



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die Wandgemälde im Kreuzgange des Emausklosters in Prag

Neuwirth, Joseph

Prag, 1898

II. Die Wandgemälde im Kreuzgange des Prager Emausklosters.

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



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

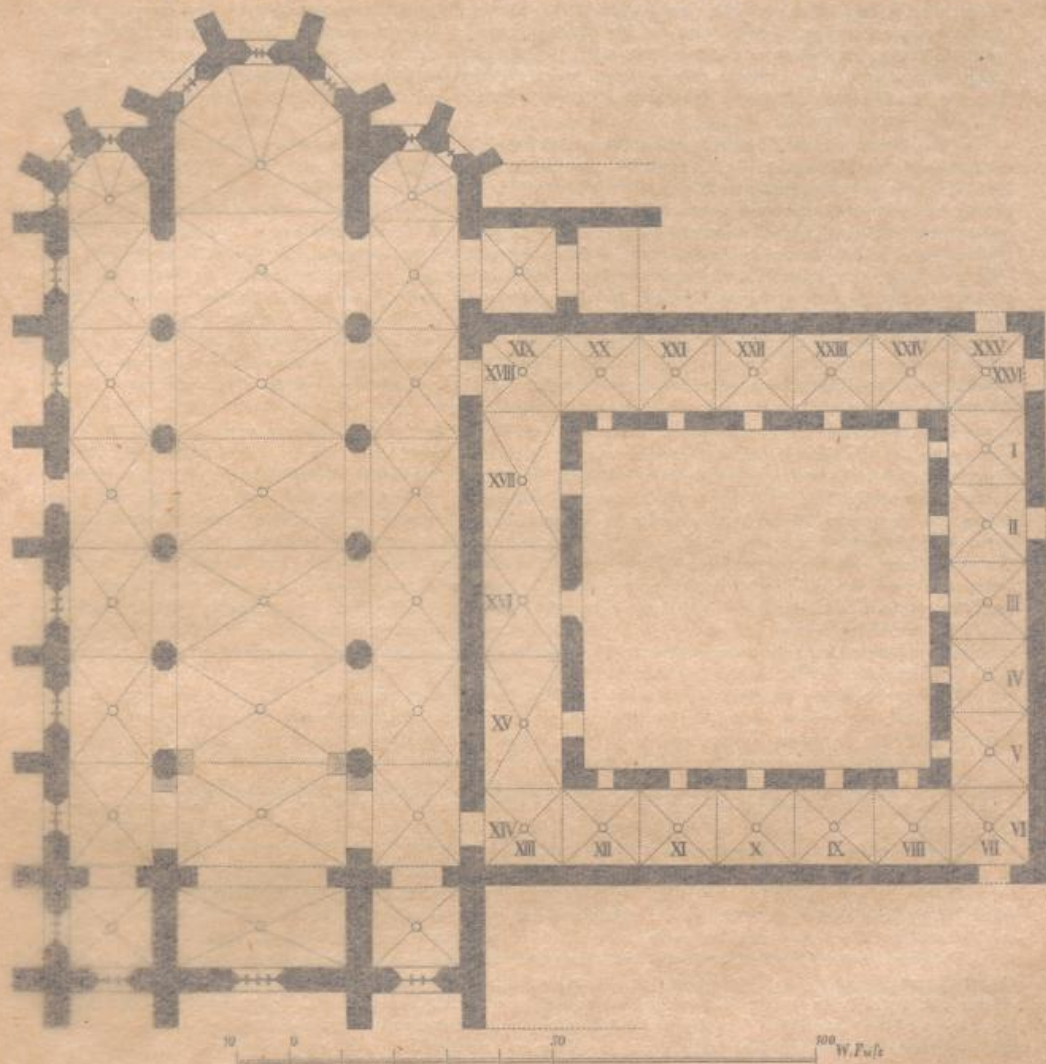


Abb. 5. Grundriss der Kirche und des Kreuzganges im Prager Einsiedlerkloster. (Nach Griseb.)

