



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## Universitätsbibliothek Paderborn

### Der Bildercyklus des Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein

Neuwirth, Josef

Prag, 1897

[urn:nbn:de:hbz:466:1-53113](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-53113)

Forschungen zur  
Kunstgeschichte

Böhmens

2

Text

*Manuscript*

Universitätsbibliothek Greifswald 95 0 938 216 X





UNIVERSITÄT PADERBORN

VERGLEICHENDE POLITIKWISSENSCHAFT UND SYSTEMLEHRE

HERAUSGEGEBEN VON

REINHOLD ZIMMERMANN

VERLAG DR. SCHÖNHOEHR

FORSCHUNGEN ZUR KUNSTGESCHICHTE BÖHMENS.

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

II.

DER BILDERCYKLUS DES LUXEMBURGER STAMMBAUMES  
AUS KARLSTEIN.

VON

DR. JOSEPH NEUWIRTH,

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

MIT 16 LICHTDRUCKTAFELN UND 2 ABBILDUNGEN IM TEXTE.

PRAG 1897.

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

JOSEF KOCH.





FORSCHUNGEN ZUR KUNSTGESCHICHTE BÖHMENS.

VERÖFFENTLICHT VON DER

GESELLSCHAFT ZUR FÖRDERUNG DEUTSCHER WISSENSCHAFT, KUNST

UND LITTERATUR IN BÖHMEN.

II.

DER BILDERCYKLUS DES LUXEMBURGER STAMMBAUMES  
AUS KARLSTEIN.

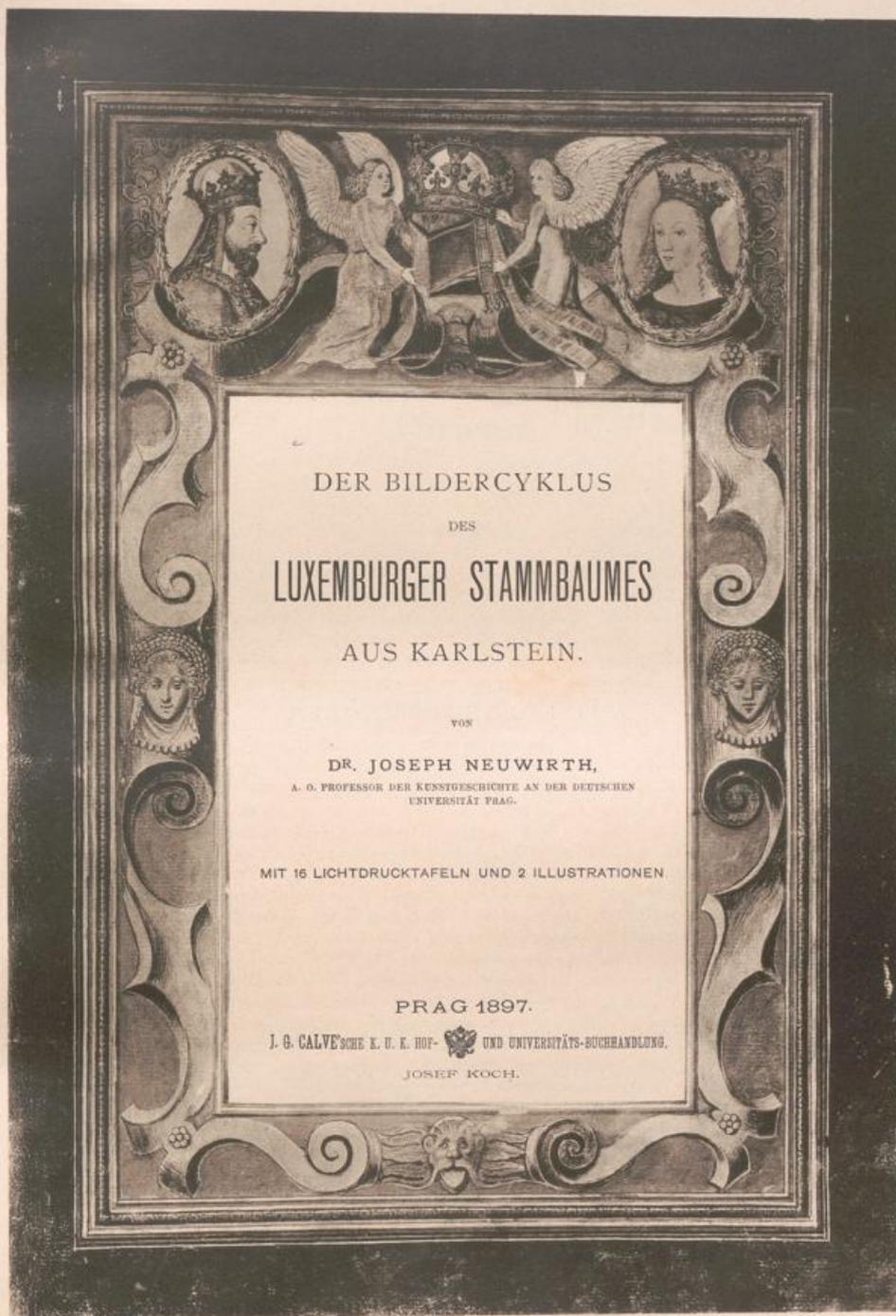
HERAUSGEGEBEN VON

DR. JOSEPH NEUWIRTH.

PRAG 1897.

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

JOSEF KOCH.



[Ed 357]

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.



1917 BF.299

DRUCK VON CARL BELLMANN IN PRAG.

## Vorwort.

Bei der Veröffentlichung der mittelalterlichen Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen, welche die »Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens« eröffnete, konnte der Herausgeber betreffs zweier einst Karlsteins Räume schmückender Bildercyklen nur auf ganz vereinzelt Nachrichten hinweisen, welche wenigstens das ehemalige Vorhandensein dieser Kunstwerke in Karlstein verbürgten. Weder die aufs umsichtigste durchgeführte Wiederinstandsetzung des Karlsteiner Palas noch jahrelanges Durchforschen der Geschichtsquellen und handschriftlichen Materiales gewährte irgendeinen Anhaltspunkt für die nähere Bestimmung der künstlerischen Bedeutung, welche die Darstellungen des Luxemburger Stammbaumes oder des Wunders mit der Nicolousreliquie im Prager Agneskloster besaßen. Ein glücklicher Fund ermöglicht es, bereits nach dem Verlaufe eines Jahres wenigstens eine der Lücken auszufüllen und über einen der beiden genannten Bildercyklen zwar nicht nach den Originalgemälden, aber nach vortrefflichen Copien der letzteren fast vollständig erschöpfenden Aufschluss zu geben. Im allgemeinen sind ja die Fälle, in welchen Copien späterer Jahrhunderte die Kenntnis verloren gegangener mittelalterlicher Kunstwerke vermitteln, nicht allzu zahlreich. Unter den Kunstdenkmalen des Mittelalters in Österreich dürfte dem eingehender zu behandelnden Karlsteiner Bildercyklus zeitlich wohl am nächsten stehn die Vorlage der fleißigen Arbeit des Chorherrn Benedict Prill »Fenestrae XIV mirae antiquitatis gothicae superstitis in ambitu canonicae Claustro-Neoburgensis«, welche ein mit Abbildungen ausgestattetes Inventar der 1749 noch vorhandenen Glasgemälde in Klosterneuburg mit schätzbaren Angaben über ihre Vertheilung bietet. Sie ermöglichte es Comesina in seiner Studie über »die ältesten Glasgemälde des Chorherrenstiftes Klosterneuburg und die Bildnisse der Babenberger in der Cistercienserkloster Heiligenkreuz« (Jahrbuch der k. k. Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 2. Band, Wien, 1857), mehrere seither verloren gegangene Gemälde wenigstens nach Prills Zeichnungen mitzutheilen und die Vorstellung von dem ehemaligen Zustande der ganzen Bilderfolge ergänzend abzurunden. Die Handschrift Nr. 8330 (Nov. 432) der k. und k. Hofbibliothek in Wien, welcher eine ähnliche Bedeutung für den verlorenen Cyklus des Luxemburger Stammbaumes in Karlstein zukommt, überragt die Darstellungsweise Prills außerordentlich. Ihre Nachbildungen der einst in Karlstein vorhandenen Originalgemälde stammen zweifellos von der Hand eines Künstlers, der sich bemühte, alle charakteristischen Einzelheiten seiner Vorbilder möglichst getreu wiederzugeben; abgesehen davon sind sie auch nahezu zwei Jahrhunderte älter als die Zeichnungen Benedict Prills und verbürgen das Interesse hochstehender Persönlichkeiten an einem Karlsteiner Bildercyklus in einer Zeit, deren Geschmack eine alterthümliche Wertschätzung mittelalterlicher Kunstschöpfungen nicht gerade förderte. Analogien einer ähnlichen Überlieferungsweise eines vollständigen Gemäldecykles des 14. Jahrhunderts in Nachbildungen des 16. werden sich überhaupt nur selten nachweisen lassen. Die Bedeutung der Copien in der Wiener Handschrift Nr. 8330 gewinnt noch durch die Thatsache, dass dieselben kaum ein volles Vierteljahrhundert vor jenem Zeitpunkte entstanden, in welchem die Originalbilder in Karlstein zugrunde giengen; nicht minder merkwürdig ist wohl der Umstand, dass die Gemälde, deren Verlust nach einem Berichte aus dem Jahre 1597 festgestellt werden kann, auf Grund der nicht lange vorher vollendeten Copien nach einer gerade drei volle Jahrhunderte währenden Verschollenheit in gewissem Sinne ein künstlerisches Auferstehungsfest feiern und durch die so überaus vorgeschrittene Reproduktionstechnik des 19. Jahrhunderts in den Studienapparat der kunstgeschichtlichen Forschung eingeschaltet werden. Für letztere bedeutet bei der Stellung, welche den Denkmalen Böhmens in der Geschichte der deutschen Malerei des Mittelalters zukommt, die Entdeckung eines großen Bildercykles eine nicht unwesentliche Bereicherung, wenn sich insbesondere der Anlagegedanke, die Tendenz und Entstehungszeit der Bilderfolge so genau nachweisen lassen, wie dies bei

dem Luxemburger Stammbaume in Karlstein möglich ist. Neue Lichtstrahlen erhellen die Bestrebungen eines ungemein kunstfreundlichen Zeitalters und lehren verstehen, wie planmäßig die bilderreiche Ausstattung eines aufs prächtigste geschmückten Herrschersitzes angelegt war. So gewährt es nach dem Inhalte und der Überlieferungsweise der Bilderfolge des Luxemburger Stammbaumes in mehr als einer Hinsicht einen ganz eigenen Reiz, aus den kunstgeschichtlich noch nicht gewürdigten Nachbildungen, welche in der Wiener Handschrift Nr. 8330 erhalten sind, das vollständig verlorene Originalwerk eines offenbar hochangesehenen Künstlers der karolinischen Glanzepoche in Böhmen gleichsam zu rekonstruieren. Da dasselbe auf eine Verherrlichung des deutschen Kaiserthumes abzielte und wahrscheinlich von dem deutschen Hofmaler Nicolaus Wurmser aus Strabburg ausgeführt wurde, erscheint es wohl doppelt als eine Ehrenpflicht deutscher Forschung, sich für die Würdigung dieses eigenartigen Kunstdenkmales wärmstens einzusetzen. Denn die von der Gegenseite heute so entschieden bestrittene Berechtigung des Deuthumes in Böhmen gewinnt einen ungemein wertvollen Rückhalt durch eine Kunstschöpfung, welche gerade den Anspruch des damals in Böhmen regierenden Herrscherhauses auf den deutschen Kaiserthron im Bilde veranschaulicht und einem Prachtraume des Lieblingsitzes des böhmischen Landesfürsten zur Zierde gereichen sollte. Die ausgesprochen politische und nationale Bedeutung des in Karlstein verlorenen Luxemburger Stammbaumes ist für die Stellung der Deutschen Böhmens keineswegs belanglos. Für die Lösung der Frage, welcher Schmuck für die heute kahlen Wandflächen der Karlsteiner Palasräume bei Erweiterung des Restaurierungsprogrammes zulässig erscheinen könnte, wäre die Copiensammlung der Wiener Handschrift Nr. 8330 in erster Linie heranzuziehen.

Die würdige Herausgabe des bisher nur dem Namen nach bekannten böhmischen Kunstdenkmales in vollem, zuverlässigste Vorstellung vermittelndem Umfange wurde ermöglicht durch die Unterstützung der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Litteratur in Böhmen, welche in der Veröffentlichung des interessanten Fundes gewissermaßen eine Fortsetzung des vor Jahresfrist erschienenen Karlsteinwerkes erblickt. Für die hochherzige Bewilligung der erforderlichen Mittel bin ich der genannten Gesellschaft zu innigstem Danke verpflichtet. Letzteren schulde ich außerdem ganz besonders der löblichen Direction der k. u. k. Hofbibliothek in Wien, namentlich ihrem Vorstande Herrn Hofrath Professor Dr. H. Ritter von Zeißberg, welcher in der zuvorkommendsten Weise nicht nur die Zusendung der Handschrift behufs eingehenden Studiums nach Prag vermittelte, sondern auch durch die überaus schätzenswerte Bewilligung, die Aufnahmen sofort in Prag herstellen lassen zu dürfen, die rasche Vollendung der Arbeit ungemein förderte. Nicht minder danke ich Herrn W. Schulz, Bibliothekar der k. k. Universitätsbibliothek in Prag, für das freundliche Entgegenkommen bei den in den Bibliotheksräumen ausgeführten Aufnahmen, um deren tadelloses Gelingen Herr A. Bellmann, Besitzer des artist.-typograph. Institutes Karl Bellmann in Prag, sich in unermüdlichster Weise bemühte.

BRIXLEGG, am Tage des heil. Bernhard 1896.

Joseph Neuwirth.



Abb. 1. Die Bildnisse Maximilians II. und seiner Gemahlin Maria.  
Wien, k. u. k. Hofbibliothek Hs. Nr. 8330, Bl. 65.

## I.

### Die Überlieferung des Stammbaumes der Luxemburger in Karlstein.

**U**nter den mittelalterlichen Kunstdenkmälern Böhmens, welche wegen ihrer Eigenart das Interesse weiter Kreise der Kunstfreunde wie der Kunstforscher an sich fesseln und reiche Belehrung über die verschiedensten Richtungen mittelalterlicher Kunst vermitteln, nimmt die Burg Karlstein einen ganz besonders hervorragenden Platz ein. Der in ein prächtiges Landschaftsbild malerisch überaus wirksam einbezogene Bau der Lieblingsburg Karls IV., welche eben durch eine im allgemeinen recht glückliche und mit künstlerischem Ernste ausgeführte Wiederinstandsetzung aufs neue wenigstens äußerlich in altem Glanze erstrahlt, umschließt ja den bedeutendsten Bestand alter Wandgemälde und Tafelbilder Böhmens, mit deren Erhaltung ein überaus wichtiges Material für die Entwicklungsgeschichte der spätmittelalterlichen Malerei gerettet wurde und in letzterer das Böhmerland eine maßgebende Stellung behauptet.<sup>1)</sup> Mit den Anschauungen französischer Gothik, welche der Baumeister in der imposanten Burganlage zur Geltung brachte, vereinigen sich an diesem Orte die Schöpfungen des Italiensers Thomas von Modena, der Hofmaler Nicolaus Wurmser von Straßburg und Theodorich zur Beleuchtung des internationalen Zuges, welcher dem goldenen Zeitalter der Kunst in Böhmen eigen ist, wenn auch gewisse Einflüsse — anfangs von Frankreich, später von Deutschland ausgehend — sich dabei im Vergleiche zu anderen als die mächtigeren erweisen und in der Führerrolle ablösen.

Der Karlsteiner Bilderschatz bleibt nicht nur deshalb beachtenswert, weil seine Darstellungen auf verschiedenen Gebieten der Wand- und Tafelmalerei liegen und von Meistern verschiedener Richtungen herrühren, sondern gibt auch höchst wichtige Aufschlüsse über die Ideen, welche die Ausführung der Karlsteiner Gemälde bestimmten. Die Persönlichkeit an sich und im Zusammenhange mit einer Ahnenreihe, deren Zurückführung bis in die von Sagen verklärten Tage einer grauen Vorzeit das Ansehen jener bei Mit- und Nachwelt erhöhen soll, macht bereits ihre Anrechte auf eine

<sup>1)</sup> Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. (Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens I. Prag, 1896.)

auch das Individuum berücksichtigende künstlerische Behandlung geltend, die sich nunmehr selbst der Darstellung von Zeitergebnissen zuwendet und nicht ausschließlich auf die Beziehungen zur theologischen Speculation und zu einer überaus stark angewachsenen Heiligen- und Reliquienverehrung beschränkt bleibt. Der Nachweis des Umfanges der leitenden Gedanken stützt sich ebenso auf das in Karlstein Erhaltene wie auf das im Laufe der Jahrhunderte Verlorene; beide ergänzen einander und runden die Gesamtvorstellung dankenswert ab, in welcher selbst bei oberflächlichster Kenntnis des Verlorenen eine sonst empfindliche Lücke wenigstens theilweise ausgefüllt wird.

Zwei Cyklen Karlsteiner Wandgemälde sind in den Räumen der böhmischen Königsburg heute vollständig verschwunden, nämlich jene Darstellungen, welche Karl IV. zum Andenken an das Doppelwunder mit der Reliquie des heil. Nicolaus »in regali pallacio de Karlsteyn prope Pragam egregijs picturis in sua camera« ausführen ließ, und der auf Befehl Karls IV. gemalte, die Bildnisse der Herzoge von Brabant bis auf Johann III. umfassende Stammbaum der Luxemburger.<sup>1)</sup> Von den ersteren ist außer den Ereignissen, welche auf Befehl des Kaisers im Bilde »ad perpetuum memoriam« festgehalten werden sollten, gar nichts Sicheres bekannt, geschweige denn erhalten. Theilweise etwas besser steht es um den verlorenen Stammbaum der Luxemburger, dessen ehemaliges Vorhandensein in Karlstein zwei zeitlich weit auseinander liegende Nachrichten nach eigener Wahrnehmung ganz verschiedener, aber gut unterrichteter Gewährsmänner verbürgen; die erste stammt aus der Zeit, da die Gemälde noch die Wände eines Karlsteiner Saalraumes zierten, die zweite aus der Feder eines Augenzeugen ihrer eben vollzogenen Vernichtung.

Die erste Angabe über den Stammbaum der Luxemburger bietet zugleich eine Darlegung der demselben zugrunde liegenden Gedanken aus eigener Anschauung und nach der wohl als authentisch aufzufassenden Erklärung des Sohnes jenes Herrschers, der den erwähnten Stammbaum hatte ausführen lassen. Sie findet sich in dem Berichte des Brabanter Gesandten Edmund de Dwyter, welcher sich einige Zeit in Böhmen und zwar in verschiedenen königlichen Schlössern Wenzels IV. aufgehalten hat und seine Wahrnehmungen theilweise in folgenden Angaben zusammenfasst:<sup>2)</sup>

»Ad cuius celsitudinem ego unacum alijs ambaxiatoribus illustris quondam Anthonii ducis Lotharingie, Brabancie et Lymburgis felicis recordacionis fueram destinatus.

Qui quidem rex Wenceslaus diu vixit, et suo tempore nichil aut modicum boni fecit neque laude seu narratione dignum . . . Fuit etiam bina vice veneno, nescitur per quem, intoxicatus, sed gracia Dei et ope medicorum illico curatus; nichilominus, propter caloris et siccitatis ardorem, quem propter intoxicum in corpore continue sentiebat, semper appetebat bibere, et bibit de facto, aliquando sobrie ad leticiam, aliquando excessive ad ebrietatem.

Quando vero ad leticiam vel sobrie bibit, tunc fuit optime conversacionis, prudens et discretus princeps; comites et barones et oratores sive nuncios regum et principum ad ipsum venientes honorifice, sicut regalem decet magnificenciam, receptavit, benigne audivit et generose pertractavit, prout ego vidi de illustri Ernesto duce Austrie, genitore serenissimi domini Frederici Romanorum regis tercii et moderni, quem in castro suo Karlstein solempniter ad prandium invitaverat, anno Domini M<sup>o</sup>CCCC<sup>o</sup>XIII<sup>o</sup> in mense octobri, et cum domina regina facto prandio corizari et festivare fecit. Vidi etiam quod in castro suo Toetzinck prope Menditum oratores regis Polonie et magni principis Witholdi ducis Lithuanie et Russie magistrique generalis Beate Marie Teutonicorum et domini Prussie, et similiter nuncios Wratislaviensis et aliarum civitatum Moravie in castro suo Nuwenhuse, et pari modo ambaxiatores sive nuncios predicti quondam ducis Anthonii, cum quibus ego ad suam maiestatem fui missus, in predictis suis castris Karlsteyn, Toetzinck et Nuwenhuse benigne recollegit et graciose audivit et expedivit. Et literas serenissimi quondam Karoli regis et aliorum principum Francie, in latino scriptas, per nos sibi presentatas, ipsemet aperuit, legit et continenciam ipsarum nobis exposuit, et de statu eorundem affectuose per nos cerciorari desideravit; similiter et de statu baronum ducatum Brabancie et Lucemburgis, quorum noticiam aliqualem habuit, ut asseruit; fuit enim bene literatus, latinum congrue loquens. Meque postea per manum capiens, duxit in quandam aulam, in qua precise imagines omnium ducum Brabancie, usque ad ducem Johannem Brabancie huius nominis tercium inclusive, sunt depicte, quas predictus Karolus imperator genitor suus inibi depingi fecerat, dixitque ad me, quod illa sua esset genealogia, quodque ipse de progagine Troianorum, et signanter sancti Karoli magni imperatoris et inclite domus Brabancie, descendit, et quod Henricus de Lucemburgo imperator, proavus suus, habuit filiam primi ducis Johannis Brabancie, ex qua genuit avum suum Johannem Bohemie et Polonie regem.»

Edmund de Dwyter charakterisierte mit vorstehenden Worten eine von Wenzel IV. als »sua genealogia« bezeichnete, im Auftrage Karls IV. ausgeführte Bilderfolge der Herzoge von Brabant, welche auf die sagenverklärte Herkunft von den Trojanern zurückgriff und einerseits mit namentlicher Berücksichtigung Karls des Großen bis zu Johann III. von Brabant heraufreichte, andererseits durch die Beziehungen der an Heinrich VII. verheirateten Tochter Johans I. von Brabant den ersten Kaiser aus dem Hause der Luxemburger und seinen Sohn König Johann den Brabanter Herzogen

<sup>1)</sup> Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder d. Burg Karlstein. S. 82 u. f. — <sup>2)</sup> Edmund de Dwyter, Chronica nobilissimorum ducum Lotharingiae et Brabantiae ac regum Francorum. (Herausgegeben von P. F. de Ram, Brüssel, 1854—1860, 3 Bände.) III., S. 73 und 74, 6. Buch, 38. Cap.

anreihete. Der Wenzel dem IV. in den Mund gelegte Ausdruck »genealogia«, welcher in dem »genuit« bei Heinrich VII. für einen besonderen Fall seine Bestätigung findet, stellt das inhaltlich so genau abgegrenzte Werk als eine Art Stammbaum, als eine bis zu den Trojanern zurückgeführte Ahnenreihe dar, deren Ausführung Karl IV. mit Hervorkehrung eines gewissen Familienstolzes angeordnet hatte.

