V—IX. — ³⁾ Neuwirth, Zur Geschichte der Miniaturmalerei in Böhmen. Mittheilungen der k. k. Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. Neue Folge, XI. Jahrgang (Wien 1885), S. 32, Abb. 15. — ⁴⁾ Schlosser, Die Bilderhandschriften Königs Wenzel I. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. XIV. Band (Wien 1893), S. 214 u. 295. — ⁵⁾ Ebendas. S. 266. — ⁶⁾ Schultze, Deutsches Leben. Taf. XIII. — ⁷⁾ Neuwirth, Das Braunschweiger Skizzenbuch. Taf. I. — ⁸⁾ Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Taf. XXV, Abb. 3. — ⁹⁾ Ebendas. Taf. XXII, Abb. 2.

Bestimmung. Jedenfalls erforderte die Ausführung des Werkes einen größeren Zeitraum und beschäftigte gewiss auch mehrere Künstler, über deren Namen der Schleier der Vergessenheit lagert; keine quellenmäßig sicher verbürgte Nachricht ermöglicht es, ihr Andenken bei der Nachwelt neu zu beleben, welche selbst die Ausführungszeit theilweise nur auf dem Umwege der Tracht- und Denkmalsvergleichung näher abzugrenzen vermag. Gieng aber auch der Name der Meister — vielleicht auf immer — verloren, so spricht doch ihr Geist noch heute trotz aller Entstellungen, welche durch Übermalungen die Reinheit, Bestimmtheit und Eigenart ihrer Ausdrucksmittel, stark getrübt haben, aus den Wandbildern des Kreuzganges im Prager Emauskloster in wahrhaft monumentaler Weise zu jedem kunstfrohen Gemüthe, dem das Verständnis für große Aufgaben der kirchlichen Kunst des Mittelalters und für ihre dieser Größe entsprechende Ausführung nicht abhanden gekommen ist. Die karolinische Kunstepoche hat in Böhmen nur wenige Werke entstehen gesehn, welche an Geschlossenheit eines bedeutsamen Gedankeninhaltes sich mit den Prager Emauswandbildern messen können und denselben in künstlerisch so überaus bereicherter Weise zur Geltung zu bringen verstehen.





Abb. 2. Nordostansicht der Kirche des Prager Emausklosters.

II.

Die Wandgemälde im Kreuzgange des Prager Emausklosters.

An der Südseite der Emauser Klosterkirche liegt der Kreuzgang, dessen Wandflächen die umfangreichen Bilderreihen alt- und neutestamentlicher Darstellungen zieren¹⁾; um ihn sind die Räumlichkeiten angeordnet, in welchen das innere Leben des altherwürdigen Hauses und seiner Bewohner sich abspielt. Die quadratische Anlage des Kreuzganges (Abb. 3) ist trotz der Regelmäßigkeit der Grundform von einer beim Durchschreiten allerdings den Gesamteindruck kaum erheblich störenden Unregelmäßigkeit nicht frei. Sie zählt 22 Kreuzgewölbejoche, von denen, wenn man die vier Eckjoche keinem der einzelnen Flügel zuzählt, sondern selbständig in Abzug bringt, je fünf auf Ost-, Süd- und Westflügel und nur drei auf den neben dem südlichen Seitenschiffe der Kirche sich hinziehenden Nordflügel entfallen. Diese Ungleichheit der Zahl der Gewölbejoche hat aber die Gleichmäßigkeit der Flügelentwicklung nicht gehindert, indem durch eine weitere Ungleichheit der Gewölbebildungsform geschickt einer Störung des Gesamteindruckes vorgebeugt wurde. Während die Kreuzgewölbe des östlichen, südlichen und westlichen Flügels gleich jenen der Eckjoche sich über einem

¹⁾ Springer, Die Wandbilder im Emauser Kreuzgange a. a. O. Nr. 9 u. 10, S. 65—67, 74—76 theilt auch mehrfach die Inschriften mit. — Grueber, Kunst des Mittelalters in Böhmen III, S. 116—119 mit mehrfach unrichtiger Szenenlesung und einigen ganz unrichtigen Inschriftproben. — Ekert, Posvátná místa Prahy II, S. 208 und 209 ohne jede Inschriftenmittheilung.

Quadrat spannen, dessen Seitenlänge durch die Kreuzgangsbreite bestimmt wird, ist für die drei Nordflügeljoche eine rechteckige Grundform gewählt. Dadurch werden an den Vollwänden dieser Joche größere Flächen für die Bemalung gewonnen, welche wieder zu einer Ungleichmäßigkeit der Bilderanordnung führen, da letztere hier die jedem Gewölbejoche

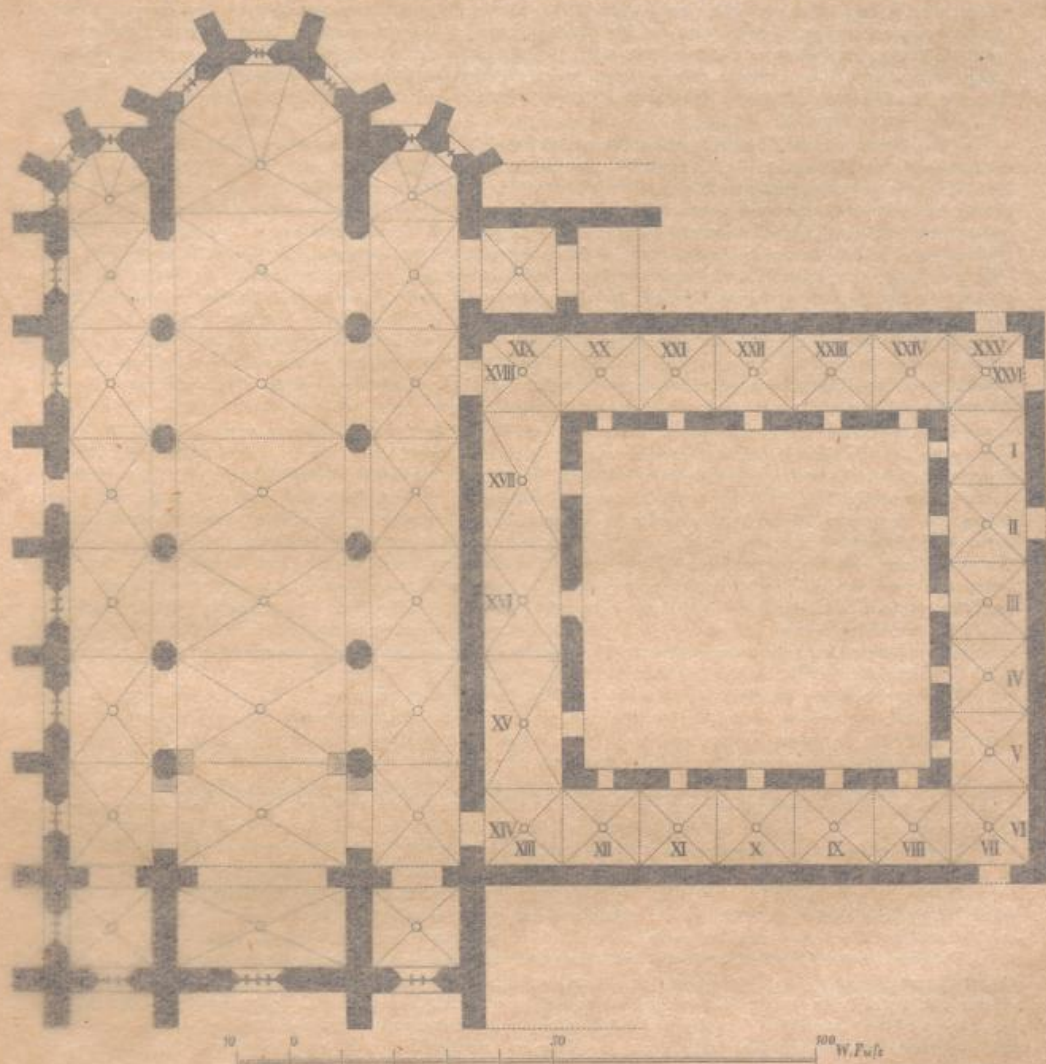


Abb. 5. Grundriss der Kirche und des Kreuzganges im Prager Einsiedlerkloster. (Nach Griseb.)

des Kreuzgangflügels zufallende Bilderzahl verdoppeln kann, ja verdoppeln muss. Die Gründe für die Ungleichheit der Jochzahl des Nordflügels im Vergleich zu der bei den anderen Kreuzgangflügeln eingehaltenen Übereinstimmung lassen sich heute nicht mehr mit Sicherheit nachweisen. Selbst die Rücksicht auf die Jochzahl und Jochtheilung des anstößigen südlichen Kirchenschiffes kann nicht maßgebend gewesen sein, weil sich ja die Jochanordnung beider Räume

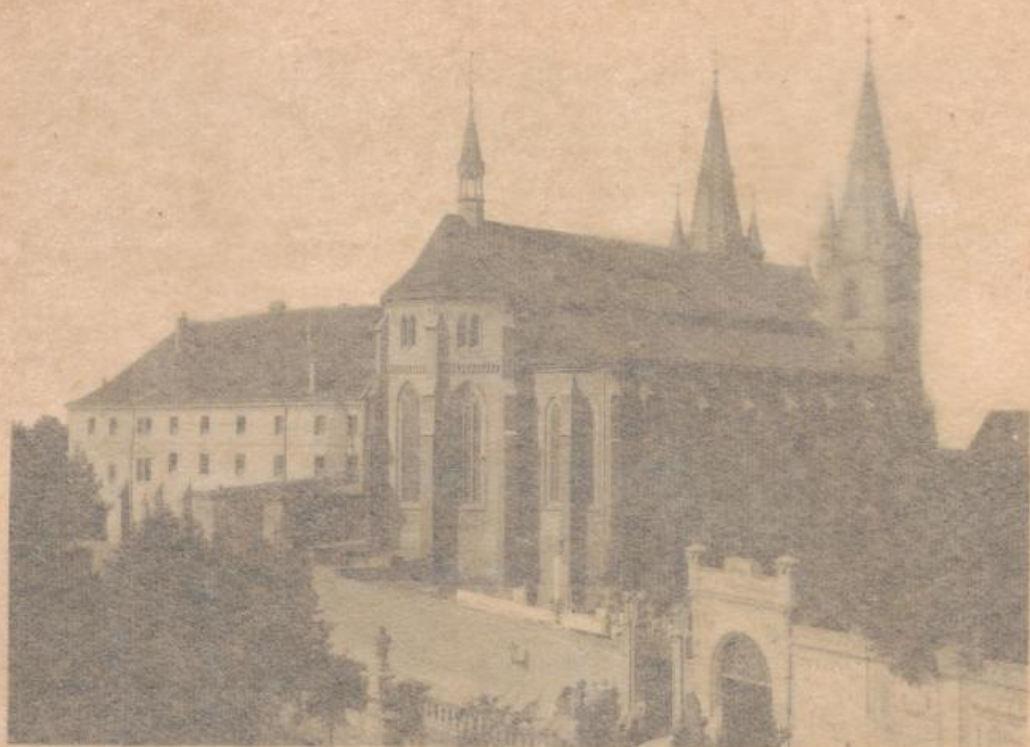


Abb. 2. Kreuzgang des Klosters des Prager Emausklosters.

II.

Die Wandgemälde im Kreuzgange des Prager Emausklosters.

An der Südseite der Prager Klosterkirche liegt der Kreuzgang, dessen Wandflächen die umfangreichen Bilderreihen alt- und postreformationeller Darstellungen zieren¹⁾; aus ihm sind die Räumlichkeiten angeordnet, in welchen das innere Leben des abbasieusischen Hauses und seiner Bewohner sich abspielt. Die quadratische Anlage des Kreuzganges (Abb. 2) ist trotz der Regelmäßigkeit der Grundform von einer beim Durchschreiten allerdings den Gesamteindruck kaum erheblich störenden Unregelmäßigkeit nicht frei. Sie zählt 22 Kreuzgewölbejoche, von denen, wenn man die vier Ecken des inneren Hofes ausnimmt, sondern selbständig in Abzug bringt, je fünf auf Ost-, Süd- und Westflügel und nur drei auf dem gegen den westlichen Seitenschiffe der Kirche sich hinziehenden Nordflügel entfallen. Diese Ungleichheit der Zahl der Gewölbejoche hat aber die Regelmäßigkeit der Flügelentwicklung nicht gehindert, indem durch eine weitere Ungleichen der Gewölbehöhen bewirkt eine Stärkung des Gesamteindruckes vorgebeugt wurde. Während die Kreuzgewölbe des östlichen, südlichen und westlichen Flügels gleich jenen der Eckjoche sich über einem

¹⁾ Springes, Die Wandmalerei im Prager Kreuzgang, in: *Ö. Anz.* 1872, S. 85-87, 74-76. Inoff. auch mehrfach die Inschriften auf: — Gröben, Kunst der Mittelalter in Böhmen III., S. 146-149 mit ausführlicher Beschreibung der einzelnen Gewölbe mit einigen ganz wichtigen Inschriften; — Ebert, *Verhandl. d. 12. Internat. Arch. Kongr.* 1891, S. 107 und 108, sowie *Verh. d. 13. Internat. Arch. Kongr.* 1894, S. 107.

Quadrate spannen, dessen Seitenlänge durch die Kreuzgangsbreite bestimmt wird, ist für die drei Nordflügeljoche eine rechteckige Grundform gewählt. Dadurch werden an den Vollwänden dieser Joche größere Flächen für die Bemalung gewonnen, welche wieder zu einer Ungleichmäßigkeit der Bilderanordnung führen, da letztere hier die jedem Gewölbejoche

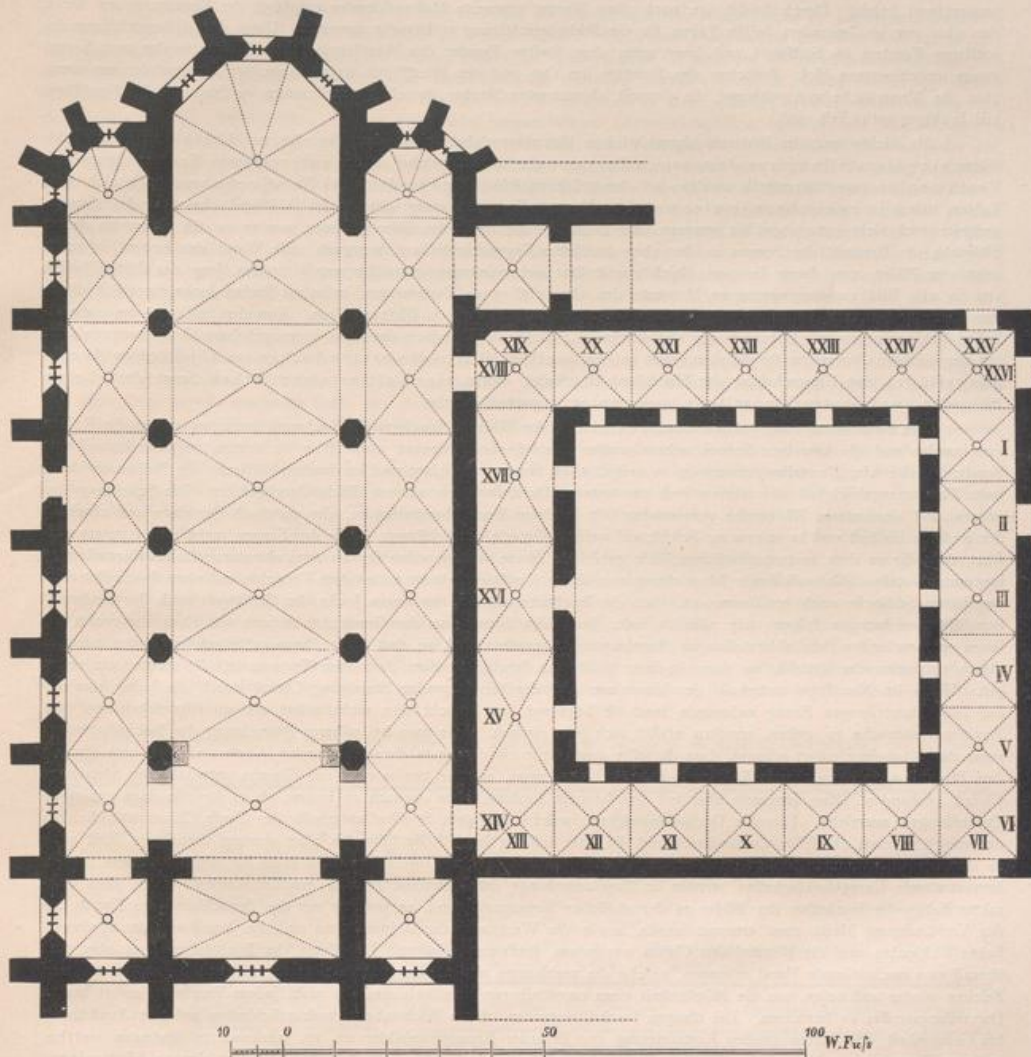


Abb. 3. Grundriß der Kirche und des Kreuzganges im Prager Emanskloster. (Nach Gruber.)

der Kreuzgangsfügel zufallende Bilderzahl verdoppeln kann, ja verdoppeln muss. Die Gründe für die Ungleichheit der Jochzahl des Nordflügels im Vergleich zu der bei den anderen Kreuzgangsfügel eingehaltenen Übereinstimmung lassen sich heute nicht mehr mit Sicherheit nachweisen. Selbst die Rücksicht auf die Jochzahl und Jocheintheilung des anstoßenden südlichen Kirchenschiffes kann nicht maßgebend gewesen sein, weil sich ja die Jochanordnung beider Räume

keineswegs deckt. Gurtbogen und Rippen steigen von einfach gegliederten Consolen, die mit Verzicht auf plastische Decorationseinzelheiten an den Vollwänden und zwischen den Spitzbogenfenstern angeordnet sind, in straffer Spannung empor; gleich ihnen sind auch die glatten Schlusssteine durch eine Bemalung der letzten Restaurierungsperiode ab und zu ansprechend belebt. Durch dreifeldrige, nach altem Muster erneuerte Maßwerkfenster empfängt der Kreuzgang sein Licht, das aber nur an besonders hellen Tagen für die Bilderbesichtigung vollständig ausreicht. Unter der Maßwerkfüllung des mittleren Fensters im Südflügel und jener unter dem fünften Fenster des Westflügels führen Thüren in den vom Kreuzgange umschlossenen Hof. Zwischen den Fenstern des Ost- und des Westflügels treten dreieckige Strebepfeiler nur wenig über die Mauerfläche vor, während die doppelt abgetrepten Streben zwischen den Fenstern im Süd- und im Nordflügel viel kräftiger entwickelt sind.

Als Richtschnur der Bilderanordnung wird es überwiegend betrachtet, dass der oberen Abtheilung jedes Bildfeldes eine Darstellung aus dem neuen Testamente zufällt, welcher in der unteren zwei Scenen des alten Testaments gegenübergestellt werden; auf den größeren Bildflächen der drei Nordjoche verdoppeln sich diese Zahlen, indem je zwei obere je vier unteren Darstellungen entsprechen.¹⁾ Im Südflügel scheint der Anordnungsgedanke noch nicht ganz abgeklärt gewesen oder bereits wieder theilweise fallen gelassen worden zu sein, da nur im vierten Südjoche die Dreizahl der Scenen in der eben berührten Gegenüberstellung begegnet. Die Wand des ersten Südjoches zeigt vier Bilder, von denen je zwei gleich unmittelbar nebeneinander gegenübergestellt werden, jene des dritten Joches vier in ein Bild zusammengezogene Momente des alten und neuen Testaments, indes im fünften Joche eigentlich die in die obere und untere Abtheilung eingereihten Gestalten nur zu einem Bilde gehören. Von der Südwand des südwestlichen Eckjoches bis zur Ostwand des südöstlichen Eckjoches wird jedoch der oben hervorgehobene Anordnungsgedanke mit der einzigen Ausnahme festgehalten, dass in der zweiten Hälfte des ersten Joches im nördlichen Kreuzgangsflügel eine Umwechslung der Einstellung stattfindet, indem einer alttestamentlichen Scene der oberen Bilderreihe zwei neutestamentliche in der unteren gegenüberstehen.

Dem Bedürfnisse einer entsprechenden Scheidung der Bilder ist sachgemäß Rechnung getragen, indem die Reihen voneinander und die einzelnen Scenen nebeneinander zweckdienlich getrennt sind. Nur im dritten Südjoche ist auf eine Sonderung der vier Darstellungsmomente in selbständige Scenen verzichtet und im fünften Südjoche die Reihenscheidung trotz Zusammengehörigkeit der oberen und der unteren Darstellung zu einem Bilde durchgeführt. Die Scheidung der oberen und der unteren Bilderreihe voneinander fällt je einem Inschriftenstreifen zu, der unterhalb der einen und oberhalb der anderen hinläuft und in schwarzer Schrift auf weißem Grunde die Erklärung für je drei Scenen meist derart zusammenfasst, dass die zu dem neutestamentlichen Bilde gehörigen Worte zwischen den für die zwei alttestamentlichen Darstellungen bestimmten stehn. Als auffallende Abweichung von dieser Gepflogenheit ist außer dem Verzicht auf einen Inschriftstreifen im dritten Südjoche noch erwähnenswert, dass die Inschriftenangaben im ersten Joche des Südflügels auch der Änderung der Bilderanordnungen folgen; wie nämlich links die beiden Scenen aus der Geschichte Adams und Evas und rechts die ihnen entsprechenden Paralleldarstellungen übereinander angeordnet sind, so sind die zu ihnen gehörigen Inschriften jedesmal gleich nebeneinander gestellt, so dass die linke Hälfte des Inschriftstreifens dem alten Testamente, die rechte dem neuen gilt. Wenn im Nordflügel unterhalb der Mannalese und der ihr folgenden Steinigung Christi durch die Juden eine nur auf zwei Darstellungen Bezug nehmende Inschrift begegnet, so braucht dies nicht sofort als ein Abweichen von dem Anordnungsbrauche zu gelten, sondern erklärt sich sehr einfach. Wie man bei näherer Betrachtung des Inschriftstreifens unter der Mannalese sofort erkennt, dass derselbe einst mehr als die heute darauf stehenden Worte und zwar eine für alle drei Darstellungen ausreichende Erklärung geboten haben muss, so war gewiss einst das Gleiche unterhalb der Steinigung Christi vorhanden. Man erneuerte aber nur das bequem Lesbare, ohne darnach zu fragen, ob es für alle dazu gehörigen Darstellungen ausreichte. Dieselbe Gedankenlosigkeit, welche auf dem Streifen unterhalb der Taufe Christi auf die Erneuerung des einst zweifellos vorhandenen und die jetzt auffällig leere Stelle füllenden *Mare aeneum* verzichtete, hielt auch an den beiden erwähnten Stellen des Nordflügels die Vollständigkeit der Inschriften nicht mehr für nöthig. Andere minder hervortretende Unregelmäßigkeiten werden im Zusammenhange der Bilderbeschreibung erwähnt werden. Ihren alten Charakter haben die Inschriften der Bilder an der südlichen Kreuzgangswand, an welcher nur das Spruchband des Engels bei der Verkündigung Mariä ganz erneuert wurde, sowie die Westwand des südwestlichen und die Nordwand des nordwestlichen Eckjoches und die Himmelfahrt Christi wenigstens theilweise erhalten. Die Form der Buchstaben lässt aber fast überall eine nachziehende Hand erkennen, welche die verblassten und stellen- oder theilweise wohl schon ganz erloschenen Zeichen wieder auffrischte, um die Möglichkeit eines unmittelbaren Verständnisses des nicht jedem Beschauer sofort klaren Darstellungsstoffes zu bewahren. Die übrigen Inschriftenstreifen, deren Buchstabeneigenthümlichkeiten auf eine Ausführung bei Gelegenheit der letzten großen Restaurierung der Emauser Kreuzgangsbilder im 17. Jahrhunderte hindeuten und bei späteren Erneuerungen bis auf den heutigen Tag festgehalten wurden, gehen auf den alten Wortlaut des 14. Jahrhunderts zurück; diese Thatsache lässt sich ganz besonders an der linken Hälfte des Inschriftstreifens für den betlehemitischen Kindermord und seine Parallelszenen nachweisen. Hier wie an einigen Stellen der Inschriftenstreifen des Nordflügels — z. B. unter der Mannalese — schlagen auch noch Reste älterer Erneuerungen durch, welche eben zeigen, dass man sich

¹⁾ Springer, Die Wandbilder im Emauser Kreuzgange a. a. O. S. 66 sagt, dass in der Regel die oberen Abtheilungen jedes Bogenfeldes die alttestamentarischen Vorbilder, die unteren das Leben Christi enthalten.

eine möglichst lesbare Erhaltung dieser Beigaben zu verschiedenen Zeiten angelegen sein ließ. In den alten Inschriftenstreifen sind die Anfangsbuchstaben der jeder Scene geltenden Worte roth hervorgehoben, während die übrigen Buchstaben ein etwas bläuliches Schwarz zeigen.

War mit dem Schildbogen und dem Inschriftenstreifen die Umrahmung des oberen Bildes im allgemeinen gegeben, so musste man dort, wo zwei Bilder unmittelbar aneinander stießen, eine weitere Abgrenzung derselben eintreten lassen. Dies gilt nicht nur für alle Darstellungen der unteren Bilderreihe, sondern auch für jene der oberen im ersten Südjoche und im Nordflügel. Die erstgenannten trennte man durch einen mit zierlichen Säulchen besetzten Pfeiler, dessen Sockel mit Rundstab und Auskehlung fein gegliedert ist. Die Säulchen, deren ungemein zarte schlanke Schäfte wieder von eigenen polygonalen Sockeln emporstehen, wurden mit höchst ansprechenden Laubwerkcapitälern bedacht, die sich besonders schön im Südflügel zwischen der triumphierenden Judith und dem Goliathbesieger David oder etwas übermalt unter der Verkündigung Mariä erhielten. An den drei großen Wandflächen im Nordflügel wurde eine ähnliche Trennung der Bilder auch für die Darstellungen der oberen Bilderreihe durchgeführt. Auf dem mittleren Pfeiler, der die beiden unteren Bildergruppen scheidet, erhebt sich zwischen den beiden oberen Scenen oberhalb des Inschriftenstreifens noch ein zweiter Pfeiler, der, wie im ersten und dritten Nordjoch erkennbar bleibt, übereck gestellt ist und in krabbenverzierte Fialen ausläuft. Der Pfeilerkörper selbst erscheint, was besonders bei der Begegnung Christi mit der Samariterin zutage tritt, mit Sockelgliederung, Nachbildung von angeblendetem Maßwerke und von Wimpergen sowie mit krabbenbesetzten, durch Kreuzblumen abgeschlossenen Fialen belebt. Den oberen Abschluss des Bildes bildet außer einem Theile des Schildbogens ein von dem Pfeiler zu dem Schildbogen selbst herübergeschlagener Bogen, worauf die zwischen diesen beiden Bogen und dem oberen Schildbogenabschlusse frei bleibende Fläche mit einer nur Drei- und Vierpässe verwertenden Maßwerknachbildung ausgefüllt wird. So wird für die Bilderanordnung und Bildertrennung gewissermaßen ein architektonisches Gerüst gewonnen, in welches sie sich einspannen. Die Nachbildung desselben auf Wandgemälden konnte einer Zeit nicht ferne liegen, welche ähnliche, der Architektur entlehnte Nachahmungen auch in den Zieraten von Tafelbildern, z. B. an dem noch theilweise in Karlstein erhaltenen Werke des Thomas von Modena ¹⁾ und an anderen italienischen Schöpfungen des 14. Jahrhunderts, kennen zu lernen Gelegenheit hatte. Vereinzelt findet es sich auch, dass an den sonst das obere Bild abschließenden Schildbogen der Versuch einer Umrahmungsbeigabe herandrängt, welche auf dem Boden der Architektur fußt; so legt sich bei der Beschneidung Christi und bei der Darstellung Christi im Tempel innen an den Schildbogenrahmen noch eine Hängebogendecoration an, und verbindet sich der durch die bauliche Anlage des Kreuzganges gegebene natürliche Rahmen des Bildes mit einem künstlichen, der bei den Nordwandbildern noch weiter entwickelt wurde. Bei der im ganzen so genauen Durchführung der Bilderumrahmung fällt es auf, dass die Gruppen der unteren Bilderreihe, deren untere Umrahmung einst zweifellos eine heute nirgends mehr erhaltene einfache Bordüre bilden mochte, nicht auch unterhalb der die Gewölbejoche scheidenden Consolen durch eine besondere seitliche Trennung voneinander abgehoben wurden; sie erscheint allerdings deshalb weniger nothwendig, weil die ziemlich tief in die untere Bilderreihe herabrückenden Consolen mit den darauf ruhenden Wölbungsansätzen und einem Theile des Schildbogens selbst die Gruppenscheidung so nachdrücklich betonten, dass eine Verstärkung dieser natürlichen Sonderung durch eine künstliche nicht mehr gefordert wurde. Im ganzen sind die Bilderumrahmung und die mit ihr verbundene Bildererläuterung einfach und zweckmäßig angelegt.

Für die Anordnung der Bilderfolge ergibt sich bei einem im Südflügel beginnenden Rundgange nachstehendes Schema:

Lage und Zahl des Gewölbejoches.	Gegenstand der Darstellung.		
Südflügel:	I.	a. links oben: Eva pflückt den Apfel vom Baume (Gen. 3, 6). a'. rechts oben: Maria nimmt Christum vom Krenze. b. links unten: Erschaffung der Eva (Gen. 2, 21 u. 22). b'. rechts unten: Geburt Christi.	
	II.	Die Benedictinerheiligen St. Benedict, Maurus und Placidus zwischen dem heil. Adalbert, dem ersten Erzbischofe von Magdeburg, und dem heil. Adalbert, Bischof von Prag, den Slawenaposteln.	
	III.	Vertreibung aus dem Paradiese. Die drei Krenze auf Golgatha. Der Herr mit dem begnadigten Schächer an der Pforte des Paradieses. Christus führt die aus der Vorhölle Befreiten zum Paradies empor.	
IV.	Darstellung der unteren Reihe links:	Obere Hauptdarstellung:	Darstellung der unteren Reihe rechts:
	Judith zeigt das Haupt des Holofernes. (Judith 13, 19.)	Maria mit dem Kinde als Überwinderin der Schlange; hinter ihr der symbolische Thurm.	David mit dem Haupte des erschlagenen Goliath. (I. Könige 17, 49—51.)

¹⁾ Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Taf. II u. III.

Lage und Zahl des Gewölbejoches.	Darstellung der unteren Reihe links:	Obere Hauptdarstellung:	Darstellung der unteren Reihe rechts:
Südfügel: V.	Die tiburtinische Sibylle zeigt	die heil. Jungfrau mit dem Kinde von Strahlen umflossen über dem Tempel des Friedens in Rom, der bei Christi Geburt zusammenstürzte.	dem Kaiser Octavianus Augustus
Südwestliches Eckjoch, Südwand: VI.	Moses kniet vor dem brennenden Dornbusche. (Exod. 3, 2-5.)	Maris Verkündigung.	Gedeon betet vor ausgebreitetem Vliese. (Richter 6, 37 uf.)
Westwand: VII.	Der blühende Stab Aarons. (Num. 17, 5-8.)	Geburt Christi.	Die Wurzel Jesse.
Westfügel: VIII.	Abraham wird beschnitten. (Gen. 17, 10 uf.)	Beschneidung Christi.	Sephora beschnidet den Sohn. (Exod. 4, 25-27.)
IX.	Joseph wird von seinen Brüdern verehrt. (Gen. 43, 26.)	Anbetung des Christuskindes durch die heil. drei Könige.	Anbetung Pharaos durch die Ägypter.
X.	Darbringung der Erstgeburt. (Exod. 13, 2; Lev. 27, 26; Num. 8, 17.)	Darstellung Christi im Tempel.	Samuel wird dem Dienste des Herrn geweiht. (I. Könige 1, 20 uf.)
XI.	Tödtung der Kaaben Israels auf Pharaos Befehl. (Exod. 1, 15-17.)	Der bethlehemitische Kindermord und Flocht nach Ägypten.	Vernichtung der königlichen Nachkommenschaft durch Athalia. (IV. Könige 11, 1.)
XII.	Der Syrer Namaan wird vom Aussatze durch Waschen im Jordan gereinigt. (IV. Könige 5, 14.)	Taufe Christi.	Das erberne Meer. (II. Paralip. 4, 2-4.)
Nordwestliches Eckjoch, Westwand: XIII.	Versuchung des Moses in 40tägiger Faste. (Exod. 24, 18; 34, 28; Deut. 9, 9.)	Versuchung Christi nach 40tägiger Faste.	Stärkung des Elias zu vierzigjähriger Faste. (III. Könige 19, 4 uf.)
Nordwand: XIV.	Eliäus füllt die Krüge der armen Witwe mit Öl. (IV. Könige 4, 3-6.)	Hochzeit zu Cana.	Gesundmachung des Wassers durch Eliäus. (IV. Könige 2, 18-22.)
Nordfügel: XV, linke Hälfte.	Eliäus erweckt den Sohn der Witwe von Sarepta. (III. Könige 17, 19-21.)	Anferweckung des Jünglings zu Nain.	Eliäus erweckt den Sohn der Sunamitin. (IV. Könige 4, 33 uf.)
XV, rechte Hälfte.	Christus speist das Volk mit Broten und Fischen.	Der Mannaregen. (Exod. 16, 14-17.)	Christus speist das Volk mit Broten und Fischen.
XVI, linke Hälfte.	Naboth wird auf Jesabels Befehl gesteinigt. (III. Könige 21, 1-14.)	Steinigung Christi durch die Juden.	Christus in der Kelter. (Jes. 63, 3.)
XVI, rechte Hälfte.	Speisung des Eliäus durch die Witwe von Sarepta. (III. Könige 17, 11-15.)	Christi Einkehr bei Martha.	Die Sunamitin reicht dem Eliäus Speise. (IV. Könige 4, 8.)
XVII, linke Hälfte.	Rebecca reicht dem Knechte Abrahams beim Brunnen einen Trunk. (Gen. 24, 11-20.)	Christus und die Samariterin am Jakobsbrunnen.	Die Witwe von Sarepta erpicket den Eliäus mit Wasser. (III. Könige 17, 10.)
XVII, rechte Hälfte.	Maria, die Schwester des Moses, wird vom Aussatze geheilt. (Num. 12, 10 uf.)	Marin Magdalena salbt und trocknet die Füße des beim Mahle sitzenden Herrn.	König Ozias wird mit dem Aussatze bestraft. (II. Paralip. 26, 20-21.)

Lage und Zahl des Gewölbejoches.	Darstellung der unteren Reihe links:	Obere Hauptdarstellung:	Darstellung der unteren Reihe rechts:
Nordöstliches Eckjoch, Nordwand: XVIII.	Nicht mehr sicher bestimmbar.	Christi Einzug in Jerusalem.	Nicht mehr sicher bestimmbar.
Ostwand: XIX.	Abel wird von Kain getödtet. (Gen. 4, 8.)	Christus wird durch Judas verrathen.	Zerstört.
Ostflügel: XX.	David wird von Semei beschimpft. (II. Könige 16, 5.)	Christi Verspottung durch die Juden.	Eliás wird von den Knaben verspottet. (IV. Könige 2, 23—25.)
XXI.	Job wird von seiner Frau und den Freunden geschmäht. (Job 2, 9 u.f.)	Christus wird geißelt.	Achior von den Assyren an einen Baum gebunden. (Judith 6, 9.)
XXII.	Zerstört; Haman wird an den für Mardochäus errichteten Galgen gehängt. (Esther 7, 10.)	Kreuztragung Christi.	Isak trägt das Holz zur Opferung. (Gen. 22, 6.)
XXIII.	Jonas entsteigt dem Fischrachen. (Jonas 2, 11.)	Auferstehung Christi.	Samson trägt die Stadttore von Gaza. (Richter 16, 3.)
XXIV.	Elias fährt auf feurigem Wagen zum Himmel empor. (IV. Könige 2, 11—13.)	Himmelfahrt Christi.	Jakob sieht im Tranne die Engel auf einer Leiter vom und zum Himmel steigen. (Gen. 28, 12 u.f.)
Südöstliches Eckjoch, Ostwand: XXV.	Die Sprachenverwirrung beim Thurmbau zu Babel. (Gen. 11, 4.)	Ausgießung des heiligen Geistes.	Das Opfer des Elias wird durch das vom Himmel fallende Feuer verzehrt. (III. Könige 18, 38.)
Südwand: XXVI.	links: In etwas bergiger Landschaft ein hochragender Gebüdecomplex.	rechts: Christus wandert mit den beiden Jüngern nach Emmaus.	

Die Gesamtzahl der Wandbilder beträgt somit 79,¹⁾ wovon aber heute acht nahezu ganz, sechs zur Hälfte zerstört, drei stark beschädigt und jene des Ostflügels zum größten Theile auf vollständig neuem Bewurf übermalt sind; allerdings wurden gerade diese letztgenannten Bilder auch beinahe gänzlich vernichtet. Durch das Ausbrechen mehrerer Thüren, besonders im West- und im Nordflügel, giengen bei mehreren Darstellungen der unteren Bilderreihe wesentliche Theile einzelner Scenen, ja einzelne Scenen selbst verloren; immerhin lässt sich jedoch in all diesen Fällen der Vorwurf der einzelnen Gemälde noch feststellen. Unter dem Gange Christi mit beiden Jüngern nach Emmaus befindet sich über einer Thüre innerhalb einer aufgemalten Barockumrahmung die oben eingehend besprochene Inschrift. Ihre Angaben sind ein bereiteter Commentar zu dem stellenweise geradezu traurigen Zustande der Bilder, von deren Einzeldarstellungen 50 dem Stoffkreise des alten und 33 jenem des neuen Testaments angehören, während nur eine den Ordens- und besonderen Klosterpatronen zufällt. Da einzelne Darstellungen so schwer beschädigt sind, dass wiederholt die Zusammengehörigkeit der beteiligten Gestalten und die Art und Weise ihrer Wechselbeziehungen nur mit größter Mühe erkennbar bleiben, andere wieder als späteren Kunstepochen angehörend und außerhalb des Rahmens vorstehender Untersuchung liegend nur im Zusammenhange mit den alten Gemälden kurz besprochen werden sollen, so erscheint eine etwas eingehendere Bilderbeschreibung geboten, welche der Benützung der Abbildungen durch Angabe der Farben noch zuhülfe kommen will.

Im südlichen Kreuzgangflügel wird auf die Vorgeschichte der Erlösung Bezug genommen und dann im Westflügel auf die Geschichte Christi selbst übergegangen. Die Eintheilung der Südwandfelder ist nicht so durchaus gleichmäßig wie im westlichen und nördlichen Flügel.

Die zum ersten Südflügeljoch gehörige Wand bietet vier Darstellungen, welche die Inschrift erläutert: *Ex Coeta Ute Eva formatur. Eva capit pomum de Arbore. Maria Christum suscepit de Cruce. Christus et Maria.*

Der Cyklus beginnt demnach links unten mit der Erschaffung der Eva. Vor der hoheitsvollen Greisengestalt Gott Vaters, welche der blaugefütterte weiße Mantel trefflich zur Geltung kommen lässt, sitzen an einem mit

¹⁾ Die Zusammenstellung der Bilder bei Gräber, Kunst d. Mittelalters in Böhmen III., S. 116 u. 117 ist unzuverlässig in der Zuweisung der Darstellungen an einzelne Wandflächen, in der Bestimmung des Bildvorwurfes und in der Angabe zerstörter Bilder. — Ekerl, Posvátná místa Prahy II., S. 208—209 berichtigt in der Aufzählung einige Irrthümer Gräbers, ist aber selbst mehrfach ungenau und lässt sich auf die Deutung schwieriger Scenen gar nicht ein.

Bäumen besetzten felsigen Abhänge die unbekleidete Eva mit aufgelösten blonden Haaren und der ihr noch den Rücken zuwendende Adam, welcher den Kopf auf die linke Hand stützt und schläft. Die daneben angeordnete Scene gilt offenbar der Geburt Christi. Eine ziemlich verwischte Gestalt, die nach dem flatternden Gewande als Gott Vater gedeutet werden könnte, hebt ein nimbiertes Kind aus der Seite einer auf dem Lager hingestreckten, gekrönten Frau; der in dem landschaftlichen Hintergrunde sichtbare Stall widerspricht der obigen Deutung keineswegs. Die obere Bildhälfte führt den Gedanken weiter und ist in einer sonst nur bei der unteren Bilderreihe begegnenden Weise für zwei Darstellungen getheilt; links erscheint Eva beim Baume der Erkenntnis, um auf Versuchung der Schlange hin den unheilbringenden Apfel zu pflücken, rechts die Abnahme Christi vom Kreuze durch Maria. Über dem Theilungsstreifen ist das Bild Gott Vaters eingestellt, der in violettem Mantel über weißem Untergewande die Rechte segnend erhebt. In dem als bergige Landschaft behandelten Paradiese, das Elephanten, Hirschen und Löwen zum Aufenthalte dient, steht die kräftig entwickelte nackte Eva, deren aufgelöste Haare über die Schultern herabfallen, neben dem Baume; ein etwas tief sitzender Zweig desselben deckt ihre Scham. Die um einen Baumast sich windende Schlange nähert eben ihren Kopf dem Ohre Evas, deren Linke sich gerade anschickt, einen Apfel abzubrechen. Die Malweise gehört der letzten Restaurierungsepoche an, die Anordnung und die Inschrift sind aber noch der ersten Ausführung entlehnt, welche natürlich noch nicht auf eine derartige Behandlung des Beiwerkes eingieng, sondern sich mehr mit dem Hauptsächlichen begnügte.

Das Bild der zum zweiten Südflügeljoche gehörigen Wand oberhalb der Thüre zur Klosterküche unterbricht die Fortführung der Reihe. Den Mittelpunkt der durch Namensbeigabe der einzelnen Personen erläuterten Darstellung ist S. BENEDICTUS; links von ihm steht S. PLACIDUS und rechts S. MAURUS. Alle drei sind als Benedictineräbte mit Inful und Stab dargestellt, der heil. Benedict noch durch die Beigabe des auf seine Regel deutbaren Buches ausgezeichnet. Neben dem heil. Placidus rückt etwas weiter herab S. Adalbertus primus archiepiscopus Magdeburg. [Apostolus] Sclavorum, neben dem heil. Maurus in gleicher Weise S. Adalbertus II. [episcopus] Pragensis Bohem. Hung. [ausgesprochen] martir in Prussia. Die Zusammenstellung dieser drei für den Benedictinerorden wichtigen Heiligen mit den zwei um die Bekehrung slawischer Stämme hochverdienten Kirchenfürsten¹⁾ befremdet nicht im geringsten in einem Kloster, das geradezu für die Einführung slawischer Benedictiner errichtet war und in seinem Bilderschmucke auf Ordensheilige und Apostel der Slawenbekehrung zunächst und wo möglich nebeneinander Rücksicht zu nehmen hatte. Entspricht auch das Gemälde erst dem 17. Jahrhunderte, worauf auch das steife Gewand der Dargestellten hindeutet, so ist es doch nicht unmöglich, dass die Art der Zusammenstellung in die Erbauungszeit des Klosters zurückreicht und einen Gedanken des 14. Jahrhunderts im Gewande des 17. bietet; die Ausführung ist offenbar durch den Geschmack der spanischen Benedictiner beeinflusst.

Von unstreitig hervorragendem Interesse und einer merkwürdigen ikonographischen Eigenart ist das große Gemälde an der Wand des dritten Südflügeljoches, von welchem nur ein kleiner, offenbar ganz unwesentlicher Theil beim Durchbrechen der Refectoriumsthüre verloren gieng; denn auch ohne das Fehlende erscheint das Bild als eine vollständig abgerundete Darstellung, in welcher auf die noch in den Evascenen und ihren Gegenständen festgehaltene strenge Bilderscheidung Verzicht geleistet wird und eine Reihe zeitlich auseinander liegender Momente zu einheitlichem Nebeneinander zusammengefasst ist, ohne dass jede Scene in den Rahmen streng und scharf scheidender Gesetzmäßigkeit typologischer Gegenüberstellung eingespannt ist.

In der Mitte und im linken Theile des Bildes baut sich eine reiche Hintergrundarchitektur auf, an deren drei Pforten drei verschiedene Vorgänge sich abspielen, indes rechts drei Kreuze, von denen das mittlere die beiden seitlichen an Höhe sowie an Länge des Querbalkens überragt, auf das bereits vollzogene Erlösungswerk hindeuten, welches den Menschen wieder die Pforten des Himmels erschlossen hat (Taf. II.).

Links vollzieht sich eben die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradiese, dessen Verlust die Sühne durch den Sohn Gottes bedingt. Das Paradies ist hier aufgefasst wie eine Stadt, die zinnengekrönte Mauern umschließt; innerhalb derselben ragt ein thurmähnlicher Palas empor, hinter welchem sich ein Garten mit hohen Bäumen hinzieht. In demselben gewahrt man sogar eine lustwandelnde Gestalt in dunklem Gewande. In der Halle des rundbogig geschlossenen Thores links, über welchem ein von mehreren Fenstern durchbrochener Giebel ansteigt, eilt der lichtblau gekleidete Engel mit rosafarbenen Flügeln die Stufen herab und treibt das erste Menschenpaar vor sich her. Drohend schwingt seine Rechte das über dem Haupte erhobene Schwert, indes die Linke sich der Schulter Adams nähert, als gälte es, den die Stufen Hinabschreitenden noch rascher zu entfernen. Entsetzt und den Mund wie zum Schreien öffnend, erhebt der blonde Mann die rechte Hand gleichsam zur Abwehr. Er blickt wie seine gleichfalls unbekleidete, blondhaarige Gefährtin nach dem Racheengel zurück; beide decken die Schamtheile mit grünen Blätterbüscheln. Während durch den auf diese Art geschilderten Vorgang, welcher die Strafe der ersten Menschen für ihren Ungehorsam einleitet, das Paradies verloren geht, und der Eintritt in dasselbe durch den Racheengel mit dem Schwerte verwehrt wird, ist

¹⁾ Springer, Die Wandbilder im Emauser Kreuzzuge z. z. O. S. 67 spricht hier von Benedictinerheiligen Cyrill, Method, Adalbert, Prokop und Hieronymus. — Grueber, Kunst des Mittelalters in Böhmen III., S. 117 gibt das Gemälde als eine Scene aus dem Leben des heil. Benedict aus. — Ekert, Posvátná místa Prahy II., S. 208 erwähnt es gar nicht.

rechts im Bilde auf die Sühne für die Schuld der ganzen Menschheit hingedeutet, für welche Gottes Sohn selbst das Leben dahingeben musste. Der Maler schildert nichts von dem herzerschütternden Drama der Kreuzigung; dasselbe ist bereits vorüber. Hoch und ernst ragen nur drei Kreuze auf Golgatha empor; über dem mittleren ist ein schmaler weißer Streifen, das Täfelchen für die Inschrift, angebracht. Das mittlere Kreuz und das links davon stehende niedrigere sind bereits leer; man hat die Leichen derer, die daran ausgelitten, abnehmen und anderwärts bergen lassen. An dem zweiten niedrigeren Kreuze, das rechts an den Bildrand gerückt ist, hängt der mit weißem Schamschurze bekleidete Schächer, dessen Arme gewaltsam über den Querbalken emporgezogen sind, während ein weißer Strick die Füße an den Kreuzestamm fesselt. Dieser Schächer darf zweifellos als der mit Christus gekreuzigte Übelthäter gedeutet werden, der an den Herrn in den Stunden größten Körperschmerzes und höchster Seelennoth die hohnvolle Lästerung richtete: »Bist du Christus, so hilf dir selbst und uns.« Wie der Leib des Herrn an dem Kreuze fehlt, so auch der desjenigen Schächers, der seinen höhnnenden Genossen zurechtwies und auf seine Bitte um erbarmendes Gedenken von dem Erlöser die tröstende Verheißung empfing: »Wahrlich, ich sage dir, heute wirst du mit mir im Paradiese sein.« Was mit der Sünde Adams und Evas seit der Vertreibung aus dem Paradiese der ganzen Menschheit verschlossen war, das öffnet sich wieder mit diesen verheißungsvollen Worten dem Menschen, zunächst dem Leidensgenossen des Herrn selbst, der ihn nach den Leiden der Erde zur Freude des Paradieses führt. Darum sind auch die Kreuze beider leer, während am dritten noch der Körper des verstockten Sünders hängt, der auf die Paradiesesfreuden und den Eintritt ins Paradies keinen Anspruch hat; denn der Herr führt den reuigen Schächer in das durch seinen Tod wiedergewonnene Paradies, von welchem der verstockte ausgeschlossen bleibt, indes Christus, der nach seinem Tode zur Hölle hinabstieg, mit den in Gnaden Aufgenommenen der Paradiesespforte entgegenseht. Die Erfüllung der am Kreuze gegebenen Verheißung Christi ist im oberen Theile des Bildes dargestellt, welcher den Herrn mit einem von ihm selbst Geführten an der Pforte des Paradieses zeigt. Innerhalb des wiederum rundbogig geschlossenen Thorbogens wendet sich die würdevoll erfasste, nimbierte Gestalt des Herrn in grüngelbem Mantel, unter welchem ein graues Unterkleid sichtbar wird, zu dem ihm folgenden grauhaarigen und graubärtigen Greise zurück, der einen weiß und blau gefütterten violetten Mantel trägt. Die Bewegung der deutenden Rechten mit dem vorgestreckten Zeigefinger, der auf dem nachfolgenden ruhende Blick voll Liebe und die herabhängende Linke, welche ziemlich energisch und ungezwungen das Handgelenk des noch außerhalb der Pforte Stehenden umfasst, enthalten in ihren einander ergänzenden Wechselbeziehungen ganz unzweifelhaft die Aufforderung zum Eintritte ins Paradies. Denn letzteres liegt ebenso wieder hinter dem thurmartigen Baue, an dessen Eingange der Auffordernde und der Aufgeforderte, der Führer und der Geführte stehen, wie hinter der Pforte, durch welche der Racheengel die beiden ersten Menschen hinaustreibt. Während die fromme Überlieferung den in Gnaden aufgenommenen Schächer auf des Herrn Befehl durch den Erzengel Michael in Edens Thor führen lässt, ist hier die Führung von dem Herrn selbst übernommen; und da die zwei leeren Kreuze, an welchen der Erlöser und der seiner Erbarmung Gewürdigte hingen, doch zu dem ganzen Gemälde und zu bestimmten Einzelheiten desselben in einem gewissen ursächlichen Zusammenhange stehen müssen, so erscheint es wohl nicht zu weit hergeholt, wenn man die beiden vor der Paradiesespforte haltenden Gestalten auf den Herrn und den reuigen Schächer bezieht.¹⁾ Volle Hingebung an den Führer und gläubiges Vertrauen zu seinen Worten liegen in Ausdruck und Körperhaltung des Geführten, der sich ganz der Leitung des ihm liebevoll zuredenden überlassen hat und ihm zu folgen eilt. Jedenfalls dürfte die eben versuchte Deutung der Scene, welche die beiden leeren, erklärungsbedürftigen und sonst ohne Erklärung bleibenden Kreuze geradezu herausfordern, für ungezwungener und natürlicher gelten, als wenn man sie auf die Einführung des Adam ins Paradies beziehen wollte. Letztere ist ja ohnehin in der Mittelszene des Bildes eingeleitet, welche die Befreiung der Gerechten aus der Vorhölle durch den sie zu Paradiesesfreuden führenden Christus darstellt. In unmittelbarer Verbindung mit der das Paradies umschließenden Mauer, in welcher eine dritte Pforte den Zugang zum Paradies vermittelt, und unterhalb des soeben vom Herrn und von dem reuigen Schächer betretenen Zuganges befindet sich eine Art Gefängnis in einem thurmähnlichen Gebäude, in welches eine hohe Öffnung den Einblick gestattet. Aus dem dunklen Hintergrunde drängen mehrere nackte Gestalten, nur mit weißen Schambinden bekleidet, nebeneinander eilig hervor. Nächst dem fast ganz zerstörten Adam, der als der Erste aus der Vorhölle herausschreitet, gewahrt man Eva, die Rechte zur Brust emporhebend; zwischen ihr und einem graubärtigen Manne, der den Kopf leicht nach aufwärts wendet, erblickt man eine blonde Jungfrau und hinter dem Manne eine zweite blonde Frauengestalt, deren flehend emporgerichteter Blick durch die voll Inbrunst gegen die Brust gedrückte Rechte an Innigkeit des Gesamtausdruckes gewinnt. Über ihnen tauchen noch mehrere Scheitel auf. An der Spitze der Befreiten schreitet der graubärtige Adam, dessen Lendenschurz bis zu den Knien herabfällt; er legt die Linke auf den linken Unterarm Christi, der die innerhalb der Eingangshalle sichtbaren Stufen hinansteigen will. Ein weißer Schamschurz deckt Lenden und Oberschenkel des Erlösers, der beim Emporsteigen mit ungezwungener Wendung des Oberkörpers sich nach dem Stammvater der Menschen zurückkehrt. Die in Schulterhöhe erhobene Rechte umfasst den gelbbraunen Schaft eines ursprünglich zweifellos mit dem noch durchschlagenden Siegeszeichen des Kreuzes geschmückten Fähnleins; die Linke hält einen Gegenstand, der vielleicht als ein Glied der gesprengten Ketten oder ein Schlosstheil des gesprengten Thores der gefängnisartig gedachten Vorhölle gedeutet werden darf. Die ganze Darstellungsweise entspricht der alten Überlieferung, welche dem mit der Kreuzesfahne

¹⁾ Eker, *Posvátá místa Prahy II.*, S. 208 deutet hier auf den Herrn und Abraham; ebenso Woltmann, *Geschichte der Malerei*, I. Bd. (Leipzig 1879), S. 394.

vorangehenden bärtigen Erlöser mit dem lang herabwallenden, gescheitelten Haare die Stammeltern an der Spitze der Erlösten folgen lässt. In der Annäherung der Hände Christi und Adams klingt die Erinnerung durch, dass man gerade in Darstellungen dieses Augenblickes mit Vorliebe den Herrn die Rechte des Stammvaters erfassen ließ. Interessant ist im Vergleiche zu dem rundbogigen Schlusse der beiden anderen Portale in dem Architekturbilde der gerade Sturz des auch sonst streng gothisch gehaltenen Einganges; die in demselben sichtbaren Stufen, deren Lage auf das Vorbild der damals so beliebten Wendeltreppen deutet, führen zu dem Paradiese empor, in welches der Erlöser nach dem für die mittelalterlichen Darstellungen maßgebenden apokryphischen Evangelium des Nikodemus die aus der Vorhölle Befreiten geleitet. Hinter allen drei Pforten liegt dasselbe Paradies, das Adam und Eva eben verlieren, mit andern jedoch auch wiedergewinnen. Ikonographisch bleibt dieses Gemälde unter allen Kreuzgangsbildern in mehr als einer Hinsicht überaus beachtenswert. Auch ist die Übermalung, welche an Einzelheiten wie an dem das Paradies verlassenden ersten Menschenpaare ziemlich aufdringlich wird, immerhin recht beschränkt geblieben.

An der Wand des vierten Südflügeljoches begegnet zum erstenmale die sonst in der Bilderanordnung überwiegend beibehaltene Dreitheilung der Bildfläche, welche hier die obere Bilderreihe mit der heil. Maria als der Überwinderin des bösen Feindes (Taf. III) eröffnet, indes die untere mit der das Haupt des Holofernes zeigenden Judith (Taf. IV) und mit dem das Haupt des getödteten Goliath emporhaltenden David (Taf. V) zwei Gegenüberstellungen der Besiegung gewaltiger Feinde aus dem alten Testamente bietet. Die erläuternde Inschrift, welche auch noch den älteren Buchstabencharakter bewahrt, lautet folgendermaßen: *Judith decapitat holofernem. Virgo necat leuiathan serpente. David prostravit Goliath.*¹⁾

Das obere Bild zeigt vor einem viereckigen Thurme, dessen Quaderbau sehr gleichmäßig geschichtet ist, die heil. Maria in blauem Mantel über violetterm Unterleide. Ihre herabhängende Rechte hält ein stabförmiges Scepter, der verhüllte linke Unterarm trägt das mit weißgelbem Hemdchen bekleidete Christuskind, das die linke Hand gleichsam liebkosend gegen das Kinn und den Hals der gleichfalls lichtblonden Mutter ausstreckt. Letztere tritt mit dem rechten Fuße auf eine langgestreckte Schlange, deren Kopf fast eine hechtartige Bildung zeigt, indes der Schweif weit über den Thurm hinausragt bis zu dem zweiten rechts am Bildrande sichtbaren Baume. Denn auf jeder Seite stehen neben dem aus braunen Quadern errichteten Thurme, dessen Quaderecken weiß aufgesetzte Punkte markieren, je zwei Bäume mit kurzen grauen Stämmen und dichter grüner Krone; zwischen letzteren und über die erste Baumkrone vorgeneigt schwebt je ein Engel, auf einem Musikinstrumente einen Jubelgesang anlässlich der Besiegung des Feindes und zum Preise seiner Überwinderin begleitend. Der linke Engel in dunkelviolettem Mantel über röthlich schattiertem, lichtgelbem Unterleide hat gelbgehöhte grüne Flügel und rührt mit einem von der Rechten umfassten Stäbchen ein dreieckiges Gestell; sein Gegenüber auf der rechten Thurmseite, dem violette Flügel und ein violett gefüttertes hellgelbes Gewand beigegeben sind, schlägt mit den Fingern der Rechten die Saiten einer Laute, deren Hals die Linke umspannt. Beide neigen sich verehrend gegen die Madonna vor, der rechte lebhafter als der linke bewegt. Der hinter Maria ansteigende Thurm hat eine symbolische Bedeutung, welche das *Speculum humanae salvationis* dahin erklärt: *Haec turris baris dicta significat Mariam virginem*. Die symbolische Bedeutung bliebe auch aufrecht, wenn der Künstler vielleicht hier die heil. Jungfrau vor der verschlossenen Thüre stehend darzustellen beabsichtigt hätte; denn die für das letzterwähnte Symbol beigegebene Erklärung lautet im Heilsspiegel: *Porta clausa significat beatam virginem Mariam*.

Links unten erscheint als Gegenstück zu der den Erbfeind der Menschheit besiegenden Gottesmutter die des Holofernes Haupt zeigende Judith. Sie thront auf einem um eine Stufe erhöhten gothischen Gestühle, dessen Aufbau und Formen nicht unter Veränderungen einer Übermalung gelitten haben. An den Ecken der gerade abschließenden Rücklehne und an den durchbrochenen Seitenlehnen steigen schlanke Fialen empor, deren Riesen das richtige Verhältnis zum Leibe einhalten, mit Krabben besetzt und mit Kreuzblumen bekrönt sind. Die breite Sitzplatte ruht auf einem rechteckigen Kasten, dessen gelblichbraune Farbe heute einem lichten Steingrau gewichen ist; die Vorderfläche wird durch einfache Profilierung belebt. Die Haltung Judiths ist ziemlich ungezwungen und natürlich. Um das Antlitz legt sich eng ein weißes Gebende, auf welchem eine augenscheinlich erst später hinzugemalte Krone sitzt; ein grüngefütterter weißer Mantel wird vorn auf der Brust über scharf sich abhebendem violetterm Unterleide durch eine Agraffe zusammengehalten; die Knappheit des Unterleides lässt die Körperformen wirksam hervortreten. In der auf dem Oberschenkel ruhenden Rechten hält Judith das aufrecht stehende spitze Schwert, um dessen Griff die Finger leicht anliegen. Die in der Brusthöhe erhobene Linke erfasst den etwas großen bärtigen Kopf des Holofernes mit den stierblickenden Augen ganz energisch bei den Haaren. Eine gewisse Befriedigung über den glücklichen Ausgang des gefährlichen Unternehmens spricht aus der ganzen Haltung und dem Gesichtsausdrucke der unerschrockenen Siegerin über den Feind, der durch rohe Gewalt das Volk des Herrn zu knechten beabsichtigt hatte und bei diesem Versuche selbst Leben und Haupt verlor. Links von Judith stehen gleichsam als Füllfiguren vier weibliche Gestalten, welche über die ihnen durch Judiths heldenmüthige That zutheilgewordene Befreiung augenscheinlich einen Lobgesang anstimmen; denn der geöffnete Mund der beiden am meisten zurücktretenden und das leichte Emporwenden des Hauptes derselben deuten darauf hin. Die zuvorderst stehende Jungfrau, deren blonde Haare jedes Kopfputzes entbehren, trägt ein hellgelbes, um den Halsausschnitt grünesäumtes Kleid;

¹⁾ Springer, Die Wandbilder im Emauser Kreuzgange n. n. O. S. 67 Maria und lässt prostravit ganz fallen.

an dem rechten Oberarme sitzt der schmale, hermelinbesetzte Ärmelstreifen, der über den Unterarm emporgenommen ist und von demselben bis zur Sitzplatte des Gestühles herabfällt. Der Zeigefinger der Rechten ist deutlich ausgestreckt. Während die erste Jungfrau das Haupt etwas senkt, hebt es die lichtgrün gekleidete zweite, welcher als Kopfschmuck eine Krausenhaube beigegeben ist, ein wenig empor und blickt nach Judith hinüber. Das Antlitz der beiden hinter ihr stehenden Frauen, deren vordere in einen weißgefütterten violetten Mantel gehüllt ist, umrahmt eine gugelartige weiße Kopfbedeckung. Diese Nebenfiguren sind in der Gewandung etwas mehr übermalt als die Hauptgestalt der Scene, in deren Faltenwurf und Linien noch viel Ursprüngliches erkennbar bleibt.

Rechts neben der die Siegestrophäe emporhaltenden Judith ist der Goliathbesieger David mit dem Feindeshaupte in beiden Händen dargestellt. Über die ganze Breite des Bildes liegt im Vordergrund der Rumpf des geharnischten Riesen plump und klotzig da. Den unten gezackelten Wappenrock umschließt in der Hüftenhöhe ein mit Buckeln besetzter Gürtel; zu demselben geht von einer auf der Brust befestigten Agraffe ein Kettlein für die Dolchbefestigung herab. Ein zweites läuft quer über die Brust. Die gewaltigen Arme liegen hölzern am Körper an. Der Rumpf ist oben vom Blute geröthet und reicht bis zum Fuße eines links aufsteigenden grauen Baumstammes, den eine grüne Blätterkrone ziert. Über dem stark hingelagerten Riesen erscheint nahezu in der Bildmitte als Mittelpunkt des Inhaltes der Darstellung der bärtige gekrönte König David in eisenviolettem Purpurmantel über weißem Unterleide; eine Agraffe hält den Mantel unter dem Halse zusammen. Mit beiden Händen hebt David, dessen Rechte das aufwärts gerichtete blanke Schwert umfaßt, den abgeschlagenen Riesenkopf, den Haarmassen umringeln, gegen seine Brust empor. Hinter ihm erscheinen sechs Männer, welche den Vorfall mit Äußerungen ihrer Verwunderung und lauten Jubels begleiten. Die erhobenen Hände der beiden vordersten, welche in braunrothem, beziehungsweise lichtgrünem Rocke erscheinen, und deren zweiter überdies die so charakteristische gelbe Gugel trägt, bringen gemessenes Staunen in ruhiger Abwägung gut zum Ausdruck. Eine andere Form für dieselbe Gemüthsbewegung ist für den hinter ihnen stehenden dritten Mann gefunden, welcher die Hände herabhängen lässt und einige Finger ineinanderschlägt; zu ihm blickt der vierte fragend zurück. Der schwarze Sammetbesatz an dem violetten Rocke des dritten Mannes entspricht der Mode des 17. Jahrhunderts, die auch den Bartschnitt dieser Gruppe etwas beeinflusste. Hinter diesen vier Männern erscheinen knapp am Bildrande zwei Posaunenbläser in grünem, beziehungsweise braunrothem Gewande und mit braunen Hüten, deren Krempen etwas zurückgeschlagen sind. Die langen gelben Posaunen mit mäßig breitem Schallrichter ragen über aller Köpfe weit ins Bild hinein. Die Wangen des vorderen Bläusers lassen die Anstrengung des Blasens ganz gut erkennen. Störend wirkt der von David aus oberhalb des Rumpfes sich hinziehende breite Streifen, hinter welchem die Zuschauergruppe mit den Posaunenbläsern auftaucht; ebenso ist auch die untere Hälfte der Davidsgestalt in der Bewegung der Beine nicht mehr klar erkennbar, welche nur durch Darstellungsvergleiche sicher zu deuten ist. Befremdlich bleibt die Darstellung des bärtigen, in den besten Mannesjahren erscheinenden David, da derselbe ja in verhältnismäßig frühem Jünglingsalter den gewaltigen Feind niederstreckte, was eine jugendlichere Auffassung seiner Persönlichkeit auch an dieser Stelle rechtfertigen würde. Allerdings sind solche Freiheiten gegenüber dem Wortlaute der Schriftüberlieferung bei künstlerischen Leistungen des 14. Jahrhunderts keineswegs unbekannt, wenn nur die über allen Zweifel erhabene Charakterisierung des Wesentlichen in irgendeiner Weise bewahrt blieb.

Die Darstellung des fünften Südflügeljoches verbindet das Bild der oberen Reihe mit jenem der unteren trotz des beide scheidenden Inschriftenstreifens zu einem Ganzen, das mit der vom Strahlenglanze umflossenen Gottesmutter und dem Jesusknaben sich gewissermaßen an das obere Gemälde des vorhergehenden Joches anschließt, nach der Erweiterung desselben durch die tiburtinische Sibylle und den Kaiser Augustus in dem Hinweise auf den kommenden Weltheiland eine Art Übergang zu den im nächsten Joch anhebenden Bildern aus der Geschichte des Erlösers bildet.

Über dem Inschriftenstreifen steht auf der mit den Spitzen nach abwärts gerichteten Mondsichel Maria mit dem Christuskinde (Taf. VI); sie hebt sich scharf ab von der den Hintergrund bildenden hellgelben Sonnenscheibe, von welcher breite, spitz zulaufende Strahlen nach allen Seiten ausgehen. So umflutet Lichtschein das heilvolle Frauenbild, auf dessen blonden Haaren eine Krone emporragt; lichtblauer Mantel wallt über purpurviolettetes Unterkleid nieder. Auf dem verhüllten rechten Unterarme trägt sie das weiß gekleidete, blondlockige Kind, welches den Kopf leicht zur Mutter emporwendet und mit der Rechten gleichsam nach einer von der mütterlichen Linken dargebotenen Frucht zu greifen scheint. Die Seitenflächen neben der Sonnenscheibe füllen anbetende Engel aus, die ihre gefalteten Hände erheben und in ehrfurchtsvoller Andacht zu Maria mit dem Kinde hinüberblicken. Der rechte Engel mit gelblich gehöhten lichtgrünen Flügeln hat den über die weiße Tunica geworfenen Mantel vorn an der linken Hüfte in einen Knoten geschlungen; in ähnlicher Weise ist auch der weißgehöhte graublau Mantel des linken Engels über dem gelbgehöhten braunrothen Unterleide aufgenommen. Die Flügel des zweiten Engels sind rosafarben, wie bei dem andern kräftig entwickelt und gegen die Spitzen zu stärker abgeschattiert. Die Gewänder legen sich, in Zipfeln niederhängend und die Füße verhüllend, eng um die zart gebildeten Engelskörper, deren liebliche Blondköpfe herzwinnende naive Anmuth athmen. Aber die obere Darstellung des fünften Südflügeljoches ist mehr als eine strahlenumflossene, von Engeln angebetete heil. Jungfrau mit dem Kinde; sie erweitert sich durch jene der unteren Abtheilung zu der Vision des Kaisers Octavianus Augustus in Gegenwart der tiburtinischen Sibylle (Taf. VII). Rechts von einer reich aufgebauten gotischen Kirche, über welcher Maria gleichsam schwebt, sitzt der Kaiser Octavianus in blaugefüttertem, ursprünglich

purpurrothem Mantel, den unter dem Halse eine Agraffe zusammenhält und ein gelbgehöhotes Granatapfelmuster ziert; das violette Unterkleid liegt knapp an Leib und Arm. Den ausdrucksvollen Greisenkopf des nach links blickenden Herrschers ziert die Krone; als weitere Abzeichen des Weltgebieters hält die auf dem Oberschenkel ruhende Rechte das Scepter, indes der ausgestreckte Zeigefinger der Linken auf die vor ihm stehende Kirche hindeutet. Der Kaiser thront auf einem Gestühle, dessen Aufbau und Verzierung sich nahe mit dem Gestühle Judiths berühren. Fialenschmuck belebt die Rücklehne und die Seiten; den oberen Abschluss der Rücklehne bildet ein Rundbogenfries. Ein ockergelber Teppich mit grünem Muster ist hinter dem Herrscher gleichsam in das Gestühle eingespannt, über dessen Sitzplatte er herabfällt. Unmittelbar neben dem Gestühle kreuzt ein braunhaariger und braunbärtiger Mann in rosafarben gefüttertem, lichtgrünem Gewande über rosafarbenem Unterkleide die hellgelb bekleideten Arme; braunrothe Beinlinge und schwarze Schuhe liegen knapp an. Sein gegen den Bildrand gerückter Gefährte trägt hellgelben Mantel über grünem Unterkleide, zinnoberrothe Beinlinge und bis an die Waden emporgezogene schwarze Stiefel; zwischen beiden Männern taucht noch ein dem Petrus-typus sich nähernder Kopf auf. Alle drei blicken theils nach links, theils aufwärts. Dieser Gruppe mit dem Kaiser Octavianus Augustus hält auf der linken Seite der Kirche die tiburtinische Sibylle mit einigen Frauen gewissermaßen das Gleichgewicht. Das violette Gestühle, auf welchem sie sitzt, bleibt zwar dem Aufbaugedanken des kaiserlichen Thrones treu, hat aber bei der Übermalung seine charakteristisch gothischen Beigaben nahezu vollständig eingebüßt. Auf dem über die Sitzfläche gebreiteten Teppiche ist Granatapfelmusterung erkennbar. Das blonde Haar der Sibylle, welche hier nicht die manchmal beigegebene Krone trägt, fällt aufgelöst weit in den Rücken hinab; über das eng anliegende rosafarbene Unterkleid breitet sich der faltenreiche hellgelbe Mantel, der braunroth schattiert und blau gefüttert ist. Die erhobene Rechte deutet mit ausgestrecktem Zeigefinger nach der in der oberen Bildabtheilung sichtbaren himmlischen Erscheinung, die auf dem linken Oberschenkel ruhende andere Hand hält mit etwas unnatürlicher Verdrehung einen scepterähnlichen Stab. Anmuthig folgt die Wendung des Hauptes der Richtung der deutenden Hand, welche die Verbindung mit den übrigen Gruppen der Darstellung vermittelt; denn die Sibylle blickt nicht nur nach oben, wohin ihre Rechte deutet, sondern zugleich dem Kaiser entgegen, dessen Aufmerksamkeit sie ja dem himmlischen Bilde zuwenden will. Wie hinter dem Kaiser drei Männer, so sind hinter der Sibylle drei Begleiterinnen als Füllfiguren für die zwischen Gestühle und Bildrand freibleibende Fläche benützt; beide Gruppen vervollständigen die Wohlabgewogenheit streng symmetrischer Composition. Zwei der Frauen tragen die Kopf und Hals ganz verhüllende weiße Gugel, die das Gesichtsoval in feiner Linie umschließt; lichtgrün ist der ersten, braunroth der zweiten Gewand. Die ihnen beige-selte blonde Jungfrau erscheint in einem graugefütterten, violetten Kleide, unter welchem der breite weiße Besatz eines braungelben Rockes hervorschaut und mit geschmackvoller Stickerei einer braunen Zierborte auf den Erdboden aufstößt. An dem Kopfe der dritten Sibyllenbegleiterin tritt lieblich ansprechende Bildung zutage. Der Inschriftstreifen über der Darstellung gilt dem oberen wie dem unteren Bilde und lautet: *Sibilla Octaviano virginem stantem in sole ostendit. Templum pacis corrui dum virgo filium pariret.*

Zwischen dem Kaiser Octavianus Augustus und der tiburtinischen Sibylle steht im Mittelpunkte der unteren Bildhälfte eine merkwürdige Kirche mit reich entwickeltem Strebesysteme und einer Art Kapellenkranz, an welchem wie an der dem Beschauer zugekehrten Längswand abgetreppte hohe Strebepfeiler vortreten. Die dreischiffige, dem Basilikatypus noch folgende Anlage, deren Mittelschiff jedoch die Seitenschiffe verhältnismäßig nur ein wenig überragt, ist an der Westseite mit einem auf quadratischer Grundlage bis zur Dachhöhe des Mittelschiffes ansteigenden Thurm bedacht, dem natürlich für das südliche Seitenschiff ein zweiter, gleichfalls der Seitenschiffsbreite angepasster entsprechen müsste; neben dem Thurme, der beim Fehlen des abschließenden Daches oder Helmes nur als Unterbau zu betrachten ist und aus Rücksicht auf den zur Verfügung stehenden Raum nicht höher entwickelt werden konnte, ragt der Frontgiebel empor. An das Mittelschiff schließt sich ein ganz merkwürdiger Bautheil an, eine Art achteckiger Kuppel mit niedrigem, thurmartigem Tambouraufsatz; diese Anordnung erinnert an die schon dem romanischen Stile geläufige Gepflogenheit, auf die Durchschneidung des Kreuzschiffes einen achteckigen Thurm zu setzen. Das fast kreuzschiffartige Vortreten des neben dem Portale polygonal schließenden Kapellenbaues könnte derart gedeutet werden, dass dem Maler ein Werk dieser Anlageform vorschwebte, welches zugleich den bei Böhmens großen Bauten jener Tage gern verwendeten Kapellenkranz damit zu verbinden verstand. Neben diesem Kapellenraume öffnet sich gegen den Beschauer die an der Längsseite zwischen zwei Strebepfeiler eingestellte, verhältnismäßig tiefe Halle des Hauptportales; nach außen rundbogig schließend, trägt sie einen Oberbau, dessen Rückwand die hier etwas höher gerückten Seitenschiffsfenster durchbrechen, während vorn zwei offene, wimpergeschnückte Spitzbogenfenster mit einer geschmackvollen Maßwerkbrüstung die Gelegenheit zu einem Ausblicke oder zur Schaustellung, beziehungsweise Zeigung hochverehrter, kostbarer Reliquien bieten konnten. In der Tiefe der Portalhalle liegt der eigentliche Eingang, zu dessen Schwelle drei Stufen emporführen. Eine in der rechtsseitigen Vorhallenwand sichtbare Thüre stellt die Verbindung zwischen dem mit zwei niedrigen Fenstern bedachten Zubaue und der Portalvorhalle her. Die überwiegend dreitheiligen Spitzbogenfenster, welche am Seitenschiffe auch geschmackvolle Wimperge zieren, bieten noch reine Maßwerkmotive; im Untergeschosse des Thurmes fehlt jede Fenstertheilung, im Mittelschiffe reihen sich niedrige Lichtöffnungen aneinander, deren Zweifeldrigkeit vorn neben dem Thurme noch erkennbar ist. Eine mit Maßwerkzier durchbrochene Galerie läuft in der Seitenschiffshöhe um den ganzen Bau, dessen Kuppelthurm mit seinen Fensterrosen und den einfachen Tambourfenstern eine weitere Abwechslung der Fensterbehandlung bietet. Feine Kreuzblumen schmücken die

¹⁾ Auch Springer theilt denselben nicht mit.