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 anstößenden südlichen Kirchenschiffes kann nicht maßgebend gewesen sein, weil sich ja die Jochanordnung beider Räume

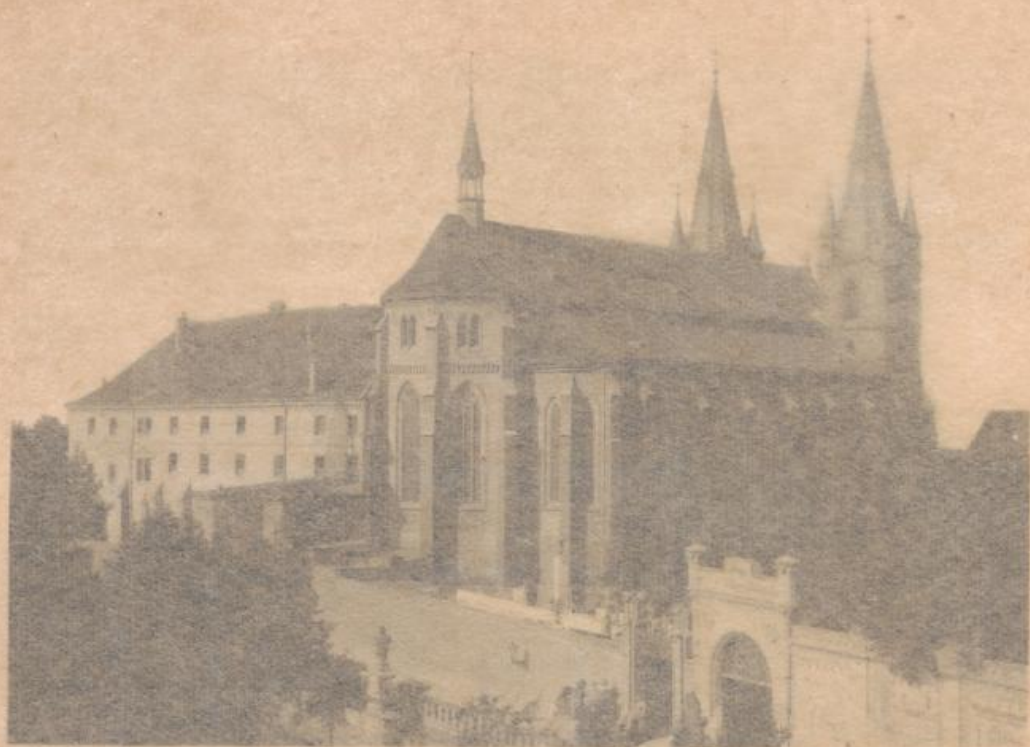


Abb. 2. Kreuzgang des Klosters des Prager Emausklosters.

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 abbaswärtigen 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 einen der einzelnen Flügel rechnet, sondern selbständig in Abzug bringt, je fünf auf Ost-, Süd- und Westflügel und nur drei auf dem gegen den südlichen 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 Ungleichheit der Gewölbehöhen bewirkt eine Störung 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, *Prag* Abb. I, S. 101 und 102, dann S. 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