Obzwar Edmund de Dynter durch seine Beschreibung die inhaltliche Bestimmung des umfangreichen Bildercyklus ermöglicht und mit Hervorhebung des Ausgangs- und des Endpunktes sowie mit besonderer Berücksichtigung eines beachtenswerten Mittelgliedes die Gelegenheit bietet, im Geiste durch Einschaltung der übrigen bekannten Glieder die Reihe zu ergänzen, lässt er es doch unbestimmt, wohin man den bildergeschmückten Saalraum verlegen soll, in welchem ihm Wenzel IV. die Darstellungen seines Stammbaumes erläuterte. Da er nacheinander des Aufenthaltes und seiner Erlebnisse auf den königlichen Schlössern Karlstein, Točnik und Neuhaus bei Prag<sup>1)</sup> gedenkt, so könnte es für den ersten Augenblick fast berechtigt erscheinen, ernstlich daran zu zweifeln, ob man »quandam aulam« überhaupt mit Sicherheit gerade nur auf ein bestimmtes der drei genannten Schlösser beziehen dürfe. Edmund de Dynter bietet glücklicherweise selbst, wenn er auch den Namen des Schlosses nicht anführt, den verlässlichsten Anhaltspunkt in dem Erklärungszusatz zu den Bildern »quas predictus Karolus imperator genitor suos inibi depingi fecerat«. Nach diesen Worten bildeten die Ahnenbilder den künstlerischen Schmuck eines Saalraumes, dessen Anordnung und Herstellung Karl IV. ausschlaggebend bestimmt hatte, woraus sich mit Nothwendigkeit die weitere Annahme ergibt, dass dieser Saal sich in einem von Karl IV. selbst erbauten oder wenigstens würdig restaurierten Schlosse befunden haben muss. Da für die nähere Bestimmung desselben vor allem die von Edmund de Dynter genannten drei Schlösser in Betracht kommen, so rückt Karlstein wie in seiner Aufzählung sofort an die erste Stelle. Denn diese Königsburg war nicht nur unter Karl IV. begonnen und vollendet, sondern auch nach seinen Anweisungen mit einem theilweise noch erhaltenen, ungemein reichen Bilderschmucke ausgestattet worden, in welchem bei der Anordnung der Bildnisse Karls IV. und seiner Gemahlinnen der gesteigerte Anspruch der Persönlichkeit an eine entsprechende Berücksichtigung durch die Kunst und in den Treppenhausbildern aus der Wenzels- und Ludmilalegende auch ein gewisser Familienstolz sich geltend machte. Und da nach mehreren Analogien<sup>2)</sup> angenommen werden darf und durch den nunmehr feststellbaren thatsächlichen Befund erweisbar ist, dass die in Karlstein einst vorhandene Genealogie der Luxemburger mit Karl IV. und seiner Gemahlin Blanca schloss, so spricht auch das in der Anordnung des Luxemburger Stammbaumes ersichtliche Bestreben, die eigene Person und die ganze Familie durch Berufung auf eine lange, bis in die graue Vorzeit zurückreichende Ahnenreihe zu heben, entschieden für die Zuweisung der von Edmund de Dynter beschriebenen Bilderreihe in einen Saalraum der von Karl IV. erbauten Burg Karlstein. Seines Zeitalters und seiner Anschauungsweise war ein solches, von einem großen Gedanken getragenes Werk der monumentalen Kunst Böhmens vollständig wert; Karls Bestreben, das Ansehen und die Macht seines Hauses mit allen Mitteln zu heben, fand darin einen künstlerisch vollendeten Ausdruck. Während die Förderung verschiedenartiger großer Kunstunternehmungen durch Karl IV. und besonders sein hervorragender Antheil an Karlsteins Bau und Ausschmückung den Gedanken nahelegen, dass der Kaiser namentlich in seiner Lieblingsburg den Hinweis auf eine stattliche Ahnenzahl des Luxemburger Hauses nicht missen mochte und gerade Karlstein für die Anbringung der von Edmund de Dynter beschriebenen Bilderreihe Brabanter Herzoge geeignet war, erscheinen die beiden anderen böhmischen Königsschlösser, welche Edmund de Dynter außer Karlstein besuchte, für die Zuweisung des ihn so sehr interessierenden Gemäldecyklus vollständig ausgeschlossen. Denn die Bauvollendung der von Wenzel IV. gern aufgesuchten Burgen Točnik<sup>3)</sup> und Neuhaus<sup>4)</sup> erfolgte erst lange nach dem Tode Karls IV. während der Regierung seines Sohnes, der auf ihre Ausschmückung gewiss auch bestimmenden Einfluss nahm und einen auf seine Anregung ausgeführten Bildercyklus einem für den Gegenstand besonders Interessierten gegenüber wohl kaum als eine auf Befehl seines Vaters ausgeführte Arbeit bezeichnet hätte. Da er aber die Ausführung der Bilderreihe ausdrücklich auf die Anordnung Karls IV. bezog und somit daran ebensowenig Antheil hatte als sein Vater an der Ausschmückung der beiden anderen, von Edmund de Dynter besuchten Burgen, so muss die von letzterem beschriebene »Genealogie« der Luxemburger sich nur in Karlstein befunden haben, wo der kaiserliche Bauherr auch ihre Anbringung bestimmen und überwachen konnte.

Abgesehen von diesen in der Sache selbst gelegenen Gründen spricht noch die Art, in welcher Edmund de Dynter Karlstein erwähnt, für die Annahme, dass er von dieser Burg und den Erlebnissen auf derselben die nachhaltigsten Eindrücke<sup>5)</sup> empfangen habe, unter welche man natürlich an erster Stelle die so anschauliche Beschreibung der Bilderreihe des Luxemburger Stammbaumes eingliedern muss. Karlstein hebt er in der Einzelaufzählung wie in der kurzen Zusammenfassung der von ihm besuchten Schlösser Wenzels IV. zuerst hervor; in allen hat er festlichen Empfängen beigewohnt, aber nur in Karlstein eine besonderer Erwähnung würdige Festlichkeit des Königshofes mitgemacht, die auch

<sup>1)</sup> Diese officielle Bezeichnung begegnet bei Ausstellung von Urkunden Wenzels IV. Vgl. Edmund de Dynter, *Chronica duorum Loth. et Brabantiae III.*, S. 219, 220 u. 239. — <sup>2)</sup> Neuwirth, *Mittelalterliche Wandgemälde u. Tafelbilder der Burg Karlstein*, S. 83. — <sup>3)</sup> Grueber, *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen*, 3. Theil (Wien 1879), S. 146 und 147. — Sedláček, *Hrady, zámky a tvrze království Českého*, VI. Bd. Podbrdsko (Prag 1889), S. 152 u. 153. — Heber, *Böhmens Burgen, Vesten und Bergschlösser*, III. Bd. (Prag 1845), S. 16f. — Pelzel, *Lebensgeschichte des römischen u. böhm. Königs Wenceslaus*, I. Bd. (Prag 1788), S. 240—241. — <sup>4)</sup> Neuwirth, *Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen vom Tode Wenzels III. bis zu den Hussitenkriegen*, I. Bd. (Prag 1893), S. 604 u. 605, urk. Beil. Nr. XVII u. XVIII. Nach diesen Urkunden v. 1411 u. 1412 waren die Arbeiten noch nicht ganz abgeschlossen. — <sup>5)</sup> Dazu zählt auch die Bemerkung »prout in Karlstein ipsemet nobis retulit«; vgl. Edmund de Dynter, *Chronica duc. Loth. et Brab.*, III, S. 75.

bei dem dadurch bedingten, verhältnismäßig längeren Aufenthalte ihm Zeit und Gelegenheit bieten konnte, die Ausschmückung der Burg etwas näher kennen zu lernen. Vielleicht geht man nicht zu weit, wenn man die Hervorhebung eines besonderen Festes und die Beschreibung einer bestimmten, dem Fremden gleichfalls imponierenden Ausstattungseinzelheit auf denselben, stets an erster Stelle genannten Ort bezieht, an welchem die Erinnerung des Geschichtschreibers offenbar am stärksten haftete. Denn wenn der Bildercyklus sich auf einer der beiden anderen Burgen befunden hätte, so wäre Edmund de Dwynter bei der Einzelaufzählung seiner Aufenthaltsorte Gelegenheit geboten gewesen, wie an Karlstein die Erwähnung des Festes an Točnik oder Neuhaus die Beschreibung des Luxemburger Stammbaumes anzuschließen. Für die Verlässlichkeit seiner Angaben spricht die Thatsache, dass die Einzelheiten seiner Berichte überall den Eindruck des Miterlebten oder auf bestimmten Erkundigungen Beruhenden machen<sup>1)</sup> und sich in gar manchen Wahrnehmungen über Wenzel IV., z. B. über seine Neigung zum Trunke und zu einer gewissen Gemüthsroheit, mit anderweitig sicheren Überlieferungen decken; die kurze Einschaltung der Geschichte des heil. Wenzel in sein Werk<sup>2)</sup> zeugt von seinem Interesse für die Verhältnisse Böhmens überhaupt.

Da sich aus allem ergibt, dass die von Edmund de Dwynter beschriebene »Genealogie« Wenzels IV. mit ihrem Bilderschmucke der Herzoge von Brabant als eine verbürgte Schöpfung Karls IV. sich nur auf dem von letzterem so überaus geförderten Karlstein, nicht aber auf einer der beiden anderen, erst lange nach seinem Tode vollendeten Burgen befand, so bleibt die Frage zu beantworten, ob in Karlstein ein solcher, heute daselbst nicht mehr erhaltener Cyklus vor Jahrhunderten tatsächlich vorhanden war und wann und aus welchen Gründen derselbe zerstört wurde. Die Beantwortung wird ermöglicht durch die Angaben der bekannten »Relaci o opravě hradu Karlšteina od roku 1597«,<sup>3)</sup> welche in einer den Kunstforscher zwar nicht immer erfreuenden, aber ziemlich ausführlichen Weise über einen Theil der unter Rudolf II. durchgeführten Arbeiten zur Erhaltung und Wiederinstandsetzung Karlsteins unterrichtet. Bei den im Karlsteiner Palas vorgenommenen Veränderungen wird hervorgehoben:<sup>4)</sup> »Zed' příční, dělicí na dvě sň nad ní, naproti kapli svatého Mikuláše založená, kteráž až pod palác, kde rod císaře Karla IV. vymalován byl, vyzdvížena jest.« Diese Angabe findet ihre Ergänzung in der etwas später einfließenden Bemerkung desselben Berichtes: »Z té světnice jest palác, na kterém rod císaře Karla IV. vymalován byl, kterýžto palác všechen znova zopravován byl... zdi všechny vnitř (neb staré dynchování opadlo) znova vápnem obvrženy a vydynchovány.« Aus den beiden mitgetheilten Stellen des Berichtes von 1597 ergibt sich zunächst mit Sicherheit, dass bis in das letzte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in der Karlsteiner Burg ein Bildercyklus bestand, welcher mit dem von Edmund de Dwynter beschriebenen Stammbaume der Luxemburger identifiziert werden kann und muss.

Die von Wenzel IV. gebrauchte Bezeichnung »sua genealogia« und der auf seine Angabe zurückgehende Hinweis, dass sein Vater Kaiser Karl IV. die Bilder habe ausführen lassen, entsprechen dem »rod císaře Karla IV.« und dem »vymalován byl«, da letzteres wohl zunächst auf die Anordnung desjenigen zurückzuführen ist, dessen Interessen die bildliche Darstellung eines »rod císaře Karla IV.« am meisten diene. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts war das Verständnis für die Bedeutung der in Karlstein vorhandenen Gemälde immer noch so lebendig, dass man einen bestimmten Theil derselben mit dem Ausdrucke »rod císaře Karla IV.« charakterisierte, was angesichts der besonderen Erwähnung dieses Herrschers darauf schließen lässt, dass in diesen »rod císaře Karla IV.« auch eine Darstellung des genannten Fürsten aufgenommen war, welche den dargestellten »rod« sofort als jenen mit Karl IV. zusammenhängenden erkennen ließ; ein solcher Cyklus konnte von Wenzel IV., weil ihn eben Karolus imperator genitor suus depingi fecerat, als »sua genealogia« bezeichnet werden und noch nach mehr als zwei Jahrhunderten einfach als »rod císaře Karla IV.« gelten. An der Identität der von Edmund de Dwynter beschriebenen, im Auftrage Karls IV. ausgeführten Bilderreihe und des noch in dem Berichte von 1597 genannten »rod císaře Karla IV.« in dem durch den erwähnten Kaiser erbauten und herrlich geschmückten Karlstein kann gar nicht gezweifelt werden; denn ein »rod císaře Karla IV.« in Karlstein lässt sich, da der sonstige heute noch erhaltene Karlsteiner Bilderschmuck und selbst die Nachricht über die verlorenen Darstellungen des an die Nicolausreliquie im Prager Agneskloster anknüpfenden Doppelwunders die persönliche Antheilnahme Karls IV. wiederholt festzustellen ermöglichen, gleichfalls nur auf die Erbauungszeit der Burg und einen besonderen Einfluss des kaiserlichen Bauherrn beziehen. Derselbe konnte mehr als jeder spätere Besitzer der Burg auf den Gedanken kommen, seinen »rod« zum Gegenstande der Ausschmückung seines Lieblingssitzes zu erwählen, welche er gerade damit in würdigster und in den Rahmen all seiner Bestrebungen genau passender Weise vervollständigte. Da demnach der »rod císaře Karla IV.« in Karlstein auf keinen anderen Auftraggeber besser zurückgeführt werden kann als auf Karl IV. selbst und Edmund de Dwynter in einem der drei Schlösser Karlstein, Točnik und Neuhaus eine »genealogia« der Luxemburger sah, deren Darstellungen gerade Wenzel IV. als einen auf Befehl seines Vaters ausgeführten Auftrag bezeichnete, so wird man diese zu verschiedenen Zeiten erwähnten Gemälde für ein und dasselbe Werk halten müssen, dessen Bestand in Karlstein die den Bericht des Brabanter Gesandten trefflich ergänzenden Angaben von 1597 unbestreitbar erweisen.

<sup>1)</sup> Edmund de Dwynter, Chronica dnc. Loth. et Brab. III, S. 74 u. 75. — <sup>2)</sup> Ebendas. I, 2, S. 297 u. 298, 2. Buch, 106. Cap. —

<sup>3)</sup> Wocel, Relaci o opravě hradu Karlšteina od roku 1597. Památky archeologické a místopisné, III. (Prag 1859), S. 67 u. f. und in deutscher Aussage in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission. 3. Jahrg. (Wien 1858), S. 274 u. 275. — <sup>4)</sup> Ebendas. 2. u. O. S. 70 u. 71.

Die Angaben, wo die im Auftrage Karls IV. ausgeführte »genealogia« seines Hauses und der »rod cisaře Karla IV.« in Karlstein sich befanden, berühren sich ungemein innig. Edmund de Dynter bezeichnet als Ort, an welchem sich die Bilder befanden, »quandam aulam« und schildert das Führen an denselben im Zusammenhange mit anderen Vorgängen derart, dass man annehmen muss, Wenzel IV. habe ihn aus dem für feierliche Empfänge bestimmten Raume in einen anderen Saal des Palas geführt, der im allgemeinen den vom Könige Empfangenen nicht zugänglich war und dessen Bilderschmuck nur einzelnen Begünstigten oder für den Gegenstand wie Edmund de Dynter Interessierten gezeigt und erklärt wurde. Demnach gehörte dieser Saal offenbar zu den im Palas liegenden Wohnräumen des Königs. In Karlstein lagen die letzteren in dem Stockwerke über den mit der Nicolauskapelle zusammenhängenden Räumen. Fand in einem dieser Räume der Empfang der Gesandten statt, dann müsste die Führung Edmund de Dynters durch Wenzel IV. »in quandam aulam« auf das darüberliegende Stockwerk mit den königlichen Wohngemächern gedeutet werden. Dazu stimmen auch die Angaben des Berichtes von 1597, nach welchen der »rod cisaře Karla IV.« im »palác« gemalt war; die Lage des Raumes im Verhältnisse zur Nicolauskapelle, das die erste Angabe etwas genauer feststellt, scheint gegen diese Deutung nicht zu sprechen, obzwar die Angaben »naproti kapli svatého Mikuláše« und »až pod palác« auch an das erste Stockwerk denken ließen. Dass es sich um einen Cyklus von Wandbildern handelte, ergibt sich mehr als aus der Ortsbezeichnung »na kterém« aus dem Satze »zdi všechny vnitř (neb staré dynchování odpadlo) znova vápem obvrženy a vydynchovány.« Denn derselbe fasst gleichsam mehrere Einzelangaben unter demselben Gesichtspunkte zusammen, welcher auch Geltung hat für den die Gemälde des »rod cisaře Karla IV.« umfassenden Palas, betrefft dessen kurz vorher ausdrücklich hervorgehoben ist »kterýžto palác všechen znova zopravován byl.« War nun dieser Raum zur Gänze neu hergerichtet worden und hatten sich die damit zusammenhängenden Arbeiten ganz besonders darauf bezogen, dass alle Mauern im Innern infolge des Abfallens der alten Tüncheschichten aufs neue mit Kalk beworfen und übertüncht wurden, dann müssen die bei dieser Restaurierung Karlsteins zugrunde gegangenen Darstellungen des Stammbaumes der Luxemburger Wandgemälde gewesen sein, die bei einer solchen gänzlichen Neuinstandsetzung des Raumes ihrer Unterbringung für immer verschwanden. Da gleichzeitig auch die Apokalypsedarstellungen der Marienkirche dasselbe Schicksal traf, so lässt die Gleichheit der Behandlung wohl auch auf eine Übereinstimmung der ursprünglichen Anordnung beider Cyklen schließen, nach welcher man den 1597 erwähnten, offenbar mit der »genealogia« Edmund de Dynters identischen »rod cisaře Karla IV.« als Wandgemälde zu betrachten hat. Dieselben waren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bereits nicht mehr gut erhalten und theilweise ziemlich mitgenommen, da bereits der alte Mauerwurf sich löstete und aus anderen noch später zu erörternden Gründen vereinzelt Beschädigungen mit Sicherheit nach den Copien des Cyklus festgestellt werden können. Ein solcher Zustand erklärt es vollkommen, dass man an eine Wiederherstellung der nunmehr an kein besonderes Interesse des Burgbesitzers gebundenen Wandgemälde augenscheinlich gar nicht dachte, sondern die von ihnen bedeckten, ausbesserungsbedürftigen Wandflächen gerade so wie alle anderen der anstoßenden Palasräume oder jene der Marienkirche behandelte. So verschwand unter dem sonst kunstsinigen Rudolf II. im Karlsteiner Palas ein für die Geschichte der Malerei Böhmens im 14. Jahrhunderte bedeutsamer und umfangreicher Cyklus von Wandgemälden unter neuem Kalkbewurf und unter der Tünche für immer. Zur Zeit der Aufzeichnung des über die durchgeführten Restaurierungsarbeiten sich verbreitenden Berichtes waren sie bereits nicht mehr vorhanden, wie der an beiden Stellen übereinstimmende Ausdruck »vymalován byl«, welcher dem »rod cisaře Karla IV.« gilt, beim Vergleiche mit den Bezeichnungen betrefft des damals in Karlstein von der Commission noch Vorgefundenen feststellen lässt. Hätten sie damals noch bestanden, so würde zweifellos eine Bezeichnung, die den auch in der Gegenwart der Commission fortdauernden Bestand dieser Wandbilder entsprechend hervorhob, angewendet worden sein. Doch waren sie den Commissionsmitgliedern sowie jenen, für welche ihr Bericht bestimmt war, immerhin wohlbekannt, also erst vor kurzer Zeit verschwunden, weil dieselben einen bestimmten Raum nach dem einst Vorhandenen, aber Eingeweihten recht gut Erinnerlichen charakterisierten. Das Verschwinden des Cyklus fällt nach der 1588 erfolgten Bewilligung von 750 Schock für die Ausbesserung der Burg Karlstein,<sup>1)</sup> zu deren Besichtigung der Landtag Böhmens<sup>2)</sup> auch 1593 abermals eine Commission entsandte, und vor die Aufzeichnung des Berichtes von 1597.

Da die mit so großer Umsicht und peinlicher Sorgfalt ausgeführten Restaurierungsarbeiten, welche erst vor kurzem den Karlsteiner Palas würdig instandsetzten und an einzelnen Stellen, z. B. an einem Gurtbogen aus dem Nicolausthurm<sup>3)</sup> und an den Leibungen zweier Palasfenster<sup>4)</sup>, Reste der ursprünglichen Bemalung pietätvoll bloßlegten, nicht die geringsten Spuren des Stammbaumes der Luxemburger nachzuweisen vermochten, so durften die Darstellungen desselben für vollständig verloren gelten und erschien noch vor kurzem auf Grund der hier eingehend erörterten Nachrichten die Ansicht begründet, dass über Anordnung und Darstellung, über Auffassung und Behandlungsart der in die Stammbaumsreihe aufgenommenen jeder Anhaltspunkt fehle<sup>5)</sup>; und doch ist dem nicht so. Mag sich auch heute in Karlstein gar nichts mehr von dem alten Wandbildereyklus erhalten haben, mit welchem man während der rudolfinischen Zeit gründlich aufgeräumt zu haben scheint, so ermöglicht doch ein glücklicherweise bis auf die Gegenwart unversehrt gebliebener Beleg, der kaum ein Vierteljahrhundert vor dem Verschwinden der Bilder in Karlstein hergestellt wurde, eine in fast allen

<sup>1)</sup> Die böhmischen Landtagsverhandlungen und Landtagsbeschlüsse vom Jahre 1526 bis auf die Neuzeit. VII. (1586—1591, Prag 1891) S. 286. — <sup>2)</sup> Ebendas. VIII. (1592—1594, Prag 1895) S. 383 u. 392. — <sup>3)</sup> Newirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder d. Burg Karlstein. S. 85 m. Taf. XXVI, Abb. 3. — <sup>4)</sup> Ebendas. S. 57. — <sup>5)</sup> Ebendas. S. 83.

wichtigen Einzelheiten wohlbegründete und zuverlässige Vorstellung über die Ausdehnung des Luxemburger Stammbaumes, über die Reihenfolge und Darstellung der in demselben vorgeführten Persönlichkeiten.

Als ein über all diese Einzelfragen vollkommen verlässlichen Aufschluss gebender Beleg erscheint die Handschrift Nr. 8330 (Nov. 432) der k. und k. Hofbibliothek in Wien. Die in lichtgrünes Leder gebundenen Deckel umschließen 98 mit neuer Zählung versehene Blätter (41 cm × 27,8 cm), deren Darstellungen sich durchaus auf Böhmen beziehen; die Beschaffenheit des Papiers, dessen Wasserzeichen im ersten und zweiten Theile der Handschrift sich vielfach ganz genau entsprechen, bleibt überall unverändert.

Nach drei leeren Blättern hebt die Zählung des ersten Theiles mit einem Titelblatte<sup>1)</sup> an, dessen goldgehöhte braune Leiste (34,5 cm × 22,3 cm) mit den von zwei concentrischen Kreisen gebildeten Ornamenten nach allen Seiten durch zwei feine Parallelstriche in Gold und Silber von der schwarzen Blattgrundierung geschieden ist. Innerhalb dieses Rahmens liegt auf blauem Grunde ein mit Gold gehöhter rosafarbener Rahmen in kraftvoll geschwungenen Linien (unten 4 cm, auf beiden Seiten 4,2 cm breit), seitlich mit je einem Frauenkopfe, unten mit der Maske eines derbnasigen Männerkopfes geziert, an welchem sechs Hörner und fledermausartige Ohren sichtbar sind. Diese drei Rahmentheile begrenzen eine offenbar für die Titelanbringung ausgesparte, leergebliebene Fläche (21 cm × 13,5 cm), über welcher zwischen zwei in den oberen Ecken vertheilten Brustbildmedaillons ein graublauer Helm mit geschlossenem Visier eingestellt ist. Innerhalb der den Helm schmückenden Bügelkrone, welche vorn noch mit einem Kreuze geziert ist, erscheint eine rosafarbene schattierte, weiße Infel, von welcher nach rückwärts zwei lichtgrüne, mit goldenen Fransen besetzte Fanonstreifen, an der Seite ein dritter golddurchwirkter herabhängen. Rechts und links von dem Helme steht je ein blondgelockter Engel in einem rosafarbenen und in einem lilafarbenen Kleide; die emporgerichteten Flügel sind rosafarben und lichtgelb, beziehungsweise lichtgrün. Die neben diesen helmhaltenden Engeln in die oberen Ecken eingerückten Medaillons bieten die Brustbilder Karls IV. und einer seiner Gemahlinnen, merkwürdigerweise die in Einzelheiten genau durchgeführten Copien der Bildnisse über dem Thürsturze der Karlsteiner Katharinenkapelle. Die Einstellung dieser Nachbildungen, auf deren Beschreibung und Charakterisierung noch weiter unten eingegangen werden wird, muss gewiss, da sie an so hervorragender Stelle, gleichsam am Kopfe des sonst jedes weiteren Bildnisschmuckes entbehrenden Titelblattes erfolgte, zu dem andeutenden und vorbereitenden Zwecke des letzteren in innigster Beziehung stehen und lässt wohl vermuthen, dass zwischen den Medaillonsdarstellungen und dem Folgenden ein unbestreitbarer Zusammenhang bestand und etwas auf Karl IV. irgendwie Bezügliches geboten werden sollte.

Nachdem die Bl. 1' bis 5' leer geblieben, setzt auf Bl. 6 eine Reihe von Darstellungen verschiedener Persönlichkeiten ein, welche auf einem Postamente bald mehr, bald weniger lebhaft ausschreiten, ruhig dastehen oder auf einfachem Sitze in feierlicher Haltung thronen. Die Gleichartigkeit der ganzen Anordnung der Postamente und die unter letztere gesetzten, von 1 bis 56 laufenden Zahlen bezeichnen die gleichsam durch einen gemeinsamen Gedanken zusammengehaltenen Darstellungen als ein in sich abgeschlossenes Ganzes, als eine bestimmtem Ziele zustrebende Bilderreihe, deren letzte Glieder auffallenderweise Karl IV. und seine erste Gemahlin Blanca bilden; durch Ziffernbeigabe mit den früheren verbunden, erscheinen sie gleichsam als der Gipfel eines von bestimmtem Ursprunge ansteigenden Cyklus, der mit ihren Bildern seinen Abschluss erreicht und folgende Persönlichkeiten umfasst: 1. Noe, 2. Cham, 3. Chus, 4. Nembrot, 5. Belus, 6. Ninus, 7. Saturnus, 8. Jupiter, 9. Dardanus, 10. Herictonius, 11. Ylus, 12. Priamus, den ersten König der Trojaner, 13. Martomirus<sup>2)</sup>, 14. Pharamundus<sup>3)</sup>, 15. Clodio, 16. Meromungus<sup>4)</sup>, 17. Hildericus, 18. Clodoweus alias Ludowicus, 19. Lotharius, 20. Cylpericus, 21. Lotharius magnus, 22. Bliothilda, 23. Ansubertus<sup>5)</sup>, ihren Gemahl, 24. Arnoldus, 25. Arnolphus, Bischof von Metz, 26. die heil. Boda<sup>6)</sup>, 27. Anchysus Francigena, den Sohn beider, und 28. als seine Gemahlin die heil. Begga, Herzogin von Lothringen und Brabant, 29. Pypinus den Jüngeren, 30. Carolus Marcelli<sup>7)</sup>, 31. Pypinus, 32. Kaiser Karl den Gr., 33. Ludwig den Frommen, 34. Karl den Kahlen, 35. Ludwig den Stammer, 36. König Ludwig von Frankreich, 37. Herzog Karl von Lothringen und Brabant, 38. seine Tochter Gerberga und 39. ihren Gemahl Lambert mit dem Barte<sup>8)</sup>, 40. Heinrich den Älteren, Grafen von Brüssel, 41. den Grafen Lambert, 42. den Grafen Heinrich, 43. Herzog Gottfried mit dem Barte von Lothringen, 44. Herzog Gottfried den Jüngeren von Lothringen, 45. Heinrich den Älteren und 46. seine Gemahlin Metilde<sup>9)</sup>, 47. Herzog Heinrich II. und 48. Herzog Heinrich III. von Lothringen, 49. Herzog Johann I. von Lothringen und Brabant, Vater der Gemahlin Kaiser Heinrichs VII., 50. ein Herzog mit fehlender Postamentinschrift<sup>10)</sup>, 51. Kaiser Heinrich VII. und 52. seine gleichfalls ohne Postamentinschrift gebliebene Gemahlin, 53. König Johann von Böhmen, 54. seine Gemahlin Elisabeth, die Tochter des böhmischen Königes Wenzel II., 55. Kaiser Karl IV. und 56. seine erste Gemahlin Königin Blanca von Böhmen. Das Wörtchen »genuit« verbindet mit ganz geringen, fast verschwindenden Ausnahmen die einzelnen Gestalten in festen Beziehungen untereinander, die sich unter der Gesamtbezeichnung »genealogia« zusammenfassen lassen. Dieser Genealogiecyklus, welcher mit den Bildnissen Karls IV. und der Königin Blanca schließt, geht durch König Johann und Königin Elisabeth auf Kaiser Heinrich und mit seiner Gemahlin auf die Herzoge von Brabant zurück, die bis auf Johann III. im Bilde vorgeführt erscheinen, und durchläuft eine Karl den Großen berücksichtigende, noch über den Trojanerkönig

<sup>1)</sup> Vgl. die Umrahmung des Titelblattes. — <sup>2)</sup> Statt Martomirus. — <sup>3)</sup> Statt Pharamundus. — <sup>4)</sup> Offenbar verlesen aus Merovingus. — <sup>5)</sup> Verlesen aus Blichilde und Ansbert. — <sup>6)</sup> Verlesen aus Doda. — <sup>7)</sup> Statt Martellus. — <sup>8)</sup> Hier scheint eine Verwechslung mit dem Grafen Lambert II., genannt Baldricus, vorzuliegen. — <sup>9)</sup> Richtig Mechilde oder Mathilde. — <sup>10)</sup> Wohl identisch mit dem von Edmund de Dwyer genannten Herzoge Johann III.