Wimperge und die schlanken, krabbenbesetzten Riesen der von den Strebepfeilern emporragenden Fialen. Von einzelnen, offenbar durch besondere Constructionsbestimmung ausgezeichneten Streben sind einfache Strebebogen nach der Kuppel und dem emporragenden Mittelschiffe hinübergeschlagen. Die Ziegelddeckung hielt, wie am Mittelschiffe noch sicher bestimmbar ist, den Belag im Mönchs- und Nonnenverbande fest. Reiche Gliederung durch Kehle und Stab belebt das Fuß- und das Kranzgesimse des eigentlichen Baues, dessen Einzelheiten mit offenkundiger Sorgfalt und unbestreitbarer Verwertung genau beobachteter Objecte durchgebildet sind. Der Bau kann natürlich nur mit dem Gedanken des ganzen Bildes im Zusammenhange stehen und muss von diesem aus zunächst erklärt werden.¹⁾

Unhaltbar ist die Ansicht Gruebers, dass das in Rede stehende Bild Kaiser Karl IV. und seine Gemahlin Blanca darstellt, wie sie das Kloster stiften, und daher ein geschickt in den typologischen Kreis hereingezogenes Motivbild genannt werden könne, das zwischen den leicht kennbaren Porträtfiguren des Kaisers und der Kaiserin eine sehr gelungene Abbildung der Klosterkirche von Emaus biete.²⁾ Die Einstellung des Bildnisses Karls IV. und seiner Gemahlinnen war, wie sich in Karlstein und im Prager Dome mehrfach nachweisen lässt, gerade bei den damals durch die Gunst des Herrschers geförderten Werken nicht unbekannt; ja, selbst bei Vorgängen aus der heiligen Geschichte nahm man keinen Anstand daran, einem Betheiligten die Züge des Kaisers zu geben, der z. B. auf der Anbetung des Christuskinde durch die Weisen aus dem Morgenlande in der Karlsteiner Kreuzkapelle sogar als einer der heil. drei Könige dargestellt ist.³⁾ Allein es ist wohl kaum möglich, eine Ähnlichkeit zwischen den als Karl IV. und Blanca geltenden oder erweisbaren Darstellungen und dem Kaiser Octavianus und der tiburtinischen Sibylle ernstlich und im Einzelnen festzustellen, obzwar die allgemeine Auffassung des thronenden Herrschers einer mehrfach begegnenden Darstellungsform in dem verlorenen Luxemburger Stammbaume aus Karlstein entspricht. Das so charakteristische Gesicht Karls IV. bezeugt bei Octavianus nicht wieder; die Sibylle zeigt weder eine Ähnlichkeit mit der Büste Blancas auf der Triforiumsgalerie⁴⁾ noch mit ihrem Bildnisse am Schlusse des eben erwähnten Luxemburger Stammbaumes.⁵⁾ Ebenso wenig wie um Karl IV. und Blanca bei den Darstellungen des Octavianus und der tiburtinischen Sibylle handelt es sich bei der zwischen beiden letzteren stehenden Kirche um eine von dem Herrscherpaare durchgeführte Stiftung oder die geschickte Einbeziehung eines Motivbildes in den typologischen Kreis. Wird in einem Kunstwerke kirchlichen Charakters auf eine Darstellung des Stifters und der von ihm geförderten Schöpfung besonders Bezug genommen, dann ist derselbe in der Regel in anbetender Haltung mit dem Modelle eines Kirchen- oder Klostergebäudes abgebildet, das ihm gerne gewissermaßen als Opfergabe in die Hand gelegt ist und nicht selten dem Herrn, der heil. Maria oder einem besonderen Localheiligen emporgereicht wird. Das Brevier des Prager Kreuzhermgroßmeisters Leo, dessen Entstehung nahezu zwei Jahrzehnte vor die Vollendung des Emauser Klosterbaues fällt, bestätigt mit dem Motivbilde, das der Stiftung des Kreuzherrenklosters gilt,⁶⁾ ganz unbestreitbar die Thatsache, dass eine solche Darstellungsform auch in Böhmen im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts nicht unbekannt war. Der Kaiser, welcher in der Karlsteiner Katharinen- und Kreuzkapelle,⁷⁾ in der Wenzelskapelle⁸⁾ und auf dem Mosaikbilde des Prager Domes oder auf den Emailbildchen des goldenen Reliquienkreuzes im Prager Domschatze⁹⁾ sich gerne in anbetender Haltung darstellen ließ, hätte gewiss bei diesem Bildercyklus strengkirchlichen Charakters vor allem gerade eine derartige, sein Verhältnis zur Stiftung klar veranschaulichende Einbeziehung seiner Person nicht beanstandet, wohl aber eine innigere Betonung der Beziehungen zwischen Stifter und Stiftungssymbol verlangen müssen, als zwischen Octavianus Augustus und dem Kirchengebäude zu seiner Rechten bestehen. Noch weniger als er kümmert sich um letzteres die tiburtinische Sibylle, deren Handbewegung aufs deutlichste markiert, worauf ihr Interesse augenblicklich voll und ganz gerichtet ist; einem von ihr geförderten, der heil. Maria wohlgefälligen Werke, das sie ihrem besonderen Wohlwollen empfehlen möchte, gilt es durchaus nicht. Hätte die Darstellung eine auf die Klosterstiftung von Emaus Bezug nehmende Bedeutung, so würde neben der heil. Maria auch kaum auf die entsprechende Berücksichtigung der slawischen Patrone Hieronymus, Cyrill, Method, Adalbert und Prokop ganz verzichtet worden sein, welche ja die neue Gründung Karls IV. besonders ehren wollte. Alle diese Thatsachen sprechen keineswegs dafür, dass mit der Einstellung der Kirche an dieser Stelle die Stiftung des Emausklosters durch Karl IV. und seine Gemahlin Blanca verewigt werden sollte.

Endlich kann auch durchaus nicht behauptet werden, dass es sich bei der eben näher zu bestimmenden Kirche um eine sehr gelungene Abbildung der Klosterkirche von Emaus¹⁰⁾ handle. Letztere besitzt nichts von den so ungemein charakteristischen Eigentümlichkeiten des Kirchenbildes, weder die polygonale Kuppel mit dem Tambour noch die rundbogig schließende Portalvorhalle mit dem Oberbaue und seinen zwei wimpergegeschmückten Fenstern zwischen zwei Strebepfeilern der Nordseite, welche ja in Emaus alte Portalanlagen bewahrt hat; nicht minder fehlt die Verwendung der Strebebogen und die Übereinstimmung der Jochzahl, die man für die Kirche des Bildes nach der Beschaffenheit des Äußeren

¹⁾ Ekert, *Posvátná místa Prahy II.*, S. 208 lässt sich auf eine Deutung und Erklärung gar nicht ein. — ²⁾ Grueber, *Kunst d. Mittelalters i. Böhmen III.*, S. 118. — ³⁾ Neuwirth, *Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder d. Burg Karlstein i. Böhmen*, Taf. XLVII u. S. 75. — ⁴⁾ Mádl, *XXI Portrait-Büsten im Triforium des St. Veit-Domes zu Prag*, (Prag 1894) Taf. II. — ⁵⁾ Neuwirth, *Der Bildercyklus des Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein*, Taf. I. — ⁶⁾ Zap, *Miniatury v breviáři klášterních s červenou hvězdou v Praze z let 1351—1356. Památky archaologické a místopisné*, IV. Bd., 2. Abth., S. 35 n. m. Taf. — ⁷⁾ Neuwirth, *Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder d. Burg Karlstein i. Böhmen*, Taf. XV u. XLVII. — ⁸⁾ Neuwirth, *Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaus*, Taf. III. — ⁹⁾ Grueber, *Kunst d. Mittelalters i. Böhmen*, III., S. 134, Abb. 145. — ¹⁰⁾ Passavant, *Über die mittelalterliche Kunst in Böhmen und Mähren*, z. O. S. 207 stellt zuerst diese Behauptung auf.

annehmen müsste. Ebenso wenig deckt sich die immerhin etwas complicierte Lösung der Chorpartie im Zusammenhange mit der Kuppel in irgendeiner Weise mit dem verhältnismäßig einfachen Schlusse des Presbyteriums und der Seitenschiffe in Emaus. Da letztere um ein Geringes niedriger sind als das Mittelschiff, wodurch sich die Annäherung der Stiftskirche in Emaus an den Typus der Hallenkirche (Abb. 2) erklärt, so verliert sie auch fast ganz das durch selbständige Oberlichteranlage bedingte Hervortreten des Mittelschiffes, an dessen Dach die Seitenschiffsdächer nahezu lückenlos anschließen, wodurch das Äußere natürlich mehr jene basilikale Eigenthümlichkeit verliert, welche die im Bilde vorgeführte Kirche bietet. Wenn man vielleicht meinen sollte, das emporragende Mittelschiff und die Kuppelanlage der letzteren seien erst spätere Zuthaten und in der Zeit einer Bilderauffrischung beigegeben worden, so wird eine solche Möglichkeit durch die Art und Weise, wie das Mittelschiff an den Westgiebel, den Thurm und die Kuppel sich anschließt und letztere selbst wieder dem Grundrissgedanken und Aufbaue der Chorpartie angepasst ist, als vollständig unhaltbar dargethan. All diese Umstände lassen die zwischen Octavianus Augustus und die tiburtinische Sibylle gestellte Kirche nicht als eine sehr gelungene, sondern überhaupt als keine Abbildung der Klosterkirche von Emaus bezeichnen. Immerhin konnte aber gerade durch die Beobachtung der damals in Prag bereits bestehenden oder eben entstehenden Bauwerke die Aufnahme einzelner charakteristischen Züge in die architektonische Physiognomie des Kirchenbildes erfolgen. Die für einen gothischen Bau auffallende achteckige Kuppel befremdet auf Prager Boden in einem Vierteljahrhunderte nicht, in welchem auf einer vom Emauskloster nicht einmal eine Viertelstunde entfernten, täglich vor Augen liegenden Anhöhe die Kuppel des über achteckigem Grundrisse angelegten Baues der Augustinerchorherrenkirche Karlshof zu erstehen begann. Für den Tambour konnten Laternen der heute noch stehenden romanischen Rundkapellen Prags, von welchen die Longinuskapelle bei der Stephanskirche und die Martinskapelle auf dem Wyšhrad für einen in Emaus arbeitenden Maler binnen wenigen Minuten erreichbar waren, brauchbare Vorbilder abgeben. Die rundbogig schließende Portalvorhalle, die zwischen zwei Strebepfeilern eingebaut ist, brauchte nicht außerhalb Prags ihr Vorbild zu suchen: ein solches fand sich gleichfalls an der Nordseite und näher dem Chore als dem Thurme angeordnet bei der Prager Teynkirche, deren Bauzeit theilweise mit der Erbauung der Emauser Stiftskirche zusammenfällt und deren Grundrisslösung ohnehin mehrere Beziehungen zur Anlage der Kirche des Emausklosters erweisen lässt.¹⁾ Verwertete ein Maler diese für den größten Baumeister Böhmens in jenen Tagen sehr charakteristische Portalbildung, die ja in etwas anderer Anordnung wenige Jahre vorher auch zweimal beim Prager Dome verwendet worden war und gewissermaßen ein Stück der künstlerischen Eigenart Peter Parlers repräsentiert, so dürfen die mit durchbrochener Maßwerkbrüstung oben um den ganzen Bau herumgeführte Galerie und die reich decorierten Wimperge wohl mit Recht darauf zurückgeführt werden, dass der sie verwertende Meister diese Einzelheiten dem gleichzeitig fortschreitenden Prager Dombaue nachbildete, dessen um den Kapellenkranz sich hinziehende untere Galerie gerade um und nicht lange nach 1370 der Vollendung entgegenging, während der herauswachsende Oberbau des Domchores die Andeutung der Strebebogen und auch Muster für Wimpergedecoration bieten konnte. Ist auch die Kirchendarstellung im Emauser Kreuzgange zweifellos keine sehr gelungene Abbildung der Klosterkirche selbst, so bietet sie doch in all ihren theilweise vom damaligen Baubrauche abweichenden Eigenthümlichkeiten nichts, was sich nicht aus dem gleichzeitigen Denkmälerbestande oder Baubetriebe Prags ganz ungezwungen erklären und auf die auswählende Herübernahme durch einen seine Umgebung bereits auf Verwertung künstlerisch brauchbarer Motive beobachtenden Künstler zurückführen ließe. Wenn aber die Maler des Emauskreuzganges sich wiederholt darauf einließen, Gefühlsäußerungen und Bewegungen ihrer Mitmenschen zu beobachten und ihre Wahrnehmungen bei Gelegenheit auch für ihre Werke zu verwerten, so darf man wohl auch annehmen, dass sie an den Bauwerken ihrer Zeit und ihres Aufenthaltsortes nicht achtlos vorübergingen, sondern, wo es ihnen passend erschien, ihre architektonischen Beigaben gleichfalls der Wirklichkeit zu entlehnen und auf einen gewissen localen Ton zu stimmen versuchten. Ohne eine gelungene Abbildung der Emauser Klosterkirche zu bieten, steigt in allen Einzelheiten der in Rede stehenden Kirchendarstellung — wenn man diesen Ausdruck gebrauchen darf — der Erdgeruch Prager Kunst des Mittelalters, insbesondere der Zeit Karls IV., auf.

Die Gewissheit des Nachweises, dass die Kirchendarstellung auf dem Emauser Kreuzgangsbilde keineswegs als sehr gelungene Abbildung der Klosterkirche selbst gedeutet noch nach Übereinstimmung wichtiger Einzelheiten dafür erklärt werden könne, legt die Pflicht einer anderen Deutung derselben auf. Sie kann nur in der Beziehung auf die übrigen Einzelheiten gesucht und gefunden werden, indem die Kirche entweder mit der auf der oberen Bildabtheilung dargestellten heiligen Jungfrau, die ja den Mittelpunkt des ganzen Bildinhaltes bildet, oder mit dem Kaiser Octavianus Augustus und der tiburtinischen Sibylle, deren Auftreten durch die Vision allein begründet wird, in Verbindung zu bringen ist. Der zweite Theil der oben mitgetheilten Inschrift ermöglicht schon mit den Worten „*Templum pacis corruit*“ eine ganz verlässliche Deutung. Sie geht zurück auf die *Legenda aurea* des Jacobus a Voragine, welcher unter den mit Christi Geburt zusammenhängenden wunderbaren Begebenheiten folgende verzeichnet²⁾: „*Quinto per miraculi evidentiam: Romae enim, ut testatur Innocentius papa tertius, duodecim annis pax fuit, igitur Romani templum pacis pulcherrimum construxerunt et ibi statuam Romuli posuerunt. Consulentes autem Apollinem, quantum duraret, acceperunt responsum, quousque virgo pareret. Hoc autem audientes dixerunt: ergo in aeternum durabit. Impossibile enim crederunt, quod unquam pareret*

¹⁾ Neuwirth, Geschichte d. bildenden Kunst i. Böhmen I. S. 437—440 u. S. 521—524; für das Portal vgl. dazu Taf. XXXV. — ²⁾ Graesse, *Jacobi a Voragine Legenda aurea vulgo historia Lombardica dicta*. (3. Auflage, Breslau 1890), S. 42, Cap. VI. De nativitate domini nostri Jesu Christi secundum carnem.

virgo. Unde in foribus templi titulum nunc scripserunt: templum pacis aeternum. Sed in ipsa nocte qua virgo peperit, templum funditus corruit et ibi est modo ecclesia Sanctae Mariae Novae. Später hebt dieselbe Quelle an erster Stelle die auf die Geburt Christi hinweisende Bedeutung dieses Ereignisses hervor¹⁾: »Primo ergo ostensa est per pure corpoream opacam, sicut per destructionem templi Romanorum, ut supra demonstratum est.« Unter den an dritter Stelle aufgezählten vorbildlichen Erscheinungen²⁾ begegnet die wieder ausdrücklich auf das Zeugnis des Papstes Innocenz gestützte Nachricht über die dem Kaiser Octavianus und der tiburtinischen Sibylle gewordene himmlische Erscheinung, deren Charakterisierung genau der Darstellung entspricht³⁾. Wäre nicht das Kirchengebäude, das allerdings noch nicht zusammenstürzt, als Friedenstempel durch die Inschrift feststellbar, so könnte man gewiss auch daran denken, dasselbe als die an der Tempelstelle errichtete Kirche Santa Maria Novella zu deuten oder selbst auf die Kirche Santa Maria Ara Celi auf dem Capitol in Rom zu beziehen; denn letztere umschließt ja nach der Legende die Kammer, in welcher der Kaiser Octavianus die Vision hatte und während letzterer die Worte hörte: »Haec est ara coeli.«⁴⁾ Diese Auffassung und Darstellung war auch in Deutschland wohlbekannt und verbreitet. Das alte Passional erzählt⁵⁾ sie noch etwas ausführlicher und spricht davon, dass

in der nacht do si gebar	des vriedes tempel vil so gar.
Im Anschlusse an diese Begebenheit erwähnt es zugleich den an der Friedenstempelstelle errichteten Kirchenbau:	
*an des tempels stat	in vnsr wrowen ere
ist ein kirche nu gesat	die reine kuninginne
nach cristenlicher lere	ist nu wrowe drinne.*

Auch andere Dichtungen⁶⁾ nahmen auf diesen bei Christi Geburt zusammenstürzenden Friedenstempel Bezug, der allein nach der Inschrift gemeint sein muss, weil jede Inschrift sich auf eine Darstellung bezieht, und somit auch die hier über dem Tempel unmittelbar hinaufaufende mit nichts anderem als mit ihm in Zusammenhang gebracht werden kann; denn eine andere, dem merkwürdigen Gebäude geltende Inschrift ist weder vorhanden noch auch nur der Raum für eine solche auf dem Inschriftstreifen übrig. Das zwischen der tiburtinischen Sibylle und dem Kaiser Octavianus eingestellte Kirchengebäude, über welchem die Madonna mit dem Jesusknaben eben erscheint, muss demnach der Friedenstempel sein, dessen Zusammensturz die Legenda aurea in die Nacht der Geburt Christi verlegt und in demselben Capitel mit der Vision des Kaisers erzählt. Fast scheint es, als ob für den Tempelaufbau die im Speculum humanae salvationis begegnende Angabe »Templum erat constructum de marmore candido« benützt wäre, welche bekanntlich dem Tempel Salomos gilt. Auf den ersten Blick könnte man vielleicht auch bei dem Emauswandbilde daran denken, dass hier die symbolische Beziehung des salomonischen Tempels zur heiligen Maria hervorgehoben werden solle, welche das Speculum humanae salvationis in die erläuternde Überschrift zusammenfasst: »Templum Salomonis significat beatam Mariam virginem.«⁷⁾ Derselbe stünde aber weder dem Kaiser Octavianus noch der tiburtinischen Sibylle so nahe wie der Friedenstempel zu Rom, welcher bei der Geburt Christi zusammenstürzte. Dass aber auf das Zusammenstürzen selbst im Bilde nicht eingegangen wurde, braucht nicht gerade zu befremden, weil dadurch wohl eine ruhigere Bildwirkung erzielt ist. Eine Nachbildung der an der Stelle des Friedenstempels erbauten Kirche scheint nicht vorzuliegen, so sehr sich auch das Äußere des Baues dem Typus des christlichen Gotteshauses nähert.

Die Darstellung der an die Geschichte Christi anknüpfenden Ereignisse selbst setzt in der Südwestecke des Kreuzganges ein (Abb. 4), wo an der Südwand des südwestlichen Eckjoches (VI.) sich drei, von Übermalung allerdings teilweise nicht frei gebliebene Gemälde erhalten haben; sie bieten die so beliebte Zusammenstellung der Verkündigung Mariä (Taf. VIII) mit dem vor dem brennenden Dornbusche knieenden Moses und mit dem vor ausgebreitetem Vliese betenden Gedeon.⁸⁾ Die Verkündigungsszene zeigt die gelb nimbierte heil. Jungfrau in blauem Mantel über rothem Unterkleide. Sie sitzt in einem braunrothen, blaugrau gedeckten Gestühle, dessen Aufbau mit Rundbogen und geradem Gebälke unter Vermeidung des Spitzbogens sich augenscheinlich an Architekturvorbilder anlehnt; auf dem vor ihr stehenden ockergelben Pulte, dessen schlanker Fuß von einem mehrfach gegliederten, viereckigen Untersatze ansteigt, liegt ein Buch, während ein zweites unter dem von feinen Säulchen getragenen Baldachine zur Linken der Madonna sichtbar ist. Letztere bekundet in der leichten Neigung des Hauptes sowie in der gleichsam betheuernd auf der Brust ruhenden Rechten vertrauensvolle Ergebung, indes die in Schulterhöhe erhobene Linke, deren Handfläche dem Beschauer zugekehrt ist, fast wie abwehrend noch das beim Engelsgrüße nach den Schriftworten eintretende Erschrecken nachklingen zu lassen scheint. Außerhalb des Gestühles kniet vor der heil. Jungfrau der gelb nimbierte Engel in weißem, violett gefüttertem Mantel, unter welchem am Halse und um die Füße ein dunkles Unterkleid sichtbar wird. Die Rechte der über der Brust gekreuzten Hände hält das weiße, über das Pult herabhängende Spruchband, dessen Begrüßungsworte

¹⁾ Graesse, Jacobi a Voragine Legenda aurea S. 43. — ²⁾ Ebendas. S. 43. Tertio per pure corpoream lucidam, sicut per corpora supercoelestia. — ³⁾ Ebendas. S. 44. In die media circulus aureus apparuit circa solem et in medio circuli virgo pulcherrima, puerum gestans in gremio. — ⁴⁾ Ebendas. S. 44. Audivit vocem dicentem sibi: haec est ara coeli. . . Eadem autem camera in honore Sanctae Mariae dedicata est, unde usque hodie dicitur Sancta Maria Ara Coeli. — ⁵⁾ Hahn, Das alte Passional. (Frankfurt a. M. 1857). S. 20—22. — ⁶⁾ A. Schultz, Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria und ihre Darstellung in der bildenden Kunst des Mittelalters. Beiträge zur Kunstgeschichte I. (Leipzig 1878), S. 17 u. 18. — ⁷⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters a. a. O. S. 20. — ⁸⁾ Springer, Die Wandbilder im Emauser Kreuzgange a. a. O. S. 67 spricht hier von »Gedeons Brandopfer«, was wohl auf Nichtbeachtung der nach nicht mitgetheilten Inschrift beruht.

AVE GRATIA PLENA DOMINVS TECVM später erneuert wurden. Den Raum zwischen dem ganz natürlich nach vorn geneigten Engel, um dessen Leib der Mantel sich weich anschmiegt, und dem Gestühle füllte der Künstler mit den symbolischen, blütengeschmückten Lilienstengeln aus, welche aus dem schmalen Halse einer lichtgelben Vase emporsteigen; dieselbe steht auf einer leichten Bodenerhöhung. Über dem Pulte erscheint oben neben dem Gestühle in blau-stilisierten Wolken in gelblichweißem Gewande Gott Vater mit weißem Barte und Haupthaare; er blickt, fast ganz im Profil genommen, auf Maria nieder, zu welcher auf den von seiner segnenden Rechten ausgehenden Strahlen die weiße Taube des heil. Geistes herabschwebt.

Die linke Scene der unteren Abtheilung zeigt den weißhaarigen und weißbärtigen Moses, über dessen grünem, an den Armen sichtbaren Untergewande der blaue, violett gefütterte Mantel liegt, in knieender Stellung vor dem über



Abb. 4. Südwestecke des Kreuzganges (Westflügel) mit dem Blick nach der Verkündigung Mariä.

dem Dornbusche wahrnehmbaren Gott Vater. Derselbe erscheint in violettem, grüngefüttertem Mantel, umspielt von emporzüngelnden Flammen, welche aus den grünen, ineinander hinübergreifenden Blätterkronen dreier braunstämmiger Bäume aufschlagen; da letztere auf eine kleine Anhöhe gerückt sind, gewinnt der Künstler zugleich die Möglichkeit für den entsprechenden Ausdruck der Überordnung des Höchsten, der hoheitsvoll zu dem gelbgehörnten Moses herabblickt und, wie die deutende Bewegung der Rechten schließen lässt, soeben ganz bestimmte Anweisungen ertheilt. Das Zurückbeugen des Oberleibes, welches dem Emporwenden des Antlitzes des Knieenden in erster Linie zustatten kommt und durch dasselbe theilweise motiviert erscheinen könnte, bezeichnet ein gut beobachtetes Zurückweichen vor einer ganz unerwarteten Erscheinung, welcher ehrfurchtsvolles Staunen und gespannte Erwartung auch in den erhobenen Armen gegenüberstehen. Der Gruppe des brennenden Dornbusches soll eine hinter Moses sichtbare grüne Baumkrone das Gleichgewicht halten.

Die ursprüngliche Darstellung der untern Abteilung beschränkt sich auf den betenden Gedeon, der bei dem ... (Text continues with detailed description of the painting, mentioning Gedeon's attire, the spear, and the figures around him, including the Virgin Mary and other figures.)

Über der Thüre in der Südwestecke, bei deren Durchbrechen zwei Bilder fast ganz zerstört wurden, fällt die Fortsetzung der Bilderreihe zum Westflügel hinüber der Geburt Christi zu (Taf. IX). In einer auf gelbbraunen Balken ... (Text continues with a detailed description of the Nativity scene, including the figures of Mary, Joseph, the infant Jesus, and the shepherds and wise men.)

Von den darunter angeordneten Bildern²⁾ haben sich nur Bruchstücke neben der Thüre erhalten. Links von der ... (Text continues with a detailed description of the fragments of the lower paintings, mentioning figures like Aaron and Jesse.)

²⁾ Diese offenbar spätere Beigabe entspricht einer sonst beim romanischen Durchbruch begrenzten Einzelheit, die schon im Mittelalter von ... (Footnote text continues with a reference to a handbook on painting.)

AVE GRATIA PLENA LONGAQUE TEXUM wieder erneuert wurden. Den Raum zwischen dem ganz natürlich nach vorn geneigten Kopf von Moses links und Maria, die sich weich anschmiegt, auf dem Gestühle füllte der Künstler mit den ewelischen, blütengezeichneten Linienspielen aus, welche aus dem schmalen Halse einer lichtgelben Vase emporsteigen; dieselbe steht auf einer hohen, schmalen, rechteckigen Basis. Über dem Pulte erscheint oben neben dem Gestühle in blau-schattierten Wolken die goldhaarige Gestalt Gott Vater mit weißem Bart und Haupthaare; er blickt fast ganz im Profil gesonnen auf Maria nieder, in welcher auf den von seiner segnenden Rechte ausgehenden Strahlen die weiße Taube des heil. Geistes herabschwebt.

Die linke Seite der oberen Anordnung trägt den weißhaarigen und weißbärtigen Moses, das dessen gegenüber, an den Armen schweben Untergestirne der blau-schatten gefüllten Masse liegt, in schwebender Stellung vor dem über



Abb. 4. Seitenansicht des Kreuzganges (Westflügel) mit dem Blick nach der Verklärung Maria.

dem Dornbusche wahrnehmbaren Gott Vater. Derselbe erscheint in violetter, grüngefüttertem Mantel, umspielt von emporzuckenden Flammen, welche aus den grünen, ineinander hinübergreifenden Blätterkronen dreier braunstämmiger Büsche aufschlagen; da letztere auf eine kleine Anhöhe gerückt sind, gewinnt der Künstler zugleich die Möglichkeit für den entsprechenden Ausdruck der Überordnung des Höchsten, der höherruhig zu dem gelbgehornten Moses herablickt und, wie die deutende Bewegung der Rechten schließen lässt, solchen ganz bestimmte Anweisungen erteilt. Das Zurückbeugen des Oberleibes, welches dem Emporwenden des Antlitzes des Knieenden in erster Linie rustatten kommt und durch dasselbe theilweise motiviert erscheinen könnte, bezeichnet ein gut beobachtetes Zurückweichen vor einer ganz menschenartigen Erscheinung, welcher ehrfürchtvolles Staunen und gespannte Erwartung auch in den erhobenen Armen gegenüberstehen. Der Gruppe des brennenden Dornbusches soll eine hinter Moses sichtbare grüne Baumkrone das Gleichgewicht halten.

Die rechtsseitige Darstellung der unteren Abtheilung beschränkt sich auf den betenden Gedeon, der bei dem vor ihm ausgebreiteten weißen Vliese kniet; ein violetter, grüngefütterter Mantel deckt das größtentheils in Weiß verblichene blaue Unterkleid, lässt aber die in spitzen Schuhen steckenden Füße des Bartlosen frei. Die gefalteten Hände sind in Brusthöhe vorgestreckt, im rechten Arme ruht der lange Speer, dessen breite Spitze über verhüllenden Wolken sichtbar bleibt. Über dem linken Unterarme hängen augenscheinlich zwei Posaunen, die ja Gedeon noch vor seinem Gebete zum Herrn blasen ließ. Die Übermalung, welche sie mit der ganzen Gestalt Gedeons betroffen hat, ist auch erkennbar an der rosafarben gekleideten, gekrönten Jungfrau, die aus dem Gewölk über dem Baume auf der einen Seite des Vlieses auftaucht¹⁾; neben dem braunen Stamme deuten zwei graue spitzige Zelte auf das mit Gedeon ausgezogene Volk, die hinter dem Knieenden mit ausgestreckten Armen davon eilende Gestalt eines grauen Mannes auf die nach dem Berichte der Schrift ausgesandten Botschafter. Die Behandlung des Gesichtes und des lichtblonden Haares, der vollen Hände, des Faltenwurfes und der Wolken lässt mit Sicherheit nachweisen, dass zwar die Anordnung der Scene und namentlich die Haltung Gedeons, an dessen Füßen noch die alten Formen beibehalten erscheinen, unverändert blieben, die Einzeldurcharbeitung des Bildes jedoch, dessen verblasster Zustand eine Auffrischung für wünschenswert halten lassen mochte, einer viel späteren Kunstperiode angehört. Die Verkündigung Mariä ist von den beiden unteren Scenen durch den allen drei Darstellungen geltenden Inschriftenstreifen geschieden: *Moyfi rubus ardens ostenditur et non comburitur. Christus a virgine sanctissima²⁾ concipitur. Vellus gedeonis rore celi inficitur.*

Über der Thüre in der Südwestecke, bei deren Durchbrechen zwei Bilder fast ganz zerstört wurden, fällt die Fortführung der Bildreihe zum Westflügel hinüber der Geburt Christi zu (Taf. IX). In einer auf gelbbraunen Balken ruhenden, mit Brettern gedeckten Hütte liegt Maria auf einem dunkelvioletten Lager, unter welchem seitlich eine geflochtene gelbe Strohmatte bemerkbar ist. Die hingestreckte Gestalt verhüllt der schleierartig über den Kopf emporgezogene blaue Mantel, von welchem sich das von der Linken gehaltene, aufgeschlagene Buch abhebt; die rechte Schläfe ruht in der das Haupt stützenden rechten Hand. Links von dem Lager der Mutter rückt mehr in den Hintergrund der braungelbe, geflochtene Korb mit dem nackten Christuskinde, das strampelnd den linken Fuß erhebt und über das ausgestreckte rechte Bein zu legen sich anschickt, während die Finger der mäßig erhobenen Rechten wie liebkosend um die Nüstern des Eselskopfes spielen, neben welchem das Maul des Ochsen sich beschnuppernd dem linken Beinchen nähert. Die beiden Seiten des Bildfeldes füllen zwei dem Leben entnommene Figuren; rechts unter dem Thürsturze der Stallhütte breitet eine rothgekleidete Wartefrau mit weißer Kopfbedeckung über der Wiege ein weißes Tuch aus, links kehrt der greise Joseph in grünem Rocke mit lichtgelben Ärmeln und in braunen, bis zu den Waden emporreichenden Stiefeln Maria den Rücken. In die Bereitung des Mahles vertieft und ihr seine ganze Sorgfalt zuwendend, kauert der Familienvater vornüber gebeugt und hält in der Rechten einen kleinen Löffel, in der Linken an langem Handgriffe eine Casserolle, unter welcher ein Feuer prasselt; neben letzterem füllt ein weitbauchiger Krug die Ecke. Die ganze Anordnung des Wandbildes verräth eine wohlberechnete Flächenausnutzung für eine symmetrisch abgewogene Composition.

Von den darunter angeordneten Bildern³⁾ haben sich nur Bruchstücke neben der Thüre erhalten. Links von derselben gewahrt man vier Gestalten (Abb. 5) vor einem braunroth behängten Altartische, der beim Ausbrechen der Thüröffnung größtentheils beseitigt wurde; zu ihm gehörte offenbar auch der Rest einer krabbenbesetzten schlanken Fiale, die über dem Thürsturze neben einer später aufgemalten, mit Flachbogen sich öffnenden Architektur ansteigt. Als Führer der Gruppe hat der weißbärtige ehrwürdige Mann in violetter Mantel über weißem Unterkleide zu gelten, das, wie die Bekleidung des rechten Unterarmes schließen lässt, einst gelb gewesen sein dürfte. Daumen und Zeigefinger der Rechten, deren übrige Finger auseinander gespreizt werden, halten leicht einen mit augartigen Schwellungen besetzten Stab, den bekannten grünenden Stab Aarons. Hinter dieser demnach als Moses zu deutenden Gestalt erscheinen ein weiß- und ein blondbärtiger Mann. Der erstere trägt gleich Moses einen kleinen weißen Judenhut mit emporstehender, knopfbesetzter Spitze und einen rosagefütterten grünen Mantel über rosafarbenem Unterkleide. Sein Ineinanderschlagen der gegen die Brust gedrückten Hände, das leichte Vorwärtsneigen des Kopfes bei ihm und seinem Nebenmanne bringen die Verwunderung über ein ganz unerwartetes Vorkommnis sowie die vorwärts drängende Neugierde, welche sich von der Wahrheit des Sachverhaltes überzeugen will, bei aller Befangenheit der Gestalt gut zum Ausdrucke. Der Kopf des vierten, violettgekleideten Mannes, der noch über die rechte Schulter des zweiten hereinblickt, ist fast ganz zerstört. Während in den Resten der linksseitigen unteren Scene immer noch ein beträchtlicher Theil des Wesentlichen bestimmbar bleibt, lässt sich rechts am Bogenansatz bloß ein kleiner Rest der ursprünglichen Architekturmalerei erkennen, die eine schlanke Säule mit feingliedertem Capitale, gerades Gebälk und flachen Rundbogenansatz zeigt und in der Ergänzung oberhalb des Thürsturzes recht roh und unbeholfen ergänzt wurde. Die Inschrift zwischem dem oberen Bilde und den zwei unteren lautet: *Virga aaron fronduit. Virga christum peperit. Virga Jesse floruit.* Der Geburt Christi stehen der grünende Aaronsstab und einst die Wurzel Jesse gegenüber.

¹⁾ Diese offenbar spätere Beigabe entspricht einer sonst beim brennenden Dornbusch begegnenden Einzelheit, die schon das Malerbuch vom Berge Athos kennt; vgl. Schäfer, Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos. (Trier 1855), S. 119. — ²⁾ Scheint übermalt aus ursprünglichem Braut. — ³⁾ Springer, Die Wandbilder im Emauser Kreuzgange a. a. O. S. 74—75 nennt dieselben vollständig zerstört und theilt auch die Inschrift nicht mit.

Der heil. Geschichte entsprechend, schließt sich an die Geburt Christi auf der Wand des ersten Joches im Westflügel (VIII) die acht Tage später erfolgte Beschneidung des Heilandes (Taf. X) an, unter welcher als correspondierende Darstellungen die Beschneidung Abrahams (Taf. XI) und die Beschneidung des Sohnes Sephoras (Taf. XII, Abb. 1) angeordnet sind, wie auch der später erneuerte Inschriftenstreifen ABRAHAM SENEX CIRCVMCIDITVR. CHRISTVS CIRCVMCIDITVR. ZEFORA FILIVM CIRCVMCIDIT. besagt.

Die Beschneidung Christi ist in eine gewölbte Halle verlegt, welche mit abgetreppten Strebepfeilern derart abschließt, dass die noch freibleibenden Seitendreiecke durch niedrige, von Säulen gestützte Rundbogenhallen mit geradem Gebälke ausgefüllt werden mussten. Den um eine Stufe erhöhten Tisch verhüllt ein an der oberen Kante weiß, grün und roth gefranstes Tuch. Über der Tischplatte halten zwei nimbierte Frauen mit weißem, auch Hals und Schulter verhüllenden Kopfpuzze das nackte Kind, welches die Beine voneinander spreizt, während der vornüber geneigte Beschneidende von der anderen Seite sich nähert, mit der Linken das Glied erfasst und eben mit der Rechten das Messer ansetzt,



Abb. 5. Der grünende Stab Aarons. (Südwestliches Eckjoch, Westwand, untere Abtheilung links.)

um den Beschneidungsact zu vollziehen. Von der Decke hängt unter dem mittleren Wölbungsbogen eine Lampe herab. Die linke Gruppe bietet Maria mit ihrer Begleitung, die rechte den beschneidenden Priester mit Gefolge. Als Gottesmutter ist offenbar weder die vorn beim Tische stehende Frau in röthlichbraunem, gelb gehöhtem Mantel über grünem Unterleide, die mit beiden nach vorn gestreckten Händen das Kind festhält, noch ihre von hinten über den Tisch sich beugende lichtgrün gekleidete Gehilfin zu betrachten. Beide gehören — da sie nimbiert sind — vielmehr nur zu den weiblichen Mitgliedern der heil. Sippe, indes die hinter der ersten stehende, ergebungsvoll die Hände über der Brust kreuzende weibliche Gestalt, die im Profile nach rechts gewendet ist und am besten von allen Zuschauern dem Vorgange folgen kann, als Maria gedeutet werden muss. Dies bestätigt ein Vergleich mit den Mariendarstellungen auf den Scenen der Verkündigung, der Geburt und Darstellung Christi, der Anbetung durch die heil. drei Könige und der Flucht nach Ägypten; denn wie hier Maria durchaus in blauem, kapuzenartig über den Kopf emporgezogenem Mantel erscheint, so lässt die gleiche Bekleidung die in Rede stehende Frauengestalt, welche übrigens auch im Gesichtstypus mit jenem Mariä auf den erwähnten Bildern übereinstimmt, nur auf Maria beziehen. Hinter ihr hält eine grün gekleidete Dienerin ein Tuch offenbar zum Abtrocknen bereit. Der Frauengruppe steht

der beschneidende Priester in grünem, weißgefüttertem Mantel und mit dunkelvioletter weißkrepiger Mütze gegenüber, deren Form sehr stark an die bei Prophetendarstellungen beliebte Kopfbedeckung anklingt; von seinen Begleitern trägt der gegen den Strebepfeilerabschluss gerückte, rosafarben gekleidete Mann die allerdings nicht übertrieben zugespitzten Schnabelschuhe und in dem hellen und dunklen Roth der Beinbekleidung schon einen Ansatz der Farbenverschiedenheit in einzelnen Theilen desselben Kleidungsstückes. Nächst ihm sind hinter dem Priester noch zwei Köpfe erkennbar. In der unteren Bilderreihe ist links die Beschneidung des greisen Abraham eingestellt. Der weißbärtige Greis, dessen Haupt eine schwarze Mütze bedeckt, liegt auf gelbem Kissen, unter welchem die Ecken eines zweiten, quergelegten dunkelvioletten hervorsehen; mit der Linken stützt er das Haupt, mit der Rechten hebt er den blauen Mantel empor. Rothbraune Beinlinge, die eng anliegen, bekleiden die auseinander gehaltenen Beine. In der Mitte der Scene kauert ein bärtiger Mann mit gelber Rundmütze und schickt sich eben an, die Beschneidung vorzunehmen; sein braunrothes Gewand, unter welchem grüne Unterleidärmel sichtbar sind, ist gelb gehöht. Zwei greise Männer, in violett und in grünem Gewande, blicken über seine Schulter. Noch mehr als bei ihnen kommt das Bestreben, allen Einzelheiten

den Vorgänge genau zu folgen, zum Ausdruck bei dem mit rothbraunem Spitzhute bedachten Graise, der sich neben ihm nicht wagt; zwischen ihm und dem Beschneidenden kauert bürhäutig ein blaugeliederter Mann, in dessen etwas emporgewandtem Kopfe aufmerksame Spannung sich äußert. Zu Häupten Abrahams beugt sich theilnahmvoll über den Liegenden ein mit gelbem Judenhute bedachter Mann in violettem Mantel, neben welchem zur Linken des Beschneidenden noch ein blonder Jüngling mit violettem gelbgefüttertem Oberkleide auftaucht. Die Haltung aller Personen verräth die offenkundigste Theilnahme an dem Vorgange, welcher geradezu von selbst in den Mittelpunkt der Darstellung rückt. Die Landschaft des Hintergrundes ist stark übermalt.

Die mit der Beschneidung Abrahams in Zusammenhang gebrachte Scene rechts lehnt sich an die Vorgänge an, welche im zweiten Buche Moses, Cap. IV. 24 bis 26 berichtet sind, mit der Rückkehr des Moses und seiner Familie nach Ägypten im Zusammenhange stehen und zur Beschneidung des Sohnes durch Sephora führten. Über dem linken der beiden Bäume, welche in dem Landschaftshintergrunde emporragen, erscheint in bräunvioletttem Gewölke der gelbbraun über Weiß gekleidete Herr; sein Antlitz umrahmt das Weiß des in zwei Spitzen ausgehenden Vollbartes. Die erhobene Linke und das in der Rechten emporgehaltene Schwert könnten vielleicht auf die Absicht des Tötens bezogen werden, obwar erstere sich auch ganz anstandslos auf die im Cap. IV. 21 bis 22 enthaltene Ertheilung von Weisungen des Herrn deuten lässt. Zu dem Herrn blickt die im Mittelpunkte des Bildes sich halb nach vorn biegende, gelb gekleidete Sephora mit dem Ausdrucke mütterlicher Sorge, der auch in dem geöffneten Munde unverkennbar ist, empor und erstelt oben in der Rechten den zur Beschneidung bestimmten Stein. Ihre Linke hält das vor ihr auf dem Boden liegende Kind nieder, dessen blaugrünes Gewand vollständig übermalt ist; diese Berührung der Kinderfüße findet in dem Wortlaute bei Mos. II, Cap. IV, 24 die entsprechende Erklärung. Die Bewegung des erhobenen linken Kinderarmes, die Annäherung der Hand an das Antlitz hängt wohl mit dem Bestreben des Kleinen, sich in Furcht zu wehren, oder mit einer Auflöserung der Angst zusammen, welche beim Herannahen eines unvermeidlichen Schmerzes durch Schließen oder Bedecken der Augen etwas niedergehalten werden soll. Dem Vorgange in der Mitte des Bildes folgt aufmedlosam Moses, der neben dem hinter Sephora aufsteigenden Baume zu ihr hinüberblickt. Der würdige, sehr wirksam charakterisierte Greis, über dessen violettem Unterkleide ein grüngerühter, gelblichweißer Mantel herabfällt, steht zwischen zwei Knaben. Der von ihm geführte lichtblonde in violettem Kittel über grünem Untergerande schmiegt sich küsend oder angstvoll an die herabhängende Rechte seines Führers, der auf der anderen Seite knapp an die Console rückende, welcher grün gekleidet ist und mit der Linken einen Pilgerstab umfaßt, folgt mit der Wendung des etwas zurückblickenden Kopfes der Bewegung des Vaters, hinter welchem an der Wölbung noch ein Baum ansteigt. Damit ist nun die ganze Darstellung vollständig abgeschlossen und erklärbar. Während Moses mit seinem Weibe und den beiden Söhnen auf Geheiß des Herrn nach Ägypten zurückkehrt, vollzieht Sephora bei der Begegnung mit dem Herrn die Beschneidung ihres Sohnes.

Die zum zweiten Gewölbeboche des Westflügels gehörige Wand (IX) zieren unter der Anbetung des Christuskindes durch die heil. drei Könige die Verehrung Josephs durch seine Brüder und die Anbetung Pharaos durch die Ägypter (Taf. XIII); denn der trennende Inschriftenstreifen JOSEPH ADORATUR A FRATRIBUS CHRISTVS A REGIBVS PHARAO AB ÆGYPTIJS — ermöglicht eine sichere Deutung der Hauptscene und der Paralleldarstellungen.

Die Anbetung Christi durch die heil. drei Könige vollzieht sich vor einer Hütte, deren auf gelben Balken ruhender Bau den Hintergrund füllt; vor derselben ist ein rother Vorhang gespannt, neben welchem eine rothbraune Decke ein weißbelegtes, mit rothbraunem Kopfkissen versehenes Lager theilweise verhüllt. Zur Seite desselben sitzt Maria in blauem, schleierartig emporgezogenem Mantel über einem dunkelrosafarbenem Unterkleide; sie hält vor sich das auf ihrem linken Knie sitzende bekleidete Kind. Hinter ihr kauert in der linken Ecke eine Gestalt, deren Kopf sich das auf ihrem linken Knie sitzende bekleidete Kind. Hinter ihr kauert in der linken Ecke eine Gestalt, deren Kopf eine rote Kugel umschließt, in rothgefüttertem, grünlichblauem Mantel; sie beugt sich dabei über eine gelblichweiße Kiste und hält mit der Linken den aufgeschlagenen Deckel fest. Vor dem Christuskinde kniet der erste König tief gebückt; über dem an herabhängenden linken Arme sichtbarsten roten Unterkleide liegt ein blaugrün gefütterter violetter Mantel, unter welchem die Schnabelschänke mit ziemlich bedeutender Zuspitzung hervorschauen. Hinter ihm erscheint der zweite knieende König, dessen dunkler, vielleicht ebensolcher schwarzer Kopf sich von dem schwarzgefleckten Hermelinkragen seines blau gefütterten, gelbbraunen Mantels scharf abhebt, aber ganz überarbeitet ist; an dem sichtbaren linken Fuße ist ein spitzer Schnabelschuh noch gut zu erkennen. In der Mitte des Bildes gewahrt man hinter dem Lager eine sich leicht vorkneigende Gestalt, vielleicht den dritten König, und oberhalb des zweiten neben dem Stupbalken der Hütte in felsiger Gegend ein rothbraunes, schwarz gezäumtes Ross neben dem über ihm sichtbaren Sterne. Zur Ausfüllung der rechten Bildecke ist eine flache geöffnete Kiste, über welche sich eine fast ganz verwischte Gestalt neigt, gleichsam als Gegenstück zu der links begegnenden eingestellt.

In der Verehrung Josephs durch seine Brüder, die fast nach der Vorschrift des Malerbuches vom Berge Athos angeordnet ist,¹⁾ laßt der Maler dieselben in lebhaftem Gedränge dem links thronenden Joseph zufließen, dessen Haupt ein kleiner weißer Hut bedeckt. Unter dem weißgefütterten, violetten Mantel wird das graue Unterkleid mit eng

¹⁾ Raphael bezieht nämlich bei der Beschreibung die Fülle des Knaben und sprach: «Die hier mit ein Hühnerfüßchen». — J. Schifer, Handbuch der Malerei, von Berge Athos, S. 117.

Der heil. Geschichte entsprechend, schließt sich an die Geburt Christi auf der Wand des ersten Joches im Westflügel (VIII) die acht Tage später erfolgte Beschneidung des Heilandes (Taf. X) an, unter welcher als correspondierende Darstellungen die Beschneidung Abrahams (Taf. XI) und die Beschneidung des Sohnes Sephoras (Taf. XII, Abb. 1) angeordnet sind, wie auch der später erneuerte Inschriftstreifen ABRAHAM SEMEN CIRCVMCIDITVR. CHRISTVS CIRCVMCIDITVR. ZEPORA FILIVM CIRCVMCIDIT besagt.

Die Beschneidung Christi ist in einer gewölbten Halle verlegt, welche mit abgetrennten Strebepfeilern derart abgedeckt, dass die noch freistehenden Seitenstreifen durch niedrige, von Säulen gestützte Wandbogenhallen mit geradem Gebälke ausgefüllt werden mussten. Den um eine Stufe erhöhten Tisch verhält es an der oberen Kante weiß, grün und roth gefasstes Tuch. Über der Tischplatte haben zwei nichtede Frauen mit weißem, auch Hals und Schulter verhüllenden Kopfnetz das nackte Kind, welches die Beine voneinander spreizt, während der vorüber gehende Beschneidende von der linken Seite sich nähert, mit der Linken das Glied erfasst und eben mit der Rechten das Messer ansetzt,



Abb. 1. Tiz. grosser (nach Kuhn). (104. vordere Folio, Westwand, unter Abtheilung links.)

um den Beschneidungsschnitt zu vollziehen. Von der Decke hängt unter dem mittleren Wölbungsbogen eine Lampe herab. Die linke Gruppe bietet Maria mit ihrer Begleitung, die rechte den beschneidenden Priester mit Gefolge. Als Gottmutter ist offenbar weder die vorn beim Tische stehende Frau in rüthlichbraunen, gelb gefärbtem Mantel über grünem Unterkleide, die mit beiden nach vorn gestreckten Händen das Kind festhält, noch ihre von hinten über den Tisch sich beugende lichtgrün gekleidete Gesährtin zu betrachten. Beide gehören — da sie ungelert sind — vielmehr nur zu den weiblichen Mitglieder der heil. Sippe, indem die hinter der ersten stehende, ergebungsvoll die Hände über der Brust kreuzende weibliche Gestalt, die im Profile nach rechts gewendet ist und am besten von allen Zuschauern dem Vorgange folgen kann, als Maria gekannt werden muss. Dies bestätigt ein Vergleich mit den Mariendarstellungen auf den Szenen der Verlobung, der Geburt und Darstellung Christi, der Anbetung durch die heil. drei Könige und der Flucht nach Ägypten; denn wie hier Maria durchaus in blauem, kapuzenartig über den Kopf emporgezogenem Mantel erscheint, so lässt die gleiche Bekleidung die in Rede stehende Frauengestalt, welche übrigens auch im Gesichtstypus mit jener Maria auf den erwähnten Bildern übereinstimmt, nur auf Maria beziehen. Hinter ihr hält eine grün gekleidete Dienerin ein Tuch offenbar zum Abtrocknen bereit. Der Frauengruppe steht der beschneidende Priester in grünem, weißgefüttertem Mantel und mit dunkelvioletter weißkremiger Mütze gegenüber, dessen Form sehr stark an die bei Prophetendarstellungen beliebte Kopfbedeckung anknüpft; von seinem Begleiter trägt der gegen den Strebepfeilerabschluss gerückte, rosafarben gekleidete Mann die allerdings nicht übertrieben angespitzen Schnabelschube und in dem hellen und dunklen Roth der Beinbekleidung, schon einen Ansatz der Farbenverschiedenheit in einzelnen Theilen desselben Kleidungsstückes. Nächst ihm sind hinter dem Priester noch zwei Köpfe erkennbar.

In der unteren Bilderröhre ist links die Beschneidung des greisen Abraham eingestellt. Der weißbärtige Greis, dessen Haupt eine schwarze Mütze bedeckt, liegt auf gelbem Kisschen, unter welchem die Ecken eines zweiten, quergelegten dunkelvioletten hervorsehen; mit der Linken stützt er das Haupt, mit der Rechten hebt er den blauen Mantel empor. Rothbraune Beinlinge, die eng anliegen, bekleiden die auseinander gehaltenen Beine. In der Mitte der Scene kauert ein bärtiger Mann mit gelber Rundmütze und schickt sich eben an, die Beschneidung vorzunehmen; sein braunrothes Gewand, unter welchem grüne Unterkleidarmel sichtbar sind, ist gelb gefärbt. Zwei greise Männer, in violettem und in grünem Gewande, blicken über seine Schulter. Noch mehr als bei ihnen kommt das Bestreben, allen Einzelheiten

des Vorganges genau zu folgen, zum Ausdruck bei dem mit rothbraunem Spitzhute bedachten Greise, der sich neben ihnen leicht vorneigt; zwischen ihm und dem Beschneidenden kauert barhäutig ein blaugekleideter Mann, in dessen etwas emporgewendetem Kopfe aufmerksame Spannung sich äußert. Zu Häupten Abrahams beugt sich theilnahmsvoll über den Liegenden ein mit gelbem Judenhute bedachter Mann in violettem Mantel, neben welchem zur Linken des Beschneidenden noch ein blonder Jüngling mit violettem gelbgefüttertem Oberkleide auftaucht. Die Haltung aller Personen verräth die offenkundigste Theilnahme an dem Vorgange, welcher geradezu von selbst in den Mittelpunkt der Darstellung rückt. Die Landschaft des Hintergrundes ist stark übermalt.

Die mit der Beschneidung Abrahams in Zusammenhang gebrachte Scene rechts lehnt sich an die Vorgänge an, welche im zweiten Buche Moses, Cap. IV, 24 bis 26 berichtet sind, mit der Rückkehr des Moses und seiner Familie nach Ägypten im Zusammenhange stehen und zur Beschneidung des Sohnes durch Sephora führten. Über dem linken der beiden Bäume, welche in dem Landschaftshintergrunde emporragen, erscheint in braunviolettem Gewölke der gelbbraun über Weiß gekleidete Herr; sein Antlitz umrahmt das Weiß des in zwei Spitzen ausgehenden Vollbartes. Die erhobene Linke und das in der Rechten emporgehaltene Schwert könnten vielleicht auf die Absicht des Tödtens bezogen werden, obzwar erstere sich auch ganz anstandslos auf die im Cap. IV, 21 bis 23 enthaltene Ertheilung von Weisungen des Herrn deuten lässt. Zu dem Herrn blickt die im Mittelpunkte des Bildes sich halb nach vorn beugende, gelb gekleidete Sephora mit dem Ausdrucke mütterlicher Sorge, der auch in dem geöffneten Munde unverkennbar ist, empor und erhebt eben in der Rechten den zur Beschneidung bestimmten Stein. Ihre Linke hält das vor ihr auf dem Boden liegende Kind nieder, dessen blaugrünes Gewand vollständig übermalt ist; diese Berührung der Kinderfüße findet in dem Wortlaute bei Mos. II, Cap. IV, 25 die entsprechende Erklärung.¹⁾ Die Bewegung des erhobenen linken Kinderarmes, die Annäherung der Hand an das Antlitz hängt wohl mit dem Bestreben des Kleinen, sich in Furcht zu wehren, oder mit einer Äußerung der Angst zusammen, welche beim Herannahen eines unvermeidlichen Schmerzes durch Schließen oder Bedecken der Augen etwas niedergehalten werden soll. Dem Vorgange in der Mitte des Bildes folgt aufmerksam Moses, der neben dem hinter Sephora aufsteigenden Baume zu ihr hinüberblickt. Der würdige, sehr wirksam charakterisierte Greis, über dessen violettem Unterkleide ein grüngefütterter, gelblichweißer Mantel herabfällt, steht zwischen zwei Knaben. Der von ihm geführte lichtblonde in violettem Kittel über grünem Untergewande schmiegt sich kosend oder angstvoll an die herabhängende Rechte seines Führers, der auf der anderen Seite knapp an die Console rückende, welcher grün gekleidet ist und mit der Linken einen Pilgerstab umfasst, folgt mit der Wendung des etwas zurückblickenden Kopfes der Bewegung des Vaters, hinter welchem an der Wölbung noch ein Baum ansteigt. Damit ist nun die ganze Darstellung vollständig abgeschlossen und erklärbar. Während Moses mit seinem Weibe und den beiden Söhnen auf Geheiß des Herrn nach Ägypten zurückkehrt, vollzieht Sephora bei der Begegnung mit dem Herrn die Beschneidung ihres Sohnes.

Die zum zweiten Gewölbejoche des Westflügels gehörige Wand (IX) zieren unter der Anbetung des Christuskindes durch die heil. drei Könige die Verehrung Josephs durch seine Brüder und die Anbetung Pharaos durch die Ägypter (Taf. XIII); denn der trennende Inschriftenstreifen IOSEPH ADORATUR A FRATRIBVS CHRISTVS A REGIBVS PHARAO AB ÆGYPTIJS = ermöglicht eine sichere Deutung der Hauptscene und der Paralleldarstellungen.

Die Anbetung Christi durch die heil. drei Könige vollzieht sich vor einer Hütte, deren auf gelben Balken ruhender Bau den Hintergrund füllt; vor derselben ist ein rother Vorhang gespannt, neben welchem eine rothbraune Decke ein weißbelegtes, mit rothbraunem Kopfkissen versehenes Lager theilweise verhüllt. Zur Seite desselben sitzt Maria in blauem, schleierartig emporgezogenem Mantel über einem dunkelrosafarbenem Unterkleide; sie hält vor sich das auf ihrem linken Knie sitzende bekleidete Kind. Hinter ihr kauert in der linken Ecke eine Gestalt, deren Kopf eine rothe Kugel umschließt, in rothgefüttertem, grünlichblauem Mantel; sie beugt sich dabei über eine gelblichweiße Kiste und hält mit der Linken den aufgeschlagenen Deckel fest. Vor dem Christuskinde kniet der erste König tief gebückt; über dem am herabhängenden linken Arme sichtbaren rothen Unterkleide liegt ein blaugrün gefütterter violetter Mantel, unter welchem die Schnabelschuhe mit ziemlich bedeutender Zuspitzung hervorschauen. Hinter ihm erscheint der zweite knieende König, dessen dunkler, vielleicht ehemals schwarzer Kopf sich von dem schwarzgefleckten Hermelinkragen seines blau gefütterten, gelbbraunen Mantels scharf abhebt, aber ganz überarbeitet ist; an dem sichtbaren linken Fuße ist ein spitzer Schnabelschuh noch gut zu erkennen. In der Mitte des Bildes gewahrt man hinter dem Lager eine sich leicht vorneigende Gestalt, vielleicht den dritten König, und oberhalb des zweiten neben dem Stützbalken der Hütte in felsiger Gegend ein rothbraunes, schwarz gezäumtes Ross neben dem über ihm sichtbaren Sterne. Zur Ausfüllung der rechten Bildecke ist eine flache geöffnete Kiste, über welche sich eine fast ganz verwischte Gestalt neigt, gleichsam als Gegenstück zu der links begegnenden eingestellt.

In der Verehrung Josephs durch seine Brüder, die fast nach der Vorschrift des Malerbuches vom Berge Athos angeordnet ist,²⁾ lässt der Maler dieselben in lebhaftem Gedränge dem links thronenden Joseph zueilen, dessen Haupt ein kleiner weißer Hut bedeckt. Unter dem weißgefütterten, violetten Mantel wird das graue Unterkleid mit eng

¹⁾ Sephora berührte nämlich bei der Beschneidung die Füße des Knaben und sprach: »Du bist mir ein Blutbrütigam.« — ²⁾ Schäfer, Handbuch der Malerei vom Berge Athos. S. 117.

anliegenden Ärmeln sichtbar. Die Linke Josephs öffnet den Deckel eines auf seinen Knien stehenden blauen Kästchens, welches augenscheinlich auf das von den Brüdern dargebrachte Geschenk zu beziehen ist, während die Rechte gegen den vor ihm knieenden Bruder ausgestreckt wird. Letzterer trägt über weißem Unterleide einen grünlichblau gefütterten braunrothen Mantel und erhebt niederfallend mit flehender Geberde die Hände; sein Kopf ist zerstört. Hinter ihm bezeugt durch verehrungsvolles Neigen des Hauptes seine Ehrfurcht ein Mann in gelblichgrünem Mantel, über welchen ein Graubart mit braunrothem, über den Kopf emporgezogenem Mantel zu Joseph hinüberblickt. Ihm zunächst drängt ein unbärtiger, scharf im Profil genommener Jüngling vor, dessen rosafarbenes Unterkleid ein gelblichweiß gefütterter, lichtblauer Mantel fast ganz verhüllt; sein braunrother, stumpfspitziger Hut mit zurückgeschlagener weißer Krempe rückt auf dem lichtblonden Haare ziemlich tief in den Nacken zurück. Gelbe Lichter höhen das braunrothe Gewand des hinter ihm stehenden grauhaarigen Mannes. Über beiden tauchen noch vier Köpfe auf, zwei mit den tellerförmigen, spitz auslaufenden Judenhüten bedeckt, zwei in gelbe jugelartige Kapuzen gehüllt; bei drei derselben sind noch die Augen erkennbar.

Rechts von dieser Verehrung Josephs durch seine Brüder vollzieht sich in einer gothisch gewölbten Halle die Verehrung des greisen Pharaos durch die Ägypter. Auf einem mit Strebesystem und Fialen reich verzierten Throne wendet sich der König voll dem Beschauer zu; über seinem violetten, braunschattierten Unterleide liegt ein gelblichgrüner, vorn auf der Brust zusammengehaltener Mantel. Beide Hände hängen gleichmäßig bewegt herab, als ob sie etwas entgegennehmen wollten oder jemand zum Kusse dargereicht werden sollten. Von den links sich nähernden Verehrern können fünf noch recht gut unterschieden werden; ihr graubärtiger Führer in gelbem Gewande sinkt vor Pharaos aufs Knie und streckt die Hände nach der Rechten des Königs aus. Hinter ihm tauchen zwei Männer auf, deren vorderer in grauem Vollbarte einen blauen Mantel mit rosafarbener zurückgeschlagener Kapuze trägt. Über beide beugt sich leicht ein dritter vor, dessen charakteristisches Gesicht eine mit dem Mantel übereinstimmende gelbe Gugel umrahmt, während ein grüner Ärmel über der rechten Hand hervorsieht. Gegen den linken Bildrand zu gewahrt man neben einem stark verblassten Kopfe eine aus dem Bilde herausblickende blaugekleidete Frauengestalt, an deren kapuzenartiger Kopfbedeckung über der Stirn das gelbe Futter zurückgeschlagen ist. Auch rechts kniet der Vorderste der Verehrergruppe vor Pharaos; ein weißer tellerartiger Hut mit einem Knopfe charakterisiert den Bartlosen in blauem, violett gefüttertem Mantel, grünem Unterleide und violetten Beinlingen als Juden. Ihm zunächst blickt ein weißbärtiger Greis, um dessen ausdrucksvolles Antlitz sich der kapuzenartig emporgezogene, heute weiße Mantel legt, zu Pharaos hinüber; das Gleiche thut der ihn überragende jugendliche Hintermann, mit einer herzogshütähnlichen, violetten Kopfbedeckung und mit gleichfarbigem Mantel. Die an enge Beinlinge anschließenden Schnabelschuhe haben hier offenbar später etwas von ihrer Zuspitzung verloren. Über dem Kopfe des zweiten und neben dem des dritten Mannes neigt sich leicht ein vierter vor, dessen graue Haare unter blauer Mütze hervorquellen; die über ihm noch auftauchenden zwei anderen sind stark verwischt und nur schwer erkennbar.

Die Inschrift an der Wand des dritten Joches im Westflügel (X.) PRIMOGENITA OFFERVNTVR DEO CHRISTVS PRIMOGENITO (!) VIRGIN[IS] OFFERTVR !) erklärt nur zwei Scenen; die Erklärung der dritten gieng mit dem dritten Theile der unteren Darstellung rechts verloren.

Die Darstellung Christi im Tempel (Taf. XIV) wird in eine Halle verlegt, von deren Decke eine Lichterkrone herabhängt; unter derselben steht der weißgedeckte Tisch, vorn durch ein gelbes Tuch mit weißen und grünen Fransen an der oberen Kante und unten am Saume verhüllt. Mitten auf dem Tische wird der aufrechtstehende nackte Christusknabe Mittelpunkt des Bildes selbst. Maria im traditionellen Gewande neigt sich leicht über den Tisch vor, um das Kind, welches das Köpfchen gegen die rechte Schulter sinken lässt und das rechte Füßchen etwas erhebt, liebevoll zu stützen; sie hält in den Händen ein herabhängendes Tuch. Hinter ihr gewahrt man eine ältere Frau in scharlachrothem, gelbgefüttertem Mantel, der über den Kopf emporgezogen ist, und links am Rande eine blonde, unbärtige Jünglingsgestalt, welche über eng anliegendem gelbem Unterleide einen gelbgefütterten grünen Mantel trägt, denselben mit der herabhängenden Rechten aufnimmt und in der Linken eine Kerze hält. Die ältere Frau, deren Rechte auch etwas zu stützen oder zu tragen scheint, darf wohl auf die gern beigegebene Taubenträgerin gedeutet werden. Weit lebhafter als Maria ist der rechts über den Tisch sich vorbeugende Simeon in violettem Mantel über grünem Unterleide und mit grüner Kopfbedeckung erregt; seine Hände umfassen liebkosend die Linke des Kindes. Von den beiden hinter ihm auftauchenden Gestalten, deren vordere am Bildrande ein weißes Unterkleid und braungelben Mantel trägt und die Rechte mit auswärts gekehrter Handfläche staunend erhebt, während der gelbgekleidete bärtige Mann mit gelblichweißer Kopfbedeckung mehr zurücktritt, darf die eine gewiss auf die greise Prophetin Hannah bezogen werden, von deren Anwesenheit bei Christi Darstellung im Tempel das Schriftwort berichtet. In die beiden Ecken des Bildes, das aufgemalte Bogen gegen den Wölbungsansatz abschließen, rücken schlichte Architekturmotive als Füllung.

Die linke Darstellung der unteren Reihe bietet die Darbringung der Erstgeburt (Taf. XIV). Wieder steht in einer rundbogig sich öffnenden Halle ein weißgedeckter Tisch, dessen Kante gelbe, braune und blaue Fransen umsäumen; er ist vorn durch ein grünes, gelb gemustertes Tuch verhüllt. Über demselben hält ein weißhaariger und weiß-

!) Springer, Die Wandbilder im Emasser Kreuzgange a. a. O. S. 75 sah noch «PRIMOGENITVS».

bärtiger Mann, dessen blauer Mantel gelb gefüttert ist, ein nacktes, aufrechtstehendes Kind, welches die mäßig erhobenen Ärmchen verlangend ausstreckt und auch mit der leichten Emporwendung des Köpfchens seine Aufmerksamkeit etwas Höherem zukehrt. Der Kopf einer kaum mehr erkennbaren Gestalt hinter dem Tische scheint sich zu ihm herabzubeugen. Neben dem Tische rechts kniet in blaugrauem, grünschattiertem Mantel ein Mann, an dessen stehend erhobenen Armen ein knapp anliegendes, gelbes Unterkleid sichtbar wird. Über ihm sind noch die Köpfe zweier Jünglinge erkennbar, von denen der eine in violett, der andere, den Mund öffnende in grünem Gewande erscheint. Hinter letzterem rückt an den Bildrand ein würdevoll bärtiger Mann, dessen über dem Kopf emporgezogener blaugrauer gelbgefütterter Mantel noch einen Theil der Stirne verhüllt; er nähert in der Brusthöhe beide Hände einander wie zum Gebete. Die auffallendste und dabei am besten erhaltene Figur der ganzen Scene ist die in der Mitte des Bildes vorn bei dem Tische kauernde weißgekleidete Frau mit der so charakteristisch gebundenen Kopfbedeckung; die Bewegung ihrer verhüllten Hände deutet auf das Darbringen einer Gabe hin.

Die nur theilweise erhaltene Scene rechts gilt offenbar der Darbringung Samuels zum Dienste des Herrn (Taf. XIV), welche in der Regel der Darstellung Christi im Tempel gegenübergestellt wird. In der Mitte der kaum kenntlichen Halle thront vor einem grünen Vorhange unter rosafarbenem Baldachine der greise Heli in gelblich-grauem Gewande, unter dessen Saume rothbraune Schuhe hervorsehen; in der Rechten hält er einen Kelch mit etwas flacher Cuppa, in der Linken ein rundes breites Gefäß mit goldenem Deckel. Vor ihm steht der weißgedeckte Opferisch mit weißen, violetten und grünen Fransen an der oberen Kante und am unteren Saume des vorn herabhängenden goldgemusterten violetten Tuches. Links neben dem Tische erscheint eine weißgekleidete Frau mit dem auffallenden Gebende, mit dem auch die hinter ihr auftauchende rosafarbene Gestalt bedacht ist, indes bei der dritten, die Arme in der Brusthöhe vor sich haltenden Frau der blaue Mantel einfach über den Kopf emporgezogen wird. Die erste Frau ist identisch mit Samuels Mutter Hanna, welche ihre Rechte leicht auf die Schulter des neben dem Tische hinschreitenden, einst rosafarben gekleideten Knaben legt; derselbe lässt seine rechte Hand ungezwungen herabhängen und streckt die linke einem bärtigen Manne entgegen, der sich in braunrothem, grau und grün gefüttertem Gewande und mit gleichfärbiger Kopfbedeckung über die rechte Tischckecke zu dem Knaben herüberbeugt. Vielleicht ist in ihm El-Kana, der Vater Samuels, zu erblicken, hinter welchem zweifellos nach dem sonst gewöhnlich festgehaltenen Brauche symmetrischer Compositionsanordnung einst noch zwei andere Männer erscheinen mochten, die gewissermaßen den zwei hinter Hanna erscheinenden Frauen das Gleichgewicht hielten.