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

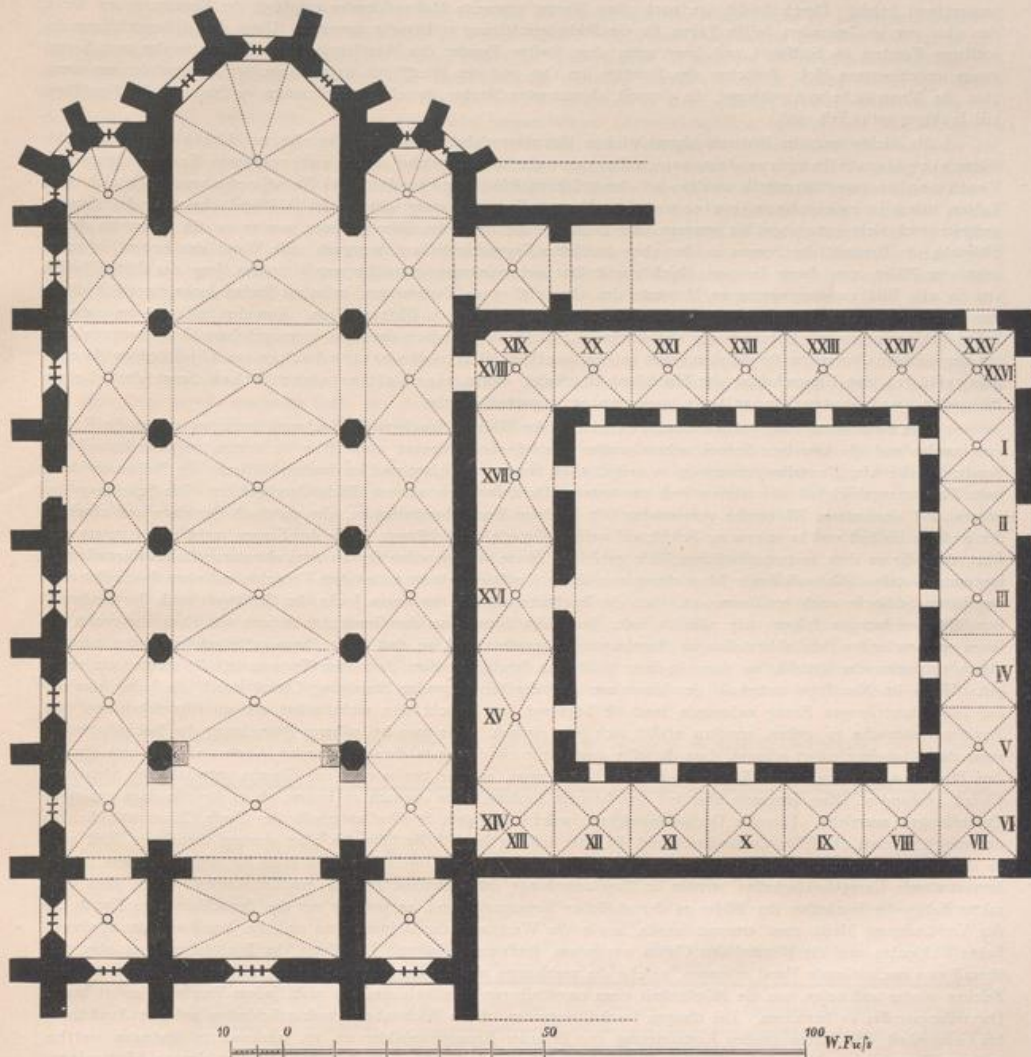


Abb. 3. Grundriß der Kirche und des Kreuzganges im Prager Emanskloster. (Nach Grueber.)

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 Strebebögen nur wenig über die Mauerfläche vor, während die doppelt abgetrepteten 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 auffrischt, 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 alttestamentlichen 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 emporstrebten, 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 Szenen oberhalb des Inschriftenstreifens noch ein zweiter Pfeiler, der, wie im ersten und dritten Nordjoch erkennbar bleibt, übereck gestellt ist und in krabbenverzerrte 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 Modena¹⁾ 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 Kresse. 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 Kreuze 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.)	María 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 eiserne 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.	Eliás füllt die Krüge der armen Witwe mit Öl. (IV. Könige 4, 3-6.)	Hochzeit zu Cana.	Gesundmachung des Wassers durch Eliás. (IV. Könige 2, 18-22.)
Nordfügel: XV, linke Hälfte.	Eliás erweckt den Sohn der Witwe von Sarepta. (III. Könige 17, 19-21.)	Anferweckung des Jünglings zu Nain.	Eliás 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 Eliás durch die Witwe von Sarepta. (III. Könige 17, 11-15.)	Christi Einklehr bei Martha.	Die Sunamitin reicht dem Eliás Speise. (IV. Könige 4, 8.)
XVII, linke Hälfte.	Rebecca reicht dem Knechte Abrahams beim Brannen einen Trunk. (Gen. 24, 11-20.)	Christus und die Samariterin am Jakobsbrunnen.	Die Witwe von Sarepta erpicket den Eliás mit Wasser. (III. Könige 17, 10.)
XVII, rechte Hälfte.	Maria, die Schwester des Moses, wird vom Aussatze geheilt. (Num. 12, 10 uf.)	María 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 gegeißelt.	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: [ausgesprungen] 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 Kreuzgange z. s. 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 Kreuzesstamm 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 entgegenseilt. 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 leviathan serpentem. 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 Feindeshaupt in beiden Händen dargestellt. Über die ganze Breite des Bildes liegt im Vordergrund der Rumpf des geharnischten Riesen plump und klotzig da. Den unten gezackten 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 Weltbeiland 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 graublaue 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, zinnberrothe 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 gefütert 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 graugefüterten, 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. begegnet 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 Kreuzhermklusters 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 z 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 entgegenzielt, 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 entleihen 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 Anschluss 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 Emsauer 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).

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 surrounding figures).

Von den darunter angeordneten Bildern²⁾ haben sich nur Bruchstücke neben der Thüre erhalten. Links von der ... (Text continues with a description of the fragments of the painting below the Nativity scene, mentioning various figures and architectural elements).

²⁾ Diese offenbar spätere Beigabe entspricht einer sonst beim romanischen Durchbruch begrenzten Einzelheit, die schon im Mittelalter von ... (Footnote text continues).