Priamus hinaufreichende Ahnenreihe. Hält man die also zusammenhängende Bilderfolge neben die von Edmund de Dynter beschriebene, ihm durch Wenzel IV. erklärte »genealogia« dieses Luxemburgers, die von den Trojanern ausging, Karl den Großen und alle Brabanter Herzoge sowie den durch die Tochter Johanns I. mit letzteren verwandten Kaiser Heinrich VII. und seinen Sohn König Johann bot, dann wird man wohl annehmen müssen, dass zwischen beiden Cyklen überaus nahe Beziehungen bestehen. Erwägt man, dass Edmund de Dynter die Anreihung der Luxemburger an die Herzoge von Brabant und ihre bis auf die Trojanerzeit zurückverfolgten Ahnen bei Kaiser Heinrich VII. durch den Hinweis »habet filiam primi ducis Johannis Brabancie, ex qua genuit avum suum Johannem« vollzieht, und in der Wiener Handschrift Nr. 8330 bei den Darstellungen des Herzogs Johann I. von Brabant und Kaiser Heinrichs VII. die Inschriften einmal die »consortem Heinrici Lucenburgensis, qui Heinricus fuit septimus imperator Romanorum«, das anderemal als Sohn den »Johannem regem Boemiae primum huius nominis« hervorheben, so erscheinen beidemal an derselben Stelle jene Glieder oder Persönlichkeiten eingeschaltet, welche die Luxemburger mit den Brabanter Herzogen verbinden. Endlich kommt noch in Betracht, dass Wenzel IV. von den durch ihn als seine Genealogie bezeichneten Bildern der Brabanter Herzoge behauptet, sein Vater Karl IV. habe dieselben malen lassen, und dass auch die Bilderfolge der Brabanter Fürsten in der Wiener Handschrift Nr. 8330 sich als ein im Auftrage Karls IV. ausgeführtes Werk darstellt. Dasselbe schließt mit den Bildnissen Karls IV. und seiner Gemahlin Blanca, welche die bis zu ihnen fortgesetzte und erst mit ihnen abbrechende Zählung den Brabanter Herzogen anreicht. Wie der kaiserliche Bauherr nicht viel später auch den Darstellungen aus der Wenzelslegende im Karlsteiner Treppenhause sein Bild und das seiner Gemahlin anzuschließen befahl, wie er solche Bildnisse noch anderwärts in Karlstein<sup>1)</sup>, in der Wenzelskapelle und auf dem Mosaik des Prager Domes anordnete, so ist wohl die Anordnung seines eigenen Bildnisses und jenes der Königin Blanca am Schlusse einer langen Bilderreihe darauf zu deuten, dass letztere als ein im Auftrage Karls IV. hergestelltes Werk schon durch die Einbeziehung der Bilder des Auftraggebers und seiner Gemahlin charakterisiert bleiben sollte. Da nun die Wiener Handschrift Nr. 8330 die Darstellungen einer im Auftrage Karls IV. ausgeführten, bis zu den Trojanern zurückreichenden Bilderfolge der Brabanter Herzoge bietet, welche durch die besondere Betonung der Heirat Kaiser Heinrichs VII. mit der Tochter des Herzogs Johann I. von Brabant zu den Luxemburgern hinüberleitet, und auch die Edmund de Dynter bekannte Bilderreihe derselben Fürsten genau durch die vollkommen gleichen Merkmale gekennzeichnet erscheint, so ist wohl nicht daran zu zweifeln, dass beide Cyklen identisch sind oder — besser gesagt — die vom Könige Wenzel IV. dem Brabanter Gesandten erläuterte Genealogie in den Genealogiedarstellungen der Wiener Handschrift erhalten ist.

Wie bereits früher erläutert wurde, befand sich der von Edmund de Dynter beschriebene Cyklus in Karlstein, wohin auch die in Rede stehenden Bilder der Wiener Quelle aus Gründen, die in der Handschrift selbst liegen, gewiesen werden müssen. Unmittelbar an die Bildnisse Karls IV. und seiner ersten Gemahlin Blanca schließen sich nämlich auf Bl. 60 und 61 verhältnismäßig sehr getreue Copien zweier, heute noch in Karlstein recht gut erhaltener Wandbilder. Dies sind an der Südwand der Marienkirche die Übergabe des zwei Dornen aus der Krone Christi enthaltenden Krystalles durch den Dauphin an Karl IV. und Karl IV., mit einem ihm gegenüberstehenden gekrönten Fürsten ein Reliquienkreuz haltend. Da diese Scenen in einer von dem Originalzustande abweichenden Art auf Postamente gestellt sind, deren Aufbau und Behandlung jenen der 56 vorangehenden Darstellungen vollauf entspricht, so müssen sie in das Werk jener Hand einbezogen werden, welche die ganze Bilderreihe ausgeführt hat. Letztere rückt dadurch zwischen ein Titelblatt, dessen Medaillons Copien der Bildnisse Karls IV. und seiner Gemahlin über der Thüre der Karlsteiner Katharinenkapelle bietet, und zwei Copien heute noch bestehender Wandbilder aus der Karlsteiner Marienkirche. Zwischen den Nachbildungen mehrerer, derzeit in Karlstein noch an dem Orte der ursprünglichen Anordnung befindlicher Wandgemälde steht nun in der Wiener Handschrift Nr. 8330 eine durch fortlaufende Zählung zu einem Ganzen verbundene Reihe von 56 Darstellungen, welche durch die am Schlusse eingestellten Bildnisse Karls IV. und seiner Gemahlin als im Auftrage des Karlsteiner Bauherrn ausgeführt erscheinen und mit ihren Beziehungen zu Heinrich VII. und seinem Sohne König Johann, zu den Herzogen von Brabant, zu Karl dem Großen und zu den Trojanern vollkommen der von Edmund de Dynter beschriebenen, in Karlstein zu suchenden »genealogia« Wenzels IV. entsprechen. Da die Copien wohlbekannter Bildnisse Karls IV. und seiner Gemahlin keineswegs durch einen Zufall oder nach dem Belieben des Malers auf das Titelblatt gekommen sein können, sondern im Zusammenhange mit dem Ganzen eine auf den folgenden, mit ihnen in Beziehung stehenden Inhalt gleichsam vorbereitende Bedeutung haben und gleich an der Spitze des Werkes durch Hervorhebung der besonders interessierten Persönlichkeiten ersichtlich machen sollten, mit wem die hier gebotene Bilderfolge zusammenhänge, so bereiten diese Nachbildungen Karlsteiner Bilder auf etwas vor, was wie sie selbst auf die Anordnung Karls IV. zurückgeht und mit ihm und seinem Hause, dem »rod cisafe Karla IV.«, innigst zusammenhängt, weshalb er nicht allein, sondern mit seiner Gemahlin abgebildet wurde. Ebenso nahe lag der Gedanke, an einen Cyklus, der durch Copien Karlsteiner Bilder Karls IV. und seiner Gemahlin eingeleitet und abgeschlossen wurde und gleichfalls die Räume der Karlsteiner Burg schmückte, die Nachbildungen anderer Karlsteiner Wandgemälde anzureihen, welche gleichfalls Karl IV. in den Vordergrund stellten. Da nun gleichsam Einleitung und Schluss, die ja organisch mit dem ganzen Inhalte verbunden sein müssen, auf Karlstein unwiderleglich zurückgreifen, muss zweifellos auch die zwischen ihnen stehende Bilderfolge, die einem noch am Ende des 16. Jahrhunderts in Karlstein vorhandenen Wandbildercyklus genau entspricht, aus Karlstein stammen und die von Wenzel IV. dem

<sup>1)</sup> Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein. S. 83.

Brabanter Gesandten erklärte Genealogie der Luxemburger sein, die trotz des Verlustes der Originalbilder nun nach ganz vortrefflichen Copien in vollem Umfange nachgewiesen werden kann.

Die Einzeichnung auf Bl. 61' «Sequentes picturae exstant in capella D. | Wenceslai · reliquae desiderantur» gilt den drei Darstellungen auf Bl. 62, 63 und 64; dieselben sind Copien der heute noch im oberen Theile der Prager Wenzelskapelle erhaltenen Wandgemälde aus der Wenzelslegende.<sup>1)</sup> Bl. 62 wiederholt die an der Westwand der genannten Kapelle sichtbare Begrüßung des heil. Wenzel am Hofe des deutschen Kaisers; den obersten, zugleich als Hintergrund gedachten Theil bildet ein säulengetragener Saal, in welchem rechts und links von dem zwischen den Wappen Deutschlands und Böhmens aufgestellten Throne je drei Reichsfürsten sitzen. Im Mittelgrunde eilt der greise Kaiser in reichgemustertem Goldbrocatmantel auf den am Herzogshute kenntlichen heil. Wenzel zu, den nach der bekannten Legende<sup>2)</sup> auf jeder Seite ein Engel begleitet, während das weitere, buntgekleidete Gefolge sich gleichmäßig rechts und links vertheilt. Im Vordergrunde wird der eben vom Rosse steigende heilige Herzog bei seiner Ankunft von den Bediensteten des Kaisers begrüßt; zu beiden Seiten der zum Mittelgrunde emporführenden Treppe sind je drei Wappen, links der drei geistlichen, rechts der drei weltlichen Kurfürsten mit Ausnahme Böhmens, angeordnet. Über dem Bilde steht die Bemerkung «Hanc historiam describit Dubravius . . . fol. 37»<sup>3)</sup> und unter dem gleichfalls vom Pferde steigenden Jünglinge in gelbem Mantel, dreifarbigem Hose und rothem Federbarett rechts von dem heil. Wenzel die wohl ganz willkürliche Deutung «Puto esse Boleslaum fratrem. Electionem aut institutionem longe post factam.» Auf Bl. 63 schaufelt der heil. Herzog auf einem Friedhofe, durch dessen Thor eben ein Priester mit einem Jünglinge tritt, ein Grab; neben letzterem stehen drei sich lebhaft unterhaltende Männer, deren einer nach der Grube herabdeutet, und im Mittelgrunde eine Bahre, verhüllt durch ein kreuzgeschmücktes Tuch. Den Vorgang erklärt die Unterschrift des Bildes «Puto hic corpus s. Ludmillae auiae S. Wenceslai erui, de quo Dubravius lib. 5(?) fol. 38.»<sup>4)</sup> Der Darstellung auf Bl. 64 gilt die derselben Quelle<sup>5)</sup> entlehnte Deutung «Corpus S. Wenceslai ad carcerem arci Pragensi subvectum immobile permanet. Dubravius lib. 5. hist. Boh. fol. 41.» Der die sterblichen Überreste des Heiligen überführende Wagen hält vor dem Gefängnisse, aus dessen vergittertem Fenster zwei Eingekerkerte heraussehen. Kraftvoll schwingt der auf dem einen Rosse sitzende junge Mann die Peitsche, um die Pferde anzutreiben, die im Zurückwerfen des Kopfes und im Aufreißen des Gebisses gut beobachtete Bewegung zeigen. Zwei in der Gefängnisthüre sichtbar werdende Männer, deren einer durch die von dem Halseisen herabfallende Kette als Gefangener gekennzeichnet ist, markieren gleichsam den Augenblick des Anhaltens «quam vincti ad unum omnes e carcere illo dimissi fuissent» und wenden sich einer lebhaft bewegten Gruppe von drei Männern nach rechts zu. Diese drei Copien, welche gleichfalls an Wandmalereien eines böhmischen Kunstdenkmales anknüpfen, erreichen nicht die Feinheit der Ausführung der ihnen vorangehenden Darstellungen, sind im allgemeinen flüchtiger gearbeitet und auch im Farbauftrage roher; die Erklärungen wurden offenbar etwas später hinzugefügt, als der Besitzer der Handschrift die Bedeutung der Scenen genauer bestimmen wollte.

Der zweite Theil der Wiener Handschrift Nr. 8330 umfasst von Bl. 65 bis 98' eine prächtig ausgeführte Sammlung der Wappen der böhmischen Ländergebiete und des böhmischen Adels; durchschnittlich sind je vier auf eine Seite vertheilt, meist in heute noch überaus frischen Farben und nur vereinzelt in leichten Strichen mit der Feder gezeichnet, ohne dass die Colorirung erfolgte.

Auf Bl. 65 eröffnet wiederum ein Titelblatt, dessen Anlage und Ausführung außerordentlich an das Titelblatt des ersten Theiles erinnert, die zweite Abtheilung. Auf schwarzgrundiertem Blatte liegt ein gelbbrauner goldgehöhter Rahmen (30,5 cm × 22,5 cm), dessen geschmackvoll gegliederte Leiste nach außen zwei Parallellinien in Gold und Silber abgrenzen. Innerhalb dieser Leiste baut sich eine vorn mit zwei Säulen besetzte Nische auf, in welche ein von prächtig ausgestatteter Krone überdeckter rother Schild mit dem gekrönten zweisehswänzigen Wappenlöwen Böhmens (14 cm × 12 cm) eingestellt ist; an dem Wölbungsbogen der Nische stehen die goldenen Rosetten auf dunklem Casettengrunde. Die Säulencapitäl und der untere Theil der Säulenschäfte ahmen offenbar vergoldete Bronze nach, indes der obere Theil der Schäfte als brauner Marmor gedacht ist. Unter dem Wappenschild ist in einer reichgeschmückten Sonderumrahmung mit ausgesprochenen Spätrenaissanceformen ein schmales Rechteck für die Einstellung eines Titels (4,3 cm × 15,5 cm) ausgespart.

Für die Bestimmung der Entstehungszeit der Copienfolge und der Wappendarstellungen ist von ganz besonderer Wichtigkeit die Einstellung der beiden als Füllstücke der Zwickel über den Säulen angeordneten, länglich gezogenen Medaillons, deren Lorbeerkränze mit Goldbändern umflochten sind und den Anordnungsgedanken des vorderen Titelblattes mit den Medaillonbildnissen Karls IV. und seiner Gemahlin aufnehmen; mit letzteren stimmt auch der violette Grund überein (Abb. 1).

Das linke Medaillon (4,6 cm × 2,9 cm) zeigt den scharf im Profile nach rechts blickenden Kaiser Maximilian II., dessen augenscheinlich sehr sorgfältig durchgebildeter Kopf in allen Einzelheiten das Streben lebenswahrer Darstellung erkennen lässt. Der schütterere Haarwuchs auf dem Scheitel, das etwas dichtere Haar an der rechten Schläfe und am

<sup>1)</sup> Tabulae codicum manu scriptorum praeter Graecos et Orientales in bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum. V. (Wien 1871), S. 239 bezeichnen dieselben nicht ganz zutreffend als «Imagines pictae ex historia Bohemica desumptae», da die Legende im Vordergrunde bleibt. — <sup>2)</sup> Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein. S. 59. — <sup>3)</sup> Dubravius, Historia Boemica. (Basel 1575.) S. 37 bietet die Schilderung des Vorganges. — <sup>4)</sup> Ebendas. S. 37 u. 38 berichtet über diese Begebenheit. — <sup>5)</sup> Ebendas. S. 41.

Hinterkopfe, der kurz gehaltene braune Knebelbart, die Furchen auf der hohen Stirn, das ausdrucksvolle Auge, die gerade Nase mit schön ansetzendem Flügel, die fein gefaltete, über den Panzer hervorquellende Halskrause, die trotz der kleinen Verhältnisse überaus genaue Behandlung des blaugrauen Panzers mit seinen Goldsäumen, Goldnägeln und dem rothen Schulterriemen bekunden Anlehnung an tatsächlich Gesehenes, dem der Maler augenscheinlich mit möglichster Treue gerecht werden will. Die gelbbraune Inschrift vorn an der Deckplatte über der linken Säule bezeichnet den Dargestellten als D[OMINVS] MAXIMILIANVS II.; auch ohne dieselbe wäre die Persönlichkeit des Kaisers ohne große Schwierigkeiten feststellbar, wenn man erhaltene Bildnisse desselben und seiner Gemahlin mit den Medaillons näher vergleicht.

Dem Kaiser ist in dem über der rechten Säule angeordneten, rechts etwas eingedruckten Medaillon seine Gemahlin Maria (4,5 cm X 2,9 cm) zugewendet. Das zart gearbeitete weiße Häubchen auf den fein weißgehöhten blonden Haaren, die zierlich hinter das linke Ohr gekämmt sind, verräth wie die sorgsam gefaltete, am Kinn eng anliegende Halskrause oder die prächtig durchbrochene Spitze auf dem schwarzen Kleide eine vorzügliche Einzeldurchbildung, die an den Puffärmeln und vorn an der Brust nicht nur das Aufnähen der paarweise nebeneinander gestellten Perlen betont, sondern auch in dem Aufsetzen der Lichter auf den Unterschied des Seiden- und des Samtglanzes feinfühlig Rücksicht nimmt. Trotz hoher Stirne, an welche die gerade Nase ohne merklichen Übergang ansetzt, hat das Antlitz mit dem etwas starrer Ausdrücke des blauen Auges und dem auffallend starken Vortreten der tiefer zum Kinn herabdrückenden Unterlippe, die hier den Mund des Zuges freundlicher Anmuth beraubt, wenig Anziehendes. Wie der ganze Eindruck der Ausstattung dieses zweiten Titelblattes und namentlich die Einstellung der beiden Porträtmedaillons in den beiden oberen Ecken, so deutet auch die Carnation der Kaiserin, die überaus sorgfältige Behandlung der Kleidung und des Haares darauf hin, dass an dieser Stelle immer noch die Hand arbeitet, welche das Titelblatt des ersten Theiles mit den gleich angeordneten Medaillons der Copien Karls IV. und seiner Gemahlin über der Thüre der Katharinenkapelle entworfen und ausgeführt hat. Die Deckplatte über der rechten Säule trägt unter dem Bildnisse der Kaiserin die Inschrift D[OMIN]A[M] MARIA.

An die Anordnung der eben beschriebenen Herrschermedaillons kann die Bestimmung der Entstehungszeit des zweiten Theiles der Wiener Handschrift mit Sicherheit anknüpfen und zuverlässig zur Feststellung der Zeit hinüberleiten, in welcher die Copien und das Titelblatt des ersten Theiles ausgeführt wurden. Die Einstellung der Medaillons Maximilians II. und seiner Gemahlin auf dem Titelblatte des zweiten Theiles lässt gewiss annehmen, dass die Genannten an dieser Wappensammlung besonderes Interesse hatten; wäre sie für einen anderen Besteller ausgeführt worden, dann stünden wohl andere Bildnisse in den Titelblattmedaillons. Trägt die Bezeichnung unter dem Bildnisse Maximilians II. tatsächlich der Würde des hohen Auftraggebers zur Zeit der Ausführung Rechnung, dann verweist die bereits markierte Zählung des Herrschers in der Reihe der deutschen Kaiser die Herstellung der Wappensammlung zwischen 1564 bis 1576. Die letztere kann aber aus inneren Gründen weder vor 1569 fallen noch über 1575 hinaufgerückt werden.

Auf Bl. 67 ist außer den Wappen des Oberlandrichters von Lobkowitz und Hassenstein, des obersten Kanzlers von Pernstein und des Oberthofrichters von Schwanberg noch das Wappen eingestellt, welches »Herr von Martinitz Purggraf aufm Carlstein« führte; Bl. 69 bietet in der oberen Wappenreihe neben »Trtza von der Leipp etc.« das Wappen für »Mirskowsky von Mirskaw Burggraf aufm Carlstein vnd Schloßhauptman zu Prag.« Diese beiden Karlsteiner Burggrafen gewähren eine gegenseitige Controle für die Bestimmung der Entstehungszeit der vorliegenden Wappensammlung, da sie einander in der Amtsführung nicht ausschließen, sondern ergänzen. Seit der Regierung Wenzels IV.<sup>1)</sup> hatte nämlich Karlstein außer dem von seinem Erbauer bestimmten Burggrafen aus dem Herrenstande noch einen zweiten aus dem Ritterstande, so dass die Erwähnung zweier verschiedener Karlsteiner Burggrafen für einen ganz genau begrenzten Zeitpunkt gar nichts Widersprechendes in sich birgt, sondern nach dieser Einrichtung ganz natürlich und selbstverständlich erscheint und das Gegentheil in besonderen Gründen seine Erklärung finden müsste. Der nach Joachim von Neuhaus als Karlsteiner Burggraf aus dem Herrenstande durch mehr als 20 Jahre nachweisbare Johann Bořita von Martinitz, Herr auf Smečna, welcher 1577 starb,<sup>2)</sup> ist darum neben dem aus dem Ritterstande genommenen Karlsteiner Burggrafen Niklas Mirskowsky von Tropicitz auf Mirkow sehr gut möglich, da letzterer nach dem 1569 gestorbenen Burggrafen aus dem Ritterstande Wilhelm Muchek von Bukow<sup>3)</sup> dies Amt in Karlstein bis zu seinem Tode am 15. October 1575 bekleidete. Bis zu diesem Tage darf das Auftreten der beiden genannten Karlsteiner Burggrafen nebeneinander<sup>4)</sup> als naturgemäß

<sup>1)</sup> Ange-Jitschinsky, Beschreibung der kaiserlichen königlichen Burg Karlstein in Böhmen. 4. Aufl. (Prag, 1847), S. 15. — Körner, Die Burg Karlstein, ihre Kirchen und Kapellen (Prag, 1857), S. 9. — <sup>2)</sup> Ange-Jitschinsky, Burg Karlstein, S. 72 u. 73; Körner, Burg Karlstein, S. 69 u. 73; Sedláček, Karlstein a. a. O. S. 63. — Die böhm. Landtagsverhandlungen u. Landtagsbeschlüsse V. (1577—1580, Prag 1887), S. 193. Am 17. Sept. 1577 ist die Rede vom »itzo vacirenden Burggrafamt zum Karlstein.« — <sup>3)</sup> Neben diesem Karlsteiner Burggrafen und dem Burggrafen Martinitz ist 1565 und 1567 Mirskowsky von Tropicitz nur als Prager Schlosshauptmann genannt; vgl. Die böhm. Landtagsverhandlungen u. Landtagsbeschlüsse III. (1558—1573, Prag 1884), S. 249, 250, 387. — <sup>4)</sup> Sie erscheinen nebeneinander regelmäßig in dem Relatorenlisten des böhmischen Landtages bis 1575; vgl. Die böhm. Landtagsverhandlungen u. Landtagsbeschlüsse III., S. 506, 508, 612, 614, 747, 748; IV. (1574—1576, Prag 1886), S. 88, 89, 180, 181, 251, 252, 309.

gelten und wird die Erwähnung des einen eine Stütze der Haltbarkeit des andern.<sup>1)</sup> Denn dass die Karlsteiner Burggrafen aus dem Herren- und dem Ritterstande in derselben Quelle nebeneinander als Karlsteiner Burggrafen genannt werden, lehrt ein Blick auf die Aufzählung der Mitglieder jener Commission,<sup>2)</sup> welche 1608 in Karlstein bestimmte »Landes-Privilegien beylegen« sollten. Unter den Erwählten aus dem Herrnstande begegnet Wilhelm Slawata von Chlum vnd Koschnbergk als »Burggraff auffm Carlstein,« aus dem Ritterstande Christoph Wladislaw von Mitrowitz auf Lochowitz gleichfalls als »Burggraff auffm Carlstein.« Selbstverständlich war die Führung dieses Titels an die Dauer der Amtszeit gebunden und bezeichneten einzelne Burggrafen, wie z. B. Herr Benesch von Weitmil 1487 und 1495,<sup>3)</sup> sich selbst regelmäßig als »Burggraf zum oder auf Karlstein.« Dieser Ausdrucksweise entsprechen auch 1540 Vilém Švihovský z Ryžberka purkrabě Karlšteinský<sup>4)</sup> oder 1572 Mikuláš z Stropčic purkrabě Karlšteinský.<sup>5)</sup> Daher muss man annehmen, dass zur Zeit, als die Einstellung der Wappen des Herrn Johann Bořita von Martinitz und des Niklas Mirskowsky von Tropčitz auf Mirkow mit dem Zusatze »Burggraf auffm Carlstein« in der Wappensammlung der Wiener Handschrift Nr. 8330 erfolgte, ausschließlich den Genannten die Führung dieses Titels zukam und kein anderes Mitglied des böhmischen Herrn- oder Ritterstandes denselben gebrauchen durfte. Denn zu einer anderen Zeit wären zweifellos die Wappen anderer, eben gerade die Würde bekleidenden Adeligen als jene der Burggrafen auf Karlstein hervorgehoben worden. Diese Erwägungen berechtigen zur Annahme, dass die Wappensammlung der Wiener Handschrift Nr. 8330 zwischen 1569 und dem 15. October 1575 angelegt wurde, weil nur in diesem Zeitraume neben einem Herrn von Martinitz zugleich ein Mirskowsky von Mirskaw als Burggraf auf Karlstein möglich und tatsächlich genannt ist. Eine solche Abgrenzung der Entstehungszeit der erwähnten Wappensammlung steht nicht im Widerspruche damit, dass schon die Medaillons Maximilians II. und seiner Gemahlin Anhaltspunkte für die Bestimmung der Herstellungszeit darbieten, welche nach dem Deutungswerte der eingestellten Wappen zweier Karlsteiner Burggrafen von der weiteren Zeitspanne 1564 bis 1576 auf die beträchtlich engere von 1569 bis 1575 beschränkt wird. So ergänzen die Medaillonbildnisse des Herrscherpaares und bestimmte, nur in einer genau abgrenzbaren Zeit nebeneinander mögliche Wappen ihre Beweiskraft für die Bestimmung, wann die Wappensammlung angelegt wurde.