Noch mehr als die eben geschilderte Darstellung sind jene der unteren Reihe an der Wand des vierten Westflügeljoches (XI) beschädigt, an welcher der bethlehemitische Kindermord in Verbindung mit der Flucht nach Ägypten dem durch Pharao anbefohlenen Hinschlachten der israelitischen Knaben sowie dem Hinmorden der königlichen Nachkommen durch Athalia gegenübergestellt sind; die dazu gehörige Inschrift lautet »PHARAO NECAT (PVE)ROS») HERODES INFANTES ATHALIA PVEROS MARIA FVGIT IN EGIPTVM.

Die Darstellung des Kindermordes in Bethlehem zeigt links den thronenden Herodes in grün gefüttertem gelbem Mantel über weißem Unterkleide; eine Krone zielt das bärtige Haupt des leicht Vorgeneigten, dessen Rechte mit dem in Gesichtshöhe deutend erhobenen Zeigefinger die Ertheilung des Unheil bringenden Befehles markiert, welchem das kräftige Aufstemmen der Linken auf dem Oberschenkel einen gewissen Nachdruck zu verleihen sucht. Vor ihm vollziehen bereits zwei Kriegsknechte den Auftrag. Der vordere derselben, in rothbraunen, nur die Hüften bedeckenden Lendner und gleichfärbige, ebenfalls eng anliegende Beinlinge gekleidet, stößt eben die blanke Klinge eines kurzen, fast dolchartigen Schwertes in die Brust eines zappelnden nackten Kindes, welches er an beiden fast bittend erhobenen Händen mit der Linken roh emporhält; an schwarzem Gehänge fällt an seiner linken Hüfte das lange, mit Kreuzgriff und rundem Knauf versehene Schwert in schwarzer Scheide auf. Hinter ihm beugt sich der zweite, mit schwarzgeränderter Rosamütze versehene Kriegsknecht, dessen Kleidung bis auf die spitzen Schnabelschuhe grün ist, über einen von seiner Linken gehaltenen Knaben herab, der sich ängstlich an seine Beine anschmiegt, und senkt eben die Spitze einer langen, blanken Schwertklinge mit kräftigem Stoße der Rechten in die wehrlose junge Brust. Ein bereits todes Kind liegt zu seinen Füßen auf dem Rücken; über ein zweites hat sich nächst den Füßen des ersten Kriegsknechtes die leider nicht mehr gut kenntliche, aber vortrefflich bewegte Gestalt einer von Angst und Schmerz erfüllten Mutter tief erschüttert hingeworfen.

Ohne strenge Scheidung vollzieht sich neben dieser, einer lebendigen Bewegung nicht ermangelnden Scene in aller Ruhe, wenn auch mit einem gewissen Durchklingen verhaltener Angst die Flucht nach Ägypten (Taf. XV, Abb. 2). In felsiger Gegend, der hohe, dichtbelaubte Bäume Schatten spenden sollen, reitet Maria auf dem eben den linken Vorderfuß hebenden und den Kopf mit den großen Ohren leicht vorstreckenden Esel. Nur sie und das Christuskind, das ganz in den über den Kopf emporgezogenen blauen Mantel gehüllt ist und mit der rechten Wange des von der Mutter zärtlich an sich gedrückten Köpfchens sich innigst an Marias Antlitz anschmiegt, erscheinen nimbiert; auffallenderweise fehlt der Nimbus dem graubärtigen Joseph, der mit einem Krückenstocke in der Linken neben dem Esel hinschreitet und besorgt nach Mutter und Kind zurückblickt. Er trägt violetten Mantel mit rothem und grünem Futter

1) Hier schlägt darunter das ältere »pveros« in gothischer Schrift durch.

über lichterem Unterkleide, eine bei den Karlsruher Propheten wiederbegegnende, zinnberrothe Kopfbedeckung und tritt mit den nicht zu spitzen Schuhen kräftig auf. Spricht auch Sorge aus seinen Mienen und Beschwichtigung des Kindes aus den Bewegungen der Mutter, so tritt doch nirgends überstürzende Hast zutage. Ruhig zieht die heil. Familie der in fernem Lande verheißenen Sicherheit entgegen.

Links unten lässt sich nur Weniges von der Tödtung der Knaben Israels auf Pharaos Befehl erkennen und in eine zusammenhängende Darstellung bringen. Am äußeren Bildrande thront der gekrönte König, der unter violettem Mantel ein an den Ärmeln sichtbares grünes Unterkleid trägt. Seine auf dem rechten Oberschenkel ruhende Rechte umfasst das zur Schulter ansteigende Scepter, während die deutend ausgestreckte Linke den unheilvollen Befehl ertheilt. Ihm kommt zunächst ein unmittelbar beim Könige stehender Mann nach, welcher mit seinem Schwerte eben den Hals eines die linke Hand nach unten streckenden, nackten Kindes durchbohrt. Neben demselben zappelt mehr gegen rechts noch ein zweites nacktes Kind, das die Beine auseinander hält und den rechten Arm etwas herabhängen lässt; der über ihm sichtbare Arm ist ein Überrest des sonst verschwundenen zweiten Henkers, welchem das Kind sich zukehrt. Zu letzterem blickt eine grünlichweiß bekleidete Frauengestalt in kauender oder sitzender Stellung empor; eine zweite blonde in blauem Gewande knapp neben dem inneren Bildrande presst ein von ihren Armen umschlungenes Kind in entsetzlicher Angst vor dem ihm drohenden Verderben an ihr Antlitz. Von der Architektur des Hintergrundes sind nur noch zwei rothgedeckte Thürme und ein ebensolches Dach erkennbar.

Rechts von dieser Mordscene ist die Vernichtung der königlichen Nachkommenschaft durch Athalia¹⁾ in die Darstellungsreihe einbezogen. Auf dunkelroth belegtem Throne kehrt die in dunkelvioletten Mantel gehüllte Fürstin, deren Krone auf einem gebendartig den Kopf umschließenden weißen Schleier sitzt, sich voll dem Beschauer zu; an den gebrechlich dünnen Armen liegt ein grünes Unterkleid eng an. Die rechte Hand deutet nach rechts. Zu den Füßen der Königin liegt ein blaugekleidetes Kind, welches die linke Hand wie abwehrend erhebt und mit der rechten den zurücksinkenden blonden Kopf stützt; es wird augenscheinlich durch den sich vorbeugenden rothgekleideten Mann mit beiden Händen niedergehalten. Daneben wendet ein blonder, leicht vorgeneigter Knabe sein Antlitz aufwärts, die Linke in der Stirnhöhe wie zum Schutze erhebend und die herabhängende Rechte auf den Oberschenkel stützend; unmittelbar ihm zur Seite sucht ein weißgekleideter, blonder Knabe mit den über sein Haupt emporgehaltenen Händen das schreckliche Verhängnis von sich abzuwehren. Über der daran anschließenden, ausgesprungenen Stelle deuten ein von einer Hand geschwungenes Schwert mit übermalter, eingebogener Klingenspitze und Reste eines übermalten Kopfes auf den hier einst angeordneten Henker. Rechts am Bildrande tauchen eine schmerz bewegt vor sich hinblickende, lichtblau gekleidete Frau, deren Oberkörper fast ganz fehlt, und eine zweite Gestalt auf, die ihre Linke in dem kapuzenartig über den Kopf emporgezogenen violetten Mantel verbirgt und die Rechte nachdenklich zum Kinn erhebt. Selbst in den nicht allzu umfangreichen Überbleibseln des Bildes pulsiert eine gewisse dramatische Lebendigkeit, wenn auch die Haltung der Königin selbst etwas steif und hölzern ist.

Fast das gleiche Schicksal wie die beiden zuletzt beschriebenen Bilder traf auch jene in der unteren Abtheilung der Wand des fünften Westflügeljoches (XII). Die Inschrift *NAMAN SIRVS MVNDATVR AQVIS A LEPRO CHRISTVS BAPTIZATVR A IOANNE* lässt die Angabe für die dritte Darstellung vermissen, für welche der Raum noch recht gut ausgereicht hätte; dieser Mangel fällt insofern weniger schwer in die Wagschale, als die der Taufe Christi und der Reinigung des Syrers Naman gegenübergestellte Abbildung des ehernen Meeres,²⁾ die noch ziemlich erhalten ist, jeden Zweifel über die dazugehörige dritte Scene ausschließt.

Die Taufe Christi (Taf. XVI) ist in eine gebirgige Landschaft verlegt; zwischen felsigen Ufern fließt der Jordan dahin, in dessen klarem Wasser die Fische unterscheidbar bleiben. Ein Hecht schießt mit offenem Rachen gegen den im Flusse stehenden Heiland los, um von der ungewöhnlichen Störung seines Elementes einen Beuteantheil zu erschnappen. Die Taufhandlung rückt in die Bildmitte. Christus neigt das blondbärtige Haupt leicht gegen die rechte Schulter, was mit einem mässigen Vorbeugen des Oberkörpers bei gleichzeitigem sanftem Heben des rechten Fußes in Zusammenhang steht, indes der linke fest auftritt; beide in Brusthöhe erhobene Arme sind etwas auseinander gehalten. Der Heiland wendet sich dem knapp am Flussufer knieenden blonden Johannes zu, um dessen Oberleib das braune Kleid aus Kameelshaaren mantelartig so gelegt ist, dass es die vollständig freie Bewegung des rechten Armes ermöglicht. Johannes gießt ein krugähnliches Gefäß, das er in der erhobenen Linken hält, über dem Haupte Christi aus und berührt mit segnender Rechten die Stirn des Täuflings, hinter ihm folgt dem ganzen Vorgange ein im Dreiviertelprofil genommener Engel in weißem Gewande über grünem Unterkleide mit vollster Aufmerksamkeit. Seine gelben Flügel sind auseinander gebreitet, die gegen die Brust erhobene Rechte und der nach Christus hinübergerichtete Blick kennzeichnen vortrefflich athemlose Spannung und dienstwillige Ergebenheit. Auf die zu leistenden Dienste spielt das zu den Engelsfüßen liegende rothe Gewand Christi an, über dessen Haupte die weiße Taube und der gekrönte Greisenkopf Gott Vaters nur schwer zu erkennen sind.

Das linke Bild unter Christi Taufe behandelt die Reinigung des Syrers Naman vom Aussatze, von welcher allerdings nicht mehr viel erhalten ist. In dem Flusse steht der nackte Naman mit lang herabwallendem Barte;

¹⁾ Grueber, Kunst des Mittelalters in Böhmen III., S. 116 erklärt das Bild als Bergung des Moses. — ²⁾ Nach Grueber, Kunst des Mittelalters in Böhmen III., S. 117 waschen sich hier Aaron und seine Söhne die Hände.

er kehrt die Flächen der beiden, in Brusthöhe erhobenen Hände dem Beschauer zu. Über seiner rechten Schulter und seinem Kopfe gewahrt man den Zipfel eines blaugefütterten, rosafarbenen Gewandes, das eine ehemals am steinigen Flussufer stehende Gestalt trug. An dem anderen Flussufer hält in der unteren linken ganz übermalten Bildecke ein Knecht in grünem Rock mit gelben Ärmeln, der an der linken Seite ein Schwert trägt, die Rosse; bei dem Schimmel wie bei dem Braunen ist das schwarze Riemenzeug des Kopfgeschirres mit Sorgfalt durchgebildet, bei ersterem auch der Schellenbehang der Aufzäumung noch deutlich erkennbar. Mit kräftigem Rucke reißt der sich nach vorn neigende Knecht den Kopf des ungeduldig scharrenden Schimmels herab. Der über letzterem links oben auftauchende Kopf, welcher trotz der Übermalung mit dem kräftig gewölbten Schädel, der hohen Stirne und den ersten Augen etwas von dem Prophetentypus des 14. Jahrhunderts festhält, ist wohl auf den Propheten Elisäus zu beziehen, der dem Syrer die siebenmalige Waschung im Jordan angerathen hatte.

Das rechte untere Bild zeigt das eiserne Meer. Die breite Schale des nicht zu hohen Beckens, dessen Rand einer aufgegangenen Rose gleichen soll, ruht auf einem mit derbem Knoten gegliederten, etwas gedungenen Fuße; um letzteren stehen die zwölf Rinder, von denen drei, dem Schriftworte entsprechend, dem Beschauer entgegenblicken. Auf dem roth und weiß gemusterten Fußboden fallen drei offenbar für die vorderen Rinder berechnete gelblichbraune Fußpaare auf, welche aber zu der Haltung der Köpfe selbst nicht genau stimmen; nach Umrisspuren rechts oben scheint das Becken einst größer gewesen zu sein und erst bei einer Übermalung eine Reducierung des Umfanges erfahren zu haben. Die Außenlinie des alten Beckenrandes würde aber mit dem am meisten rechts stehenden Fußpaare zusammenfallen, so dass ehemals auch die Rinder etwas weiter auseinander rückten, wobei die Köpfe zu den alten Fußpaaren in die richtige Stellung kamen.

In dem Gewölbejoche der Nordwestecke des Kreuzganges sind die Gemälde auf der Westwand (XIII) fast vollständig verschwunden. Die Inschrift MOYSIS TENTATIO. SALVATORIS TENTATIO. HELIAE¹⁾ CONFORTATIO. lässt wenigstens trotz des Verlustes der Bilder mit unbestreitbarer Sicherheit feststellen, dass hier der Versuchung Christi die Versuchung des Moses in vierzigjähriger Faste und die Stärkung des Elias zu vierzigjähriger Faste gegenüberstanden. In den Farbenresten des Hauptbildes kann man bei außerordentlich günstiger Beleuchtung, die selbst an hellen Sommervormittagen selten ist, noch sehr schwache Spuren der Umrise der stark beschädigten Christusgestalt und Bäume erkennen, von denen jener links noch die alte Form zu bewahren scheint, während sie bei der mehr naturalistischen Behandlung der dünnen Zweige eines anderen offenbar aufgegeben ist. Auch die nicht mehr im Zusammenhang lesbare Inschrift links oben entstammt einer späteren Zeit. Von der Versuchung des Moses ist nur eine einzige Gestalt in gelb gehöhtem, lichtgrünem Mantel über dunkelrothem Unterkleide geblieben. Das Gleiche gilt von der Stärkung des Elias, auf welcher durch den Thürsturz größtentheils ein Mann mit rothem Mantel, graubraunem Unterkleide und rothen spitzen Schnabelschuhen verdeckt wird; seine Linke deutet nach unten. Links davon steht auf einer Anhöhe eine Art Burg, unter welcher man einen kleinen Baum gewahrt, wohl eine Hindeutung auf den Wachholderstrauch, unter welchem der Prophet schlief und die Engelserscheinung hatte.

An der Nordwand des Nordwesteckjoches (XIV) wird auf die Wunderthätigkeit des Heilandes übergegangen, die mit der Hochzeit zu Cana beginnt; derselben sind das Füllen der leeren Gefäße der Witwe mit Öl und die Gesundmachung des Wassers durch Elisäus gegenübergestellt. Von der alten, beim Durchbruche der Thür größtentheils vernichteten Inschrift ist nur der Anfang „Dacua vafa hel(iacus)“ erhalten.

Das Hochzeitsmahl in Cana (Taf. XVII) findet in einer spitzbogig gewölbten Halle statt, in welcher ein weißgedeckter langer Tisch steht; auf demselben gewahrt man außer mehreren runden Tellern und Brot ein rundes niedriges Salzfaß. Im Mittelpunkte des Bildes sitzt das Brautpaar. Der braunbärtige Bräutigam, dessen Kopfbedeckung herzogshütähnlich ist, trägt über grünem, an den Ärmeln sichtbarem Unterkleide einen violetten Mantel; er stützt sich mit beiden Händen leicht auf den Tisch und blickt zu Christus gleichsam erwartungsvoll hinüber. Die Braut zu seiner Linken hat ein volles, von weißer Krausenhaube umrahmtes Gesicht, rosafarbenen stark zerstörten Mantel und hält die Hände gleichfalls auf den Tisch herab, an dessen linkem Ende der rothbraun gekleidete Herr sitzt; seine Rechte berührt den Tisch, die Linke ist wie belehrend oder abwehrend gegen Maria erhoben, die zwischen ihm und dem Bräutigame an der oberen Ecke der Tafel erscheint. In blauem Mantel über hellerem Unterkleide wendet sie sich ihrem blonden Sohne mit der Mittheilung zu, dass der Wein fehle. Links gewahrt man vor Christus mehrere bauchige Krüge, bestimmt für das Reinigungswasser. Rechts von der Braut sind die übrigen Hochzeitsgäste vertheilt, unter welchen fünf durch gelbe und weiße Nimbren als Apostel gekennzeichnet wurden, während durch das Fehlen dieses unterscheidenden Abzeichens die übrigen Theilnehmer am Hochzeitsmahle, welche um das untere Tischende herumsitzen, als Verwandte des Brautpaares betrachtet werden müssen. Die Köpfe der Apostel, deren Gewänder braun über grau, lichtgelb mit braunrothen Schatten, grau, braunroth und nochmals lichtgelb, aber von Übermalung nicht frei sind, haben durch Verwischen unheimlich gelitten; aber die Wendung einzelner gegen links und die Haltung der Gestalten erheben über allen Zweifel, dass auch sie voll Spannung nach dem Herrn hinüberblicken. Die drei Gäste, welche rechts unten dem Beschauer den Rücken zukehren, sitzen auf gelber, geschweifeter Bank; der vorderste, welcher eben eine auf dem Tische stehende Schüssel

¹⁾ Springer, Die Wandbilder im Emmer Kreuzgange u. a. O. S. 75 liest „Hella.“

erfasst, ist graublau, der nächste braunroth und der dritte lichtblau gekleidet. Die Anordnung ist feierlich, macht mit dem Brautpaare im Bildmittelpunkte zwar den Vorgang für jeden Beschauer sofort klar, aber zugleich den am oberen Tafelende erscheinenden Herrn, dem aller Augen und Interesse sich zukehren, zur Hauptgestalt der Darstellung, deren Inhalt durch ihn bestimmt ist.

Von der links unten angeordneten Scene ist nur ein etwas nach vorn geneigter Mann in violetter Mantel über grünem Unterleide geblieben; das braune Haupthaar ist gelblich gehöht. Die Rechte deutet mit ausgestrecktem Zeigefinger empor und gab einst offenbar einer vor dem Propheten stehenden Gestalt eine Weisung. Die vorn aufgestellten bauchigen Krüge¹⁾ machen in Verbindung mit dieser Gestalt und den Resten der Inschrift zweifellos, dass hier das Wunder des Elisäus gemeint ist, auf dessen Wort die Krüge der armen Witwe mit Öl gefüllt wurden;²⁾ denn nach den Worten der Schrift (IV. Könige 4, 3—6) gab er den Auftrag: »Pete mutuo ab omnibus vicinis tuis vasa vacua non pauca.« Seine Worte liegen der Inschrift zugrunde. (Abb. 6.)

Die zweite Darstellung der unteren Reihe zeigt die Gesundmachung des Wassers durch Elisäus zu Jericho. Der weißhaarige Prophet in dunkelvioletter Mantel streckt eben seine Hände über eine große weitbauchige



Abb. 6. Elisäus füllt die Krüge der armen Witwe mit Öl. (Nordwestliches Eckjoch, Nordwand, untere Abtheilung links.)

brauner Rock geht bis zum Knie herab und lässt die rothbraunen Beinlinge frei. Den mit der Bahre haltenden Trägern folgt die leicht nach vorn geneigte Gestalt der Mutter, welche schmerzbeugend die Hände ineinander schlägt; ihr rosafarbener, gelbgefütterter Mantel, unter welchem ein fast ganz die Schuhe verhüllendes blaues Untergewand hervortritt, ist schleierartig emporgezogen und umrahmt das kummervolle Antlitz. Dieser Gruppe hält eine noch mehr Personen umfassende in der rechten Bildhälfte das Gleichgewicht. An ihrer Spitze erscheint die hoheitsvolle Gestalt Christi in blau gefüttertem, gelblichbraunem bis auf die bloßen Füße herabwallendem Mantel. Während seine Linke das herabhängende Bahrtuch erfasst, ist die Rechte in Gesichtshöhe segnend und wie zur Bekräftigung der Erweckungsworte erhoben. Das braune Haupt- und Barthaar ist leicht gewellt. Hinter dem Herrn drängen sich die nimbierten Apostel, allen voran Petrus mit weißem Haarkranz und Barte in braunrothem, gelbgefüttertem Mantel; sein Vorneigen und die Bewegungen der Hände, deren auf der Brust ruhende Linke gleichsam den Athem und Herzschlag zurückhält, während die mit Auswärtskehrung der Handfläche erhobene Rechte etwas Unerwartetes abzuwehren sich anschickt, bekunden theilnahmenvollstes Verfolgen des ganzen Vorganges, dessen Einzelphasen mächtig ans Menschenherz greifen. Vier Köpfe der dem Petrus folgenden Apostel sind noch gut erkennbar. Der vorderste mit blondem Haare und getheil-

¹⁾ Schäfer, Handbuch der Malerei vom Berge Athos S. 134. — ²⁾ Graeber, Kunst des Mittelalters in Böhmen III, S. 117 sieht hier das Moseswunder mit dem Wasser aus dem Felsen; ebenso Ekert, Posvátná místa Prahy II, S. 209. — ³⁾ Die Anordnung erinnert an das Malerbuch vom Berge Athos; vgl. Schäfer, Handbuch d. Malerei vom Berge Athos. S. 183.

ten Vollbarte erhebt staunend die Rechte zu dem charakteristisch durchgebildeten Antlitz; ein rotgefütterter, in der untern Hälfte gelb übermalter blauer Mantel umschließt in einfachen Faltenwürfe die in ihrem Umrisse gut sich abhebende Gestalt, neben welcher ein braunbärtiger Kopf in scharfer Profilzeichnung auftaucht. Der blondhaarige, bartlose Jongling in dunkelbraunen, gelbgefüttertem Mantel über grauem Unterkleide, welcher die Hände leicht erhebend über die Schulter des Vordermannes zum Herrn hinüberblickt, darf wohl als der heil. Johannes gedeutet werden, an dessen Typus die Gesichtsbildung am meisten gemahnt. Hinter ihm wird knapp am Bildrande noch ein Greisenkopf sichtbar. Einzelheiten der übermalten Landschaft des Hintergrundes lassen sich nicht mehr näher bestimmen. Das Bild zählt zu jener Gruppe der Kreuzgangsbilder, die bei zümlicher Erhaltung wichtige künstlerische Aufschlüsse vermitteln.

Der Erweckung des toten Jünglings durch den Herrn stellt die untere Bildkreise zwei Todtenerweckungen durch Propheten gegenüber. Links erweckt der bärtige Elias in braunrothem Mantel und mit einer gelben, oben spitz



Abb. 5. Bild in dem Nordflügel des Essener Kreuzgangs.

schweiften Mäule, deren Form sich jener der Propheten in der Karlsruher Kreuzkapelle nähert, den toten Sohn der Witwe von Sarepta (Tal. XIX). Derselbe ruht unter einer baldachinartigen Architektur mit geradem Gebälke auf einem westwärtigen Lager; der verwischte Kopf hebt sich von braunrothem Kissen ab, den Leib verhüllt größtentheils eine in der Breite zurückgeschlagene gelbbraune Decke, die einst blau gefütert war. Auf der Brust sind Fingerzeichen einer Hand erkennbar. In lebhafter Erregung tritt der Prophet hinter der Bahre zu dem Toten heran, dessen Lager oben seine Rechte berührt, während die Linke mit auseinander gespreizten Fingern leicht gegen den Daliegenden streichen ist. Die vorgeneigte Haltung wäre wohl dadurch erklärbar, dass der Prophet gewissermaßen Anstalten trifft, sich selbst über dem Kinde zu bücken. Zu den Füßen desselben steht die Mutter in blaugefüttertem, weißem Mantel über rosafarbenem Unterkleide. Der emporgestreckte Mantel umrahmt gugelartig das anmüthig-geundete Gesicht der Witwe, deren Rechte nach dem Toten hindauert.

erfaßt, ist gewöhnlich, der nächste Anknüpfungspunkt mit dem Hauptbilde. In der Mitte des Bildes ist die Hauptfigur im Bildmittelpunkte. Die Wirkung der Komposition wird durch die Stellung der Hauptfigur im Bildmittelpunkte und die Stellung der Nebenfiguren im Bildmittelpunkte bestimmt. Die Wirkung der Komposition wird durch die Stellung der Hauptfigur im Bildmittelpunkte und die Stellung der Nebenfiguren im Bildmittelpunkte bestimmt.

Von der Seite aus betrachtet, zeigt die Komposition eine gewisse Unregelmäßigkeit. Die Hauptfigur ist im Bildmittelpunkte. Die Wirkung der Komposition wird durch die Stellung der Hauptfigur im Bildmittelpunkte und die Stellung der Nebenfiguren im Bildmittelpunkte bestimmt.

Die Komposition ist gewöhnlich, der nächste Anknüpfungspunkt mit dem Hauptbilde. In der Mitte des Bildes ist die Hauptfigur im Bildmittelpunkte. Die Wirkung der Komposition wird durch die Stellung der Hauptfigur im Bildmittelpunkte und die Stellung der Nebenfiguren im Bildmittelpunkte bestimmt.



Abb. 8. Die Komposition im Bildmittelpunkte. Die Wirkung der Komposition wird durch die Stellung der Hauptfigur im Bildmittelpunkte und die Stellung der Nebenfiguren im Bildmittelpunkte bestimmt.

Die Komposition ist gewöhnlich, der nächste Anknüpfungspunkt mit dem Hauptbilde. In der Mitte des Bildes ist die Hauptfigur im Bildmittelpunkte. Die Wirkung der Komposition wird durch die Stellung der Hauptfigur im Bildmittelpunkte und die Stellung der Nebenfiguren im Bildmittelpunkte bestimmt.

Die Komposition ist gewöhnlich, der nächste Anknüpfungspunkt mit dem Hauptbilde. In der Mitte des Bildes ist die Hauptfigur im Bildmittelpunkte. Die Wirkung der Komposition wird durch die Stellung der Hauptfigur im Bildmittelpunkte und die Stellung der Nebenfiguren im Bildmittelpunkte bestimmt.

Die Komposition ist gewöhnlich, der nächste Anknüpfungspunkt mit dem Hauptbilde. In der Mitte des Bildes ist die Hauptfigur im Bildmittelpunkte. Die Wirkung der Komposition wird durch die Stellung der Hauptfigur im Bildmittelpunkte und die Stellung der Nebenfiguren im Bildmittelpunkte bestimmt.

Immer noch geht die Komposition im Bildmittelpunkte. Die Wirkung der Komposition wird durch die Stellung der Hauptfigur im Bildmittelpunkte und die Stellung der Nebenfiguren im Bildmittelpunkte bestimmt.

Die Komposition ist gewöhnlich, der nächste Anknüpfungspunkt mit dem Hauptbilde. In der Mitte des Bildes ist die Hauptfigur im Bildmittelpunkte. Die Wirkung der Komposition wird durch die Stellung der Hauptfigur im Bildmittelpunkte und die Stellung der Nebenfiguren im Bildmittelpunkte bestimmt.

tem Vollbarte erhebt staunend die Rechte zu dem charakteristisch durchgebildeten Antlitze; sein rothgefütterter, in der untern Hälfte gelb übermalter blauer Mantel umschließt in einfachem Faltenwurfe die in ihren Umrissen gut sich abhebende Gestalt, neben welcher ein braunbärtiger Kopf in scharfer Profilzeichnung auftaucht. Der blondhaarige, bartlose Jüngling in dunkelbraunem, gelbgefüttertem Mantel über grauem Unterleide, welcher, die Hände leicht erhebend, über die Schulter des Vordermannes zum Herrn hinüberblickt, darf wohl als der heil. Johannes gedeutet werden, an dessen Typus die Gesichtsbildung am meisten gemahnt. Hinter ihm wird knapp am Bildrande noch ein Greisenkopf sichtbar. Einzelheiten der übermalten Landschaft des Hintergrundes lassen sich nicht mehr näher bestimmen. Das Bild zählt zu jener Gruppe der Kreuzgangsbilder, die bei ziemlicher Erhaltung wichtige künstlerische Aufschlüsse vermitteln.

Der Erweckung des todtten Jünglings durch den Herrn stellt die untere Bilderreihe zwei Todtenerweckungen durch Propheten gegenüber. Links erweckt der bärtige Elias in braunrothem Mantel und mit einer gelben, oben spitz



Abb. 7. Blick in den Nordflügel des Emauser Kreuzganges.

zulaufenden Mütze, deren Form sich jener der Propheten in der Karlsteiner Kreuzkapelle nähert, den todtten Sohn der Witwe von Sarepta (Taf. XIX). Derselbe ruht unter einer baldachinartigen Architektur mit geradem Gebälke auf einem weißbelegten Lager; der verwischte Kopf hebt sich von braunrothem Kissen ab, den Leib verhüllt größtentheils eine in der Brusthöhe zurückgeschlagene gelblichbraune Decke, die einst blau gefüttert war. Auf der Brust sind Fingerumrisse einer Hand erkennbar. In lebhafter Erregung tritt der Prophet hinter der Bahre an den Todten heran, dessen Lager eben seine Rechte berührt, während die Linke mit auseinander gespreizten Fingern leicht gegen den Daliegenden erhoben ist. Die vorgeneigte Haltung wäre wohl dadurch erklärbar, dass der Prophet gewissermaßen Anstalten trifft, sich dreimal über dem Kinde zu messen. Zu den Füßen desselben steht die Mutter in blaugefüttertem, weißem Mantel über rosafarbenem Unterleide. Der emporgezogene Mantel umrahmt gugelartig das anmuthig gerundete Gesicht der Witwe, deren Rechte nach dem Todten hindeutet.

Wie bei der Erweckung des Sohnes der Witwe von Sarepta, so begnügte sich der Meister auch bei der Wiederbelebung des Sohnes der Sunamitin durch Elisäus (Taf. XIX) bloß mit drei Personen. Über die ganze Bildfläche reicht die vierfüßige braungelbe Bahre, zwischen deren Tragstangen schmale Bretter eingezogen sind. Von denselben richtet sich eben ganz langsam eine in weiße Tücher gehüllte Gestalt zur Hälfte auf; die fast bis zu den Augenbrauen herabgehenden und das Kinn ganz verhüllenden Tücher lassen nicht viel von dem Gesichte frei und behindern die Bewegungsfähigkeit des wieder zum Leben Erwachenden, der sich in drahtpuppenähnlicher Haltung erhebt. Über ihn beugt sich der hinter der Bahre stehende graubärtige Prophet, dessen purpurrothe Mütze weißer Besatz umsäumt. Der einst blaugefütterte braunrothe Mantel flattert, wie vom Winde bewegt, etwas seitwärts. Die Rechte des Propheten liegt ungezwungen auf den Knien des mit der Berührung gleichsam neues Leben Gewinnenden. Am Kopfende der Bahre steht die Sunamitin selbst in braunrothem, gelblich gehöhtem Mantel und erhebt die schmerzvoll oder staunend ineinander geschlagenen Hände zum Kinn empor; ihr Blick scheint zu fragen, ob das, was sich vor ihr eben abzuspielen beginnt, Wirklichkeit sei.

Die gewöhnliche Eintheilung ist auf der rechten Hälfte dieser Abtheilung verlassen, indem an die obere Stelle ein Vorgang aus dem alten Testamente rückt, dem in der unteren Bilderreihe zwei Begebenheiten des neuen Testaments gegenüberstehen.

Groß gedachte Anordnung zeigt die oben eingereichte Darstellung des Mannaregens (Taf. XX). Unter dem Scheitel des abschließenden Schildbogens erscheint in blau stilisierten Wolken das goldnimbirte Brustbild des greisen Gott Vaters, der die Rechte zum Segen erhebt. Unter diesem Bildmittelpunkte steigt ein felsig sich aufbauender Berg empor, auf dessen Kuppe grüne Pflanzen und niedrige Bäume stehn, während rechts und links am Rande der Scene hohe Baumstämme schlank emporstreben. Um den Fuß des Berges vertheilen sich die verschiedenen Gruppen der Mannaleser.

In der linken Gruppe rückt eine braungekleidete Frau mit weißer Kopfbedeckung, die Hände voll Staunen erhebend und vertrauensvoll emporblickend, am meisten in den Vordergrund; der neben ihr sitzende, die Arme über der Brust kreuzende blonde Mann, in dessen Nacken eine braungelbe Gugel zurückgeschlagen ist, trägt lichtblauen Mantel über hellgelbem, eng anliegendem Unterleide, unter welchem grüne Beinlinge und Schnabelschuhe mit Ristspangen hervorsehen. Hinter ihm steht in grünem Mantel und mit blauer Kopfbedeckung, die bis an die Augenbrauen hereinrückt, ein bärtiger Greis, dessen charakteristischer Kopf ziemlich tief im Rumpfe steckt; die zum Munde erhobene Linke läßt auf das eben erfolgte Kosten der Himmelsspeise schließen, während die andere Hand leicht auf dem rechten Oberschenkel aufruhet. Ihm wendet sich über dem Kopfe der Frau ein braungekleideter Jude mit dem spitz zulaufenden gelben Hute fragend zu; die Bewegung der in Brusthöhe erhobenen Linken entspricht am natürlichsten dieser Situation. Neben seiner linken Schulter taucht das blonde Haupt eines in braungelben Mantel gehüllten unbärtigen Mannes auf, der zum Herrn emporblickt und mit der Linken eben einen Mannabrocken in den geöffneten Mund geschoben hat. Am Fuße des Baumes wird über dieser Gruppe eine weiße Kopfbedeckung und knapp am Bildrande hinter der rechten Schulter des oben erwähnten Greises ein von gelber Gugel umrahmtes Antlitz sichtbar.

Die Mittelgruppe umfasst fünf Gestalten, deren mittelste, eine blaugekleidete Frau mit weißem Gebende, am Fuße des Berges kniet und mit der an den Lippen liegenden Linken eben einen Mannabissen zum Munde geführt hat. Mit leichter Wendung des im Profil genommenen Kopfes folgt die dem Beschauer den Rücken Kehrende, vor welcher eine runde Schüssel am Bergesabhang steht, den Vorgängen zu ihrer Linken. Hier kniet vor dem ersten Paare der linken Gruppe ein braunroth gekleideter Mann mit lichtgelbem Judenhute, das Antlitz mit dem stark eingedrückten Nasenrücken mäßig emporwendend; neben ihm sammelt ein blondhaariger und blondbärtiger Mann, von dessen gelbem Mantel grau-violettes Unterkleid und eben solche Beinlinge mit schwarzen Schuhen sich abheben, das Manna in einen von der Linken gehaltenen bauchigen Krug, in welchen die zierlich einander genäherten Finger der Rechten eben etwas hineinzuworfen sich anschicken. Den zwei Figuren links von der Mittelfigur halten ebenso viele rechts neben derselben das Gleichgewicht. Wie der Mannasammler, so wendet ihr auch den Rücken ein unbärtiger Mann in lichtgrünem, gelbgefüttertem Mantel, unter welchem an dem Arme ein braunrothes Unterkleid sichtbar wird; er führt mit der Rechten eben einen Bissen prüfend zum Munde, indes die Linke auf dem Knie aufruhet. Das scharf ins Profil gestellte Antlitz, welches ein weißes Tuch unter dem lichtblauen runden Hute gugelartig umrahmt, drückt eine gewisse Befriedigung aus. Gegen rechts ist die Mittelgruppe durch einen grauhaarigen Mann in violetter Mantel abgeschlossen. Mit leichter Kopfwendung blickt er empor und hat offenbar, wie die Haltung der Rechten in der Mundhöhe schließen läßt, eben eine Kostprobe vorgenommen. Die Lage der Beine des Sitzenden, dessen Linke leicht auf dem Oberschenkel ruht, ist keineswegs natürlich.

Abwechslung in Bewegung und Ausdruck zeichnet die rechtsseitige Gruppe der Mannaleser und Mannaesser aus. Hinter dem graubärtigen Manne der Mittelgruppe kauert ein blaugekleideter Mann mit weißer Gugel, unter welcher braune Haare hervorquellen; er neigt sich etwas nach vorn und hält in den hohlgekrümmten Händen etwas, wovon eben ein sich neben dem Manne vorbeugendes blondes Kind genießt. Dasselbe führt gerade die Rechte mit dem Bissen zum Munde. Hinter beiden rücken knapp an den Bildrand zwei Frauen mit weißer, Kopf und Hals verhüllender Gugel und ein zwischen und über ihnen herausblickender bärtiger Mann in gelbem Hute mit weißer Krempe. Die vorn sitzende Frau in gelbgefüttertem grünem Mantel, deren Linke mit ihrer dem Beschauer zugekehrten Handfläche ein gewisses

Fragen oder Staunen auszudrücken scheint, blickt über ihre rechte Schulter zu der zweiten, gelbbraun gekleideten empor, von welcher sie augenscheinlich Auskunft erwartet. Die Stellung der gruppenweise auseinander gehaltenen Finger lässt in ihrem mit Auskunftsertheilung verbundenen Charakter darauf schließen, dass der Maler die beiden Frauen auf diese Weise miteinander in Beziehung bringen wollte; voll Aufmerksamkeit lauscht auch der Mann ihren Auseinandersetzungen. Mehr in den Mittel- und Hintergrund des Bildes rücken vier weitere Gestalten, deren unbärtige vorderste einen Theil des gelbgefütterten, lichtblauen Mantels mit der Rechten so aufnimmt, als wäre gesammeltes Manna darin geborgen, von welchem der sich Vorneigende im Augenblicke zu kosten scheint, da seine Linke mit der etwas haltenden Fingerstellung eben den Mund berührt. Hinter ihm drückt ein gelbgekleideter, bartloser Jüngling, der sein Angesicht erwartungsvoll nach oben richtet, durch die Bewegung der dem Beschauer zugekehrten Handfläche seiner Linken ein gewisses Staunen über den Vorgang aus. Über den zwei zuletzt beschriebenen Gestalten erscheinen noch zwei Männer; der braungekleidete am Bildrande erhebt flehend oder dankend die ausgebreiteten Arme, indes der unmittelbar neben dem Berge stehende andere in enganliegendem braunrothem Wams mit der Rechten eben einen Mannabissen in den Mund steckt und die geöffnete Linke derart emporhält, als ob er mit ihr etwas auffangen wollte. Die figurenreiche Composition ist gut geschlossen.

Wie der Mannaregen in der oberen Reihe von dem Gesetze der sonst beobachteten Anordnung abweicht, so entsprechen ihr auch nicht die beiden darunter eingestellten Scenen der wunderbaren Volksspeisung durch Christus, bei welchen allerdings die Fische zu dem »spanibus« der Inschrift nicht stimmen (Taf. XXI).

Die linke Darstellung zeigt den Erlöser, unter dessen lichtblau gefüttertem, braunrothem Mantel ein derzeit weißes Unterkleid sichtbar wird, gegen rechts vornüber geneigt und eine Schüssel haltend, auf welcher zwei Fische liegen. Die drei hinter ihm auftauchenden Apostel in gelbgefüttertem grauem Mantel und in braunen Gewändern sind bei der starken Beschädigung der ganz verwischten Köpfe nur nach der Nimbzahl bestimmbar; der vorderste, durch weißen Haarkranz und Bart als Petrus gekennzeichnet, trägt auf dem verhüllten rechten Unterarme die fünf braungelben Brote, wonach außer Zweifel steht, dass die Scene auf das bei Matthäus XIV, 15—21 sowie bei Johannes VI, 5—13 und bei Luc. IX, 11—17 geschilderte Wunder bezogen werden muss. Vor dem Herrn sitzt die Menge des Volkes, die sich nach seinem Befehle in Schichten zu je fünfzig setzen sollte. Zu seinen Füßen gewahrt man ein blondgelocktes Kind in stellenweise grau übermaltem, gelbbraunem Kittel; es führt eben mit der Rechten ein Stück Brot zum Munde, indes ein anderes von der Linken kaum umspannt werden kann. Gespannt blickt es zu der am Bergeshange gelagerten Gruppe hinüber, welche in zwei Schichten sich aufbaut. Die ersten vier Figuren sind stark beschädigt. Zwischen zwei Männern, deren erster in lichtblauem Mantel gleich seinem lichtgelb gekleideten Hintermanne die Rechte gegen den Mund erhebt und die Linke leicht auf dem Oberschenkel aufrufen lässt, taucht neben dem von knapp anschließender gelber Gugel umrahmten Frauenantlitze ein derber Männerkopf auf. Die Zugehörigkeit einer nächst demselben wahrnehmbaren Hand ist nicht klar; sie scheint aber zu einer Frau zu gehören, die schon dringend nach Speise verlangt. Knapp an dem Trennungspfeiler beider Bilder beugt sich ein braunbärtiger Mann, der lichtblauen Mantel und einen Hut in Form eines abgestutzten Kegels trägt, nach vorn über eine auf seinem Schoße stehende braune Schüssel, aus welcher die Rechte einen Bissen zum Munde emporführt. Ein spitziger lichtblauer Hut mit aufgeschlagener weißer Krempe bedeckt das Haupt eines unbärtigen Mannes, der über die Schulter des eben erwähnten hinwegsieht und mit vier neben und über ihm auftauchenden Frauenköpfen den Übergang zu der zweiten Schicht des Volkes bildet. In lebendigem Geberdenspiele strecken diese Frauen, um deren Antlitz sich weiße Gugeln legen, verlangend die Hände nach Speise aus; nur die dritte trägt eine gelbe Gugel. Unter den im Hintergrunde kauenden Personen sitzen ein blonder unbärtiger Jüngling mit vorgeneigtem Haupte und ein graubärtiger Mann, der erwartungsvoll zu Christus hinblickt, dem Erlöser zunächst; zwischen beiden sind zwei Köpfe, einer in gelber Kapuze und der andere braunhaarig, wahrnehmbar. Neben und hinter dem dritten vorn sitzenden Manne in blauem Gewande, welcher die Linke etwas erhebt, tauchen noch vier Personen auf, von welchen ein Männerkopf in gelber Gugel am Rande der Scene am besten zu erkennen ist; die übrigen treten stark zurück. Gerade dieser Theil des Bildes hat durch muthwillige Beschädigungen am meisten gelitten.

Rechts davon vollzieht sich die zweite wunderbare Speisung des Volkes durch Christus, über welche die heilige Schrift bei Matthäus XV, 32—38 und bei Marcus VIII, 1—9 berichtet. Dem an letzter Stelle erwähnten Vorlegen der Brote und dem Vortragen der Fische, welche der neben Christus stehende Apostel auf einer Schüssel hält, entspricht die ganze Anordnung des Bildes.

In gleicher Kleidung und ähnlicher Haltung wie auf der vorhergehenden Scene erscheint der Herr, von mehreren Aposteln begleitet. Über den Köpfen der beiden grauhaarigen hinter Christus sind noch zwei weitere Stirnen von Nimbenträgern wahrnehmbar. Der braunroth gekleidete Apostel mit dunklem Barte zur Linken des Heilands unterstützt den göttlichen Meister durch Tragen der Schüssel, auf welcher die Fische liegen, in der Speisung der Menge. Neben ihm steht in der Mitte des Bildes der durch Haarkranz und weißen Bart charakterisierte Petrus in violetter Mantel über gelbem Unterkleide; den Mantel aufnehmend, in welchem er Brot zu tragen scheint, blickt er zu dem Herrn gewissermaßen weiterer Befehle gewärtig zurück. Christus hat eben von dem Brote ein Stück abgebrochen und reicht letzteres mit der Rechten einem zu seinen Füßen sitzenden blonden Manne dar, dessen grünes Unterkleid ein rosafarben gefütterter, lichtblauer Mantel größtentheils verhüllt; mit verlangendem und dankerfühltem Blicke nimmt dieser die Gabe entgegen,

Neben ihm sitzt eine braunroth gekleidete Frau mit weißer Gugel, hinter welcher zwei Männer mit gelber Kapuze und graugelbem Hute — der vordere in lichtblauem Mantel — der Bethellung mit Speise entgegensehen. Zwischen ihnen steigt ein von gelber Gugel umrahmter Frauenkopf empor; zu demselben gehört augenscheinlich die über dem Kopfe des Vordermannes emporgestreckte rechte Hand, welche dem Petrus sich verlangend entgegenstreckt. Neben ihr verschwindet fast ein nur mit der Schädelwölbung angedeuteter Kopf. Ganz am Bildrande nächst der Console für den Wölbungsansatz kniet ein Mann mit betend erhobenen Händen und eine Frau, deren Rechte gleichsam aus dem Bilde herauszeigt. Über den letzterwähnten vier Personen sind rechts noch zwölf andere angeordnet, deren vorderste durch die vorgestreckten Hände und die eine gewisse Hast bekundende Vorneigung des Körpers das Verlangen nach Speise ziemlich ungestüm zum Ausdruck bringen. Am lebhaftesten geschieht dies durch den sich vorbeugenden Mann in braunem Mantel über gelbem Unterleide mit einem gelblichbraunen, grünkrepigen Spitzhute; der graubärtige Mann und die jugendliche Gestalt hinter ihm, zu welcher ersterer sich zurückwendet, tragen grüne Gugeln, während mehr gelblich weiße die Köpfe der beiden über ihnen auftauchenden Frauen umrahmen. Hinter ihnen werden ein braun- und ein graubaariges Männerhaupt sichtbar; über diesen wie über den Frauen drängen fünf, nur nach Kopfundeutungen zählbare Personen neben- und übereinander, deren blondköpfige mittlere die übrigen etwas überragt. Ein Baum, dessen brauner Stamm mit grüner Blätterkrone der lagernden Volksmenge gleichsam Schatten spenden soll, lässt die Scene in eine Landschaft verlegen, da ja nach dem Bibelworte der Vorgang im Freien sich abspielte.

Die im zweiten Nordflügeljoche angeordneten Darstellungen (XVI) werden nicht vollständig erklärt durch die Inschrift NABOTH LAPIDATVR NVTV HIESABEL.¹⁾ CHRISTVS A IVDEIS LAPIDATVR HELIAS REFICITVR A VIDVA CHRISTVS A MARTA HELISEVS A SVNAMITE. Denn es fehlt zu dem Bilde »Christus in der Kelter« der linken Hälfte die Erläuterung.

Die linksseitige Hälfte kehrt damit, dass sie die Begebenheit aus dem Leben Christi — die Steinigung Christi durch die Juden (Taf. XXII) — wieder in die obere Bilderreihe einrückt, zu der alten Anordnung zurück. Der Vorgang ist in eine bergige Gegend verlegt; die hügelartigen Erhöhungen des Hintergrundes sind mit Bäumen besetzt. Im Vordergrunde werden Gras und Blumen sichtbar. Das deutet darauf hin, dass bei der Anordnung des Bildes eine Beziehung auf Lucas IV, 29 mit der Berücksichtigung von Johannes VIII, 59 und IX, 31—39 verbunden wurde. Fast in die Mitte des Bildes ist die hoheitsvolle Gestalt Christi gestellt,²⁾ deren blaugefütterter, rosafarbener Mantel leicht über das gelbliche Unterkleid herabfällt. Sie wird beschützt von dem über ihrem Haupte sichtbaren Gott Vater, der gleichsam herabschwebend die plumpe Rechte auf die Schulter des Sohnes legt und die Linke wie zur Abwehr gegen die drohenden Steinwürfe erhebt. Die Behandlung des bärtigen, nimbierten Kopfes ist überaus würdig, mit Ernst und Strenge gepaart. Christus hat, fast unmerklich sich zurückbiegend, das von blondem Haare und Barte umrahmte Antlitz ohne besondere Erregung den eben zum Wurf ausholenden Feinden zugewendet und die Linke mit offener Handfläche in Gesichtshöhe erhoben, um die im nächsten Augenblicke heransausenden Steine von sich abzuwehren; edle Gemessenheit zeichnet die Bewegung des linken Armes wie die Haltung der ganzen Gestalt aus, über deren fein geschnittenem Angesichte die Ruhe einer großen Seele lagert. Die unter dem Unterleide hervorkommenden Zehen sind minder gelungen. Dem Heilande steht eine Gruppe von fünf Steinwerfern in ungemein lebendiger Bewegung gegenüber, welche die verschiedenen Phasen vom Auflesen der Steine vom Erdboden bis zu dem Augenblicke verfolgen lässt, in welchem eben ein Stein der schon wieder sich senkenden Hand enteilen soll. An der Spitze der Steinwerfer nimmt die bedrohlichste Haltung ein blonder Mann in lichtblauem Mantel an; ein eng anliegender Rock, der gleich Beinlingen und Schnabelschuhen violett ist, umschließt außerdem die etwas nach vorn geneigte Gestalt, besitzt einen einfach gezackelten Saum und wird durch einen um die Hüften sitzenden schwarzen Gürtel zusammengehalten, an welchem in schwarzer Scheide ein Schwert mit gelbem Griff und Knaufe hängt. Auf dem linken Unterarme liegen einige Steine, welche von der Hand an den Oberkörper angedrückt werden; die über dem Kopfe erhobene Rechte ist eben im Begriffe, den Stein mit aller Wucht loszulassen. Noch mehr Nachdruck sucht der hinter ihm stehende graubärtige braun gekleidete Mann seinem Wurf zu geben, indem er mit beiden über seinem Haupte erhobenen Händen krampfhaft einen braungelben runden Stein umfasst, dessen Wirkung durch die Zuhilfenahme beider Hände offenbar verstärkt werden soll. Hinter dem ersten und vor dem zweiten Werfer holt eben ein dritter mit kräftiger Armbewegung zum Angriffe aus. In leichter Wendung des Oberkörpers dem Beschauer etwas den Rücken kehrend und einen zweiten Stein gleichsam zur Reserve in der herabhängenden, etwas verdrehten Linken haltend, schreitet die verhältnismäßig elegante Gestalt kräftig aus und gewinnt ebenso durch festes Auftreten des rechten Fußes und durch leichtes Heben des linken eine Unterstützung der Wurfkraft, die durch alle Bewegungen des Körpers gefördert erscheinen soll. An letzteren legt sich ein gelblicher, nur die Hälfte der Oberschenkel deckender Rock an, welchen in der Hüftengegend ein etwas herabgerückter schwarzer Gürtel umspannt; grüne Beinlinge und schwarze, spitze Schnabelschuhe mit Ristspange sitzen prall an beiden Beinen. Den Oberleib zurückbeugend und bestrebt, mit fast wagrechtem Ausholen des nach rückwärts erhobenen rechten Armes schon eine gesteigerte Anfangsgeschwindigkeit für den eben von der Hand emporgehobenen Stein zu gewinnen, fasst der bartlose blonde Mann mit dem scharf ins Profil gestellten, ausdrucksvollen Kopfe sein Ziel fest ins Auge. Hinter ihm bückt sich gerade ein Blond-

¹⁾ Springer, Die Wandbilder im Emauser Kreuzgange a. a. O. S. 75 liest Hesabel. — ²⁾ Das Malerbuch vom Berge Athos gibt dem Herrn auch hier Apostel bei; vgl. Schäfer, Handbuch d. Malerei vom Berge Athos. S. 195.

haariger in eng anliegendem grauem Wams und gelblichen Beinlingen zu Boden, dass er dem Beschauer die ganze breite Rückenfläche zeigt; mit dem ausgestreckten rechten Arme hebt er einen Stein auf, während die Linke einen zweiten bereits umfasst. Auch bei ihm rückt der schmale schwarze Gürtel ziemlich weit um die Hüften herab. Knapp am Bildrande schickt sich gerade ein fünfter dunkelblonder Mann, dem ein gelbbrauner spitzer Judenhut in den Nacken hinabhängt, dazu an, von den Steinen, die er in dem aufgenommenen lichtgrünen Rocke gesammelt hat, einen für den Wurf hervorzuholen oder die von seinem Vordermanne gesammelten als Vorrath für die anderen in Bereitschaft zu halten. Die braunrothen Beinlinge und die schwarzen Schnabelschuhe mit Ristspange zeigen die schon bei den übrigen Genossen beherrschte Knappheit. Etwas nach vorn gebeugt, scheint der Mann im Zweifel, welchen Stein die gerade zur Auswahl sich versenkende Rechte ergreifen soll, während die Linke sich um den Saum des emporgenommenen Rockes legt, den das Gewicht der Steine herabzieht. So ist es dem Maler wirklich gelungen, alle für die Scene wichtigen Momente in den verschiedenen Personen der Steinigergruppe ausdrucksvoll in künstlerischer Geschlossenheit zu vereinen: das Auflesen, Bereithalten und Auswählen der Steine, den kräftigen Ansatz zum Wurf bei Anspannung des ganzen Körpers, die beabsichtigte Wurfverstärkung durch Verwendung beider Hände und das gerade einsetzende Senken der erhobenen Hand, welcher im nächsten Augenblicke der Stein enteilen wird. Die Lebendigkeit der so natürlichen Bewegungen, welche eine fortlaufende Kette künstlerisch wohlberechneter Steigerung bilden, tritt gegenüber der monumentalen Ruhe, welche die Abweissungsgeberde des Heilandes zeigt, nur um so packender zutage.

Die erste Parallelszene der unteren Reihe mit der Steinigung des Naboth (Taf. XXIII) ist stark beschädigt, aber in den Einzelheiten, welche erst bei genauester Betrachtung noch zu erkennen sind, immerhin entsprechend bestimmbar. Eine Architekturmalerei bildet den Hintergrund des Bildes. Innerhalb einer zinnengekrönten Mauer, hinter welche man durch die rundbogige Eingangshalle eines von zwei rothgedeckten Rundthürmen flankierten Thores gelangen kann, erhebt sich der Palast Achabs, in welchen der Künstler einen Einblick gestattet. Neben dem viereckigen Thurme mit Zinnenbekrönung, in dessen unterem Geschoße noch das alte schmale Spitzbogenfenster erhalten ist, erstreckt sich eine Halle, deren Fenster heute rundbogig schließen. In derselben liegt auf einem Ruhebette unter grüner Decke der braunbärtige und braunhaarige König mit der Lilienkrone auf dem Haupte. Den Oberleib umschließt ein blaugrünes Gewand mit eng anliegenden violetten Ärmeln; die Rechte ruht leicht auf der Decke, indes die Linke den Kopf stützt. Diese Darstellung entspricht der Begebenheit, welche dem Ende des unglücklichen Naboth vorausging. Die Weigerung des letzteren, seinen Weinberg dem Könige zu verkaufen, hat Achab missmüthig gestimmt; heimgekehrt legt er sich auf sein Bett und weist die Speise zurück. Vor der Stadtmauer spielt sich das blutige Drama ab, das Jesabel, nachdem ihr Achab den Grund seines Kummers geoffenbart hat, in böswilliger Verruchtheit durch ihre Briefe veranlasst hat. Als Königin durch eine Krone mit spitzigen, später offenbar übermalten Zacken gekennzeichnet, ertheilt sie eben, wie die Haltung der mäßig erhobenen Rechten mit ausgestrecktem Zeigefinger schließen lässt, den Befehl zur Steinigung des unglücklichen Mannes; vornüber geneigt scheint sie mit einer gewissen Hast dem Vollzuge des so ungerechten Urtheiles entgegenzusehn, das ihrem Gemahle widerrechtlichen Besitz sichern soll. An dem heute braunrothen, einst offenbar purpurothen Gewande mit eng anliegenden Ärmeln erscheinen die von beiden Schultern herabfallenden Ärmelstreifen beachtenswert, deren einer von der linken Hand aufgenommen wird. In der Mitte des Bildes vollziehen schon die zwei losen Buben, welche auf Jesabels Bestellung vor dem Volke wider Naboth gezeugt hatten, den Befehl der Königin. In braunrothem Oberkleide über blauem Wams holt der eine mit erhobener Rechten gerade zum Wurf aus, zu welchem sich der andere in lichtgelbem Gewande mit schwarzer Gürteltasche und mit rothbraunem Spitzhute gleichfalls anschickt. Vor ihnen liegt fast ganz verwischt Naboth auf der Erde; ein blauer Rock und dunkelrothe Beinlinge legen sich eng um den Leib des Unglücklichen, dessen Kopf schwer auf den linken Arm zurückfällt, indes der rechte wie zur Abwehr gegen die weiteren Steinwürfe erhoben ist. Zwischen der Steinigungsscene und der vom Palaste Achabs überragten Stadtmauer steigt eine Art Berglehne empor, an welcher neben dem Stadthore auch ein Baum sichtbar wird. Dies ist offenbar Naboths Weinberg, dessen Abtretung der König ja gerade deshalb so lebhaft wünschte, weil er so nahe an seinem Hause lag. So ist die grausame That durch Einbeziehung des grollenden Königes und des seinen Groll veranlassenden Gegenstandes gewissermaßen im Bilde selbst motiviert.

Sehr auffällig mag es auf den ersten Blick hin erscheinen, dass in der unteren Bilderreihe neben die Steinigung Naboths die Darstellung Christi in der Kelter (Taf. XXIII) eingestellt ist.¹⁾ Denn da in der unmittelbar vorhergehenden Gruppe des ersten Nordflügeljoches, für welche auch einer Scene des alten Testaments zwei des neuen zur Verfügung standen, die erstere nach oben rückte und die beiden anderen desselben biblischen Überlieferungskreises gewissermaßen in ungezwungener Natürlichkeit unten nebeneinander gestellt wurden, hätte man eigentlich auch hier das Festhalten des gleichen Anordnungsgedankens erwartet. Und doch gehört es als Illustration zu Jesaias 63, 3 in die Reihe der dem alten Testamente entlehnten Darstellungen; das an der erwähnten Stelle hervorgehobene Treten der Kelter, das Zertreten und Zerstampfen, das Spritzen des Blutes über die Kleider und das Beflecken der Gewänder bestimmen die Composition. Die Kelter besteht aus einem Gestelle von vier aufrecht stehenden lichtgelben Balken, zwischen welchen ein aus starken Brettern zusammengefügter viereckiger Kasten sich befindet; an der Vorderseite desselben ragt eine Abflussrinne hervor, durch welche die Flüssigkeit im Troge in das unter demselben aufgestellte runde, offene Gefäß

¹⁾ Nach Graeber, Kunst des Mittelalters in Böhmen III., S. 117 zerstört.

ablaufen kann. Die Kelterbalken sind oben durch je zwei Querhölzer verbunden, zwischen welchen ein schwerer, vorn etwas zugespitzter Balken liegt; in der durchbohrten Spitze des letzteren bewegt sich die Schraube, deren Verwendung mit dem Andrehen des auf dem Balken aufruhenden Holzstückes zusammenhängt. Neben dem Kelterkasten befindet sich ein runder, gelblichbrauner Bottich, dessen eine Handhabe nach auswärts gekehrt ist; mehrere Reifenlagen halten die Dauben zusammen. In diesem Bottiche steht der nimbierte Christus in weißem, um die Hüften geschürztem Gewande, das die Kniebewegung nicht behindert. Wie das Emporziehen des rechten Knies gegenüber der Haltung des mehr feststehenden linken Beines schließen lässt, ist Christus eben bemüht, nach einer im Oriente bekannten Gepflogenheit die Trauben mit den Füßen zu zerstampfen; um das Zerstampfen rascher zu besorgen, bedient er sich auch eines besonderen Werkzeuges, an dessen unterem Stangenende eine Art Keule oder Spatenschaufel sitzt, mit welcher die Zerkleinerung beschleunigt werden soll. Das Niederstoßen dieses von beiden Händen umfassten Werkzeuges, dessen Wirkung durch das eine größere Kraftäußerung ermöglichende Vorbeugen des Körpers noch erhöht wird, und das Herumtreten in dem Bottiche zeigen deutlich den Eifer des Kelternden, dessen einst von dem rothen Saft bespritztes Gewand eine symbolische Bedeutung für den mit dem Blute seiner Wunden überströmten leidenden Christus gewinnt. Daraus erklärt es sich auch, dass man später ihn selbst unter die Kelter stellte. In dieser Zusammenstellung wird die Steinigung Christi durch den die Kelter tretenden Heiland als Gegenstück zum Tode des Naboth insofern ergänzt, als nicht bloß das Steinwerfen, sondern auch das Beflecksein des Gewandes mit dem hier wenigstens durch den Traubensaft angedeuteten Blute berücksichtigt erscheint.

Die rechtsseitige Hälfte der Wandfläche des zweiten Nordflügeljoches bietet die Einkehr Christi bei Martha (Taf. XXIV) und darunter¹⁾ die Bewirtung des Elias durch die Witwe sowie jene des Elisäus durch die Sunamitin (Taf. XXV). Wieder wählt der Künstler für den Besuch Christi bei Martha einen Architekturhintergrund, dessen Gebäudeeinzelheiten sich rechts sogar ganz nach vorn schieben und nicht ungeschickt für die Ausfüllung des gestaltenfreien Bildtheiles benützt sind. Neben einem stattlichen, in der Bildmitte emporragenden Gebäude steht rechts das mit rothen Ziegeln gedeckte Wohnhaus Marthas, welche eben die Thüre desselben zu öffnen im Begriffe ist und unter gelbgefüttertem, blauem Mantel ein violettes Untergewand trägt. Als ob sie die Aufforderung zum Eintritte wiederholen wollte, wendet sie das von weißem Gebende ganz umrahmte Antlitz dem Herrn zu und scheint mit der herabhängenden Rechten seine Hand ergreifen zu wollen, um ihm gleichsam Führerin zu sein. Sie zweifelt nicht an der Absicht des Herrn, ihr Haus zu betreten, und hat offenbar schon seine Zustimmung erhalten; denn sie setzt eben den linken Fuß auf die vor der Thürschwelle liegende Stufe und hat die links oben mit schwarzem Eisenbände beschlagene Thür bereits ein wenig geöffnet. Ihr kehrt sich der blonde Christus in lichtblau gefüttertem einst rosafarbenem Mantel zu und berührt mit seiner steif ausgestreckten Rechten die ihre, welche weit natürlicher bewegt erscheint; die ganze Haltung des Heilandes ist etwas gezwungen. Hinter ihm drängen die Apostel heran, an deren Spitze der greise Petrus, durch Haarkranz und Bart charakterisiert, in gelbgefüttertem, violettem Mantel über blauem Unterkleide ruhig dasteht und mit der Rechten das Obergewand etwas aufhebt. Neben dem Apostelfürsten beugt sich ein zweiter Apostel, unter dessen von zinnoberrothem Mantel fast ganz verhülltem, grauem Unterkleide rosafarbene Schnabelschuhe sichtbar werden, ein wenig vor; den blonden, unbärtigen dritten, der unmittelbar an den Bildrand rückt und die Handfläche der betheuernden, vom gelben Gewande sich abhebenden Linken dem Beschauer zukehrt, darf man wohl am ehesten als Johannes deuten. Zwischen ihm und seinem Vordermanne sowie zwischen diesem und Petrus tauchen je zwei Köpfe von Aposteln auf, die über die Schultern der vor ihnen stehenden zu den in der Bildmitte angeordneten Hauptgestalten hinübersehen; der Kopf hinter Petrus sowie jener neben Johannes ist verhältnismäßig gut erhalten. Sonst ist aber gerade dieses Bild besonders in den Gewändern aller Personen sehr stark, stellenweise geradezu roh übermalt, was der Schlichtheit einzelner hervortretender Umrisslinien den Zug einfacher Vornehmheit verleiht; Köpfe und Hände der Apostel haben gleichfalls manche Nachhilfe über sich ergehen lassen müssen.

Zwei in der Auffassung und Anordnung ziemlich gleiche Szenen bilden die Gegenstücke der unteren Bilderreihe. Die Speisung des Elias durch die Witwe von Sarepta spielt sich vor dem rundbogig geschlossenen Eingange eines hochgiebeligen Gebäudes ab; der gewissermaßen in Seitenschiffsart ausgeführte niedrigere Theil, den das Übrige lichtgadengleich überragt, gibt dem Ganzen ein kirchenähnliches Aussehen. Die rothen Dachziegel liegen im Mönch- und Nonnenverbande nebeneinander, die Giebelschenkel sind mit ansteigenden Zinnenzacken fast krabbenartig besetzt. Vor dem Eingange, zu welchem mehrere Stufen emporführen, steht die Witwe mit weißer, nur das Antlitz freilassender Gugel in gelbgefüttertem, lichtblauem Mantel. Sie drückt mit der Rechten zwei in der Art eines Andreaskreuzes übereinander gelegte Hölzer an sich, während aus ihrer Linken der greise Prophet Elias, der eine violette, für Prophetendarstellungen üblich gewordene Kopfbedeckung und über lichtgelbem Unterkleide einen rothen Mantel trägt, mit ausgestreckten Händen das runde Brot entgegennimmt. Die kreuzartigen Hölzer in den Händen der Witwe finden ihre Erklärung in der Erzählung, welche das 17. Capitel des 3. Buches des Könige (v. 10—15) über die Begegnung des Propheten bietet. Als er in die Nähe der Stadt Sarepta kam, rief er einer Holz lesenden Witwe zu, ihm einen Trunk Wasser und einen Bissen Brot zu geben. Während sie den ersten Wunsch erfüllen wollte, versicherte sie, dass sie eben zwei Hölzer auflesen, um von ihrem letzten Mehle sich und ihrem Sohne ein Mus zu bereiten. Der Prophet gebot ihr,

¹⁾ Nach Grueber, Kunst des Mittelalters in Böhmen III, S. 117 ganz zerstört.

dies zu thun und zuerst ihm ein kleines Gebäckenes zu machen und zu bringen. Von diesen zwei Hölzern der Witve von Sarepta sagt die Biblia pauperum: *Mistica sunt signa crucis haec viduae duo ligna.*¹⁾ Diese zwei Hölzer, welche die Frau zusammenlas und trug, bedeuten die Hölzer des Kreuzes, welche Christus mit seinem eigenen Leibe getragen hat. So entspricht die Darstellung der Speisung des Elias durch die Witve von Sarepta ebenso dem Bibelworte selbst wie in der merkwürdigen Kreuzesbeigabe einer im späten Mittelalter gerne damit verbundenen Deutung.

Die unmittelbar daneben angeordnete Scene zeigt die Speisung des Elisäus durch die Sunamitin. Das Haupt von weißem Gebende verhüllt, tritt sie in gelbgefüttertem, violetter Mantel, den sie mit der Linken über violettem, eng anliegendem Unterleide leicht aufnimmt, aus dem mit geradem Sturze gedeckten Portale eines Hauses. Über demselben springt noch eine Art Vorbau vor, dessen Ziegeldach wieder im Mönch- und Nonnenverbannde belegt ist. Die Profilierung der Portalleibung und des Sturzes entspricht vollkommen dem gothischen Brauche, dem auch die Fensterbildung beider Prophetenspeisungen treu bleibt. Mit der ausgestreckten Rechten übergibt die Frau dem graubärtigen Elisäus, dessen Prophetenstande die gelbe Mütze entspricht, das Brot, das er mit der natürlich entgegengehaltenen Linken zu nehmen sich anschickt. Unter dem Saume des weißen Untergewandes, über welches ein gelbgefütterter grüner Mantel niederfällt, werden schwarze Schnabelschuhspitzen sichtbar. In beiden Speisungsbildern hat die Übermalung besonders die Gewänder betroffen.

Im dritten Nordflügeljoch (XVII) sind abermals sechs Darstellungen neben- und übereinander angeordnet, welche die Inschrift erläutert: *REBECA POTAT SERVVM ABRAHAE SAMARITANA CHRISTVM, MVLIER VIDVA HELIAM MARIA PERCVSSA LEpra SANATVR. MAgDALENA A PECCATIS MVNDATVR. OSIAS PERCVTITVR.*²⁾

Die linksseitige Hälfte bietet die Begegnung Christi mit der Samariterin am Jakobs-Brunnen (Taf. XXVI), der durch eine braunrothe runde Cisterne angedeutet ist; hinter derselben breitet ein schlank aufsteigender Baum eine ziemlich weit entfaltete Blätterkrone aus. Auf der einen Seite des Brunnens steht Christus in blaugefüttertem, wahrscheinlich einst rosafarbenem Mantel über rosafarbenem Unterleide; er neigt sich etwas vor und berührt mit dem ausgestreckten Zeigefinger der Rechten gerade den Ringfinger und den kleinen Finger der Linken in der Geberde des Herzählens und lebhafter Auseinandersetzung, welche gewissermaßen unmittelbar auf die Deutlichmachung der sechs Männer der Samariterin hinausläuft. Letztere blickt zu ihm von der rechten Seite des Brunnens hinüber. Das jugendlich anmuthige Gesicht umrahmt die gugelartig emporgezogene rosafarbene Kapuze eines violett gefütterten blauen Mantels, unter welchem ein grünes Unterleide sich ziemlich an den Körper anschmiegt. Der eine Fuß scheint leicht auf der den Brunnen umziehenden Stufe zu stehen. Die rechte Hand liegt ungezwungen auf dem Bügel des gelblichbraunen Eimers, den die Samariterin im Eifer des Gespräches auf den Brunnenrand gestellt hat, während die in Brusthöhe erhobene Linke zierlich das zum Emporziehen des Eimers verwendete Seil hält. Neugierde und unbefangene Spannung bestimmen den fragenden Ausdruck des ansprechenden Antlitzes. Hinter Christus taucht neben dem wie früher kenntlichen Petrus, der grünes Unterleide und einen ebenso gefütterten violetten Mantel trägt, noch ein blonder unbärtiger Apostel auf, dessen jugendliches Aussehen ihn auf den Lieblingsjünger Johannes beziehen ließe. Da die Apostel hinter dem Heilande erscheinen, die der Herr, als er sich beim Jakobsbrunnen niedersetzte, in die Stadt entlassen hatte, um Speise zu kaufen, so handelt es sich in dem Bilde offenbar um das der Männererwähnung bald folgende Ende der Unterredung, bei welchem sich Christus als den Messias zu erkennen gibt. Denn unmittelbar an diese Erklärung des Heilandes reiht der Evangelist die Thatsache, dass die Jünger kamen, welche es wundernahm, dass der Herr mit dem Weibe redete, das nun den Krug stehen ließ und in die Stadt eilte. Auch hier begegnen stark übermalte Gewänder, an welchen nahezu keine Linie unberührt blieb. Doch ist die Anordnung nicht von der geringsten Änderung betroffen, was namentlich auch die streng gothisch gebliebenen Formen des Trennungspfegers der beiden oberen Gemälde des dritten Nordflügeljoches bestätigen.

Zu dieser Brunnenscene des neuen Testaments stellen sich als Gegenstücke aus dem alten Bunde eigentlich ganz ungezwungen die Begegnung von Abrahams Knechte mit Rebecca beim Brunnen und das Darreichen eines Trunkes durch dieselbe sowie die Erquickung des Elias durch das von der Witve in Sarepta verabreichte Wasser ein (Taf. XXVII).

Die erste Begebenheit spielt sich in einer etwas reicher behandelten Landschaft ab; auf der einen Seite gewahrt man eine Baumgruppe, aus welcher vier Stämme mit Blätterkronen sich abheben. Unter ihnen hält eben nach langem Zuge der graubärtige Knecht Abrahams mit drei Kameelen. Der Baumgruppe mit Knecht und Thieren hält auf der anderen Seite des Bildes gewissermaßen das Gleichgewicht der hochragende Brunnen, um welchen Rebecca und ihre Gefährtinnen sich scharen. Abrahams Knecht sitzt auf dem mittleren Kameele; ein spitzer Hut, um welchen sich unten ein turbanartiger Wulst legt, deckt das Haupt, ein grüingefütterter gelbrother Mantel, unter welchem an dem vorgestreckten rechten Unterarme ein weißes Unterleide sichtbar wird, den Körper. Die herabhängende Linke hält offenbar die Zügel, während die rechte Hand ganz ungezwungen sich um den Henkel des emporgereichten bauchigen Kruges legt. Alle drei

¹⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters. Jahrbuch der k. k. Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. V. Band (Wien 1861), S. 81. — ²⁾ Grueber, Kunst des Mittelalters in Böhmen. III., S. 117 gibt hier an »Gehasi wird vom Aussatze befallen«; Ekert, Posvátná místa Prahy II., S. 209 schreibt dies einfach nach.