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, blütengehüllten Lilienszeptern aus, welche aus dem schmalen Halse einer lichtgelben Vase emporsteigen; dieselbe steht auf einer hohen, feineren, über dem Fuß erscheint oben neben dem Gestühle in blau-silberierten Wolken in goldblauer Gestalt Gott Vater mit weißem Bart und Haupthaar; 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 beschwebt.

Die linke Seite der oberen Anordnung trägt den weißhaarigen und weißbärtigen Moses, das dessen gegenüber, an den Armen schweben Untergewichte der blau-silbernen gefüllten Mäntel liegt, in vaterlicher Stellung vor dem über

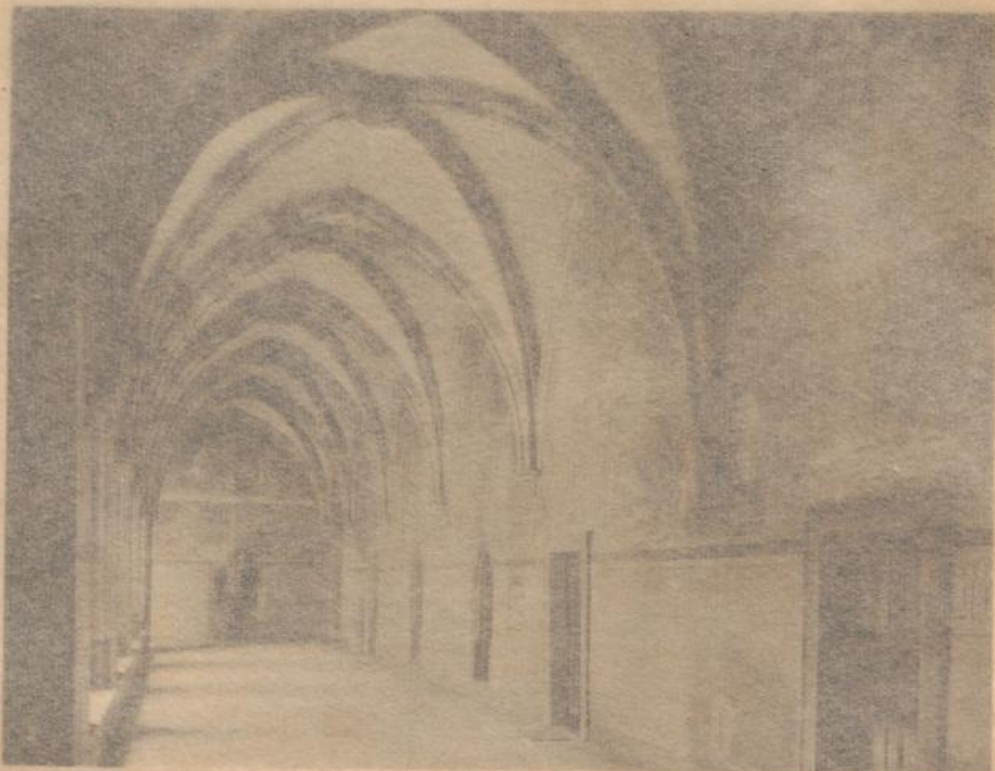


Abb. 4. Seitenansicht des Königsganges (Westflügel) mit dem Blick nach der Verklärung Maria.

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 höherrückig zu dem gelbgehörten 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 ehrfürchtiges 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, grügefütterter 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 Unterkleide, 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 Unterkleider 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

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 CIRCVMCIDIIT 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 Tischkante 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, untere 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 rüthlichbraunem, gelb gefärbtem Mantel über grünem Unterkleide, die mit beiden nach vorn gestreckten Händen das Kind festhält, noch ihre von hinten über den Tisch sich biegende lichtgrün gekleidete Gestalt zu betraachten. 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 Aegypten; 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 Kissan, 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 kniet 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 Bethlechem 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 Umriss Spuren 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 vierzig tägiger Faste und die Stärkung des Elias zu vierzig tägiger 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 Umriss 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 „Dacia 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 Nymphen 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 theilnahmvolles 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 todtten Jünglings durch den Herrn stellt die untere Bildkreise zwei Todtnerweckungen 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 Karlsteiner Kreuzkapelle nähert, den todtten Sohn der Witwe von Sarepta (Tab. 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 Fingerzweige einer Hand erkennbar. In lebhafter Erregung tritt der Prophet hinter der Bahre zu dem Todten 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 über dem Kinde zu bücken. Zu den Füßen desselben steht die Mutter in blaugefüttertem, weißem Mantel über rosafarbenem Unterkleide. Der emporgestrichene Mantel umrahmt gugelartig das anmüthig-geduckte Gesicht der Witwe, deren Rechte nach dem Todten hindauert.

erfaßt, ist gewöhnlich, der nächste Anknüpfungspunkt für die Darstellung der Handlung. In der Mitte des Bildes steht die Figur des Helden, der die Handlung in die Höhe treibt. Die Handlung ist die Handlung des Helden, der die Handlung in die Höhe treibt. Die Handlung ist die Handlung des Helden, der die Handlung in die Höhe treibt.