Eine so genaue Feststellung der Anfertigungszeit, welche vielleicht für den ersten Theil der Wiener Handschrift Nr. 8330 belanglos scheinen könnte, kommt auch diesem ganz besonders zugute, da die Entstehung des einen in mancher Hinsicht an den anderen gebunden bleibt. Das benützte Papier zeigt oftmals, z. B. auf Bl. 38, 41, 43, 46, 86, 88, 89, das gleiche Wasserzeichen und überall die gleiche Qualität. Der Schmuck des Titelblattes stimmt sowohl in der den ganzen Eindruck stark beeinflussenden schwarzen Grundierung als auch in der Anbringung von Porträtmedaillons überein, die in die oberen Ecken eingerückt sind. Die Art des Farbenauftrages und die überaus sorgfältige Arbeit bekunden durchaus die Ausführung durch dieselbe Hand, von welcher nur die Copien der Wandgemälde aus der Prager Wenzelskapelle abweichen. Muss man die Herstellung des zweiten Theiles, in welchem die Wappen zweier Karlsteiner Burggrafen erscheinen, zwischen 1569 und 1575 ansetzen, so wird auch für jene des ersten Theiles, der sich ganz an Karlsteiner Wandbilder anlehnt, derselbe Zeitraum, sicher aber höchstens die Dauer der Regierung Maximilians II. angesetzt werden dürfen, während welcher die Karlsteiner Genealogie der Luxemburger copiert wurde. Ob die Copien unmittelbar auf Befehl des Kaisers oder im Auftrage einer Mittelsperson hergestellt wurden, welche den Kaiser für den Gegenstand interessiert wusste, dürfte schwer zu bestimmen sein, da der Auftrag im Verhältnisse zu andern Kunstunternehmungen der Zeit doch zu geringfügig scheint, als dass weitläufige Aufzeichnungen darüber orientieren sollten. Allerdings lässt das Interesse, welches Maximilian II. genealogischen Darstellungen<sup>6)</sup> und Werken des Bilddruckes<sup>7)</sup> entgegenbrachte, mit Sicherheit darauf schließen, dass er selbst dem Auftrage der Copienanfertigung nahestand. Nicht minder deutet die Thatsache, dass schon 1559 im Dienste Maximilians II. der Maler und Illuminist Hans Glockenton<sup>8)</sup> begegnet und man

<sup>1)</sup> Am 19. September 1575 wurden die Karlsteiner Burggrafen Herr von Martinitz und Mirskowsky von Tropčitz aufgefordert, der Commission die Insignien zur Krönung Rudolfs II. anzufolgen, bei welcher der Burggraf Mirskowsky zur Linken des Scepterträgers gieng und gleich Martinitz einem besonderen Tische der Landesofficiere präsidirte; vgl. Die böhm. Landtagsverhandlungen u. Landtagsbeschlüsse IV., S. 259, 263 u. 268. — 1576 erscheint als Karlsteiner Burggraf aus dem Ritterstande neben dem Burggrafen Martinitz bereits Johann Wehyšák von Wehyšitz, der mit letzterem am 18. März 1577 zur Ansfolgung der Kroninsignien aufgefordert wird; vgl. Die böhm. Landtagsverhandlungen und Landtagsbeschlüsse IV., S. 569 u. V., S. 124—125. — <sup>2)</sup> Gründlicher und ausführlicher Bericht, was bey algemeinem Landtage zu Prage auffm Schlosse daselbst, im Jahre 1608. Montags nach Exandi vnd Freytags nach S. Johannis Baptistae, in gegenwart des Allerfurchtbarlichsten, Großmüchtigsten, Vnüberwindlichsten Fürsten vnd Herren, Herrn Rodolphi des Andern, Römischen Keyzers, Hungarischen vnd Böhemischen Königs etc. von allen dreyen Ständen des Königreichs Böhmen bewilliget vnd beschlossen worden. (Leipzig) S. 30—32. — <sup>3)</sup> Neuwirth, Beiträge zur Geschichte der Klöster und der Kunstübung Böhmens im Mittelalter. Mittheilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen. 34. Jahrgang (Prag 1896), S. 245—247. — <sup>4)</sup> Sedláček, Karlstein u. a. O. S. 72. — <sup>5)</sup> Ebendas. S. 74. — <sup>6)</sup> Wien, k. u. k. Hofbibliothek, Ms. Nr. 7256. Kammerrechnungen Maximilians II. Bl. 29. (Dec. 1557) Mer vmb ain grosse gedruckte daffl von papier darant das gantz geschlecht von Osterreich ist sibem Daller . . . 8 fl 10 kr. — Bl. 193. (Sept. 1561) Den 13<sup>ten</sup> in Presburg des Fürsten von Blawen Mathematico, welcher Irer Mt. Genealogiam der Hnangrischen Cronnung beschrieben, auß Beuelch Irer Mt. geben zehen taller . . . 11 fl. — <sup>7)</sup> Ebendas. Bl. 40. (Mai 1558) Dem Jacob Cardallona puechdrucker bezalt von wegen gemalt vnd gedruclit Istory Regalpojen etc. . . 28 fl. 36 kr. — Bl. 134. (1564) Den 9<sup>ten</sup> Juny in Wien Hanns Degen von Cöln vmb allerley gedruckte Pilder vnd Historien zallt . . . 29 fl 30 kr. — Denselben tag Bernhardt Siehlaandt vmb allerley gedruckte Pilder vnd Historien zallt . . . 20 fl. 20 kr. — Bl. 158. (1562) Den 10<sup>ten</sup> tag Marii Sannio de Bergamo vmb allerley gedruckte Pilder . . . 23 fl. 12 kr. — Bl. 284. (Jän. 1567) In Wienn Chasparm Stainhofer Irer Mt. Buechtrucker, welcher Ir. Mt. auch für die Jungen fursten Ion Hispaniam etliche Illuminirte Calender verret . . . 13 fl. 36 kr. Genau derselbe Betrag ist aus gleichem Anlasse Kaspar Stainhofer bezahlt am 8. Februar 1568, am 6. Jänner und 30. November 1569; vgl. Wien, k. u. k. Hofbibliothek, Ms. Nr. 9089. Kammerrechnungen Maximilians II. Bl. 9, 51 u. 88. — <sup>8)</sup> Wien, Hofbibliothek, Ms. Nr. 7256. Bl. 77<sup>v</sup>. 31. Juli 1559. Auß Beuelch Irer Khu. W. Hannsen Glockenton Maller vnd Talmunist welcher für Ir Khu: W. etlich schlagen vnd Allerley Tierlein in gips abgossen geben vier taller. — Bl. 81<sup>v</sup>. 21. Sept. 1559. Hannsen Glockenton Maller auß Beuelch Irer Khu. w. geben 5 taller.

1570 für den Kaiser zu Nürnberg «ein schön Inluminirtes Herbarium» kaufte<sup>1)</sup>, auf eine gewisse Vorliebe des kunst- und bücherfreundlichen<sup>2)</sup> Herrschers für Leistungen der Buchmalerei. Im allgemeinen ist es wohl nicht unwahrscheinlich, dass ein böhmischer König aus dem Hause der Habsburger, welche ja einen alten Stammbaum der Brabanter Herzoge gewiss nicht unbeachtet ließen, die Copienherstellung selbst veranlasst hat. Jedenfalls deutet die ungemein sorgfältige Arbeit darauf hin, dass sie mehr als Alltagsforderungen befriedigen sollte und für jemand berechnet war, der den Wert einer solchen Leistung wirklich würdigen konnte und für etwas vom Wege der damaligen Kunstbestrebungen ganz seitab Liegendes das volle Verständnis besaß. Unbedenklich darf man die Copienfolge der Wiener Handschrift Nr. 8330 unter die Unternehmungen der damals so vielfach ihre Kunstfreundlichkeit bethätigenden Habsburger einreihen; denn ihrem Hause gehört gerade der Kaiser an, für welchen, wie die Brustbildmedaillons des zweiten Theiles andeuten, sicher die Wappensammlung und augenscheinlich — nach so mannigfachen Übereinstimmungen zu schließen — auch die Copienfolge des Karlsteiner Wandbildercyklus angelegt wurde. Nach den Vorstellungen des 16. Jahrhunderts begann ja die Genealogie des Hauses der Habsburger selbst mit Hector und zählte unter die Mitglieder derselben den Priamus Ruland rex Vngarie, Marcomirus princeps Francorum, Pharamund, Clodius, Meroveus, Childericus, Clodoveus Christian. I., Clotarius<sup>3)</sup>. Zu den Heiligen aus der Sipp-, Mag- und Schwägerschaft Maximilians I.<sup>4)</sup> rechnete man den heil. Bischof Arnulf, Bega, Chlodoveus, Doda, Karolus Magnus. Es kann daher gar nicht Verwunderung erregen, dass ein Habsburger sich für einen alten Bildercyklus interessierte, der diese für sein Haus wichtigen Persönlichkeiten bot, und denselben copieren ließ; denn aus dem 16. Jahrhunderte liegen ja manche ähnliche Zusammenstellungen vor, welche die von Marcomirus ausgehende Reihe bieten<sup>5)</sup>. In dieser Zeit fanden die genealogischen Darlegungen des gelehrten Hirsauer Abtes Trithemius von Sponheim<sup>6)</sup> oder des Wolfgang Lazius<sup>7)</sup>, aus denen sich für Deutschland ein ebenso ungeschwächtes Interesse an der Stammsage der Franken ergibt wie in Frankreich aus der Erörterungen Pasquiers<sup>8)</sup>, ein dankbares und verständiges Publicum. Die Karlsteiner Gemälde waren offenbar bereits mannigfach beschädigt, was mit dem schon erwähnten Losblättern des Bewurfes und besonders seiner oberen Schichten zusammenhängt. Auf Beschädigungen geht es wohl zurück, dass die vorn an dem Postamente angebrachten Inschriften bei zwei Darstellungen (Bl. 53 und 55) vollständig fehlen oder bei anderen offenkundige Fehler im Texte ausweisen, z. B. Bl. 7 und 18 GENVT statt GENVT, Bl. 17 und 18 MARTOMIRVM und MARTOMIRVS statt MARCOMIRVM und MARCOMIRVS, Bl. 27 IMPERALI statt IMPERIALI, Bl. 30 das unverständliche SĒA im Vergleiche zu dem auf Bl. 32 richtigen SĀ als Abkürzung von SANCTA, BODA statt DODA, das zwischen Bl. 31 und 32 ausgefallene GENVT, welches wie auf Bl. 29 und 30 die einander ergänzenden Bilder des ANCHYSVS FRANCIGENA und der heil. BEGGA miteinander verbinden sollte, Bl. 33 der Zusatz MARCELLI statt MARTELLVM, Bl. 36 und 42 die Verstümmelungen LVDOWIC(VM) und HEINRIC(V)M, Bl. 49 MĀCHI COMITIS BOLONIENSIS statt MATHEI COMITIS BONONIENSIS, ein Schwanken zwischen LOTHARINGLĀ (Bl. 45, 51) und LOTHORINGLĀ (Bl. 32, 34, 37, 38, 40, 46, 49, 52), vielleicht auch das auffallende MEROMVNGVM, MEROMVNGVS auf Bl. 20 und 21, und das kaum richtige BLIOTHILDAM auf Bl. 26. Die Formen SĒA und SĀ auf Bl. 30 und 32, TCVM statt der Auflösung TERCIVM auf Bl. 32, Bl. 38 REGĒ, Bl. 42 COMITĒ, Bl. 52 LVCENBVRGĒN·Q·, Bl. 54' PRIMV statt der sonst durchgeführten Auflösungen REGEM, COMITEM, LUCENBVRGENSIS·QVIL, PRIMVM deuten auf eine möglichst getreue Wiedergabe bestimmter Wortbilder, die der Copist entweder überhaupt nicht verstand oder aus einem anderen Grunde aufs genaueste nachbildete. Hätte er in dem vorliegenden Cyklus eine eigene Arbeit im Auftrage eines bestimmten Bestellers geliefert, so hätte er gewiss diese Fehler der Inschriften und solche Unrichtigkeiten im Schreiben der Eigennamen vermieden, deren Vorhandensein sich jedoch vollauf durch einen möglichst getreuen Anschluss an beschädigte, dem Copisten nicht mehr verständliche Vorbilder erklärt. Die verschiedenen Mängel der Zeichnung, besonders in einigen Bewegungen der Hände oder Füße sowie in manchen Faltenwurfmotiven gehen offenbar darauf zurück, dass einzelne Originalbilder in Karlstein beschädigte, nicht mehr klar erkennbare Stellen auswiesen, bei deren Nachbildung der Copist vielleicht nicht immer ergänzte. Denn seine sonst bethätigte Sorgfalt berechtigt zu dem Schlusse, dass er bei überall gleich gutem Zustande der Originale auch durchaus gleichwertige Copien hergestellt hätte, wie er sich auch bemühte, die ihm augenscheinlich mehrmals unklaren Inschriften zu entziffern und wortgetreu wiederzugeben. Die Wandbilder der Genealogie der Luxemburger in Karlstein waren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bereits ziemlich beschädigt; vielleicht war der Umfang der Beschädigungen ein derartiger geworden, dass man unter Rudolf II. eine Wiederherstellung für aussichtslos und zu kostspielig hielt und daher von einer solchen vollständig absah. Allerdings deuten die vorliegenden Copien darauf hin, dass die Bilder noch unter Maximilian II. in einem ganz vortrefflichen Nachbildung ermöglichenden Zustande gewesen sein müssen und des Copierens durch eine tüchtige Hand für einen offenbar Kunstverständigen wert gehalten wurden, vielleicht um wenigstens das Andenken an die Bilder zu retten, deren Erhaltung schon aufgegeben war. Zwischen 1569 bis 1575

<sup>1)</sup> Wien, Hofbibliothek, Hs. Nr. 9089, Bl. 115'. S. Juni 1570. Anß Bezech Irer Khay: Mt. Dietrich Gerling zw Nürnberg, welcher Ir Mt. ein schön Inluminirtes Herbarium verkhauft . . . 100 fl. — <sup>2)</sup> Über Bücherkänfe enthalten die citirten Kammerrechnungen mannigfache Aufzeichnungen: z. B. Hs. Nr. 9089, Bl. 121 u. 125', Bl. 125 auch über die 1570 zu Frankfurt gemachte Erwerbung von «Zwayhundert Achtundzwainzig kluferstueck ans per zweu khretzer». — <sup>3)</sup> Laschitzer, Die Genealogie des Kaisers Maximilian I. Jahrbuch d. kunsth. Sammlungen d. Allerhöchsten Kaiserhauses. VII. (Wien 1888), Taf. 45—52. — <sup>4)</sup> Laschitzer, Die Heiligen aus der Sipp-, Mag- und Schwägerschaft des Kaisers Maximilian I. Jahrb. d. kunsth. Sammlungen d. Allerh. Kaiserh. IV. (Wien 1886), Taf. 10, 14, 18, 22 u. 57. — <sup>5)</sup> Ebendaa. S. 72 u. 73. — <sup>6)</sup> Joannes Trithemius, De origine Francorum. Schraderus redivivus «Rerum germanicarum scriptores varii» (Gießen 1673), S. 143 u. f. — <sup>7)</sup> Wolfgang Lazius, De gentium aliquot migrationibus (Frankfurt 1600) S. 65—68, 77, 78, 82, 83. — <sup>8)</sup> Holland, Auch eine Erklärung der Trojassage der Franken. Pfeifers Germania, 2. Jahrgang (Stuttgart 1857), S. 370.

ausgeführt, vermitteln die Darstellungen der Wiener Handschrift Nr. 8330 eine fast in allen Einzelheiten genaue Kenntnis einer Karlsteiner Bilderfolge, welche Wenzel IV. selbst als eine im Auftrage seines Vaters ausgeführte Genealogie der Luxemburger bezeichnete; sie orientieren vollauf über die Gedanken, welche die Anlage des Cyklus bestimmten, über Auffassung und Ausführung und gliedern den nicht zu zahlreichen Schöpfungen der Monumentalmalerei des 14. Jahrhunderts ein in seiner Art überaus beachtenswertes Werk von bedeutendem Umfange an.

## II.

### Die Tracht der Darstellungen

als Stütze für die Bestimmung der Entstehungszeit des Cyklus. Inhalt, Tendenz, Entstehungszeit und Meister des Stammbaumes der Luxemburger.

**W**ird es auch immer eine auf kunstgeschichtlichem Gebiete sich durchaus nicht oft wiederholende Seltenheit bleiben, dass ein fast vor einem halben Jahrtausend entstandener Bildercyklus, der als gänzlich verloren galt, in einer selbst wieder bereits mehr als drei Jahrhunderte alten Copienfolge gleichsam zu neuem Leben erwacht und in einem für die Erforscher des betreffenden Zeitalters durchaus verwendbaren Zustande zugänglich wird, so bleibt die Verwendbarkeit des damit erschlossenen Materiales in erster Linie von der Treue der vorliegenden Copien abhängig, nach deren Grade die Möglichkeit abgemessen werden kann, von der Nachbildung auf die ursprüngliche Beschaffenheit des Vorbildes zu schließen. Je größer die Treue der Copien, desto mehr erweitert sich mit ihrer zuverlässigeren Verwendbarkeit die Grundlage einer fachmännisch gesicherten Beurtheilung des Originalen, dessen Ausdrucksweise ein sachverständiger Dolmetsch aufs genaueste wiederzugeben bemüht erscheint. Mit einer gewissen Nachgiebigkeit gegen sich selbst, mit dem Anschlusse an bestimmte, wohl seiner, aber nicht einer viel früheren Zeit geläufige Anschauungen, mit Hervorkehrung einer gleichsam im Pinsel sitzenden, abweichenden Formenbehandlung entfernt sich der Copist nicht selten immer mehr vom Wesen des Originalen, das er — manchmal vielleicht fast unbewusst — durch Hineintragen gewisser Einzelheiten seiner Eigenart und Zeit in der Nachbildung trübt und ändert. Je weiter die Zeiträume auseinander liegen, denen Original und Copie angehören, je größer der Unterschied des allgemeinen Stilgefühles und der als sein sichtbarer Ausdruck geltenden Darstellungsformen ist, je geringer im Zeitalter der Copienanfertigung die Wertschätzung einer längst verschwundenen Kunst und das Bestreben möglichst genauer Nachbildung ihrer Schöpfungen ist, desto stärker wird die Bethätigung einer gewissen künstlerischen Freiheit auch in Copien durchklingen, deren Zugeständnisse an eine spätere Formensprache das Spiegelbild des Originalen nicht mehr scharf umrissen, sondern wesentlich getrübt und verzerrt zeigen müssen. Von diesem Gesichtspunkte aus erscheint es für die Bestimmung der Treue der Copienfolge in der Wiener Handschrift Nr. 8330 nicht gerade vortheilhaft, dass sie sicher in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstand, welcher das Gefallen an den Schöpfungen der Gothik des 14. Jahrhunderts immer mehr abhanden kam. Im allgemeinen konnte ein Maler dieser mit ganz anderen Kunstanschauungen arbeitenden, manch älteres Werk unbedenklich vernichtenden Zeit kaum darauf rechnen, dass die genaue Nachbildung von zwei Jahrhunderte alten Wandgemälden bei seinen Zeitgenossen viel Anerkennung und Verständnis finden würde. Ab und zu mochte höchstens einer der immerhin noch nicht zu zahlreichen Kunstsammler, einer nach bestimmten Gesichtspunkten alterthumelnden Richtung huldigend, auch auf den Besitz solcher, ihm vielleicht durch besondere Beziehungen nahestehender Werke einigen Wert legen und einem Maler einen darauf abzielenden Auftrag erteilen, welchem der Künstler nicht nur nach Maßgabe seiner individuellen Anschauung und Fähigkeit, sondern auch nach den Ansprüchen des mehr oder weniger kritisch urtheilenden Bestellers gerecht zu werden suchte. Wie man sich in dieser Hinsicht in Böhmen damals stellte, lehren außer den in die Handschrift Nr. 8330 einbezogenen Copien der Wandbilder aus der Wenzelskapelle des Prager Domes zwei Sammlungen von Nachbildungen böhmischer Wandbildercyklen, deren Anfertigung vor und nach der Ausführung der genannten Handschrift erfolgte. Herr Johann von Hasenburg und Budin besaß ein Exemplar von Copien der Bilder böhmischer Herrscher auf der Prager Burg, welche beim Brande von 1541 zugrunde giengen,<sup>1)</sup> und wollte durch Vorlage dieser Copien Ferdinand I. dazu bestimmen, bei der Wiederherstellung der Hradschiner Residenz auf die Erneuerung dieses Cyklus Bedacht zu nehmen. Die Darstellungen dieser Bilderfolge, die größtentheils gleichfalls im Auftrage Karls IV. ausgeführt wurde, zeigen nur ganz verschwindende Anklänge an die ursprüngliche Anordnung und huldigen fast ausschließlich den Formen und der Auffassung um die Mitte des 16. Jahrhunderts; eigentliche Copien nach Bildern des 14. und 15. Jahrhunderts liegen nicht vor.

<sup>1)</sup> Wien, k. u. k. Hofbibliothek Hs. Nr. 8043, Bl. r: „Ac ne quid peruersitas ingeniorum in Arce Vestrae R. M. desiderare queat, quod uidelicet priorum Ducum Regum et Caesarum nrae picturae ycones cum incendio perierunt, curam illorum morositati reperitis in mea tenui Bibliotheca his imaginibus pictis occurrere, quas ante excidium Arcis nolui mihi excipiendas et delineandas beri. Duxi itaque officij mei esse, ut pro tot Vestrae S. R. M. in me beneficiis collatis hoc picto libello Vestrae R. M. declarare fidem et gratitudinem meam pro beneuolentia Vestrae R. M. erga me. Quae picturae, si ita placitum fuerit V. R. M. in loco et habitatione prioris aut alibi depictae etc.“

Ebenso regt sich in den Copien, welche der Maler Matthias Hutsky für den Erzherzog Ferdinand von Tirol<sup>1)</sup> nach den Wandbildern der Prager Wenzelskapelle ausführte, unbestreitbar der Trieb einer etwas freieren Nachbildung, die gewissermaßen in der Luft der Zeit liegt. Dagegen schließen sich die Copien jener Wenzelskapellenbilder, welche in die Handschrift Nr. 8330 eingeschaltet sind, trotz mehr flüchtiger Durchführung enger an die Originalgemälde an und leiten auch zu einer günstigeren Beurtheilung der übrigen Copien derselben Quelle hinüber, da bei ihnen nicht wie in der erwähnten Hasenburgischen Copienfolge der Schwerpunkt auf einer mehr allgemeinen Anregung, sondern auf einer Details berücksichtigenden Nachbildung ruht.

