



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die Wandgemälde im Kreuzgange des Emausklosters in Prag

Neuwirth, Joseph

Prag, 1898

IV. Die Meister der Wandgemälde, ihre Antheile und ihre Art.

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

IV.

Die Meister der Wandgemälde, ihre Antheile und ihre Art.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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