Von der Mitte aus bewegt sich die Handlung nach oben und unten. Die Handlung ist die Handlung des Helden, der die Handlung in die Höhe treibt. Die Handlung ist die Handlung des Helden, der die Handlung in die Höhe treibt. Die Handlung ist die Handlung des Helden, der die Handlung in die Höhe treibt.

Die Handlung ist die Handlung des Helden, der die Handlung in die Höhe treibt. Die Handlung ist die Handlung des Helden, der die Handlung in die Höhe treibt. Die Handlung ist die Handlung des Helden, der die Handlung in die Höhe treibt.



Abb. 8. Szene aus dem Drama 'Die Handlung' von M. Schiller. Die Handlung ist die Handlung des Helden, der die Handlung in die Höhe treibt.

Die Handlung ist die Handlung des Helden, der die Handlung in die Höhe treibt. Die Handlung ist die Handlung des Helden, der die Handlung in die Höhe treibt. Die Handlung ist die Handlung des Helden, der die Handlung in die Höhe treibt.

Die Handlung ist die Handlung des Helden, der die Handlung in die Höhe treibt. Die Handlung ist die Handlung des Helden, der die Handlung in die Höhe treibt. Die Handlung ist die Handlung des Helden, der die Handlung in die Höhe treibt.

Die Handlung ist die Handlung des Helden, der die Handlung in die Höhe treibt. Die Handlung ist die Handlung des Helden, der die Handlung in die Höhe treibt. Die Handlung ist die Handlung des Helden, der die Handlung in die Höhe treibt.

brunnen Rock geht her von dem Kopf, und die Handlung ist die Handlung des Helden, der die Handlung in die Höhe treibt. Die Handlung ist die Handlung des Helden, der die Handlung in die Höhe treibt. Die Handlung ist die Handlung des Helden, der die Handlung in die Höhe treibt.

Die Handlung ist die Handlung des Helden, der die Handlung in die Höhe treibt. Die Handlung ist die Handlung des Helden, der die Handlung in die Höhe treibt. Die Handlung ist die Handlung des Helden, der die Handlung in die Höhe treibt.

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 begnügt 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 berührte 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 Beflecktsein 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 Scenen 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 aufgelassen, 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 violetter, 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 Nonnenverbande 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 LEPROSA 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 Witve in Sarepta dargereichte Wasser beschränkt sich nur auf die beiden bei dieser Begebenheit notwendigerweise beteiligten Personen. Wieder steht die Witve 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 Witve 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 Mantel saume 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 erteilt.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 ehrfurchtsvoll 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 Bewerfe 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 ELISAEVS 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 [elias surgit?] in paradifum. [Christu(s) 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 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 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 schwaches 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 grünelcledete Prophet wendet sich zurück und wickelt 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 Consolc des Wölbungsraumes ein Aufrechtstehen des Propheten an dieser Stelle nicht mehr gestattet.

Mehr Ursprüngliches als an der Himmelfahrt des Elias ist an dem rechteckigen 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 vernehmen. 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 Fensterritze in der linken Wandbilder 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 Bewerfe stehen, dessen stellenweise erfolgtes Herabfallen die obere Bewerfsschicht 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 gekleidete 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 Bedauern der in der unteren Reihe ist nur die Gestalt des Kais geblieben, welcher den zu ihm aufblickenden Abt erfaßt und in das herabhängende Rechte die todbringende Kugel wirft.

Die Deutung der nahezu ganz verschwandenen Darstellungen des ersten Ostjoches (XX) zugehörigen 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 Baldachine 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 Samuel 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 Vordergrunde 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.