Die Copien des ersten Theiles der Wiener Handschrift Nr. 8330 zeichnen sich durch eine für die Zeit ihrer Anfertigung geradezu überraschende, wohl kaum oftmals in anderen Werken gleich stark betonte und glücklich erreichte Treue aus. Die genaue Vergleichung aller Einzelheiten jener Darstellungen, die sicher nach heute noch in Karlstein erhaltenen Wandbildern der Katharinenkapelle und der Marienkirche ausgeführt sind und später aufs eingehendste gewürdigt werden sollen, lässt eine vielfach aufs peinlichste durchgeführte Nachbildung des Gesichtes, der Bewegung und der Gewandung feststellen und selbst kleine Abweichungen als im ganzen nahezu unwesentlich und dem Gesamteindrucke durchaus nicht abträglich erkennen; das überall hervortretende Bestreben, durch das Abbild eine möglichst vollkommene Vorstellung des Urbildes zu vermitteln, sucht dem Geiste und den Darstellungsformen des 14. Jahrhunderts möglichst und redlichst gerecht zu werden, während das ganz vereinzelte Einfließen an sich fast belangloser Änderungen nach der Behandlungsweise der späteren Zeit nirgends stört, sondern nahezu verschwindet. Die Sorgfalt, welche dem Copieren der noch zur Stunde in Karlstein vergleichbaren Originalgemälde zugewendet ist, begegnet auch in allen 56 Darstellungen der zwischen diesen Copien eingestellten Bilderfolge und berechtigt zu dem Schlusse, dass nicht minder in dieser Gruppe das Verhältnis der erhaltenen Copien zu den leider verschwundenen Originalbildern genau dasselbe gewesen und von dem Streben nach möglichster Treue bestimmt worden sei. Darf man heute behaupten, dass die Copien selbst beim Verluste der Originale in der Karlsteiner Katharinenkapelle und Marienkirche eine in allem Wesentlichen vollkommen ausreichende Vorstellung von der Ausführung, Zeichnung und Farbgebung, von der Anordnung der Personen, von ihrer Beziehung zueinander geben und nur die Bestimmung des Ortes und ihres gegenseitigen Verhältnisses freilassen würden, so erscheint auch die Annahme wohlbegründet, dass die in ganz gleichem Geiste ausgeführten anderen Copien ebenso einen gleichwertigen Ersatz für die verlorenen Originalbilder der Luxemburger Genealogie bilden und als solcher unbedenklich betrachtet werden dürfen. Denn da das Verhältnis der Copien in Gesichts- und Gewandbehandlung, in Bewegung und Handmodellierung überall dasselbe bleibt, müssen nicht minder die den Nachbildungen zugrunde liegenden Urbilder einst zueinander ganz in demselben Verhältnisse gestanden haben, das die Copien zeigen, und die Züge der Treue in der einen Gruppe die Verlässlichkeit der Darstellungen der anderen annehmen lassen.

Die geradezu peinliche Genauigkeit der ganzen Copienfolge tritt vor allem in der Nachbildung des Gewandes zutage, welche die Kleidung längst entschwundener Modeepochen aufs gewissenhafteste festhält. Die in der Zeit Maximilians II. herrschenden Kunst- und Modeanschauungen schließen es vollständig aus, dass ein Künstler jener Tage auf den Gedanken gekommen wäre, aus Eigemem einen ganzen Cyklus von Fürstenbildern in der nicht mehr verstandenen Tracht um die Mitte des 14. Jahrhunderts zu schaffen, welcher z. B. bereits die unter Maximilian I. entstandenen Bilderfolgen gar keine Beachtung schenken; bei einzelnen Darstellungen, wie jenen des Saturnus, Jupiter und Priamus, hätten zweifellos andere, den Renaissanceanschauungen geläufigere Typen sich geltend gemacht und Beachtung gefordert. Wenn letzteren nun kein Zugeständnis gemacht wird und eine zwei Jahrhunderte ältere Tracht in allen nur einem genau damit Vertrauten verständlichen Einzelheiten aufs sorgfältigste eingehalten erscheint, dann muss die Erklärung dieses für jene Zeit auffälligen Verhaltens eben in der Thatsache liegen, dass behufs Erfüllung eines ganz bestimmten Auftrages Originalbilder, welche die längst entschwundene Tracht boten, überaus genau copiert wurden. Wie die Copien der heute noch in Karlstein erhaltenen Bilder der möglichst entsprechenden Wiedergabe der Tracht um die Mitte des 14. Jahrhunderts zustreben, dem sie entstammen, so zwingt die Tracht desselben Zeitraumes in allen Copien der Luxemburger Genealogie zu dem Schlusse, dass ihnen einst vollkommen gleichgehaltene Originalbilder zur Grundlage dienten und die peinliche Durchbildung der Tracht des 14. Jahrhunderts in diesen bei der Copienfolge nur einen naturgemäßen Wiederhall fand. Begegnete aber auf den Originalgemälden — entsprechend den zur Zeit ihrer Ausführung geltenden Modeanschauungen — die Kleidung aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, in welcher Zeit ja gerade der Karlsteiner Palas erbaut und ausgeschmückt wurde, so spricht auch die Tracht der Copienfolge dafür, dass in dem Cyklus wirklich die Nachbildung der im Auftrage Karls IV. ausgeführten Genealogie der Luxemburger im Karlsteiner Palas vorliege.

Die charakteristischen Einzelheiten der Tracht lassen sich im Folgenden zusammenfassen. Da die Darstellungen einen vorwiegend repräsentativen Charakter an sich tragen und die fürstlichen Persönlichkeiten in einer ihrer Würde entsprechenden Kleidung bieten, so fand bei vielen der Herrscherornat Verwendung. Unter dem meist vorn mit einer reichverzierten Agraße zusammengehaltenen Mantel, der ganz vereinzelt mit weiten Ärmeln bedacht ist und nur einmal die Agraße auf die rechte Schulter rückt, liegt ein dalmaticaartiges, oft bis zu den Füßen herabreichendes Untergewand, in welchem ein von den Füßen bis zu den Knien geführter Schlitz manchmal die Bewegung erleichtert; ausnahmsweise

1) Neuwirth, *Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein*. S. 58 u. 59.

begegnet statt des Mantels ein weit herabwallender Rock, unter dem Halse mit kleinen Rundknöpfen geschlossen, die bei Ludwig dem Großen auf der Brust herab dicht nebeneinander gesetzt sind, indes die verkürzten weiten Oberärmler die Unterärmler gut hervortreten lassen. Den Mantel Ludwigs des Stammers schließen längs des Oberarmes fünf geschmackvolle Rosettenknöpfe. Um die Schultern Pippins des Kleinen liegt ein breiter Hermelinkragen. Mehrmals ist auch die für den Krönungsornat der deutschen Kaiser so charakteristische goldene Stola mit den einköpfigen schwarzen Adlern über der Brust gekreuzt. Die Kronen bieten fein stilisierte, abwechselnd größere und kleinere Lilienzacken, vereinzelt auch Bügel und Kreuz wie die deutsche Königskrone; die unverkennbare Nachbildung der deutschen Kaiserkrone begegnet nur bei Karl dem Großen und Karl IV. Die Verzierung des runden Scepterstabes beschränkt sich außer den Knäufen am Griffende auf einen Rundknopf und eine reich gegliederte Lilie der Spitze, aus welcher bei Heinrich VII., Karl IV. und Blanca der Eichelabschluss des deutschen Reichscepters emporsteigt. Der Reichsapfel bleibt bald ganz glatt, bald mit dem Kreuze geziert und bildet im Abschlusse der Kreuzesbalken augenscheinlich die Formen des Reichsapfels des deutschen Kaisers nach. Vereinzelt sitzt die Krone auf einer Infel, von welcher Fanonstreifen neben der Schläfe und in den Nacken nach einem gleichfalls bei der deutschen Krone erweisbaren Brauche herabfallen. Der Herzogshut entspricht der Form, welche auf den Karlsteiner Treppenhausbildern und bei verschiedenen Darstellungen des heil. Wenzel aus dem 14. Jahrhunderte nachgewiesen werden kann.

Übrigens hält die Tracht an dem Brauche der Vornehmen im Zeitalter Karls IV. fest. Wird der Mantel vorn auf der Brust durch eine mitunter reich geschmückte Agraffe zusammengehalten, dann ist mit Vorliebe die eine Mantelhälfte über der Schulter so zurückgeschlagen, dass von dem überaus fein behandelten Hermelinfutter sich die Gestalt fast plastisch ablöst. Sonst ist die Bewegungsfreiheit der Gestalt gesichert dadurch, dass der Mantel auf der rechten Schulter durch einen oder mehrere Knöpfe befestigt wird, wogegen das Knöpfen des Umhanges auf der Brust weit seltener begegnet; vereinzelt sind die ärmelartigen Ansätze bis zur Mitte des Oberarmes mit einer Reihe zierlicher Knöpfe geschlossen. Das mantelartige Unterkleid, ausnahmsweise vorn ein wenig aufgeschnitten, reicht meist noch ziemlich über die Knie, ja sogar bis zu den Füßen herab. Überfallkragen und Schulterkragen sind vorwiegend mit Hermelin besetzt; aus den in Ellbogenhöhe verkürzten Ärmeln des Oberkleides treten die oft eng anliegenden des unteren Rockes hervor. Nur bei dem Vater Gerbergas erscheint der auf der Brust mit zehn Rosettenknöpfen geschlossene Mantel stärker gekürzt.

Wo der zurückgeschlagene oder theilweise aufgenommene Mantel den Leib mehr oder weniger sichtbar werden lässt, liegen Rock und Beinkleider zumeist so eng an, dass die Körperformen trefflich zur Geltung kommen. Der Rock deckt noch fast ganz die obere Hälfte des Oberschenkels und wird bis zum Gürtel herab durch dicht gesetzte kleine Knöpfe, die auch Agraffenform annehmen, geschlossen; nur in einem Falle finden sich darin, dass die rechte und die linke Rockhälfte mit verschiedenartigem Stoffe, der einmal goldgemustert, das anderemal einfach roth mit goldenen Querstreifen ist, einer planmäßigen Abwechslung zustreben, bereits Anklänge an die später so mannigfaltig bunte Farbentheilung der mittelalterlichen Tracht. Ein herzförmig zulaufender Hermelinstreifen hebt einmal Kopf und Hals ziemlich scharf von dem übrigen Rumpfe ab. Ausnahmsweise sitzen auf Schulter und Oberarm sechs agraffenähnliche Knöpfe; ein schmaler, von der Mantelfarbe verschiedener Kragen legt sich eng um den Hals. Am Schulteransatz werden die Ärmel vereinzelt leicht gepufft. Von einem um die Mitte des Oberarmes gelegten Streifen fallen pelzbesetzte Ärmelstreifen weit herab, einmal sogar zwei auf jeder Seite; die Stoffseite wird mit augenscheinlicher Vorliebe durch einen schmalen weißen Mittelstreifen geziert. Auf der Copie des einen Bildes aus der Marienkirche neigen diese Ärmelstreifen ausgesprochener Eselsohrenform zu. Die Rückseite der enganliegenden Unterärmler, welche mitunter manschettenartig über den Handrücken herabreichen, ist mit dichtgesetzten Knöpfen geschlossen. Die Beinkleider legen sich prall um die schwellenden Schenkel und Waden, die Schuhe laufen in einen noch nicht übertrieben spitzen Schnabel aus; vereinzelt sind letztere längs des Spannes aufgeschnitten, über welchem eine schmale Spange den Schuh selbst festhält. Der mit prächtig ornamentierten Metallbeschlägen ausgestattete Gürtel rückt nur wenig an den Hüften herab und wird vereinzelt durch ein reich gegliedertes Verschlussstück über der linken Hüfte zusammengehalten; einmal liegt ein einfacher schwarzer Gürtel noch oberhalb der Hüften. Das Schwert ist vorn in der Mitte des Leibes gegürtet und hängt zwischen den Beinen herab.

Nur jugendliche Gestalten sind durchaus bartlos; es begegnet freilich auch bei einigen älteren Personen Bartlosigkeit, jedoch mit Andeutung der Bartstoppeln. Weitaus überwiegt der Bart in mannigfachen Formen des Vollbartes, bald kurz und struppig, bald lang und meist wohlgekräuselt; vereinzelt findet sich der Knebelbart und am zahlreichsten ein theils in zwei Spitzen getheilte, theils zwei Spitzen zustrebender Vollbart. Nicht selten ist auch der schön gewellt über die Brust herabfließende Rundbart, der natürlich auf Spitzenbetonung verzichtet. Bloß ausnahmsweise ist das Haupthaar kurz geschoren, wobei bei Belus eine Art Haarkranz sich um Stirn und Schläfe legt. Im allgemeinen fällt eine reiche Fülle der Locken auf Schultern und Nacken; bei der Jugend mehr natürlich, lässt sie bei älteren Personen auf regelmäßiges Kräuseln schließen. Ganz vereinzelt ist auch das Scheiteln nachweisbar, welches augenscheinlich nur wegen der überwiegend angewendeten Kopfbedeckung nicht öfters festgestellt werden kann.

Als Kopfbedeckungen der Männer begegnen außer Kronen und Herzogshut die einfache Rundkappe und verschiedenartige Hüte mit phantastisch aufgeschlagener Krempe und Pelzverbrämung; die Kappen sind auf dem Scheitel mit Knöpfen besetzt, die vereinzelt auch längs der Scheitellinie aneinander gereiht werden. Jupiter ist sogar durch einen Hut mit drei Spitzen ausgezeichnet, welcher auf einer über den Kopf gezogenen, ziemlich tief in die Stirne hereinreichenden

Kapuze sitzt. Eine ähnlich emporgezogene Kapuze umrahmt mit feinem Zaddelrande das Gesicht des Grafen Lambert. An die Mode der Schapel gemahnen die zweimal verwendeten Kränze rother Rosen. Dreimal hält ein weißer Kopfbund, dessen Enden von dem am Hinterkopfe sitzenden Knoten hinabflattern, die Haare zusammen.

Nicht gleich detailliert ist die Tracht der Frauen, deren auf der Brust durch eine reich verzierte Agraffe geschlossener Mantel manchmal das enganliegende Kleid fast ganz verhüllt. Letzteres lässt bei weitem Halsausschnitte vereinzelt die entblößten Schultern und die Hälfte der vorquellenden Brüste sichtbar werden; der Halssaum wird bei Kleid und Mantel mit kleinen Metallbeschlägen besetzt, die auch bei Anlegung eines Gürtels Verwendung finden, und in der Mitte mit einer Agraffe verziert. Weit herabfallende Ärmelstreifen sind wie bei den Männern zunächst um die Mitte des Oberarmes gelegt. Pelzbesatz deckt nur einmal die Brust; an engen Ärmeln stehen dichtgereihte Rundknöpfe. Die Haare fallen, stark aus der Stirn zurücktretend, in Lockenwellen weit herab, werden auch von einem schwarzen Bande zusammengehalten und verschwinden mehrmals ganz unter der Krausenhaube, welche Kopf, Schultern und Hals verhüllt, letzteren aber hie und da noch freilässt. Nur einmal begegnen kurz gehaltene Locken an beiden Schläfen, das anderemal wird das Gesicht durch die ziemlich tief herabhängenden Seitenflechten begrenzt. Schoßhündchen oder Bücher werden den Frauen beigegeben. Liegt in dem Umstande, dass nirgends die Fußbekleidung sichtbar wird, vielleicht ein Nachklang des höfischen Brauches, welcher den Frauen verbot,<sup>1)</sup> die Füße zu zeigen?

Die hervorgehobenen Einzelheiten der männlichen und weiblichen Tracht ermöglichen es, die Entstehungszeit des Cyklus, in dessen Copien sie begegnen, genau und zuverlässig zu begrenzen; denn da der Maler sich an die Tracht der Vornehmen seiner Tage hielt, kann letztere wiederum zur sicheren Bestimmung der Herstellungszeit der Originalbilder verwendet werden.

Für eine in Böhmen während des 14. Jahrhunderts und besonders um seine Mitte entstandene Bilderfolge verfügt man glücklicherweise außer einem nicht unbeträchtlichen gleichzeitigen Bildermateriale bei der Trachtenbestimmung über verschiedene Angaben zeitgenössischer Schriftsteller betreffs des in Böhmen damals besonders herrschenden Kleiderluxus und Modewechsels. Den ersten eingehenden Bericht gibt der Königsaal Geschichtschreiber Abt Peter von Zittau, der sich im allgemeinen über die für die Altersbestimmung der Karlsteiner Bilder in Betracht kommenden Modethorheiten seiner Tage also verbreitet:<sup>2)</sup> «*His temporibus et in annis incepit notabiliter et mirabiliter fere in cunctis hominibus et precipue in Boemie et circumiacencium terrarum partibus quedam nova curiositas et curiosa novitas tam in vestibus, quam consuetudinibus et moribus suboriri . . . Sunt quidam istorum mirabilium inventorum, qui more barbarorum barbas longas nutriunt, nec has radunt. Sunt et alii, qui dignitatem deformando virilem morem secuntur in crinibus per omnia muliebrem; alii crines suos in latum more lanificum percuciant in rotundum auretenuque diffundunt; alii calamistro crines tornant, ut comis crispantibus et circumvolantibus humeros suos ornent . . . In vestibus tanta est diversa deformitas, quanta deformium menciunt diversitas intus dicitur. Se quisque reputat feliciorum, qui excogitat novum morem. Curta et arta cum quadam mendā circa cubitum dependente in tunica, que quasi auris circumvolat asinina, iam iam videntur plurium vestimenta. Pilea longa superiusque acuta, diversimode colorata portantur in urbibus, plus in via . . . De caligis et sotularibus crura et pedes artissime stringentibus senibus et prudentibus sepe admiracio fit et risus. Nunc clerici parvas crinibus suis tectas deferunt in capitibus coronas, magnos vero in lateribus gladios et cultellos; e contra raro videmus laicum, qui in cingulo zonam non habeat ad orandum . . . Nam post naturalium regum interitum passa est Boemia diversum multiplexque dominium, de quo accepit morum consuetudines diversorum. Exiit nunc proverbium generale: Ad modum simie Boemia habet se, facit enim, quidquid alios viderit exercere.*»

Der Geschichtschreiber Franz von Prag wiederholte diese seiner eigenen Anschauung offenbar entsprechenden Ausführungen mit einigen besonders der weiblichen Tracht geltenden Zusätzen:<sup>3)</sup> «*Curta est vestis et arta circa cubitum quasi auris asinina aliquibus dependens usque ad terram; duo famuli induunt dominum propter vestis aritudinem cum labore . . . Cingulis vero utuntur latis, lana ovina contextis et metallis decoratis, et alii cordas ferunt adinstar fratrum Minorum. Ferunt quoque tracto cingulo deorsum circum femorale. Femine quoque et virgines specialiter in ornatu suo superbiam demonstrant; pepla namque preciosa sericea deferebant cum multis finibus sive extremitatibus densis et crispatis. In palliis quoque et tunicis maximas et latas fimbrias deferebant, et earum tunice superius erant valde stricte, inferius in fimbriis multis plicis dilatate et ad terram protense et in calceis eciam strictis et artis ambulabant.*» Der nun folgende Schluss, welcher sich wieder auf die Entstehung des landläufigen Sprichwortes zuspitzt, deckt sich mit der vom Königsaal Abte Peter gegebenen allgemeinen Erwägung und fügt nur hinzu, dass vernünftige Leute in Böhmen selbst diese mannigfachen Kleiderneuerungen nicht billigten. Auch Benesch von Weitmil berichtet kurz in gleichem Sinne über die Modewandlung unter König Johann,<sup>4)</sup> bietet aber außerdem noch folgende, für die Bestimmung der Dauer der damals angenommenen Neuerungen wichtige Mittheilung, welche sich unter den das Jahr 1367 betreffenden Aufzeichnungen findet und über die Verbreitung neuer Moden folgende besonders beachtenswerte Angaben bietet<sup>5)</sup>: «*In habitu vestimentorum*

<sup>1)</sup> Falke, Geschichte des Geschmacks im Mittelalter und andere Studien auf dem Gebiete von Kunst und Cultur. 2. Aufl. (Berlin 1892) S. 69. — <sup>2)</sup> Chronicon Anstae Regiae. Fontes rerum Bohemicarum, IV. (Prag 1884), S. 301, 2. Buch, 23. Cap. De novitatibus morum. — <sup>3)</sup> Chronicon Francisci Pragensis. Fontes rerum Bohemicarum IV. S. 404, 2. Buch, 19. Cap. De novitatibus morum, que temporibus regis Johannis ortum habuerunt. — <sup>4)</sup> Chronicon Benessii de Weitmil. Font. rer. Bohem. IV., S. 481—482. — <sup>5)</sup> Ebdem. S. 536.

recesserunt a vestigiis suorum predecessorum, facientes sibi breves et curtas, ymmo verius turpes vestes, ut plerumque femoralia ac posteriora viderentur. . . Circum precordia de bombace magnam spissitudinem, ut mamillas mulierum habere viderentur. Circa ventrem ita constricti erant, ut canes venatici. . . esse viderentur. . . Simili modo calceos rostratos et cum longissimis nasibus deferebant, ut male possent incedere vel ambulare.»

Die unter König Johann in Böhmen zur Herrschaft gekommene Mode erscheint ungefähr bis 1367 sich gehalten zu haben und stimmt auffallenderweise genau mit der Tracht überein, welche in der Copienfolge sich findet. Die kurzen und engen Kleider mit dem am Ellbogen manchmal bis zur Erde herabhängenden Ärmel, der wie ein Eselohr herumfliegt, die oben zugespitzten, verschiedenfarbigen Hüte, die Verwunderung der älteren, verständigen Leute erregenden Hosen und Schuhe, in welche man Beine und Füße überaus straff presste, die aus Schafwolle gewebten, mit Metallbeschlägen verzierten Gürtel entsprechen ebenso wie der Putz der Frauen, welche kostbare seidene Gewänder mit vielen Säumen und dicht gekräuseltem Besatze, an Mänteln und Kleidern breite und große Fransens trugen. Die Frauenkleider waren oben sehr eng und reichten mit den in vielen Falten gebreiteten Säumen auf die Erde; in knappen und engen Schuhen giengen auch die Frauen einher. Die Bärte wurden lang getragen, die Haare gescheitelt und bis zum Ohre hinauf toupiert oder fielen, mit dem Brenneisen gekräuselt, auf die Schultern herab. Dagegen ist in allen Männerdarstellungen noch nichts wahrzunehmen von der schon übertriebenen Kürze und Enge, ja vielmehr Unanständigkeit der Kleider, welche »femoralia ac posteriora« besonders hervortreten ließen; noch sind die Männerbrüste nicht mit Baumwolle ausgestopft, dass Männer Weiberbrüste zu haben scheinen, noch begegnet keine so enge Schnürung um den Bauch, welche sie Windhunden ähnlich machte. Auch haben die schon vom Erzbischof Ernest von Pardubitz dem böhmischen Clerus verbotenen und mehrmals erwähnten <sup>1)</sup> Schnabelschuhe keineswegs die sehr langen Spitzen, welche das Einhereschreiten so erschwerten. Während die Tracht der Copienfolge aus der Wiener Handschrift Nr. 8330 sich vollständig mit den Angaben des Königsaler Abtes Peter von Zittau und den Angaben des Geschichtschreibers Franz von Prag deckt, begegnet noch nirgends ein Anklang an die als Abgehen vom Brauche der Vorfahren bezeichneten Übertreibungen aus den Tagen des Benesch von Weitmil. Dagegen bietet die Frauenkleidung manches der »magna et multum superba pepla nec non vestes superbissimis modis exquisitae«, welche die Prager Frauen erst unter der mächtigen Wirkung der Predigten des Konrad Waldhauser ablegten.<sup>2)</sup> Da die von Benesch von Weitmil beschriebene Trachtwandlung sich erst um 1367 vollzog, um welche Zeit auch der dem Kleiderluxus entgegentretende Prediger der Prager Teynkirche nachdrücklich gegen die Modeübertreibungen Stellung nahm, so müssen die Originaldarstellungen der Copienfolge bereits in einer Zeit ausgeführt worden sein, in welcher die unter König Johann eingeführte Tracht noch unbestritten herrschte. Erwägt man, dass schon 1342 die Beschlüsse der Synode von Olmütz, die ja wegen der Zugehörigkeit zu dem Ländergebiete der böhmischen Krone auch für die Tracht Böhmens Anhaltspunkte bieten können, den »cultellis fixitalibus et desuper argentatis vel alio metallo« entgegentraten,<sup>3)</sup> so grenzt sich die Herstellungszeit der Bilder immer enger auf die von 1348 bis 1365 reichende Bau- und Ausstattungsperiode Karlsteins ab.

Betrachtet man die Tracht, welche während der zweiten Regierungshälfte König Johanns und bis um 1367 in Deutschland herrschte, so ergibt sich, dass die Trachteigenthümlichkeiten der Copienfolge derselben entsprechen und auch nach dieser Richtung mit dem Zeitgeiste übereinstimmen. Schon 1337 schritt die Kölner Synode<sup>4)</sup> gegen die engen und knappen, schwer anziehbaren Kleider, welche vorn an der Brust und über den Ellbogen hinauf vielfach mit Knöpfen besetzt waren, gegen lange Haare und Bärte sowie gegen die mannigfach verzierten Gürtel aus Gold und Silber ein; in demselben Jahre verbot das Provinzialconcil zu Trier<sup>5)</sup>, »dass man die Haupthaare inmitten der Stirne gescheitelt oder zu lang trage«. Die Limburger Chronik erwähnt außer den engen Röcken, die noch »ein spanne nahe oder knien« waren, und den eben auftauchenden langen Schnäbeln der Schuhe die Halsauschnitte der Frauenkleider<sup>6)</sup>, »also daz man ire broste binah halbe sach«. Sie kennt zum Jahre 1351 bei jungen Männern kurze Kleider »abegesneden uf den lenden unde gerunziret unde gevalden, mit engen armen« und bei Herren und Rittern »lange lappen an iren armen bit uf di erden, gefudert mit kleinespalde oder mit bunte, als den herren unde rittern zugehört.«<sup>7)</sup> Die Darstellungen der Hedwigslegende von 1353 bieten bereits weitausgeschnittene, mit Querriemen geschnürte Schuhe.<sup>8)</sup> Im Jahre 1356, als mit der Vollendung des Karlsteiner Palas auch die Ausführung der daselbst angeordneten Luxemburger Genealogie ihrem Abschlusse näher rückte, bestimmte die Kleiderordnung zu Frankfurt a. M., es sollten die »lappen an den armen niht lenger sin dan eyne elin« und die Frauen »keyne kruselen adir hullen dragen groszer dan von sehs vachens.«<sup>9)</sup> Für diese in der Stuttgarter Handschrift des Rudolf von Ems bereits verschwindende<sup>10)</sup> Krausenhaube bestimmte die gleichfalls 1356 erlassene Kleiderordnung von Speier nur »vier vach«, verbot den Frauen »ir lip oder ir bruste mit engenisse intwingen oder binden« zu lassen oder »deheinen lappen an ermeln lenger dragen danne einre elen lang von dem ellenbogen« und wandte sich gegen das Verbrämen der Röcke und Mäntel »mit beltzerke, buntzerke etc.« sowie gegen das Herabhängen der Zöpfe oder Haare<sup>11)</sup> oder dagegen, dass ein Frauenkleid »vornen abe oder bi siten zuo geknoepfelt si«. Den

<sup>1)</sup> Zibrít, Dějiny kroje v zeměč českých až po války husitské. (Prag 1892.) S. 336, Anm. 20—22. — <sup>2)</sup> Chronicon Benessii de Weitmil n. a. O. S. 540. — <sup>3)</sup> Haritzheim, Concilia Germaniae. Coloniae Agr. 1761. Bd. IV., S. 337. — <sup>4)</sup> Schultz, Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert. Große Ausgabe. (Prag-Wien 1892.) S. 289. — <sup>5)</sup> Ebendas. S. 291. — <sup>6)</sup> Wyss, Die Limburger Chronik, Deutsche Chroniken und andere Geschichtsbücher des Mittelalters. IV. Band, 1. Abtheilung (Hannover 1883), S. 38 n. 39. — <sup>7)</sup> Ebendas. S. 36. — <sup>8)</sup> Schultz, Deutsches Leben. S. 368. — <sup>9)</sup> Ebendas. S. 296. — <sup>10)</sup> Ebendas. S. 370—371. — <sup>11)</sup> Ebendas. S. 294—295.