Kameele beugen sich zu dem rechteckigen braunrothen Troge herab, der neben dem Brunnen sich quer in die Scene schiebt; zwei derselben erquicken sich schon an dem im Troge befindlichen Wasser, das dritte streckt wie prüfend und schnuppernd den Kopf mit ziemlicher Streckung des langen Halses herab. Die andere Bildfläche beherrscht der Brunnen. Die runde braunrothe Cisterne, deren Form der vielfach üblichen des Jakobsbrunnens sich nähert, ist unverändert. Der Brunnen ist durch ein über seiner Öffnung errichtetes Satteldach geschützt, welches auf zwei kräftigen neben dem Brunnen ansteigenden Balken ruht; an dem letztere verbindenden Querbalken hängt die befestigte Rolle durch eine schwarze Eisenspanne, über welche das zum Aufziehen des Eimers bestimmte Seil läuft. Hinter diesem Brunnen und dem Troge steht Rebecca mit vier Begleiterinnen. Sie trägt weiße Gugel, einen grauen Mantel über gelbgehöhtem, dunkelviolettem Unterleide, das auf der Brust mit später aufgemalten schwarzen Streifen besetzt ist, reicht mit der Rechten dem Knechte Abrahams anmuthig den Krug empor und legt die Linke leicht und ungezwungen an den etwas zurückgeschlagenen Bügel des auf den Brunnenrand gestellten Eimers, von dessen gelben Dauben zwei schwarze Reifen sich scharf abheben. Noch mehr als das Gesicht der Rebecca ist das der beiden weiblichen Gestalten hinter ihr beschädigt; die vordere derselben in lichtgelbem Gewande erhebt die übermalte Linke in Brusthöhe. Für die gleichsam unter der Rolle und hinter dem Brunnen stehende blonde Jungfrau, deren Mantel rosafarben ist, wird das Gestell des Brunnendaches fast zu einem Brustbildrahmen, neben welchem knapp am Bildrande noch eine lichtblonde Jungfrau auftaucht. Ihr über lichtgelbem Unterleide liegender brauner Mantel ist vorn auf der Brust zusammengehalten. Hier hat Übermalung besonders auch die dabei plump gebildeten Hände betroffen, deren Finger kürzer und fast abgehackt wurden.

Die Erquickung des Elias durch das von der Witwe in Sarepta dargereichte Wasser beschränkt sich nur auf die beiden bei dieser Begebenheit notwendigerweise beteiligten Personen. Wieder steht die Witwe mit weißer Gugel und in grüngerfüttertem, zinnoberrothem Mantel über gelblich weißem Untergewande vor dem Eingange eines Hauses, das mit Ziegeln gedeckt und mit einer Zinnenreihe geziert ist. Gegen rechts gewendet, reicht sie dem Propheten ein rundes, glasartiges Gefäß mit breit übergebogenem Rande, den die Finger der Linken leicht berühren, indes die Rechte den Gefäßboden stützt. Der gegen links schreitende, graubärtige Elias in braunrothem Mantel, dessen Futter wie die eng anschließenden Beinlinge grün ist, setzt den rechten Fuß fest auf und hebt leicht den mit spitzem Schnabelschuh bekleideten linken; die Rechte, um welche der gelblichweiße Unterärmel knapp anliegt, streckt sich mit geöffneter Handfläche der Witwe entgegen, um den Trunk in Empfang zu nehmen. Die ganze Haltung des Ausschreitenden gemahnt ungemein stark an die Bilder, welche an der Südwand der Karlsruher Marienkirche erhalten sind und die Karl IV. gegenüberstehenden Personen in ähnlicher Auffassung zeigen. Über dem Kopfe des Propheten, dessen scharf im Profil genommene Gestalt sich sehr bestimmt vom Hintergrunde abhebt, gewahrt man noch ein rothgedecktes Dach und einen ebensolchen Rundthurm.

Die andere Hälfte der Wandbilder des dritten Nordflügeljoches ist noch weniger gut erhalten. Schon das obere Bild, die Salbung der Füße des im Hause des Pharisäers speisenden Herrn durch die von ihren Sünden gereinigte Maria Magdalena (Taf. XV, Abb. 1) lässt die unklar gewordenen Einzelheiten nur mit Mühe näher bestimmen. In einer gewölbten Halle ist ein fast über die ganze Breite des Bildes reichender, weiß gedeckter Tisch aufgestellt, auf welchem mehrere Tischgeräthe und Speisen stehen. Am linken Ende der Tafel thron auf einem ockergelben Stuhle, dessen Wangenschnitt und Aufbau die alte Form noch durchklingen lässt, Christus in braunrothem, vorn am Halse zusammengehaltenem Mantel, unter welchem ein gelbliches Untergewand hervorschimmert. Die Linke ruht leicht auf der Tischecke, der ausgestreckte Zeigefinger der Rechten ist deutend oder segnend erhoben. Den unter dem Mantelsaume hervorkommenden rechten Fuß des blonden Heilandes presst die lichtgelb gekleidete Maria Magdalena, welche vor dem Tische auf dem Boden liegt, inbrünstig an ihr Antlitz und zieht ihn mit beiden Händen gleichsam noch näher an sich heran; lichtblonde Haare umrahmen das Gesicht. Dem gegen rechts blickenden Christus zunächst sitzt hinter dem Tische ein blonder Mann in weißgefüttertem, violettem Mantel über eng anliegendem, lichtblauem Unterleide. Er scheint eben mit der leicht gesenkten und aufliegenden Rechten etwas vom Tische aufheben zu wollen und, wie auch die Bewegung der in Brusthöhe erhobenen, mit der Handfläche dem Beschauer zugekehrten Linken andeutet, eine Frage an den Heiland zu richten, zu welchem er sich hinwendet. Man darf in ihm wohl den Pharisäer erblicken, in dessen Haus nach dem Wortlaute der Inschrift die Scene verlegt werden muss, da sie am besten Luc. VII, 47 und 48 entspricht. Neben ihm sitzt in der Bildmitte eine lichtgrün gekleidete Frau mit weißer Gugel, den linken Arm auf den Tisch herabhängend lassend. Ihr zur Linken verschwinden fast ein Mann in grünem Gewande und eine Frauengestalt, die sich nach rechts wendet und mit der erhobenen Hand dem im rechten Bildwinkel herantretenden Diener einen Befehl ertheilt.¹⁾ Gerade diese Hälfte des Bildes hat am meisten gelitten und ist nur bei günstiger Beleuchtung im Einzelnen näher zu erkennen.

Darunter befindet sich zunächst die Darstellung der Begebenheit aus dem 12. Capitel des vierten Buches Moses, die Heilung der vom Aussatze befallenen Maria. Auf ockergelbem Gestühle gewahrt man einen bärtigen König in violettem Mantel; er neigt sich leicht nach vorn und muss nach dem sein Haupt umziehenden Nimbus als Gott Vater gedeutet werden, der nach dem biblischen Berichte selbst zu der Stifshütte herabstieg und vor der Verhängung des Aussatzes mit Aaron und Maria redete. Letztere ist in gelbgehöhtem, braunem Gewande auf die Knie gesunken und

¹⁾ Die Beigabe eines Dieners entspricht dem Malerboche vom Berge Athos; vgl. Schäfer, Handbuch der Malerei vom Berge Athos, S. 198.

erhebt flehend die verhüllten Hände; die weiße Gugel legt sich um das nicht mehr erkennbare Gesicht. Hinter ihr verneigt sich ehrfürchtvollst ein greiser Mann, der über braunrothem Unterleide einen lichtgrünen, gelbgefütterten Mantel trägt und die Linke mit der Geberde verehrungsvollster Ergebenheit auf die Brust legt; die noch weiter zurückstehende unbärtige blonde Gestalt in lichtgelbem Mantel und violettem Untergewande hat flehend beide Hände erhoben. Nach der Dreizahl der Gestalten, auf welche sich das Bild nächst der Darstellung Gott Vaters beschränkt, müsste man hier außer an Maria auch noch an Moses und Aaron denken; denn an alle drei erging ja die Weisung des Herrn zu der Stiftshütte herauszugehen. Allerdings handelt es sich nach der Überschrift mehr um die Heilung vom Aussatze, welche der Bericht der Bibel ganz kurz abthut, als um die Verhängung desselben über Maria, die weit ausführlicher erzählt wird, wobei außer der Bestrafen und des Herrn namentlich des Moses und Aarons gedacht ist. Die Übermalung hat das Gewand Marias in einer ganz unnatürlichen Weise aufgebauscht, welche das 14. Jahrhundert nicht kannte, und auch den oberen Theil der dritten Gestalt stark betroffen, während der Typus Gott Vaters mehr Ursprüngliches festhält.

Als zweite Scene, welche das Befallenwerden vom Aussatze als Gegenstück zu der Sündenlast bietet, erscheint in der unteren Bilderreihe die Bestrafung des Königes Ozias mit dem Aussatze, welche Paralipomenon II, 26, 16—21 verzeichnet. Sie wird daselbst durch die Übergriffe des Königes gerechtfertigt, der das nur den Priestern zukommende Recht insofern gröblich verletzte, als er in den Tempel gieng, um selbst vor dem Altare zu räuchern. Als aber Ozias trotz der Einsprache der Priester von seinem Eingriffe nicht ablassen wollte und mit den Priestern murrte, trat an seiner Stirne der Aussatz zutage, mit dem er bis zu seinem Tode behaftet blieb. In gewölbter Halle mit hängendem Schlusssteine steht rechts der weißgedeckte Altartisch, dessen vorderer gelblicher Behang oben und unten mit grünen und rothen Fransen umsäumt ist. Der weißbärtige Priester in lang herabwallendem, violettem Mantel trägt einen weißen Turban, aus welchem ein gelber Spitzhut emporsteigt, und wendet dem Altare den Rücken; er kehrt sich dem vor ihm knieenden Ozias zu und hält ihm ein geöffnetes Buch entgegen, aus welchem er die Vorrechte der Priester nachweisen kann. Die Bewegung der Hände des Ozias entspricht mit der in Gesichtshöhe erhobenen Linken und der nur in Brusthöhe gehaltenen Rechten vollständig dem Aufziehen eines Rauchfassens, dessen ein wenig seitwärts gerückten Deckel erstere eben abhebt, während die andere Hand das Kohlenbecken umfasst. Damit ist der Knieende als Ozias gekennzeichnet, der darüber, dass die Priester das Räuchern für sich in Anspruch nahmen und ihn selbst aus dem Heiligthume verwiesen, in Zorn gerieth und nach dem Bibelworte ein Rauchfass in der Hand hatte. Es ist der Augenblick festgehalten, in welchem der Aussatz im Hause des Herrn vor dem Rauchaltare an der Stirne des Ozias sichtbar wurde, und Asaria, der oberste Priester, das Haupt zu ihm wandte. Des letzteren Gestalt ist stärker übermalt als jene des Ozias in lichtblauem Mantel über braunrothem Untergewande. Die Einfachheit der nur auf das Nothwendigste beschränkten Anordnung erleichtert bei dem traurigen Zustande der beiden Aussatzscenen die Sicherheit der Einzeldeutung.

Die Wände des nächsten Gewölbejoches, das die nordöstliche Ecke des Kreuzganges bildet und von dem Nordflügel in den Ostflügel hinüberleitet, sind durch zwei später angeordnete Thüren durchbrochen; dadurch hat auch der Zusammenhang der Bilderreihe eine empfindliche Störung erlitten.

Die Nordwand des nordöstlichen Eckjoches (XVIII) zeigt noch ansehnliche Reste des »Einzuges Christi in Jerusalem« (Taf. XXVIII), dessen Parallelszenen aber beim Durchbrechen der Thüre bis auf geringe, eine sichere Deutung nicht mehr ermöglichende Einzelheiten verloren giengen; die einst alle erläuternde Inschrift fehlt auf dem Streifen, der beide Bilderreihen scheidet. Durch diesen Verlust ist die Möglichkeit benommen, wenigstens festzustellen, was hier mit Christi Einzuge in Jerusalem in Zusammenhang gebracht war. Die rechte Bildhälfte füllt eine Architekturmalerei aus, welche mit den die Stadtmauer überragenden, ziegelgedeckten Thürmen und Häusern auf Jerusalem zu deuten ist, dem der Erlöser entgegenreitet. In der Mitte des Bildes ragt auch stilisiertes Gestein empor. Der nach rechts blickende Heiland in gelblichgrauem Gewande reitet auf dem Eselsfüllen, über dessen Rücken Kleider gelegt sind, und erhebt segnend die Rechte; die Umrisse des Esels, besonders die Hinterbeine, Schwanz und Kopf, werden über der linken Hälfte der Thüre sichtbar. Vor Christus schreitet der mit bräunlichem Barte und Haarkranze bedachte Petrus in violettem Mantel über grauem Unterleide. Während er gleichsam das Thier führt und zu Christus zurückblickt, sind drei gleichfalls durch Nimbenbeigabe gekennzeichnete Apostel hinter dem Herrn offenbar in ein Gespräch vertieft. Der zunächst neben Christus auftauchende Blondkopf in blauem Gewande hält in den Armen ein braunes Buch mit gelbem Schlitze und wendet sich mit leicht emporgehobenem Haupte wie fragend den beiden andern zu, deren einer mit hagerem, graubärtigem Greisengesichte einen im Westflügel begegnenden Typus zeigt, während der dritte einen grünlichen Mantel über gelbem Unterleide trägt, unter welchem der fest auftretende rechte Fuß des Vorwärtsschreitenden sichtbar wird. Eine über die Oberschenkel Christi sich hinziehende Übermalung, die beim Verfolgen undeutlicher Umrisslinien auch zu der Gestalt eines schlummernden Petrus zu stimmen schien, war wohl die Veranlassung, diese Darstellung auf Christus am Ölberge zu beziehen, obzwar seine segnende Geberde, das Überschreiten der Dreizahl der von ihm mitgenommenen Apostel und der Esel direct gegen eine solche Deutung sprechen, sich aber mit dem Einzuge in Jerusalem sehr natürlich verbinden lassen. Unter dem leeren Inschriftenstreifen sind rechts und links von der Thüre Reste einer Architekturmalerei²⁾ sichtbar; ob dieselbe zu den sonst mit Christi Einzug gerne zusammengestellten Darstellungen »Davids Ein-

¹⁾ Springer, Die Wandbilder im Emauser Kreuzgange a. a. O. S. 75 verlegt den Einzug in die »untere Abtheilung«, Grueber, Kunst des Mittelalters i. Böhm. III., S. 117 deutet ihn als Christus am Ölberge. — ²⁾ Springer, Die Wandbilder im Emauser Kreuzgange a. a. O. S. 75 versetzt sie in die obere Abtheilung.

zug nach Besiegung Goliaths» und »Empfang des Elisäus durch die Prophetenknaben« gehörte, lässt sich beim Mangel jedes verlässlichen Anhaltspunktes nicht einmal vermuthen. Nach Analogie des Speculum humanae salvationis wäre wohl eher an den über Jerusalem weinenden Jeremias zu denken.

Für die Deutung der Scenen an der Ostwand des Nordosteckjoches (XIX) bietet die Inschrift ABEL OCCIDITVR. CHRISTVS TRADITVR wenigstens zum größten Theile einen umso willkommeneren Behelf, als mit dem Durchbrechen eines Fensters in der linken Bildhälfte des Verrathes Christi und durch eine die Beseitigung des ganzen unteren Bildes rechts erfordernde Thüre wieder der Zusammenhang stark gestört erscheint. Von hier nimmt auch die Übermalung einen das Ursprüngliche ganz vernichtenden Umfang an, da die Gemälde des Ostflügels überwiegend auf einem jüngeren Bewerf stehen, dessen stellenweise erfolgtes Herabfallen die ältere Bewerfsschichte mit den Farben und Umrissresten der durch Spitzhackenhiebe zerstörten ersten Bilder bloßgelegt hat.

Das obere Bild zeigt den Verrath Christi durch Judas; hinter dem Verräther drängen Kriegsknechte vor. Rechts daneben wird Christus gerade ergriffen, und erhebt der in zinnoberrothen Mantel gehüllte Petrus sein Schwert über dem Haupte des am Boden liegenden Knechtes des Hohenpriesters. Das unmittelbar unter dieser Scene angeordnete Tympanonbild, welches des Herrn Antlitz zwischen zwei Engeln bietet, entstammt erst der allerjüngsten Wiederinstandsetzung des Klosters. Von dem ersten Brudermorde in der unteren Reihe ist nur die Gestalt des Kain geblieben, welcher den zu ihm aufblickenden Abel erfasst und in der herabhängenden Rechten die todbringende Keule hält.

Die Deutung der nahezu ganz verschwundenen Darstellungen des ersten Ostflügeljoches (XX) ermöglichen die Reste der freilich auch schon stark beschädigten Inschrift: REX DAVID DERIDETVR A SEMEI CHRISTVS A IVDEIS PROPHETA ELIS[EVS] A PVERIS. Das obere Bild der Verspottung Christi durch die Juden lässt noch den Herrn vor einem unter einem Baldachine ziemlich protzig thronenden Manne erkennen, aus dessen Gefolge ein Soldat im römischen Costüme sich abhebt. In der linken Scene darunter nimmt man einen Mann mit zwei Rossen wahr, welchem sich ein anderer seitwärts stehender zuwendet. Etwas deutlicher als diese Darstellung, welche inschriftlich als Verspottung Davids durch Semei sichergestellt erscheint, ist die Verspottung des Elisäus durch die Knaben,¹⁾ deren einer auf den rechts sichtbaren Propheten zustürmt, indes mehrere andere, offenbar schon von der Strafe betroffen, auf dem Boden liegen.

Im zweiten Ostflügeljoch (XXI) werden die recht roh ausgeführten Darstellungen durch die Inschrift erläutert: [IOB AFLIGITVR [AB VXORE]] CHRISTUS FLAGELLATVR A IVDEIS ACHIOR AB ASSIRIIS. Das Gemälde der oberen Abtheilung zeigt die in einer Halle sich vollziehende Geißelung des an die Säule gebundenen und dabei verspotteten Christus. Links darunter gewahrt man den im Vordergrund sitzenden Job; gegen ihn dringt seine Frau vor, deren Kopf noch außer dem eines bärtigen Freundes erkennbar ist. Rechts erblickt man nur den nackten Leib des Achior,²⁾ der auf des Holofernes Veranlassung an einen Baum gebunden wurde.

An der Wand des dritten Ostflügeljoches (XXII) ist in der oberen Hälfte die Kreuztragung Christi dargestellt, der sich zu den Frauen Jerusalems wendet, indes Maria im Vordergrunde von Johannes unterstützt wird. Die Schar der Juden drängt aus der Stadt hervor; die Landschaft des Hintergrundes ist mit grünen Bergen belebt. Die beiden unteren Bilder sind nahezu ganz zerstört; von der dem 17. Jahrhunderte entstammenden Übermalung des rechten ist noch ein Mann mit Turban gut erkennbar, welcher den Herrn am Arme packt und stößt. Damit ist der Gang Isaaks zur Opferung charakterisiert, die hiemit gern vorbildlich verglichen wird. Der Inschriftenstreifen A MAN QVI PARAT MARDOCHEO PATIBVLVM SVSPENDITVR. CHRISTVS DVCTIVR AD MORTEM besagt, dass hier einst außerdem die sonst der Kreuzigung gegenübergestellte Bestrafung Hamans dargestellt war.

Der Inschriftenstreifen des vierten Ostflügeljoches (XXIII) IONAS IN VENTRE [PISCIS] PER TRES DIES. CHRISTVS TERTIA DIE RESVRREXIT A MORTVIS. SAMPSON FERT PORTAS PHILISTINORVM gewährt für die Bestimmung aller Scenen vollste Sicherheit. Die in der oberen Bilderreihe eingestellte Auferstehung Christi, deren Ausführung sehr roh ist, zeigt den vom Strahlenscheine umflossenen Erlöser, welcher sich eben aus der braunrothen Tumba erhebt, während die zur Bewachung des Grabes beigegebenen Kriegsknechte erschreckt aufschauen. Die linke Hälfte der unteren Paralleldarstellungen mit dem vom Fische ausgeworfenen Jonas, der so oft in ähnlichen Cyklen diesen beiden Bildern noch beigegeben wird, ist fast ganz der Zerstörung anheimgefallen; rechts trägt Samson die Thore der Stadt auf den Schultern.

Besser ist es im fünften Ostflügeljoch (XXIV) mit den allerdings von starker Übermalung betroffenen, sonst aber in der Anordnung unverändert gebliebenen Wandbildern bestellt; selbst die Reste der Inschrift [I]ELIAS [FURGIT ?] IN PARADISUM [Christus] ascendit in celum [Jacob] angelos ascendentes cernit in celum bewahren die älteren Buchstabentypen.

Auf der Himmelfahrt Christi (Taf. XXIX) halten der in der Bildmitte sich aufbauende braunrothe Berg mit den in das grüne Gras des Gipfels eingedrückten Fußspuren und der oberhalb des Berges in stilisierter Wolke

¹⁾ Springer, Die Wandbilder im Emauser Kreuzgange n. a. O. S. 75 gibt an, dass hier dargestellt sei »David, vor der Arche tansend und Isaaks Opferung«. — ²⁾ Ekert, Posvátná místa Prahy II., S. 209 nennt ihn »Achior«. — ³⁾ Springer, Die Wandbilder im Emauser Kreuzgange n. a. O. S. 75 liest »fertur.«

entschwebende Heiland, der nur noch bis zu den Knien sichtbar ist, und dessen nackte Füße unter blaugefüttertem, rosafarbenem Mantel hervorschauen, vollständig die ältere Anordnungsweise dieses Vorganges fest. Ihr entspricht auch die Vertheilung der Apostel in zwei Gruppen am Fuße des Berges. An der Spitze der linken Gruppe steht Maria, deren braungelb gefütterter, blauer Mantel schleierartig über den Kopf emporgesogen ist; sie erhebt die gefalteten Hände. Hinter ihr erscheinen sechs Apostel, alles vorn der durch Bart und Haarkranz ausgezeichnete Petrus in grüngefüttertem, rosafarbenem Mantel über graubraunem Unterkleide. Die Linke in der Schulterhöhe erhebend, sieht er über Marias Schulter gleichsam zu der rechten Apostelgruppe hinüber, indes der neben ihm auftauchende Genosse seine Augen dem entscheidenden Herrn folgen lässt. Dasselbe thun die beiden nächsten Apostel, deren vorderer in gelbgehütetem, grünem Mantel die Arme über der Brust kreuzt und das würdige Gesicht ziemlich stark emporwendet, wogegen die beiden mehr gegen den Bildrand gerückten den Kopf etwas mehr senken, das Auge aber aufwärts blicken lassen. Der in der vorderen Reihe stehende in braunroth gefüttertem, lichtgelbem Mantel gibt seine Verwunderung durch das Erleiden der Rechten kund, deren Handfläche er dem Beschauer zukehrt, als wollte er, über den ungewöhnlichen Vorgang erschreckt, etwas von sich abwehren. Auch das Interesse der rechtsseitigen Gruppe folgt dem entschwebenden Heilande. Der greise Apostel, welcher hier gewissermaßen die Führung übernimmt und beide Arme in dem lichtroth gebühten, braunen Mantel verhüllt, richtet die Augen mit müßiger Kopfwendung gegen den Himmel. Den ihm folgenden blonden Jüngling, dessen grünes Unterkleid ein rosafarbenes Mantel deckt, darf man wohl als Johannes deuten; er erhebt stumm die Linke. Fast mit gleicher Wendung des Kopfes blickt der hinter Johannes stehende Apostel empor, während die Kopfhaltung des vierten in blauem Mantel ansers jener der Gruppenführers entspricht, und ein schwächeres Verlangen die Augensterne gleichsam aufwärts zieht. Das Vorbeugen seines blonden Hintermannes, der die Hände faltet, ist durch die Grenzlinie der Bildfläche bestimmt; er blickt geradeaus, indes der über ihm sichtbar werdende letzte Apostel den Blick wieder zum Himmel emporrichtet. Der Zusammenschluss der eine gewisse Symmetrie bezeichnenden Gruppen ist ganz natürlich und ungerungen; ihn hat die stellenweise recht derbe Übermalung der Gewänder in seiner Wirkung nicht beeinträchtigt.



Abb. 8. Himmelfahrt des Elias auf dem feurigen Wagen (Chärling, Stefan, Gerdilofel, untere Abtheilung links).

Das linke Bild der unteren Reihe, welches die Himmelfahrt des Elias auf dem feurigen Wagen (Abb. 8) bietet, ist zum großen Theile durch eine hohe spitzbogige Nische verdeckt, welche aus einer Madonna mit dem Kinde anfüllt; doch ist gerade das Wesentliche der Darstellung — allerdings übermalt — erhalten geblieben. Das von Flammen umgebene Pflögepaar strebt mit dem feurigen Wagen, um dessen Räder Flammen emporzüngeln, zum Himmel empor. Der im Wagen stehende grüneloklete Prophet wendet sich zurück und wird einem Jünglinge in lichtgelbem Gewände seinen violetten Mantel zu, den dieser mit ausgestreckten Armen auffängt. An dieser als Elias zu deutenden Gestalt hat die Übermalung nichts verschont; Gesicht und Gewand sind von ihr gleich betroffen. Das Vorwärtsneigen des Elias ist durch die Raumverhältnisse bedingt, da die herabgerückte Consol des Wölbungsraumes ein Aufrechtstehen des Propheten an dieser Stelle nicht mehr gestattet.

Mehr Ursprüngliches als an der Himmelfahrt des Elias ist an dem rechteiligen Bilde der unteren Abtheilung, der Jakobsleiter (Taf. XII, Abb. 2), geblieben. Auf schräg gestellter ockergelber Leiter steigen fünf Engel auf und ab. Am Fuße der Leiter schläft Jakob, in rotbraun gefüttertem gelbem Mantel über grauem Unterkleide gehüllt; sein Haupt ruht auf einem Steine, von welchem der rechte Arm ungerungen herabhängt. Neben dem Schlummenden ragt ein grün bewachsener Hügel empor. Von der fünf Engeln steigen gerade zwei die bis in die Wolken reichende Leiter hinauf.

zug nach Besiegung Goliaths und Empfang des Erlösers durch die Prophetenknaben gehörte, hat sich beim Mangel jedes verlässlichen Anhaltspunktes nicht einmal vermuten. Nach Analogie des Speculum humanae salutatis wäre wohl eher an den über Jerusalem weinenden Jeremias zu denken.

Für die Deutung der Szenen an der Ostwand des Nordostjoches (XIX) bietet die Inschrift ABEL OCCIDITVR CHRISTVS TRADITVR wenigstens zum größten Theile einen aus sich selbst herausgehenden Beleg, als mit dem Durchbrechen einer Fensterscheibe in der linken Wandfläche die Verräther Christi und durch eine die Besetzung des ganzen unteren Bildes rechts erfordernde Thüre wieder der Zusammenhang stark gestört erscheint. Von hier nimmt auch die Übermalung eines das Ursprüngliche ganz vernichtenden Umfang an, da die Gemälde des Ostjoches überwiegend auf einem jüngeren Bewerf stehen, dessen stellenweise erfolgtes Herabfallen die obere Bewerfschichte mit den Farben und Umrissskizzen der durch Spitzhackenbisse zerstörten ersten Bilder bloßgelegt hat.

Das obere Bild zeigt den Verriath Christi durch Judas; hinter dem Verräther drängen Kriegsknechte vor. Rechts daneben wird Christus gerade ergriffen, und erhebt der in einberrotheten Mantel gehüllte Petrus sein Schwert über dem Haupte des am Boden liegenden Knechtes des Hohenpriesters. Das unmittelbar unter dieser Scene angeordnete Tympanonbild, welches der Herrn Antlitz zwischen zwei Engeln bildet, entdämmt auf der allernächsten Wiederherstellung des Klosters. Von dem ersten Bedrängerorden in der unteren Reihe ist nur die Gestalt des Kais geblieben, welcher den zu ihm aufblickenden Abt erfasst und in das herabhängende Rechteck die todbringende Kugel wirft.

Die Deutung der nahezu ganz verschwandenen Darstellungen des ersten Ostjoches (XX) zuzugleichen die Reste der freilich auch schon stark beschädigten Inschrift: REX DAVID DERIDETVR A SEMELI CHRISTVS A IVDIS PROPHETA ELISEVS A PVERIS. Das obere Bild der Verpötlung Christi durch die Juden hat nach dem Herrn vor einem unter einem Baldachin ziemlich prächtig besetzten Manne erkennbar, aus dessen Gefolge ein Soldat im römischen Costume sich abhebt. In der linken Scene darunter nimmt man einen Mann mit zwei Rossen wahr, welchem sich ein anderer schwarz stehend zuwendet. Etwas deutlicher als diese Darstellung, welche inschriftlich als Verpötlung Davids durch Semei sichergestellt erscheint, ist die Verpötlung des Erlösers durch die Knaben, deren einer auf den rechts sichtbaren Propheten zustrahlt, indes mehrere andere, offenbar schon von der Strafe betroffen, auf dem Boden liegen.

In zweiten Ostjoches (XXI) werden die recht gut ausgeführten Darstellungen durch die Inschrift erläutert: IOB AFFLIGITVR AB VXORE CHRISTUS FLAGELLATVR A IVDIS ACHIOR AB ASSIRIS. Das Gemälde der oberen Abtheilung zeigt die in einer Halle sich vollziehende Geißelung des an die Säule gebundenen und dabei verspotteten Christus. Unten darunter gewahrt man den im Vordergrund sitzenden Job; gegen ihn droht sein Frau vor, deren Kopf noch außer dem eines bärtigen Fremdes erkennbar ist. Rechts erblickt man nur den nackten Leib des Achior, der auf des Hohenpriesters Veranlassung an einen Baum gebunden wurde.

Auf der Wand des dritten Ostjoches (XXII) ist in der oberen Hälfte die Kreuztragung Christi dargestellt, der sich zu dem Frauen Jerusalem wenden, indes Maria im Vordergrund von Joannes umarmt wird. Die Schaar der Juden drängt aus der Scene heraus; die Landschaft des Hintergrundes ist mit grauen Bergen bedeckt. Die beiden unteren Bilder sind nahezu ganz zerstört; von dem dem 17. Jahrhunderte entstammenden Übermalung des rechten ist noch ein Mann mit Turban zu erkennen, welcher den Herrn am Arme packt und stößt. Damit ist der Gang Isaaks zur Opferung charakterisiert, die hiesig ganz vorbildlich verglichen wird. Der Inschriftenstreifen YMAN QVI PARAT MARDACHEO PATRYLVVM SUSPENDITVR CHRISTVS DVCTVR AD MORTEM besagt, dass hier einer außerdem die nach der Kreuzigung gegenüberliegende Bestrafung Hamans dargestellt war.

Der Inschriftenstreifen des vierten Ostjoches (XXIII) JONAS IN VENTRE PISCIS PER TRES DIES CHRISTVS TERITA DIE RESVRREXIT A MORTVVS ANIMVS FERT PORTAS PHILISTINORVM gewährt für die Bestimmung aller Scenen vollste Sicherheit. Die in der oberen Bilderröhre eingestellte Auferstehung Christi, dessen Ausführung sehr roh ist, zeigt den vom Strahlenschein umgebenen Erlöser, welcher sich eben aus der bestatteten Tumba erhebt, während die zur Benachung des Grabes beigebenen Kriegsknechte erschrocken zuschauen. Die obere Hälfte der unteren Paralleldarstellungen mit dem vom Fische ausgeworfenen Jonas, der so oft in mittelalterlichen diesen beiden Bildern noch beigegeben wird, ist fast ganz der Zerstörung anheimgefallen, welche zeigt Saatan an der Thore der Stadt auf den Schultern.

Besser ist es im fünften Ostjoches (XXIV) mit den allerdings von starker Übermalung betroffenen, sonst aber in der Anordnung unverändert gebliebenen Wandbildern bestellt; selbst die Reste der Inschrift (Hellas ferti) in paradisiacalischer (Hellas ferti in celum Jacob) angelos ascendentes cum in celum beuarent die älteren Buchstabentypen.

Auf der Himmelfahrt Christi (Taf. XXV) halten der in der Bildmitte sich aufbauende braunrothe Berg mit den in das große Geis des Gipfels eingedrückten Fußspuren und der oberhalb des Berges in stillerter Wolke

¹ Springers, die Wandbilder im Kloster Engelberg, S. 10, 11 gibt an, dass die Capelle St. David, von der Apsis herab, die Hauptcapelle. — 2. Klary, Fortuna von Viter, S. 100, 101 die „Achior“. — 3. Springers, die Wandbilder im Kloster Engelberg, S. 10, 11 hier stimmt.

entschwebende Heiland, der nur noch bis zu den Knien sichtbar ist, und dessen nackte Füße unter blauegefüttertem, rosafarbenem Mantel hervorschauen, vollständig die ältere Anordnungsweise dieses Vorganges fest. Ihr entspricht auch die Vertheilung der Apostel in zwei Gruppen am Fuße des Berges. An der Spitze der linken Gruppe steht Maria, deren braungelb gefütterter, blauer Mantel schleierartig über den Kopf emporgezogen ist; sie erhebt die gefalteten Hände. Hinter ihr erscheinen sechs Apostel, allen voran der durch Bart und Haarkranz ausgezeichnete Petrus in grüingefüttertem, rosafarbenem Mantel über graubraunem Unterkleide. Die Linke in der Schulterhöhe erhebend, sieht er über Marias Schulter gleichsam zu der rechten Apostelgruppe hinüber, indes der neben ihm auftauchende Genosse seine Augen dem entschwebenden Herrn folgen lässt. Dasselbe thun die beiden nächsten Apostel, deren vorderer in gelbgehöhtem, grünem Mantel die Arme über der Brust kreuzt und das würdige Greisenantlitz ziemlich stark emporwendet, wogegen die beiden mehr gegen den Bildrand gerückten den Kopf etwas mehr senken, das Auge aber aufwärts blicken lassen. Der in der vorderen Reihe stehende in braunroth gefüttertem, lichtgelbem Mantel gibt seine Verwunderung durch das Erheben der Rechten kund, deren Handfläche er dem Beschauer zukehrt, als wollte er, über den ungewöhnlichen Vorgang erschreckt, etwas von sich abwehren. Auch das Interesse der rechtsseitigen Gruppe folgt dem entschwebenden Heilande. Der greise Apostel, welcher hier gewissermaßen die Führung übernimmt und beide Arme in dem lichtgelb gehöhten, braunen Mantel verhüllt, richtet die Augen mit mäßiger Kopfwendung gegen den Himmel. Den ihm folgenden blonden Jüngling, dessen grünes Unterkleid ein rosafarbener Mantel deckt, darf man wohl als Johannes deuten; er erhebt staunend die Linke. Fast mit gleicher Wendung des Kopfes blickt der hinter Johannes auftauchende Apostel empor, während die Kopfhaltung des vierten in blauem Mantel nahezu jener des Gruppenführers entspricht, und ein schnüchiges Verlangen die Augensterne gleichsam aufwärts zieht. Das Vorbeugen seines blonden Hintermannes, der die Hände faltet, ist durch die Grenzlinie der Bildfläche bestimmt; er blickt geradeaus, indes der über ihm sichtbar werdende letzte Apostel den Blick wieder zum Himmel emporrichtet. Der Zusammenschluss der eine gewisse Symmetrie bekundenden Gruppen ist ganz natürlich und ungezwungen: ihn hat die stellenweise recht derbe Übermalung der Gewänder in seiner Wirkung nicht beeinträchtigt.



Abb. 8. Himmelfahrt des Elias auf dem feurigen Wagen (Ostflügel, fünftes Gewölbejoch, untere Abtheilung links).

Das linke Bild der unteren Reihe, welches die Himmelfahrt des Elias auf dem feurigen Wagen (Abb. 8) bietet, ist zum großen Theile durch eine hohe spitzbogige Nische vernichtet, welche nun eine Madonna mit dem Kinde ausfüllt; doch ist gerade das Wesentliche der Darstellung — allerdings übermalt — erhalten geblieben. Das von Flammen umgebene Pferdepaar strebt mit dem feurigen Wagen, um dessen Räder Flammen emporzüngeln, zum Himmel empor. Der im Wagen stehende grüingekleidete Prophet wendet sich zurück und wirft einem Jünglinge in lichtgelbem Gewande seinen violetten Mantel zu, den dieser mit ausgestreckten Armen auffängt. An dieser als Elisäus zu deutenden Gestalt hat die Übermalung nichts verschont; Gesicht und Gewand sind von ihr gleich betroffen. Das Vorwärtsneigen des Elisäus ist durch die Raumverhältnisse bedingt, da die herabgerückte Console des Wölbungsansatzes ein Aufrechtstehen des Propheten an dieser Stelle nicht mehr gestattet.

Mehr Ursprüngliches als an der Himmelfahrt des Elias ist an dem rechtsseitigen Bilde der unteren Abtheilung, der Jakobsleiter (Taf. XII, Abb. 2), geblieben. Auf schräg gestellter ockergelber Leiter steigen fünf Engel auf und ab. Am Fuße der Leiter schläft Jakob, in rothbraun gefüttertem gelben Mantel über grauem Unterkleide gehüllt; sein Haupt ruht auf einem Steine, von welchem der rechte Arm ungezwungen herabhängt. Neben dem Schlummernden ragt ein grün bewachsener Hügel empor. Von den fünf Engeln steigen gerade zwei die bis in die Wolken reichende Leiter hinauf,

zwei andere herab, indes der fünfte zum Emporsteigen sich erst anschickt; sie sind alle gelb nimbiert und ebenso lebhaft als überwiegend gut bewegt. Der zu oberst stehende mit grünen Flügeln und hellrosafarbenem Gewande eilt die Leitersprossen hinauf, welche seine Hände sehr natürlich umfassen, während der ihm folgende mit Flügeln und Gewand in umgekehrter Farbengebung eine mehr kauende Haltung einnimmt. Der dritte in weißem Gewande mit braunen Flügeln kreuzt im Herabsteigen die Arme übereinander, der violettgekleidete, grügefügelte vierte sitzt gleichsam auf den unteren Sprossen und beugt sich zu dem fünften herab, der in grünem Gewande und mit violetten Flügeln auf der Leiter an ihm vorüberzukommen trachtet. Die Engelsfiguren sind in ihrer feinen Vorzeichnung verhältnismäßig gut erhalten.

Die Ostwand des südöstlichen Eckjoches (XXV), in welcher dem Einsetzen einer Thüre die Hälfte jedes der beiden unteren Bilder zum Opfer fiel, besitzt noch folgende, alle Darstellungen erklärende Inschrift: SVPERBLA BABILONIS DIVISIT LINGVAS. IGNIS DEVORAT HOSTIAS. SPIRITVS SANCTVS IGNE REPLET CORDA.

Die Ausgießung des heiligen Geistes (Taf. XXX) vollzieht sich in einer gewölbten Halle, in welcher Maria mit den Aposteln wieder in zwei Gruppen getheilt sind; links ist eine rund geschweifte Bank wahrnehmbar, auf welcher die heilige Jungfrau in blauem, über den Kopf emporgezogenem Mantel und sechs Apostel sitzen. Sie hat die Rechte deutend erhoben; der hinter ihr sichtbare Apostel in weißem Gewande trägt einen hellgelben Judenhut auf blondem Haare. Der über ihm auftauchende blickt erwartungsvoll empor, während der Kopf des grünlichgelb gekleideten dritten unkenntlich geworden ist. Umso deutlicher hebt sich das Greisenantlitz des vierten Apostels in violettem Mantel ab, der sich etwas nach vorn neigt; neben ihm tritt ein unbärtiger Jüngling zurück, über ihn und die ganze Gruppe schweift das Auge des graubärtigen sechsten, dessen grüngestaltete Gestalt wieder in Rücksicht auf den die Bildfläche umrahmenden Spitzbogen nach vorn geneigt ist. Der Maria gegenüber sitzende Führer der rechtsseitigen Apostelgruppe, den das blonde Haar und Bartlosigkeit als Johannes kennzeichnen, erhebt betend die gefalteten Hände. Sein Mantel ist braunroth, das Unterkleid wie der Mantel des hinter ihm sitzenden Petrus grün; zu letzterem wendet sich ein zwischen Johannes und Petrus auftauchender dritter Apostel um, welchem der blonde, braunroth gekleidete Hintermann des Apostelfürsten wie in einem Gespräch begriffen entgegenblickt. Am Bildrande sitzen zwei Greise, welche von den übrigen sich wegwenden und gleichfalls in Gedankenaustausch vertieft erscheinen. Der vordere, über dessen blauweißem Unterkleide ein grüner, unten blauer Mantel mit rothem Futter liegt, verstärkt mit den nach auswärts gekehrten Flächen der erhobenen Hände den Nachdruck seiner Darlegungen, welchen der hintere in grüngestalteter, violetter Mantel über gelblichweißem Untergewande mit Interesse zu lauschen scheint. Die rechte Bildhälfte ist stärker übermalt als die linke. Es fällt auf, dass über den Köpfen keine Feuerflammen oder Strahlen sichtbar sind; höchstens bei der an den rechten Bildrand rückenden Gestalt könnte ein Flämmchen über dem Haupte erhalten sein. Ebenso lässt sich auch von dem niederschwebenden Symbole des heiligen Geistes nichts mehr erkennen, der wohl einst in Taubengestalt innerhalb der eben die Bildfläche abschließenden Rundung erscheinen mochte.

Links unten erhielt sich noch das Wesentliche des Thurmbaues zu Babel (Abb. 9), mit welchem die Bibel die Sprachenverwirrung in Zusammenhang bringt. Der Thurm, dessen regelmäßige Quaderschichtung ganz genau erkennbar ist, ragt ein wenig über die daneben durchgebrochene Thüre empor. Auf demselben steht in einem ockergelben Gestelle ein Rad, durch welches an einem Seile ein braungelber Eimer emporgezogen wird; in seine beiden Handhaben ist ein Stab durchgesteckt, und je zwei Reifen legen sich oben und unten um die Dauben. Neben dem Gestellbalken gewahrt man einen Mann in grauer Mütze und rothbraunem Gewande. Unten lehnt eine schief gestellte Leiter an dem Thurme. Auf ihren Sprossen steigt gerade in weißgelbem Kittel, rothen Beinlingen, schwarzen Schuhen und mit rother Mütze ein Mörtelträger empor; eine kleine Mulde, von beiden Händen gehalten, ruht auf der linken Schulter. Neben dem Fuße der Leiter beugt sich ein violett gekleideter unbärtiger Jüngling mit hellgelber Mütze und schwarzen Schuhen etwas vorwärts und erfasst einen Balken. Hinter dem auf der Leiter Emporsteigenden bückt sich eine unkenntlich gewordene Gestalt zur Erde. Am Rande des Bildes erhebt sich eine Hütte, deren neben dem Wölbungsansatz sichtbares Dach auf braungelben Balken ruht. Bei derselben steht ein gelbgekleideter Mann, welcher den übrigen den Rücken kehrt und nach vorn geneigt mit beiden Händen den Stil einer offenbar zum Kalkrihren bestimmten Hacke umfasst. Der rechte Fuß ist leicht erhoben, der linke im schwarzen Schuh tritt fest auf.

Die rechtsseitige Hälfte der unteren Abtheilung bietet einen weißgedeckten Altartisch, dessen obere Kanten mit grünen und rothen Fransen besetzt sind; eine Stufe läuft unten um den Tisch, auf welchem zwei graue stierartige Opfertiere stehn. Die über dem Altare niederzüngelnden Flammen deuten auf das Opfer des Elias, welches durch das vom Himmel fallende Feuer verzehrt wird. Die beiden Thiere sind offenbar als die zwei Farren zu betrachten, welche nach dem dritten Buche der Könige von Elias und den Baalspriestern zu Opfern ausersehen sind.

An der Südwand des südöstlichen Eckjoches (XXVI) befindet sich über der auf die Vollendung und wiederholte Restaurierung der Kreuzgangsbilder Bezug nehmenden Inschrift eine nahezu ganz zerstörte Darstellung, deren rechte Hälfte Christus mit den beiden nach Emaus wandernden Jüngern zeigt, während man links in einer mehr bergigen Landschaft einen hochragenden Gebäudecomplex gewahrt. Die Reste der Inschrift . . . viae (?) Emmaus . . . lassen vielleicht annehmen, dass hier eine alte Darstellung des Klosters beabsichtigt war, da gerade das Wort Emmaus in Roth hervorgehoben ist. Darauf deutet auch die unmittelbar unter diesem Gemälde angeordnete Hauptinschrift über die Ausführung und mehrmalige Erneuerung der Kreuzgangsbilder hin. In der Wendung »CLAVSTRA HAEC AEDIFICAVIT ET PICTVRIS

ORNAVITI» muss das »HAEC« wohl so verstanden werden, dass darin ein ganz besonderer Hinweis auf etwas dem Leser über Inschrift sofort in die Augen Springendes lag. Das blieb aber in erster Linie das darüber stehende Bild, in dessen Darstellungsinhalt sich eine Abbildung des Emausklosters geradezu! zwanglos und jedenfalls naturgemässer als bei der Vision des Octavianus Augustus einzeichnen ließ. Denn »sie hatte einzig und allein an dieser Stelle eine Berechtigung: hier verherrlichte man im Bilde jene biblische Begebenheit, an deren Gedanktage 1372 die feierliche Weihe des Klosters erfolgt war, und wurde eigentlich förmlich dazu gedrängt, mit der Schilderung dieses Vorganges auch eine Darstellung des darnach benannten Hauses zu verbinden. Dies auf den zahlreichen Kreuzgangsbildern in irgendeiner



Abb. 9. Der Darstellung in Bratislava (südöstliches Erdgeschoss, Ostwand, untere Abteilung links).

Weise berücksichtigt zu finden, musste den Mönchen des Prager Emausklosters von allem Anfange an besonders wünschenswert und in Verbindung mit der für ihre Haugeschichte bedeutungsvollen Emauswanderung doppelt darstellungswürdig erscheinen. Leider ist es bei der starken Beschädigung des Gemäldes nicht möglich, Einzelheiten auf ganz bestimmte Theile der Klosteranlage zu beziehen, deren bergige Umgebung immerhin den Charakter des ursprünglichen Landschaftsbildes festhalten möchte. Seine Anbringung lag wohl ganz außerhalb des Anordnungsgedankens der alten Bilderreihen und erfolgte erst, als mit der durch einige Jahrzehnte wiederholten Feter des Weibetages¹⁾ sich auch die Bezeichnung »Emauskloster« ausgebildet hatte. Immerhin musste sie nach dem Buchstabencharakter der Inschriftreste schon vor den Hussitenkriegen erfolgt sein. Es erscheint die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass dies bei der 1412 durchgeführten Aufrischung der Wandgemälde geschah, deren letztes allein auf das Kloster selbst besonders Bezug nahm.

¹⁾ 1149. Bibliothek des Emausklosters. Manuscript No. 5, fol. 1, 2^a, S. 90. Most Sacer' des H. Cechner: »Hic Monasterium inno. hinc-
mum. »Emaus« in Slovaco, hic ubi hinc nomen Slovaco de facto manent apud vulgum, ex quod illud a Bohemico vocabulo derivatum hinc
»Emaus« vocatur.



zwei andere herab, indes der linke zum Emporstiegen sich mit anschickt, die sind alle gelb umhüllt und ebenso lebhaft als überwiegend gut bewegt. Der zu oberst stehende zu grünen Flügeln und hellrothfarbenen Gewände sitzt die Leiter sprossen hinauf, welche seine Hände vom unteren fassen, während der ihm folgende mit Flügeln und Gewand in umgekehrter Färbengebung eine mehr vertikale Stellung einnimmt. Der dritte in weissen Gewände mit braunen Flügeln kreist in Herabsteigen der vom vierten, die rotgelbmalte grüngefärbte vierte sitzt gleichsam auf dem unteren Sprossen und beugt sich zu dem fünften herab, der in gelbem Gewände mit mit violetten Flügeln auf der Leiter zu ihm vorüberzukommen trachtet. Die Angehörigen sind in herrlicher Veranschaulichung verhältnismäßig gut erhalten.

Die Ostwand des südlichen Ekkloches (XXVI) ist weiter dem Einsetzen einer Thüre die Hälfte jedes der beiden unteren Bilder von links auf rechts nach folgende alle Darstellungen erklärende Inschrift: SYPERBIA BABILONIS DIVISIT LINGVAM REBIS ILIUMAT IUSTIAS SPIRITVS SANCTVS RENE REPLET CORDA.

Die Darstellung des heiligen Geistes (lat. XXVI) vollzieht sich in einer gewölbten Halle, in welcher Maria mit drei Aposteln, welche in zwei Gruppen getheilt sind, links ist eine rund geschwungene Bank wahrnehmbar, auf welcher die heilige Jungfrau in blauer, über dem Kopf zusammengezogenen Mantel und sechs Apostel sitzen. Sie hat die Rechte demselben erhoben, der links ihr gegenüber Apostel in weissen Gewände trägt einen hellgelben Judenhut auf blauen Haaren. Der ihm links stehende Licht erwartungsvoll stehen, während der Kopf des grünlichgelb gekleideten dritten unkenntlich geworden ist. Dieser apollinische heilt sich die Gesichtshälfte des vierten Apostels in violettem Mantel an, der sich etwas mehr nach rechts, etwas über ihm ein schwarzer Flügeln streckt, über ihn und die ganze Gruppe schenkt das Auge des geschwungenen, durch geschwungenen Gestalt wieder in Richtung auf den die Bildfläche umschlingenden spiralförmigen nach vorne bewegt ist. Der Mann gegenüberstehende hinter der schwebenden Apostelgruppe, der das blaue Haar und Barteshaar als Jünger erkenntlich, schenkt dem die gestülpte Hand. Sein Mantel ist braunroth, das Unterkleid wie der Mantel des Mannes der ebenfalls Patre grau, zu erkennen scheint sich ein zwischen Johannes und Petrus stehender dritter Apostel im weissen Gewände, während der linke stehende gelbmalte Hauptmann des Apostelhaufens wie in einem Gespräch beifügen entgegensteht. Das Bildwerk trägt eine starke Wirkung, welche von den übrigen sich abhebt und gleichfalls in Gedächtnisbildern wieder zu erkennen. Der vierte, über einem braunrothem Unterkleide ein grüner, unter blauer Mantel ein rothbraun Pantalon trägt, streckt sich über zwei schwarze gelackte Flächen der erhöhten Hände den Nachdruck seiner Darlegung, welche der rechten in geschwungener, violettem Mantel über gelblichweitem Untergewände mit Interesse zu fassen scheint. Die rechte Hand ist etwas oberhalb als die linke. Es fällt auf, dass über dem Kopfe eines Fischfanges eine Straße verläuft, welche bei der an den rechten Bildrand reichenden Gestalt kreuzt im Flammchen über dem Bogen erhalten sein. Ebenso lässt sich auch von dem niederschwebenden Schwanz des heiligen Geistes nicht mehr erkennen, der wohl einst in Fischergestalt innerhalb der eben die Bildfläche umschlingenden Richtung erschlossen werden.

Links oben schließt sich noch die Wandfläche der Thüre (lat. 9), mit welchem die Höhe die Sprachverwirrung in Zusammenhang bringt. Die Thüre, dessen regelmäßige Quaderschichtung ganz genau erkennbar ist, trägt von wenig über die darüber durchgehende Thüre hinaus. Auf demselben steht in einem ockergelben Gemälde ein Bild, durch welches an einem Ende ein braungelber Eisener emporgelassen wird, in seine beiden Handflächen zu ein Bild durchdringt, und je zwei Köpfe legen sich oben und unten von die Dauben. Neben dem Gestaltlichen gewahrt eine kleine Figur in grauer Mütze und rufbraunem Gewände. Unten lehnt eine schief gestellte Leiter an dem Thürrahmen. Auf dem Sprossen steigt gerade in weißgelbem Kittel, rothen Beinlingen, schwarzen Schuhen und mit weisser Mütze ein Mitterträger empor, eine kleine Mühle, von beiden Händen gehalten, ruht auf der linken Schulter. Neben dem Fuß der Leiter beugt sich ein violett gekleideter unbärtiger Jüngling mit hellgelber Mütze und schwarzen Schuhen etwas vorwärts und erfasst einen halben. Hinter dem auf der Leiter Emporstiegenden bückt sich eine unkenntlich gewordene Gestalt vorwärts. Am Platte des Bildes erhebt sich eine Hütte, deren neben dem Wölbungsansatz sichtbarer Dach auf braungelben Balken ruht. Bei demselben steht ein gelbgekleideter Mann, welcher den übrigen den Rücken kehrt und nach vorne geneigt mit beiden Händen den Stül einer offenbar zum Kalkröhren bestimmten Hacke umfasst. Der rechte Fuß ist leicht erhoben, der linke im schwarzen Schuh tritt fest auf.

Die rechtsseitige Hälfte der unteren Abtheilung bietet einen weißgedeckten Altarisch, dessen obere Kanten mit grünen und ruffen Fransen besetzt sind, eine Stufe läuft unten um den Tisch, auf welchem zwei graue stierartige Opferthiere stehen. Die über dem Altare niederzählenden Flammen deuten auf das Opfer des Elias, welches durch das vom Himmel fallende Feuer verzehret wird. Die beiden Thiere sind offenbar als die zwei Färsen zu betrachten, welche nach dem dritten Buche der Könige von Elias und den Baalpriestern zu Opfern auserschen sind.

An der Ostwand des südlichen Ekkloches (XXVI) befindet sich über der auf die Vollendung und wiederholte Restaurierung der Kreuzgangsbilder Bezug nehmenden Inschrift eine nahezu ganz zerstörte Darstellung, deren rechte Hälfte Christus mit drei Kindern nach Emmaus wandernden Jüngern zeigt, während man links in einer mehr bergigen Landschaft einen hochragenden Gebirgscomplex gewahrt. Die Reste der Inschrift: . . . rta(?) Emmaus . . . lassen vielleicht annehmen, dass hier eine die Darstellung des Klosters beabsichtigt war, da gerade das Wort Emmaus in Roth hervorgehoben ist. Darauf deutet auch die unmittelbar unter diesem Gemälde angeordnete Hauptinschrift über die Ausführung und mehrmalige Erneuerung der Kreuzgangsbilder hin. In der Wendung »CLAVSTRA HAEC AEDIFICAVIT ET PICTURIS

ORNAVIT* muss das »HAEC« wohl so verstanden werden, dass darin ein ganz besonderer Hinweis auf etwas dem Leser der Inschrift sofort in die Augen Springendes lag. Das blieb aber in erster Linie das darüber stehende Bild, in dessen Darstellungsinhalt sich eine Abbildung des Emausklosters geradezu zwanglos und jedenfalls naturgemäßer als bei der Vision des Octavianus Augustus einbeziehen ließ. Denn *sie hatte einzig und allein an dieser Stelle eine Berechtigung; hier verherrlichte man im Bilde jene biblische Begebenheit, an deren Gedenktage 1372 die feierliche Weihe des Klosters erfolgt war, und wurde eigentlich förmlich dazu gedrängt, mit der Schilderung dieses Vorganges auch eine Darstellung des darnach benannten Hauses zu verbinden. Dies auf den zahlreichen Kreuzgangsbildern in irgendeiner



Abb. 9. Der Thurmbau zu Babel (südöstliches Eckjoch, Ostwand, untere Abtheilung links).

Weise berücksichtigt zu finden, musste den Mönchen des Prager Emausklosters von allem Anfange an besonders wünschenswert und in Verbindung mit der für ihre Hausgeschichte bedeutungsvollen Emauswanderung doppelt darstellungswürdig erscheinen. Leider ist es bei der starken Beschädigung des Gemäldes nicht möglich, Einzelheiten auf ganz bestimmte Theile der Klosteranlage zu beziehen, deren bergige Umgebung immerhin den Charakter des ursprünglichen Landschaftsbildes festhalten mochte. Seine Anbringung lag wohl ganz außerhalb des Anordnungsgedankens der alten Bilderreihen und erfolgte erst, als mit der durch einige Jahrzehnte wiederholten Feier des Weihetages¹⁾ sich auch die Bezeichnung »Emauskloster« ausgebildet hatte. Immerhin müsste sie nach dem Buchstabencharakter der Inschriftreste schon vor den Husitenkriegen erfolgt sein. Es erscheint die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass dies bei der 1412 durchgeführten Auffrischung der Wandgemälde geschah, deren letztes allein auf das Kloster selbst besonders Bezug nahm.

¹⁾ Prag, Bibliothek des Emausklosters. Manuscript Ia, S. 80 und I, 2^o, S. 90, Mons Sacer des H. Cechner: »Hinc Monasterium factum binominum videlicet in Emmaus et in Slovan, licet ultimum nomen Slovanie de facto maneat apud vulgum, eo quod illud a Boemico vocabulo derivatum magis arrideat quam nomen Emmaus«.



III.

Die Darstellungsgedanken der Emauser Kreuzgangsbilder, ihre Quellen und ihre Beziehungen zu gleichzeitigen oder gleichartigen Schöpfungen böhmischer Malerei.



Abb. 10. »Verkündigung Marii« aus dem Liber viaticus des Leitomischler Bischofes Johann von Neumarkt. (Prag, böhmisches Museum, Handschrift Nr. XIII. A. 12, Bl. 69^v.)

Gruppen der Bildervertheilung so scharf abgrenzen und doch wieder so leicht und naturgemäß aneinanderreihen wie in den Wandbildern des Emauskreuzganges.¹⁾ Jedem Kreuzgangsflügel fällt ein selbstständiger Anordnungsgedanke zu, während die Darstellungen der Eckjoche den Abschluss des einen und den Übergang zum andern übernehmen. Der Südflügel bietet die Vorbereitung auf die

eradezu eine bereits längst bekannte Thatsache ist es, dass die Darstellungen der Wandgemälde im Prager Emauskloster in das an Abwechslung und Gestalten so reiche Gebiet der sogenannten Biblia pauperum und des Speculum humanae salvationis fallen, aus welchem der Kunst des späten

Mittelalters ja mannigfache frischtreibende Anregungen zuströmten. Der ganze Reichthum dieser Quellen, dessen das bilder- und farbenfrohe Zeitalter sich augenscheinlich von ganzem Herzen erfreute, wurde in den Emauser Kreuzgangsbildern allerdings nicht erschöpft, sondern nur für den ganz besonderen Zweck eine demselben entsprechende Auswahl getroffen. Ihre Anordnung auf den Bildflächen nähert sich am ausgesprochensten der Zusammenstellung des Speculum humanae salvationis, wie weiter unten im Einzelnen nachgewiesen werden wird.

In wenigen Schöpfungen spätmittelalterlicher Wandmalerei lassen sich die einzelnen

¹⁾ Springer, Die Wandbilder im Emauser Kreuzgange a. a. O. S. 75 weist schon kurz darauf hin.

Ankunft des Herrn, der Westflügel die Kindheit Jesu bis zu seinem mit Taufe und Versuchung anhebenden Eintritte ins öffentliche Leben, der Nordflügel die wiederholt von Wandern begleitete Thätigkeit des Heilandes im öffentlichen Leben, welche mit dem vom Volksjubel begleiteten Einzuge in Jerusalem als mit einer großartigen Huldigung für das segensreiche Erdenwalten des Erlösers abschließt, und der Ostflügel das diesem Einzuge folgende Leiden und die Verherrlichung Christi bis zur Herabkunft des heiligen Geistes. Die der letzteren angebotene Darstellung des Ganges nach Emmaus, welche wohl als eine auch außerhalb des ganzen Anlagengedankens vollberechtigte örtliche Anspielung sich nahezu unauffällig anreicht, stört weniger als die im zweiten Joch des Südflügels begegnende Bezugnahme auf Ordensheilige und Slawenapostel; sie entspricht auch dem niedrigen, das in München des kaiserlichen Klostergründers andingt, unterbricht aber immerhin nicht glänzend die Zusammenhang der Südfügelbilder. Das innige Aneinanderschließen, welches man bei allen übrigen Darstellungen des Kreuzjages produzieren kann, verleiht vollauf zu der Annahme, dass in dieser Stelle sich ursprünglich wohl ein in die Zwickelzone sich weitläufig eingliederndes Gemälde befand; ein Vergleich mit dem Speculum humanae salutis zeigt, dass sich um Begebenheiten vor der Vertreibung aus dem Paradiese handeln muss, welche im dritten Buche des Epos erzählt sind, vielleicht auf die Vermählung des ersten Menschenpaares und die Verführung Adams durch die Schlange (Gen. 2, 24) zu beziehen sind. Es folgt dann die Vertreibung der straffälligen Menschen aus dem Paradiese, welches nach dem Opfer des Kreuzes und nach dem Hinabsteigen Christi zur Vohölle aus neue den abgeschiedenen Frommen wie dem römischen Kaiser Augustus zugänglich wird. Das Verderben, welches durch die Schlange in und über die Welt gekommen ist, wird durch die Erfüllung der Verheißung gestillt, dass der Schlange Kopf zertritten wird. Diese Aufgabe fällt der heiligen Jungfrau als Vertreterin des Samens des Weibes zu, die in ähnlicher Weise den Friesel der ganzen Menschheit zertritten wie Judith oder David die Feinde ihres Volkes. Auf diese Jungfrau deutet die wunderbare Vision hin, welche dem Kaiser Octavianus Augustus durch Vermittlung der ägyptischen Sibylla intheil wird; in ihr liegt der unmittelbare Hinweis auf die Ankunft, beziehungsweise das Herabsteigen des Herrn zur Erde und der Abschluss der Vorbereitungs-darstellungen, von welchen die Verkündigung Maria mit der ihr von oben sendenden Begnadung zur Kindheit Jesu im Westflügel überleitet. Der aus dem brennenden Dornbusche zu Moses redende Gott und der vom Himmel auf das Viles Gethoros herabfallende Thau erscheinen als recht glücklich gewählte Vorbilder der Verkündigungsszene.

Im Westflügel fallen der Kindheit und Jugend Jesu die Darstellungen der Geburt Christi, der Beschneidung, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, des Kindermordes in Bethanien und die Flucht nach Aegypten, der Taufe und Versuchung Christi zu. Die fünf ersten Szenen zeigen Christus vollständig in abhängiger von seinen Eltern und unter dem schützenden Schutze derselben, während die beiden anderen schon eine Selbstständigkeit seines Auftretens bezeugen, indem noch die Darstellung auf die Einbeziehung seiner Eltern ganz verzichtet, deren Treue erst die Erlebnisse des Kindes begleitet, bis es derselben entwachsen ist und zum Eintritte in das öffentliche Leben sich vorbereitet.

Die schon im Einzelnen gewürdigten Parabeldarstellungen lassen in ihren Abweichungen von dem sonst begegnenden Brauche und bei unverrückten Festhalten an der Gleichmäßigkeit der Anordnung eine gewisse Freiheit künstlerischer Bewegung nicht verkennen. Dies gilt von der Wurzel Jesse, von der Beschneidung Abrahams und des Sohnes Saphors, von der Verheirathung Josephs und Pharaos.

Dem Nordflügel ist die Behandlung der wiederholt von Wandern begleiteten Thätigkeit des Heilandes im öffentlichen Leben zugewiesen, die mit dem Weinwunder der Hochzeit zu Cana anhebt. Wie der Herr sich hier bei einem trübsamen Anlasse mildherzig unverschuldeter Noth im entscheidenden Augenblicke annimmt, so geht auch andere geartete Noth und Lebensnoth der Menschen nicht unbeachtet an ihm vorüber, sondern bestimmt sein erbarmungsreiches Herz zu erheblichen Handeln. Für den größten Schmerz einer gramgeheugten Mutter, welche verzweiflungsvoll ihr Thiergestes zu heilen sucht, heilt er als Heilmittel die größte Freude mit der Wiederherstellung des todtten Sohnes, in der er sich zugleich an ihre über Leben und Tod regt. Die Größe des Rettens in irdischer Noth wächst mit der Zahl der, welche nach Eingreifen des Heilandes zu denselben befreit waren. Wie der Herr die jammernden Witve von Saida durch Eingreifen ihres Kindes zu denselben befreit wissen, so befreit er auch den irdischen Vater, der nach Tausenden stützenden Vorkämpfern nur schwachen ausdauern und doch thatsächlich überreichen Mächtigkeiten, welche selbst bei noch größeren Heilmittelkosten genügt hätten. Erwie er sich bereits bei der Hochzeit zu Cana als Herr über die Gaben der Natur und ihre wunderbaren, zum dienstbaren Kräfte, so tritt dies bei den wunderbaren Volkserweckungen in noch höherem Grade entgegen. Das in Saat und Ernte eines jeden Jahres sich gewissermaßen erneuernde Wunder der Brotvermehrung durch die Gnade des Himmels, der das Volk Israel im Mannaregen eine nicht minder wunderbare Speisung und Rettung aus schweren Nöthen dankte, nimmt hier ganz bestimmte Darstellungsformen an, deren erhabenen Inhalt Begebenheiten aus dem segensvollen Wicken des Erlösers bilden. Im zweiten Nordflügeljoch ist von der Wunderthätigkeit des Herrn abgegangen, eine andere Seite seines öffentlichen Lebens, sein Verkehr mit Feind und Freund, findet nun Berücksichtigung, indem er hohheitsvoll die thätlichen Angriffe auf seine Person blüht, welche ihm die Steinwerfer ablehnende Geberde zurückweist und voll freundlicher Lebenswürdigkeit der Einladung Marthas folgen sich anschickt. Einmal ganz Herr, an dessen Größe die Niedrigkeit erbitterter Angriffe nicht heranzureichen

Die Darstellungsgedanken der Emauser Kreuzgangsbilder, ihre Quellen und ihre Beziehungen zu gleichzeitigen oder gleichartigen Schöpfungen böhmischer Malerei.



...dazu eine bereits längere
...kunde. Tatsache ist es, dass
...die Darstellungen der Wand-
...gemälde im Pöcher Einatmosphäre
...das in Abwechslung
...und Gedächtnisreiche Gebiet
...der sogenannten Biblia pauperum
...und des Speculum humanitatis
...adventum fallen, die wä-
...hrend der Kunst des späten

...Nachtlichtes in unermesslicher Reichhaltigkeit
...regungen umfassen. Die ganze Kunst
...dieser Quellen, denen die Bilder des 14. und 15.
...fröhen Zeitalters sich angeschlossen haben, ist
...Herren zürücker, wurde in den Emauser Kreuz-
...gangsbildern allerdings nicht erreicht. Es handelt
...nur für den ganz bescheidenen Zweck, die
...selben entsprechende Anzahl geistlicher
...Anordnung auf den Staffeln über die
...angesprochenen der Zusammenstellung des
...Speculum humanitatis, wie schon
...ten in Einzelnen nachgestrichen werden.
...In wenigen Schöpfungen böhmischer
...licher Wandmalerei lassen sich

Abb. 10. Die Kreuzgangsbilder des Emauser Klosters (aus dem Buch: Die Emauser Kreuzgangsbilder, Wien, 1898, S. 11, 12, 13).

...Gedanken der Bilderdarstellung so schief abgelesen und doch wieder so leicht und selbstverständlich
...wieder in den Wandbildern des Emauser Kreuzganges. In jedem Kreuzgangsbild ist ein
...ständiger Berechnungsgedanke zu, während die Darstellungen der Emauser Kreuzgangsbilder
...einen und den Ganggang aus einem übernehmen. Der Künstler hat die Emauser Kreuzgangsbilder

1) ... Die Wandbilder im Emauser Kloster ...

Ankunft des Herrn, der Westflügel die Kindheit Jesu bis zu seinem mit Taufe und Versuchung anhebenden Eintritte ins öffentliche Leben, der Nordflügel die wiederholt von Wundern begleitete Thätigkeit des Heilandes im öffentlichen Leben, welche mit dem vom Volksjubel begleiteten Einzuge in Jerusalem als mit einer großartigen Huldigung für das segensreiche Erdenwallen des Erlösers abschließt, und der Ostflügel das diesem Einzuge folgende Leiden und die Verherrlichung Christi bis zur Herabkunft des heiligen Geistes. Die der letzteren angeschlossene Darstellung des Ganges nach Emaus, welche wohl als eine auch außerhalb des ganzen Anlagegedankens vollberechtigte örtliche Anspielung sich nahezu unauffällig anreicht, stört weniger als die im zweiten Joche des Südflügels begegnende Bezugnahme auf Ordensheilige und Slawenapostel; sie entspricht wohl einem Gedanken, der an Absichten des kaiserlichen Klostergründers anklingt, unterbricht aber immerhin nicht glücklich den Zusammenhang der Südflügelbilder. Das innige Aneinanderschließen, welches man bei allen übrigen Darstellungen des Kreuzganges beobachten kann, berechtigt vollauf zu der Annahme, dass an dieser Stelle sich ursprünglich auch ein in die Reihenfolge sich sachgemäß eingehedrendes Gemälde befand; ein Vergleich mit dem *Speculum humanae salvationis* ließe, da es sich um Begebenheiten vor der Vertreibung aus dem Paradiese handeln muss, welche im dritten Südflügeljoch eingereiht ist, vielleicht auf die Vermählung des ersten Menschenpaares und die Verführung Adams durch Eva schließen.¹⁾ Ihr folgt dann die Vertreibung der straffälligen Menschen aus dem Paradiese, welches nach dem Opfertode am Kreuze und nach dem Hinabsteigen Christi zur Vorhölle aufs neue den abgeschiedenen Frommen wie dem reumüthigen Schächer zugänglich wird. Das Verderben, welches durch die Schlange in und über die Welt gekommen ist, wird durch die Erfüllung der Verheißung gesühnt, dass der Schlange Kopf zertreten wird. Diese Aufgabe fällt der heiligen Jungfrau als Vertreterin des Samens des Weibes zu; die in ähnlicher Weise den Feind der ganzen Menschheit vernichtet wie Judith oder David die Feinde ihres Volkes. Auf diese Jungfrau deutet die wunderbare Vision hin, welche dem Kaiser Octavianus Augustus durch Vermittelung der tiburtinischen Sibylle zuteil wird; in ihr liegt der allernächste Hinweis auf die Ankunft, beziehungsweise das Herniedersteigen des Herrn zur Erde und der Abschluss der Vorbereitungs-darstellungen, von welchen die Verkündigung Mariä mit der ihr von oben werdenden Begnadung zur Kindheit Jesu im Westflügel hinüberleitet. Der aus dem brennenden Dornbusche zu Moses redende Herr und der vom Himmel auf das Vlies Gedeons herabfallende Thau erscheinen als recht glücklich gewählte Vorbilder der Verkündigungsszene.

Im Westflügel fallen der Kindheit und Jugend Jesu die Darstellungen der Geburt Christi, der Beschneidung, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, des Kindermordes in Bethlehem und der Flucht nach Ägypten, der Taufe und Versuchung Christi zu. Die fünf ersten Scenen zeigen Christus vollständig in Abhängigkeit von seinen Eltern und unter dem Schutze derselben, während die beiden anderen schon eine Selbständigkeit seines Auftretens betonen, indem auch die Darstellung auf die Einbeziehung seiner Eltern ganz verzichtet, deren treue Hut die Erlebnisse des Kindes begleitet, bis es derselben entwachsen ist und zum Eintritte in das öffentliche Leben sich vorbereitet.

Die schon im Einzelnen gewürdigten Paralleldarstellungen lassen in ihren Abweichungen von dem sonst begegnenden Brauche und bei unverrücktem Festhalten an der Gleichmäßigkeit der Anordnung eine gewisse Freiheit künstlerischer Bewegung nicht verkennen. Dies gilt von der Wurzel Jesse, von der Beschneidung Abrahams und des Sohnes Sefhoras, von der Verehrung Josephs und Pharaos.

