



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die Wandgemälde im Kreuzgange des Emausklosters in Prag

Neuwirth, Joseph

Prag, 1898

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

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

III.

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



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

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

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

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

In wenigen Schöpfungen spätmittelalterlicher Wandmalerei lassen sich die einzelnen

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

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



...dazu eine bereits längere
Kunde. Tatsache ist es, dass
die Darstellungen der Wand-
gemälde im Prager Emausklo-
ster in das in Abwechslung
und Gedächtnisreiche Gebiet
der sogenannten Biblia pauper-
um, wie des Speculum huma-
næ salutatis fallen, aus wel-
chem die Kunst der späten
Mittelalters in hervorragender Wei-
se hervorgeht. Die ganze Kunst der
dieser Quellen, dieser des Mittel- und Neu-
mittelalters sich angeschlossenem
Herren zürliche, wurde in den Emauser
Kreuzgangsbildern allerdings nicht
nur für den ganz besondern Zweck
selben entsprechende Anzahl ge-
eignet auf den Staffeln haben
angesprochen der Zusammenstellung
Speculum humane salutatis, wie
ten in Einzelnen nachgestrichen
In wenigen Schöpfungen sonder-
licher Wandmalerei lassen sich

Abb. 10. Kreuzgangsbild in Emau, Prager Emauskloster. (Vergleiche die
Abbildung in der Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 1, 1878, S. 11, 12.)

...eigene der Bildgestaltung so sehr abgegrenzt und doch wieder so leicht und selbständig
...eigene der Bildgestaltung so sehr abgegrenzt und doch wieder so leicht und selbständig
...eigene der Bildgestaltung so sehr abgegrenzt und doch wieder so leicht und selbständig

1) ... Die Wandbilder in Emau, Prager Emauskloster. S. 11, 12.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters a. a. O. S. 22. — ²⁾ Camesina-Heider, Die Darstellungen der Biblia pauperum im Stifte St. Florian. Taf. XXXIII. — Laib-Schwarz, Biblia pauperum. Taf. 17. — Einsle-Schönbrunner, Biblia pauperum. Taf. P². — ³⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters a. a. O. S. 122. — ⁴⁾ Ebendas. S. 103 bis 104. — ⁵⁾ Frind, Kirchengeschichte Böhmens. II, S. 103. — ⁶⁾ Ebendas. III, S. 213. — ⁷⁾ Neuwirth, Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen. I, Taf. I. — Schlosser, Die Bilderhandschriften Königs Wenzel I. a. a. O. S. 218. — ⁸⁾ Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters a. a. O. S. 22. — ⁹⁾ Camesina-Heider, Die Darstellungen der Biblia pauperum im Stifte St. Florian. Taf. XXVIII—XXXI. — Laib-Schwarz, Biblia pauperum. Taf. 14—16. — Einsle-Schönbrunner, Biblia pauperum. Taf. K²—N².

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Abb. 11. David im Kampfe mit Goliath.

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

IV.

Die Meister der Wandgemälde, ihre Antheile und ihre Art.



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

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

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

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

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



Abb. 11. David im Kampfe mit Goliath.

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