Männern gestattete sie »waperoecke, harneschroecke und ritteroecke, die mag man wol kurtz tragen«, wollte dagegen weder einen »spitzen snabel voran an schuohen oder an lederhosen« dulden noch gestatten »deheinen bart oder scheidel« zu tragen,<sup>1)</sup> während die Nürnberger erst gegen das Ende des 14. Jahrhunderts »kaine schayteln mer tragen« ließen.<sup>2)</sup> Diese auch in den Copien festgehaltene Haartracht änderte sich schon 1367, in welcher Zeit für den Grafen Johann von Dietz »ein schlecht har mit eime langen zippen« mit dem Ausdrucke gekennzeichnet wurde »als gewontlichen zu der zit was«<sup>3)</sup>; um 1384 trugen Herren, Ritter und Knechte kurze Haare und »krolle«, über den Ohren abgeschnitten, gleich Conversenbrüdern, was bald auch Bürger, gemeine Leute und Bauern nachahmten.<sup>4)</sup> Gegen die tief ausgeschnittenen und enggeschnürten Kleider, welche die Körperformen zu deutlich hervorheben, wendet sich noch Heinrich der Teichner<sup>5)</sup> in seinem Gedichte »Von den hohen slayen«; gekräuselte Frauenhauben wurden noch 1360 und 1371 den Nonnen streng untersagt.<sup>6)</sup> Die Befestigung der Waffe in der Mitte des Gürtels begegnet schon bei den Glasgemälden der Klosterkirche Königsfelden, welche auch für den Nachweis der Farbentheilung der Tracht und für die Verwendung der Hängeärmel von Interesse sind.<sup>7)</sup> Prachtige Gürtel mit Metallbeschlägen, deren Gebrauch bis tief ins 15. Jahrhundert dauerte,<sup>8)</sup> gehörten zur Kleidung der Vornehmen, wie die Bemerkung der Limburger Chronik zum Jahre 1347 zeigt:<sup>9)</sup> »hatte einen mantel ane, was fiolenfarbe, der dan gefudert was mit kleinespalde glich sime gortel und köstlichen gepräget, als könig pflegen zu gen«. Dem Schuhwerke mit carrieren Verzierungen aus gerautem Leder, dem das Rautenwerk der mittelalterlichen Fenster nachahmenden »corium fenestratum«, welches die Abbildungen zur Romfahrt Heinrichs VII.<sup>10)</sup> den weltlichen Kurfürsten zuweisen, entspricht die Fußbekleidung der Szenen in der Karlsteiner Marienkirche sowie einiger Darstellungen der Treppenhausbilder im Karlsteiner Hauptthurm.<sup>11)</sup> Der Schuhausschnitt mit dem Befestigungsstreifen über dem Spann gemahnt an Darstellungen der St. Florianer Biblia pauperum.<sup>12)</sup>

Die Denkmale der Buchmalerei bestätigen die Angaben der Geschichtschreiber und der Kleiderordnungen. Die Darstellungen der Münchener Legenda aurea von 1362<sup>13)</sup> bieten den bis zu dem Ellbogen reichenden Schulterkragen, Farbentheilung des Kleides, das manschettenartige Hereinrücken der Unterärmel auf den Handrücken, die Zaddelung des Randes der Kapuze, die das Glasgemälde der Karlsteiner Katharinenkapelle<sup>14)</sup> wie die Stuttgarter Weltchronik des Rudolf von Ems um 1350<sup>15)</sup> gleichfalls bringt, die dicht gesetzten Knöpfe, das Gürtel des Schwertes in der Mitte des Gürtels, dessen Metallbeschläge knapp aneinander gereiht sind, und den noch auf der Kapuze sitzenden Hut, den nicht bloß der Jupiter der Copienfolge trägt, sondern auch die Stuttgarter Weltchronik des Rudolf von Ems<sup>16)</sup> zeigt; die drei Spitzen des Jupiterhutes finden ein merkwürdiges Analogon in dem Hute des Elias bei der Begegnung mit der Witwe von Sarepta der St. Florianer Biblia pauperum.<sup>17)</sup> Die Schürzung des Knotens der in zwei Enden flatternden Kopfbinde bei Cham und Herictonius erinnert an den oft begegnenden Kopfschmuck<sup>18)</sup> der Prophetenfiguren in böhmischen Handschriften der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts und begegnet ähnlich nicht nur auf der Pilatusdarstellung der Prager Wenzelskapelle,<sup>19)</sup> sondern auch bei dem dritten der vorn knieenden Ältesten auf der Anbetung des Lammes in der Karlsteiner Kreuzkapelle.<sup>20)</sup> Die Hängeärmel setzen bereits in Welislaw's Bilderbibel an<sup>21)</sup> und erscheinen in nicht viel späteren Handschriften der Prager Kreuzherrn- und der Domcapitellbibliothek<sup>22)</sup> schon weiter entwickelt; in den feinen Bildchen der Prager Štítýhandschrift<sup>23)</sup> und auf dem Votivbilde des Prager Erzbischofes Očko von Wlaschim in der Prager Galerie patriotischer Kunstfreunde<sup>24)</sup> halten sie noch die Hermelfütterung der Copien fest, deren Originale in Karlstein im Sinne der Angabe der Limburger Chronik die »langen lappen« an den Armen »mit kleinespalde oder buntes« nach Herren- und Ritterart gefüttert nachbilden wollten. Welislaw's Bilderbibel häuft in gleicher Art wie die Wiener Handschrift Nr. 8330 die Fältelung der Krausenhaube;<sup>25)</sup> bei den Štítýminiaturen rückt der Gürtel, der im Liber viaticus des Leitomischler Bischofes Johann von Neumarkt<sup>26)</sup> noch wie in der Copienfolge mehr um die Hüften sitzt, ziemlich weit herab.<sup>27)</sup> Entblößte Schultern und enggeschnürte Brüste der vorwiegend schmalschultrigen Frauengestalten finden sich in den verschiedensten böhmischen Handschriften der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts,<sup>28)</sup> und lassen begreiflich finden, dass angesichts stets wachsender Ausschreitungen Hus zu folgender Einsprache bewogen wurde: »Die Weiber trugen und tragen ihre Kleider oben an der Halsöffnung so ausgeschnitten und weit, dass beinahe bis an die Hälfte der entblößten Brüste überall jeder ihre leuchtende Haut offen erblicken kann.«<sup>29)</sup> Die Zaddeln an Kapuzen- und Kleidersäumen berühren sich in ihrer von unnatürlicher Häufung freibleibenden Einfachheit mit Darstellungen des erwähnten Liber viaticus und zahl-

1) Schultz, Deutsches Leben. S. 295. — 2) Ebendas. S. 304. — 3) Wyss, Limburger Chronik, S. 36. — 4) Ebendas. S. 76. — 5) Schultz, Deutsches Leben. S. 369. — 6) Ebendas. S. 297. — 7) Ebendas. S. 360 und Taf. II, 7. — 8) Ebendas. S. 370. — 9) Wyss, Limburger Chronik, S. 100. — 10) Irmer, Die Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. im Bildercyclus des Codex Balduini Trevirensis. (Berlin 1881.) S. 20, Taf. III, IV, V. — 11) Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde u. Tafelbilder d. Burg Karlstein. Taf. X, XI, XIX. — 12) Comesina-Heider, Die Darstellungen der Biblia pauperum in einer Handschrift des XIV. Jahrhunderts, aufbewahrt im Stifte St. Florian im Erzherzogthume Oesterreich ob der Enns. (Wien 1863.) — 13) Schultz, Deutsches Leben. Taf. VIII, 1 bis 4. — 14) Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein. Taf. XVIII. — 15) Schultz, Deutsches Leben. Abb. 299. — 16) Ebendas. Taf. VII, 3 und VIII, 6. — 17) Comesina-Heider, Darstellungen der Biblia pauperum i. Stifte St. Florian. Taf. XXII; etwas ähnlich auch Taf. XV u. XVIII. — 18) Ebendas. Taf. III, VIII, X, XXV, XXX und XXXIV zeigen Ähnliches. — 19) Neuwirth, Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombanes in den Jahren 1372—1378. (Prag 1890.) Taf. IV. — 20) Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde u. Tafelbilder d. Burg Karlstein. Taf. XLV. — 21) Schultz, Deutsches Leben. Abb. 279 u. 281. — 22) Zibrť, Dějiny kroje v zemích českých. S. 315. — 23) Schultz, Deutsches Leben. Taf. VI, 5. — 24) Mikowec, Alterthümer und Denkwürdigkeiten Böhmens. I. Band (Prag 1860.) S. 160 u. f. m. Taf. — 25) Schultz, Deutsches Leben. Abb. 279 und 281. — 26) Zibrť, Dějiny kroje v zemích českých. S. 301. — 27) Schultz, Deutsches Leben. Taf. VI, 4 und 5. — 28) Ebendas. Taf. VI, XII bis XV und für außerböhmische Handschriften Taf. VIII, S. IX, 1; X, 2 und 3 sowie Abb. 293, 302. — 29) Ebendas. S. 390.

reicher anderer Denkmale, wie des auch für die Dolchbefestigung interessanten Grabmales des 1374 verstorbenen Ritters Huglin von Schöneck<sup>1)</sup> oder jenes für den 1370 verstorbenen Rudolf von Sachsenhausen.<sup>2)</sup> An den Grabdenkmälern der 1368 verstorbenen Elisabeth von Erbach und des nur ein Jahr später dahingegangenen Ulrich von Erbach<sup>3)</sup> kann man nächst den Befestigungsstreifen für das Hängewerk der Ärmel Schuhwerk aus gerautem Leder und die den Handrücken manschettenartig deckenden Unterärmel, an jenem des 1377 verstorbenen Berthold Rucker in Schweinfurt<sup>4)</sup> die an verschiedenen Theilen der Kleidung dicht gesetzten Knöpfe studieren.

Nächst der Berührung der Tracht auf den Darstellungen der Copienfolge mit der Bekleidungsweise Deutschlands, das gerade um die Mitte des 14. Jahrhunderts zu Böhmen die innigsten Beziehungen unterhielt, bleiben auch noch Anknüpfungen an die Tracht Frankreichs in diesem Zeitraum zu beachten. Wie in Frankreich<sup>5)</sup> beschränkt man sich darauf, den eng anliegenden kurzen Rock nur längs der zum Schließen bestimmten vorderen Öffnung mit Knöpfen zu besetzen, sonst aber unten noch ringsum geschlossen zu halten. Die längs des Spannes aufgeschnittenen<sup>6)</sup> oder die aus gerautem Leder hergestellten Schuhe sind der französischen Mode ebenso bekannt wie die Zaddelung der Kleidersäume, die reichere Verzierung der dichtgesetzten Knöpfe, große Verschlussstücke der Gürtel, die Befestigungsstreifen in der Mitte des Oberarmes für die Ärmelstreifen,<sup>7)</sup> deren Ansätze in einer an die eselohrenähnlichen Streifen in der Karlsteiner Marienkirche erinnernden Weise sich schon bei einer Darstellung von 1320 nachweisen lassen.<sup>8)</sup> Die Zaddelung des Mantelsaumes beim Könige Hildericus entspricht französischem Brauche und Motive,<sup>9)</sup> ebenso der auf der Schulter durch Agraffen oder Knöpfe befestigte Mantel, welcher die freie Bewegung der einen Körperhälfte gestattet.<sup>10)</sup> Bei Karl dem Kahlen ist der in Form eines Geißbartes zugespitzte Vollbart, mit dem seit der Mitte des 14. Jahrhunderts französische Würdenträger erscheinen, bei andern, wie Noah, Nembrot, Herictonius, Priamus u. s. w., der fast gleichzeitig vom französischen Ritterstande wieder aufgenommene Rundbart festgehalten.<sup>11)</sup> Der Hermelinaufputz des Kleides Gerbergas mit den daran herablaufenden Metallschließen hat offenbar zum Vorbilde jenen ärmellosen Überhang, der manchmal kaum handbreit auf den Schultern lag,<sup>12)</sup> oft durchaus von kostbarem Pelze, namentlich Hermelin, hergestellt und an der Brust herab mit zierlichen, nur scheinbar zum Schließen dienenden Knöpfen besetzt war.<sup>13)</sup> Bei der zuletzt genannten Fürstin lehnen die auf jeder Seite des Gesichtes herabhängenden Seitenflechten sich an jene Art der in Frankreich beliebten Haaranordnung an,<sup>14)</sup> welche auch bei der Büste der Königin Blanca auf der Triforiumsgalerie des Prager Domes festgehalten ist und gewissermaßen die französische Herkunft dieser Gemahlin Karls IV. charakterisiert, während bei den Büsten der übrigen Gemahlinnen<sup>15)</sup> die auch im 14. Jahrhunderte bei vornehmen Damen frei über Nacken und Schultern herabwallende, wohlgeordnete Lockenfülle begegnet. Selbst die Art der Fußstellung und des Ausschreitens, das Aufstehen der Hand an Hüfte und Gürtel erinnert an die Auffassung französischer Miniaturen aus dem Beginn der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts;<sup>16)</sup> vielleicht geht die Beigabe der Schoßhündchen und des Falkens auf ähnliche Beziehungen<sup>17)</sup> zurück, obzwar sie auch in höfischen Anschauungen Deutschlands ihre Erklärung fände.

Wie die voranstehenden Darlegungen zeigen, entspricht die Tracht, welche die Darstellungen der Bilderfolge in der Wiener Handschrift Nr. 8330 bieten, in überraschender Weise den Berichten über die Modenwandlung in Böhmen seit der zweiten Regierungshälfte des Königs Johann bis in die Tage des Benesch von Weitmil, deckt sich weitaus mit dem für Deutschland erweisbaren Brauche und läßt noch deutlich französische Einwirkungen durchklingen. Die letzteren werden gerade in Böhmen während der Statthalterschaft und am Beginne der Regierung Karls IV. erklärlich, dem ein Zeitgenosse nachrühmte, dass er während seiner Heranbildung am französischen Königshofe »mores Francigenarum addisceret perfecte.«<sup>18)</sup> Wie sehr die Heirat des Prinzen mit einer französischen Prinzessin dem französischen Einflusse, dem er selbst beim Neubau der Prager Burg »ad instar domus regis Francie«<sup>19)</sup> und durch die Berufung des ersten Prager Dombaumeisters Matthias von Arras aus Avignon Vorschub leistete, gerade für die Trachtenentwicklung günstig war, lehrt die Bemerkung, welche der Königsaler Abt Peter von Zittau an die 1334 erfolgte Ankunft der ersten Gemahlin Karls IV. in Böhmen knüpft:<sup>20)</sup> »Habitum muliebrem secundum sue gentis consuetudinem secum attulit et apparatus secundum dignitatis sue statum, quem domus regia erigit, non modicum apportavit.« Vertauschte sie auch den aus Frankreich und Luxemburg mitgebrachten Hofstaat bereits nach Monatsfrist mit einem aus Böhmens Adligen gebildeten, so erhielten doch die schon durch König Johanns Beziehungen begünstigten französischen Anschauungen in Tracht und Sitte gerade an ihrem Hofe wesentliche Verstärkung. Dass man selbst bei einer mehrere Jahrzehnte nach Blancas Tode ausgeführten Büste der Fürstin in der Haartracht die französische Anordnung einer längst vergangenen Zeit festhielt, berechtigt zu der Annahme, dass eine zuverlässige Vorstellung der äußeren Erscheinung der Königin Blanca mit bestimmten,

1) Hefner-Alteneck, Trachten des christlichen Mittelalters. (Frankfurt-Darmstadt, 1840—1854) 2. Abth. Taf. 22. — 2) Ebendas. Taf. 133. — 3) Ebendas. Taf. 94. — 4) Ebendas. Taf. 122. — 5) Weiss, Kostümkunde. Geschichte der Tracht und des Geräthes vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart. I. Abtheilung (Stuttgart 1872), S. 204. — 6) Ebendas. S. 71. — 7) Falke, Costümggeschichte der Culturvölker. (Stuttgart o. J.), S. 192, Abb. 140 und 141. — 8) Quicherat, Histoire du costume en France. (Paris 1875), S. 186. — 9) Weiss, Kostümkunde. I. S. 69, Fig. 39, b. — 10) Quicherat, Histoire du costume en France. S. 233. — 11) Weiss, Kostümkunde. I. S. 76 mit dazugehörigen Abb. auf S. 69 und 74. — 12) Ebendas. S. 80. — 13) Köhler, Die Trachten der Völker in Bild und Schnitt. 2. Theil (Dresden 1871) S. 155. — 14) Falke, Costümggeschichte. S. 200, Abb. 148; S. 203, Abb. 150; S. 205, Abb. 152. — 15) Weiss, Kostümkunde. I. S. 63, Fig. 36, a. — 16) Mádl, XXI Portraitbüsten im Triforium des St. Veit-Domes zu Prag. (Prag 1894.) Taf. II bis V. — 17) Falke, Costümggeschichte. S. 192, Abb. 140 und 141, S. 194, Abb. 143. — 18) Quicherat, Histoire du costume en France, S. 231. — 19) Ebendas. S. 197, 253, 256 und 257. — 20) Chronicon Benesii de Weitmil a. a. O. S. 498. — 21) Chronicon Francisci Pragensis a. a. O. S. 413 und 414. — 22) Chronicon Aulae Regiae a. a. O. S. 320.

auf ihre Heimat zurückgehenden Einzelheiten augenscheinlich bestand und für diese Nachbildung maßgebend wurde. Die noch größere Annäherung an die Tracht Deutschlands um die Mitte des 14. Jahrhunderts findet ihre Erklärung in dem überaus regen Verkehre, der zwischen allen Kreisen des deutschen Reiches und dem Kaiserhofe an der Moldau herrschte, und in dem die verschiedensten Gebiete befruchtenden Leben der böhmischen Residenz, die mit einemmalen Brennpunkt eines hochbedeutsamen Betriebes der Wissenschaften und Künste wie der bevorzugte Sitz eines mannigfachen Anregungen vermittelnden Hoflebens im großen Stile geworden war.

In einem Bildercyklus, dessen Darstellungen nachweisbar erst unter Maximilian II. ausgeführt wurden, muss eine so ausgesprochen treue Wiedergabe der Tracht des 14. Jahrhunderts, namentlich bestimmter, gerade für Böhmen verlässlich überlieferter Eigentümlichkeiten umso mehr auffallen, als die Modeanschauungen beider Zeiträume grundverschieden waren. Eine in allen Einzelheiten aufs verlässlichste gearbeitete Darstellung einer längst entschwundenen Tracht kann nur in besonderen Verhältnissen ihre Erklärung finden. Dieselbe liegt nicht darin, dass gerade das Zeitalter Maximilians II. oder dieser selbst für eine solche peinliche Nachahmung einer nicht mehr verstandenen Bekleidungsweise sich besonders interessierte. Das Werk des nicht allzugünstig beurtheilten Geschichtschreibers Hajek von Libotschan, dessen Druck 1541 vollendet wurde, hatte zwar mit manch anderem die Aufmerksamkeit eines größeren Publicums auch wieder auf die Trachtwandlung Böhmens seit König Johann<sup>1)</sup> gelenkt; die Förderung des Werkes durch Ferdinand I.<sup>2)</sup> verbürgt noch nicht, dass ihm selbst oder anderen ihm besonders nahestehenden Personen gerade an der Aufhellung dieses Punktes lag, die man gewiss von demselben Standpunkte wie die anderen Nachrichten aufnahm. Übrigens sind namentlich die Abbildungen der Hajekschen Chronik für die Beleuchtung vorstehender Frage insofern ungemein interessant, als sie bei allen Darstellungen, welche den Ausführungen vom 13. bis 15. Jahrhunderte beigegeben sind, nirgends auf die für einzelne Zeitabschnitte durch verlässliche Quellen verbürgte Tracht zurückgreifen; das Bild derselben dem Texte anzugleichen, welcher ohne ein solches vielen gewiss unverständlich bleiben musste, hielt man nicht einmal bei einem durch Unterstützung höchster Kreise geförderten Geschichtswerke für nothwendig. Die damals erhobenen Anforderungen an die geschichtliche Treue der Tracht waren augenscheinlich so gering, dass man für alle weit mehr als ein halbes Jahrtausend umfassenden Darstellungen unbedenklich die gleichen Trachtformen des letzten Zeitraumes wählte, ohne einen Einspruch befürchten zu müssen oder zu erfahren. Dass diese Auffassung in dem Abbildungsapparate des Hajekschen Werkes nicht eine Ausnahme war, sondern eine derartige Behandlungsweise einer allgemein getheilten Anschauung entsprach, beweisen auch die Abbildungen der Herrscher Böhmens in der 1539 gedruckten böhmischen Chronik des Martin Kuthen von Springsberg.<sup>3)</sup> Hier erscheint z. B. der 1191 gestorbene Herzog Konrad Otto in Hut und Schube des 16. Jahrhunderts.<sup>4)</sup> Wenn schon die Verfasser dieser Geschichtswerke von den ihren Ausführungen beigegebenen Bildern nicht verlangten, dass in der äußeren Erscheinung der Dargestellten ein offenkundiger Zug geschichtlicher Treue hervortrete, und eine Stimmung derselben auf den Ton ihrer Zeit zuließen, dann darf wohl kaum angenommen werden, dass im 16. Jahrhunderte irgendjemand aus der Bewohnerschaft Böhmens das Verlangen oder das Verständnis haben konnte, einen Bildercyklus in der Tracht des karolinischen Zeitalters für sich anfertigen zu lassen, beziehungsweise in allen Einzelheiten ohne eine bestimmte Vorlage, ohne Anlehnung an verlässliche Muster nachzubilden. Da die Ansprüche, welche die Zeit Ferdinands I. an die geschichtliche Treue der Darstellungen der Geschichtswerke stellte oder vielmehr nicht stellte, ein Wertmesser diesbezüglicher Anforderungen des 16. Jahrhunderts bleiben müssen, so können die Darstellungen der die Tracht um die Mitte des 14. Jahrhunderts aufs genaueste nachahmenden Bilderfolge der Wiener Handschrift Nr. 8330 nur auf Originale zurückgehen, deren Ausführung in einer alltäglich mit solchen Trachteigentümlichkeiten rechnenden, sie noch voll verstehenden und benützenden Epoche lag. Darum verweist insbesondere die alles in Erwägung ziehende Vergleichung der Tracht die Wiener Copiensammlung auf einen Originalcyklus aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, aus den Tagen Karls IV., der tatsächlich seine Lieblingsburg Karlstein mit einer aus der Zeit Wenzels IV. bekannten Bilderreihe schmückte, welche auch inhaltlich mit der Copienfolge sich aufs innigste berührt. Diese Thatsache wird außerdem dadurch bestätigt, dass das 16. Jahrhundert, wie die Darstellungen der Genealogie sowie der Heiligen aus der Sipp-, Mag- und Schwägerschaft Maximilians I.<sup>5)</sup> erkennen lassen, gerade für ähnliche Zwecke mit ganz anderen Trachtenformen gearbeitet hat.

Mehr als die augenblicklich noch nicht genau feststellbare Veranlassung des Auftrages zur Ausführung der Copienfolge oder die Bestimmung des Malers, der letztere arbeitete, interessiert die Beantwortung der Fragen, was die Darstellungen der Karlsteiner Bilderreihe veranschaulichen sollten, auf welche Zeitanschauungen sie sich beziehen lassen und inwieweit eine Abhängigkeit von denselben sowie von persönlichen Ansichten und Absichten des kaiserlichen Auftraggebers

<sup>1)</sup> Hajek von Libotschan, *Kronyka Czeska*, Bl. 298<sup>r</sup> und 299. — Der Bericht über die 1329 unter König Johann einsetzende Trachtwandlung in Böhmen auf Bl. 7 der Handschrift Nr. 10000<sup>b</sup> der k. und k. Hofbibliothek in Wien, den man vielleicht nach der rechts oben stehenden alten Zahl 1534 zu datieren versucht sein möchte, stimmt auffallenderweise Wort für Wort mit dem Texte der Übersetzung des Hajekschen Werkes durch Johann Sandel; vgl. Sandel, *Wenceslai Hagecii von Libotschan Böhmische Chronik vom Ursprung der Böhmen, von Ihrer Herzogen und Könige etc.* (Nürnberg 1697) S. 537 und 538. — *Zlbrt, Dějiny kroje v zemích českých*. S. 272 ist dieses Verhältnis beider Texte ganz entgangen. — <sup>2)</sup> Palacký, *Würdigung der alten böhmischen Geschichtschreiber*. (Prag 1830), S. 277. — <sup>3)</sup> Martin Kuthen, *Kronyka o založení Zemie Česke a prvniich obyvatelich gegeh indij o Knížatech a Králích a gfeh činech a přibězých velmi krátoce z mnohých Kronykářův sebraná. Leta Panie MDXXXIX*. (Prag) — In Palackýs Preisschrift, *Würdigung der alten böhmischen Geschichtschreiber*, S. 270 ist nicht einmal der Titel wortgetreu wiedergegeben. — <sup>4)</sup> Kuthen, *Kronyka*, H. 2<sup>r</sup>. — <sup>5)</sup> *Jahrbuch d. kunsthist. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses VII. u. IV. Bd.*

erweisbar bleibt. Denn dadurch erweitert sich wesentlich der Kreis der Ideen, welche die Monumentalmalerei Böhmens im 14. Jahrhunderte beeinflussten.