Dem Nordflügel ist die Behandlung der wiederholt von Wundern begleiteten Thätigkeit des Heilandes im öffentlichen Leben zugewiesen, die mit dem Weinwunder der Hochzeit zu Cana anhebt. Wie der Herr sich hier bei einem freudigen Anlasse mildherzig unverschuldeter Noth im entscheidenden Augenblicke annimmt, so geht auch anders geartete Seelen- und Leibesnoth der Menschen nicht unbeachtet an ihm vorüber, sondern bestimmt sein erbarmungsreiches Herz zu hilfreichen Handeln. Für den größten Schmerz einer gramgebeugten Mutter, welche verzweiflungsvoll ihr Theuerstes zur letzten Ruhe begleitet, findet er als Heilmittel die größte Freude mit der Wiederbelebung des toten Sohnes, in der er sich zugleich als Herr über Leben und Tod zeigt. Die Größe des Retters in leiblicher Noth wächst mit der Zahl jener, welche durch Eingreifen eines Einzelnen aus derselben befreit wurden. Wie der Herr der jammernden Witwe ihren schon verloren gegebenen Liebling und mit ihm die Lebensfreude zurückgibt, so befriedigt er auch den leiblichen Hunger der nach Tausenden zählenden Volksmengen mit scheinbar unzulänglichen und doch thatsächlich überreichen Mitteln, welche selbst für weit größere Theilnehmerzahlen genügt hätten. Erwies er sich bereits bei der Hochzeit zu Cana als Herr über die Gaben der Natur und ihre wundersamen, ihm dienstbaren Kräfte, so tritt dies bei den wunderbaren Volksspeisungen in noch höherem Grade zutage. Das in Saat und Ernte eines jeden Jahres sich gewissermaßen erneuernde Wunder der Brotvermehrung durch die Gnade des Himmels, der das Volk Israel im Mannaregen eine nicht minder wunderbare Speisung und Rettung aus schweren Nöthen dankte, nimmt hier ganz bestimmte Darstellungsformen an, deren erhabenen Inhalt Begebenheiten aus dem segensvollen Wirken des Erlösers bilden. Im zweiten Nordflügeljoch ist von der Wunderthätigkeit des Herrn abgegangen, eine andere Seite seines öffentlichen Lebens, sein Verkehr mit Feind und Freund, findet nun Berücksichtigung, indem er hoheitsvoll die thätlichen Angriffe auf seine Person bloß durch eine die Steinwerfer ablehnende Geberde zurückweist und voll freundlicher Liebenswürdigkeit der Einladung Marthas zu folgen sich anschickt. Einmal ganz Herr, an dessen Größe die Niedrigkeit erbitterter Angriffe nicht heranzureichen

¹⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters u. a. O. S. 19.

vermag, und der mit einem Winke seiner Hand alles zu beherrschen imstande ist, das anderemal ganz herablassende Huld, welche nicht allein im Hause des Reichen, sondern überall einkehrt, wo ein Herz in Liebe seiner verlangt und seine Einkehr herbeisehnt. Dass er aber selbst für die Feinde sein Leben hinzugeben bereit ist, hebt die symbolische Darstellung Christi in der Kelter ganz besonders hervor. Wenn der Einkehr Christi bei Martha die Speisung der Propheten durch die Witve von Sarepta und die Sunamitin gegenüberstehen, so darf wohl darin ein Hinweis erblickt werden, dass der Herr niemals zögert, mit seinem Troste namentlich bei Vereinsamten einzukehren. Der Zug menschenfreundlichster Herablassung beherrscht auch die Begegnung Christi mit der Samariterin, die ja selbst darauf hinweist, dass die Juden sonst keine Gemeinschaft mit den Samaritern hätten, und das Zusammentreffen des Herrn mit Maria Magdalena beim Mahle im Hause des Pharisäers oder Simons des Aussätzigen zu Bethanien; aber es klingt dabei noch eine andere Eigenschaft durch. Beidemale im Verkehre mit Frauen, deren Lebensführung nicht einwandfrei war, setzt Christus sich über das oft so ungerechte Urtheil sowohl seines Volkes als auch der Welt überhaupt hinweg und nähert sich selbst den Sünderinnen, um sie über den Umfang ihrer Schuld aufzuklären und ihnen Vergebung derselben zu gewähren. Seiner Allwissenheit entgeht nichts; ihr ist der Sinn jeder, selbst einer mehrdeutigen Rede vollkommen klar und die Zahl der Vergehen gegenwärtig. Er vermag die letztere ebenso genau anzugeben wie in seiner Allbarmherzigkeit und Gnade auch die größte Sündenschuld zu verzeihen, von welcher sein Machtwort die Seele in gleicher Weise befreit, wie es am Leibe den gefürchteten Aussatz zu bannen imstande ist, der als das schwerste körperliche Leiden in den zwei Parallelszenen dem Sündenmangel der Seele gegenübergestellt ist. Und hält man Christi Einkehr bei Martha neben die Einnahme des Mahles bei dem Pharisäer oder bei Simon dem Aussätzigen in Bethanien, so sieht man wiederum betont, dass für den Herrn weder hoher Rang noch Reichthum maßgebend bleiben, um in Haus und Herz der Menschen einzukehren. Die Gemälde an der Nordwand des Kreuzganges behandeln demnach drei verschiedene Phasen des öffentlichen Lebens Christi: Christus vermag durch seine Wunderkraft die Noth der Menschen zu lindern und seine Allmacht zu erweisen; Christus im Verkehre mit Feind und Freund, die Angriffe der Gegner hoheitsvoll abwehrend und die Beweise freundlich entgegenkommender Liebe gütig annehmend; Christus verkehrt mit Sündern und überzeugt sie ebenso von ihrer Schuld wie von seiner erbarmenden Gnade. Diese Thätigkeit hat den Herrn in weiten Kreisen der Bevölkerung beliebt gemacht, deren laute Jubelrufe ihn beim Einzuge in Jerusalem begleiten; derselbe ist der Gipfelpunkt des öffentlichen Auftretens Christi, zu welchem das segensreiche und erbarmende Wirken des Herrn allmählich emporführte, und von welchem der dadurch geschürte Neid bitterter, in ihrer Macht und ihrem Einflusse schwer bedrohter Gegner, der Eigennutz eines Treulosen aus dem vertrautesten Freundeskreise und die Wankelmüthigkeit der in ihrer Überzeugung schwankenden Volksmenge noch rascher herabdrängten. Als letzte Scene an der Nordwand leitet der Einzug Christi in Jerusalem von seinem öffentlichen Leben zu seinem Leiden hinüber, das mit den Ostwanddarstellungen einsetzt; die höchste Entfaltung der Blüte trägt schon den Keim des Absterbens, die begeisterte Anerkennung zugleich die rasch herandrängende Verkenning des Undankes in sich, welcher den größten Wohlthäter der Menschheit schonungsloser Verfolgungswuth preisgibt.

Zwei Gedanken bestimmen die Scenenauswahl für die Ostwand des Kreuzganges: das vom Verrathe des Judas bis zur Kreuztragung reichende Leiden und die mit der Auferstehung anhebende und im Pfingstwunder ausklingende Verherrlichung Christi. Über Verrath und Beschimpfung jeder Art triumphiert die Größe dessen, der auch die Pforten des Grabes zu sprengen und aus eigener Macht sich zum Himmel emporzuschwingen vermag, aber durch Mittheilung seines Geistes an seine treuesten Anhänger für alle Zeit die Fortdauer seiner Lehre und ihrer weltbeglückenden Heilswahrheiten sichert.

Die Wandgemälde des Emauskreuzganges erweisen sich als eine in allen Einzelheiten wohlgedachte und geradezu organisch streng gegliederte Bilderreihe, die sich ganz ungezwungen zu einem künstlerisch wirksamen Ganzen zusammenschließt und zugleich in einzelnen Theilen für sich verständlich bleibt. Die bestimmte Scheidung der Anordnungsgedanken in den vier Flügeln hebt nirgends den Zusammenhang des Ganzen auf, den gewisse Übergangsdarstellungen der Eckjoche aufrecht erhalten.

Durch die Scenen an der Südwand, welche von der Erschaffung Evas bis zu der Vision des Kaisers Octavianus Augustus der Verkündigung Mariä vorangehen, rückt die Emauser Bilderfolge dem Darstellungskreise des *Speculum humanae salvationis* näher als jenem der *Biblia pauperum*. Bilderreihen dieser Art scheinen in Böhmen schon vor der Erbauung des Emausklosters — in und bei Prag — nicht unbekannt gewesen zu sein. Als älteste, quellenmäßig erweisbare dürfte wohl jene gelten, über welche im Anschlusse an die 1276 auf Befehl des Bischofes Johann III. durchgeführte neue Dachdeckung des Prager Domes ausdrücklich berichtet wird¹⁾: »Fecit etiam duas fenestras magnas de subtili opere et pretioso, et vitro eas clausit, in quibus materia depicta continebatur veteris et novi testamenti.« Es handelte sich bei diesen auf Kosten des Bischofes hergestellten Fenstern, welche offenbar ein Ersatz für ältere, 1264 vom Sturme zerstörte Domfenster²⁾ waren, um Zusammen-, beziehungsweise Gegenüberstellungen aus dem alten und neuen Testamente, die man während des Mittelalters so gerne für Glasgemälde benutzte. Die Zweizahl der Fenster brauchte der Unterbringung einer größeren Scenenmenge nicht im Wege zu stehen; denn in der Stiftskirche zu Weißenburg im Elsass

¹⁾ *Cosmae continuatores. Font. rez. Bohem., II., S. 302.* — ²⁾ *Ebdem., S. 298. Fenestras etiam Pragensis ecclesie vitreae contractae sunt.*

wusste man ja auch nicht weniger als elf Typen und Antitypen in einem Fenster unterzubringen.¹⁾ Natürlich legte man besonderen Wert darauf, an Örtlichkeiten, die geradezu für beschauliche Betrachtung auf Grund des Schriftwortes bestimmt waren, die Möglichkeit einer leichten Orientierung in demselben und einen Überblick über die mannigfachen Wechselbeziehungen der einzelnen Bibelstellen und der durch sie belegten Thatsachen zu bieten. So weiß Aeneas Sylvius von dem Kreuzgange des im 14. Jahrhunderte erbauten Cistercienserklosters Königsaal bei Prag zu berichten²⁾: »In huius litteribus vetus nouumque testamentum ab inicio genesis usque ad apocalipsim Johannis litteris maiusculis in tabulis scriptum continebatur notis quo alcius irent paulatim crescentibus: ita vt a summo vsque deorsum facilis lectio preberetur.« Jedenfalls kann diese Art der Kreuzgangsausschmückung kaum nur als eine Neben- und Übereinanderstellung von Bibelstellen gedacht werden, welche vielmehr bloß die Erläuterung zu entsprechenden Bildern abgegeben haben müssen. Denn ein Blick auf die bilderreiche Ausstattung des bekannten Kreuzganges in Brixen³⁾ lehrt zur Genüge, dass in einer ähnlichen Weise das Schriftwort auch in Königsaal zur Belegung der Kreuzgangswände und Wölbungen herangezogen und dafür eine an den Heilsspiegel und die Armenbibel sich anlehende Anordnung gewählt wurde. Waren doch derartige typologische Bilderreihen bis zum Ausgange des Mittelalters gerade als Kreuzgangsschmuck nicht unbeliebt; fasste ja noch 1491 Abt Blasius von Hirsau den Entschluss, drei Flügel des Klosterkreuzganges mit Glasgemälden zu schmücken, deren Darstellungsinhalt nach den erhaltenen Beschreibungen der typologischen Reihenfolge der Biblia pauperum vollständig entsprach.⁴⁾ Wie lange man sich an diesen Ausschmückungsbrauch der Kreuzgänge hielt, und wie man sich sogar bemühte, denselben mit ganz anderen Anschauungen späterer Epochen unmittelbar in Föhlung zu bringen, lassen die Glasgemälde im Kreuzgange des Klosters Wettingen erkennen,⁵⁾ welche Begebenheiten der Schweizer Landesgeschichte mit Vorbildern aus dem alten Testamente und mit Thatsachen aus dem neuen zusammenstellen. Unter solchen Umständen kann es nicht im geringsten auffallen, dass man für die Ausschmückung des Kreuzganges im Prager Emauskloster gerade diesen Darstellungsinhalt und eine mit Heilsspiegel und Armenbibel sich so vielfach berührende Anordnung der einzelnen Szenen wählte. Zeigt ja der Kreuzgang in Strakonitz mit seinen Gemälderesten, dass man in Böhmen für die Ausmalung der Kreuzgänge während des späten Mittelalters offenbar gern die Darstellungen aus dem Leben und Leiden des Heilandes verwertete und zwei Bilderreihen übereinander anordnete. Sie in größeren Anlagen durch Hinzugabe alttestamentlicher Vorbilder noch lebendiger zu veranschaulichen, bezeichnet nur eine der Kunst nicht abträgliche Erweiterung des Stoffes, die ganz dem Geiste einer Blütezeit des Kunstlebens in Böhmen entspricht, weil sie höhere Ziele steckte und die wetteifernde Bethätigung gerade der besten Kräfte förderte.

Wird es auch für die Wertschätzung der Wandbilder des Emauskreuzganges immer von Bedeutung bleiben, an einer möglichst großen Zahl vergleichener Darstellungen der Biblia pauperum und des Speculum humanae salvationis auf ihre Eigenart, beziehungsweise ihre Abhängigkeit abgeschätzt⁶⁾ zu werden, so kann diese Vergleichung hierorts doch wesentlich eingeschränkt werden, da es genügt, die erwähnten Bilderreihen hauptsächlich aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts und aus dem Beginne des 15. ins Auge zu fassen und insbesondere Bilderfolgen aus Böhmen oder dessen nächsten Nachbargebieten heranzuziehen. Nicht minder enthalten biblische Handschriften, wie die Wenzelsbibel in Wien oder die 1402 vom Kuttenberger Münzmeister Konrad von Wechta erworbene zweibändige Bibel im Museum Plantin-Moretus zu Antwerpen⁷⁾ und noch manch andere Denkmale der Buchmalerei aus der Luxemburger Periode verschiedene Berührungseinzelheiten, welche die Emausbilder in einem ganz interessanten Zusammenhange und lebendigster Wechselbeziehung mit den besten Leistungen der Zeit zeigen.

Die Darstellungen des ersten Südflügeljoches stehen zu je zwei nebeneinander, was der gewöhnlichen Anordnung des Speculum humanae salvationis entspricht, die meist zwei Szenen jeder Seite der Handschriften zuteilt und durch Beschriften erläutert. Doch bringt das Speculum humanae salvationis der Stiftsbibliothek in Kremsmünster (Nr. 243), welches

1) Laib und Schwarz, Biblia pauperum, S. 31. — 2) Aeneas Sylvius, Historia Bohemica notabilis et iocunda a principio gentis usque ad Georgium Poggebratium, Cap. XXXVI. — Becker, Chronica eines fahrenden Schülers oder Wanderbüchlein des Johannes Butzbach, S. 71—72 erzählt davon auch; seine Quelle scheint Aeneas Sylvius gewesen zu sein, da die Redewendungen sich stark berühren. — 3) Walchegger, Der Kreuzgang am Dom zu Brixen (Brixen 1895). — 4) Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters a. a. O. S. 18. — 5) Lübke, Die Glasgemälde im Kreuzgange zu Kloster Wettingen. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, 14. Bd. (Zürich 1862), S. 113 ff. — 6) Außer der Wiener Wenzelsbibel und der Antwerpener Bibel, die bei ihrem großen Reichthume von Darstellungen ganz besonders für die Vergleichung der alttestamentlichen Szenen von ungewöhnlicher Wichtigkeit sind, wurden namentlich Handschriften des Speculum humanae salvationis verglichen, welche im 14. Jahrhunderte schon in Böhmen waren oder hier während der Luxemburgerzeit entstanden: C 20 und C 21 (auch A, 32) der Bibliothek des hochwürdigsten altzeit getreuen Metropolitancapitels zu St. Veit in Prag; Fragmente eines tschechischen Heilsspiegels aus dem 14. Jahrhunderte und die Handschrift III. B. 10 des böhmischen Messiums in Prag, welche Herr Bibliothekar Patera nach den sprachlichen Eigentümlichkeiten zwischen 1415 bis 1425 ansatz; die Göttweiger Handschrift Nr. 147, deren Herkunft aus Böhmen anderwärts nachgewiesen werden soll, die Hohenfurter Handschrift Nr. 97 und die allerdings des Bilderschmuckes ganz entbehrenden, aber für denselben berechneten Handschriften I. B. 11 und III. D. 13 der k. k. Universitätsbibliothek in Prag, von welcher letzteren die erste 1399 vollendet wurde, wie die Einzeichnung auf Bl. 101 lehrt; Explicit speculum humane salvationis factum feria sexta ante festum Georgii sub Anno domini M^o. C. C. Nonagesimo Nono Et cetera. Als zeitlich und inhaltlich den Emausbildern sehr nahe stehend, wurde zu gleichem Zwecke herangezogen die Concordantia caritatis des Abtes Ulrich von Lillienfeld. Von einem weiteren Eingehen auf die zahlreichen Handschriften des Heilsspiegels und der Armenbibel, die sich in anderen europäischen Bibliotheken erhielten, sah Verf. ab, weil er sich auf das wichtigste Vergleichsmaterial beschränken musste und nicht eine Studie über Heilsspiegel und Armenbibel, sondern bloß über den Zusammenhang beider mit den Emausbildern schreiben wollte, welche auch auf ihre Beziehungen zu manch anderem Werke böhmischer Malerei des 14. Jahrhunderts geprüft wurden. — 7) Schlosser, Die Bilderhandschriften Königs Wenzel I. a. a. O. S. 214 ff.

mit der Reihenfolge der Handschrift Nr. 147 der Bibliothek des Benedictinerklosters Göttweig übereinstimmt, gleich den Handschriften A 22 (auch C 21) und C 20 des Prager Metropolitancapitels die Erschaffungs- und Geburtsszene, beziehungsweise das Pflücken des Apfels durch Eva und die Herabnahme Christi vom Kreuze an ganz verschiedenen Stellen und nicht unmittelbar nebeneinander. Immerhin erscheint aber die Inschrift bei der letzten Szene nur als eine durch den Raum gebotene Verkürzung jener im Kremsmünsterer Speculum.¹⁾ Die Biblia pauperum stellt die Versuchung im Paradiese der Versuchung Christi durch den Satan gegenüber,²⁾ kennt jedoch neben der Abnahme vom Kreuze auch die Erschaffung der Eva, deren Inschrift mit der Betonung des Entstehens aus der Rippe auch an jene im Emauskreuzgange anklängt,³⁾ und bildet nebst dem Speculum humanae salvationis die Quelle für die Scenen im ersten Joche des Südflügels, deren abweichende Anordnung sich der starren Fesseln der sonst gebräuchlichen Darstellungsreihe zu entledigen weiß.

Noch weniger streng als im ersten ist die Scenensonderung im dritten Südflügeljoch; nirgends ein Anklang an die scharfe Scheidung und das klare Nebeneinander des Heilsspiegels oder der Armenbibel. Die Vertreibung aus dem Paradiese und die Befreiung der Frommen aus der Vorhölle sind ersterem zwar wohl bekannt, aber weit voneinander getrennt, da ja das Speculum humanae salvationis in den Anfangsdarstellungen den Faden der Erzählung ohne Einschlebung von Gegenüberstellungen weiterspinnend und, wie auch in der Handschrift Nr. 97 der Stiftsbibliothek zu Hohenfurt geplant war, die Befreiungsszene erst später im Zusammenhang⁴⁾ mit Scenen aus der Geschichte des Volkes Israel, Abrahams und Loths behandelt. Die bekannte Concordantia caritatis der Lilienfelder Stiftsbibliothek, welche in ihrer Zusammenstellung ein Werk des von 1345 bis 1351 nachweisbaren Abtes Ulrich von Lilienfeld ist und den Emausbildern zeitlich ganz besonders nahesteht, betrachtet die Vertreibung aus dem Paradiese als Vorbild der Vertreibung der Käufer und Verkäufer aus dem Tempel⁵⁾ und stellt der Sprengung der Pforten der Vorhölle den Tod Goliaths durch David und die Befreiung Loths aus der Gefangenschaft durch Abraham gegenüber;⁶⁾ statt letzterer bietet die St. Florianer Biblia pauperum den Löwenbesieger Samson⁷⁾. Eine Compositionsanordnung, welche gleichzeitig die Beziehungen des in Gnaden aufgenommenen Schächers berücksichtigt, findet sich in keiner Vergleichsquelle wieder; sie fällt ganz aus den Aneinanderreihungsgesetzen des Heilsspiegels wie der Armenbibel oder solcher typologischer Zusammenstellungen heraus, welche die von Heider mitgetheilten Handschriften in St. Florian und in Seitenstetten vertreten.⁸⁾

Die im vierten Südflügeljoch einsetzende Anordnung der jeder Bildfläche zufallenden Darstellungen, von der, wie schon oben erwähnt wurde, nur ausnahmsweise abgegangen wird, entspricht am meisten jener der Lilienfelder Concordantia caritatis;⁹⁾ letztere vertheilt die drei Hauptscenen gleichfalls in der Weise, dass die den Gedanken bestimmende hinaufdrückt, während die denselben vorbildenden darunter nebeneinander gestellt werden, wogegen der Cod. germ. 20 der königlichen Hof- und Staatsbibliothek in München die umgekehrte Anordnung bietet.¹⁰⁾

Die der Verkündigung Mariä vorangehenden Vorbereitungszenen entsprechen insbesondere einigen Darstellungen, welche der Heilsspiegel mit symbolischen Hindeutungen auf die heilige Jungfrau der Geschichte der ersten Menschen anschließt. Die Beigabe des Thurmes hinter der den Schlangenkopf zertretenden heil. Jungfrau ist ganz im Geiste von Bl. 12 der Kremsmünsterer Handschrift Nr. 243,¹¹⁾ von Bl. 15 der Göttweiger Nr. 147 oder von Bl. 9 der Handschriften A 32 und C 20 der Prager Capitelbibliothek. Der Hinweis auf das Zertreten des Schlangenkopfes, mit welchem die auf den Erlösungsbeginn vorbereitenden Darstellungen eingeleitet werden, klingt zugleich an den Beginn der Biblia pauperum an, welche an erster Stelle diese Bestrafung der Schlange einbezieht.¹²⁾ Mit der Besiegung des Teufels, unseres Feindes, durch die heilige Maria bringt der Heilsspiegel die Enthauptung des Holofernes durch Judith,¹³⁾ die Besiegung des Feindes Israels, in vorbildlichen Zusammenhang, den auch Bl. 30' der Prager Capitelbibliothekshandschrift C 20 festhält. Interessant ist der Vergleich mit S. 66 der Handschrift III. B. 10 des böhmischen Museums in Prag. (Taf. XXXII, Abb. 1). Ihre Miniaturen stehen unter den hervorragenden Leistungen böhmischer Buchmalerei nicht an letzter Stelle. Wie auf Bl. 32' der Handschrift A 32 in der Capitelbibliothek steht die heil. Jungfrau zwischen den Marterwerkzeugen Christi, umfasst mit der Linken das aufrecht stehende Kreuz und stößt überdies eine Lanze in den Rachen des von ihr niedergetretenen Teufels. Daneben trennt eben Judith mit einem des Holofernes Hals durchschneidenden Schwerte das bei den Haaren erfasste Haupt des auf dem Lager ruhenden Feindes vom Rumpfe (Taf. XXXII, Abb. 2). Der Unterschied zwischen diesen Darstellungen und der heil. Jungfrau als Schlangenkopfzertreterin sowie der den Holoferneskopf triumphierend vor sich haltenden Judith macht es klar, dass man in Böhmen die im Heilsspiegel vertretenen Darstellungsreihen auch in anderen Darstellungsformen kannte, als in den Emauser Kreuzgangsbildern vorliegen, und ihre Behandlungsart trotz Festhaltens der alten Eintheilung künstlerischer Freiheit nicht entbehrte. Letztere zeigt sich in anderer Hinsicht auch darin, dass als

¹⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters 2, a. O. S. 21. — ²⁾ Laib-Schwarz, Biblia pauperum, Taf. 5. — Camessina und Heider, Die Darstellungen der Biblia pauperum in einer Handschrift des XIV. Jahrhunderts, aufbewahrt im Stifte St. Florian in Erzbischofthum Oesterreich ob der Enns. (Wien 1863), Taf. X. — Einsie und Schönbrunner, Biblia pauperum. (Wien o. J.) Taf. K. — ³⁾ Laib und Schwarz, Biblia pauperum. Taf. 12. — ⁴⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters 2, a. O. S. 19 und 22. — ⁵⁾ Ebendas. S. 67. — ⁶⁾ Ebendas. S. 92. — ⁷⁾ Camessina-Heider, Die Darstellungen der Biblia pauperum im Stifte St. Florian. Taf. XXVI. — ⁸⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters 2, a. O. S. 113—122. — ⁹⁾ Ebendas. S. 29 a. Taf. V. — ¹⁰⁾ Ebendas. Taf. III. — ¹¹⁾ Ebendas. S. 20. — ¹²⁾ Camessina-Heider, Die Darstellungen der Biblia pauperum im Stifte St. Florian. Taf. I. — Laib-Schwarz, Biblia pauperum, Taf. 1. — Einsie-Schönbrunner, Biblia pauperum. Taf. A. Hier kommt das Zertreten im Bilde selbst nicht zur Geltung. — ¹³⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters 2, a. O. S. 22.

zweites Gegenstück zu der den bösen Feind besiegenden heil. Jungfrau weder »Jahel perforavit caput Zisare hostis filiorum Israhel« noch »Regina Thamar decollavit Cyrum iniquum« gewählt ist, die auch die Handschrift III. B. 10 des böhmischen Museums auf S. 67 beibehalten hat. In die Emauser Bilderreihe tritt hier ein anderer Befreier Israels von einem furchtbaren Feinde, der den Goliath überwältigende David, wobei allerdings die strenge Beziehung auf die Hauptdarstellung, der siegreichen heil. Jungfrau etwas gelockert wird. Der Goliathbesieger wird, wie dies auch noch in den Wandgemälden des Brixener Kreuzganges geschah,¹⁾ in der Regel als Vorbild Christi betrachtet,²⁾ der den Riesen, nämlich den Teufel tödtete und ihm sein Haupt abschlug, als er von den Toten auferstand und den Menschen von der Hölle erlöste. Die Armenbibel setzt daher auch die Tödtung Goliaths³⁾ zur Sprengung der Pforten der Vorhülle, indes der Heilsspiegel sie nicht nur in Kremsmünster,⁴⁾ sondern auch in der Göttweiger Handschrift Nr. 147, Bl. 26 oder auf Bl. 16 der Prager Capitelshandschriften A 32 und C 20 neben die Versuchung Christi durch den Teufel als ein Vorbild der Besiegung des bösen Feindes durch den Heiland einstellt. Da aber auf dem Bilde des Emauskreuzganges die heil. Maria mit dem Christuskinde erscheint, das ja gleich ihr als Besieger des Feindes der Menschheit verehrt wird, so kann ein ganz bestimmter Grund die Veranlassung sein, dass gerade Judith und David hier als vorbildliche Gegenstücke gewählt wurden, indem der Künstler oder der die Anordnung beeinflussende Auftraggeber die Holofernesbesiegerin als Vorbild Marias, den Goliathbewältiger als Hinweis auf das die Macht des Teufels vernichtende Christuskind wünschend und so beiden Gedanken der Hauptdarstellung Rechnung tragen mochte.

Die Beigabe der Posaunenbläser verquickt die Tödtung des Goliath mit einer ihr folgenden Darstellung, nämlich mit Davids Heimkehr nach der Besiegung Goliaths, welche sonst der Heilsspiegel und die Armenbibel von ihr trennen und in der Regel mit dem Einzuge Christi in Jerusalem verbinden.⁵⁾ Auch die Prager Handschriften A 32 und C 20 der Capitelsbibliothek (Bl. 17' und 18) sowie III. B. 10 des böhmischen Museums (S. 36) kennen diese Scheidung, welche für die Hohenfurter Handschrift Nr. 97 gleichfalls beabsichtigt war. Trotz des Abgehens von dem Anordnungsbrauche überrascht aber eine augenfällige Übereinstimmung in Darstellungseinzelheiten; so zeigt S. 31 der Museumshandschrift III. B. 10 den Rumpf des Riesen ebenso über die ganze Bildbreite (Taf. XXXII, Abb. 3) hingestreckt und gleich S. 36 auch David mit dem an den Haaren emporgehaltenen Riesenhaupte⁶⁾ wie das Wandbild des Kreuzganges (Taf. XXXII, Abb. 4). Fast gleiche Anklänge bietet Bl. 56 des zweiten Bandes der berühmten Wenzelsbibel in der k. und k. Hofbibliothek zu Wien, wo neben dem ähnlich gelagerten und ähnlich bekleideten Riesenrumpfe David das vom struppigen Barte umrahmte Goliathshaupt in der Linken emporhält und die drei Männer hinter ihm an die Gruppeneinstellung des Emauser Wandbildes erinnern; Davids Einzug ist auch hier gleich darauf selbständig behandelt. So verdichtet sich gleichsam der Darstellungsinhalt verschiedener Szenen des Heilsspiegels und der Armenbibel zu einem Ganzen, indes die Darstellungsform an ein offenbar auch später noch gern beibehaltenes Schema sich anlehnte, das für Wandbild und Miniatur ziemlich lange maßgebend blieb. Bl. 168' des ersten Bandes der Antwerpener Bibel vereinigt schon das Abschlagen des Hauptes Goliaths mit zwei im Hintergrunde angeordneten Posaunenbläsern.

Außerhalb der strengen Anordnungsreihen des Heilsspiegels hält sich die Darstellung an der Wand des fünften Südfügeljoches die Vision des Octavianus Augustus in Verbindung mit dem Tempel des Friedens, welche die Armenbibel in der Regel gar nicht berücksichtigt, da sie mit der Geburt Christi andere Vorbilder in Verbindung bringt.⁷⁾ Der Heilsspiegel lässt sie mit gutem Grunde bei des Herrn Geburt selbst.⁸⁾ Daher erscheinen im Emauser Wandbilde eigentlich wieder zwei sonst getrennte Motive der Heilsgeschichte zu einem Ganzen vereinigt; das Gegenübersitzen des Kaisers und der Sibylle und die zwischen ihnen oben angeordnete himmlische Erscheinung begegnen auch wieder auf S. 20 der Prager Museumshandschrift III. B. 10 (Taf. XXXII, Abb. 5).

An der Südwand des südwestlichen Eckjoches setzt nun die gleichmäßige Bilderverteilung im Sinne des Heilsspiegels und der Armenbibel ein. Ersterem⁹⁾ entspricht vollständig die Verkündigung Mariä mit den vorbildlichen Darstellungen des brennenden Dornbusches und des bei dem Vliese knieenden Gedeon. Die Armenbibel bringt statt des brennenden Dornbusches den über die Schlange ausgesprochenen Fluch,¹⁰⁾ während die Concordantia caritatis in Lilienfeld ganz unabhängig andere Szenen einschaltet.¹¹⁾ Wieder fällt auch bei dieser Gruppierung in der Darstellung des Gedeon bei dem ausgebreiteten Vliese die innige Berührung mit S. 17 der Handschrift III. B. 10 des böhmischen Museums auf; auch hier kniet Gedeon (Taf. XXXII, Abb. 6), in dessen rechtem Arme die Lanze mit rothem Fähnlein liegt, mit gefalteten

¹⁾ Walchegger, Der Kreuzgang am Dom zu Brixen, S. 90. — ²⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters a. a. O. S. 90. — ³⁾ Heider-Camesina, Die Darstellungen der Biblia pauperum im Stifte St. Florian, Taf. XXVI. — Laib-Schwarz, Biblia pauperum, Taf. 13. — Einsle-Schönbrunner, Biblia pauperum, Tafel H'. — ⁴⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters a. a. O. S. 20. — ⁵⁾ Ebendas, S. 63 ff. — Heider-Camesina, Die Darstellungen der Biblia pauperum im Stifte St. Florian, Taf. XIV. — Laib-Schwarz, Biblia pauperum, Taf. 7. — Einsle-Schönbrunner, Biblia pauperum, Taf. O. — ⁶⁾ Diese Auffassung begegnet auch auf den Wandgemälden der Kirche zu Lichtenbain bei Jena; vgl. Klopffleisch, Drei Denkmäler mittelalterlicher Malerei aus den oberösterreichischen Ländern (Jena 1860), S. 85. — ⁷⁾ Camesina-Heider, Die Darstellungen der Biblia pauperum im Stifte St. Florian, Taf. II. — Laib-Schwarz, Biblia pauperum, Taf. 1. — Einsle-Schönbrunner, Biblia pauperum, Taf. B. — Walchegger, Der Kreuzgang am Dom zu Brixen, S. 54, 95 und 96. — Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters a. a. O. S. 39-42. — ⁸⁾ Ebendas, S. 20 u. 40. — Prag, Metropolitanapitelbibliothek A 32, Bl. 10' und 11. — ⁹⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters, S. 90. — ¹⁰⁾ Ebendas, S. 37. — Camesina-Heider, Die Darstellungen der Biblia pauperum im Stifte St. Florian, Taf. I. — Laib-Schwarz, Biblia pauperum, Taf. 1. — Einsle-Schönbrunner, Biblia pauperum, Taf. A. — ¹¹⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters a. a. O. S. 38 u. 39.

Händen vor dem auf der Erde ausgespannten Vliese. Seine Haltung stimmt mit dem Wandbilde überein, das man nicht minder auf Bl. 8 des zweiten Bandes der Wiener Wenzelsbibel (Taf. XXXI, Abb. 3) oder auf Bl. 147 des ersten Bandes der Antwerpener Bibel wiederzufinden vermeint. Die ganze Anordnung erscheint fast wie einfach herübergenommen, was auf doppelte Art erklärt werden könnte. Entweder kannte der später arbeitende Buchmaler die Wandbilder des Emauskreuzganges, aus denen er manches gerade für ihn Passende einfach nachbildete, oder er benützte stellenweise eine Vorlage, die auch für den Meister der Kreuzgangsbilder im Emauskloster maßgebend gewesen war.

Die Westwand des südwestlichen Eckjoches bleibt mit der Geburt Christi und Aarons blühendem Stabe der Anordnung des Heilsspiegels treu, welcher jedoch die hier daneben gestellte Wurzel Jesse sonst gleich mit der Geburt Maria zu verbinden pflegt,¹⁾ während die Armenbibel statt der Wurzel Jesse den brennenden Dornbusch bringt.²⁾ Wegen der unmittelbaren Beziehung zu Maria scheint die Wurzel Jesse sogar noch sinngemäßer, während das Sprechen aus dem brennenden Dornbusche sich der Verkündigungsszene nicht unwirksam gegenüberstellt. Beidemal ist die Änderung, welche sich nicht von demselben Darstellungsboden entfernt, sondern nur eine andere passende Hindeutung hervorkehrt, nicht ungeschickt.

Weder der Heilsspiegel noch die Armenbibel kennt die Beschneidung Christi, welche aber schon die auf ähnlichen Anordnungsgesetzen beruhenden Darstellungen des berühmten Klosterneuburger Altares der Beschneidung Isaaks und Samsons gegenüberstellen.³⁾ Sie ist demnach schon älteren Bilderfolgen ähnlichen Charakters nicht unbekannt gewesen und vom Abte Ulrich von Lilienfeld auf Bl. 14' seiner Concordantia caritatis der Beschneidung Abrahams und der Beschneidung der Kinder Israels durch Josua gegenübergestellt; ihre Einreihung unter die Wandgemälde des Prager Emauskreuzganges mit Hinzugabe sinngemäßer Vorbilder kann nicht als originell gelten, sondern erweitert nur das Darstellungsgebiet durch Heranziehung verwandter Werke, denen geeignete Einzelheiten nach Bedarf mit Verständnis für den möglichst lückenlosen Aufbau der ganzen Bilderreihe entlehnt werden. Von den der Beschneidung Christi gegenübergestellten Szenen der Beschneidung Abrahams und des Sohnes Seforas interessiert erstere wieder durch ihre Beziehung zur Darstellung desselben Vorganges auf Bl. 14' des ersten Bandes der Wiener Wenzelsbibel (Taf. XXXI, Abb. 1). Hier liegt Abraham in blauem, weiß gehöhtem Mantel und mit rother Mütze auf weißgemustertem Bette; ein rothes und ein grünes Kissen sind für das Auflegen des Kopfes bestimmt, den die Linke stützt, während die Rechte nach Zurückschlagen des Mantels das Glied hält. Am Kopfende des Lagers erhebt ein braunbärtiger Mann in grau-violettem Mantel mit rothem Judenhute schmerzbewegt seine Rechte gegen die Wange; neben ihm wird rechts von Abraham ein rosafarben gekleideter Jüngling sichtbar. Über den der Beschneidung Harrenden beugt sich ein graubärtiger Mann, der über grünem Unterleide einen rothgefütterten violetten Mantel und rosafarbenen Judenhut trägt; hinter demselben schlägt ein Mann mit grünem Hute die gekrümmten Finger beider Hände wie im Schmerze in die eigenen Wangen und zeigt schreiend seine Zähne. Neben ihm gewahrt man außer einem Manne in rothem Gewande einen rosafarben gekleideten Jüngling und einen graubärtigen Greis in lichtblauem Mantel mit rothem Futter und mit einer rosafarbenen infelartigen Kopfbedeckung. Die Handbewegung des Beschneidenden, das Ansetzen des Messers, das Erfassen des Gliedes, die Anordnung des Lagers, das Auseinanderhalten der Beine und die ganze Stellung Abrahams, die Vertheilung der Zuschauer und der Ausdruck ihrer Antheilnahme bieten zwischen der Miniatur und dem Emauser Wandbilde gar manche übereinstimmende Einzelheit und innige Berührung, welche sich nur in gleicher Weise wie bei der Gedeonszene erklären lassen. Die Übereinstimmung ist umso höher anzuschlagen, als Bl. 13' des ersten Bandes der Antwerpener Bibel in der Darstellung desselben Vorganges ziemlich abweicht, da, um nur eines zu erwähnen, der zu Beschneidende auf einem Tische liegt. Nicht minder stellt der Maler der Lilienfelder Concordantia caritatis die Scene anders dar, indem er den aufrecht stehenden Abraham das Glied auf eine vor ihm hingestellte Bank legen lässt, um die Beschneidung vorzunehmen. Solche Unterschiede in der Darstellung derselben Begebenheit in zeitlich fast gleichen oder nicht viel späteren Quellen nöthigen dazu, die offenkundigen Berührungen der Wenzelsbibel mit der Beschneidungsszene im Emauskreuzgange etwas mehr zu beachten und nicht bloß einem Zufalle zuzuschreiben.

Die der Anbetung des Christuskindes durch die heil. drei Könige gegenübergestellten Szenen der Verehrung Josephs durch seine Brüder und des Pharaos durch die Ägypter kehren im Vergleiche zum Heilsspiegel und zur Armenbibel, die hier gern Abner und David sowie die Königin von Saba vor Salomo einreihen,⁴⁾ ebenso eine gewisse Selbstständigkeit der Anordnung hervor, wie sie auch Abt Ulrich von Lilienfeld in seiner Concordantia caritatis gerade an dieser Stelle theilweise durch Einreihung eines anderen Vorbildes⁵⁾ bekundete. Angesichts dieser Thatsache wird es gewiss beachtenswert, dass Bl. 51 im ersten Bande der Wiener Wenzelsbibel mehrere Anklänge an die Hauptgruppe der

¹⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters a. a. O. S. 20. — Prag, Metropolitancapitellbibliothek C 20 und A 32, Bl. 6', 10' und 11. — Göttinger Handschrift Nr. 147, Bl. 10, 10'. — ²⁾ Camesina-Heider, Die Darstellungen der Biblia pauperum im Stifte St. Florian. Taf. II. — Laib-Schwarz, Biblia pauperum. Taf. 1. — Einsle-Schönbrunner, Biblia pauperum. Taf. B. — Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters a. a. O. S. 39—42. — ³⁾ Ebendas. S. 10. — Heider, Der Altaraufsatz im Stifte Klosterneuburg in Heider-Eitelberger, Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates (3 Bde, Stuttgart 1855), II, S. 119 u. 120; vgl. dazu den 4. Band der Berichte und Mittheilungen des Alterthumsvereins in Wien. — ⁴⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters a. a. O. S. 13, 20, 42—44. — Camesina-Heider, Die Darstellungen der Biblia pauperum im Stifte St. Florian. Taf. III. — Laib-Schwarz, Biblia pauperum. Taf. 2. — Einsle-Schönbrunner, Biblia pauperum. Taf. C. — ⁵⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters a. a. O. S. 43—44.

Verehrung des Pharaos bietet, welche gegen das Ende des 14. Jahrhunderts Prager Malern augenscheinlich nicht unbekannt war.

Die Darstellung Christi im Tempel, welcher die Darbringung der Erstgeburt nach Vorschrift des Gesetzes und die Vorführung Samuels bei Heli durch seine Mutter Anna gegenüberstehen, bleibt mit diesen Vorbildern ganz der Anordnung der Armenbibel treu. Alle drei Szenen lassen in wichtigen Einzelheiten manche Übereinstimmungen gerade mit der Auffassung erkennen, welche die St. Florianer Armenbibel vertritt,¹⁾ während die jüngere Überlieferung schon eine Angleichung der Anordnung aller drei Darstellungen betont.²⁾ Der Heilsspiegel bietet hier außer Samuels Darstellung zwei andere Vorbilder,³⁾ welche mehr auf Maria Bezug nehmen, aber als Einzelgegenstände — Archa testamenti und Candelabrum templi — weniger für die Behandlung auf großen Wandgemälden geeignet erscheinen mochten. Die Art der Zuführung Samuels erinnert an Bl. 158 des ersten Bandes der Antwerpener Bibel, wo auch die Frau den Knaben zum greisen Heli geleitet.

Im vierten Westflügeljoch werden zwei in der Armenbibel⁴⁾ getrennte Vorgänge zu einer Hauptdarstellung vereinigt, welche den bethlehemitischen Kindermord als Ursache der auch dem Heilsspiegel bekannten⁵⁾ Flucht nach Ägypten auffasst und daher der letzteren vorangehen lässt. Die beiden vorbildlichen Szenen halten nur an dem Gedanken der Hinmordung einer unschuldigen Nachkommenschaft fest; von ihnen entspricht die Tötung der Königssöhne auf Athalias Befehl der Armenbibel,⁶⁾ indes die Ermordung der Judenkinde auf Pharaos Befehl nur noch in der Lilienfelder Concordantia caritatis⁷⁾ begegnet, wogegen der Heilsspiegel weder den bethlehemitischen Kindermord noch entsprechende Vorbilder desselben in seine Darstellungsgruppen einbezieht. Dafür entfallen beim Emauser Wandbilde die Fluchtparallelen vollständig, bei welchen auch Abt Ulrich von Lilienfeld sich mit der Flucht des Moses vom Hofe Pharaos nach Madian⁸⁾ von dem Herkommen der Armenbibel entfernt. Vergleicht man die St. Florianer Armenbibel mit den beiden Momenten der oberen Darstellung im vierten Westflügeljoch des Prager Emauskreuzganges, so ergeben sich Übereinstimmungen der Auffassung: Das Herabstoßen des Schwertes in den nackten Kindesleib, die Anordnung der nach Ägypten ziehenden Gestalten, die zärtliche Annäherung des Kindskopfes an das Antlitz der heil. Maria. Der in der Linken des heil. Joseph sichtbare Stock findet sich wieder bei dem Sturze der ägyptischen Götzenbilder auf S. 25 der böhmischen Museumshandschrift III. B. 10, wo allerdings die von fürsorglicher Liebkosung getragene Geberde der Gottesmutter minder innig und ausdrucksvoll als auf S. 103 derselben Quelle gelingt (Taf. XXXII, Abb. 7 u. 8).

Alle drei Darstellungen des fünften Westflügeljoches entsprechen vollständig der Zusammenstellung des Heilsspiegels,⁹⁾ während mit den Vorbildern der Armenbibel¹⁰⁾ gar keine Berührung stattfindet. Die Form des Gefäßes, aus welchem Johannes das Wasser über Christi Haupt ausgießt, erscheint auch auf S. 28 der eben erwähnten Museumshandschrift, deren mehr einer runden Kelchcuppa sich nähernde Obertheil des ehernen Meeres (Taf. XXXII, Abb. 9) eine auch auf Bl. 14' der Prager Capitelbibliothekshandschrift C 20 begegnende Auffassung bietet, wogegen die taufsteinähnliche Bildung auf Bl. 14' in A 32 der Prager Capitelbibliothek dem Typus des Emauser Wandbildes näher kommt. Die Anwesenheit des rossebändigenden Knechtes bei der Reinigung des Syrers Naman war, obzwar sonst im Heilsspiegel, z. B. auf S. 29 der böhmischen Museumshandschrift III. B. 10 (Taf. XXXIII, Abb. 1) nur ein die Kleider haltender Diener beigegeben ist, böhmischen Darstellungen der Reinigung Namans aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts nicht unbekannt, da z. B. im zweiten Bande der Wenzelsbibel auf Bl. 154' außer dem sich waschenden Syrer und dem Propheten zwei Diener mit Rossen erscheinen.

Wie im Heilsspiegel¹¹⁾ und in der Armenbibel¹²⁾ schließt sich der Taufe Christi im nordwestlichen Eckjoch des Emauskreuzganges die im Bilde allerdings verloren gegangene Versuchung Christi durch den Teufel an. Die beiden vorbildlichen Darstellungen aus der Geschichte des Moses und des Elias entsprechen zwar keiner der genannten Quellen, sind aber ebenso auf Bl. 28' der Lilienfelder Concordantia caritatis wie in der summarischen Zusammenstellung der typologischen Reihen in der bekannten Handschrift des niederösterreichischen Benedictinerstiftes Seitenstetten neben die vierzigjährige Faste Christi eingestellt,¹³⁾ was ein Fingerzeig werden kann für den Nachweis des Gedankens, der im Emauskreuzgange die Einreihung gerade dieser Vorbilder beeinflusste. Im Sinne der Angaben des vierten Lucascapitels konnte sich leicht die Erwägung aufdrängen, der mit dem vierzigjährigen Fasten Christi so eng verbundenen Versuchung Darstellungen gegenüberzusetzen, welche mehr dem erstgenannten Ereignisse sich näherten. Schloss sich das verlorene Hauptbild der Auffassung des Heilsspiegels an, so vereinigte es zweifellos alle drei Versuchungsszenen, voneinander

¹⁾ Camesina-Heider, Die Darstellungen der Biblia pauperum im Stifte St. Florian, Taf. IV. — ²⁾ Laib-Schwarz, Biblia pauperum, Taf. 2. — ³⁾ Einsle-Schönbrunner, Biblia pauperum, Taf. D. — ⁴⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters 2. a. O. S. 20. — ⁵⁾ Camesina-Heider, Die Darstellungen der Biblia pauperum im Stifte St. Florian, Taf. V u. VII. — ⁶⁾ Laib-Schwarz, Biblia pauperum, Taf. 3 u. 4. — ⁷⁾ Einsle-Schönbrunner, Biblia pauperum, Taf. E u. G. — ⁸⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters 2. a. O. S. 20. — ⁹⁾ Camesina-Heider, Die Darstellungen der Biblia pauperum im Stifte St. Florian, Taf. VII. — ¹⁰⁾ Laib-Schwarz, Biblia pauperum, Taf. 4. — ¹¹⁾ Einsle-Schönbrunner, Biblia pauperum, Taf. G. — ¹²⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters 2. a. O. S. 51. — ¹³⁾ Ebendas. S. 47. — ¹⁴⁾ Ebendas. S. 20, 54 u. 55. — ¹⁵⁾ Camesina-Heider, Die Darstellungen der Biblia pauperum im Stifte St. Florian, Taf. IX. — ¹⁶⁾ Laib-Schwarz, Biblia pauperum, Taf. 5. — ¹⁷⁾ Einsle-Schönbrunner, Biblia pauperum, Taf. J. — ¹⁸⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters 2. a. O. S. 20. — ¹⁹⁾ Ebendas. S. 13, 56 u. 57. — ²⁰⁾ Camesina-Heider, Die Darstellungen der Biblia pauperum im Stifte St. Florian, Taf. X. — ²¹⁾ Laib-Schwarz, Biblia pauperum, Taf. 5. — ²²⁾ Einsle-Schönbrunner, Biblia pauperum, Taf. K. — ²³⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters 2. a. O. S. 115.

streng gesondert, innerhalb eines Bildrahmens; diese Darstellungsweise (Taf. XXXIII, Abb. 2) kennen S. 30 der böhmischen Museumshandschrift III. B. 10, Bl. 15' in den Capitelbibliothekshandschriften A 32 und C 20 ebenso gut wie Bl. 25 der Göttinger Handschrift Nr. 147, deren Spruchbandbeigaben sich fast wörtlich decken mit Bl. 18' der Kremsmünsterer Handschrift Nr. 243. Eine Anlehnung an die Armenbibel hätte hier eine Einschränkung der Composition auf die Versuchung Christi, die Steine in Brot zu verwandeln, eintreten lassen; die geringen Spuren der Darstellung würden eher zu einem Schlusse auf eine einfachere Behandlung des Gegenstandes berechtigen.

Die an der Nordwand des Emauskreuzganges einsetzenden Darstellungen aus der Wunderthätigkeit Christi können weder dem Heilsspiegel noch der Armenbibel entlehnt sein; denn ersterer schließt der Versuchung Christi und ihren Vorbildern sofort die Salbung der Füße des Herrn durch Maria Magdalena an,¹⁾ letztere schaltet aber vor dieser Salbung noch die Verklärung Christi ein.²⁾ Die Quelle für die Anordnung der Bilder an der Nordwand des nordwestlichen Eckjoches im Emauskreuzgange muss eine Zusammenstellung in der Art der Seitenstettener und St. Florianer typologischen Reihenangaben gewesen sein, welche überdies in gar manchen Handschriften verschiedener Bibliotheken erhalten sind und offenbar einst sehr verbreitet waren. Dieselben setzen die Verwandlung des Wassers in Wein auf der Hochzeit zu Cana dem Süßmachen des Wassers in Mara und dem Gesundmachen des Wassers durch Elisäus gegenüber,³⁾ ein Anordnungsgedanke, den man auch für die Hochzeit zu Cana im Emauskreuzgange größtentheils festhielt, während Abt Ulrich von Lilienfeld auf Bl. 22' seines Werkes mit dem Wasserwunder zu Cana das Wassergesundmachen durch Elisäus und das Brunnengraben Isaaks während seiner Wanderschaft (Gen. 26) zu einer Darstellungsgruppe vereinigte. Letztere war also typologischen Bilderreihen um die Mitte und im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts gar nicht fremd. Wenn sie aber in den Seitenstettener und St. Florianer Reihenzusammenstellungen jedesmal ebenso wie im Emauskreuzgange unmittelbar nach den Versuchungsszenen eingeordnet ist und nur auf die seltener begegnende Dreizahl der Szenen beschränkt bleibt, während die erstgenannten Belege meist vier oder fünf, ja sogar noch mehr Parallelen aufzählen, dann muss wohl der Hinblick auf ein Vorbild dieser Art die in Prag gewählte Anordnung beeinflusst haben. Das Wunder des Füllens der Krüge der armen Witwe mit Öl durch das Machtwort des Elisäus ist in dem Heilsspiegel in der Regel als Vorbild des Pfingstwunders⁴⁾ eingereiht, als welches es den Seitenstettener und St. Florianer typologischen Reihen nicht bekannt ist.⁵⁾ Die Darstellungsform der Scene berührt sich offenkundig mit dem Heilsspiegel. Die ganze Anordnung lässt darauf schließen, dass das Bild außer dem Propheten, welcher den Befehl erteilte, nur noch eine den letzteren ausführende Person bot. Auch Bl. 40 der Kremsmünsterer Handschrift Nr. 243 zeigt den mit erhobenen Händen neben den leeren Gefäßen knieenden »Helyseus« und die mit dem Füllen beschäftigte Witwe; S. 77 der Handschrift III. B. 10 des böhmischen Museums beschränkt die Personen gleichfalls auf zwei (Taf. XXXIII, Abb. 3).

Die beiden vorbildlichen Todtenerweckungen, nämlich des Sohnes der Witwe von Sarepta durch Elias und des Sohnes der Sunamitin durch Elisäus, welche im ersten Nordflügeljoch links der Auferweckung des Junglings zu Naim beigegeben sind, kennt die Armenbibel als Hinweise auf die Auferweckung des Lazarus.⁶⁾ Der Heilsspiegel nimmt auf keine Todtenerweckung durch Christus Bezug und verzichtet damit auch auf die beiden eben erwähnten Vorbilder, welche die typologischen Reihenzusammenstellungen in St. Florian und Seitenstetten gleichfalls mit der Auferweckung des Lazarus verbinden.⁷⁾ Wie Abt Ulrich von Lilienfeld auf Bl. 153' bei der Wiedererweckung der Tochter des Jairus die Neubelebung des toten Knaben durch Elisäus heranzieht und letztere auch auf Bl. 142' bei Erweckung des Sohnes der Witwe durch den Herrn berücksichtigt, so lag es gewiss nicht minder dem Prager Auftraggeber oder dem Künstler nahe, die für eine Todtenerweckung bereits üblichen Vorbilder mit einer anderen in Zusammenhang zu bringen und so theilweise der Überlieferung der Armenbibel treu zu bleiben, deren Darstellungsart in der St. Florianer Handschrift jedoch viel steifer ist als in den Emauswandbildern, welche die Gestalten in lebendigster Wechselbeziehung zeigen.

Die zweite Hälfte der Bildwand des ersten Nordflügeljoches, welche in der oberen Reihe den Mannaregen, in der unteren zwei wunderbare Volksspeisungen durch Christus bietet und damit die sonst beobachtete Anordnungsweise verlässt, hält sich weder an den Heilsspiegel noch an die Armenbibel. Beide ziehen die wunderbaren Volksspeisungen nicht in ihre Darstellungsreihen hinein und bringen in der Anordnungsweise des Klosterneuburger Altares⁸⁾ den Mannaregen übereinstimmend als Vorbild des letzten Abendmahles,⁹⁾ wie es z. B. auch S. 37 der Handschrift III. B. 10 des böhmischen Museums bietet. Abt Ulrich von Lilienfeld kennt Bl. 46' den Mannaregen, Bl. 56' und 154' zwei wunderbare Sättigungen des Volkes durch die wunderbar vermehrten geringen Speisevorräthe. Die St. Florianer und Seitenstettener typologischen Darstellungsreihen nennen unter den zahlreichen Wundern, die sie berücksichtigen, auch das »de satiata turba« mit Berufung auf Lucas und Johannes, aber mit vier anderen Vorbildern des alten Testaments ohne den Mannaregen, den auch

¹⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters a. a. O. S. 20. — ²⁾ Ebendas. S. 13 u. 58—59. — ³⁾ Camesina-Heider, Die Darstellungen der Biblia pauperum im Stifte St. Florian. Taf. XI. — Laib-Schwarz, Biblia pauperum. Taf. 6. — Einsle-Schönbrunner, Biblia pauperum. Taf. I. reht der Versuchung in der Wüste die Auferweckung des Lazarus mit ihren Vorbildern an und lässt letzterer die Verklärung Christi folgen. — ⁴⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters a. a. O. S. 115. — ⁵⁾ Ebendas. S. 22 u. 104. — ⁶⁾ Ebendas. S. 122. — ⁷⁾ Camesina-Heider, Die Darstellungen der Biblia pauperum im Stifte St. Florian. Taf. XIII. — Laib-Schwarz, Biblia pauperum. Taf. 7. — Einsle-Schönbrunner, Biblia pauperum. Taf. I. — Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters a. a. O. S. 13, 62 u. 63. — ⁸⁾ Ebendas. S. 118. — ⁹⁾ Heider, Der Altarufsatz im Stifte Klosterneuburg a. a. O. S. 121—122. — ¹⁰⁾ Camesina-Heider, Die Darstellungen der Biblia pauperum im Stifte St. Florian. Taf. XVI. — Laib-Schwarz, Biblia pauperum. Taf. 8. — Einsle-Schönbrunner, Biblia pauperum. Taf. 8. — Heider, Beiträge zur christlichen Typologie des Mittelalters a. a. O. S. 13, 21, 68 u. 69.

sie beim letzten Abendmahl einstellen.¹⁾ Die in Rede stehende Bildergruppe des Emauskreuzganges nimmt demnach gewissermaßen eine Mittelstellung ein und kommt dem Vorstellungskreis des Lilienfelder Abtes Ulrich am nächsten, dem sie ohnehin zeitlich keineswegs fernsteht. Hat man auch bei der Darstellung des Mannaregens im Heilsspiegel sich meist begnügt, Moses nur zwei Begleiter beizugesellen, wie dies S. 37 der böhmischen Museumshandschrift III. B. 10 zeigt, so begegnen doch gleichzeitig nicht minder Gruppen von je zwei oder mehreren Personen neben Moses, z. B. auf Bl. 21' der Kremsmünsterer Handschrift Nr. 243, Bl. 18' der Prager Capitelbibliothekshandschriften A 32 und C 20. Über der vielköpfigen Menge Gott Vater in stilisiertem blauem Gewölke als Spender der Himmelsgabe anzuordnen, entspricht einer Auffassung, welche sich auf Bl. 70 im ersten Bande der Wiener Wenzelsbibel findet. Die Armenbibel erweitert gleichfalls beim Mannaregen, auf welchem auch die Lichtenhainer Wandbilder nur vier Männer kennen,²⁾ im Laufe der Zeit die Zahl der Beteiligten;³⁾ weder sie noch der Heilsspiegel kommen aber darin dem Bilde im Emauskreuzgange gleich, dessen Maler sich bestrebt, den Vorgang recht bewegt und abwechslungsreich zu schildern.

Abt Ulrich von Lilienfeld lässt der auf Bl. 62' dargestellten Auferweckung des Lazarus unmittelbar auf Bl. 63' die Steinigung Christi durch die Juden folgen, welche der Heilsspiegel und die Armenbibel bei ihren Bildergruppen gar nicht berücksichtigt haben. Kann somit die linke Hälfte der Bilder im zweiten Nordflügeljoch des Prager Emauskreuzganges nicht von diesen Quellen beeinflusst sein, so hängt sie doch offenkundig mit Anschauungen zusammen, die während der Zeit ihrer Ausführung in Böhmen ebenso wie in seinen Nachbarländern und besonders in einem Kloster bekannt sein mussten, in welchem man eben eine gerade auf ihnen beruhende Kunstunternehmung mit werktätigstem Interesse förderte. Die Steinigung des Naboth bietet die Darstellungsmomente, welche für die Schilderung desselben Vorganges auf Bl. 144' des zweiten Bandes der Wiener Wenzelsbibel und in noch größerer Übereinstimmung auf Bl. 214 des ersten Bandes der Antwerpener Bibel festgehalten sind, in größerer Geschlossenheit, da die Ertheilung des Befehles durch die Königin und das Hinausführen des von zwei Männern mit Steinwürfen bedrohten Unglücklichen einander näher gerückt und in einen wirksameren Zusammenhang gebracht erscheinen. Abt Ulrich von Lilienfeld stellt die Steinigung des Naboth auf Bl. 162' seiner Concordantia caritatis der Steinigung des Stephanus gegenüber. Christus in der Kelter klingt an jene Auffassung an, welche schon zwischen 1380 und 1390 in einem alten Holzschnitte⁴⁾ die bekannte Jesaiastelle im Bilde veranschaulichen soll. Interessant bleibt die Thatsache, dass diese Darstellung auch im sechsten Bande der Wiener Wenzelsbibel an der betreffenden Jesaiastelle in Aussicht genommen war. Denn auf Bl. 67' findet sich als Vorschrift für den Buchmaler die Angabe: *«Hic ponas quomodo Dominus calcat torcular solus et rubrum est vestimentum eius.»* Die Hervorhebung des Alleinschins Christi in der Kelter, um welche schon der Hortus deliciarum eine zahlreiche Menge scharf,⁵⁾ und die Forderung des rothen Gewandes klingen direct an das Wandbild des Emausklosters an. So bewegt sich die ganze von der Steinigung Christi abhängige Bildergruppe durchaus in Darstellungsformen der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, welche man vollständig zweckentsprechend dem Anordnungsgedanken des Heilsspiegels und der Armenbibel anzugleichen verstand. Es bleibt vom Gesichtspunkte der Motivevergleiche bemerkenswert, dass typologische Reihenzusammenstellungen wie jene in St. Florian und Seitenstetten bei allem Reichthume der Angaben für diese Gruppe nichts enthalten.

Eine noch größere Selbständigkeit der Zusammenstellung als bei der Steinigung Christi wird bei der Einkehr des Heilandes bei Martha und den Speisedarreichungen an die Propheten Elias und Elisäus durch die Witwe von Sarepta, beziehungsweise durch die Sunamitin nachweisbar; denn für alle drei Darstellungen konnte man weder der Armenbibel noch dem Heilsspiegel und den typologischen Reihenzusammenstellungen viel entlehnen, da diesen Quellen eine solche Gruppierung unbekannt ist, die allerdings den für sie maßgebenden Grundsätzen ganz geschickt angepasst erscheint. Dass man aber in Einzelheiten immerhin auf dem Boden der Armenbibel blieb, wird besonders an der Darstellung der Witwe von Sarepta klar, welche durch die Beigabe des vor sie gestellten Kreuzes auffällt. Die Gestalt derselben, welche sonst mit der Kreuztragung Christi zusammengestellt wird,⁶⁾ erhält in der Armenbibel regelmäßig das in seiner Bedeutung schon oben⁷⁾ erwähnte Kreuz, dessen schräge Balkenstellung durchwegs festgehalten wird. Diese Darstellungsform wird um so beachtenswerter, wenn man damit Bl. 89' der Lilienfelder Concordantia caritatis vergleicht. Hier hält die vor dem Propheten stehende Witwe, welcher die Worte *«En colligo duo ligna mihi et filio»* in den Mund gelegt erscheinen, vier Holzstücke im Arme. Diese Zahl befremdet ebenso im Vergleiche zu der Rede der Witwe wie zu der auf Bl. 90 folgenden Scenenerklärung,⁸⁾ welche wieder die Zweizahl der Hölzer und ihre symbolische Bedeutung hervorhebt; gerade hier sollte man eigentlich eine volle Übereinstimmung zwischen Wort und Bild erwarten, deren Fehlen doppelt überrascht. Wie Abt Ulrich von Lilienfeld, obzwar er selbst auf die von der Witwe gesammelten zwei Hölzer und ihre Symbolik hinwies, keineswegs auf einer entsprechenden Darstellung bestand, so hat man auch in Böhmen während der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts bei der Speisung des Propheten Elias durch die Witwe von Sarepta die Beigabe des jeden Zweifel ausschließenden Textes nicht für nothwendig gehalten. Denn Bl. 137 des zweiten Bandes der Wenzelsbibel in Wien zeigt

¹⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters 2. a. O. S. 117 u. 118. — ²⁾ Klopffleisch, Drei Denkmäler mittelalterlicher Malerei. S. 81. — ³⁾ Laib-Schwarz, Biblia pauperum. Taf. 8. — Einsle-Schönbrunner, Biblia pauperum. Taf. 8. — ⁴⁾ Weigel-Zestermann, Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift. (2 Bände, Leipzig 1866), I. S. 133-134, Nr. 75. — ⁵⁾ Hortus deliciarum (Straßburg, Trübner), Taf. LXL. — ⁶⁾ Camerinus-Heider, Die Darstellungen der Biblia pauperum im Stifte St. Florian. Taf. XXII. — Laib-Schwarz, Biblia pauperum. Taf. 11. — Einsle-Schönbrunner, Biblia pauperum. Taf. D³. — Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters 2. a. O. S. 119-120. — ⁷⁾ Siehe oben S. 46 u. 47. — ⁸⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters 2. a. O. S. 81.

zwar die vor einem Thore stehende, dem graubärtigen Propheten das Brot darreichende Witwe, aber ohne das charakteristische Kreuz (Taf. XXXI, Abb. 5), das ja hier im Hinblick auf den die Darstellungen begleitenden Text nicht unbedingt erforderlich scheinen mochte. Diese Thatsachen sprechen dafür, dass man weder in einem Kloster, dessen Vorstand für Bilderreihen in der Art der Emauser Wandbilder sich aufs lebhafteste interessierte, noch in Böhmen selbst damals unbedingt an jene feste Darstellungsform sich band, welche die Armenbibel gleichmäßig festhielt. Ihr Vorhandensein in der Emauser Bilderreihe kann nur damit erklärt werden, dass dieselbe wie anderwärts auch hier auf die gleiche Quelle zurückgriff und das sonst einer symbolischen Darstellung der Kreuztragung beigegebene Attribut mit der Prophetenspeisung deshalb in Verbindung brachte, weil es im Interesse unterscheidender Deutlichkeit und des Verständnisses der Szenen an dieser Stelle geradezu gefordert wurde. Denn die Bildanordnung der beiden unmittelbar nebeneinander stehenden Prophetenspeisungen ist in der Behandlung der Beziehungen der beiden Personen und des Beiwerkes so gleichartig, dass auf den ersten Blick und ohne Lesen der dazu gehörigen Inschriften nicht bestimmt werden konnte, auf welchem Bilde es sich um Elias, auf welchem um Elisäus handle. Die Beziehung auf ersteren wurde sofort klar, wenn man der das Brot darreichenden Witwe jenes Attribut beigab, welches durch seine Symbolik für eine besonders wichtige Scene in der Leidensgeschichte Christi ziemlich allgemein bekannt war und auch von etwas weiteren Kreisen ohne Schwierigkeit verstanden und richtig gedeutet wurde. Darum verbürgt auch die Darstellungsform der Witwe von Sarepta im Prager Emauskreuzgange die nicht unwichtige Thatsache, dass man dieselbe in Böhmen während des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts unbedenklich in einem Bilde bringen und auf volles Verständnis desselben rechnen durfte. Dies war aber nur möglich, wenn auch die Darstellungsreihen, in welchen diese Darstellungsform an einer bestimmten Stelle regelmäßig erschien, in Böhmen gleichzeitig nicht mehr fremd waren, so dass gewisse typische Gestalten selbst bei Verschiebung an eine andere Stelle allgemein verständlich blieben. Da die Darstellungsart der Witwe von Sarepta ganz auffallend mit jener der Armenbibel übereinstimmt, aus deren Typenschatze sie unmittelbar entlehnt erscheint, so waren zweifellos die Bildergruppen derselben mindestens im Prager Emauskloster, gewiss aber auch noch in Prag und Böhmen überhaupt bekannt, verstanden und verbreitet, wenn man selbst das Verständnis einer nicht gewöhnlichen Szenengruppierung gerade durch Verwertung der Typen der Armenbibel zu sichern suchte.

Den typologischen Reihenzusammenstellungen, welche in den Handschriften zu St. Florian und Seitenstetten vorliegen,⁹⁾ entspricht zum größeren Theile der Bilderschmuck der zum dritten Nordflügeljoche des Emauskreuzganges gehörigen linken Wandhälfte mit der Begegnung Christi und der Samariterin am Jakobsbrunnen und mit dem Darreichen eines Trunkes durch Rebecca an Abrahams Knecht, während statt der dort eingestellten Begegnung Jakobs und Rahels am Brunnen hier die Erquickung des Elias durch das von der Witwe dargereichte Wasser als Vorbild eingereiht wurde. Die Verbindung der beiden ersten Szenen deckt sich auch mit der Anordnung, welche Bl. 54' der Lilienfelder Concordantia caritatis zeigt. Letztere lässt die Samariterin auch den Eimer auf den Brunnenrand aufsetzen und bezieht zwei Apostel in die Darstellung ein. Den Gedanken der oben erwähnten typologischen Reihenzusammenstellungen »Christus loquens cum Samaritana petit bibere« veranschaulicht das Emauser Wandbild in recht glücklicher Weise. Wichtiger wird aber die Rebeccascene, welche der Heilsspiegel als Vorbild der Verkündigung Mariä kennt.¹⁰⁾ S. 17 der Handschrift des böhmischen Museums III. B. 10 bietet dieselbe in einer sich mit dem Gemälde des Emauskreuzganges nahe berührenden Weise (Taf. XXXIII, Abb. 4). Auch hier sitzt der weißgekleidete Knecht Abrahams mit einem von turbanartigem Wulste umgebenen Hüte auf dem mittleren Kameele, hält mit der Linken die Zügel und greift mit der Rechten nach dem Krüge, den ihm Rebeccas Rechte darreicht. In rothem Gewande steht die Jungfrau mit zwei Begleiterinnen neben der sechseckigen Brunnenöffnung, auf deren Rand ihre Linke den Eimer aufgesetzt hat. Drei Kameele saufen aus dem quergestellten rechteckigen Troge. Die Übereinstimmung der Anordnung ist um so beachtenswerter, als die Bilder des Heilsspiegels oder der Armenbibel bei Anfertigung neuer Handschriften nicht einfach copiert wurden, sondern vielfach freie Wiederholungen bieten und interessant verfolgen lassen, auf welche Weise verschiedene Buchmaler sich die Behandlung des Themas zurecht legten. Bl. 10 der Prager Capitelbibliothekshandschrift C 20 lässt den Knecht Abrahams, neben welchem kein Thier sichtbar ist, bereits aus dem Krüge Rebeccas trinken, die neben dem runden Brunnen steht; über letzterem hängt der Eimer. Bl. 10 der Capitelbibliothekshandschrift A 32 hält denselben Augenblick fest, gibt aber dem Knechte vier Thiere bei und hängt den Eimer über viereckiger Brunnenöffnung an eine über eine Rolle laufende Kette. Die Kremsmünsterer Handschrift Nr. 243 bietet auf Bl. 13 mit dem bloßen Darreichen des Trunkes eine ähnliche Beschränkung wie Bl. 16' der Göttweiger Nr. 147, indes die Lilienfelder Concordantia caritatis dem Knechte, der eben aus dem von Rebecca gehaltenen Kübel trinkt, noch drei Rosse beigegeben hat. Diese Bewegungsfreiheit in der Darstellung desselben Bildinhaltes berechtigt gewiss zu der Annahme, dass der Buchmaler der böhmischen Museumshandschrift III. B. 10 sich ebenso wenig sklavisch an seine Vorlage hielt, sondern ab und zu mehr eine Auffassung hervorkehrte, die ihm in gleichzeitigen oder damals wenigstens schon vollendeten Werken besonders gefiel. Wenn dieselbe sich nun so auffällig der Rebeccascene des Emauskreuzganges nähert, darf man zweifellos darauf schließen, dass letztere oder eine mit ihr übereinstimmende Darstellung der Begegnung Rebeccas mit Abrahams Knechte am Brunnen dem Buchmaler bekannt war und im Hinblick auf die an dieser Stelle so oft bethätigte Anordnungsfreiheit für seine Zwecke verwendungsfähig erschien. In der Art der Rebeccascene des Emauskreuzganges ist auch die Darstellung auf Bl. 17 des ersten Bandes

⁹⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters u. s. O. S. 116. — ¹⁰⁾ Ebendas. S. 20 u. 38.

der Antwerpener Bibel ausgeführt. Hier trinkt Rebecca die aus dem Troge saufenden Kameele und reicht dem Knechte den Krug dar. Die Dreizahl der Begleiterinnen, das Dach über der sechseckigen Brunnenöffnung, das Halten des emporgezogenen Eimers mit der Linken stimmen auffällig überein. Die beigegebene Malervorschrift forderte hier: »Ponatur hic sedens servus abrahe cum X camelis iuxta puteum aque et rebecca virgo decora... ponatur, hauriens aquam et porrigens sereno (?) ad bibendum.« Die beiden letzteren Züge entsprechen wesentlichen Einzelheiten des Wandbildes. Die Berührung beider Darstellungen gewinnt noch dadurch an Bedeutung, dass unter Wenzel IV. gerade an dieser Stelle in Böhmen auch etwas abweichende Darstellungsformen dieses Vorganges nachweisbar sind. Auf Bl. 21 des ersten Bandes der Wiener Wenzelsbibel ist mehr das Trinken der Kameele betont, denen die Jungfrau das Wasser in den neben einem Ziehbrunnen stehenden viereckigen Troge gießt, während der Knecht selbst zurücktritt. Wenn nun der Buchmaler der Handschrift III. B. 10 des böhmischen Museums sich nicht an eine derartige Auffassung hielt, sondern jene des Emauswandbildes bevorzugte, obwohl ältere Handschriften des Heilsspiegels und andere ältere Darstellungen der Rebeccascene eine davon abweichende Behandlung eigentlich ohne Schwierigkeit erklären ließen, so darf diese Herübernahme wohl am natürlichsten durch irgendeine Kenntnis des erhaltenen Originals auf directem oder indirectem Wege erklärt werden. Die Armenbibel hat diese Bildergruppe nicht beeinflusst, deren Rebeccascene ebenso gut vom Heilsspiegel wie von der gern diesen Vorgang illustrierenden Weltchronik abhängig sein kann, da letztere auch manche Berührungen nachweisen lässt.¹⁾ Die Schenkung eines Ringes durch den Knecht, welche auf den Lichtenhainer Wandbildern begegnet,²⁾ fehlt den böhmischen Darstellungen gänzlich. Die Darreichung des Trunkes an den Propheten bewegt sich genau auf demselben Anordnungsboden wie bei dem Darreichen des Brotes.