Au der Wand des ersten Ostjoches (XXII) ist in der oberen Hälfte die Kreuztragung Christi dargestellt, der sich zu dem Frauen Jerusalem wendet, 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 hiesmit ganz vorbildlich verglichen wird. Der Inschriftenstreifen YMAN QVI PARAT MARDUCHO 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 herauf, eine kleine Capelle. — 2. Klerik, Fortsetzung von Tisch. D. S. 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

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 grüngelbete 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 grüngelbeter, 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 Opferthiere 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 vor 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 Eckstück, 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, fo. 1, 2^a, S. 90. Most Sacer' des H. Cechner: »Hic Monasterium inno. hinc-
mum, vocatum in Emauz et in Slovay, hinc ab illius nomine Slovay de facto nomen apud vulgum, ex quod illud a Bohemico vocabulo derivatum hinc
vocatum esse videtur Emauz».



zwei andere herab, indes der linke zum Emporstiegen sich mit anschickt, die sind alle gelb gemalt 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 von 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 in einer rund geschweiften Bank wahrnehmbar, auf welcher die heilige Jungfrau in blauer, über dem Kopf emporgeschwungenen Mantel und sechs Apostel sitzen. Sie hat die Rechte demselben erhoben, der links der heilige Spiritus in weissen Gewände trägt einen hellgelben Judenhut auf blauen Haaren. Der über ihm schwebende Licht erscheinend steigt, während der Kopf des gelblichgelb gekleideten dritten unkenntlich geworden ist. Dieser apollinische heiligt die Gemeinschaft des vierten Apostels in violettem Mantel an, der sich etwas mehr nach rechts, etwas herab ein schwebender Flügeln bewegt, über die und die ganze Gruppe schenkt das Auge des geschworenen Ansehens, durch geschweiften Flügeln wieder in Richtung auf den die Bildfläche umschwebenden heiligen Geist. Der Mann gegenüberstehende hinter der schwebenden Apostelgruppe, der das blaue Haar und Barteshaar als Jünger erkenntlich, schenkt dem die gelblichen Hände. Sein Mantel ist braunroth, das Unterkleid wie der Mantel des Mannes der ebenfalls Patroa genannt zu werden scheint, ein zwischen Johannes und Petrus untereinander dieser Ansicht ist, während der linke, ebenfalls gelblich, Hauptmann des Apostelhaufens wie in einem Gespräch begeben entgegensteht. Das Bildwerk eines sehr hohen, schenkt von den übrigen sich wegwendend und gleichfalls in Gedächtnisnachstand schwebend. Der vierte, über einem braunrothem Unterkleide ein grüner, unter blauer Mantel mit rothem Futter fest, ebenfalls ein über dem linken gelblichen Flächen der erhöhten Hände den Nachdruck seiner Darlegungen, schenkt der rechten in geschweiften, violetten Mantel über gelblichweitem Untergewände mit Interesse zu fassen schenkt. Die rechte Hand ist etwas oberhalb als die linke. Es fällt auf, dass über dem Köpfe einer Fischformige oder Strahlen schenkt, während bei der an den rechten Bildrand reichenden Gestalt keine im Flammchen über dem Haupte erhalten sind. Ebenso lässt sich auch von dem niederschwebenden Symbol des heiligen Geistes nichts weiter erkennen, der wohl einst in Fabelgestalt innerhalb der eben die Bildfläche umschwebenden Richtung erschaffen wurde.

Links oben schenkt 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 durchgehobene Thüre empor. Auf demselben steht in einem ockergelben Gemälde ein Bild, durch welches an einem Ende ein braungelber Eisener emporgeliegen wird, in seine beiden Handflächen zu ein Bild durchschneidet, und je zwei Köpfe liegen sich oben und unten von die Daisben. Neben dem Gestaltlichen gesteht eine kleine in großer Mäße und rathbräunem Gewände. Unten lehnt eine schief gestellte Leiter an dem Thüre. Auf dem Sprossen steigt gerade in weißgelbem Kittel, rothen Beinlingen, schwarzen Schuhen und mit weisser Mäße ein Mäßeträger empor, eine kleine Mäße, von beiden Händen gehalten, ruht auf der linken Schulter. Neben dem Fuß der Leiter bewegt sich ein violett gekleideter unbärtiger Jüngling mit hellgelber Mäße und schwarzen Schuhen etwas vorwärts und erfasst einen halben. Hinter dem auf der Leiter Emporstiegenden bückt sich eine unkenntlich gewordene Gestalt vorwärts. Am Haupte des Bildes erhebt sich eine Hütte, deren neben dem Wölbungsansatz sichbarem Dach auf braungelben Balken ruht. Bei demselben steht ein gelbgekleideter Mann, welcher den übrigen den Rücken kehrt und nach vorn 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 rathen 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«.