Edmund de Dynter hatte die im Auftrage Karls IV. ausgeführte Bilderfolge aller Brabanter Herzoge bis auf Johann III., welche König Wenzel IV. als »sua genealogia« bezeichnete, dahin charakterisiert, dass sie von der Abstammung von den Trojanern und hauptsächlich von Karl dem Großen und dem berühmten Brabanter Herrscherhause ausging, weil sein Urgroßvater Kaiser Heinrich VII. die Tochter des Herzogs Johann I. von Brabant geheiratet hatte, von welcher König Johann von Böhmen stammte. Diese nur auf die wesentlichsten Unterscheidungsmerkmale beschränkte Beschreibung passt vollständig auf die Copiensammlung der Wiener Handschrift Nr. 8330, welche mit dem Bildnisse Karls IV., des Auftraggebers, und jenem seiner ersten Gemahlin Blanca schließt, unmittelbar vorher die Bildnisse der Eltern und Großeltern des Fürsten einstellt und durch letztere den Anschluss an die Herzoge von Brabant findet, um durch ihre Reihe auf Karl den Großen zurück- und bis auf die Herkunft der Trojaner und von den Trojanern hinaufzukommen. Hier wie dort handelt es sich darum, die drei Herrscher des Luxemburgischen Hauses als von den ehrwürdigsten Ahnen und aus den frühesten Zeiten herstammend zu erweisen, wozu einmal die Zurückführung der verwandten Herzoge von Brabant auf Karl den Großen und das anderemal die Herleitung der fränkischen Könige von den Trojanern dienen sollte. Das alte Bestreben, Herrscher oder Völker aus Asien, von den Trojanern oder den durch den Kampf um Troja berühmten Helden abstammen zu lassen,<sup>1)</sup> rang in einer solchen Bilderreihe nach entsprechendem künstlerischem Ausdrucke.

Die verschiedenen Angaben über die Abstammung der Franken von Troja,<sup>2)</sup> welche zwar schon vor zwei Jahrhunderten als eine alte Fabel<sup>3)</sup> betrachtet, aber noch lange »als aus einem Volksglauben, nicht durch Verfälschung der Geschichtschreibers« entstanden<sup>4)</sup> hingestellt wurden, sind durch eingehende und scharfsinnige Untersuchungen als eine nach dem Jahre 563 entstandene Fälschung<sup>5)</sup> erwiesen, welche alle späteren Aufzeichnungen beeinflusste. Dies Erzeugnis einer kindischen Gelehrsamkeit und kecker Erfindung, welchem das echt Volksthümliche der Sage fehlte,<sup>6)</sup> schmeichelte bald dem Volke wie den Fürsten, fand allmählich Glauben und selbst Einfluss auf fremde Litteraturen, wie der Normannen, Belgier, Briten,<sup>7)</sup> wenn es auch niemals den Zusammenhang mit dem Boden der Gelehrsamkeit verleugnete und offenbar auf der Kenntnis von der trojanischen Abstammung der Römer emporgediehen war. Es hat trotz wohlüberlegter Einwendungen<sup>8)</sup> immerhin gar manches für sich, dass man die Franken, deren Genealogie bei ihrem entschiedeneren Hervortreten auf dem Weltchauplatze am würdigsten an einen der ganzen Welt bekannten Schauplatz anknüpfen zu müssen schien, über die anderen Völker emporheben wollte,<sup>9)</sup> weil es den Deutschen<sup>10)</sup> an einer bis in die grauen Zeiten hineinreichenden Geschichte, einer stolzen Folge von Königen nicht fehlen sollte, die mit dem Ruhme Griechenlands und dem Glanze Roms wetteifern konnten. Die Berührung der Zerstörung Trojas mit dem Zeitalter Valentinians,<sup>11)</sup> welche die Identifizierung des Trojanerkönigs Priamus mit einem nicht immer scharf davon geschiedenen, gleichnamigen Nachkommen desselben, der von einem Sohne Hectors, namens Francio, stammte,<sup>12)</sup> wesentlich unterstützte oder überhaupt einleitete, wurde zum Ausgangspunkte der Sage von der nach dem Falle Trojas unter Priamus und Antenor beginnenden Wanderung der Trojaner, welche durch die maeotischen Sümpfe nach Pannonien und schließlich an den Rhein führte. Mit Pharamund, dem Enkel des Frankenführers Priamus und dem Sohne des Marcomir, wird in die Merowingersage eingelenkt, an welche dann die großen Repräsentanten des Karolingerhauses anschließen. Da dasselbe kriegerischen Ruhm mit kirchlichem vereinte, was zu einer hervorragenden Stellung damals erforderlich war, schmückten auch Heilige, wie Gertrud, Begga und der heil. Bischof Arnulph von Metz, die Reihe,<sup>13)</sup> in welcher Arnulphs Sohn Ansegisus,<sup>14)</sup> auch Ansigisus, Anchysus, Angisus und Anchises genannt, mit der Namensform wieder an einen berühmten Trojaner anzuknüpfen schien, sodass auf dem Grabsteine der Rothais, der Tochter Pippins<sup>15)</sup> und Schwester Karls des Großen, die Inschrift beigesetzt wurde:

Ast abavus Anchise potens, qui ducit ab illo  
Troiano Anchisa longo post tempore nomen.

Mit der Gemahlin des Ansigisus, der heil. Begga, welche auch die Copienfolge als »ducissa Lothoringiae et Brabanciacae« bezeichnet, gewinnt die Genealogie der Brabanter Fürsten<sup>16)</sup> Anschluss an die Karolinger, welche sich auf diese Weise ganz natürlich unter die Ahnzahl der Brabanter Herzoge einreihen und infolge der verwandtschaftlichen Beziehungen der letzteren zu den Luxemburgern auch als Vorfahren Karls IV. gelten konnten. Einen solchen Aufbau

<sup>1)</sup> Dederich, Der Frankenbnd. (Hannover 1873), S. 71 u. 72. — <sup>2)</sup> Roth, Die Trojasage der Franken. Pfeiffers Germania I (Stuttgart 1856), S. 34 u. f. — <sup>3)</sup> Schilter, Jac. v. Königshoven: Die Älteste Teutsche sowol Allgemeine als insonderheit Elsassische und Straßburgische Chronik. (Straßburg 1698.) S. 229, Cap. IV, §. 1, Ann. a. — <sup>4)</sup> W. Grimm, Über die Sage von der trojanischen Abkunft der Franken. Kleinere Schriften, I. Band (Berlin 1881), S. 210. — <sup>5)</sup> Lüthgen, Die Quellen und der historische Wert der fränkischen Trojasage. (Bonn 1876), S. 54. — <sup>6)</sup> Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter bis zur Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, 6. Aufl., I. (Berlin 1893), S. 105. — <sup>7)</sup> Zarcke, Über die sogenannte Trojanersage der Franken. (Berichte über die Verhandlungen der königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, phil. hist. Classe, 1866), S. 284. — <sup>8)</sup> Heeger, Über die Trojanersagen der Franken und Normannen. (Programm d. K. Studienanstalt zu Landau 1890), S. 7. — <sup>9)</sup> Loebell, Gregor von Tours und seine Zeit vornehmlich aus seinen Werken geschildert. (Leipzig 1839), S. 482 in der 3. Beilage »Über die Meinungen vom Ursprunge der Franken.« — <sup>10)</sup> Ebendas. S. 488. — <sup>11)</sup> Lüthgen, Die Quellen u. d. hist. Wert d. fränk. Trojasage. S. 49 u. f. — <sup>12)</sup> Edmund de Dynter, Chronica duc. Loth. et Brabantiae I, I, S. 3 u. 4, 17 u. 18; I, 2, S. 7 u. 8. — <sup>13)</sup> Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen I. S. 129. — <sup>14)</sup> Vita s. Arnulfi. Scriptores rerum Merovingiarum II. (Mon. Germ. hist. Hannover 1888), S. 433. — <sup>15)</sup> W. Grimm, Über die Sage von d. trojan. Abkunft d. Franken a. a. O. I. S. 207; Roth, Die Trojasage d. Franken a. a. O. S. 36. — <sup>16)</sup> Edmund de Dynter, Chronica ducum Loth. et Brabant. II. S. 5 u. II.

wusste eine um die Mitte des 14. Jahrhunderts ausgeführte Genealogie der Luxemburger zeigen, welche alle Bilder der Herzoge von Brabant umfasste, wenn sie den allmählich in weiteren Kreisen herrschend gewordenen Anschauungen entsprechen sollte.

Wie das Annelied schon die trojanischen Franken kennt,<sup>1)</sup> die

«Quamin von Troie der altin  
Dü die Criechin diu burch civaltin,»<sup>2)</sup>

so war auch in Brabant, dessen Eponymus Brabon gleichfalls an Troja anknüpfte,<sup>3)</sup> die Überlieferung immer weiter durchgedrungen:<sup>4)</sup>

«Men seeght dat openbaer, Ende het mach wel wesen waer,		Dat die hertoghen sijn gheboren Uut Troyen.»
--	--	---

Nicht minder wies man daselbst im Zusammenhange mit den Franken dem Priamus die ganz bevorzugte Stellung zu:<sup>5)</sup>

«Ende maecten horen coninc dus Enen vromen man, hiet Priamus;		Dit hiet deerste Vrancrike Na die Vrancken sekerlike.»
--	--	---

Nähere Übereinstimmung mit Einzelheiten der Copienfolge bietet die Einführung des ersten christlichen Königes:<sup>6)</sup>

«Die sevenste coninc, als men siet, Die bi name Clodoveus hiet,		Was daer die eerste coninc, Die dat krestenheit ontfinc.»
--	--	--

Sie lässt sich weiter verfolgen bei Cüperic, Pippin von Landen, Begga, Ansubert, Arnold, Arnulph, Anchysus,<sup>7)</sup> oder in der wieder von den Trojanern ausgehenden Genealogie, die Priamus, Marcomir, Pharamond, Clodio, Merewinghe oder Merowinc, Hilderik, Clodoveus oder Ludwig u. s. w. aneinanderreihet.<sup>8)</sup> Die Beziehung der Karolinger zu den Brabanter Herzogen ist im Anschlusse an König Pippin nochmals ganz besonders hervorgehoben:<sup>9)</sup>

«Dese coninc Pippijn die wan Karle, den groten, vromen man, Die soe vele daden wrachte, Daer dat Brabantsche geslachte Af comen is, als ghi horen selt		Hierna, daert u wert ghetelt. Ende hier sal ic u tellen dan Die yeeeste, tote opten derden Jan, Oft vorder, eist Gods ghedoghe Dat ic langher leven moghe.»
--	--	---

Zu dieser für die Zeit Johanns III. nicht unwichtigen Auffassung bietet eine bei Beurtheilung der Copienfolge beachtenswerte Ergänzung die in einer «Cronike van Brabant» enthaltene Genealogie, welche bis auf Cham hinaufreicht und zwischen ihm und Priamus nebst anderen auch den Dardanus einschaltet.<sup>10)</sup> Der «Chronique rimée de Philippe Mouskés»<sup>11)</sup> ist die Trojasage und die von Priamus ausgehende Herrscherreihe gleichfalls wohlbekannt.

Nächst mehr landläufigen Anschauungen, welche die Grundlage für die Darstellung des Dichters abgeben, verdienen besondere Beachtung auch alle von Edmund de Dynter selbst gemachten Angaben über die Herrscherreihe von Brabant, weil dieselben zuverlässigen Aufschluss geben, was dieser Geschichtschreiber zu einer Genealogie der Brabanter Herzoge rechnete. In seiner «Brevis cronica Brabantie» will er zunächst ersichtlich machen<sup>12)</sup> «generationem regum Francorum ex Troianis descendencium, qui olim Merovingi dicebantur, ex quorum propagine maiorumque domus dignitate Karlencium, scilicet sancti Karoli Magni progenitores et successores, duces videlicet Lotharingie et Brabantie . . . originem traxerunt principalem.» Seine «genealogia Francorum sive Merovingorum regum et ducum Lotharingie et Brabantie» geht von Priamus, dem Nachkommen von Hector's Sohn Francio, aus und reiht an diesen Marcomirus, Pharamundus, Clodius oder Clodio, Meroveus, Hildericus, Clodoveus alias Ludovicus, Lotharius, Chilpericus und Lotharius Magnus.<sup>13)</sup> Darauf folgt die «genealogia Karlencium sive Karoli Magni, regis Francorum et imperatoris Romanorum, Austrasiorumque sive Lotharingie et Brabantie ducis, qui ex Ansberto et Blichilde, filia Lotharii regis supradicti [sc. Magni], processit.»<sup>14)</sup> Von Blichilde und Ansbertus, der als «genere Romanus, ex imperiali ortu prosapia et senator Urbis» bezeichnet wird, stammt Arnold, der Vater des heil. Arnulph von Metz, aus dessen Ehe mit der heil. Doda der scheinbar an einen Trojaner-namen anknüpfende Ansigisus hervorgieng; durch die Gemahlin des letzteren, die heil. Begga, ergab sich der Anschluss an die Herrscher Brabants, da ihr Großvater jener Karlmann war, «qui principabatur in Brabantia et in Hasbania tempore Chilperici.» Diese Erbprinzessin wurde die Mutter Pippins II. von Heristal, des dritten Herzoges. An diesen reißen sich

<sup>1)</sup> Kehreia, Das Annelied. (Frankfurt a. M. 1865), S. 13. — <sup>2)</sup> Ebendas. S. 22. — <sup>3)</sup> Max Rieger, Die Nibelungensage. Pfeiffers Germania, III. (Stuttgart 1858), S. 179, Anm. — <sup>4)</sup> Willems, De Brabantsche Veesien, of Rymkronyk van Brahaad, door Jan De Klerk van Antwerpen. I. (Brüssel 1839), S. 5 u. 6. — <sup>5)</sup> Ebendas. S. 8. — <sup>6)</sup> Ebendas. S. 9. — <sup>7)</sup> Ebendas. S. 10, 12, 13, 14. — <sup>8)</sup> Ebendas. S. 21 u. 22. — <sup>9)</sup> Ebendas. S. 23. — <sup>10)</sup> Ebendas. S. 602. — <sup>11)</sup> Reiffenberg, Chronique rimée de Philippe Mouskés, I. (Brüssel 1836), S. 4—7, 11—16 u. f. — <sup>12)</sup> Edmund de Dynter, Chronica ducum Loth. et Brabant. I., 1, S. 17. — <sup>13)</sup> Ebendas. S. 17—19. — <sup>14)</sup> Ebendas. S. 19 bis 39.

Karl Martell, Pippin der Kleine, Karl der Große, Ludwig der Fromme, Lothar I. mit seinem in Lothringen nachfolgenden gleichnamigen Sohne, Karl der Kahle, Ludwig der Stammer, nach dem in der Copienfolge ausgeschalteten Karl dem Einfältigen König Ludwig, der Vater des Herzoges Karl von Lothringen und Brabant, dessen Tochter Gerberga Graf Lambert heimführte. Seinem Sohne Heinrich folgen Lambert, Heinrich II., die in den Copien fehlenden Heinrich III. und IV., Gottfried mit dem Barte, Gottfried II., auf den in die Copienfolge nicht aufgenommenen Gottfried III. Herzog Heinrich I., welcher »genuit ex Mechtilde, filia Mathei comitis Bononiensis, Henricum secundum ducem, Heinrich II. und III., Johann I., der Vater Margareta, die als Gemahlin Heinrichs VII. die Großmutter Karls IV. und des Herzoges Wenzel von Luxemburg und Brabant wurde, Johann II. und III. Vergleicht man die Genannten mit den Darstellungen der Copienfolge von Priamus an bis zu Herzog Johann I. hinauf, so finden sich nur verhältnismäßig wenige Abweichungen, beziehungsweise Auslassungen. Da Edmund de Dynter ausdrücklich versichert,<sup>1)</sup> er habe seine Aufzeichnung gemacht, »nichil de meo proprio addens, sed prout in cronicis antiquis ac registris et scripturis authenticis reperire potui, breuiter copulare curavi, sub correctione cuiuslibet melius sentientis,« so muss man seine Zusammenstellung als eine auf verlässlichsten Quellen beruhende Angabe betrachten. Im ersten Buche geht er von der Stammsage der Franken gleich zur »genealogia regum Francorum« über,<sup>2)</sup> die bis auf Pippin den Kleinen hinaufgeführt wird, und würdigt außer Priamus, den er in die Tage Gratians und Valentinians versetzt, die Herrscher bis zu Karl Martell. An die Spitze des zweiten Buches stellt er die »genealogia Merovingorum et Karlentium«, die für Brabant mit Herzog Karl schließt.<sup>3)</sup> Von den drei Genealogien der Frankenkönige,<sup>4)</sup> mit welchen er das vierte Buch einleitet, haben nur die beiden ersten für die Brabanter Frage besondere Bedeutung, da die erste — descendens de Troianis — von Priamus »usque ad Childericum, Troianorum sive Merovingorum prosapie regem ultimum«<sup>5)</sup> reicht und die zweite die Karolinger anreihet; die »generatio ducum Lotharingie et Brabancie« bietet in knappster Fassung eine von Begga ausgehende Genealogie, die in der Personenfolge mit den Angaben der »Brevis cronica Brabantie« bis auf Johann III. nahezu ganz übereinstimmt.<sup>6)</sup> Auch für die Einstellung des Abschnittes im fünften Buche »de libro generationis ducum Lotharingie et Brabancie« gibt bei Edmund de Dynter die Absicht den Ausschlag, dass sowohl das Geschlecht der von den Trojanern abstammenden Frankenkönige als auch der Herzoge von Brabant und Lothringen, qui tam ex propagine dictorum Troianorum quam Maioris domus dignitate . . . originem traxerunt principalem, und ihre Reihenfolge klarer hervortrete, welche er von Priamus dem ersten Trojanerkönige beginnen und bis zum Jahre 1445 weiterführen wolle.<sup>7)</sup> Die daran anschließenden, wieder von Priamus ausgehenden Angaben des »Liber generationis Philippi Burgundie« entsprechen bis zu Johann III.<sup>8)</sup> gleichfalls nahezu vollständig der Reihenfolge des Karlsteiner Cyklus, der zweifellos auf eine Zusammenstellung ähnlicher Art zurückgehn muss. Die mehrmalige und ziemlich genaue Behandlung der genealogischen Frage bei Edmund de Dynter lässt wohl mit Recht annehmen, dass der genannte Geschichtschreiber sich besonders für die genealogischen Verhältnisse interessierte und für die Beurtheilung eines Stammbaumes, welcher die Bilder aller Brabanter Herzoge bis auf Johann III. umfasste, als der beste Fachmann gelten darf; sein Wissen erhebt die Thatsache, dass die in einem böhmischen Königsschlosse gesehene Bilderfolge wirklich eine Genealogie mit besonderer Betonung der Brabanter Herzoge bot, über jeden Zweifel. Ein Mann, der sooft wie er genealogische Ausführungen von Troja und Priamus ableitete, durch die Merowingerkönige auf Karl den Großen und sein Haus hinüberlenkte und schließlich in der Brabanter Herrscherreihe verlaufen ließ, musste das Wesen jenes die Brabanter Fürsten umfassenden Bildercyklus verstehen, der »de propagine Troianorum et signanter sancti Karoli magni imperatoris et inclite domus Brabancie descendit.« Seine Zusammenstellungen bieten den besten Prüfstein dafür, ob das in der Wiener Copienfolge erhaltene Material als eine von den Trojanern anhebende Genealogie des Brabanter Hauses angesehen werden darf, und beruhen nach seiner eigenen Versicherung auf guten Quellen, von denen die eine oder die andere sofort als Grundlage für die Bilderreihe benützt werden konnte. Denn Aufzeichnungen in der knappen Art der »Genealogia Merovingorum et Karlentium« und der »Generatio ducum Lotharingie et Brabancie« reichten für einen Cyklus in der Art der Wiener Copien vollständig hin. Sie mussten aber, da in Böhmen niemand imstande war, eine solche Zusammenstellung richtig durchzuführen, von Brabant selbst her bezogen oder beigelegt werden. Die verwandtschaftlichen Beziehungen der Luxemburger zu dem Brabanter Herrscherhause, welche durch die Heirat Wenzels von Luxemburg, des Bruders Karls IV., mit der Prinzessin Johanna, der Tochter Johanns III. von Brabant, an Innigkeit gewonnen hatten, ermöglichten es gewiss, sich aus Brabant verlässliche Angaben über eine Reihenfolge der Herrscher, deren Bilder ein böhmisches Königsschloss schmücken sollten, ohne besondere Schwierigkeit zu beschaffen. Die fast vollständige Übereinstimmung des Bildercyklus mit den auf genauen Studien beruhenden genealogischen Aufstellungen des Brabanter Geschichtschreibers Edmund de Dynter verbürgt eine augenscheinliche Güte der Vorlage, welche sich durch die Wahrscheinlichkeit der Vermittlung von Seite einer hochstehenden Persönlichkeit erklärt. Die Wiener Copienfolge ist thatsächlich größtentheils nichts anderes als eine illustrierte Genealogie der Herzoge von Brabant, welche nach landläufiger Anschauung bei den Trojanern begann und Karl den Großen besonders hervorhob.

Da die Wiener Handschrift Nr. 8330 außer den von Priamus bis auf Johann III. reichenden Darstellungen noch andere Bilder vor und nach denselben bietet, muss auch für dies Mehr eine entsprechende Erklärung gesucht werden.

<sup>1)</sup> Edmund de Dynter, *Chronica duc. Loth. et Brabant.* I, 1, S. 17. — <sup>2)</sup> Ebendas. I, 2, S. 7—8. — <sup>3)</sup> Ebendas. I, 2, S. 150—151. — <sup>4)</sup> Ebendas. II, S. 3 u. 4. — <sup>5)</sup> Ebendas. S. 4. — <sup>6)</sup> Ebendas. S. 11. — <sup>7)</sup> Ebendas. S. 398. — <sup>8)</sup> Ebendas. S. 398—401.

Dass an die Herzoge von Brabant der mit ihnen verwandte Kaiser Heinrich VII. und seine Gemahlin, sein Sohn Johann und sein Enkel Karl IV. mit ihren ersten Gemahlinnen sich anreihen, erscheint bei einer im Auftrage Karls IV. hergestellten Bilderfolge ganz natürlich; die Anreihung dieser Persönlichkeiten führte die ganze Genealogie auf Luxemburger Familienboden hinüber, der mit einemale eine viel breitere, durch ehrwürdige Überlieferungen geheiligte Grundlage gewann. Dagegen müssen eingehender die Gründe dargelegt werden, welche die vor Priamus angeordneten 11 Darstellungen veranlassten, zudem letztere eine auf den ersten Augenblick befremdende Vereinigung biblischer und mythologischer Gestalten zeigen, durch welche die Vorfahren des Priamus bis auf Noah zurückverfolgt erscheinen. Eine solche Zurückführung war auch in Brabant nicht unbekannt, da z. B. die schon erwähnte »Cronike van Brabant« in der Genealogie Cham, den Sohn Noahs, sowie Dardanus kennt und sich in diesen Personen mit der Wiener Copienfolge berührt, für deren ersten Theil jedoch eine viel näher liegende Erklärung sich sehr gut beistellen lässt. Denn dieselbe ergibt sich aus Anschauungen der Zeit und aus der Denkungsweise Karls IV. selbst, wodurch die Verlässlichkeit des Nachweises nur gewinnt, welcher auch für einen Bildercyklus sich immer auf den Geist einer bestimmten Epoche stützen und gleichsam den Pulsschlag der Zeit fühlen muss.