Zwei Darstellungen der rechten Wandhälfte des dritten Nordflügeljoches — Maria Magdalena vor Christus und die Heilung der Schwester des Moses — entsprechen wieder vollständig der Armenbibel,³⁾ während der Heilsspiegel⁴⁾ und die St. Florianer und Seitenstettener Gruppenaufzählungen⁵⁾ der Sündenvergebung der Maria Magdalena andere Vorbilder gegenüberstellen. Die Bestrafung des Königs Ozias mit dem Aussatze, welche wieder eine Abweichung vom Landläufigen und eine Selbständigkeit der Auswahl bekundet, passt eigentlich nicht ganz zu dem Grundgedanken der verzeihenden Liebe, der aus dem neutestamentlichen Vorgange herausklingt. Die Bildanordnung der Salbung der Füße des Herrn stimmt in der linken noch erkennbaren Hälfte mit dem links oben am Tischende sitzenden Herrn, vor welchem die Reuige auf dem Boden liegt, mit der Speisen und Geräthe tragenden Tafel und mit den zwei oder drei hinter derselben sichtbaren Tischgenossen ebenso zur St. Florianer Armenbibel wie zu Bl. 16' der Prager Capitelhandschriften A 32 und C 20, S. 33 der böhmischen Museumshandschrift III. B. 10 (Taf. XXXIII, Abb. 5), Bl. 19' der Kremsmünsterer Handschrift Nr. 243, Bl. 27 der Göttweiger Handschrift Nr. 147 oder zu Bl. 145' der Lilienfelder Concordantia caritatis, welche auch durch die Beigabe der Heilung der Schwester des Moses der Emauser Bildergruppe näherrückt. Die knieende Gestalt der Moseschwester mit ihren Brüdern hält sich an die Anordnung der St. Florianer Armenbibel. Das Aussätzigwerden des Ozias auf Bl. 66 des dritten Bandes der Wiener Wenzelsbibel bietet keine auffällige Berührung, deren Nachweis bei dieser selteneren Darstellung doppelt interessant wäre. Abt Ulrich von Lilienfeld reiht anstatt dieses Vorbildes hier die Vermählung der Sara mit Tobias ein.⁶⁾

Ganz entsprechend der Reihenfolge der Darstellungsgruppen des Heilsspiegels⁷⁾ schließt sich an die Salbung der Füße des Heilands durch die bußfertige Maria Magdalena unmittelbar der Einzug Christi in Jerusalem an der Nordwand des nordwestlichen Eckjoches an. Die Armenbibel⁸⁾ schiebt dagegen gleich den St. Florianer und Seitenstettener typologischen Reihenzusammenstellungen⁹⁾ zwischen Salbung und Einzug Christi die Auferweckung des Lazarus ein. Die Darstellung des Einzuges Christi in Jerusalem hält sich ganz an die allgemein gültige Behandlung dieses Ereignisses; S. 35 der böhmischen Museumshandschrift III. B. 10 klingt nur in wenigen Einzelheiten an das Emauser Wandbild (Taf. XXXIII, Abb. 6) an. Der daselbst in der zweiten Spalte dargestellte über Jerusalem weinende Jeremias (Taf. XXXIII, Abb. 7), der oben im Thurme einer von Mauern umgebenen Stadt sitzt und auf Bl. 17' der Prager Capitelbibliothekshandschriften A 32 und C 20, Bl. 20' der Kremsmünsterer Handschrift Nr. 243 und Bl. 29' der Göttweiger Handschrift Nr. 147 in ähnlicher Auffassung begegnet, berechtigt im Hinblick auf die beträchtlichen Reste von Architekturmalerei, welche sich links von der später durchgebrochenen Thüre erhalten haben, zu der wohlbegründeten Annahme, es müsse in der unteren Bilderreihe dieser Wandfläche einst der über Jerusalem klagende Jeremias eingestellt gewesen sein. Dies entspricht auch der im Heilsspiegel mit dem Einzuge Christi in Jerusalem verbundenen Erklärung »Christus fleuit super civitatem Jerusalem.« Nächst dem klagenden Jeremias wäre wohl kaum an den nach Goliaths Besiegung im Triumph einziehenden David zu denken, wie er z. B. auf S. 36 der böhmischen Museumshandschrift III. B. 10 das Haupt des Feindes trägt. Denn diese Darstellung findet sich schon im Südflügel, weshalb sie hier nicht nochmals eingestellt worden wäre, da ja auch an

¹⁾ B. Kiehl, Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des 15. Jahrhunderts. (München 1895), S. 37, Abb. 11 u. 12. — ²⁾ Kloppeleisch, Drei Denkmäler mittelalterlicher Malerei. S. 79–80 u. Taf. VIII, Abb. 2. — ³⁾ Comesina-Heider, Die Darstellungen der Biblia pauperum im Stifte St. Florian. Taf. XII. — Laib-Schwarz, Biblia pauperum. Taf. 6. — Einsle-Schönbrunner, Biblia pauperum. Taf. N. — ⁴⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters n. u. O. S. 20. — ⁵⁾ Ebendas., S. 117. — ⁶⁾ Ebendas., S. 62. — ⁷⁾ Ebendas., S. 20. — ⁸⁾ Comesina-Heider, Die Darstellungen der Biblia pauperum im Stifte St. Florian. Taf. XII–XIV. — Laib-Schwarz, Biblia pauperum. Taf. 6 u. 7. — Einsle-Schönbrunner, Biblia pauperum. Taf. O folgt sofort auf die biblische Magdalena (Taf. N), indes die Erweckung des Lazarus (Taf. L) zwischen der Versuchung in der Wüste (Taf. K) und der Verklärung auf dem Berge Tabor (M) steht. — ⁹⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters n. u. O. S. 117 u. 118.

keiner anderen Stelle irgendeine Wiederholung einer bereits gebrauchten Scene begegnet. Man müsste demnach vermuthen, dass eines der anderen Vorbilder des Heilsspiegels, der nach vielfach damit übereinstimmenden Grundsätzen angelegten Armenbibel oder "der typologischen Reihenzusammenstellungen") gewählt wurde.

Die Ostwand des nordöstlichen Eckjoches entspricht mit dem Verrathe des Judas und der Ermordung Abels vollständig der Zusammenstellung des Heilsspiegels und der Armenbibel,¹⁾ deren Anschauungen wohl auch das zerstörte Bild angepasst gewesen sein dürfte. Die gleichen Quellen fließen für die Verspottung Christi und ihre Vorbilder, die Beschimpfung Davids durch Semei und die Verspottung des Propheten Elisäus durch die Knaben. Die Geißelung Christi mit den sie vorbildenden Darstellungen des geplagten Job und des an den Baum gefesselten Achior schließt sich ebenfalls eng an den Heilsspiegel²⁾ an; die Miniaturen der Handschrift III. B. 10 des böhmischen Museums zeigen, wie man diese Vorgänge in Böhmen während der Herrschaft der Luxemburger behandelte. Die Thatsache, dass manche nähere Berührung zwischen dem zuletzt genannten Denkmale und den Wandbildern des Prager Emauskreuzganges schon früher³⁾ hervorgehoben werden konnte, berechtigt gewiss zu der Annahme, es dürften die zerstörten Gemälde gleichfalls in manchen Einzelheiten sich mit den Darstellungen dieses tschechischen Heilsspiegels berührt haben. Von letzteren aus ist daher immerhin der Rückschluss gestattet, dass in den erwähnten Miniaturen sich auch Züge jener Wandbilder erhielten, welche einst die Wände des Ostflügels im Emauskreuzgange schmückten und sich mit diesem Behelfe gleichsam neu beleben lassen. S. 46 desselben zeigt Christus an der Geißelsäule, von zwei Knechten geschlagen (Taf. XXXIII, Abb. 8), und den von zwei Jünglingen an einen Baum gebundenen Achior (Taf. XXXIII, Abb. 9), während auf S. 47 gegen den mit Geschwüren bedeckten Job seine Frau mit Schmähungen und der Teufel mit einer Geißel loszufahren sich anschicken (Taf. XXXIV, Abb. 1).

Die Kreuztragung Christi und der Opfergang Isaaks im dritten Ostflügeljoch halten gleichfalls die Zusammenstellung des Heilsspiegels, der Armenbibel sowie der typologischen Gruppen in der St. Florianer und Seitenstettener Handschrift⁴⁾ fest. S. 51 der böhmischen Museumshandschrift III. B. 10 lässt bei der Kreuztragung einen vorangehenden Jüngling, neben welchem ein Knecht die Nägel trägt, das Kreuz etwas heben (Taf. XXXIV, Abb. 2) und dem Herrn die drückende Last dadurch etwas erleichtern, dass ein unbärtiger Mann den einen Kreuzesarm und den Kreuzesstamm umfasst. Zu dem das Holz auf dem Rücken tragenden Isaak wendet sich der grüngleidete Abraham um, der das aufwärts gerichtete Schwert in der Rechten und in der Linken drei Feuerbrände trägt (Taf. XXXIV, Abb. 3). Diese Beigaben finden sich bei Abraham in ähnlicher Weise auf Bl. 42' der Göttinger Handschrift Nr. 147, auf Bl. 15' des ersten Bandes der Antwerpener Bibel oder in der Armenbibel⁵⁾ überhaupt und halten in dem Rückwärtsschauen des Vaters eine allgemein zu beobachtende Anordnung fest, die wohl auch für das ältere Emauswandbild maßgebend war. Als zweites Vorbild konnte die sonst mit Vorliebe⁶⁾ eingereihte Witwe von Sarepta mit ihren beiden symbolisch gekreuzten Hölzern hier nicht mehr berücksichtigt werden, da sie schon im Nordgange bei der Prophetenspeisung in dieser Darstellungsform Verwendung gefunden hätte. Übrigens wurde auch keines der sonst im Heilsspiegel eingestellten Vorbilder, der getödtete Sohn des Weinbergbesizers oder die Herbeitragung der Traube aus dem gelobten Lande,⁷⁾ verwendet, sondern die Bestrafung Hamans gegenübergestellt.

Die Zusammenstellung der Auferstehung Christi mit dem aus dem Rachen des Fisches emporsteigenden Jonas und mit dem die Stadthore von Gaza auf den Schultern tragenden Samson, welche die Wand des vierten Ostflügeljoches zierte, bleibt vollständig der Anordnung der Armenbibel, des Heilsspiegels und der wiederholt genannten typologischen Reihen treu;⁸⁾ auch Abt Ulrich von Lillienfeld hält auf Bl. 101' seiner Concordantia caritatis dieselbe Gruppe fest. Der Verlust des älteren Gemäldes benimmt die Möglichkeit, die Auferstehung Christi in der Wenzelskapelle des Prager Domes, die fast gleichzeitig mit der Darstellung im Emauskreuzgange gemalt wurde, oder die Auferstehungsscene jener Altarflügel, die aus St. Magdalena bei Wittingau in die Galerie patriotischer Kunstfreunde nach Prag kamen und nicht viel später entstanden, mit jenem zu vergleichen. Darstellungen des Heilsspiegels, deren Entstehung in Böhmen während der Regierung Wenzels IV. außer Zweifel steht, können ja vermuthen lassen, wie das Verlorene vielleicht ausgeführt war, weichen aber selbst voneinander nicht unwesentlich ab. Fragmente eines tschechischen Heilsspiegels im böhmischen Museum zu Prag, der um 1380 hergestellt sein dürfte, zeigen den aus dem Grabe sich erhebenden Heiland, welcher den rechten Fuß herabsetzt und mit der Rechten segnet; hinter dem Grabe gewahrt man zwei Kriegsknechte. Etwas anders ist die Darstellung der Auferstehung auf S. 71 der böhmischen Museumshandschrift III. B. 10. Hier steht der Herr in weißem Gewande auf dem mit rothen Siegeln verschlossenen Grabe (Taf. XXXIV, Abb. 4), die Rechte zum Segen

¹⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters a. a. O. S. 13, 21, 64, 65 u. 118. — ²⁾ Ebendas. S. 13, 21, 73—75, 118. — ³⁾ Ebendas. S. 21, 78, 79 u. 119; Bl. 22' u. 23' der Prager Capitellbibliothekhandschriften A 32 u. C 20, Bl. 38, 38', 39' der Göttinger Handschrift Nr. 147, geplaut in der Hohenfurter Handschrift Nr. 97. — ⁴⁾ Siehe oben S. 58 ff. — ⁵⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters a. a. O. S. 14, 21, 81, 82, 119 u. 120. — ⁶⁾ Camerinus-Heider, Die Darstellungen der Biblia pauperum im Stifte St. Florian. Taf. XXII. — Laib-Schwarz, Biblia pauperum. Taf. 11. — Einsle-Schönbrunner, Biblia pauperum. Taf. D³. — ⁷⁾ Abt Ulrich von Lillienfeld wählt sie auf Bl. 89' der Concordantia caritatis gleichfalls als zweites Vorbild; ebenso die typologischen Reihenzusammenstellungen in St. Florian und Seitenstetten. — ⁸⁾ S. 52 der böhmischen Museumshandschrift III. B. 10; Bl. 28 der Kremsmünsterer Handschrift Nr. 243; Bl. 43 u. 43' der Göttinger Handschrift 147; ebenso in den Prager Capitellbibliothekhandschriften A 32 und C 20 auf Bl. 24' u. 25. — ⁹⁾ Camerinus-Heider, Die Darstellungen der Biblia pauperum im Stifte St. Florian, Taf. XXVII. — Laib-Schwarz, Biblia pauperum. Taf. 14. — Einsle-Schönbrunner, Biblia pauperum. Taf. J¹. — Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters a. a. O. S. 14, 22, 94—96, 121.

erhoben, in der Linken eine Kreuzesfahne; hinter dem Grabe links werden die Wächter sichtbar. Der Siegelverschluss der Steinplatte erinnert an die Auferstehungsdarstellung beim Resurrexit des aus dem Beginne des 15. Jahrhunderts stammenden Missales I. a. 7 in der Studienbibliothek zu Olmütz. Näher als diese Darstellungen stehen einander jene des die Stadttore tragenden Samson der erwähnten Fragmente und der Handschrift III. B. 10 des böhmischen Museums (Taf. XXXIV, Abb. 5), deren Jonasbilder sich abermals nicht decken. An erster Stelle springt der nackte Prophet mit gefalteten Händen aus dem Fischrachen, an der zweiten (S. 72) arbeitet er sich gleichsam aus demselben heraus, indem er mit beiden Händen zwei am Ufer stehende Bäume erfasst und an denselben eine Stütze für seine Bemühungen des Emporkommens (Taf. XXXIV, Abb. 6) findet. Dieser mehr dramatische Zug ist der Armenbibel geläufig und entspricht besser einer nicht selten in den Emauser Wandbildern durchbrechenden Art.

In der Anordnung der Himmelfahrt Christi über den Darstellungen der Himmelfahrt des Elias und der von Jakob im Traume gesehenen Himmelsleiter bewahrt die Gruppierung des fünften Ostflügeljoches die Zusammenstellung des Heilsspiegels,¹⁾ während die Armenbibel gleich den typologischen Reihen statt der Jakobsleiter die Aufnahme Enochs ins Paradies²⁾ zu bringen pflegt. Da hier überall die alte Linienführung und Composition erkennbar bleiben, sind auch Beziehungen zur älteren Darstellungsform mit größerer Sicherheit nachweisbar. Das so naive Eindrücken der Fußspuren auf dem Bergesgipfel ist auch auf S. 73 der böhmischen Museumshandschrift III. B. 10 festgehalten; doch zeichnet das Bild des Emauskreuzganges ein größerer Reichthum an Figuren aus, von deren Beigabe man in der Wenzelskapelle des Prager Domes ganz absah, während schon auf Bl. 157' des bekannten Liber viaticus im böhmischen Museum in Prag, welcher im Auftrage des Leitomischer Bischofes Johann von Neumarkt entstand, dem entschwebenden, nur noch zur Hälfte sichtbaren Heilande links die heil. Maria mit sechs Aposteln und rechts die übrigen sechs das aufwärts gerichtete Antlitz zukehren. Die letztere Anordnung deckt sich vielfach mit jener der alten Tafelbilderfolge in der Galerie des Cisterciensertiftes Hohenfurt (Nr. 4—12, also Nr. 11), welche nach dem Wappen der Motivfigur auf der Geburt Christi (Nr. 5) eine Schenkung eines Herrn von Rosenberg aus dem 14. Jahrhunderte ist. Miniatur und Tafelbild athmen denselben Geist wie das Emauser Wandbild, das dem Brauche reicher Darstellung der Himmelfahrt Christi sich anschließt. Die Himmelfahrt des Elias steht der einfachen Auffassung der tschechischen Heilsspiegelfragmente, welche den Propheten auf rothem, von zwei Rossen gezogenem Wagen in blauem Gewölke entschwinden lässt, nicht so nahe als der Miniatur auf S. 74 der böhmischen Museumshandschrift III. B. 10, wo auch der den Mantel empfangende Elisäus wie auf Bl. 149' des zweiten Bandes der Wiener Wenzelsbibel berücksichtigt ist, und der auf einem der Rosse sitzende, die Zügel in der Rechten haltende Engel mit der Peitsche in der Linken als Lenker des wunderbaren Gefährtes eine Beigabe voll köstlicher Nativität bildet (Taf. XXXIV, Abb. 7). Das Wandbild des Emauskreuzganges klingt auch etwas an Bl. 149' des zweiten Bandes der Wiener Wenzelsbibel an. Dass Elias in dem in Wolken verschwindenden Wagen noch sichtbar ist, ja durch sein Zurückwenden des Hauptes mit dem Zurückbleibenden in einer gewissen Verbindung bleibt, erscheint umso beachtenswerter, als auf Bl. 127' der Lilienfelder Concordantia caritatis von einer Darstellung des Propheten selbst ganz abgesehen ist. Die schiefe Stellung der Leiter zu den Füßen des Erzvaters Jakob bewahrt auch S. 73 der böhmischen Museumshandschrift III. B. 10; hier kommt die Haltung des Schlummernden, der sich auf die Rechte stützt und die Linke leicht auf dem Oberschenkel ruhen lässt (Taf. XXXIV, Abb. 8), fast jener auf Bl. 289' im Liber viaticus des Johann von Neumarkt gleich, in welchem die Leiter jedoch in der Bildmitte emporragt und ebenfalls nur von zwei Engeln benützt wird. Die letztere Zahl ist, wie Bl. 38' der Kremsmünsterer Handschrift Nr. 243 bestätigt, augenscheinlich für den Heilsspiegel gebräuchlich gewesen und auch auf Bl. 27 des ersten Bandes der Wiener Wenzelsbibel nicht vermehrt, wo der Herr selbst das obere Leiterende hält und mit den Sternen am blauen Himmel bereits ebenso eine nähere Kennzeichnung der Zeit des Vorganges versucht wird, während durch die Zugabe etwas plumper Bäume gleichzeitig auf eine weitere Charakterisierung der Örtlichkeit eingegangen ist. Ein gleiches Bestreben bestimmt die Darstellung auf Bl. 20 des ersten Bandes der Antwerpener Bibel, deren für den Buchmaler beigesetzte Illustrationsangabe geradezu als einst für die Wenzelsbibel gleichlautend betrachtet werden darf, da sie fordert: *«Hic ponatur iacob dormiens lapide capiti subposito et ponatur scala celum tangens summitate in quo ponendum (?) stelle auree et angeli ascendentes et descendentes et dominum innoxum scale et dicentem sibi: «Ego sum dominus deus abraham patris tui» et iterum ponatur iacob euigilans et inquit: «vere dominus est in loco isto.»* In der dazu gehörigen, genau nach der Vorschrift ausgeführten Darstellung ist die Engelzahl auf drei gesteigert, und hält der neben dem Schlafenden sitzende, rosafarben gekleidete Mann thatsächlich in der Rechten das Spruchband: *«Vere dominus est in loco isto et ego;»* eine so auffällige Übereinstimmung zwischen Bildvorschrift und Bildausführung wie hier dürfte sich kaum in vielen Fällen nachweisen lassen. Auch das Wandgemälde des Emauskreuzganges neigt mit der Fünfzahl der geschäftig auf- und absteigenden Engel einer reicheren Behandlung zu.

Von den der Ausgießung des heiligen Geistes gegenübergestellten Vorbildern der babylonischen Sprachenverwirrung und der Aufzehrung des von Elias dargebrachten Opfers durch das vom Himmel fallende Feuer lehnt ersteres sich

¹⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters a. a. O. S. 100—102, 22 liest unrichtig *«Joseph vidit scalam erectam in celum;»* Bl. 38' der Kremsmünsterer Handschrift Nr. 243 bietet richtig *«Jacob vidit scalam»* u. s. w. — ²⁾ Ebendas. S. 122. — Camerlino-Heider, Die Darstellungen der Biblia pauperum im Stifte St. Florian, Taf. XXXII. — Laib-Schwarz, Biblia pauperum, Taf. 16. — Einsle-Schönbranner, Biblia pauperum, Taf. O¹.

an den Heilsspiegel,¹⁾ letztere an die Armenbibel²⁾ an, während die St. Florianer und Seitenstettener typologischen Reihenzusammenstellungen³⁾ beide unmittelbar nacheinander unter dem mit der Herabkunft des heiligen Geistes Vergleichbaren aufzählen. Abt Ulrich von Lilienfeld steht auf Bl. 119' der Concordantia caritatis mit der Übergabe der Gesetzestafeln an Moses statt der Sprachenverwirrung ganz auf dem Boden der Armenbibel und des Heilsspiegels zugleich,⁴⁾ während man in Emaus eine Auswahl aus beiden traf, welche am klarsten das vom Himmel Herabkommende symbolisierte und zugleich auf die den Aposteln am Pfingstfeste verliehene Gabe, in verschiedenen Sprachen zu reden, hinwies. Auf S. 76 der böhmischen Museumshandschrift III. B. 10 wird beim Pfingstwunder die heil. Maria in ähnlicher Weise wie auf Bl. 161' des Liber viaticus Johans von Neumarkt zum Mittelpunkt der Darstellung, den sie auch auf Bl. 74 des die verdächtige Küstlereinzeichnung »Peter Brzuchaty« enthaltenden Missales in der Bibliothek des Prager Metropolitancapitels oder auf Bl. 104' des von dem Domherrn Wenzel von Radetz angeschafften Missales (Capitelbibliothek, S. 5) bildet. Da ersteres nach der Wappenbeigabe auf Bl. 4' für den zweiten Prager Erzbischof Johann Očko von Wlaschim noch als Bischof von Olmütz, also vor dem 12. Juli 1364 angefertigt wurde⁵⁾ und das zweite dem Dombaudirector Wenzel von Radetz gehörte, der darin als Dechant des Prager St. Apollinarisstiftes bezeichnet und in dieser Würde schon 1387 nachweisbar ist,⁶⁾ so blieb die Darstellungsform des Pfingstwunders in Böhmen während der Regierung Karls IV. und Wenzels IV. sich augenscheinlich ziemlich gleich. Daher ist es unstreitig größerer Beachtung wert, dass auf dem Emauser Wandgemälde die Mittelstellung Marias aufgegeben ist und zwei getrennte Gruppen einander gegenübergestellt werden, deren eine die heilige Jungfrau gleichsam führt. Bewahrt auch die Bildergruppierung den Zusammenhang mit der Bildersammlung des Heilsspiegels, dessen tschechische Exemplare noch gegen das Ende der Regierung Wenzels IV. eine schon im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts bekannte Darstellungsform beibehalten, so entfernte man sich doch zugleich im Prager Emauskloster von diesem Typus, den nicht minder Nr. 12 der Hohenfurter Galerie in der von Italienerhand stammenden Tafelbilderfolge selbst durch ausländische Werke als verwendungswürdig hinstellen konnte, und wählte eine kleine, künstlerisch nicht unwirksame Änderung der Behandlungsweise des gleichen Vorganges. Beim Thurmbau zu Babel, den die Bibel mit der Sprachenverwirrung in Beziehung setzt, decken sich der Aufzug mit dem emporgewundenen Materialeimer, der oben auf dem Thurme beschäftigte Arbeiter, der auf schiefgestellter Leiter emporsteigende Mörtelzutrag mit der Mulde auf der Schulter, der Mörtelrührer und der zweite Arbeiter am Fuße des in Quadem aufgeführten Thurmes mit den Darstellungen des Zeitraumes. Mehr Übereinstimmung als mit Bl. 39' der Kremsmünsterer Handschrift Nr. 243 findet sich auf Bl. 10' des ersten Bandes der Wiener Wenzelsbibel⁷⁾ oder auf Bl. 11 des ersten Bandes der Antwerpener Bibel; die zwei letzteren sind von gleichem, in Einzelheiten sich vielfach offenkundig berührendem Anordnungsgedanken abhängig. Die Reichhaltigkeit desselben ist schon eingeschränkt auf S. 76 der Handschrift III. B. 10 des böhmischen Museums (Taf. XXXIV, Abb. 9), wo beim Thurmbau nur außer dem auf einem Gerüste stehenden Maurer noch ein zweiter mit der Kelle und unten am Fuße des Thurmes ein Mörtelrührer und ein Ziegelzutrag als Handlanger beschäftigt erscheinen. Die Reste des Wandbildes im Emauskreuzgange berechtigen beim Vergleiche mit diesen Darstellungen, die insgesamt in Böhmen selbst während der letzten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts und im ersten Viertel des 15. entstanden sind, zu der Annahme, es sei auch hier eine an Einzelheiten reichere Darstellungsform vertreten gewesen, als nicht viel spätere Darstellungen in tschechischen Heilsspiegelhandschriften überliefern. Es dürften daher für den Thurmbau zu Babel in der Emauser Bilderreihe nicht bloß Typen des Heilsspiegels, sondern auch ergänzende Behandlungen dieses Vorganges an anderen Stellen entsprechende Berücksichtigung gefunden haben. Der Opfertisch und die darauf stehenden Thiere, auf welche beim Opfer des Elias das Feuer des Himmels herabfällt, entsprechen der Armenbibel; der verlorene Gemäldetheil bot wohl einst auch die Gestalt des Propheten selbst, durch welche ja die ganze Darstellung eigentlich erst verständlich wurde.

Die Wanderung Christi mit den beiden Jüngern nach Emaus, welche an der Südwand des südöstlichen Eckjoches im Emauskreuzgange die Bilderreihe abschließt, reiht sich dem Vorangehenden zeitlich durchaus nicht an; sie müsste in der Aufeinanderfolge der Begebenheiten eigentlich zwischen Auferstehung und Himmelfahrt Christi stehn. Allein der Heilsspiegel, welcher zwischen beiden keine Begebenheit nach der Auferstehung und unmittelbar nach ihnen nur noch die Ausgießung des heil. Geistes kennt,⁸⁾ mithin in seiner Darstellungsreihe offenkundig das Vorbild für die Aneinanderreihung der drei Schlussdarstellungen an der Ostwand abgab, nimmt auf die Emauswanderung gar nicht Bezug. Sie bleibt auch unberücksichtigt von der Armenbibel, obzwar dieselbe zwischen Auferstehung und Himmelfahrt Christi die Darstellung von vier Vorgängen einschaltet,⁹⁾ die noch in die Zeit fallen, welche der Auferstandene auf Erden verweilt. Da mit diesen Einschaltungen die Anordnung der Armenbibel von der weniger Szenen umfassenden, aber vollständig mit dem Heilsspiegel übereinstimmenden Reihenfolge der Emauswandbilder auffällig abweicht, kann sie für diesen Theil der Emauser Kreuzgangsbilder nicht in dem Grade wie jene des Heilsspiegels maßgebendes Vorbild gewesen sein. Eine

¹⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters a. a. O. S. 22. — ²⁾ Camesina-Heider, Die Darstellungen der Biblia pauperum im Stifte St. Florian. Taf. XXXIII. — Laib-Schwarz, Biblia pauperum. Taf. 17. — Einsle-Schönbrunner, Biblia pauperum. Taf. P¹. — ³⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters a. a. O. S. 122. — ⁴⁾ Ebendas. S. 103 bis 104. — ⁵⁾ Frind, Kirchengeschichte Böhmens. II, S. 103. — ⁶⁾ Ebendas. III, S. 213. — ⁷⁾ Neuwirth, Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen. I, Taf. I. — Schlosser, Die Bilderhandschriften Königs Wenzel I. a. a. O. S. 218. — ⁸⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters a. a. O. S. 22. — ⁹⁾ Camesina-Heider, Die Darstellungen der Biblia pauperum im Stifte St. Florian. Taf. XXVIII—XXXI. — Laib-Schwarz, Biblia pauperum. Taf. 14—16. — Einsle-Schönbrunner, Biblia pauperum. Taf. K²—N².

gleiche Rolle fällt den St. Florianer und Seitenstettener typologischen Reihenzusammenstellungen zu, die trotz der Einschaltung von fünf Darstellungsgruppen zwischen Auferstehung und Himmelfahrt dem Emausgange keine Beachtung schenken.¹⁾ Sein Anschluss an eine bereits vollständig abgeschlossene Bilderfolge ist in keiner der sonst bestimmenden Quellen nachweisbar, sondern beruht auf rein örtlichem Interesse; das seltenere Vorkommen der Darstellung, die in Böhmen, wie Bl. 15 des berühmten Passionale der Äbtissin Kunigunde des Prager Georgsklosters feststellen lässt, allerdings schon im Anfange des 14. Jahrhunderts nicht unbekannt war, gestattete dem Künstler hier gewiss eine größere Bethätigung künstlerischer Freiheit als bei den anderen Szenen, für welche in den die Gruppierung beeinflussenden Quellen schon mehrfach Muster der Darstellungsform gegeben waren.

Fasst man das Gesamtergebnis der vorstehenden Nachweise zusammen, so erscheint eine ziemlich scharfe Scheidung der Quellen der Bilderfolge im Prager Emauskreuzgange möglich. In erster Linie steht der Heilsspiegel, mit dessen Darstellungen sich nahezu die Hälfte der Szenen berührt; weitaus der größere Theil derselben kann aus keiner anderen Quelle geflossen sein. Allerdings finden sie sich nicht gerade oft in genau übereinstimmender Gruppierung, wie dies z. B. bei der Geburt, Taufe, Geißelung und Himmelfahrt des Herrn mit ihren Vorbildern der Fall ist. Manchmal sind Szenen, die als Vorbilder verwendet werden, anderen Stellen entlehnt und in neue Beziehungen gebracht, vereinzelt auch sonst getrennte Motive des Heilsspiegels, wie Symbole der heil. Jungfrau Maria mit der Schlangensbesiegerin oder mit der Vision des Octavianus Augustus, der den Feind tödtende mit dem triumphierenden David, vereinigt. Die Darstellungen des Südflügels, in welchen die Erschaffung und der Fall Evas, die Vertreibung aus dem Paradiese, die Besiegung des bösen Feindes und die Erscheinung der heilbringenden Jungfrau die Anordnungsmomente markieren, beruhen nur auf dem Heilsspiegel, dessen Anfang und Scenenfolge eine meist ausreichende Erklärung ermöglichen und welchem die Beschimpfung Davids und die Sprachenverwirrung beim babylonischen Thurmbau entlehnt sein müssen; in den Südflügelbildern sind bloß in der Befreiung der Frommen aus der Vorhölle und bei David Motive verwendet, welche sowohl der Heilsspiegel als die ihm verwandte Armenbibel kennt. Das Sondergut der letzteren beschränkt sich auf die Darbringung der Erstgeburt, den bethlehemitischen Kindermord, die Hinmordung des königlichen Samens durch Athalia, die Erweckung der toten Knaben durch die Propheten Elias und Elisäus, die Darstellungsform der Witwe von Sarepta, die Heilung der Schwester des Moses vom Aussatze, auf die Verspottung des Elisäus und auf das vom Feuer verzehrte Opfer des Elias. Dagegen muss hervorgehoben werden, dass manche Darstellungen ebenso gut vom Heilsspiegel wie von der Armenbibel beeinflusst sein könnten. Dies gilt von der Verkündigung Mariä mit ihren Vorbildern, von der Geburt Christi und dem blühenden Aaronsstabe, von der Anbetung der Könige, von der Darstellung im Tempel und der Vorführung Samuels, von der Flucht nach Ägypten, von der Taufe und Versuchung Christi, von Maria Magdalena zu den Füßen des Herrn, von des letzteren Einzuge in Jerusalem, von dem Verrathe des Judas und der Ermordung Abels, von der Verspottung Christi, von der Kreuztragung und dem Opfertage Isaaks, von der Auferstehung und ihren Vorbildern, von der Himmelfahrt Christi und des Elias, von der Ausgießung des heil. Geistes. Bei der Auferweckung des Jünglings von Naim hat man die der Armenbibel bekannte Auferweckung des Lazarus einfach mit einer Scene gleichen Inhaltes vertauscht, für welche man die Vorbilder der Armenbibel unverändert beibehielt. Für die Beurtheilung des Abhängigkeitsverhältnisses bleibt auch die Geschlossenheit der Aufeinanderfolge von Wichtigkeit. Im Südflügel bietet nur der Heilsspiegel einige Ähnlichkeit; die Flucht nach Ägypten, die Taufe und Versuchung Christi, die büßende Magdalena und der Einzug in Jerusalem, die Auferstehung, Himmelfahrt und die Ausgießung des heil. Geistes entsprechen ganz genau seiner Scenenfolge,²⁾ wogegen die Armenbibel zwischen Flucht und Taufe, zwischen die Blüserin und den Einzug Christi, zwischen Auferstehung und Himmelfahrt noch andere Darstellungen einschleibt.³⁾ Vom Verrathe des Judas bis zur Kreuztragung steht die Aufeinanderfolge der Hauptbilder dem Heilsspiegel näher als der Armenbibel; mit Ausnahme der Beschneidung stimmen die Darstellungen von der Verkündigung Mariä bis zur Darbringung Christi im Tempel mit den Bilderreihen beider Quellen überein, von denen der Heilsspiegel offenbar den größeren Einfluss auf die Anordnung der Emauser Wandgemälde ausübte.

Nächst dem Heilsspiegel und der Armenbibel haben zweifellos »Concordantiae veteris et novi testamenti«, welche die Zusammenstellung der Concordantia caritatis des Lilienfelder Abtes Ulrich oder die typologischen Reihen der St. Florianer und Seitenstettener Handschriften mitbestimmten, bei der Auswahl der Szenen für den Emauskreuzgang entsprechende Berücksichtigung gefunden. Das Werk des Lilienfelder Klostersvorstandes, dessen Bildergruppierung mit einer Scene des neuen Testaments über zwei Szenen des alten direct an die Anordnung der Emausbilder gemahnt, bietet die Beschneidung Christi und Abrahams, die Hinmordung der Judenkinder durch Pharao, die Hochzeit zu Cana mit der vorbildlichen Gesundmachung des Wassers durch Elisäus, den Mannaregen und die allerdings an zwei ganz verschiedenen Orten eingestellten wunderbaren Speisungen des Volkes, die Steinigung Christi und Naboths, Christus und die Samariterin unmittelbar neben Rebecca mit dem Knechte Abrahams am Brunnen. Auch Zusammenstellungen in der Art der

¹⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters u. a. O. S. 121—122. Auch das Malerbuch vom Berge Athos kennt die Wanderung nach Emaus nicht; vgl. Schäfer, Handbuch d. Malerei vom Berge Athos. S. 210. — ²⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters u. a. O. S. 19 u. f. — ³⁾ Ebendas. S. 46—53, 60—63, 94—100. — Camesina-Heider, Die Darstellungen der Biblia pauperum im Stifte St. Florian. Taf. V—IX, XII—XIV, XXVII—XXXII. — Laib-Schwarz, Biblia pauperum. Taf. 3—5, 6 u. 7, 14—16. — Einsle-Schönbrunner, Taf. E—J, J²—O⁴.

St. Florianer und Seitenstettener typologischen Reihen können für die Hochzeit zu Cana und ihre Vorbilder, für die Speisung des Volkes, für die Begegnung Christi mit der Samariterin und die Rebeccascene als ihr Vorbild sowie für die unmittelbare Nebeneinanderstellung der Sprachenverwirrung beim babylonischen Thurmbau und des das Eliasopfer verzehrenden Feuers in Betracht gekommen sein. So verbreiten sich die Wurzelverzweigungen der Emauser Wandbilder weit in dem Boden der Anschauungen, welche für Bilderauswahl und Bilderrangordnung im 14. Jahrhunderte maßgebend waren; denn in ihrem Rahmen liegt noch das Meiste, was weder aus dem Heilsspiegel noch aus den gleichartigen Anschauungen und Darstellungen der Armenbibel stammen kann.

Bei so ausgesprochener Abhängigkeit von verschiedenen, aber gleichartigen Quellen bleibt in den Emauser Wandgemälden, die zum größten Theile auf bestimmte Vorbilder zurückgeführt werden können, ganz besonders jener Rest von Darstellungen beachtenswert, in welchen sich, weil sie sonst nur selten wiederbegegnen, der Zug einer gewissen Selbstständigkeit regt. Hieher gehören die drei Kreuze neben der Befreiung der Frommen aus der Vorhölle und der in Gnade aufgenommene Schächer, die Beschneidung des Sohnes durch Saphira, die Verehrung des Joseph und des Pharaos, der Verzicht auf die Parallelen zur Flucht nach Ägypten, die beiden Vorbilder zur Versuchung Christi, die Auferweckung des Jünglings zu Naim, die Einbeziehung beider wunderbaren Speisungen des Volkes, Christus in der Kelter, der Besuch bei Martha mit den zwei Prophetenlabungen, die Darreichung des Trunkes an Elias, die Bestrafung des Ozias mit dem Aussatze und die Wanderung Christi mit den Jüngern nach Emaus. Selbstverständlich soll nicht behauptet werden, dass die Maler der Emauswandbilder auch all diese Darstellungen aus Eigenem erfinden mussten. Für die Mehrzahl derselben wäre es unschwer zu erweisen, dass in Böhmen und seinen Nachbarländern Behandlungen solcher Motive bekannt waren; es genügt den Darstellungsreichtum der Wenzelsbibel und verschiedener Handschriften zu kirchlichen Zwecken hervorzuheben, die in Böhmen während der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden und gewiss vielfach mit dem Darstellungsvorrathe der Zeit im Zusammenhange blieben. Allein es ist nicht zu unterschätzen, dass bei einer Bilderfolge, die so ausgesprochen auf dem Boden fester Überlieferung sich aufbaute, zugleich das Streben hervorbricht, nicht immer im alten Geleise zu bleiben, sondern zweckentsprechende Einschaltungen oder Auslassungen vorzunehmen, für althergebrachte Vorbilder neue Beziehungen nachzuweisen. Namentlich regt sich offenkundig das Verlangen nach einer selbständigen Gruppierung, welche nicht nur im dritten Südflügeljoche bei der Vertreibung aus dem Paradiese und bei seiner Wiedergewinnung überrascht, sondern auch anderwärts wahrzunehmen ist. In diese Gruppe zählen die heilige Maria mit den Gegenüberstellungen Judiths und Goliaths, zum Theile die Beschneidungsszenen, die Parallelen zur Anbetung der heil. drei Könige, zur Versuchung und Steinigung Christi, theilweise auch jene zur Begegnung des Herrn mit der Samariterin und zur Salbung seiner Füße durch Maria Magdalena, ja selbst bei der Ausgießung des heiligen Geistes. Ab und zu ist es ganz ersichtlich, dass die eine vorbildliche Darstellung dem Heilsspiegel, die andere der Armenbibel entlehnt ist, und nur die Verbindung eine neuartige genannt werden muss. Am stärksten tritt diese Neigung zu einer bestimmten Selbstständigkeit der Auswahl und Anordnung im südlichen und im nördlichen Kreuzgangsfügel sowie mehr im westlichen als im östlichen zutage.

Die Wandbilder des Prager Emauskreuzganges erscheinen demnach in doppelter Beziehung interessant: einmal durch ihre Abhängigkeit von den Hauptquellen typologischer Bilderreihen und von ähnlichen, ganz ihren Geist athmenden Anschauungen, das anderemal durch ein Verlassen des Althergebrachten und durch das Aufstellen neuer Gruppen oder wenigstens neuer Gruppentheile. Daraus spricht immerhin, wenn auch noch schüchtern, ein neuer Geist, jenem verwandt, der den Meister Theodorich in seinen Karsteiner Tafelbildern von der Schablonisierung ablenken und unbestreitbarer Charakterisierung zustreben ließ; allerdings waren bei einer großen, einheitlich gedachten und anzuordnenden Bilderfolge den Künstlern in mancher Hinsicht mehr die Hände gebunden als bei Einzelbildern, die selbst nebeneinander nur in ganz loser Verbindung erscheinen. Aber beides ist wenigstens auf den Grundton selbständiger Regungen gestimmt.

Ob die Künstler oder der Auftraggeber einen größeren Einfluss auf Auswahl und Anordnung der Emausbilder hatte, wird sich kaum mit vollster Sicherheit feststellen lassen. Die Bildergruppierung, die Einbeziehung gewisser Symbole, die Verwertung mancher Vorbilder, die selbst weniger allgemein bekannten Schriftstellen entlehnt sind, deuten darauf hin, dass nahezu alles nach einem einheitlichen Plane ausgeführt wurde, dessen Urheber die eben so oft genannten Hilfsmittel und ihre Quellen ganz genau kannte. In der ganzen Anordnung steckt eine solche Summe streng theologischen Einzelwissens, die man gewöhnlich nur bei einem Geistlichen selbst finden mochte, wenn sie auch für einen Laienkünstler, der Behelfe verwandter Art kannte und zu benützen verstand, nicht unter allen Umständen ausgeschlossen erscheint. Hielt man es schon als im Interesse der Sache gelegen, dem Buchmaler, wie die Wenzelsbibel, die Antwerpener Bibel und andere Schöpfungen böhmischer Buchmalerei dieses Zeitraumes feststellen lassen, ganz genaue Anweisungen für die Ausführung seiner Arbeit beizugeben, so dürfte man bei einem so groß angelegten Unternehmen, besonders wenn mehrere Meister mit der Ausführung desselben betraut waren, nur nach einem von dem Auftraggeber selbst in allen Einzelheiten genau erwogenen Plane gearbeitet haben. Auftraggeber im eigentlichen Sinne des Wortes konnten aber nur der Abt und der Convent des Klosters sein, dessen Mitgliedern wie ihrem Vorstände die erforderlichen theologischen Kenntnisse zur Verfügung standen und Hilfsmittel von der Art des Heilsspiegels, der Armenbibel oder der Legenda aurea allzeit leicht erreichbar waren. An eine Beeinflussung des Anordnungsgedankens und seiner Einzelheiten durch den kaiserlichen

Stifter des Klosters ist kaum ernstlich zu denken; es könnte sich höchstens um eine allgemeine Gutheißung der Kreuzgangsausschmückung gehandelt haben. Denn bei unmittelbar persönlicher Einflussnahme auf die Einzelheiten der Emauser Wandbilderfolge hätte Karl IV. sicher nicht darauf verzichtet, dass in ähnlicher Weise, wie es in Karlstein, bei den Wandgemälden der Wenzelskapelle und bei dem Mosaikbilde des Prager Domes geschah, die von ihm ausgegangene Förderung des Werkes durch Anbringung seines Bildnisses verewigt worden wäre. Das Fehlen des letzteren berechtigt zu der Annahme, dass der Kaiser selbst weder die Auswahl noch die Anordnung der Emausbilder bestimmte, sondern nur ihre Ausführung im Kreuzgange des von ihm gegründeten Klosters mit Befriedigung zur Kenntnis nahm und die Fortschritte der Arbeit wohl nicht ohne Interesse verfolgte. Demnach müssen der Abt und die Mönche des Emausklosters zweifellos als die geistigen Urheber des Planes für die Bilderreihen ihres Kreuzganges betrachtet werden und die Einzelheiten desselben ziemlich genau festgestellt haben. Die Künstler arbeiteten nach der vom Kloster selbst erteilten Anordnung; wie sie die einzelnen Szenen zu erfassen und zu behandeln versuchten, gestattet erst Rückschlüsse auf ihren Antheil an der Ausführung des monumentalen Werkes, dessen Gedanken in der Klosterzelle entstanden und ausreifen. Innigster Verkehr mit den Künstlern und stete Überwachung zweckentsprechender Ausführung, welche sich nicht in Kleinlichkeiten verlor, sondern auch eine gewisse Schätzung künstlerischer Individualitäten bekundete, mochten das Gedeihen des groß angelegten Unternehmens nicht unwesentlich fördern.

Die Wandgemälde des Prager Emausklosters, dessen Mönche selbst die Anlagegedanken aus mehr als einer Quelle der künstlerischen Verwirklichung entgegenführten, blieben den Zeitgenossen ihrer Vollendung nicht unbekannt und fanden bald auch bei Ausführung der Darstellungen gleicher Vorgänge Beachtung. Dafür sprechen die mannigfachen Berührungen mit Szenen der Wenzelsbibel, der Antwerpener Bibel und der Handschrift III. B. 10 des böhmischen Museums,¹⁾ welche sich aus einer Anlehnung an die Darstellungsweise der Emausbilder natürlicher erklären zu lassen scheinen als aus der Annahme, dass sie mit ihnen auf eine gemeinsame Quelle zurückgehen. Bei dem nicht gar zu häufigen Vorkommen der Beschneidung Abrahams fällt gerade, weil andere frühere oder fast zeitgleiche Quellen jedesmal eine abweichende Darstellungsweise bieten, die schon erläuterte Übereinstimmung zwischen der Miniatur der Wenzelsbibel und dem Emauser Wandbilde²⁾ doppelt auf und lässt die Kenntnis des letzteren mit Recht als Grundlage annehmen. Das Gleiche gilt von der schon oben besprochenen³⁾ Malvorschrift für Christus in der Kelter im sechsten Bande der Wiener Wenzelsbibel, deren überraschende, dem Wandbilde des Emauskreuzganges ganz entsprechende Angaben wieder auf letzteres als Vorbild hindeuten. Die Maler der Wenzelsbibel waren ja nachweisbar in der Ausführung ihrer Arbeit an die Beachtung bestimmter, oft sogar ins Einzelne gehender Vorschriften⁴⁾ gebunden und haben sich, wie an einigen Stellen das ausgeführte Bild beim Vergleiche mit der nicht getilgten Malvorschrift nachweisen lässt,⁵⁾ an den Wunsch des Auftraggebers gehalten. Wo sie aber die Möglichkeit hatten, sich die Arbeit bei Darstellungen zu erleichtern, die nur bei besonders reicher Bibelillustration eingeschaltet wurden und in den gewöhnlichen Bibelhandschriften in der Regel ganz fehlten, und wo sie eine ihnen bekannte Behandlung des Vorganges auch einer anderen Bilderreihe zu verwerten Gelegenheit fanden, haben sie dies ebenso ohne Bedenken gethan wie manch weitherziger Künstler späterer Jahrhunderte. Ja, die Buchmalerei im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts wurde gerade in Böhmen bei bestimmten Darstellungen nachweisbar zum Copieren vorhandener Wand- und Tafelbilder des Landes angehalten, wie die Beischriften auf Bl. 13' und 157' des Cod. Vatic. lat. 1122 zum Bilderschnucke der Werke des dritten Prager Erzbischofes Johann von Jenstein mit Sicherheit feststellen lassen.⁶⁾ Es liegt somit geradezu in der Arbeitsweise des Zeitalters, dass die Buchmaler sich an Darstellungen der Monumentalmalerei anlehnten. Jene Arbeitskräfte, welchen die so außerordentlich reiche, in Prag gearbeitete Ausschmückung der Wenzelsbibel zufiel, mochten bei der großen Scenenzahl manchmal im ersten Augenblicke in Verlegenheit sein, wie denn ihre Zeit selbst sich mit der Darstellung bestimmter Vorgänge abzufinden pflegte, und Umschau halten,⁷⁾ ob ihnen nicht die Verwertung einer bereits vorhandenen Behandlung des Stoffes einen leichteren Anschluss an die Forderungen und künstlerischen Anschauungen ihrer Zeit ermöglichte. Ein Buchmaler der Wenzelsbibel konnte immerhin die Beschneidung Abrahams im Emauskreuzgange aus eigener Anschauung kennen und für seine Arbeit genau nach dem Arbeitsbrauche seiner Zeit verwenden. That er dies wirklich, so lag gewiss der Gedanke nahe, dass er auch andere Szenen herübernahm; und was er vielleicht aus freien Stücken that, hielten wohl nicht minder andere gleichzeitige oder spätere Maler ebenso für erlaubt, besonders wenn es hier und da geradezu gefordert wurde. So erklären sich gewiss am natürlichsten die Beziehungen der Gedonsdarstellungen verschiedener Handschriften zum Emauser Wandbilde, der Rebeccascene in der Museumshandschrift III. B. 10 zu dem betreffenden Kreuzgangsgemälde. Die Emauser Bilderreihen haben ab und zu zweifellos in beschränktem Umfange die böhmische Malerei der luxemburgischen Epoche befruchtet, deren Meister ihnen nach Bedarf einzelne brauchbare Darstellungen augenscheinlich für Werke der Buchmalerei entlehnten und wohl auch, sich kaum auf dies Gebiet allein beschränkend, bei der Ausführung von Wand- und Tafelbildern manchmal berücksichtigen mochten. Die berührten vereinzelt Anklänge⁸⁾ an Weisungen des Malerbuches vom Berge Athos

¹⁾ Sieh oben S. 57 *uf.* — ²⁾ Sieh oben S. 60. — ³⁾ Sieh oben S. 63. — ⁴⁾ Schlosser, Die Bilderhandschriften Königs Wenzel I. a. u. O. S. 231 *uf.* — ⁵⁾ Ebendas. S. 232 u. 304. — Neuwirth, Die Herstellungsphasen spätmittelalterlicher Bilderhandschriften. Repertorium für Kunstwissenschaft. XVI. Band (Berlin-Stuttgart 1893). S. 76 *uf.* — ⁶⁾ Neuwirth, Das Braunschweiger Skizzenbuch eines mittelalterlichen Malers. (Prag 1897) S. 9. — ⁷⁾ Schlosser, Die Bilderhandschriften Königs Wenzel I. a. u. O. S. 303 *u. f.* geht auf diese nur ganz oberflächlich gestreifte Frage gar nicht näher ein, obswar dieselbe gerade für die Maler Wenzels IV. von großer Wichtigkeit wäre. Dass er die Emausbilder nicht näher verglich, ist nach der Anmerkung auf S. 245 doppelt auffallend. — ⁸⁾ Sieh oben S. 33, 35, 40, 44, 48.

müssen nicht auf unmittelbarer Kenntnis der Typen byzantinischer Kunst beruhen; sie können zufällig oder auch auf Umwegen übermittelt sein. Was den Wandgemälden des Emauskreuzganges aus verschiedenen Quellen zufließt, bleibt durch sie eine Zeitlang theilweise in lebendigem Flusse. Sie verwerten zum erstenmale beliebte Darstellungsgebiete der mittelalterlichen Kunst für eine der größten Schöpfungen der Wandmalerei in Böhmen, aus welcher mehr als einem der späteren Meister lebendige Anregung entgegenquillt. War wohl auch manches aus den dafür herangezogenen Quellen bereits vor der Inangriffnahme der Ausmalung des Emauskreuzganges in Böhmen nicht mehr ganz unbekannt, so wurde doch erst im Zeitalter Karls IV. das in ihnen enthaltene Capital künstlerischer Darstellungs- und Anordnungsweise nach einem groß gedachten Plane in Typen ausgemünzt, an welchen Böhmens Kunst noch lange Zeit vielfach festhielt. Mag immerhin weder das *Speculum humanae salvationis* noch die mit ihm auf gleicher Grundlage stehende sogenannte *Biblia pauperum*, in welcher Falk¹⁾ neuestens ein *Speculum humanae salvationis veteris compilationis* mit beachtenswerten Gründen nachzuweisen versucht, ein eigentliches Malerbuch abgegeben haben, sondern jedes der beiden ein Theologenbuch gewesen sein, für Böhmens Malerei des 14. Jahrhunderts flossen unstreitig unter streng theologischer Anleitung und Überwachung gerade aus diesen Quellen die Gedanken der Anlage und Behandlung eines Werkes, mit dem nur wenige des karolinischen Zeitalters und der folgenden Jahrhunderte sich messen konnten. In diesem Sinne waren *Speculum humanae salvationis* und *Biblia pauperum* zwar vielleicht keine ausgesprochenen Malerbücher, aber gewiss wenigstens Vermittler reichster malerischer Anregung.

¹⁾ Falk, Zur Entwicklung und zum Verständnis des *Speculum humanae salvationis* (Heilspiegel). Centralblatt für Bibliothekswesen, XV. Jahrgang (Leipzig 1898), S. 420—423.



Abb. 11. David im Kampfe mit Goliath.

(Prag, böhmisches Museum, Handschrift XIII. A. 12, Bl. 9^v.)

IV.

Die Meister der Wandgemälde, ihre Antheile und ihre Art.



Abb. 12. Die Hinstellung im Tempel. (Prag, lateinischer Manuscr., Handschrift XIII, A. 12, Bl. 209.)

insichtlich der Wandbilder im Kreuzgange des Prager Entausklosters trifft im allgemeinen auch noch heute der vor nahezu einem halben Jahrhunderte gethane Ausspruch Springers zu,¹⁾ dass »die viermal wiederholte Uebermalung die ursprüngliche Gestalt des Werkes keineswegs zur Unkenntlichkeit verändert hat.« Allerdings werden die Auffrischungen der mit einem gewissen Stills als »accuratus et melius« gerühmten letzten Gemälderneuerung von niemand als dem ursprünglichen Charakter des Werkes entsprechend anerkannt werden. Sie haben letzteres verdunkelt, das Detail der Zeichnung und die Töne der Farbengebung mehr als einmal verändert; die Gesamtanordnung und der Darstellungsinhalt der monastischen Armenbibel erhielten sich jedoch durchwegs. Denn der Zusammenhang des Ganzen ist selbst im Ostflügel bei jenen Gemälden nicht aufgegeben, welche auf einem alte Scenen vollständig bedeckenden neuem Bewurfe als ganz neue Darstellungen entstanden, aber offenbar nichts anderes sind als Wiederholungen der alten Bildgedanken in Gewände späterer Kunstanschauungen. An den Gestalten der das Paradies verlassenden ersten Menschen oder des noch am Kreuze hängenden Schächers lässt sich beim Vergleiche mit dem die Seelen aus der Vorhölle befreienden Erlöser vortrefflich die Vergrößerung der mit breitem Pinsel nachgezogenen Umrisse erkennen; nicht minder tritt bei dem Nebeneinanderhalten der Himmelfahrt des Elias und der Engel auf der linken Seite die Entstellung der feineren Linien und der ursprünglichen Gewandbehandlung scharf zutage. Im Ostflügel hat sich besonders an der Gruppe der Steinwerfer vor dem Herrn sowie beim Mannregen noch viel von der alten Formengebung erhalten, die bei den begleitenden Aposteln der Nordwandscenen sowie auf der Himmelfahrt Christi und dem Pfingstfeste unter der Uebermalung fast vollständig verschwunden ist. Letztere verlor sich bei besserer Pinselführung auf abrundende Modellierung und plastische Herausarbeitung der Gestalten, die Färbung mit mehr Schatten bedenkend, aber auch die vom Lichte getroffenen Stellen im Sinne späterer Kunstübung durch weisse Töne hervorhebend. Ihr Fleischton wird mehr bräunlich roth,²⁾ für die Gewandung ein augenscheinlich sehr dunkleres, fast auf keinem Bildfelde fehlendes Eisenviolett sehr beliebt. An der volleren Rundung der Gesichter, an plumperen und kürzeren Fingern und an derben Zehen breit auftretender Füße lässt sich die grobe Arbeit des letzten Restaurators auf den ersten Blick feststellen; das Haar Gedeons zeigt ziemlich genau die Anordnung, welche die eifachere Haartracht aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kannte. Derselben Zeit entsprechen der Bartschaitz und theilweise auch das Besetzen des Kleides der Begleiter Davids und Rebeccas mit schmalen, schwarzem Sammetstreifen. In der ersten Gruppe begegnen auch Züge, welche der Bildnisbehandlung des genannten Zeitraumes sich nähern und in die Personenauffassung in den Werken Sekretas und seiner Nachahmer entfernte Anklänge bieten. Leider ist keine der

¹⁾ Springer, Die Wandbilder im Einnern Kreuzgange s. v. O. S. 67. — ²⁾ Passavant, Über die mittelaltliche Kunst in Böhmen und Mähren s. v. O. S. 207 hält dasselbe noch für ursprünglich.

missen nicht auf unmittelbarer Kenntnis der Typen byzantinischer Kunst beruhen, sie können zufällig oder noch auf Umwegen übermüht sein. Was den Wandgemälden des Emauskreuzganges aus verschiedenen Quellen zufließt, bleibt durch sie eine Zeitlang theilweise in lebendigem Flusse. Sie verwerten zum erstmalig behagte Darstellungsgebiete der mittelalterlichen Kunst für eine der größten Schöpfungen der Wandmalerei in Böhmen, aus welcher mehr als einem der späteren Meister lebendige Anregung entgegenquillt. War wohl auch manches aus den dafür herangezogenen Quellen bereits vor der Inauguration der Ausmalung des Emauskreuzganges in Böhmen nicht mehr ganz unbekannt, so wurde doch erst im Zeitalter Karls IV. das in ihnen enthaltene Capital künstlerischer Darstellungs- und Ausdrucksweise nach einem groß gedachten Plane in Typen ausgemünzt, an welchen Böhmens Kunst nach lange Zeit vielfach festhielt. Mag immerhin weder das *Speculum humanae salvationis* noch die mit ihm auf gleicher Grundlage stehende sogenannte *Biblia pauperum*, in welcher Falk¹⁾ neuestens ein *Speculum humanae salvationis veteris compilationis* mit beachtenswerten Gründen nachzuweisen versucht, ein eigentliches Malerbuch abgegeben haben, sondern weder der beiden ein Theologenbuch gewesen sein, für Böhmens Malerei des 14. Jahrhunderts flossen unstreitig rather aus der theologischer Anleitung und Überwachung gerade aus diesen Quellen die Gedanken der Anlage und Behandlung eines Werkes, mit dem nur wenige des karolinischen Zeitalters und der folgenden Jahrhunderte sich messen konnten. In diesem Sinne waren *Speculum humanae salvationis* und *Biblia pauperum* zwar vielleicht keine ausgesprochenen Malerbücher, aber gewiss wenigstens Vermittler reichster malerischer Anregung.

¹⁾ Falk, Zur Entwicklung und zum Verstandnis des *Speculum humanae salvationis* (Hilfsbüchlein). Centralblatt für Bibliothekswesen, XV. Jahrgang (Leipzig 1898), S. 420—427.



Abb. 11. David im Kampfe mit Goliath.

(Orig. böhmisches Museum, Historisch. III. S. 12, Pl. 9.)

IV.

Die Meister der Wandgemälde, ihre Antheile und ihre Art.



Abb. 12. Die Darstellung im Tempel. (Prag, böhmisches Museum, Handschrift XIII. A. 12, Bl. 209.)

insichtlich der Wandbilder im Kreuzgange des Prager Emausklosters trifft im allgemeinen auch noch heute der vor nahezu einem halben Jahrhunderte gethane Ausspruch Springers zu,¹⁾ dass »die viermal wiederholte Übermalung die ursprüngliche Gestalt des Werkes keineswegs zur Unkenntlichkeit verändert hat.« Allerdings werden die Auffrischungen der mit einem gewissen Stolz als »accuratius et melius« gerühmten letzten Gemäldeerneuerung von niemand als dem ursprünglichen Charakter des Werkes entsprechend anerkannt werden. Sie haben letzteren verdunkelt, das Detail der Zeichnung und die Töne der Farbgebung mehr als einmal verändert; die Gesamtanordnung und der Darstellungsinhalt der monumentalen Armenbibel erhielten sich jedoch durchwegs. Denn der Zusammenhang des Ganzen ist selbst im Ostflügel bei jenen Gemälden nicht aufgegeben, welche auf einem alte Scenen vollständig bedeckenden neuen Bewurfe als ganz neue Darstellungen entstanden, aber offenbar nichts anderes sind als Wiederholungen der alten Bildgedanken im Gewande späterer Kunstanschauungen. An den Gestalten der das Paradies verlassenden ersten

Menschen oder des noch am Kreuze hängenden Schächers lässt sich beim Vergleiche mit dem die Seelen aus der Vorhölle befreienden Erlöser vortrefflich die Vergrößerung der mit breitem Pinsel nachgezogenen Umrisse erkennen; nicht minder tritt bei dem Nebeneinanderhalten der Himmelfahrt des Elias und der Engel auf der Jakobsleiter die Entstellung der feineren Linien und der ursprünglichen Gewandbehandlung scharf zutage. Im Nordflügel hat sich besonders an der Gruppe der Steinwerfer vor dem Herrn sowie beim Mannaregen noch viel von der alten Formgebung erhalten, die bei den begleitenden Aposteln der Nordwandscenen sowie auf der Himmelfahrt Christi und dem Pfingstfeste unter der Übermalung fast vollständig verschwunden ist. Letztere verlegt sich bei breiter Pinselführung auf abrundende Modellierung und plastische Herausarbeitung der Gestalten, die Faltengebung mit mehr Schatten bedenkend, aber auch die vom Lichte getroffenen Stellen im Sinne späterer Kunstübung durch hellere Töne hervorhebend. Ihr Fleischton wird mehr bräunlich roth,²⁾ für die Gewandung ein augenscheinlich sehr dauerhaftes, fast auf keinem Bildfelde fehlendes Eisenviolett sehr beliebt. An der volleren Rundung der Gesichter, an plumperen und kürzeren Fingern und an derben Zehen breit auftretender Füße lässt sich die grobe Arbeit des letzten Restaurators auf den ersten Blick feststellen; das Haar Gedeons zeigt ziemlich genau die Anordnung, welche die einfachere Haartracht aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kannte. Derselben Zeit entsprechen der Bartschnitt und theilweise auch das Besetzen des Kleides der Begleiter Davids und Rebeccas mit schmalen, schwarzen Sammtstreifen; in der ersten Gruppe begegnen auch Züge, welche der Bildnisbehandlung des genannten Zeitraumes sich nähern und an die Personenauffassung in den Werken Skretas und seiner Nachahmer entfernte Anklänge bieten. Leider ist keine der

¹⁾ Springer, Die Wandbilder im Emauser Kreuzgange a. a. O. S. 67. — ²⁾ Passavant, Über die mittelalterliche Kunst in Böhmen und Mähren a. a. O. S. 207 hält denselben noch für ursprünglich.

neuen Szenen im Ostflügel so erhalten, dass nach ihren Besonderheiten, z. B. auf der Kreuztragung und Auferstehung Christi, mit Sicherheit an die Eigenart eines der zahlreichen Maler angeknüpft werden könnte, die in Böhmen während der Gegenreformation eine überaus fruchtbare, wenn auch nicht immer künstlerisch hervorragende Tätigkeit entfalteten. Der letzte Restaurator gab sich offenbar gar keine Mühe, den Charakter der alten Wandgemälde und ihre ergänzungs- oder auffrischungsbedürftigen Einzelheiten zu studieren; er nahm nicht einmal auf die Arbeit seines Vorgängers Rücksicht, indem er Darstellungen desselben mit plump aufgemalten Wappenbeigaben versah, welche zweifellos dem letzten, um die Bilderhaltung bemühten Klostervorstände galten und nicht nur auf der Kreuztragung Christi, sondern auch im vierten und fünften Südflügeljoch begegnen. An ersterer Stelle schlägt durch das abgeriebene Wappen das Gewand der von Johannes gestützten heiligen Maria derart hindurch, dass man deutlich erkennen kann, die neuen Bilder des Ostflügels müssen bereits vor dem recht plumpen Aufmalen der Wappen vorhanden gewesen sein; denn letztere wären bei gleichzeitiger Ausführung mit den neuen Wandgemälden wohl etwas geschickter in die ganze Composition derselben einbezogen worden.

Außerhalb dieser beiden Bildererneuerungen, aber gleichfalls im 17. Jahrhunderte, scheinen die Darstellungen im ersten Südflügeljoch zu liegen, welche auf die Geschichte Evas und die dadurch angedeuteten Ereignisse des neuen Testaments Bezug nehmen. Der Charakter ihrer Inschriftentypen ist alterthümlicher als im West-, Nord- und Ostflügel, in welchen die Zeichen des 14. Jahrhunderts fast ganz aufgegeben sind, während sie im Südflügel und im südwestlichen Eckjoch sich sonst ausnahmslos erhielten und bei Auffrischungen keine wesentlichen Änderungen erfulen. Diese Unterschiede der Inschriften, vollständige Erneuerung in Typen des 17. Jahrhunderts und Festhalten des alten Textes mit der alten Buchstabenform, sind wertvolle Fingerzeige für die Bestimmung des Zustandes der Bilder um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Alle Gemälde des Südflügels mit Ausnahme des zweiten Joches, an dessen Wand die Ordenspatrone und die zwei Slawenbekehrer Adalbert begegnen, bieten bis zur Westwand des südwestlichen Eckjoches die alte Schrift; sie enthalten aber auch noch die meisten alten Details und waren offenbar zu einer Zeit, als die Bilderreihen der drei anderen Kreuzgangflügel, besonders des westlichen und östlichen, umfangreiche Nachbesserungen erforderten, in einem besseren Zustande als diese. Denn im Ostflügel mochten die Wandbilder durch die nachtheiligen Witterungseinflüsse, welchen sie bei offenen Kreuzgangfenstern während der Zeit des tiefsten Niederganges des Klosters wohl schutzlos preisgegeben waren, so umfangreiche Beschädigungen erlitten haben, dass man es für angezeigter hielt, statt der Behebung der letzteren gleich neue Bilder ausführen zu lassen. Dabei beschränkte man sich auf das Nothwendigste, was am deutlichsten daraus hervorgeht, dass man unmittelbar neben neuen Bildern auch bloß übermalte alte — Himmelfahrt Christi und ihre Vorbilder — mit der alten Inschrift stehen ließ, weil man sah, dass hier weit geringere Nachhilfe für den angestrebten Zweck der Vollständigkeit der Bilderreihe ausreichte. Mit diesem geringeren Auffrischungsmaße fand man auch im Südflügel das Auslangen; denn die Darstellungen in denselben zeigen nur vereinzelt bei Umrisen, Haar und Bart oder Gewandbehandlung Nachbesserungen von meist unbeträchtlichem Umfange. Bloß im ersten Südflügeljoch sind die Szenen ganz im Geiste des 17. Jahrhunderts überarbeitet, aber die Inschrift noch im Charakter der älteren Erläuterungsbeigaben festgehalten; hätte die Bilderüberarbeitung erst in einer Zeit stattgefunden, welche die gothischen Schriftzeichen fast ausnahmslos durch spätere Buchstabentypen verdrängte, dann hätte man kaum gerade nur diese Einzelheit der früheren Gemälde festgehalten, sondern gleich in einem Zuge alles den erneuerten oder neuen Bildern angeglichen. Die vier Szenen des ersten Südflügeljoches, welche auch in der Zeichnung und Gewandbehandlung, im Fleischton und im Farbauftrage überhaupt etwas feiner als die Reste der neuen Ostflügelbilder sind und mit der Darstellung Gott Vaters oben am Abschlusse des Bildfeldes eine alte Anordnungsbesonderheit festhalten, mögen etwas früher als die Ostflügelbilder im Geschmacke des zweiten Viertels des 17. Jahrhunderts ausgeführt worden sein, vielleicht zu derselben Zeit, als unmittelbar daneben die Darstellungen der Ordenspatrone und zweier Slawenbekehrer ältere Bilder verdrängten und schon in die Steifheit jener Gewandung gekleidet wurden, welche mit den spanischen Benedictinern im Emauskloster zu Prag einzog. Die Wappenreste im vierten und fünften Südflügeljoch und das so charakteristische Eisenviolett lassen feststellen, dass man auf den Darstellungen des Südflügels selbst bis zur letzten Auffrischung in manchen Einzelheiten nachhalf, ohne jedoch das Wesentliche der Szenen irgendwie zu ändern. Auch im Westflügel begnügte man sich mit einer Erneuerung der Gemälde, welche nur vereinzelt, wie in der Reinigung des Syrens Naman, die sonst noch viel Ursprüngliches wahrende alte Zeichnung und Farbgebung stark beeinträchtigte. Die Beschneidung Christi mit ihren Vorbildern, die Parallelen zur Anbetung der heil. drei Könige, die Darstellung im Tempel und die Darbringung der Erstgeburt, die Flucht nach Ägypten und die Taufe Christi zeigen fast unverändert die Darstellungsweise des 14. Jahrhunderts. Leider ist der Zustand der Bildflächen in diesem Kreuzgangflügel ein sehr trauriger; der Bewurf ist vielfach durch Sprünge zerrissen, geworfen und selbst bis zu mehr als einem Drittel der Scene abgefallen. Fleischton und Gewandbehandlung ermöglichen auch in dem Westflügel den Nachweis des Einsetzens späterer Hände, welche jedoch an gar mancher Stelle die einfache Linie der alten Zeichnung mehr schonten, als dies auf den Gemälden des Nordflügels geschah. Von letzteren bieten die Auferweckung des Jünglings zu Naim, der Mannaregen und die Steinigung Christi nebst der Darstellung des Herrn in der Kelter noch beachtenswerte Reste der alten Umrisse und der ehemaligen Farbgebung, während sonst die übrigen Darstellungen des Nordflügels eine mehr derb zugreifende Übermalung sich gefallen lassen mussten, welche an der Anordnung der Szenen selbst allerdings nichts änderte und immerhin noch eine beschränkte Bestimmung des Kunstwertes ermöglicht. Hier hatte sich auch bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Rest

der alten Bordüre erhalten, die aus weißen schräg gelegten Balken auf rothbraunem Grunde bestand, in deren Öffnungen leichtes Rankenwerk gezeichnet war.¹⁾)

Bei einem solchen Zustande der Emauser Wandgemälde, deren jedes einen anderen Umfang der Aufrischung oder gänzlichen Erneuerung erkennen lässt, ist die Bestimmung außerordentlich erschwert, wie viele Künstler an der Ausführung der ganzen Bilderreihe beteiligt waren, und wie sich dieselben nach Zeichnung, Formenbehandlung und Farbgebung unterscheiden. Denn auf den ersten Blick ist es jedem klar, dass die zahlreichen Darstellungen keineswegs alle von derselben Hand stammen, sondern bei dieser gar manches Jahr erfordernden Arbeit verschiedene Maler verschiedener Richtung und Ausbildung beschäftigt wurden. Es wäre durchaus nicht zu unterschätzen, wenn man nach ganz genau bestimmbar und trennbaren Sondermerkmalen der jeweiligen Leistung auch die Zahl der mit der Arbeitsausführung betrauten Kräfte vollkommen sicherstellen könnte; denn selbst für den Fall, dass weder für alle noch wenigstens für einen oder den andern die Namen mit unbestreitbarer Zuverlässigkeit zu erweisen sind, und dass alle nach ihrer künstlerischen Eigenart streng auseinander haltbaren Individuen vorläufig oder immer namenlos bleiben müssten, hätte doch die unanfechtbare Kenntnis ihres Wesens nach ihrer Leistungsfähigkeit einen außerordentlichen Wert für den Nachweis, wie sich eine bestimmte Menge künstlerisch gewiss hervorragender Maler im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts mit der Ausführung einer der größten mittelalterlichen Wandbilderreihen Böhmens abfand, und wie einer neben dem andern, eine gewisse Selbständigkeit des Schaffens betonend, seine Leistung mit jenen der übrigen zu einem künstlerisch wirksamen, monumental ausgeführten Ganzen zu vereinigen strebte. Allein heute ist eine solche Charakterisierung geradezu unmöglich, da sie nur für den Maler vom dritten bis zum fünften Südfügeljoche, an den beiden Wänden im südwestlichen Eckjoche, bei der Beschneidung und ihren Vorbildern, bei der Flucht nach Ägypten, bei der Erweckung des Jünglings von Naim und beim Mannaregen wenigstens teilweise durchführbar erscheint. Denn anderwärts geht die Übermalung soweit, dass von der unter ihr steckenden alten Zeichnung abgesehen von einem ziemlich genauen Festhalten der ursprünglichen Umrisse und der Bewegung der Gestalten nicht mehr viel bestimmbar ist; man begnügte sich manchmal mit einer Aufrischung des allgemeinen Eindrucks der Darstellungen, ohne die Besonderheiten und Feinheiten der ersten Ausführung zu schonen und mit liebevoller Versenkung in das Wesen einer anderen Kunstrichtung gewissenhaft zu erneuern. Theilt man alle Wandgemälde des Prager Emausklosters in ihrem derzeitigen Zustande in einzelne Gruppen, welche nach bestimmten Eigenthümlichkeiten der Zeichnung und Gesamtausführung verschiedenen Meistern zuzuweisen wären, so hat eine solche Scheidung nur einen beschränkten Wert, weil bei den Szenen, die den einzelnen Gruppen zufallen, es keineswegs überall zweifellos ist, ob sie nicht nach dem unter der Übermalung verborgenen einer anderen Kategorie angehören sollten. Denn gerade die für manchen Meister gar charakteristische Farbgebung versagt für diese Bestimmung vollständig, da schon 1759 der Klostergeschichtschreiber Hieronymus Cechner an der die Kreuzgangsbilder behandelnden Stelle²⁾ hervorhob: *«Sed uno saeculo iam colores ab aura detriti deciderunt.»*

Wohl aber lässt sich die Leistungsfähigkeit der an den Prager Emauswandbildern beteiligten Meister immer noch wenigstens nach einer Seite hin mit voller Bestimmtheit abschätzen, nämlich nach der Auffassung und Behandlung des Stoffes, nach dem Aufbaue und nach der Bewegung der Szenen, an welchen eine sonst Zeichnung und Farbgebung weniger schonende Übermalung im allgemeinen nichts änderte. Dieser Ansicht gab bereits der eben erwähnte Hieronymus Cechner Ausdruck, welcher neben und vor den Beschädigungen der Farbgebung betonte: *«Conceptus sunt pulcherrimi et accomodatissimi.»* Der Grad künstlerischer Conception, das Aufnehmen, Durchdringen und zweckentsprechende Verarbeiten eines Vorwurfes, die Art der Anordnung, Trachtübereinstimmung kann trotz schwerer Beschädigungen und entstellender Übermalungen der Gemälde im Prager Emauskloster ohne besondere Schwierigkeit bestimmt werden. Gemessen an anderen gleichzeitigen Schöpfungen des Böhmerlandes und insbesondere des Prager Bodens, erlangt er für die Bestimmung der Leistungsfähigkeit des karolinischen Zeitalters eine geradezu hervorragende Bedeutung und ermöglicht auch eine gewisse Scheidung der beteiligten Meister.

Von den gut erhaltenen Gemälden des Südfügels steht an erster Stelle die Gruppierung im dritten Südfügeljoche (Taf. II) mit der so merkwürdigen Gegenübersetzung der Vertreibung des ersten Menschenpaares aus dem Paradiese und der Einführung der Frommen in dasselbe. Die Deckung der Schamtheile der Vertriebenen durch Blätterbüschel entspricht der älteren Darstellungsweise des Heilspiegels,³⁾ welcher die Linke des Engels die Schulter Adams mit der Geberde des Ausstoßens berühren lässt; diese Art der Schamdeckung ist um so beachtenswerter, als S. 5 der Handschrift III. B. 10 des böhmischen Museums Adam und Eva bereits mit Fellen bekleidet zeigt. Gegen den Heilspiegel ist das Emporführen aus der Vorhölle freier und natürlicher; wie vortrefflich ist das Drängen der schon so lange der Befreiung durch den Erlöser Harrenden geschildert! Die gleiche Scene im Passionale der Äbtissin Kunigunde des Prager Georgsklosters ist energischer bewegt, aber minder künstlerisch ausgeglichen. Die Absonderlichkeit der Anordnung hat bereits Woltmann der mehrstöckigen Bühne der mittelalterlichen Mysterien⁴⁾ verglichen; eine directe Anlehnung lässt sich jedoch nicht nachweisen. In Böhmen selbst konnte, soweit Quellennachrichten und Denkmale des 14. Jahrhunderts zur Vergleichung heranziehbar sind, das Vorbild weder für die Anordnung noch für die Ausführung dieser

¹⁾ Springer, Die Wandbilder im Emauser Kreuzgange u. a. O. S. 76. — ²⁾ Sieh oben S. 8. — ³⁾ Prag, Metropolitancapitelbibliothek, Handschrift A. 32 (C 21), Bl. 4^r und C 20, Bl. 4^r. — ⁴⁾ Woltmann, Geschichte der Malerei. I. Bd. S. 394.

Scenen gefunden werden. Denn die Wandgemälde der Kirche in Slawietin, die entweder 1365 oder 1375 vollendet wurden, aber bei der 1881 durchgeführten Restaurierung viel von ihrem alterthümlichen Charakter verloren¹⁾, zeigen die Befreiung aus der Vorhülle in anderer, damals offenbar in Böhmen für diese Darstellung nicht ungebrauchlicher Auffassung, welche an Lebendigkeit ebenso wie jene auf S. 68 der böhmischen Museumshandschrift III. B. 10 dem Emauser Kreuzgangsbilde nachsteht. Der Typus des Christuskopfes gemahnt an die Vera-Ikon-Tafel des Prager Domes, welche nach einer alten Tradition unter Karl IV. aus Italien nach Böhmen kam und thatsächlich eine im Süden nicht unbekannt, wenn auch auf diesen nicht allein beschränkte Darstellungsform verwertete.

Die Engel, welche der heil. Jungfrau als Besiegerin des bösen Feindes beigegeben sind und das zu ihrem Preise angestimmte Loblied mit Laute und Triangel begleiten (Taf. III), tragen dieselben Musikinstrumente in den Händen wie jene zu Seiten der heiligen Jungfrau mit dem Kinde in der Kirche zu Libisch, deren Wandgemälde noch unter Wenzel IV. ausgeführt wurden.²⁾ In der Haltung sowie in dem Verhüllen der Füße durch das herabflatternde Gewand der Engel sind Annäherungen beider Darstellungen ebenso erkennbar wie bei der Hauptgestalt der heiligen Jungfrau, welche das Kind auf dem Arme trägt und in der anderen Hand das Scepter hält. Nur hat in Libisch insofern eine Abänderung stattgefunden, als alles, was im Emauskreuzgange rechts erscheint, nach links gerückt ist und auf der anderen Seite die gleiche Anordnung platzgreift; selbst die von der Linken Mariä herabhängenden Falten eines Gewandzipfels sind in Libisch rechts im Gegensinne ausgeführt. Die hier auffallenden Darstellungseinzelheiten waren der Malerei Böhmens in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts nicht unbekannt.

Die Auffassung, Haltung und Anordnung der Begleiterinnen Judiths (Taf. IV) entspricht wohl am meisten jener Art und Weise, mit welcher italienische Meister seit dem 14. Jahrhunderte ihre Darstellungen zu beleben liebten; die Ruhe und Gemessenheit der Gestalten, welche von Ausbiegungen des Leibes und übertriebener Schlantheit der gleichzeitigen nordischen Kunst sich freihalten, der einfache Wurf ihrer Gewandung, das ansprechend gerundete Antlitz und der schlanke, aber volle Hals stehen unverkennbar unter dem Einflusse südländischer Formensprache.

Die Composition des mit dem Haupte des erschlagenen Feindes triumphierenden David (Taf. V) wird nur durch den Vergleich mit derselben Darstellung der Wenzelsbibel (Taf. XXXI, Abb. 4) erklärlich. Auf dem Wandbilde des Emauskreuzganges ist die Haltung des Siegers heute geradezu unverständlich; man weiß nicht, ob er sitzt, steht oder reitet, und stützt vielleicht auch, dass David schon als König dargestellt ist. Die Miniatur zeigt ihn neben dem gleich ausgestreckten Riesenrumpfe kauern, gekrönt, mit erhobenem Schwerte in der Rechten und gleichzeitig mit beiden Händen das Haupt des Erschlagenen haltend; hinter ihm drängen drei Begleiter vor, deren vorderster den rechten Arm genau in der Art des auch im Wandgemälde vorn stehenden Gugelträgers erhebt. Die Mantelfalten um Hüfte und Oberschenkel deuten auf eine ziemlich übereinstimmende Haltung des beidemale gekrönten David hin, der in der Wenzelsbibel nur das Schwert mehr gerade emporrichtet und das Feindeshaupt schräg trägt. Das Emauswandbild hält hier eine auch später noch beliebte Darstellungsform fest, welche an Lebendigkeit hinter dem prächtigen Goliathkampfe im Liber viaticus des Leitomischler Bischofes Johann von Neumarkt (Abb. 11) beträchtlich zurücksteht. Wie geschäftig ist daselbst der jugendliche Sieger, dessen eben der losgelassenen Schleuder enteilter Stein den ihn weit überragenden Gegner an der Stirne verwundet hat und zusammenbrechen macht, über den Leib des Riesen gebeugt, um das von der Linken etwas emporgehobene Haupt mit scharfem Streiche von dem Rumpfe zu trennen! Jede Bewegung zeugt von einer vortrefflichen Beobachtung des Lebens; selbst der auf dem Boden liegende Riese mit dem leicht emporgezogenen rechten Knie ist natürlicher als der ziemlich plumpe Rumpf des Wandgemälde, wie ihn später noch Miniaturen des Heilsspiegels (Taf. XXXII, Abb. 3) bieten. Vielleicht benützte der Maler ein ähnliches Exemplar dieses Werkes, welches in anderen Handschriften³⁾ an derselben Stelle den eben das Schwert zur Lostrennung des Hauptes erhebenden David ausweist. Die Composition des Emauser Wandgemälde steht diesen schwächeren Darstellungen weit näher als den künstlerisch freieren Anschauungen des vornehm ausgestatteten Liber viaticus, welche eine viel gewandtere Behandlung desselben Vorganges erkennen lassen; hier bleibt der Meister der Monumentalmalerei hinter einem der hervorragendsten Buchmaler in der Stoffbewältigung etwas zurück.

Dieser Mangel gleicht sich vollauf im nächsten Gewölbejoche wieder aus, in welchem die Vision des Octavianus Augustus in vollständig künstlerischer Abrundung behandelt ist (Taf. VI und VII). Dieselbe ist der Wand- und Buchmalerei in den Tagen Wenzels IV. bedeutend überlegen. Die bekannte Darstellung aus der Kirche in Libisch, welche in der Regel als ein Votivbild mit den Gestalten Wenzels IV. und seiner Gemahlin Sophie ausgegeben wird⁴⁾, erweist sich durchaus nicht als ein solches, sondern als die Vision des Octavianus in Gegenwart der ihm gegenüberstehenden Sibylle, welche seine Aufmerksamkeit auf die Wundererscheinung lenkt. Die Sonnenstrahlen, welche die heil. Jungfrau umfließen, der Mond zu ihren Füßen und die Engel zu ihren Seiten gemahnen an das Wandbild im Emauskreuzgange, das den Herrscher und die Sibylle auf gesonderte Throne setzt, wie es dem Heilsspiegel bei der in Rede stehenden Vision wohlbekannt ist⁵⁾, wenn er auch manchmal⁶⁾ beide nebeneinander auf derselben Bank anordnet (Taf. XXXII, Abb. 5). Rücken

¹⁾ Matějka, Der politische Bezirk Lann. Topographie der historischen und Kunstdenkmale im Königreiche Böhmen von der Urzeit bis zum Anfange des XIX. Jahrhunderts. II. Heft (Prag 1897), Taf. III u. S. 81—83. Auch hier blieben nur die Gesamtordnung und der Inhalt unverändert, während Zeichnung und Farbengebung von der Hand des Restaurators stellenweise stark modernisiert wurden. — ²⁾ Graeber, Kunst d. Mittelalters i. Böhmen III., S. 154. — ³⁾ Prag, Metropolitancapitelbibliothek, Handschrift A. 32 (C. 21), Bl. 16 und C. 20, Bl. 16. — ⁴⁾ Graeber, Kunst d. Mittelalters i. Böhmen. III., S. 154. — Braniš, Dřiny středověkého umění v Čechách (Prag 1892 u. 1893), 2. Theil, S. 99 schreibt diese Deutung einfach nach. — ⁵⁾ Prag, Metropolitancapitelbibliothek, Handschrift A. 32 (C. 21), Bl. 11. — ⁶⁾ Ebendas. C. 20, Bl. 11.

im Heilsspiegel die Persönlichkeiten, welche die Vision haben, gleichsam als die bedeutenderen in den Vordergrund, und tritt die über ihnen mit dem Kinde sichtbare Jungfrau mehr zurück, so weiß der Maler des Emauskreuzganges letztere zum geistigen Mittelpunkte der ganzen Bildfläche zu machen und den Raum unter ihr durch die Einbeziehung des Friedentempels geschickt auszufüllen. Derselbe kann dem Heilsspiegel nicht entlehnt sein. Auf Róms Boden hinübergreifend deutet dieser Friedentempel, welcher auch der deutschen Dichtung nicht unbekannt war¹⁾, vielleicht auf die Herkunft des ausführenden Künstlers, der, falls er ein Südländer war, gerade der Einbeziehung einer südländischen Einzelheit doppelt leicht zuneigen konnte. Einem solchen würden auch die Begleiter des Kaisers und die Gefährtinnen der Sibylle recht gut entsprechen. Dadurch, dass die Vision selbst in die obere Abtheilung der Bildfläche gerückt ist, wird sie etwas über alles Irdische Erhabenes, dem die Verwunderung des Kaisers wie der Sibylle sich zukehrt. Die hoheitsvolle Erscheinung steht dem apokalyptischen Weibe in der Karlsteiner Marienkirche nicht ferne²⁾, welches von Kunstanschauungen der Italiener beeinflusst ist. Überaus anmuthig sind die zur Belebung der leeren Bildfläche angeordneten Engel in anbetender Stellung. Die Haltung des Kindes, der Faltenwurf des Mantels über dem Leibe und an dem von der Rechten herabhängenden Zipfel des Mantels der Mutter enthält Motive, welche auch auf dem Libischer Wandgemälde wiederkehren, dessen Meister jenen des Emauskreuzganges nicht erreicht.

Ganz besonders klar wird der Zusammenhang der Emauser Wandbilder mit bestimmten Schöpfungen und Anschauungen der Zeit Karls IV. bei näherer Betrachtung der Verkündigung Mariä (Taf. VIII). Wie schon oben³⁾ ausgeführt wurde, klingt der von der damaligen Architektur Böhmens abweichende und sehr auffallende Aufbau des Gestühles besonders an Formen an, welche die Verkündigungsszenen im Mariale des Erzbischofes Ernst von Pardubitz und im Liber viaticus des Johann von Neumarkt bieten. Die Beziehungen der beiden letztgenannten Werke, die eine reiche, schön gegliederte Behandlung lieben, aber keineswegs einfach voneinander copieren, sind offenkundig. Die Capitale der kurzen Säulen, deren Schäfte zwar eine abweichende Behandlung zeigen, verwerten das gleiche Ziermotiv, das zur Rechten der heil. Jungfrau stehende niedrige Pult lässt die das offene Buch tragende Platte auf gleich reicher Blattwerkentfaltung aufruhren. Bei beiden Engeln, deren erhobene Rechte in den Bewegungen aller Finger und in der Handmodellierung die auffälligste Übereinstimmung bietet, bei der Bildung ihres Kopfes und seiner Einzelbehandlung, bei der anmuthigen Fülle ihrer Körperformen und der Geltendmachung derselben unter anschließendem Gewande, bei dem fast in gleicher Wendung des Antlitzes gehaltenen Kopfe der heil. Jungfrau, bei dem ähnlich gebildeten und gleich aufsitzenden Stirnreif, bei Schnitt und Stellung der Augen, bei der etwas stärkeren Betonung der Oberlippe und der gleichen Rundung der rechten Gesichtshälfte wird die Ausführung durch denselben Künstler zweifellos, der auch den in stilisiertem Wolkenkranze erscheinenden Gott Vater ähnlich darstellte. Die Formenbehandlung der beiden Hauptgestalten weist diesen Meister den Italienern zu, deren Schöpfungen des 14. Jahrhunderts wiederholt ähnliche Durchführung bieten. Die Herstellung der Miniaturen durch einen Fremdländer, der natürlich die Architektur seiner Heimat in erster Linie berücksichtigte und auch auf Bl. 34 bei der Darstellung Christi im Tempel in ähnlicher Weise nachbildete, erklärt vollauf die in nichts auf gleichzeitige Bauten Böhmens Bezug nehmende Gestühlbildung. Letzterer nähert sich ganz auffällig das Gestühl der Verkündigung Mariä im Emauskreuzgange; das Durchbrechen der beiden Seitenwände, die schlanken Säulen, welche das Dach tragen, der zur Seite Mariens angeordnete Baldachin entsprechen Einzelheiten beider Bilderhandschriften. Die Füllarchitektur der rechten Bildhälfte verwertet zwar andere Formen, aber den gleichen Gedanken des Liber viaticus. Die Stilisierung des Bodens nähert sich jener des Mariales. Die Berührung des Gestühlaufbaues mit den Anschauungen, welche die Behandlung desselben Gegenstandes auf der gleichen Scene im Liber viaticus und im Mariale Arnesti bestimmten, wird für die Feststellung der Einflüsse, die sich bei den Emauser Wandbildern nachweisen lassen, um so wertvoller, als die Verkündigungsscene der Slawietiner Gemälde⁴⁾ ebenso wie jene der Nischenbilder in der Karlsteiner Kreuzkapelle oder der Tafelbilder zu Mülhausen a. N. weit einfachere oder ganz andere Gestühlbehandlung bietet. In all diesen Fällen ist weder in Formen noch in der Einzelbehandlung der Bilderreihen eine unmittelbare Beziehung zu Italienern feststellbar. Giengen hier die Meister ihren eigenen Weg, so beruhte gewiss die Annäherung des Gestühles der Verkündigungsscene im Emauskreuzgange an die erwähnten Bilderhandschriften gleichfalls auf eigener Wahl des Künstlers, der wohl ein Italiener war. Denn dass diese Meister eine ähnliche Architektur auf ihren Bildern verwerteten, lässt sich nicht nur an Werken der Zeit des Thomas von Modena⁵⁾, sondern auch an Tafelbildern Böhmens nachweisen, die unter italienischem Einflusse entstanden. Sowohl die Verkündigung Mariä als auch die Anbetung der Könige des früher erwähnten Hohenfurter Altarwerkes (Hohenfurt, Bildergalerie, Nr. 4 und 6) zeigen beim Throne das gerade Gebälk, das auch für die Halle bei der Ausgießung des heil. Geistes (Nr. 12) beibehalten ist. Das genannte Denkmal italienischer Malerei des 14. Jahrhunderts, das im Auftrage eines böhmischen Adligen für die Stiftung seiner Familie, das Cistercienserkloster Hohenfurt, entstand, bietet die weiße Taube in ähnlicher Annäherung an den Stirnreif wie im Mariale des Erzbischofes Ernst von Pardubitz, wo sie auch wie bei dem Emauser Wandbilde den Nimbus durchschneidet, und besitzt in der Lilie, welche neben dem etwas vorgesetzten linken Engelsfuße ansteigt, eine andere Ausführung des Gedankens, der auf der Darstellung des Emauskreuzganges zwischen der heil. Jungfrau und dem Engel die aus einem Gefäße emporstrebenden und sich ausbreitenden Lilien anordnete. Diese Beigabe war damals in Böhmen

¹⁾ Sieh oben S. 31. — ²⁾ Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder d. Burg Karlstein i. Böh. Taf. VIII. — ³⁾ Sieh oben S. 15 u. 16. — Passavant, Über die mittelalterliche Kunst in Böhmen und Mähren a. u. O. S. 207 findet das Gestühl im Stile der Miniaturen des 13. (1) Jahrhunderts. — ⁴⁾ Matějka, Der politische Bezirk Lann. Taf. III. — ⁵⁾ Schlosser, Tommaso da Modena mit die ältere Malerei in Treviso. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. XIX. Band (Wien 1898), Taf. XXIX, 2 u. XXXIV.

offenbar nicht unbeliebt, da sie der Verkündigungsszene der Slawietiner Bilder¹⁾ gleichfalls bekannt ist, auf welchen jedoch Anordnung und Ausführung von den in Rede stehenden Darstellungen sonst ziemlich stark abweichen. Von ihnen und dem meist festgehaltenen Brauche entfernt sich die Emauser Verkündigung durch den Verzicht auf die Krone oder den Stirnreif; sie begnügt sich mit dem gugelartigen Emporziehen des Mantels über das Haupt der heil. Jungfrau. Die auffälligen Besonderheiten dieser Scene stehen unter italienischen Anschauungen, die in den besten gleichzeitigen Bilderhandschriften und auf Tafelbildern bei der Darstellung der gleichen Begebenheit sich finden, und bieten vereinzelt Details, welche andere, der heimischen Malerei nahe stehende Wandbilder zwar kennen, aber weniger reich verwerten. Auf den Parallelszenen ist die Gestalt des vor dem brennenden Dornbusche knieenden Moses besonders würdevoll behandelt.

Die Anordnung der Geburt Christi (Taf. IX) zeigt gegen die gleiche Scene der Slawietiner Bilder, auf welcher das steif gewickelte Kind vor den unter gesonderten Dächern stehenden Thieren liegt, größere künstlerische Freiheit. Das nackte Kind, dessen volle Formen überraschen, ruht in anmuthender Lebendigkeit in der Krippe; natürliches Ruhebedürfnis bestimmt die Lage der Gottesmutter und die Haltung der das Buch leicht umfassenden Linken, während die Slawietiner Darstellung eine steife Decke über die Gestalt der Ruhenden breitet. Ihr ist auch der bei einem Feuer den Brei kochende heil. Joseph bekannt, der in einem kleinen Rundtiegel die Speise rührt, während die das Linnenzeug über der Wiege ausbreitende Wartefrau in Slawietin etwas ähnlich bei der Geburt Mariä begegnet.²⁾ Diese Züge sind ebenso gut dem Leben abgeläuscht, wie wenn der Meister der Geburtsdarstellung des Hohenfurter Galleriewerkes (Nr. 5) dem Kinde in Gegenwart des Nährvaters ein Bad bereiten lässt; ihre Beigabe in so ansprechender Weise ist der südländischen Kunst geläufiger als der des Nordens. Vergleicht man die Körperformen des Kindes mit jenen der Anbetung der Könige von Theodorichs Hand in der Karlsteiner Kreuzkapelle³⁾ so wird an dem Unterschiede sofort klar, dass ein das Nackte feiner beherrschender Meister die Geburtsscene des Emauskreuzganges ausführte.

Bei der Beschneidung Christi (Taf. X) und bei der Darstellung im Tempel (Taf. XIV) wird das in die Bildmitte gerückte Kind der Mittelpunkt des Interesses der in gleichmäßiger Vertheilung sich Herandrängenden. Ähnlich wird bei der Beschneidung Abrahams der Bildmittelpunkt gewonnen (Taf. XI); lebhafteste Theilnahme bestimmt die Haltung der mit Spannung dem Vorgange Folgenden. Weniger geschlossen ist die Darstellung bei der Beschneidung des Sohnes durch Sefhora. Sie wird wohl durch die würdevolle Erscheinung des in Wolken mit dem Schwerte erscheinenden Herrn begründet, der an jene bei der Teufelsbesiegung in den Apokalypsebildern der Karlsteiner Marienkirche gemahnt⁴⁾; aber bei der Gestalt des zurückblickenden Moses, der allerdings die anderen Kinder in seine Hut nimmt, würde man innigere Fühlung mit dem Vorgange erwarten.

Das im Hintergrunde erkennbare Balkenwerk der Hütte oder des Stalles verlegt wie das Fensternischenbild Theodorichs in Karlstein⁵⁾ die Anbetung der Könige (Taf. XIII) in eine dem Schriftworte besser entsprechende Umgebung, als der Thron auf Nr. 6 des Hohenfurter Galleriewerkes ist. Die den Truhendeckel öffnende Gestalt Josephs verwertet ein Motiv der Slawietiner Darstellung, welcher auch die Rosse haltende Begleitung der Könige ebenso bekannt ist,⁶⁾ wie im Liber viaticus wenigstens auf der Randleiste des Bl. 97 die so anziehende Gruppe der die Königsrosse hütenden Begleiter beigegeben wurde (Abb. 13). Soweit die Kopfwendung des Pferdes auf dem Emauser Wandbilde erkennen lässt, war dieser Theil der Darstellung offenbar auf gute Beobachtung des Lebens gegründet. Der Aufbau der Scene ist freier und weniger in die Länge gezogen als bei Theodorich, dessen Gestalten überhaupt viel derber und schwerer sind. Aber an einzelne ihrer Typen gemahnen die zu Josephs Verehrung herandrängenden Brüder und insbesondere die den Pharaon verehrenden Ägypter; der Pharaos Linke ergreifende Verehrer erinnert in Wendung und Behandlung des Kopfes an einen der 24 Ältesten bei der Verehrung des Lammes in der Westfensternische der Karlsteiner Kreuzkapelle.⁷⁾

Die Haltung des stehenden Kindes bei der Darstellung im Tempel (Taf. XIV) kommt dem Slawietiner Wandgemälde näher als dem Sitzen auf der Scene des Bl. 209 im Liber viaticus (Abb. 12), deren schöne Anordnung aber sonst manche Berührung in der Auffassung der Hauptgestalten und im Beiwerke bietet. Das Gleiche gilt von dem Tragen der Kerze, welches beide Wandbilder der Marienbegleitung zuweisen, indes die Miniatur den hinter Simeon auftauchenden Mann damit bedenkt. An Innigkeit der Annäherung Simeons an das Kind ist die Darstellung des Emauskreuzganges den beiden anderen überlegen. An die Hauptgestalten einer Beschneidungs- oder Darstellungsscene lehnt sich auch die Darbringung der Erstgeburt an; die im Vordergrunde kauernde Frau entspricht fast der Anordnung der das Bad bereitenden Wartefrau des öfter genannten Hohenfurter Galleriewerkes, welches auch auf eine Nebenfigur das Interesse des Beschauers in erster Linie hinlenkt.

Der leider fast unkenntlich gewordene bethlehemitische Kindermord überragt beträchtlich die gleiche Darstellung der Slawietiner Bilder⁸⁾; die Haltung des Herodes ist natürlicher, die Bewegungen der seinen Befehl vollführenden Krieger und der unglücklichen Kinder werden lebendiger, selbst auf die Einbeziehung einer unglücklichen Mutter ist nicht verzichtet. Wie sehr der eine Meister in der Behandlung derselben Begebenheit trotz des Festhaltens an dem gleichen Compositionsschema dem andern überlegen war, lehrt die an beiden Stellen unmittelbar daneben angeordnete Flucht nach Ägypten (Taf. XV, Abb. 2). Während in Slawietin die heil. Jungfrau fast über den Rücken des etwas hölzernen Esels

¹⁾ Matějka, Der politische Bezirk Lann, Taf. III. — ²⁾ Ebendas. Taf. II. — ³⁾ Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde u. Tafelbilder d. Burg Karlstein i. Böh. Taf. XI.VII. — ⁴⁾ Ebendas. Taf. VII. — ⁵⁾ Ebendas. Taf. XI.VII. — ⁶⁾ Matějka, Der politische Bezirk Lann, Taf. II. — ⁷⁾ Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder d. Burg Karlstein in Böhmen, Taf. XLV. — ⁸⁾ Matějka, Der politische Bezirk Lann, Taf. II.

herabzugleiten droht, dessen Kopf unförmlich breit wird, sitzt sie auf der Fluchtszene im Emauskreuzgange sicher auf dem ruhig ausgreifenden Thiere; das Heranziehen des Kindes bringt größere Innigkeit mütterlicher Sorge für das Kind, der Charakterkopf des sich etwas zurückwendenden Joseph den Ernst treuer Hut entsprechend zum Ausdruck. Die Überreste der beiden sehr stark beschädigten Paralleldarstellungen lassen die gleiche Herrschaft des Künstlers über den Stoff erkennen, den er äußerst lebendig zu behandeln strebte. Die Hinmordung der Knaben Israels auf Pharaos Befehl war in einer an die Wiener Wenzelsbibel (Taf. XXXI, Abb. 2) erinnernden Weise ausgeführt, wenn auch die Anordnung mit dem links sitzenden Könige beim Emauser Wandbilde im Gegensinne erfolgte. Der thronende, mit dem ausgestreckten Zeigefinger der Linken die Befehlsertheilung unterstützende Ägypterkönig, die zwei je ein nacktes Kind mit dem Schwerte durchbohrenden Knechte, das Abwärtsstrecken der Linken des ersten und das Hängen der Rechten des zweiten Kindes, die emporblickende, sitzende Frau und die an den Bildrand rückende Mutter, welche den von ihren Armen umfangenen Liebling an ihr Gesicht presst, begegnen mit geringen Abweichungen in beiden Darstellungen; das Ertränken der hingemordeten Knaben im Flusse, welches die Miniatur ziemlich gut zu behandeln verstand, ist bei dem Wandbilde, soweit es bestimmbar bleibt, ganz außeracht gelassen. Wie für die Hinmordung der Knaben Israels auf Pharaos Befehl, so wird auch für die Beurteilung des Hinmordens der königlichen Nachkommenschaft durch Athalia die Darstellung der Wenzelsbibel (Taf. XXXI, Abb. 6) von besonderer Bedeutung; denn nach ihr lässt sich die ehemalige Ausführung des Emauser Wandbildes annähernd bestimmen. Die Haltung der voll dem Beschauer zugekehrten Königin, das Aufsetzen der Krone auf einen zu den Schultern niederfallenden Kopfschleier, das zu ihren Füßen liegende, die Linke erhebende nackte Kind sind ebenso Motive der Übereinstimmung wie der das Schwert schwingende Henkersknecht, vor welchem ein sich zurückwendender Knabe mit emporgestreckter Linken den Streich aufzuhalten sucht, indes neben ihm ein anderer, die Hände über den Kopf erhebend, das Erbarmen des Mörders anzuflehen scheint. Die beiden, nur in kleinen Fragmenten nachweisbaren Gestalten am Rande des Emauser Wandgemäldes bildeten einst wohl eine ähnliche Ergänzung der ganzen Darstellung, wie sie die untere Hälfte der Miniatur bietet. Hier und dort sind das fast lächelnde Überwachen der Ausführung des grausamen Befehles, der mit weiblicher Anmuth und Empfindungsweise unvereinbar scheint, das herzlose Hinschlachten und das herzbewegende Flehen der schuldlos Bedrohten vortrefflich zum Ausdruck gelangt.

Die Taufe Christi (Taf. XVI) wird auf die nothwendigsten Theilnehmer und den Beistand eines dienenden Engels beschränkt, der seitwärts mit staunender Ehrfurcht dem Vorgange folgt. Geschickt ist der Taufact zum Bildmittelpunkte gemacht. Die Haltung des Herrn, an welcher Stand- und Spielbein genau unterscheidbar sind, die Behandlung seines Leibes erinnert etwas an die Taufe des angelsächsischen Königsohnes Ethoreus der Fresken in der Ursulakapelle aus S. Margherita in Treviso;¹⁾ in dem erhobenen Arme des daselbst die Taufe vollziehenden Bischofes finden sich Anklänge an die Bewegung des Täufers auf dem Emausbilde. Die Beigabe des im Wasser dahinschießenden Fisches, welcher ziemlich gut charakterisiert ist, entspricht dem Bestreben einer möglichst naturtreuen Behandlung. Die weichen, wohl abgerundeten Körperformen Christi und des Täufers nähern sich in nichts der mehr aufgedunsenen Fülle Theodorichs, sondern zeigen unverkennbar auf italienische Einflüsse und Anschauungen hin. Soweit der geringe Überrest der Reinigung des Syrsers Naman vom Aussatze erkennen lässt, vermied der Künstler die naive bergartige Flutenhäufung um den Körper des im Wasser Stehenden, welche der Heilsspiegel noch im 15. Jahrhunderte für diese Scene (Taf. XXXIII, Abb. 1) verwendet; dagegen bot er bereits mit dem die Rosse haltenden Diener ein noch von der Wenzelsbibel²⁾ berücksichtigtes Motiv. Auffällig bleibt es, dass die zweite Paralleldarstellung sich nur mit dem vorbildlichen ehernen Meere begnügt, ohne es zu Personen in bestimmte Beziehungen zu bringen, welche dem Heilsspiegel vereinzelt nicht unbekannt sind. Denn die Handschrift A 32 (C 21) der Prager Metropolitancapitelbibliothek zeigt auf Bl. 14' neben dem taufsteinartigen Becken, um dessen Fuß die Ochsen angeordnet sind, einen das auslaufende Wasser mit der Hand auffangenden Jüngling und links eine das Handtuch haltende Frau. Durch solche Beigaben, welche auch in der Handschrift III. B. 10 des böhmischen Museums fehlen (Taf. XXXII, Abb. 9), hätte die Wirkung des Emauser Wandbildes zweifellos gewonnen, dessen auf das Becken beschränkte Scene etwas leer bleibt.

In der Hochzeit zu Cana (Taf. XVII) versteht es der Meister vortrefflich, dem doppelten Charakter der Begebenheit gerecht zu werden. Im Bildmittelpunkte sitzt das Brautpaar; aber nicht auf dieses vereinigt sich das Interesse der um das untere Tafelende im Halbkreise angeordneten Festtheilnehmer. Sie und das Brautpaar wenden sich mit Spannung dem Gespräche Christi mit seiner Mutter am oberen Tafelende zu, wodurch der geistige Schwerpunkt der Darstellung von der Bildmitte, die mit dem Brautpaare auf den zu schildernden Vorgang hinweist, zu dem das Wunder wirkenden Heilande und auf die neben ihm sichtbaren Krüge rückt. Lieblich und anziehend ist das Gesicht der Braut behandelt. Gegenüber der Darstellung des Heilsspiegels, wie sie z. B. die Handschrift III. B. 10 des böhmischen Museums bietet (Taf. XXXIII, Abb. 3), gewinnt das Füllen der Ölkrüge der armen Witve durch den dazu den Befehl ertheilenden Propheten Elisäus einen dramatischeren Zug. Form und Verzierung der bauchigen Gefäße scheinen von den Bildungen des Heilsspiegels beeinflusst zu sein.

Bei der Erweckung des Jünglings von Naim (Taf. XVIII) ist mit der von der Bahre sich aufrichtenden Gestalt wieder vortrefflich der Bildmittelpunkt markiert; seitlich von demselben halten Christus mit der staunenden Jüngerschar und

¹⁾ Schlosser, Tommaso da Modena und die ältere Malerei in Treviso a. a. O. Taf. XXIX, Abb. 2. — ²⁾ Wien, k. u. l. Hofbibliothek, 2. Band, Bl. 154'.

die Träger in Begleitung der Mutter einander das Gleichgewicht. Das etwas abgezehrte Gesicht des zum Leben Erwachenden, in welchem Nase und Kinn ziemlich spitz vortreten, die mageren Finger der nicht gerade sehr natürlich erhobenen Hand entbehren keineswegs der Wirkung. Die Belastung der Bahre, auf welcher der Jüngling zu weit vor die Träger rückt, erscheint widersinnig; sie müsste eigentlich gegen Christus überschlagen. So gut der Druck und das Einschneiden der Tragstangen auf den Schultern der Träger, das Dagegenstemmen des Armes und das Umfassen mit den Händen, das nachdrückliche Vorsetzen eines Trägerfußes beobachtet und wiedergegeben sind, fehlt ihnen mit dem Vorrücken des Jünglings gegen den Herrn die entsprechende und nothwendige Belastung. Die aufs innigste bewegte Mutter ist vortrefflich gelungen. Die Composition der beiden Todtenerweckungsparallelen (Taf. XIX) beschränkt sich gemäß den Schriftworten auf wenige Figuren und zeigt verwandte Anordnung. Die Prophetentypen gemahnen an die Charakterköpfe, mit welchen Theodorich in der Karlsteiner Kreuzkapelle verschiedene Fülltafeln schmückte. Die Sunamitin, deren Bewegung jene der Witve von Naim im Gegensinne, aber etwas weniger lebhaft bewegt bietet, erscheint nahezu einer unter dem Kreuze stehenden Madonna nachgebildet, der von der Bahre sich erhebende Sohn von der oberen Erweckungsscene beeinflusst.

Nächst der Beschneidung Abrahams hat schon Springer den Mannregen (Taf. XX) als besonderer Beachtung wert hervorgehoben.¹⁾ In den abwechslungsfullsten Stellungen umgeben die Gestalten dieser figurenreichsten Composition den Fuß des mitten emporstrebenden Berges, theils stehend und aufwärts blickend, theils vornüber gebeugt, theils kauend, hockend oder sitzend. Wie in der Wendung und in den Mienen der Köpfe, so kommen auch in den Bewegungen der Arme, der mitunter geradezu sprechenden Hände und Finger die verschiedenartigsten Stimmungen von dem mit Heißhunger der Speise Harrenden bis zu dem nach vollzogener Sättigung noch Vorrath Sammelnden, vom Kinde bis zum Greise, bei Mann und Frau, also ohne Unterschied des Lebensalters und Geschlechtes überzeugend zum Ausdrucke. Die Geberdensprache strebt hier lebendigster Abwechslung zu. Das Emporwenden des Antlitzes gelingt in ansprechender Weise. Nächst einer Mittelgruppe sind zwei gleichsam in Halbkreisen angeordnete Seitengruppen gut unterscheidbar, wodurch die Menge gedrängter Gestalten eine bestimmte Gliederung erlangt. Dieser halbkreisartige Gruppenbau ist besonders scharf auch in der linken Scene der wunderbaren Volksspeisungen (Taf. XXI) festgehalten, in welchen der Maler durch mannigfache Bewegungen der verlangend ausgestreckten Hände seine genaue Kenntnis der Geberdensprache und ihrer Ausdrucksmittel bekundet. Betrachtet man den die Speise vertheilenden Herrn und die drei Männer der ersten Sitzreihen, so bemerkt man zugleich, dass der Künstler sich nicht daran stieß, in zwei ähnlichen Scenen fast die gleichen Motive zu verwerten. Fein beobachtet sind die etwas mehr zurücktretenden Gruppen, deren nebeneinander gedrängte Personen mit ihren vorgestreckten Händen kaum noch den Empfang der Gabe erwarten zu können scheinen.

Eines der großartigsten Bilder bleibt die Steinigung Christi durch die Juden (Taf. XXII). An die Hoheit des von dem himmlischen Vater in seinen besondern Schutz genommenen Erlösers, dessen bloße Handbewegung jeden Angriff der Feinde wirkungslos zu machen vermag, reicht die Wuth der Angreifer nicht heran. Ihre Gruppe ist in allen Stadien des Angriffes vom Steineauflesen bis zu dem im nächsten Augenblicke erfolgenden Werfen des Steines meisterlich charakterisirt, jede Gestalt plastisch abgerundet, jede Bewegung voll Eifer und Energie. Das Bücken des die Steine sammelnden Mannes, die Verkürzung seines Rückens löst geschickt ein nicht gerade leichtes Problem, dessen gleiche Bewältigung nicht vielen nordischen Meistern des 14. Jahrhunderts gelingen mochte. Die Einfachheit eines schlichter Größe zustrebenden Faltenwurfes tritt kaum wieder anderswo so wie bei Christus zutage, dessen Haltung eine für jene Zeit nahezu classische Ruhe auszeichnet. Mehr den erzählenden Zug der Vereinigung zeitlich getrennter Darstellungsmomente zu einem Bildganzen zeigt die Steinigung Naboths auf Befehl Jesabels (Taf. XXIII), die dadurch den Unmuth des ob der Weigerung auf seinem Lager grollenden Achab bannen will; Eilfertigkeit ist an der Gestalt der Königin erkennbar, kräftiges Ausholen bei den ihr gehorchenden Steinwerfern, zusammenbrechende Erfolglosigkeit an dem hilflos daliegenden Opfer, das noch einen letzten Versuch der Abwehr wagt. Auch hier hält die Darstellungsweise den Zusammenhang mit den Typen der Zeit fest; dies lehrt Bl. 214 des ersten Bandes der Antwerpener Bibel. Dasselbst ruht der gekrönte König unter grüner Decke auf weißem Lager in dem Gemache einer Burg, neben welcher der von einem Zaune umgebene Weinberg liegt; Reben mit Trauben ranken sich an den Stäben empor. Von dem Könige entfernt sich eben seine Gemahlin, deren flatternder Ärmelstreifen trefflich die Eile charakterisirt. Der von vier Steinwerfern bedrohte Naboth, welcher mehr auf dem Boden sitzt, sucht wie auf dem Emauswandbilde sich mit der erhobenen Rechten gegen weitere Steinwürfe zu schützen. Hier lässt ein Steinesammler eine ähnlich gute Beobachtung der Wirklichkeit erkennen, die bei der Steinigung Christi zweifellos der Darstellung zugrunde liegt. Wie genau der Buchmaler den Wünschen des Auftraggebers Rechnung trug, beweist die dazu gehörige Inschrift: *Fac regem iacentem in lecto in castro et regina respiciens precepit lapidari naboth civi(bus) et maioribus ciuitatis et lapidatur usque mortem.* Die Art und Weise, in welcher Christus in der Kelter sich der Arbeit des Traubenzerstampfens hingibt, weist auf Beobachtung dieses Vorganges nach der Weinlese hin und geht auf Studien nach der Wirklichkeit des schon damals in Böhmen blühenden Weinbaues zurück. Im Sinne der Prophetenworte bleibt die Darstellung auf Christus beschränkt.

Die Einkehr Christi bei Martha (Taf. XXIV) versteht der Meister vortrefflich zu behandeln. Das Zurückwenden Marthas zum Herrn, das Erfassen seiner Hand und das gleichzeitige Öffnen der Thüre kennzeichnen entsprechend jene

¹⁾ Springer, Die Wandbilder im Emauser Kreuzgange zu Prag u. a. O. S. 76.

Person, welche eine dringliche Einladung vorgebracht hat und den ihr Folgenden erfreut und fürsorglich zum Hause geleitet. Im Vergleiche zu der gut bewegten Marthagestalt befremdet etwas die fast hölzerne Steifheit Christi um so mehr, als auch die Apostelgruppe einer gewissen Lebendigkeit nicht entbehrt. Hier ist der verschiedene Grad der Spannung, mit welcher die Jünger dem Herrn folgen, künstlerisch wirksam abgestuft. Bei den als Vorbilder eingestellten Prophetenspeisungen (Taf. XXV), deren Anordnung sich so offenkundig berührt, bricht wieder die Anschauung durch, dass man bei Schilderung gleicher Vorgänge nicht nach Abwechslung suchen müsse, sondern unbedenklich ganz ähnliche Behandlungen nebeneinander stellen könne. Die Composition bewahrt ein in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts gebräuchliches Schema, das noch für die Darstellung auf Bl. 137 des zweiten Bandes der Wiener Wenzelsbibel maßgebend war (Taf. XXXI, Abb. 5). Auch hier schreitet aus rundbogig geschlossenem Thore die Witwe mit weißem Kopfschleier auf den bärtigen Propheten zu und reicht ihm das Brot. Das auf dem Emauser Wandbilde beigegebene charakteristische Kreuz¹⁾ musste der Maler im Interesse des Verständnisses der Scene wegen der unmittelbar danebenstehenden Darstellung als eine unbedingt nothwendige Beigabe betrachten, die ziemlich steif in den Arm der Witwe gelegt ist.

In lebendigster Wechselrede erscheint Christus mit der Samariterin am Brunnen (Taf. XXVI). Das Vorbeugen seines Körpers, die seine Darlegungen unterstützenden Geberden veranschaulichen sprechend den Eifer des Herrn, zu dem die Samariterin derart staunend hinüberhorcht, dass sie den Eimer auf den Brunnenrand stellt und im Augenblicke alles Andere vergisst. Die Örtlichkeit ist durch den zwischen die Hauptpersonen gestellten Brunnen über jeden Zweifel erhaben. Die Parallelszene der Begegnung Rebeccas mit dem Knechte Abrahams am Brunnen (Taf. XXVII), welche in ihren Beziehungen zu anderen Darstellungen dieser Begebenheit bereits früher gewürdigt wurde²⁾, bekundet in der ungezwungenen Haltung des den Krug entgegennehmenden Reiters, in den verschiedenartig vorgestreckten Kameelsköpfen, in dem Darreichen des Kruges und in dem Anlegen der Hand an den Bügel des auf den Brunnenrand aufgesetzten Eimers gute Beobachtung nach dem Leben. Obzwar der Maler, wie ein Vergleich mit der betreffenden Scene der Handschrift III. B. 10 des tschechischen Heilsspiegels im böhmischen Museum zeigt (Taf. XXXIII, Abb. 4), für die Anordnung des Emauser Wandgemäldes offenbar ein den Heilsspiegeldarstellungen geläufiges Schema verwertet haben mochte, verstand er es doch, dasselbe künstlerisch feiner zu behandeln und ihm durch lebenswahre Züge neue und erhöhte Anziehungskraft zu sichern. Die Darreichung des Wassers an Elias greift ganz auf die äußere Anordnung der beiden Prophetenspeisungen des unmittelbar vorhergehenden Gewölbejoches zurück. Die Gestalt des den Trunk empfangenden Propheten steht aber gleichzeitig unter dem Einflusse der Wandgemälde an der westlichen Südwandhälfte der Karlsteiner Marienkirche. Die Art und Weise des Vorbeugens, des Ausschreitens, des Aufhebens des einen und des Auftretens des anderen Fußes, des Verlaufes der Rückenlinie, des Vorstreckens der Hand, des Gewandaufhebens, die scharfe Profilstellung der ganzen Gestalt bietet die gleiche Auffassung wie auf jenen der Reliquienverehrung Karls IV. geltenden Szenen³⁾; keine zweite Figur des ganzen Emauskreuzganges schließt sich so ausgesprochen an ein bestimmtes Vorbild der karolinischen Zeit an, dass man sich geradezu versucht fühlt, an eine starke Verwertung einer Skizze nach dem Karlsteiner Originale zu glauben. Sie fällt aber gerade hier weniger auf, da ohnehin die Prophetengestalten des Nordflügels sich den Prophetentypen der Karlsteiner Kreuzkapelle nähern. Die Darreichung des Gefäßes durch die Witwe erfolgt mit unbestreitbarer Sorgsamkeit, deren Geberden ein gewisses Studium ähnlicher Situationen voraussetzen lassen.

An Innigkeit der Hingabe an den Herrn übertrifft die zu Christi Füßen ausgestreckte heil. Maria Magdalena (Taf. XV, Abb. 1) die sonst ziemlich ähnliche, aber fast ganz vernichtete Darstellung⁴⁾ in der einen Ostfensterische der Karlsteiner Kreuzkapelle; die Haltung der reuigen Büßerin, welche die Körperformen nach den Gewandfalten vortrefflich bestimmen lässt, ist ganz Zerknirschung, aber auch ganz Glück, wenigstens die Füße des Herrn berühren zu dürfen. Ein Blick auf die Heilsspiegelhandschrift III. B. 10 des böhmischen Museums (Taf. XXXIII, Abb. 5), in welcher die Annäherung Maria Magdalenas weit plumper ausfällt, macht die Überlegenheit des im Emauskreuzgange thätigen Malers klar, der dadurch, dass er Maria Magdalena mitten in die Scene vor den Herrn anordnet, zugleich die Leere vor dem ziemlich langen Tische mit einer ungemein bewegten Gestalt größtentheils ausfüllt und, wie es auch in Slawietin geschah, die vom Buchmaler mehr nebensächlich behandelte Figur in ihre Rechte für eine künstlerisch wirksame Darstellung des Vorganges einzusetzen versteht. Würdevoll scheint Christus soeben die Einwendungen gegen die Annäherung der Büßerin, welcher die segnende Geberde seiner Rechten wie auf dem Slawietiner Bilde gilt, zurückzuweisen. Die Anordnung der hinter der Tafel Sitzenden und das Herantreten des von rechts kommenden Dieners gemahnen an Einzelheiten des Mahles zu Altbunzlau⁵⁾ auf den Wandbildern der Wenzelslegende im Treppenhaus des Karlsteiner Hauptthurmes. Stark beschädigt und übermalt, bieten die beiden vorbildlichen Scenen weniger wertvolle Einzelheiten als die Begegnung Christi mit Maria Magdalena.

Die Stadtarchitektur, welche bei dem Einzuge Christi in Jerusalem begegnet (Taf. XXVIII), ist weit reicher als in der Slawietiner Bilderreihe⁶⁾ entwickelt. Letztere sowie Darstellungen des Heilsspiegels (Taf. XXXIII, Abb. 6) zeigen den Anschluss an lange gültige Typen; für zwei der Christus folgenden Apostel ist ein Vorbild der Art, welche die böhmische Museumshandschrift III. B. 10 festhält, ebenso zweifellos wie für die Haltung und Geberde des Heilandes. Petrus wird mit der Führung des Thieres bedacht und wendet sich zum Herrn zurück, um weitere Weisungen zu empfangen. Auf das Besteigen der Bäume und das Herabwerfen der Zweige hat der Maler verzichtet; ob er das Ausbreiten der

¹⁾ Sieh oben S. 46 u. 47. — ²⁾ Sieh oben S. 64 u. 65. — ³⁾ Neuwirth, Wandgemälde u. Tafelbilder d. Burg Karlsteins i. Böhmen. Taf. X u. XI. — ⁴⁾ Ebendas. S. 75. — ⁵⁾ Ebendas. S. 53 u. Taf. XXIV, Abb. 1. — ⁶⁾ Matějka, Der politische Bezirk Lamm. Taf. III.

Kleider auf dem Wege berücksichtigte, lässt sich wegen des Verlustes eines Bildtheiles nicht mehr feststellen. Die erhaltene Gruppe bietet einen gut geschlossenen Aufbau. War unter dem Einzuge Christi einst der über Jerusalem klagende Jeremias dargestellt, so wäre, worauf die Überreste einer ausgedehnten Stadtarchitektur hindeuten, die Ausführung vielleicht einst in der Auffassung erfolgt, welche der tschechische Heilsspiegel des böhmischen Museums bietet (Taf. XXXIII, Abb. 7). Denn jene Einzelheiten, welche sich beim Einzuge Christi berühren, lassen wohl annehmen, dass auch das, was man gern mit demselben in Zusammenhang brachte, von demselben Gesichtspunkte aus behandelt wurde.

Fanden solche Berührungen, wie mehrfach nachzuweisen versucht wurde,¹⁾ zwischen den Bildern des Heilsspiegels und den Wandgemälden des Emauskreuzganges statt, dann darf man gewiss die Vermuthung aussprechen, dass auch vereinzelt die unter späteren Bildern verschwundenen Darstellungen der Ostwand ähnliche Beziehungen boten. Entspricht ihre Anordnung in bestimmten Gruppen immer noch dem Brauche des Heilsspiegels im 14. und 15. Jahrhundert, dann kann wohl auch ab und zu eine Miniatur der genannten Quelle zum Vorbilde für das Wandgemälde geworden sein. In der Geißelung Christi und den ihr vorbildlich gegenüber gestellten Szenen, wie Achior an den Baum gebunden und Job von seiner Frau und dem Teufel gequält wird (Taf. XXXIII, Abb. 8 und 9, Taf. XXXIV, Abb. 1), mag die oft genannte Handschrift III. B. 10 des böhmischen Museums Züge bewahren, die theilweise auch für die Emauser Wandbilder maßgebend waren. Das Gleiche gilt von der Kreuztragung und dem Opfergange Isaaks (Taf. XXXIV, Abb. 2 und 3), von der Auferstehung und ihren Vorbildern, dem die Stadthore von Gaza tragenden Samson und dem aus dem Fischrachen entstehenden Jonas (Taf. XXXIV, Abb. 4 bis 6). Der Zusammenhang, welchen die Darstellungen der Himmelfahrt des Elias, der Jakobsleiter und des babylonischen Thurmbaus (Taf. XXXIV, Abb. 7 bis 9) mit den Gemälden im Emauskreuzgange zeigen, bestätigt nur die Möglichkeit solcher Wechselbeziehungen für die eben genannten Szenen. Die Quelle, aus welcher Anregungen für die Darstellungsweise einzelner Bilder im Süd-, West- und Nordflügel flossen, kann im Ostflügel nicht vollständig versiegt sein. Nicht minder orientieren die Gefangennahme Christi, seine Geißelung, Kreuztragung und Auferstehung auf den Slawietiner Bildern²⁾ über die Auffassung, welche damals anderwärts in Böhmen bei der Behandlung derselben Szenen durch die Monumentalmalerei maßgebend war. Eine solche Benützung von Darstellungen des Heilsspiegels wäre aber niemals als bloßes Copieren, sondern nur als künstlerische Läuterung derselben Motive zu denken, da alle Kreuzgangsbilder über der Illustrationsweise der Handschriften des Heilsspiegels stehen; der Künstler müsste auch im Ostflügel sich auf der gleichen Höhe der Darbietung gehalten haben.

Die Himmelfahrt Christi (Taf. XXIX), welche unter den Ostflügelbildern noch die alte Composition am klarsten erkennen lässt, stimmt zwar mit der gleichen Scene der Slawietiner Bildreihe oder des Hohenfurter Galeriewerkes (N. 11 der Stiftsgalerie) in dem noch zum Theile sichtbaren, in stilisierter Wolke entschwebenden Heilande und in der Scheidung zweier Gruppen, deren linke Maria gleichsam führt, überein und bewahrt wie die Hohenfurter Darstellung auf dem Bergespfel die tief eingedrückten Fußspuren. Die Gruppenanordnung erfolgt aber nicht wie in Slawietin in mehreren Reihen übereinander, sondern kennt rechts und links nur je eine Reihe, die der anderen wohl abgewogen gegenübersteht. Das Interesse beider Gruppen lenkt der Maler meist zutreffend auf den Entschwebenden, ohne auf die Herausarbeitung irgendeines Gedankenaustausches unter den Zurückbleibenden einzugehen, welche ihre Theilnahme nur dem Herrn zuwenden. Mehr als in der Himmelfahrt des Elias (Abb. 8) tritt in dem Traume Jakobs (Taf. XII, Abb. 2) künstlerische Eigenart zutage. Das schlafte Herabhängen des rechten Armes bei dem in tiefen Schlaf Verfallenen ist ebenso gut beobachtet wie das Erfassen der Leitersprossen durch den obersten Engel; während noch spätere Darstellungen gleich jener auf S. 73 der Prager Museumshandschrift III. B. 10 oder auf Bl. 27 des ersten Bandes der Wenzelsbibel sich begnügen, nur je einen Engel aufwärts- und den andern herniedersteigen zu lassen, erzielt die Vermehrung der Engelzahl eine eindringlichere Lebendigkeit und Anschaulichkeit der Darstellung. Durch die kindliche Anmuth der zarten Köpfe gewinnt das Bild nicht unbeträchtlich an Anziehungskraft; alle Bewegungen der fein gebauten Gestalten sind leicht und gefällig. Bei der Ausgießung des heil. Geistes (Taf. XXX) geht der Maler bereits auf die Hervorhebung eines Gedankenaustausches unter den Angehörigen der rechten Gruppe ein und bietet mit der Scheidung der Theilnehmer in zwei gleiche Gruppen eine gefällige Anordnung; die rundlich geschweifte linke Bank gemahnt an eine auf den Slawietiner Bildern³⁾ begegnende Form. Die wenigen, etwas besser erhaltenen Gestalten, welche an dem babylonischen Thurmbau (Abb. 9) beschäftigt erscheinen, verwerten zwar, wie sich aus der Wenzelsbibel und aus Darstellungen des Heilsspiegels (Taf. XXXIV, Abb. 9) erweisen lässt, Motive eines traditionellen Darstellungsschemas für diese Begebenheit, lassen aber in ihrer Hingabe an die ihnen zufallende Beschäftigung eine gute Beobachtung des Treibens auf einem großen Bauplatze erkennen.

Die Maler des Prager Emauskreuzganges erscheinen durchwegs ihrer Aufgabe vollständig gewachsen; denn nach gewissen Compositionseigenheiten darf man immerhin eine Scheidung der Arbeit verschiedener Hände versuchen, welche nach ziemlich gleichen Anschauungen arbeiteten. Der Meister A des dritten Südflügeljoches (Taf. II) dürfte kaum ein zweites Feld geschmückt haben; denn seine Anordnungsweise begegnet im ganzen Kreuzgange nicht wieder. Im Vergleiche zur Taufe Christi (Taf. XVI) behandelt er den nackten Körper weniger voll und versteht sich verhältnismäßig ganz vortrefflich auf architektonische und landschaftliche Beigaben; wie gut weiß er sich mit dem Blicke auf die emporführende Wendeltreppe abzufinden, wie nett ist der Einblick in den Paradiesgarten behandelt. Von ihm verschieden ist der Meister B, welchem die beiden nächsten Südflügeljoches zufallen. In beiden beherrscht die Madonna der oberen Ab-

¹⁾ Sieh oben S. 57 uf. — ²⁾ Matějka, Der politische Bezirk Lann. Taf. III. — ³⁾ Ebendas. Taf. III.

theilung zwischen zwei Engeln, deren rechter eine ähnliche Gesichtsbildung zeigt, den Eindruck des Ganzen; übrigens fallen auch Annäherungen der Gestühle bei Judith, der Sibylle und dem Kaiser Octavianus und die Beigabe ihrer Begleitergruppen auf, da z. B. weder der thronenden Athalia noch dem thronenden Herodes und Pharao solch ein besonderer Hofstaat zugetheilt ist. Wenn nun andere böhmische Darstellungen der Vision wie in Libisch und in Bilderhandschriften gleichmäßig auf Begleitergruppen verzichten, so geht ihre Beigabe im Prager Emauskreuzgange gewiss auf bestimmte künstlerische Anschauungen des Meisters B zurück, der gerade damit sich mehr auf südländischem Boden bewegte. Die Haltung und der Typus des Verkündigungse Engels (Taf. VIII) berührt sich mit dem linken Engel neben der Visionsmadonna (Taf. VI) außerordentlich, so dass man wohl die Bildfläche mit der Verkündigung Mariä um so mehr einer dem zweiten Meister nahestehenden Hand C zuzurechnen geneigt sein wird, als auch die Architektur des Gestühles südländische Einflüsse erkennen lässt; die Stufen desselben bieten übrigens eine ähnliche Anlage wie in der Halle des Friedenstempels. Vergleicht man den Moses vor dem brennenden Dornbusche mit der Mosesgestalt bei der Beschneidung des Sohnes durch Sephora, so wird man nach der Übereinstimmung des so charakteristischen Kopfes auch die Beschneidungsscenen der Hand C zuweisen, die aber gerade mit diesem Typus der Formensprache Theodorichs sich zu nähern beginnt; letzterer entsprechen vollauf besonders auf der Beschneidung Abrahams die beiden hinter dem Beschneidenden auftauchenden breiten Köpfe. Die Beschneidung Christi ist in einer nur noch bei der Darstellung Christi im Tempel und bei der Ausgießung des heil. Geistes wieder begegnenden Weise durch eine architektonische Bildumrahmung vor anderen Darstellungen derart ausgezeichnet, dass man die damit übereinstimmenden Bildflächen am liebsten einer gleiche Anordnung wählenden Hand zuweisen möchte. Sicher darf man dies bei der Darstellungsscene und ihren Parallelen thun. Denn der Gesichtsschnitt und die Kopftracht der heil. Frau, welche den zu beschneidenden Christusknaben hält, stimmt ganz auffallend mit der Frau überein, welche vor dem Altartische bei der Darbringung der Erstgeburt kauert; übrigens ist es höchst merkwürdig, dass bei der Beschneidung wie bei der Darstellung Christi im Tempel die beiden Seitenecken der oberen Abtheilung nahezu mit den gleichen architektonischen Motiven ausgefüllt werden. Die fleischigen, vollen Formen des Kindes, besonders bei der Beschneidung, weisen bei einem Vergleiche mit der Geburt Christi, auf welcher die Kopftracht der Wartefrau außerordentlich stark an die eben hervorgehobene Kopfumhüllung erinnert, auf eine Ausführung durch den Meister C hin, der das gleiche Modell verwendet zu haben scheint. Die Kopftracht Mariä auf der Verkündigung, Geburt, Beschneidung, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel und Flucht nach Ägypten, theilweise auch die Gesichtsbildung und Gewandbehandlung sprechen gleichfalls dafür, dass die genannten Gemälde von derselben Hand ausgeführt wurden, was natürlich in gewissem Sinne auch auf ihre Vorbilder in der unteren Darstellungsreihe ausgedehnt werden müsste. Der Typus des von den Ägyptern verehrten Pharao (Taf. XIII) stimmt vollständig mit dem des Heli bei der Darbringung Samuels überein (Taf. XIV); beide Scenen zeigen gleich der zwischen ihnen stehenden Darbringung der Erstgeburt die Fähigkeit des Malers, architektonische Hintergründe entsprechend zu verwerten und einen Innenraum verhältnismäßig nicht ungeschickt, ja selbst mit Anklängen der Perspective zu behandeln. In den Brüdern Josephs und den verehrenden Ägyptern überraschen Berührungen mit den Karlsruher Typen Theodorichs, mit den eingedrückten Nasenrücken, der etwas emporstrebenden oder klobigen Nasenspitze, den stark betonten Backenknochen, um so weniger, als schon bei der Beschneidung Abrahams solche Beziehungen für die Hand C hervorgehoben wurden; ihnen nähert sich auch der heil. Joseph auf der Geburt Christi und der Flucht nach Ägypten. Sie treten merkwürdigerweise in der unteren Bilderreihe stärker als in der oberen zutage; fast möchte man annehmen, dass zwei verschiedene Hände daran betheiligt waren und die eine die oberen, die andere die unteren ausführte, wenn nicht wieder Einzelheiten auf den gleichen Urheber hinweisen würden. Der ganze Habitus der weiblichen Figuren der Hand C ist verschieden von jenem der Hand B, welche weder der Judith noch der Sibylle oder den Begleiterinnen beider bei aller Ähnlichkeit der Kopftracht die bei mehreren Bildern der Westwand so auffallende wulstartige Stirnbünde zutheilt und die Kleidung ausgesprochen weltlicher behandelt. Einige Anklänge in der Gesichtsbildung und Haltung des Kerzenträgers bei der Darstellung im Tempel (Taf. XIV) und beim Engel der Taufe Christi (Taf. XVI) könnten für der letzteren Zuweisung an die Hand C um so eher geltend gemacht werden, als auch die Behandlung des nackten Christusleibes sich von den vollen Formen nicht entfernt, welche durchwegs für den Kindeskörper festgehalten wurden. Vergleicht man das Profil der heil. Maria auf der Ausgießung des heil. Geistes mit jenem auf der Beschneidung Christi, welche mit ersterem Bilde auch in Eigentümlichkeiten der Bildumrahmung sich berührt, so muss die Pfingstdarstellung gleichfalls noch dem dritten Maler zugerechnet werden.

Die Gemälde des Nordflügels, die in einen von der sonst gewählten Anordnung abweichenden, untereinander aber übereinstimmenden Rahmen eingespannt sind, stammen von einem vierten Meister D. Von der Auferweckung des Jünglings zu Naim bis zur Scene mit Maria Magdalena bleibt der Christustypus unverändert. Der Schnitt des Profils, die Gemessenheit der Bewegung, die Faltenlage der Gewandung bietet gar manche übereinstimmende Motive. Ebenso sind bei einigen Apostelköpfen gleiche Bildungen unverkennbar; mit dem Petruskopfe berührt sich innig der Kopf des Greises, der rechts vorn bei der Mannalese sitzt. Das Gleiche gilt von dem zarten Antlitze Marthas, der Samariterin und einer Frau bei der Volksspeisung; ihre Gestalten zeigen starke Ähnlichkeit. Die Bahnenbehandlung, die Art, wie der vom Tode Erwachende sich emporrichtet, die Hand desselben im Vergleiche zu jener des Elias weisen die ersten Bilder der unteren Reihe ebenso dem Meister der oberen zu, wie die wunderbaren Volksspeisungen nach der Anordnungsähnlichkeit der Menge auf den Maler der Mannalese hindeuten. Es fällt auf, dass auf den beiden ersten Prophetenscenen die Frauen

nicht wie auf den drei späteren dieselbe Kopftracht erhielten. Aber die Propheten selbst, namentlich jene der drei Erquickungsscenen, nähern sich durchwegs Karlsteiner Typen, ja, die Anordnung schließt sich direct Karlsteiner Vorbildern an. Zugleich berührt sich der das Brot empfangende Elias mit dem Kopfe des Zuschauers, der in der Beschneidung Abrahams am meisten nach links rückt und wie seine Genossen an Theodorichbildungen erinnert. Letztere klingen stark in den Köpfen der Träger des Jünglings von Naim, in dem Petrus und besonders in dem würdevollen Kopfe des ihm folgenden bärtigen Apostels durch, der etwas von dem Mosestypus an sich hat. Seine Geberde wiederholt sich mehrmals bei Theilnehmern der Mannlese. Doch darf dabei nicht übersehen werden, dass hier ab und zu Übermalungen zur Annäherung an Theodorichtypen besonders bei den Aposteln geführt haben, während die Träger- und die Steinwerfergruppe mehr verschont blieben. Die Frauengestalten, besonders Rebecca mit ihren Begleiterinnen, erinnern theilweise an jene der Hand B, während die Mutter des Jünglings von Naim und die Sunamitin C näher kommen. Einzelheiten der Anordnung der um das linke Tafelende Sitzenden scheinen dem Maler der Begegnung Christi mit Maria Magdalena auch die Hochzeit zu Cana zurechnen zu lassen, während der Christus und Petrus auf dem Einzuge in Jerusalem nicht minder diese Scene der Hand D zueignen, welche vorwiegend für den Nordflügel beschäftigt wurde und nach der Berührung einiger Apostelköpfe vielleicht noch die Himmelfahrt Christi ausführte.

Trifft diese Zuweisung das Richtige, so wären die alten Wandgemälde des Prager Emauskreuzganges vier verschiedenen Meistern zuzutheilen. A und B arbeiteten nur im Südfügel, ersterer am Bildfelde III, letzterer die Gemälde der Bildflächen IV und V. Vom Bildfelde VI an setzte C ein, der bis XII thätig blieb und wahrscheinlich auch XXV mit Darstellungen schmückte. D fallen XIV bis XVIII sowie XXIV zu, während XIX bis XXIII erst im 17. Jahrhunderte neue Bilderzier erhielten.

Soweit sich nach dieser Scheidung bei dem so stark mitgenommenen Zustande der Bilder die Meister etwas charakterisieren lassen, geht A nicht auf strenge Scenenscheidung ein, sondern verarbeitet in wirksam ausgeführter Architektur mehrere verschiedene Momente ineinander. Das Nackte wird bei allem Streben nach naturwahrer Behandlung des Brustkorbes etwas mager, die Beine sind mehr dünn, die Zehen liegen eng aneinander. Die Hände sind ohne jede übertriebene Schlankheit, nicht zu voll und in jeder Bewegung natürlich. Die Köpfe neigen zu etwas länglichem Oval, das bei Eva sich fein rundet, die Stirn ist nicht zu hoch, die Augen sind schmal, die Brauen schön geschwungen. Die Gewandung fällt in einfachen Linien, erscheint aber auch nach Bedürfnis lebhafter bewegt. Die Ausdrücke schuldbeuwerter Furcht und innigen Vertrauens zu dem Befreier zeigen, dass der Maler psychologischen Problemen nicht aus dem Wege gieng, sondern nach Kräften eine Lösung derselben versuchte.

B lässt sich weniger auf die Herausarbeitung des Hintergrundes ein, dessen Einzelheiten er nicht wie A als etwas zum Bilde nothwendig Gehörendes, sondern als etwas nebensächlich Hineingestelltes betrachtet. So bleiben der Thurm hinter Maria und die Bäume neben derselben ohne innige Fühlung mit der Hauptfigur; der Friedenstempel steht nahezu nur als Füllgegenstand zwischen der Sibylle und dem Kaiser. Die weiblichen Köpfe zeigen ein volles Oval, mit anmuthig gerundetem Kinn, das bei den zarten Engelsköpfchen sich etwas zuspitzt. Die Stirn ist überwiegend mehr hoch, das Auge unter kräftig geschwungenen Brauen voll aufgeschlagen und nur wenig geschlitzt, der Nasenrücken meist gerade, der Mund bei der Sibylle und einer Begleiterin etwas breit, sonst aber ansprechend, Wange und Kinn anmuthig gerundet, der Hals mit sehr anziehend geschwungener Nackenlinie fleischig, die Hand voll. Die Gestalten halten sich überall von der so beliebten Schmalschultrigkeit und unnatürlicher Ausbiegung frei. Wie namentlich bei Judith und ihren Begleiterinnen wahrnehmbar ist, fiel das Gewand ursprünglich in einfacheren Falten, welche von allem Anfange an auf entsprechende Geltendmachung der Körperformen Rücksicht nahmen. Heute vorhandene Faltenhäufung geht meist auf Übermalung zurück. Die übereinstimmend in anbetender Haltung der Jungfrau mit dem Kinde sich nähernden Engel, deren Flügelbildung sich deckt, werden mit Gewändern bedacht, welche die ganze Gestalt verhüllen und entweder einfach anliegend oder in der Hüftenhöhe geknotet um die Füße zipfelartig herabhängen. Die Hände mit voll gebildetem Rücken haben normale Finger und erfassen die Musikinstrumente in ganz entsprechender, offenbar auf gute Beobachtung zurückgehender Weise. Die Männer werden etwas derber charakterisiert, haben niedrigere Stirn, ruhige Augen, die nur bei Octavianus befehlshaberisch blitzend werden, vereinzelt etwas breiten oder selbst mäßig eingedrückten Nasenrücken und gut fallende oder knapp sitzende Gewandung. Holoferneskopf und Goliathhaupt bieten mehrere Ähnlichkeiten der Behandlung, die beim zweiten mehr das ungewöhnlich Große betont. Dem Meister B gelingen der Ausdruck triumphirender Freude und beglückter Theilnahme an erreichten Erfolgen, die in jubelnden Tönen sich Luft macht, andachtsvolle Verehrung, staunendes Schauen und innige Zärtlichkeit zwischen Mutter und Kind.

Reicher und mannigfacher sind die Ausdrucksmittel der Hand C, welche die Behandlung des Hintergrundes, mag nun Architektur oder Landschaft in Betracht kommen, gleich gut versteht und nirgends von seiner angemessenen Durchbildung absieht. Die Architektureinzelheiten des Meisters entsprechen, wie nachgewiesen wurde, südländischen Anschauungen. Mit ihnen charakterisiert er ebenso etwas in seinem Wesen Liegendes, wie er Wert darauf legt, Thierformen, z. B. den Fisch im Jordanwasser, einer bestimmten Art entsprechend zu bilden. Seine Madonna trägt den Mantel kapuzenartig über das Haupt emporgezogen, dass mehrmals ein beträchtlicher Theil der Stirne davon bedeckt wird; den übrigen Frauen wird gern die anschließende weiße Gugel, vereinzelt mit wulstartiger Stirnbinde gegeben, die bis auf die Augenbrauen herabrukt. Die Augen — auch der Männer — werden mehr geschlitzt und stoßen sich vereinzelt nicht

an fast schielendem Ausdrucke. Die Brauen sind sehr bestimmt gezeichnet, in feinem Schwunge emporgezogen und schneiden mitunter ziemlich scharf in die Linie des Oberlides, unter welchem der Augapfel durchwegs plastisch hervorquillt. Der Nasenschnitt zeigt, z. B. in der Darstellungsscene, edle Linien, meist scharf betonten Rücken, der nur ausnahmsweise etwas eingedrückt ist, bevorzugt eher eine kurze Bildung und meidet durchwegs scharfe Zuspitzung. Die Lippen sind schwellend, die Mundbreite normal. Die Hand Marias auf der Verkündigung hat schmalere und steifere Finger, als sonst begegnen. Die Gewandung verliert sich, wo die ursprüngliche Ausführung erhalten ist, bei Mann und Frau weder in Häufung noch in Kleinlichkeit der Motive. Das Engelsantlitz auf der Verkündigung Mariä ist eckiger als bei B, der Hals schlanker, die Handbewegung gezwungener, die Gewandlage minder natürlich. Mannigfaltig ist die Behandlung der Männerköpfe, welche bei Gott Vater voll Hoheit, bei Moses voll Ernst und Würde, bei den Brüdern Josephs und den Pharaoverehrern voll Ergebenheit sind. Die Stirn bleibt gern niedrig, die Nase hat meist breiten, mehrmals stark eingedrückt Rücken und ist, wenn die Gestalt dem Beschauer mehr voll entgegenblickt, etwas kurz. Die Backenknochen treten überall beträchtlich hervor, so dass die Augen manchmal wie in Höhlen zu liegen scheinen, und die Gesichter breiter werden oder bei eingefallenen Wangen hagerer Zuspitzung zuneigen. Bart und Haar sind wie in wolligen Massen behandelt, die mitunter perückenartig aufzusitzen scheinen. Eine ungemein feine Durchbildung zeichnet die Hände aus, welche nirgends die Schlankheit der Finger übertreiben, natürlich gerundeten Rücken, leicht bewegliche Gliederung und selbst unverkennbare Rücksicht auf die Knochenlage bieten; das Beste dieser Art bleiben die Hände des Beschneidenden auf der Darstellung der Beschneidung Christi. Dadurch, dass jede Bewegung voll verstanden und künstlerisch richtig wiedergegeben ist, sind die oft an Theodorichtypen erinnernden Männer den Schöpfungen des hauptsächlich in Karlstein beschäftigten Hofmalers überlegen, dessen Hände plumper, dessen Gesichter derber, dessen Gestalten vierschrotiger sind. Der Maler C des Emauskreuzganges bildet seine Männer schlank, lässt sie fest auftreten, sicher stehn und knien. Reizend ist die Behandlung des nackten Christuskindes, dessen Köpfchen in lieblich gerundetem Antlitz normale Stirn, muntere Augen, zierliches Näschen, kleinen Mund zeigt, und das schwellende Körperformen besitzt. Die Art, wie es sich bei der Geburt, Beschneidung und Darstellung im Tempel verhält, wie die Kinder sich an Moses schmiegen oder vor, beziehungsweise unter der Klinge ihrer Mörder den Leib einziehen, zusammenzucken und sich jammernd krümmen, ist augenscheinlich für diesen Meister Gegenstand eines besonderen Studiums gewesen. Er versteht es weit besser als A, auf die Darstellung seelischer Erregung überhaupt einzugehen, lässt Moses vor der Wundererscheinung im brennenden Dornbusche mit dem Oberkörper und den Handbewegungen geradezu sprechend zurückbeben und Sephora in ihrer Herzensnoth mit lautem Flehen sich an den Herrn wenden, die Zuschauer bei der Beschneidung Abrahams in verschiedene Äußerungen inniger Theilnahme verfallen. Die Angst der um das Leben ihres Lieblinges besorgten Mutter klingt mächtig aus den leider so beschädigten Hinmordungsscenen heraus. Auch das Thierleben sowie Beziehungen zwischen Thier und Mensch sind gut beobachtet, wie der Esel bei der Flucht nach Ägypten, das Herabreißen des Pferdekopfes bei der Reinigung Namans und auf der Geburt Christi das Emporheben des vom Ochsen beschnupperten Kinderfußes, dessen bloßer Haut der warme Thierathem nicht gerade behaglich ist, oder das naive Hinlangen des Händchens nach den Eselasternen zur Genüge zeigen. Überall bekundet der Meister C Geschick in der Composition, ob sie wenige oder viel Figuren umfasst. In letzterem Falle liebt er es, dieselben vom Bildmittelpunkte aus in möglichst symmetrischer Vertheilung anzuordnen, gut und lebhaft zu bewegen und den Gruppenaufbau in einer gewissen Übereinstimmung zu halten. Dabei ist durchwegs der Eindruck des Gesuchten glücklich vermieden und alles scheinbar ganz ungezwungen zu einheitlicher Wirkung verbunden, die allerdings bei Figurenhäufung etwas von ihrer Ruhe verliert. Hält man angesichts der Berührung, welche einzelne Figuren mit Theodorichtypen zeigen, die Verkündigung Mariä und die Anbetung der Könige neben die von Theodorich ausgeführten Bilder in den Fensternischen der Karlsteiner Kreuzkapelle, so wird es klar, dass den Meister C, welchem die Leistungen des genannten Hofmalers und ihre Formensprache nicht fremd waren, doch andere Anschauungen bestimmten, welche vielfach ein weit vorgeschritteneres Können bekunden. Vorwiegend formengefälliger als Theodorich und ihm auch augenscheinlich in der Composition überlegen, bleibt der Maler C des Emauskreuzganges nicht ohne Anschluss an die Art des von kaiserlicher Gunst geförderten Hofkünstlers, dessen Schöpfungen urkundlich nachweisbar den Beifall des hohen Auftraggebers und die Bewunderung der Zeitgenossen fanden, so dass ein in anderen Anschauungen herangewachsener Künstler bei der Ausführung eines großen Auftrages in Böhmens Landeshauptstadt sich wohl versucht oder gedrängt fühlen mochte, sich mit dieser in gewissem Sinne modernen Richtung einigermaßen abzufinden. Sie gewinnt aber nicht die Oberhand über die Eigenart des weit mehr von Italiens Kunst beeinflussten Malers, welchem die Herbheit und die bei aller Plumpheit und Schwere doch durchaus charaktervolle Strenge Theodorichs niemals so recht Herzenssache wurden, wenn er sie auch in seinen eigenen Werken nicht ganz außeracht lassen durfte, um nicht die Fühlung mit dem zu verlieren, was einen wesentlichen Theil des Geschmacksurtheiles seiner Zeit bildete und einen gewissen Anspruch auf Beachtung sich errungen hatte.

Die Hand D kommt der Art Theodorichs noch näher. Sie beherrscht die Hintergrundsbehandlung ebenso gut wie C, ob es nun auf einen Innenraum oder das Äußere einer Architektur oder eine Landschaft ankommt, deren Bäume, ja selbst Blumen mit Fleiß durchgebildet werden. Für ähnliche Vorgänge, wie die Prophetenerquickungen, wählt sie unbedenklich ähnliche Darstellungen; der Einblick in den Königspalast bei der Steinigung Naboths ist recht naiv gedacht. Besser findet sich der Meister mit dem Stadtbilde Jerusalems beim Einzuge Christi ab. Sein Christuskopf ist von dem der Hand A ganz verschieden. Meist in scharfem Profil genommen, zeigt er mäßig hohe Stirn, eine gerade Nase, blonden

Bart und etwas große, ruhig vor sich blickende Augen; die Backenknochen sind leicht betont. In der Gruppe der Träger des Jünglings von Naim, in den begleitenden Aposteln und den Mannalesern findet man vorwiegend breitere Kopftypen als bei C. An die oft niedrige, kräftig entwickelte Stirn setzt sich eine nur ausnahmsweise schön geschnittene Nase; sie ist entweder kurz oder mit breitem, manchmal eingedrücktem Rücken gebildet, bei einem Mannaleser ebenso kühn wie bei einem Steinwerfer gebogen. Die Augenbrauen liegen mehr als einmal gleichsam in einer geraden Linie und rücken geschwungen ziemlich weit auf das Oberlid herab; nirgends steckt der Augapfel so tief in der Augenhöhle wie bei C. Auch quillt er weniger stark unter dem Lide hervor. Der Schnitt des Auges ist etwas breiter und rundlicher als bei C. Kräftige Modellierung der Nasenflügel, energische Betonung der stark hervortretenden Backenknochen, Herabziehen der Mundwinkel und mitunter ein durch einen Einschnitt entschieden vorspringendes Kinn unbärtiger Männer sind allen Darstellungen des Nordflügels gemeinsam. Die Hände sind rund und voll, die Finger vereinzelt etwas, doch nicht übertrieben lang ohne unnatürliche Zuspitzung; breite Hände und verhältnismäßig lange oder plumpe Finger erweisen sich oft als übermalt. Die Gliederung der Finger ist nur vereinzelt genauer angegeben; vielfach ist bei Krümmungen auf die Angabe der Fingerglieder verzichtet. Sonst liegen die Finger etwas hölzern nebeneinander oder stehen auch zu zweien ein wenig gespreizt voneinander, überall aber im Dienste einer mitunter recht eindringlichen Geberdensprache. Auffallend sind die durchwegs breiten Füße mit ziemlich tief eingeschnittenen und theilweise voneinander abstehenden Zehen, die nie und da zu groß werden. Der Faltenwurf bietet namentlich bei Christus überwiegend einfach edle Linien, denen weicher Fluss nicht abzusprechen ist; aber auch sonst fällt die Gewandung in großen, vielfach rundlichen Motiven. Liegt sie knapp an wie bei der Steinwerfergruppe, so benützt dies der Meister zu einer geradezu plastischen Modellierung der ungemein lebendig bewegten Gestalten, die weder zu breit- noch zu schmalschultrig werden, sondern durchwegs gut verstandene Verhältnisse zeigen. Bei den Frauenköpfen bevorzugt der Künstler die gugelartige, Stirn und Kinn noch halb verhüllende Kopfbedeckung, so dass bei den Todtenerweckungen ein Abgehen davon auffällt. So bleibt nur wenig von dem Gesichts-oval frei, das mehrmals unten etwas zugespitzt wird. Der Mund ist klein, das Auge ab und zu lebhaft fragend. In der Mannalese fallen einige kurze, breitrückige Nasen auf, da sonst bei den mehr vortretenden Frauen eine gerade Nase mit schmalem Rücken nicht unbeliebt erscheint. Von der Augen- und Handbehandlung gilt das oben Gesagte. Wo eine einzelne Frauengestalt mehr die Scene beherrscht, geht der Maler näher auf ihre Charakterisierung ein und weiß die Mutter bei den Todtenerweckungen anders als eine Martha, Rebecca oder die Samariterin zu behandeln, indes bei der Mannalese und ihren Parallelen trotz manches ansprechenden Gesichtes eine gleichmäßigere Auffassung begegnet und in der Menge die lieblich anmuthende Einzelpersone etwas zurücktreten muss. Die Bewegung des erregt an sich haltenden Mutterherzens, liebenswürdig freundliches Entgegenkommen, gespannte Neugierde und demüthige Reue gelingen dem Meister recht überzeugend bei seinen Frauengestalten, die weder im Gesichtstypus noch in der Gesamthaltung irgendeine Annäherung an die Richtung Theodorichs zeigen. Dies fällt um so mehr auf, als eine solche für mehr als eine männliche Figur, deren Kopf manchmal ziemlich tief zwischen den Schultern sitzt, nachgewiesen werden kann und auch betreffs der Anordnung der Nordwandscenen eine ganz bestimmte Beziehung zu Karlsteiner Bildern hervorgehoben wurde. Die prächtigen Engel auf der Jakobsleiter, deren feine Gesichtchen ziemlich hohe Stirn, schön modellierte Nase, kleiner Mund und niedliches Kinn auszeichnen, besitzen minder kräftig entwickelte und weniger stark gekrümmte Flügel, als sie B den Engeln neben den beiden Madonnen gab; auch ist der Flügelansatz an den Schultern schmalers als bei diesen. Der Maler D hat unverkennbar gar manche Studien nach dem Leben gemacht, wie seine Darstellung des aus schlafähnlichem Zustande langsam Erwachenden, seine Träger- und Steinwerfergruppe, seine Geberdensprache des Hungers, liebevoller Fürsorge, hoheitsvoller Abwehr, eindringlicher Mittheilung und verwunderten Aufhorchens, der schlafende Jakob und die Engel auf der Leiter zeigen. Es gelingt dem Meister immerhin in achtenswerter Weise, sich in den psychologischen Theil seiner Aufgabe zu versenken und das Wesentlichste derselben verhältnismäßig leicht begreiflich zu veranschaulichen. Die zum Wassertroge sich verschiedenartig niederbeugenden Kameele deuten auf gute Beobachtung des Thierlebens, d. h. auf die Wahrnehmung, wie sich Thiere, seien es nun Pferde, Esel oder Kameele, dem lang entbehrten Genuße des erquickenden Wassers in verschiedener Weise hingeben. Die Composition bewältigt durchaus den Vorwurf ebenso ungezwungen als sachgemäß, betont den Bildmittelpunkt meist entschieden und stellt einzelne Personen oder Gruppen einander wirksam gegenüber; in der Auferweckung des Jünglings von Naim wird durch den sich von der Bahre Erhebenden die Verbindung der beiden Hauptgruppen etwas unbeholfen hergestellt. Selbst bei zahlreichen Figuren, deren Anordnung durch Bildung kleinerer Gruppen bewältigt wird, weiß der Maler wie in der Mannalese durch Wechsel des Ausdruckes zu interessieren.

Es würde nun erübrigen, die Paletten der vier Hände etwas schärfer voneinander abzugrenzen, was bei dem heutigen Zustande der Gemälde unmöglich ist. Betreffs derselben gilt immer noch, was Springer vor mehr als 40 Jahren kurz und sachgemäß über diese Frage äußert.¹⁾ Da der Grad der Übermalung in den verschiedenen Feldern wechselt, so ist die Wandfläche nicht glatt und eben, sondern springt nach der Übermalungsweise stärker oder schwächer vor, dass sie stellenweise nahezu wellenartig geworfen erscheint. Rücksichtsvoller als auf der Ostseite, wo man nur am Stoffe festhielt, aber die Form willkürlich umgestaltete, gieng man in den drei anderen Kreuzgangsflügeln vor. Hier gieng man dem alten Umriss nach, änderte den Farbenton, ließ aber das Wesentliche an Composition und Zeichnung der nahezu in

¹⁾ Springer, Die Wandbilder im Emsener Kreuzgange u. a. O. S. 76.

halber Lebensgröße ausgeführten Gestalten unberührt oder begnügte sich in anderen Fällen besonders im West- und Nordflügel selbst ab und zu mit der Auffrischung der Lichter und Schatten, welche bloß mit Leimfarben ausgeführt wurde, so dass manchmal ein einfacher Schwamm genügen würde, um den Bildern ihr ehemaliges altes Ansehen zu geben. Wo die ursprüngliche Malerei zutage liegt, bietet sie sichere und scharf gezogene Umriss, mit spitzem Pinsel in rötlichem Braun gezogen. Dieselben werden mit Farbe ausgefüllt und zuletzt die Schatten aufgesetzt, die auch in grünliche Töne hinüberspielen.

Woltmann hat behauptet,¹⁾ dass »die einigermaßen erhaltenen Bilder des Prager Emauskreuzganges sehr stark von denen der eigentlichen Prager Schule abweichen, namentlich nichts von den Kopftypen derselben haben und sich auch, wengleich nicht in solchem Maße, von den Werken rheinischer Schule unterscheiden.« Er will jedoch nicht einmal bedingt den Einfluss der Richtung Giotto's, den Schnaase in der Gewandung nachzuweisen versuchte,²⁾ gelten lassen,³⁾ weil weder die meist ein volles Oval bietende Gesichtsbildung noch die sanft und schwungvoll fließende Gewandung an Giotto's Behandlungsweise erinnere, sondern tritt bei Hervorhebung italienischer Einflüsse, die besonders in der Architektur-auffassung sich geltend machen, aber auch in der Zartheit der Empfindung wie des Ausdruckes und in dem Schnitte der Augen unverkennbar sind, mehr für Beziehungen zu dem Stile der Sieneesen ein. Mit Recht hat auch Janitschek gerade das sanfte Gesichtsoval mit den wiederholt mandelförmig geschnittenen Augen und der edel gebildeten Nase dem Formen-ideale sienesischer Meister entsprechend, aber ebenso einzelne Figuren mit der Richtung Theodorich's übereinstimmend gefunden.⁴⁾ Springer war es gleichfalls nicht entgangen,⁵⁾ dass auf den Prager Emauswandbildern »die eigenthümliche Nasenbildung, welche die böhmische Schule charakterisiert, lang mit breitem, scharf gezeichnetem Rücken« vertreten sei. Passavant⁶⁾ erkennt in ihnen »eine nahe Verwandtschaft mit den Wandmalereien des Theodorich in der Karlsteiner Kreuzkapelle,« obzwar die Gestalten etwas schlanker als bei dem Genannten seien, und findet im Gesichtstypus ganz dieselben nationalen Bildungen, die eine Eigenthümlichkeit der böhmischen Schule des 14. Jahrhunderts gewesen zu sein scheinen, während er den Faltenwurf als nicht weit und geschwungen, sondern mehr als gezogen, der byzantinischen Art näher stehend, wenn auch als freier bezeichnet. Diese ganz unzutreffende Auffassung hat schon Frantz richtig gestellt,⁷⁾ indem er auf die sichere Zeichnung der Extremitäten, auf die schlankeren Verhältnisse und die gänzlich verschiedene Gewandbehandlung hinwies, welche zeigen, dass die Darstellung nichts von dem Verschwommenen und Gedunsenen der böhmischen Kunst an sich trage; er hob dabei eine Versetzung der italienischen Anschauungen mit deutschen Elementen hervor. Auf allgemein italienischen Einfluss in den Gemälden des Prager Emausklosters, in welchen auch Grueber am liebsten Beziehungen zu Giotto finden möchte,⁸⁾ hat eben erst wieder Julius von Schlosser besonders hingewiesen.⁹⁾ Selbst Braniš theilt die Ausführung italienischen und einheimischen Künstlern zu,¹⁰⁾ ohne sich auf irgendeine weitere Scheidung und Charakterisierung ihrer Antheile einzulassen, räumt aber immerhin den Fremdländern die Führung und den die Anlage des Cyklus bestimmenden Einfluss ein.

Solange kunstgeschichtliche Forschung sich näher mit den Emauser Wandgemälden befasste, hat sie fast ausnahmslos die Ausführung derselben unter italienischem Einflusse festgehalten, aber nur ausnahmsweise denselben oder eine gleichzeitige Beziehung zu den Schöpfungen böhmischer Malerei unter Karl IV. in Abrede gestellt. Die Betrachtung der Gemälde und die Zusammenfassung aller dabei sich ergebenden Einzelheiten drängen immer wieder zur Feststellung der Thatsache hin, dass die Ausführung des so umfangreichen Bildercyklus in erster Linie Italienern zuzurechnen ist, daneben aber auch ab und zu jene Richtung zum Worte kommt, welche die Ausschmückung der Karlsteiner Kreuzkapelle besorgte. An Vertreter der sienesischen Kunst ist dabei kaum zu denken, da die Formensprache und die dramatische Bewegtheit der meisten Emauswandbilder weder die weiche Sentimentalität noch die sanfte Ruhe jener Meister zeigen. Vielmehr ist wohl die Heranziehung anderer Italiener, welche in Böhmen selbst arbeiteten, nicht unwahrscheinlich. Wenn Janitschek hervorhob, dass »der weiche Fluss und Schwung der Gewandung vielfach an den Meister der Wandbilder in der Karlsteiner Marienkapelle« erinnern, so knüpft er die Emauser Wandgemälde unmittelbar an jenen Ort an, für dessen farbenprächtige Innenausstattung die Heranziehung italienischer Künstler nachweisbar ist. In der Marienkirche und in der daran anstoßenden Katharinenkapelle der Burg Karlstein haben diese Meister gearbeitet, an deren Schöpfungen die Lösung der Composition, die Auffassung und Durchbildung der Gestalten, Gesichtstypus, Handmodellierung und Gewandbehandlung wiederholt erinnern; in der Marienkirche findet sich heute noch das Vorbild für die Darstellungsart des Propheten Elias im Nordflügel des Emauskreuzganges. Aber auch zu den Werken Theodorich's zeigt mancher Kopf, nirgends aber die Compositionsweise unverkennbare Beziehungen. In solchen Fällen erscheinen jedoch die Typen des genannten Hofmalers nicht einfach copirt. Sie erfahren eine gewisse Angleichung an die anderen Theile, ohne dass auf das für sie Charakteristische verzichtet wird, das etwas weniger plump und breit gegeben ist, weil eine solche Formensprache dem führenden

¹⁾ Woltmann-Panzerl, Das Buch der Malerzoeche in Prag. Quellschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance. XIII. Bd. (Wien 1878), S. 46. — ²⁾ Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, VI. Bd., S. 441. — ³⁾ Woltmann, Geschichte der Malerei I, S. 394. — ⁴⁾ Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei S. 205. — ⁵⁾ Springer, Die Wandbilder im Emauser Kreuzgange a. a. O. S. 76. — ⁶⁾ Passavant, Über die mittelalterliche Kunst in Böhmen und Mähren a. a. O. S. 207. — ⁷⁾ Frantz, Geschichte der christlichen Malerei II. Bd., I. Hälfte S. 184 gibt unrichtig den Anfang noch mit 1343 an; ebenso Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, II. Band, I. Abth. (Freiburg i. Br. 1897), S. 250, wo leider auf eine Charakterisierung des Cyklus auch im Zusammenhange mit der Armenbibel und dem Speculum humanae salvationis (S. 275 ff.) nicht eingegangen ist. — ⁸⁾ Grueber, Kunst d. Mittelalters in Böhmen III., S. 118 u. 119. — ⁹⁾ Schlosser, Tommaso da Modena und die ältere Malerei in Treviso a. a. O. S. 253. — ¹⁰⁾ Braniš, Dějiny středověkého umění v Čechách, 2. Theil, S. 72.

Geiste des Ganzen immerhin zu derb erscheinen mochte; die naturalistische Auffassung, die Annäherung an bildnistreue Wirklichkeit ist vorgeschrittener als bei Theodorich. Da keine geradezu zwingende Übereinstimmungen zwischen den Emauswandbildern und den Apokalypsedarstellungen der Karlsteiner Marienkirche sich nachweisen lassen, kann man auch nicht behaupten, dass gerade ein in Karlstein beschäftigter Italiener zur Ausmalung des Prager Emauskreuzganges berufen wurde, was ja an sich nicht unmöglich gewesen wäre. Sicher ist nur, dass mehrere Italiener an der Ausführung der Wandbilder im Prager Emauskloster Antheil haben, dabei aber auch die damals in Böhmen zur Geltung gelangende selbständige Richtung Theodorichs zum Worte kommen ließen, sei es, dass sie ab und zu eine Einzelheit nach der Auffassung desselben ausführten oder Gehilfen beschäftigten, welche im Lande selbst von dem damals tonangebenden Meister herangebildet worden waren. Die Kunst des Südens reicht hier jener des Nordens bei der Herstellung eines umfangreichen Werkes die Hand, bestimmt aber den Charakter und den künstlerischen Wert desselben in erster Reihe.

Im Prager Emauskloster erhielt sich bis auf den heutigen Tag wenigstens ein Werk, an welchem man die Darstellungsfähigkeit und Farbenbehandlung eines wahrscheinlich bei der Ausführung der Kreuzgangsbilder beteiligten Meisters noch genau erkennen kann. Dasselbe ist ein auf Holz gemaltes Kreuzigungsbild (1,3^m × 1,05^m), das sich in einem Zimmer des Klosters befindet und zweifellos der karolinischen Zeit entstammt (Taf. I.)

Die Darstellung steht auf mattem Goldgrunde, von welchem das naturalistische Geäder des braunen Kreuzesholzes sich sehr bestimmt abhebt. Da der die beiden Querarme überragende Theil des Kreuzestammes ungemein verkürzt ist, wurde von der Beigabe des Titulus über dem Haupte Christi abgesehen. Letzteres ist leicht auf die rechte Schulter geneigt und trägt eine mit spitzen Dornen besetzte Krone in den auf Schultern und Brust strähnenartig herabfallenden braunen Haaren; ein durchsichtiges Schamantuch liegt um die Hüften und deckt auch die Hälfte der Oberschenkel. Die Hände der fast wagrecht ausgespannten Arme sind gleich den übereinander gelegten Füßen mit weit hervorstehenden, großköpfigen Nägeln durchbohrt; dicke Blutropfen quellen aus den Hand- und Fußwunden wie aus der durchbohrten Seite des Herrn hervor, in dessen Körperhaltung das sonst nicht unbeliebte schmerzvolle Einziehen des Oberleibes und das oft widernatürliche Emporziehen der Kniee vermieden ist.

Zu beiden Seiten des Kreuzes folgen mehrere Personen theilnahmvoll dem Tode des Herrn. Tiefer Schmerz beherrscht Maria und ihre Begleitung, ein vom Schauen zu gläubiger Ahnung vordringendes Staunen den heidnischen Hauptmann und seine Kriegsknechte. Maria senkt, zur Rechten Christi stehend, leicht das Haupt, um welches der emporgezogene blaue Mantel sich kapuzenartig legt; sein rosafarbenes Futter und das dunklere Unterkleid bringen Farbenabwechslung in das Äußere der Gestalt, deren seelische Bewegung die an die Brust gepresste Linke zum Ausdruck bringen soll. Rechts und links neben der Gottesmutter gewahrt man zwei heilige Frauen; das Haupt der einen verhüllt fast ganz der kapuzenähnlich emporgezogene rothe Mantel, das Antlitz der grüngekleideten andern umschließt knapp ein weißer Kopfschleier mit eng anliegendem Kinn- und Halstuche. Über den Nimben der drei Frauen taucht außer einer weißen Gugel noch der lichtblonde Kopf eines unbärtigen jungen Mannes auf, welcher schmerzbewegt zum Kreuze emporblickt und unbedenklich als der neben Maria regelmäßig unter dem Kreuze erscheinende Lieblingsjünger Johannes gedeutet werden darf. Dieser Gruppe hält zur Linken des Erlösers gewissermaßen das Gleichgewicht der heidnische Hauptmann mit fünf Genossen. Der Hauptmann trägt über dem Ringelhelme, das an den Armen sichtbar ist, einen rothen, vorn gelb verschnürten Lendner; die Beine stecken gleichfalls in Ringelpanzergewebe. Armbeuge und Knie sind durch schwarz gesäumte, goldene Mäusel geschützt. Wie an der deutend erhobenen Rechten zu erkennen ist, verhüllen Lederhandschuhe, welche mit kleinen, der Fingergliederung angepassten Blechstückchen besetzt sind, die in ihrer Beweglichkeit nicht behinderten Hände; die herabhängende Linke ruht auf einem aufrechtstehenden braunen Schilde, den ein in mattem Golde ausgeführtes Granatapfelmuster ziert. Von jeder Brusthälfte laufen schräg die kleinen Kettchen herab, deren man sich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts so gern für die Befestigung des Schwertes und des Dolches bediente. Letzterer hängt in kurzer schwarzer Scheide und mit rundem, gelbbraunem Griffe vorn am Gürtel. Von den fünf Kriegsknechten, welche gleich dem Hauptmanne silbergraue Helme tragen und theils mit Speeren, theils mit Streitkolben bewaffnet sind, treten nur die zwei, ihrem Führer zunächst stehenden etwas mehr hervor. Der über die rechte Schulter des Hauptmannes herüberblickende blonde Krieger in rosafarbenem Gewande, das ein grüner Gürtel umspannt, stemmt die Rechte an die Hüfte und setzt den rechten Fuß, dessen knapp anliegende Beinlinge in die nicht übertrieben langen Schnabelschuhe übergehen, kräftig vor; zwischen ihm und dem Hauptmanne wird der schwarzgelbe, mit grünem Rundknäufe besetzte Griff eines Schwertes sichtbar. Um das moosgrüne Wams des die linke Schulter des Hauptmannes überragenden Knechtes legt sich ein schwarzer Gürtel; von beiden hebt sich der kreuzförmige Griff des Schwertes neben der auf dem Schilde ruhenden Hauptmannshand scharf ab. Die hinter den Hauptmannsfüßen wahrnehmbaren rothen, blauen und grünen Beinlinge gehören den gleichsam dem Führer dicht nachdrängenden Begleitern an. Für die Stilisierung des Erdbodens, aus welchem das Kreuz emporragt, ist ein braungrauer Ton gewählt.

Das Tafelbild mit der Kreuzigung Christi im Prager Emauskloster gehört unstreitig der karolinischen Zeit an. Schon die vorn am Oberkörper herablaufende Zuschnürung des Lendners und die beiden Kettlein auf der Brust des Hauptmannes, das ziemlich tiefe Herabrücken des Gürtels, das Ringelhemd gemahnen an die Bekleidungsweise, welche bei dem mit Peter Parlers Zeichen geschmückten Standbilde des heil. Wenzel aus dem Prager Dome wieder begegnet. Die Mäusel an Armen und Beinen sowie die Form der Helme aller Krieger sind nicht nur auf den Wandgemälden in

Karlstein¹⁾, sondern auch in böhmischen Bilderhandschriften der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts mehr als einmal nachzuweisen. Die keineswegs übertriebene Länge der Schnabelschuhe ließe noch eine Ausführung vor 1370 annehmen, um welche Zeit nach dem bekannten Berichte des Benesch von Weitmil gerade diese Bekleidungsstücke eine von allen Vernünftigen rügenswerte, den Zweck vollständig außeracht lassende Zuspitzung erlangten.

Das Emauser Kreuzigungsbild zeigt abgesehen von diesen Trachteigentümlichkeiten der karolinischen Periode eine merkwürdige Vereinigung künstlerischer Besonderheiten zweier auf den Karlsteiner Gemälden vertretenen Richtungen und Meister. Die Katharinenkapelle der Karlsteiner Marienkirche²⁾ und das aus der Karlsteiner Kreuzkapelle nach Wien geschaffte Tafelbild des Meisters Theodorich³⁾ bieten Kreuzigungsdarstellungen, welche nachweisbar gerade während der Bauführung des Prager Emausklosters vollendet wurden und für die Beurteilung des künstlerischen Wertes des Emauser Tafelbildes gleich den nur wenige Jahre später entstandenen Kreuzigungsdarstellungen an der Ostwand der Wenzelskapelle im Prager Dome besondere Bedeutung gewinnen.

Beim Vergleiche mit dem Kreuzigungsbilde an der Vorderseite des Altartisches in der Karlsteiner Katharinenkapelle überrascht eine allgemeine Übereinstimmung der Anordnung; nur ist Johannes unter dem Kreuze der Gottesmutter gegenübergestellt und dem Hauptmanne und seinen Genossen auf der anderen Seite des Kreuzes beigesellt. Das Bestreben, Maria zu stützen, welches auf dem Karlsteiner Bilde so offenkundig ist, scheint auch bei der Annäherung und Haltung der beiden Frauengestalten neben Maria auf dem Emauser Tafelbilde durchzuklingen. Die Geberde der empordringenden Rechten des Hauptmannes, das ziemlich tiefe Hereinrücken seiner Kopfbedeckung in die Stirne, das Zurückwenden seines Antlitzes, die Bewegung der herabhängenden, leicht auf dem Schwerte ruhenden Linken, die Bekleidung des linken Armes und die an den Knien sitzenden Schutzstücke, die hinter ihm drängenden Knechte, von denen nur einer etwas mehr sichtbar wird, berühren sich ebenso auffällig wie die fast T-förmige Bildung des gleichfalls auf Titulusbeigabe verzichtenden Kreuzes und theilweise auch die Stilisierung des Erdbodens. Gleich interessant sind die Anklänge des Emauser Tafelbildes an die Kreuzigung des Glasmalereibesetztes in der Karlsteiner Katharinenkapelle. Auf derselben erscheint Johannes abermals neben Maria und blickt nahezu mit der gleichen Wendung des Kopfes zu dem Gekreuzigten empor. Durch sein Herüberziehen zur Frauengruppe wird die deutliche Bewegung der Rechten des Hauptmannes freier, welcher die herabhängende Linke abermals an den Schwertgriff legt und zu seinem Hintermanne sich leicht zurückwendet. Die Handschuhe der Kriegsknechte, welche über dem Hauptmanne mit ihren Waffen auftauchen, zeigen dieselben der Fingergliederung angepassten, aufgesetzten Blechstückchen; nicht minder ist eine Ähnlichkeit der Helmbildung unverkennbar. Auch die Bewegung des neben der deutenden Rechten auf ein Schwert sich stützenden rechten Armes eines Kriegers hält jene Linien ein, welche der Kriegsknecht rechts von dem Hauptmanne auf der Emauser Kreuzigung bietet. Während die beiden Kreuzigungsdarstellungen aus der Karlsteiner Katharinenkapelle hinsichtlich der Bildanordnung, der Gruppenvertheilung und Gruppenbildung mehrfache Übereinstimmungen nachweisen lassen, überrascht es in umso höherem Grade, dass die Art der Ausführung manche auffällige Berührung mit der Kreuzigung Theodorichs aus der Karlsteiner Kreuzkapelle zeigt. Die Behandlung des nackten Körpers, insbesondere die Partie vom Ansatz der linken Hüfte bis zum Knie, die Spannung der Arme, die Fältelung des Schleiers um das Madonnenhaupt, die Art des Faltenwurfes bei dem Madonnagewande nähert sich unbestreitbar der Darstellungsweise des für die Karlsteiner Kreuzkapellenbilder urkundlich verbürgten Meisters. Die auf dem Schilde aufruhende Linke des heidnischen Hauptmannes der Emauskreuzigung bietet genau dieselbe Fingerhaltung wie bei dem das Buch umfassenden Johannes des Theodorichwerkes, während der Kopf der zur Linken Mariä sichtbaren heiligen Frau, die Nasen- und Mundbildung derselben, die Anlegungsart ihres Kopf- und Halstuches bei den weiblichen Heiligen in der einen Ostfensterische⁴⁾ der Karlsteiner Kreuzkapelle ihr Gegenstück findet. Die Linke der Gottesmutter mit dem voll gerundeten Handrücken erinnert auch mit der hölzernen Art und Weise, in welcher sie aus dem Mantel auftaucht, an die Handbehandlung Theodorichs, indem derselbe bei einzelnen der männlichen Heiligen in der Westfensterische der Karlsteiner Kreuzkapelle die Hand geradezu puppenhaft unbeholfen gewissermaßen einfach in die Gewandfalten hineingesteckt hat,⁵⁾ ohne immer ihren vollen Zusammenhang mit der Bewegung des Armes zu erreichen. Auch das Herabtropfen des Blutes aus den Wunden und das Hervorragen der Nägel könnte für die Übereinstimmung mit der Darstellung Theodorichs geltend gemacht werden.

Allein ebenso wenig, als nach gewissen Beziehungen zu den Kreuzigungen in der Karlsteiner Katharinenkapelle schon auf denselben Meister geschlossen werden kann, verbürgen die oben hervorgehobenen Momente schlechthin und zweifellos die Urheberschaft Theodorichs für die Kreuzigung der Tafel des Prager Emausklosters. Denn letztere weicht auch wieder von Theodorich stark ab. Abgesehen von der mit spitz hervorragenden Dornen versehenen Krone, welche nicht so tief in die Stirne hereinrückt und eine höhere und edlere Bildung derselben ermöglicht, fällt zunächst die Verschiedenheit der Haar- und der Bartbehandlung auf; das strähneartige Auflösen der Haare, welche über beide Achseln herabfluten, entspricht nicht einmal dem Johanneskopfe Theodorichs, während der Bart bei geringerer Betonung der beiden Spitzen viel weicher ist. Die rechte Augenbraue ist mehr emporgezogen und fällt etwas entfernter vom oberen Augenlide gegen die Schläfe ab, welche nur das Haar deckt, während auf dem Theodorichwerke der Backenbart bis zur Schläfe emporreicht. Der linke Nasenflügel ist viel naturwahrer und kräftiger modelliert als der etwas flauere bei Christus

¹⁾ Neuwirth, Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen, Taf. XXIII, Abb. 2. — ²⁾ Ebendas. Taf. XVI u. XVIII. — ³⁾ Ebendas. Taf. XXXI. — ⁴⁾ Ebendas. Taf. XXXIV u. XXXV. — ⁵⁾ Ebendas. Taf. XXXVI u. XXXVII.

und Johannes auf dem Theodorichbilde; diese Bildung lag, wie die Gruppen unter dem Kreuze erkennen lassen, dem Maler in der Hand und wird für seine Leistung im Vergleiche zu jenen des Hofmalers Karls IV. geradezu charakteristisch. Die Unterarme sind voller gerundet, die Partie des Überganges der linken Schulter zum Oberarme zeigt nichts von der straffen Hautspannung um die Achselhöhle. Im oberen Theile des Brustkorbes werden die Muskeln kräftiger hervorgehoben, um die linke Hüfte der Körper stärker eingezogen. Die Füße erscheinen tatsächlich ganz übereinander gelegt, dass der rechte den linken bedeckt, während bei Theodorich beide trotz des einen durchbohrenden Nagels mehr nebeneinander liegen und stark aufgetriebene Wundränder haben, die beim Emauser Tafelbilde ganz fehlen. Letzteres zeigt die Finger mehr an den Nagel anschließend, während Theodorich besonders die der Rechten in schmerzvoller Krümmung der Glieder eher vom Nagel abstehn lässt und überhaupt die Extremitäten stark realistisch behandelt. Die Köpfe der weiter hervorragenden Nägel sind rundlicher, die Nagel der Hände nicht schief, sondern gerade hineingeschlagen. Vergleicht man die zwei Fußpaare, so wird man die Fußbehandlung und die Zehenbildung Theodorichs, die sich auch bei Berücksichtigung der Füße des Johannes als dem Meister eigenthümlich erweist, viel plumper finden; der Fuß ist breiter, die Zehen sind weniger tief eingeschnitten und kürzer als auf der Emauskreuzigung. Der Meister, welcher die Füße des heute in Wien befindlichen Kreuzigungsbildes malte, hat sicher nicht jene der Emauser Tafel gemalt; denn nach dem Vergleiche der Johannesfüße lässt sich feststellen, dass er der breiten Fuß- und der kurzen Zehenbildung treu bleibt, die auch bei Christus zwischen Maria Magdalena und Martha in der Nischenwölbung des einen Ostfensters der Karlsteiner Kreuzkapelle begegnet.¹⁾ Das Abgehen von dieser Bildung deutet unbestreitbar auf einen anderen Künstler, der auch mit der parallelen Übereinanderlegung der vier Zehen und in dem etwas betonten Abstehen der beiden großen Zehen eine andere Anordnung wählte. Wie diese Einzelheit die Emauser Kreuzigung nicht dem Theodorich zuweist, so weichen auch die Art der Nimbenbehandlung und die Beigabe der Inschrifttafel über dem Kreuze des genannten Meisters von der Darstellungsweise des Malers der Emauser Tafel ab, der das Blut im Bogen aus der Brustwunde hervorquellen lässt, während Theodorich bei größerer Breite und Tiefe derselben auf ein solches Hervorbrechen verzichtet. Die Stillisierung des Erdbodens zeigt gleichfalls keine Anklänge an das Theodorichbild.

Von den Gruppen unter dem Kreuze des Emauser Tafelbildes kommt, da Theodorich sich bei seiner Kreuzigungsdarstellung nur auf die Beigabe von Maria und Johannes beschränkte, nicht gerade viel für die Hervorhebung der Verschiedenheiten in Betracht. Zeigen auch die Gewandbehandlung und die Kopfumhüllung der Gottesmutter einige Berührung, so ist doch der Typus des Gesichtes, das jugendlicher und minder grambewegt erscheint, ein wesentlich anderer. Die Augenbrauen sind schöner und höher geschwungen als bei Theodorichs Madonna, stehen weiter von dem zart gewölbten oberen Augenlide ab, dessen Bildung bei Theodorich vollständig anders ist, und bedingen damit einen weniger länglichen Schnitt der Augen selbst. Der Nasenrücken ist feiner, die Flügelmodellierung bestimmter, der Mund weniger breit und die an das Kinn anschließende Wange nicht so voll gerundet. Theodorich weiß um den Mund, dessen Lippenbehandlung auf dem Emauser Bilde zarter ist, unstreitig besser die schmerzbewegte Theilnahme zum Ausdruck zu bringen. Die hölzernen Finger der Linken erscheinen schlanker als bei Theodorich, aber keineswegs übertrieben schlank gebildet; ihr steifes Nebeneinanderliegen verzichtet auf die gerade bei diesem Meister mitunter überraschende gute Bewegung, die hier dem Gesamteindrucke nur zustatten käme. Eines solchen Mangels hätte Theodorich sich um so weniger bei einer so wichtigen Figur schuldig gemacht, als bei der Begegnung Christi mit Maria und Martha in der Karlsteiner Kreuzkapelle die Salbgefäßträgerin mit nahezu derselben Bewegung der linken Hand, deren Finger sich weniger steif aneinander legen, mehr innere Theilnahme zu verbinden weiß. Die ganze Gestalt ist nicht so breitschultrig, als es Theodorich sonst bei weiblichen Heiligen liebt. Dagegen bietet die Heilige zur Linken Mariä seinen Typus besonders in der Bildung der Nase, in der etwas flaueren Nasenflügelmodellierung, in der Lippenbehandlung und in der Kopftracht. Der über ihr auftauchende Johanneskopf stimmt nicht im geringsten mit jenem des Theodorichbildes überein; Haar, Stirn, Augen und Nase zeigen eine wesentlich andere Behandlungsweise, in welcher besonders die Augenliderbildung auffällt. Die Kriegergruppe bietet mit der Bekleidung des Führers zwar einige Annäherung an die Tracht der trotzigerden Kriegergestalten an der Ostwand der Karlsteiner Kreuzkapelle²⁾; aber ihre Typen sind immerhin feiner als die breitschultrigen und großköpfigen Gewappneten dieser Heiligenreihe, die förmlich zum Dreinschlagen bereit stehen.

Außer den besprochenen Einzelheiten sind noch einige andere Umstände zu beachten, welche eine Zuweisung des Emauser Bildes an Meister Theodorich keineswegs unterstützen. Derselbe hat die Composition seines Karlsteiner Kreuzigungsbildes auf das Nothwendigste beschränkt und dem Gekreuzigten nur Maria und Johannes beigegeben. Die Kreuzigungsdarstellungen an der Ostwand der Prager Wenzelskapelle, die Meister Oswald fast gleichzeitig mit der Herstellung der Emauser Wandgemälde ausführte, meiden gleichfalls Gruppenbildungen unter dem Kreuze; die letzteren gehen also über einen sonst von tüchtigen Malern Böhmens beobachteten Brauch theilweise hinaus, finden sich aber schon in der Karlsteiner Katharinenkapelle zweimal in einer mit der Tafel des Emausklosters sich mehrfach berührenden Weise. Doch scheinen in ersterer die Vorbilder, auf letzterer eine Nachbildung erhalten zu sein. Dem Meister schwebt nicht mehr der Gedanke vor, bloß den Gekreuzigten zwischen Mutter und Lieblingsjünger darzustellen; er will vielmehr im Bilde den Hinweis behandeln, dass der am Kreuze Gestorbene wahrhaft Gottes Sohn sei. So bringt er durch den heidnischen

¹⁾ Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde u. Tafelbilder d. Burg Karlstein i. Böh. Taf. XLVI, Abb. 1. — ²⁾ Ebendas. Taf. XXXVIII.

Hauptmann und die seine Worte unterstützende Geberde, welche ihn und seine Begleiter mit dem Mittelpunkt der Darstellung verbindet, Leben in den hochernsten Vorgang, dem sich selbst das ausgesprochene Interesse rauher Krieger zukehrt. Die Erweiterung des Dargestellten bezeichnet mit der Vermehrung der Darstellungsmittel zugleich eine psychologische Vertiefung des Darstellungsinhaltes, auf welche Theodorich sich nicht einließ. Hätte er eine solche überhaupt gekannt, dann müsste er ihre Verwendung doch gerade bei einer Arbeit für unbedingt geboten erachten, welche von selbst die höchsten Anforderungen an ihn stellte; wenn er diese Darstellungsform, welche andere Meister in Karlsteiner Räumen verwerteten, bei dem Hauptbilde der Karlsteiner Hauptkapelle nicht verwendet, sondern sich mit minder Wirklichem begnügt hat, dann gehörte augenscheinlich die reichere Composition der Kreuzigung noch nicht in sein Arbeitsgebiet. Mit derselben steht das Emauser Tafelbild den Meistern, welche am Altartische und dem Fensterschmucke der Karlsteiner Katharinenkapelle beschäftigt waren, näher als dem Hofmaler Theodorich und gewinnt durch sie auch Fühlung mit der Kreuzigung des Hohenfurter Galeriewerkes (Nr. 8, Hohenfurter Stiftsgalerie), auf welcher der deutende Hauptmann mit seinen Genossen rechts dem Johannes beigesellt erscheint, indes links Maria von zwei Frauen gestützt wird. Während die Behandlung des nackten Körpers, seine etwas volleren Formen und der Fleischton beim ersten Anblicke für eine Zuweisung an Meister Theodorich stimmen könnten, dessen Arbeitsweise auch die mit der Patrone durchgeführte Bemalung des Schildes des heidnischen Hauptmannes entspricht, befremdet das vollständige Fehlen einer charakteristischen Zuthat, auf welche Theodorich weder beim Tafelbilde noch beim Wandgemälde verzichtet. Er lässt die in reichem Gold- und Edelsteinglanze gedachten Einzelheiten der Kleidung in der Regel plastisch hervortreten und verleiht durch dies vergoldete Relief seinen Arbeiten eine ganz besondere Anziehungskraft. Kleidung und Schild des heidnischen Hauptmannes hätten der Ausführung in dieser Manier Gelegenheit und Raum genug geboten. Trotzdem ist nirgends ein Versuch dazu auf der Emauser Tafel zu erkennen. Würde letztere von Theodorichs Hand stammen, so hätte derselbe gewiss auch hier eine Erhöhung der Wirkung durch jene Beigaben versucht, welche er sonst für prächtigere Geltendmachung der Kleidung und anderen Beiwerkes auf so zahlreichen Tafelbildern regelmäßig wählte. Daher kann wohl auch eine Tafel, welche die für den genannten Hofmaler Karls IV. so bezeichnende Ausstattungsweise der Bilder nicht besitzt, keineswegs dem Meister Theodorich selbst zugesprochen werden, wenn sie auch seiner Eigenart außerordentlich nahezustehn oder bei oberflächlicher Betrachtung vielleicht sogar vollkommen zu entsprechen scheint.

Die genaueste Betrachtung der zweifellos dem karolinischen Zeitalter entstammenden Kreuzigungstafel im Prager Emauskloster führt zu dem gesicherten Ergebnisse, dass dies Werk weder nach dem Darstellungsinhalte noch nach der Anordnungsweise und gewissen Ausführungskunstgriffen auf derselben Stufe wie die Karlsteiner Kreuzigungstafel Theodorichs stehe. Die Emauser Kreuzigung berührt sich nicht nur mit Einzelheiten des von ihr doch mannigfach verschiedenen Theodorichwerkes, sondern auch mit den Kreuzigungsdarstellungen der Karlsteiner Katharinenkapelle; die Anklänge an die Formensprache des ersteren, die im Gestaltentypus, in Kopf- und Handmodellierung, in der Fuß- und Zehenbildung etwas derber ist, erweisen sich keineswegs so stark als die inhaltlichen Übereinstimmungen mit der zweiten Gruppe. In dem Emauser Kreuzigungsbilde reichen einander die Anschauungen zweier bei Karl IV. hochangesehenen Meister, Theodorichs und des italienischen Künstlers, der an dem Altartische der Karlsteiner Katharinenkapelle eine figurenreichere Kreuzigung als der Nordländer schuf, gewissermaßen die Hand. Waren schon bei Theodorichs Arbeiten bestimmte Einzelheiten wahrnehmbar¹⁾, welche den Handgriffen der weiter vorgeschrittenen südländischen Kunst entlehnt erscheinen, aber mehr eine Erleichterung der Arbeitsweise bei Ausführung eines großen Auftrages bezweckten, so gieng man jetzt noch weiter und machte auch den Darstellungsinhalt zum Gegenstande künstlerischer Nachahmung. Die beiden Richtungen, welche noch bei Lebzeiten Karls IV. die so bilderreiche Ausschmückung der Burg Karlstein hauptsächlich bestimmten, nämlich jene des in Prag nachweisbaren Hofmalers Theodorich und die eines italienischen, wohl mit Thomas von Modena identificierbaren Meisters, vereinigen sich in dem Emauser Kreuzigungsbilde zu einer nicht unbedeutenden Wirkung, für welche jener theilweise die Form, dieser jedoch noch mehr den Inhalt beistellte. Gerade diese Mittelstellung des Werkes erscheint ganz natürlich; wer den einen Karlsteiner Meister nachahmte, konnte gewiss Gelegenheit finden, auch die Vorzüge des anderen kennen zu lernen und zur Nachbildung bestimmter Einzelheiten desselben angeregt zu werden. Aber auch der Bildercyklus des Emauser Kreuzganges lässt Ähnliches beobachten; denn in ihm verbinden sich Anschauungen der italienischen Kunst mit jenen der aus Böhmen selbst stammenden Meister, welche offenen Blickes für das Schaffen der Fremden und ihre Überlegenheit keineswegs ganz in Nachahmung aufgingen, sondern mit Wahrung ihrer Selbständigkeit bei Mit- und Nachwelt ihre besondere Geltung zu behaupten wussten. Man darf gewiss unbedenklich die Kreuzigung des Emauser Tafelbildes, die dem karolinischen Zeitalter angehört und beide im Emauskreuzgange nachweisbaren Richtungen in sich vereinigt, einem der an der Kreuzgangsausmalung beteiligten Meister zuschreiben. Sie scheint der Hand D am nächsten zu stehn, da die Mutter des Jünglings von Naim an die hinter Maria stehende Frau, die Handbildung Mariä und des ersten Kriegsknechtes mehrfach an Hände auf den Nordwandbildern sowie die Fuß- und Zehenbehandlung beim Erlöser an die gerade in den Nordflügelszenen recht auffällige Fuß- und Zehendarstellung erinnert.

Was das Prager Emauskloster an Schöpfungen der Malerei des 14. Jahrhunderts besitzt, gehört zu den wertvollsten Überresten der Blütezeit mittelalterlicher Kunst in Böhmen und behauptet unmittelbar neben den so überaus wichtigen Wandgemälden und Tafelbildern der Burg Karlstein seinen Platz. Der gleiche Zug monumentalen Schaffens,

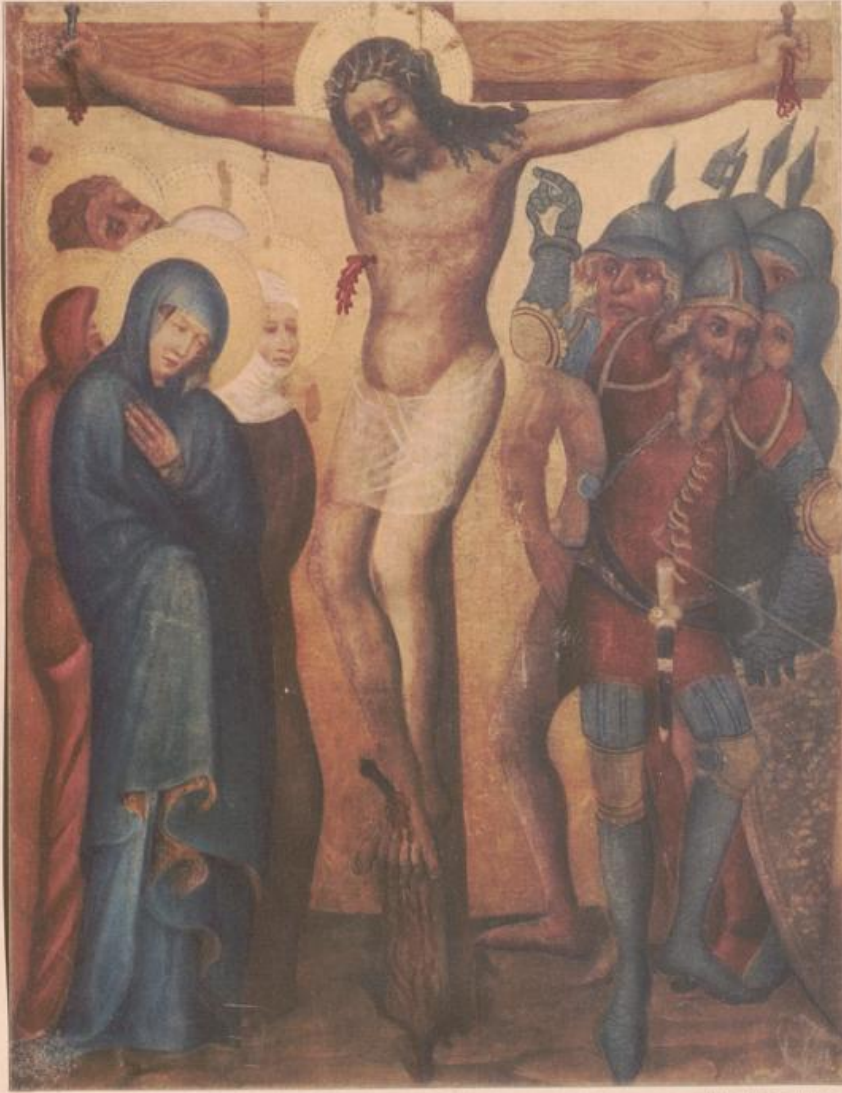
¹⁾ Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde u. Tafelbilder d. Burg Karlstein i. Böh. S. 97 u. 98.

welcher die Wände der Karlsteiner Säle und Kapellen mit Darstellungen aus verschiedensten Stoffgebieten schmücken ließ, tritt auch in den Kreuzgangsbildern des Emausklosters in Prag zutage, aus welchen man am besten erkennt, an welch große Aufgaben der kirchlichen Kunst sich die Epoche Karls IV. wagte, und mit welchen Meistern und Mitteln sie dieselben zu lösen unternahm. An Geschlossenheit des Darstellungsinhaltes, an Wohlabgewogenheit malerisch wirksamer Anordnungsweise, welche die Scenen nach Contrast oder Causalität aneinanderzureihen versteht, an Wohlklang der Form, an Schönheit und Sicherheit der Linien, an Natürlichkeit einer nirgends kleinlich fallenden Gewandung, an plastischer Abrundung der niemals sich in klotzige Derbheit verlierenden und doch allzeit charakteristischen Gestalten, an lebendiger Eindringlichkeit ihrer überzeugenden Geberdensprache, welche nur selten die Schönheit der Bewegungen etwas außeracht lässt, können sich wohl nur wenige Werke, welche gleichzeitig diesseits der Alpen entstanden, mit den Emauswandbildern messen. Sie geben aber zugleich in anderer Hinsicht wichtige kunstgeschichtliche Aufschlüsse, indem sie die mit ihrer Ausführung betrauten Meister der gleichzeitig zur Geltung kommenden Richtung nordischer Kunst nicht abweisend gegenüber treten lassen. Die vorgeschrittenere Leistungsfähigkeit des Südens achtet die Ansätze naturalistischer Auffassung, welche sich in den Theodorichwerken findet, und gestattet auch ihr an den Wänden des Emauskreuzganges ab und zu einen Raum. Wie die Berufung italienischer Meister nach Böhmen im Zeitalter eines Herrschers, der zu führenden Geistern Italiens in mannigfachen Beziehungen stand, nicht befremden kann, sondern nur ganz natürlich erscheint, ebenso begreiflich bleibt die Anknüpfung ihrer in Böhmen ausgeführten Schöpfungen an die Art der nordischen Meister; sie lehrt, dass die Italiener auch mit dem Geiste der Zeit zu gehen verstanden und die Vorurtheilslosigkeit, welche bei ihrer Berufung nur die Heranziehung des Geeignetesten und Besten im Auge hatte, in gewisser Hinsicht bald selbst wieder bethätigten. Nicht durch kleinliche Beschränkung auf Kräfte, die aus dem Lande selbst stammten oder ausschließlich in demselben herangebildet wurden, haben die Wandbilder des Emauskreuzganges ihre allgemein kunstgeschichtliche Bedeutung erlangt. Sie zeigen eine in künstlerischer Beziehung goldene Zeit groß in ihren Aufgaben und groß in der Auffassung ihrer Lösung, die das Große nur hervorragender Leistungsfähigkeit zuweist und, wo sie dieselbe nicht bei Inländern findet oder gesichert glaubt, unbedenklich selbst aus weiter Ferne erprobte und solchen Arbeiten vollauf gewachsene Kräfte heranzieht. So bieten die Wandgemälde des Prager Emausklosters verhältnismäßig nur wenig für die Entwicklung jener Richtung der Malerei Böhmens, welche man so gern als eine Bethätigung slawischen Geistes zur Anbahnung einer neuen Kunstauffassung ausgibt, und verbürgen trotz vieler Entstellungen das einst mächtige Eindringen mannigfachster Anregungen aus jenem Quell, der am Ausgange des Mittelalters und am Beginne der Neuzeit die reichste Belebung der Größe und Herrlichkeit italienischer Kunst ausströmte. Ihres Geistes spürt man auch im ehemaligen Prager Slawenkloster einen herzerquickenden Hauch; mit solchen Vorbildern war den aus Böhmen stammenden und in Böhmen schaffenden Malern die Möglichkeit geboten, sich im Mittelpunkte des damaligen Kunstschaffens an einem monumentalen Bildercyklus ein größeres Verständnis für richtige Darstellung der menschlichen Erscheinung, für Hervortreten derselben durch den Kunstgriff malerisch entsprechender Modellierung und für Wohlabgewogenheit edler Formen und Verhältnisse anzuzeigen und von einem mehr durch die Zeichnung andeutenden Stile zu einem mit allen Mitteln der Malerei wirkenden weiter vorzudringen. Die Ungunst der Zeiten ließ den in den Emauser Kreuzgangsbildern liegenden Samen für Böhmens Kunstentwicklung jedoch nicht in vollem Umfange diese Früchte tragen, obzwar die Hochhaltung der merkwürdigen Bilderreihe durch Jahrhunderte im Prager Slawenkloster fortlebte. Hier wird gewiss nunmehr der kunstfrohe Sinn der deutschen Benedictiner, die gerade in den strengeren Werken italienischer Kunst ihre Vorbilder suchen, dem Fortbestande des ihnen zugefallenen Erbes einer großen Zeit, welches nicht nur ein hervorragendes Denkmal Böhmens, sondern auch eine überaus interessante Schöpfung von allgemeiner Bedeutung für die Kunstgeschichte Europas im 14. Jahrhunderte bleibt, allzeit ein treuer, auch sein Wesen vollständig erfassender und hochhaltender Hüter sein.



Abb. 13. Die Knechte mit den Rossen der heil. drei Könige.
(Prag, böhmisches Museum, Handschrift XIII. A. 12, Bl. 97.)

DRUCK VON CARL BELLMANN IN PRAG.



A. C. W. WOLFFHILDEPHUS A. BARR, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

1.

DIE KREUZIGUNG CHRISTI.
(PRAG, EMAUKLOSTER, TAPELWILD.)



H. V. S. KUNSTGEWERBEMUSEUM KÖLN, 1896

ALLG. KÖNIGL. BIBLIOTHEK

11.

DIE VERTEIBUNG ADAMS UND EVAS AUS DEN PARADIESE. DIE DREI KREUZE AUF GÖLGATHA.
 DER BEGNADIGTE SCHWÄCHER AN DER PFORTE DER PARADIESE. CHRISTUS FÜHRT DIE AUS DER VORHÖLLE BEFREITEN
 ZUM PARADIESE ERBEN.
 (BÜCHSEL, DRITTES GEWÖLBEKUCH.)





GEHOBT VON CARL VILLBRUNN 1868

ALTE MUSEEN WÜRZBURG

III.

DIE HEILIGE JUNGFRAU ZERTRITT DEN KOPF DES ALS SCHLANGE DARGESTELLTEN BÖSEN FEINDES.
(KIRCHENGANG, VIERTES GEWÖLBBÖCH, OBERE ABTHEILUNG.)





PHOT. VON CARL HOLLAND, WÜRZ.

VON FRIEDR. WEGENER.

IV.

JUDITH ZEIGT TRIUMPHIEREND DAS HAUPT DES HOLOFERNES.
(HÖRFLÜGEL, VIERTES GEWÖLBNISCH, UNTERE ABTHEILUNG LINKS.)







V.
DAVID TRÄGT TRIUMPHIEREND DAS HAUPT DES ERSCHLAGENEN GOLIATH.
(BIBEL, VIERTES GEWÖLBBUCH, UNTERE ANSCHLUNG RECHTS.)



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



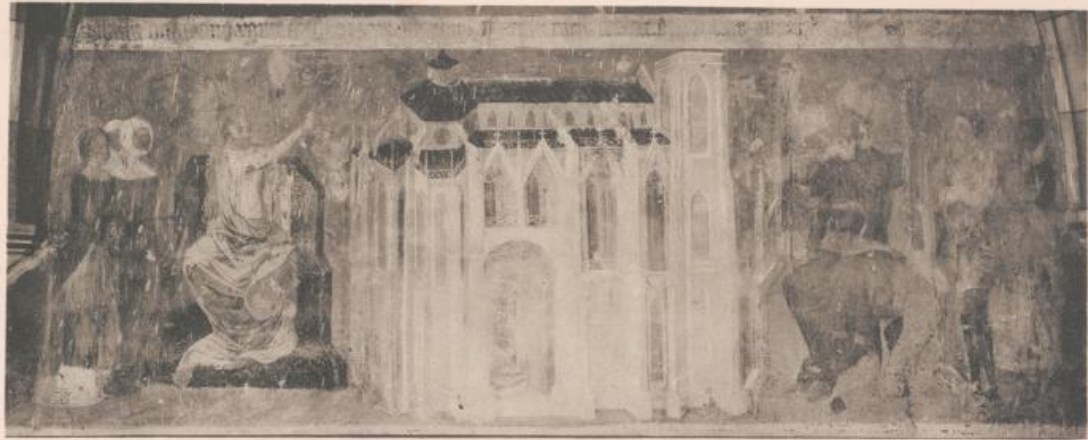
ROMANISCHES MUSEUM, MÜNCHEN

VI.

VON HERMANN VON DER HAAR

DIE HEIL. JUNGFRAU MIT DEM KINDE ERSCHEINT DEM KÄISER OCTAVIANUS AUGUSTUS.
(KONSTÄNDEL. KEMPTEN. GEMÄLDEBUCH, OGDEN. ABTEILUNG.)





PROFESSOR DR. LUDWIG HILDEBRAND, 1904

WILHELM REICHERT, 1892

VII.

DIE TIBURTINISCHE SIBYLLE UND KAISER OCTAVIANUS AUGUSTUS NEBEN DEM FRIEDENSTEMPEL.
(ADFLÜGEL, FÜNFTES GEWÖLBEN, UNTERE ABTHEILUNG.)





W. D. N. BILCHENBERG A. 1842. 1843.

ADRIAN VON DER HAAR

VIII.

OBERE ANTHEILUNG: DIE VERKÜNDIGUNG MARIÄ.

UNTERE ANTHEILUNG LINKS: MOSES VOR DEM BRENNENDEN DORNBUSCHE; RECHTS: GEDEON SETZT VOR AUSGEBREIHETEM Vliese.
(SÜDWESTLICHER KAPJOCK, SÜDWAND.)





MUSEUM, DER KUNST, BERLIN, 1842

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

IX.

DIE GEBURT CHRISTI.

(AUFWERTIGES ECKZEICHEN, WEIßWADE, ÜBERE ANZEIGUNG.)







PHOT. VON HERRN BECKHARDT 1884

RECH. KARL HERRMANN

X.

DIE BESCHNEIDUNG CHRISTI.

(WÄFFELNACH, FÄHTE GENÜHREICH, OBENE KATHOLIK)



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



GEZEIHT VON CARL BELLEMAN, 1868

ALTE ZEITUNG BEROLINER

XI.

DIE BESCHNEIDUNG ABRAHAM.

(WERTMÜNDL. SÜDEN GEMÄLDBUCH. UNTERE ANTHEILUNG LINKE.)



PHOTOGRAF VON CARL VELLERER, 1902.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

XII.

1. SEPHORA BESCHNEIDET DEN SOHN. (WESTFLÜGEL, ERSTES GEWÖLBEJOCH, UNTERE ABTHEILUNG RECHTS.)
2. JAKOBS TRAUM. (OSTFLÜGEL, FÜNFTES GEWÖLBEJOCH, UNTERE ABTHEILUNG RECHTS.)



JOSEPH ADORATUR A FRATRIBVS CHRISTVS A REGIBVS PHARAO AB AEGYPTIJS

PHOTOGRAPH VON CARL HELLNER, BRN

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

XIII.

OBERE ABTHEILUNG: DIE ANBETUNG CHRISTI DURCH DIE HEIL. DREI KÖNIGE.

UNTERE ABTHEILUNG LINKS: JOSEPH WIRD VON SEINEN BRÜDERN VEREHRT; RECHTS: PHARAO'S VEREHRUNG DURCH DIE ÄGYPTER.
(WESTFLÜGEL, ZWEITES GEWÖLBEBOGEN.)



PHOTOGRAPH BY CARL VOLLBERG, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

XIV.

OBERE ABTHEILUNG: DIE DARSTELLUNG CHRISTI IM TEMPEL.

UNTERE ABTHEILUNG LINKS: DIE DARBRINGUNG DER ERSTGEBURT; RECHTS: SAMUEL WIRD DEM DIENSTE DES HERRN GEWEIHT.
(WESTFLÜGEL, DRITTER GEWÖLBSBOGEN.)



MARIA MAGDALENA SALBT UND TROCKNET DIE FÜSSE CHRISTI.
 (DURCHLÖCHEL, DRITTES GEWÖLBEBOGEN, RECHTE HÄLFTE DER OBEREN ABTHEILUNG.)

XV.



DIE FLUCHT NACH ÄGYPTEN.
 (WESTFLÜGEL, STÄRKE GEWÖLBEBOGEN, RECHTE HÄLFTE DER OBEREN ABTHEILUNG.)





GEZEICHNET VON JOH. HELLBACH, 1860.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

XVI.

DIE TAUFE CHRISTI.

(WESTFÄLISCH. FÜRSTEN GEWÖLDBUCH, ODER ANTHEILUNG.)







PROBIRTE, VON CARL HELLERICH, PRAAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

XVII.

DIE HOCHZEIT ZU CANA.

(NORDWESTLICHES KREUZSCH. HUNDWARD, OBERE ANTHEILDRG.)





PROFESSOR DR. CARL HILGARD, 1900

DR. HEINRICH WAGNER

XVII.

DIE AUFERWECKUNG DES JÜNGLINGS ZU NAIM.
(NÖRDLICHL. ERSTER GEWÖLBSBOGEN, LINKE HÄLFTE DER OBEREN ABTHEILUNG.)





BRUNNEN, VON EICHEN, 1882.

ALTE BUCHER VERLAG.

119

ELIAS ERWECKT DEN SOHN DER WITWE VON SAREPTA.

ELIAS ERWECKT DEN SOHN DER WITWE VON SIDON.

(NORDFLÜGEL, ERSTER GEWÄLDBUCH, LINKS HELFT DER UNTEREN ANTHEILUNG.)



MANUSCR. DE SAN. VIGILARE. 1041.

BLD. 1010. 10101010.

XX.

DER HÄHNCHEN.

(NÜRDLEICH, KNOTEN BEWÖLADICH, KNOTEN HÄLFTE DER HEDER ANTHEILIG.)



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



PROFESSOR DR. ERH. SELLIGER, WÜRZ.

XXI.

DR. KARL VON KRAUSE.

DIE ZWEI WUNDERBAREN SPEISUNGEN DES VOLKES DURCH CHRISTUS.
(OBERBILD, ERSTES GEWÖLBSFACH, RECHTE HALBTE DES UNTEREN ANTHEILS.)





W. A. N. HALLGANGENSTEIN & SÖHN, 1890

HIER BRUCH VORGEZEIGT

XXII.

DIE STEINIGUNG CHRISTI.

(NORDFLÜGEL, ZWEITES GEWÖLBBÜCH, LINKER HÄLFTE DER OBEREN ABTHEILUNG.)



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



REPRODUCTION FROM THE ORIGINAL, 1882

FROM THE ORIGINAL, 1882

XXIII.

NABOTH WIRD AUF JESABELS BEFEHL GESTEINIGT.
(KOPFLEDER, ZWITTES GEWÖLBSBUCH, LINKE HÄLFTE DER UNTEREN ABTHEILUNG.)

CHRISTUS IN DER KULTER.





PROFESSOR THEO. ERB, BILMUNG, 1874.

HELF. BOHNER, PADERBORN.

XXIV.

CHRISTI EINGEHEN BEI MARTHA.

(NORD-ÖFFEN, ZWEIFER GEWÖLBBACH, SÜDWEY KÄLFFTE DER ÖBBERN ANTHEILUNG.)



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



DIE WITWE VON SAREPTA REICHT DEM ELIAS DAS BROT.

(NORDPLÄTEL, ZWEIFTE BUCHSTÄBEN, RECHTE HÄLTE DER UNTEREN ABTHEILUNG)

DIE SUNAMITIN REICHT DEM ELIAS DAS BROT.

(SÜDPARTIE, ZWEIFTE BUCHSTÄBEN, RECHTE HÄLTE DER UNTEREN ABTHEILUNG)



REPRODUKTION NACH CARL VOLLGANG, 1948

HELD RECHTIG DURCHGESEHEN

XXVI

CHRISTUS UND DIE SAMARITÄNERIN AM JAKOBENBRUNNEN.
[NORDFLÜGEL, DRITTES GEWÖLBSBOGEN, LINKE HALBTE DES OBEREN ABTEILUNGS.]





PROBENSCHNITT DER KUNST-ANZEIGEN, 1898

REBECCA PUERUM SERVUM ABRAHAM SAMARITANA CHRISTI MULIER VII VA ELIAS

XXVII

ABRAHAM'S KNECHT UND REBECCA AM BRUNNEN.

DIE WITWE VON SAREPTA ERQUICKT DEN ELIAS MIT WASSER.

(NORDFLEDEL, DRETTES GEWÖLBRUCH, LINKE HÄLFTE DER DRETTEN ANTHEILUNG.)

6



187111

CHRISTI ERGEBNIS IN JERUSALEM
MUSEUMSVEREINIGUNG, BILDWERK, SEITE 18711111







XXIX.

CHRISTI HIMMELFAHRT.

[OSTFELDEN, KÜRSTEN GEMÄLDEKAMMER, HEINRICH-KIRCHE.]





UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



FRANZ VON COPE, WILHELM, 1848.

XXXI.

1. DIE BESCHNEIDUNG ABRAHAM'S. — 2. PHARAON LÄSST SICH KINDER ISRAELS TÖDTEN. — 3. GEDON STIRBT FÜR SEIN SCHULDEN KLÄGER.
 4. DAVID ALS KÖNIG VON GATH. — 5. SPRACHE DES ELIAS. — 6. ATHALIA LÄSST DIE KÖNIGLICHE NACHKOMMENSCHAFT TÖDTEN.
 (NACH H. V. S. SCHNEIDER'S: WANDTAFELN I, 26. 27. 28. 29. 30. 31.)



PHOTOPR. VON CARL BELLMANN, PRAG

XXXII.

ALLE KUNST VORBEREITEN.

1. MARIA ALS BESIEGERIN DES TEUFELS. — 2. JUDITH TÖDDET DEN HOLOFERNES. — 3. DAVID SCHLÄGT DEM GOLIATH DAS HAUPT AB.
 4. DAVID TRIUMPHIERT MIT DEM HAUPT GOLIATHS. — 5. DIE VISION DES OCTAVIANUS AUGUSTUS. — 6. GIDEON BETET VOR DEM VLIES.
 7. DIE GÖTZENBILDER STÜRZEN BEI DER FLUCHT NACH ÄGYPTEN ZUSAMMEN. — 8. FLUCHT NACH ÄGYPTEN. — 9. DAS EISERNE MEER.
 (PRAG, SCHNITZKUNST AUSEN; HANDBUCHST. II. 2. 10. 2. 66. 36. 36. 17. 25. 103. 12.)



PHOTOVON VON CARL BELLERND, PISA.

XXXIII.

ALLE RECHTS VORERHALTEN.

1. DER SYRER NAMAN BADET IN JORDAN. — 2. DIE VERSUCHUNG CHRISTI. — 3. DIE KRÜGE DER WITWE WERDEN MIT ÖL GEFÜLLT.
4. REBECCA UND ABRAHAM'S KNECHT AM BRUNNEN. — 5. CHRISTUS UND MARIA MAGDALENA. — 6. CHRISTI EINZUG IN JERUSALEM.
7. JEREMIAS WEINT ÜBER JERUSALEM. — 8. GEISSELUNG CHRISTI. — 9. ACHIOR WIRD AN DEN BAUM GERUNDEN.

(PISA, BÜCHERISCHES MUSEUM; MANUSKRIFT BL. 8, 10, 8, 29, 30, 31, 32, 33, 34.)



PHOTODY. VON KARL BELLAARD, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

XXXIV.

1. JOB WIRD GESCHMÄHT UND GEDRISSELT. — 2. KREUZNAHUNG CHRISTI. — 3. ISAAK TRÄGT DAS OPFERHOLZ.
 4. CHRISTI AUFERSTEHUNG. — 5. SAMSON TRÄGT DIE THORE VON GAZA. — 6. JONAS ENTSIEGT DEN FISCHECHEN.
 7. HIMMELFAHRT DES ELIAS. — 8. JAKOB'S TRAUM. — 9. DER THURMBAU ZU BABEL.

(VON DEN BILDREICHEN WERKEN: HISTORISCHES MUSEUM IN WÜRZBURG, N. 10, S. 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25.)

T. 1000

1000