Zu den Geschichtswerken, welche auf Anregung Karls IV. entstanden und in gewissen tendenziösen Zügen die Anschauungen des Auftraggebers widerspiegeln, gehört die Chronik des weitgereisten Minoriten Johann Marignola. Die Aufforderung des Kaisers hebt schon hervor, dass der gelehrte Mönch und Bischof sich seiner Aufgabe entledige »incipiendo a primo Adam usque ad felicia tempora nostra sub triplici distincione, ut in ipsa relucent candor lucis eterne et ymago beatissime Trinitatis, ad illustrandam trine nostre create ymaginis trinitatem plano latini stilo, modo, qui sequitur, iussimus reformandam ad laudem beatissime Trinitatis;«<sup>1)</sup> im Anschluss daran betont auch der Verfasser: »Cronicarum boemicalium ystorias obscure quidem pristinae conscriptas in unum magis lucide compendium... sub trina distincione modo, ut sequitur, duxi regulandas.« In dem über die Eintheilung des Buches orientierenden Capitel gliedert er die Arbeit in drei Abtheilungen, die er thearcos, monarchos und ierarcos nennt. Die erste wird »a theos, quod est deus, quasi divinum seu theologum« genannt, und soll die Geschichte der Menschheit von Adam bis Noah und nach der Sündflut bis zum Thurmbau von Babel und zu der Völkertrennung behandeln. Die Benennung »monarchos« des zweiten Theiles, welcher auch für die Deutung der Wiener Copienfolge von besonderer Wichtigkeit wird, ist also erläutert: »Continebit enim a primo Nemprot usque ad felicia tempora nostra Francorum et Gallicorum, maxime Boemorum, unde tua serenitas traxit originem, ystorias, eciam Romanorum et omnium gentium principium monarchias.« Die dritte Abtheilung, ierarcos, ierarcus oder ecclesiasticus betitelt, soll von dem ersten Hohenpriester nach Abel, von Melchisedech durch Moses und Aaron zu Christus, den Päpsten und den Bischöfen Böhmens bis auf den gegenwärtigen Prager Erzbischof Ernst von Pardubitz und die Thaten und Wunder der böhmischen Landespatrone hinaufgeführt werden. Nach der Auffassung Marignolas, in welcher sich auch die Karls IV. widerspiegelt, begann mit dem Auszuge Noahs aus der Arche das zweite Zeitalter. Warum gerade Noah an die Spitze gestellt wurde, erklärt der Geschichtschreiber in folgender Weise:<sup>2)</sup> »Ex tunc incipiunt omnium gentium mundi regna describi pro eo, quod ante diluvium quasi divinus seu thearcus principatus. Nam idem erat princeps primogenitus et sacerdos; post diluvium autem cepit tyrannides dominari, et ideo secunda nostri operis distincio sive liber monarchos nominatur.« Nächst Noah erwähnt er als Abkömmlinge nach seinem Sohne Cham den Cus, Nemprot, Nynus und Belus;<sup>3)</sup> seine Schilderung des »gygas nomine Nemprot, statura cubitorum octo, pulcher et fortis valde«, welcher zum Baue der Stadt und des Thurmes auffordert, die Angaben über die persönlichen Bemühungen um das Zustandekommen des Baues entsprechen dem Architekturhintergrunde, der sich nur bei der Darstellung dieses Mannes in der Wiener Copienfolge findet.<sup>4)</sup> Die anbetende Haltung des Belus, welcher als zweiter Sohn des Nemprot gilt, scheint eine im Bilde angestrebte Verkörperung der Worte Marignolas: »Ab isto Belo ydola ortum habuerunt«, welche zu der von Belus eingeführten Statuenverehrung hinüberleiten.<sup>5)</sup> Die Anreihung des Ninus als des erbberechtigten Sohnes des Belus, der als mächtiger Beherrscher Asiens gefeiert wird,<sup>6)</sup> ist ganz naturgemäß; seine Darstellung als Astrolog beruht vielleicht auf einer missverstandenen Auffassung der auch bei Marignola vertretenen,<sup>7)</sup> dem heil. Augustinus<sup>8)</sup> entlehnten Anschauung, dass Ninus den als »inventor magicarum artium« genannten Zoroastres besiegt und getödtet habe. Ihm wird in der Copienfolge als Sohn Saturnus angeschlossen, der jedoch bei Marignola als Sohn des ersten Beherrschers der Insel Creta, des Cres, angeführt wird;<sup>9)</sup> da letzterer ein Bruder des Belus und der erstgeborene Sohn Nemprot's gewesen sein soll, kann eine solche Verwechslung nicht befremden, welche eben dem Zwecke dienen musste, Saturnus überhaupt in die Reihe hineinzubringen. Denn huldigte man am Hofe Karls IV. der Ansicht, welche der Geschichtschreiber gewiss mit Billigung seines hohen Auftraggebers darin zusammenfasste, dass »Karolus... ex deorum gentium Saturni et Jouis recta linea per Trojanos nascitur descendisse,«<sup>10)</sup> dann durften in einer noch über die Trojaner zurückreichenden Genealogie der Luxemburger natürlich Saturnus und sein Sohn Jupiter nicht fehlen, deren Einbeziehung<sup>11)</sup> in die Darlegungen Marignolas keineswegs Verwunderung erregen kann. Durch letztere gewinnt er den Übergang zur Gründung Trojas, welcher von

<sup>1)</sup> *Johannis de Marignola chronicon. Fontes rerum Bohemicarum. III. (Prag 1882), S. 492 u. 493. — 2) *Ebdem.* S. 506. — <sup>3)</sup> *Ebdem.* S. 507. — <sup>4)</sup> *Ebdem.* S. 510 u. 511. — <sup>5)</sup> *Ebdem.* S. 511. — <sup>6)</sup> *Ebdem.* S. 512. — <sup>7)</sup> *Ebdem.* S. 507. — <sup>8)</sup> *Augustini de civitate dei* (2 Bände, Leipzig 1877, herausgegeben v. Dombart.) II. S. 517, 21. Buch, 14. Cap. — <sup>9)</sup> *Johannis de Marignola chronicon a. a. O.* S. 515. — <sup>10)</sup> *Ebdem.* S. 520. — <sup>11)</sup> *Ebdem.* S. 515 u. 516.*

Dardanus, dem Sohne Jupiters und seiner Gemahlin Maya oder Mobes, abgeleitet wird,<sup>1)</sup> während die Beziehung auf einen anderen Jupitersprössling, namens Troyus, für die Deutung der Bilderfolge zurücktritt. Erichthonius — in der Copiensammlung als Herictonius bezeichnet — kann als der bekannte Sohn des Dardanus und der Bateia durchaus nicht auffallen, während bei Ilus eine an Tros oder Troyus anknüpfende Verwechslung zu Priamus selbst hinüberführt; dadurch ist die Anknüpfung an den Ausgangspunkt der Genealogie der Brabanter Fürsten gewonnen. Erwägt man, dass Marignola bei der Eintheilung seines Werkes im zweiten Buche »monarchos« von Nemprot bis auf die glückliche Gegenwart die Geschichte der Franken, Franzosen und hauptsächlich der Böhmen, von denen Karl IV. seine Herkunft ableitete, zu geben gedachte und mit Noah das Buch selbst einleitet, so erscheint die Wiener Copienfolge als eine den meisten seiner Ausführungen angepasste Illustrationsreihe bis zu dem Einsetzen des Stammbaumes des Brabanter Hauses, welcher sich als Mittelglied zwischen die biblisch-mythologischen Ahnen und die Angehörigen der Luxemburger Herrscherfamilie selbst naturgemäß einschaltet. Die Behandlung des Stoffes ist bei Marignola keineswegs originell, sondern stützt sich nach seinem eigenen Zugeständnisse<sup>2)</sup> auf des heil. Augustinus »De civitate dei«;<sup>3)</sup> das entsprach wieder der Anschauungsweise des in theologischen Fragen äußerst gut bewanderten Kaisers,<sup>4)</sup> an dessen Hofe die Namen Saturnus und Jupiter sowie die in mittelalterlichen Dichtungen oft bearbeitete<sup>5)</sup> Geschichte von der Zerstörung Trojas durchaus nicht unbekannt waren. Sie finden sich in den Dichtungen des längere Zeit am Kaiserhofe lebenden Heinrich von Mügeln,<sup>6)</sup> in Briefen des Leitomischer Bischofes Johann von Neumarkt<sup>7)</sup> und klingen sogar in den Einleitungsabschnitt der goldenen Bulle hinüber, in welchem des unglücklichen Endes der Stadt Troja gedacht wird.<sup>8)</sup> An einem Hofe, dessen maßgebende Persönlichkeit für die Bestrebungen Petrarca's um die Einführung antiker Vorstellungen in den Gedankenkreis der Zeit ausgesprochenes Verständnis zeigte,<sup>9)</sup> erscheinen solche mythologische Beziehungen vollständig auf den Zeitton gestimmt, der sich nicht nur auf biblische Schriften berief, sondern auch auf Mythologisches anzuspielen erlaubte.

Der Zusammenhang des ersten Theiles der Wiener Copienfolge mit dem Gedankengange der ersten Capitel des Buches »monarchos« im Werke Marignolas ist wohl zweifellos und wird für den Karlsteiner Cyklus, dessen Ausführung gerade in die Zeit der regsten Beziehungen des Geschichtschreibers zu dem Kaiser fällt, von umso größerer Bedeutung, als bei Marignola sich auch ganz bestimmte Angaben über den Zweck der Arbeit finden. Im Sinne der Ausführungen über die Eintheilung des von Nemprot an die Geschichte der Franken, Franzosen und Böhmen behandelnden Buches betont Marignola beim Übergange zur Geschichte Böhmens, dass König Johann als »descendens a Magno Karolo de Troyanis«<sup>10)</sup> zu gelten habe. Die Kaiser Diocletian und Maximian seien, obzwar sie auch römische Kaiser waren, mit Karl IV. nicht zu vergleichen, da sie nur aus dem Volke stammten und das Christenthum verfolgten. »Karolus autem ex deorum gentilium Saturni et Jouis recta linea per Troyanos noscitur descendisse et de qua per Ence filium, postimum filium per Lauiniam, filiam regis Jani, principis Tuscorum, patremque populi Romanorum atraxit originem nec non a Julio Cesare de domo inclita Juliorum.« Vergleicht man diese Angaben mit der von Edmund de Dynter beschriebenen Karlsteiner Genealogie der Luxemburger, die von den Trojanern über Karl den Großen und die Brabanter Fürsten zu Kaiser Heinrich VII. und König Johann führte, so ergibt sich, dass letztere jenen Anschauungen entsprach, welche gerade zur Zeit der Ausführung des Karlsteiner Cyklus am Hofe Karls IV. über die Herkunft des Fürstenhauses herrschten und gewiss mit seiner Billigung in Marignolas Werk aufgenommen wurden. Was letzteres noch vor den Trojanern offenbar als Zusammenfassung der Vorstellungen bietet, die man von der Herkunft »ex deorum gentilium Saturni et Jouis recta linea« sich machte, enthält merkwürdigerweise auch der vor Priamus liegende Theil der Wiener Copienfolge, deren Schlussdarstellungen gewiss einer Genealogie der Luxemburger angehörten; in dem Theile zwischen dem trojanischen Ausgangs- und dem luxemburgischen Endpunkte der Bilderreihe tritt wie in den Angaben Marignolas und des Edmund de Dynter die Gestalt Karls des Großen als die gewaltigste hervor und markiert in einer mit beiden übereinstimmenden Weise auch den Mitteltheil als zu einem Stammbaume der Luxemburger gehörig. Wie die Arbeit Marignolas und der von Wenzel IV. dem Brabanter Gesandten erläuterte Cyklus der Luxemburger Genealogie im Auftrage Karls IV. entstanden, so müssen auch die Originale jener Bilder, die heute nur in den Copien der Wiener Handschrift Nr. 8330 vorliegen, auf Befehl des genannten Herrschers und gerade in einer Zeit ausgeführt sein, in welcher die den Cyklus bestimmenden Ideen auch anderweitig maßgebend waren und die Ausführung gewisser, in ihrer Entstehung genau abgrenzbarer Werke beeinflussten. Bald nach seiner 1353 erfolgten Rückkehr von der großen Orientreise kam Marignola nach Prag und vollendete zwischen dieser Zeit und vor dem 1362 erfolgten Tode des Papstes Innocenz VI., wahrscheinlich von 1355 bis 1362,<sup>11)</sup> seine Chronik; halten die Bücher und Capitel in ihrer Aufeinanderfolge auch den fortschreitenden

<sup>1)</sup> *Johannis de Marignola chronicon a. a. O.* S. 516. — <sup>2)</sup> *Ebendas.* S. 506. — <sup>3)</sup> *Augustini de civitate dei II.* Die Schlagworte Bels, Nebroth, Ninus des Registers ermöglichen rasche Feststellung vielfacher Übereinstimmungen. — <sup>4)</sup> *Johannis de Marignola chronicon a. a. O.* S. 522. — <sup>5)</sup> *Dunger, Die Sage vom trojanischen Kriege in den Bearbeitungen des Mittelalters und ihren antiken Quellen.* (Leipzig 1869.) — *Greif, Die mittelalterlichen Bearbeitungen der Trojanersage.* (Stengels Ausgaben u. Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie. Marburg 1886.) — <sup>6)</sup> *Zingerle, Bericht über die Wiltener Meistersängerhandschrift.* Sitzungsber. d. kais. Akad. d. Wissensch. phil. hist. Cl. 37. Bd. (Wien 1861), S. 333, 343 u. 344. — *Schröer, Die Dichtungen Heinrichs von Mügeln.* Sitzungsber. d. kais. Akad. d. Wissensch. phil. hist. Cl. 55. Bd. (Wien 1867), S. 480, 481, 496, 502, 504, 508, 515. — <sup>7)</sup> *Friedjung, Kaiser Karl IV. und sein Antheil am geistigen Leben seiner Zeit.* (Wien 1876), S. 113, Anm. 6. — <sup>8)</sup> *Ludewig, Vollständige Erläuterung der goldenen Bulle, 1. Theil* (Frankfurt 1716), S. 24. — <sup>9)</sup> *Friedjung, Kaiser Karl IV.* S. 301. — <sup>10)</sup> *Johannis de Marignola chronicon a. a. O.* S. 520. — <sup>11)</sup> *Ebendas.* S. 489 setzt Emler in der Einleitung die Entstehungszeit auf diesen Zeitraum fest; vgl. dazu S. 604.

Gang der Arbeit fest, dann wäre die Aufzeichnung der für die Beurteilung der Copienfolge wichtigen Abschnitte gerade in jene Zeit zu verlegen, in welcher die wahrscheinlich bis zum März 1357 vollendete Genealogie der Luxemburger in Karlstein ausgeführt wurde. So liefern die Angaben Marignolas und die Entstehungszeit seines Werkes wichtige Behelfe für den Beweis, dass die Wiener Copienfolge aus Karlstein nichts anderes sein könne als eine Nachbildung jenes Karlsteiner Stammbaumes der Luxemburger, welcher im Bilde veranschaulichte, was der italienische Bischof im Auftrage des Kaisers niederschrieb.

So auffällige Übereinstimmungen des Inhaltes der Ausführungen Marignolas und der Gedanken der Bilderfolge legen gewiss die Annahme nahe, dass der von ersterem hervorgehobene Zweck auch der Stammbaumanordnung im Bilde vorschwebte. Im Anschluss an die erörterte Herkunft Karls von Saturn, Jupiter und den Trojanern wird die Heirat Elisabeths mit König Johann und als weiteres wichtiges Moment hervorgehoben<sup>1)</sup> »ut in emisperio mundi ex tam felici copula proles inclita solaris luminis in dei ecclesia, id est in solio Romani imperii resurgeret serenissimus Karolus imperator... in quo quasi in vase mundi due linee coniungantur.« Wie hier im Worte, so lief es dort im Bilde darauf hinaus, schon durch die Herkunft Karls IV. sein Anrecht auf die Kaiserwürde zu erweisen. Dies konnte in keiner eindringlicheren Weise geschehen, als wenn der ununterbrochene Zusammenhang des Luxemburger Hauses durch das gewiss außerordentlich freudig begrüßte Mittelglied der Brabanter Herrscher mit dem eigentlichen Neubegründer des römischen Kaiserthumes, Karl dem Großen, und mit Fürsten jenes Volkes betont wurde, von welchem auch die Römer ihren Ursprung herleiteten; denn dadurch wurde gewissermaßen ein doppelter Anspruch auf die Kaiserwürde begründet, welcher durch die Berufung auf Saturnus und Jupiter wie auf den Erzvater Noah eine weitere Weihe erhielt. Das Auslaufen der Bilderfolge in den Darstellungen Karls IV. und seiner Gemahlin veranschaulicht dieselben Gedanken, welche die Darlegungen Marignolas bestimmten.

Der Versuch eines solchen Nachweises der Berechtigung eines auf Karl den Großen zurückgehenden Herrscherhauses fällt merkwürdigerweise in dasselbe Jahrzehnt, in welchem einem thatkräftigen, zielbewussten Kirchenfürsten des Luxemburger Hauses, dem Erzbischofe Balduin von Trier, ein die Bedeutung und Machtsphäre des Kaiserthumes seit Karl dem Großen beleuchtendes Werk seine Entstehung dankte. Denn ihm ist der »Tractatus de iuribus regni et imperii Romanorum« gewidmet, den der 1362 gestorbene Bamberger Bischof Lupold von Bebenburg verfasste.<sup>2)</sup> Er versichert ausdrücklich:<sup>3)</sup> »Zelus tamen servidus patriae Germaniae ac praecipue Germanicae Franciae (quae sicut primum Regem Pharamundum, ita et primum Imperatorem Francorum Carolum Magnum videlicet, ut ex praehabitis appareret, habuisse dinoscitur) ad faciendam compilationem huiusmodi me induxit.« Ihm ist der Hinweis auf die trojanische Herkunft der Franken mit der Verquickung des Zeitalters Valentinians<sup>4)</sup> wie die von Priamus durch Marcomirus, Pharamund, Clodius, Meroveus u. a. zu Karl dem Großen hinauflaufende Reihe der Herrscher bekannt.<sup>5)</sup> Lupold von Bebenburg berührt also in seinen Ausführungen, welche der Würde des Kaiserthums gelten und gewiss im Sinne des mit der Widmung bedachten, Karl IV. so nahe verwandten Kirchenfürsten gehalten, ja auf die Zustimmung desselben berechnet waren, einige der bei Marignola und in der Copienfolge begegnenden Gedanken in übereinstimmender Weise. Ihm wie dem die Bedeutung des Luxemburger Hauses gern fördernden und betonenden<sup>6)</sup> Erzbischofe von Trier, dem im Sinne des Kaisers schreibenden Chronisten und dem im Auftrage Karls IV. nach ganz bestimmten Angaben arbeitenden Maler war es zweifellos, dass eine Herrscherreihe, die auf Karl den Großen als ersten Kaiser und auf Pharamund als ersten König zurückzuführen war, den nächsten Anspruch auf die von den Griechen an die Franken übergegangene Kaiserwürde hatte. Die Tendenz der rechtsgeschichtlichen Darlegungen Lupolds von Bebenburg<sup>7)</sup> bewegt sich augenscheinlich in einer vom Zeitgeiste und von maßgebenden Persönlichkeiten bestimmten Parallele zu dem Werke Marignolas und dem Karlsteiner Bildercyklus. Die Ansprüche der Luxemburger, in deren Ahnenreihe Kaiser Karl der Große, König Pharamund und Priamus begegnen und als die wärmsten, weil natürlichsten Vertreter der Berechtigung des Hauses zum Kaiserthume erscheinen, sollen auf dem Boden des Rechtes wie der Geschichte und der Kunst dargethan werden. Der Scharfsinn des Rechtskundigen, der Aufbau bestimmter Theile eines Geschichtswerkes und die Anordnung eines Bildercyklus vereinigen sich gleichsam »ut in emisperio mundi... proles inclita... in solio Romani imperii resurgeret serenissimus Karolus imperator.« War schon der bis kurz vor seinem Tode mit dem Kaiser innigst verkehrende Erzbischof Balduin von Trier<sup>8)</sup> für die Frage offenbar so interessiert, dass ihm Lupold von Bebenburg eine mit derselben sich beschäftigende Schrift widmete, so muss dies noch in viel höherem Grade von Karl IV. angenommen werden, der 1355 zum Kaiser gekrönt worden war

<sup>1)</sup> *Johannis de Marignola chronicon* n. n. O. S. 520. — <sup>2)</sup> Zöpfl, *Deutsche Rechtsgeschichte*, I, S. 201. — <sup>3)</sup> *Lupoldi de Bebenburg Tractatus de iuribus regni et imperii Romanorum*. (Heidelberg 1664) S. 171. — <sup>4)</sup> *Ebendas*, S. 6, 7 u. 31. — <sup>5)</sup> *Ebendas*, S. 9, 13 u. f. — <sup>6)</sup> *Dominicus*, *Baldewin von Lützelburg, Erzbischof und Kurfürst von Trier*. (Coblenz 1862) S. 6. — <sup>7)</sup> Ähnlichen Gedanken verleiht *Lupold von Bebenburg* Ausdruck in seinem »*Rimaticum querulosum et lamentosum dictamen de modernis cursibus et defectibus regni ac imperii Romanorum*.« *Böhmer, Fontes rerum Germanicarum I* (Stuttgart 1843), S. 479 u. f.

Ubi Graeci caesares michi deserviendo  
Laborant strenue gentes multas subdendo.  
Tandem magni Karoli amore fui victa.  
Quod Graecorum patria ex toto derelicta

Germanorum patriam inhabito pro sede,  
Meritis id Karoli factum fuisse crede.  
Nam patrum tradidit michi regnum Francorum  
Atque gentes subdidit quam plures barbarorum.

<sup>8)</sup> *Dominicus*, *Baldewin von Lützelburg*, S. 585 u. f.

und schon im nächsten Jahre mit der goldenen Bulle für ein die Macht des Kaisers nicht unwesentlich hebendes Gesetz sich einsetzte. Gerade in dieser Zeit, in welcher Karl IV. sich erst im Vollbesitze seiner Macht zu fühlen begann und für die möglichste Sicherung des Kaiserthumes überhaupt eintrat, erscheint es ganz natürlich, dass er auch seine Berechtigung dazu gewissermaßen schon kraft seiner Abstammung erweisen wollte. Hatte er in frühen Jahren auf Veranlassung des Königs von Frankreich seinen Taufnamen Wenzel abgelegt und den Namen Karl angenommen,<sup>1)</sup> welcher an den großen Neubegründer der Kaisermacht anknüpfte, so konnte ihm, der in Frankreich herangebildet und mit den dort herrschenden Anschauungen vertraut war, gar nicht verborgen bleiben, dass durch die verwandtschaftlichen Beziehungen zu dem Brabanter Fürstenhause, welche durch die Heirat Wenzels von Luxemburg mit Johanna von Brabant noch inniger geworden waren, der Nachweis der Ansprüche seines Hauses auf die Kaiserwürde wesentlich erleichtert würde. Klingt auch der ganze Cyklus mit den Bildern Karls IV. und seiner Gemahlin scheinbar stark in dem Gedanken einer persönlichen Verherrlichung des Auftraggebers aus, so bleibt doch die gleichzeitige Betonung einer mit Stolz hervorgekehrten Familienüberlieferung, ja auch das Wahrnehmen eines bestimmten politischen Interesses unbestreitbar. Das ganze Werk galt offenbar nicht so sehr der Vorführung aller Herzoge von Brabant und ihrer Ahnen, wenn dieselbe auch den Gesamteindruck der Bilderreihe wesentlich bestimmte, als vielmehr der Zurückführung der Herrscher des Luxemburger Hauses durch diese berühmten Vorfahren bis in eine Zeit, welche biblische und mythologische Überlieferung in ganz verschwommenen Gestalten und Umrissen zeichnet. Auf Bibel, Mythologie, Sage und Geschichte baute sich der Cyklus auf, welcher den kaiserlichen Auftraggeber und sein Haus in der Berechtigung des Anspruches auf die Kaiserwürde verherrlichen sollte. Die letztere Absicht deckt sich ja theilweise mit dem an Mitgliedern des Luxemburger Geschlechtes wahrnehmbaren Zuge der Verherrlichung der Größe ihrer Familienangehörigen, der auch in dem Trierer Erzbischofe Balduin den Gedanken anregte, die Thaten Heinrichs VII. durch Wandbilder in seinem Palaste zu Trier zu verherrlichen.<sup>2)</sup> Ob der Plan wirklich ausgeführt wurde oder nicht,<sup>3)</sup> ob in den Illustrationen zur Romfahrt Heinrichs VII. vielleicht nur die bei der Ausführung zu berücksichtigenden Vorlagen erhalten sind, ist belanglos für den Nachweis der Absicht, große Erinnerungen der Familie zu feiern. Und diese Erinnerungen wurden in einer anderen Richtung durch den Karlsteiner Cyklus im Auftrage Karls IV. zum Gegenstande von Wandbildern, die nur der Verherrlichung der Luxemburger galten und zugleich jener des Brabanter Hauses zustatten kamen; der Begriff der Bedeutung der «sua genealogia», die Wenzel IV. gleichfalls mit gewissem Stolze betrachtete und erläuterte, stand auch bei diesem Herrscher noch in dem Vordergrund, ob er sich der ehrwürdigen Ahnenreihe wert erwies oder nicht. Wie Karl IV. als Erbauer einer der großartigsten mittelalterlichen Brücken dem Erzbischofe Balduin von Trier gleicht, der die prächtige Moselbrücke bei Coblenz auführen ließ,<sup>4)</sup> so begegnen sich diese beiden kunstsinnigen Luxemburger nicht minder in der Anordnung von Wandbildercyklen zum Preise ihrer Familie.

Die Karlsteiner Genealogie der Luxemburger gibt außerdem über die Denkweise Karls IV. noch andere wichtige Aufschlüsse. Der prächtigste Raum der Burg Karlstein war zur Aufbewahrung der Kleinodien des deutschen Reiches, der Insignien und der Reliquien desselben, bestimmt, wie ein Vergleich der Übergabsurkunde von 1350<sup>5)</sup> mit der Errichtungsurkunde des Karlsteiner Capitels vom 27. März 1357<sup>6)</sup> lehrt und das Verzeichnis der jährlich in Prag ausgestellten Reliquien bestätigt.<sup>7)</sup> Einer solchen Bestimmung des wichtigsten gottesdienstlichen Raumes der Burg entspricht es, dass in dem anderen Hauptgebäude der Burg, das vorwiegend weltlichen Zwecken und als Wohnung des Kaisers diente, auf die Betonung der Berechtigung des Bauherrn zur Kaiserwürde Bedacht genommen wurde. Bei der Betrachtung der Ausschmückung einer in Böhmen gelegenen Burg Karls IV. wäre man vielleicht zur Annahme geneigt, dass der Landesherr bei Anordnung der Genealogie seines Hauses als Wandbilderschmuck zunächst an die Herrscher aus der alten nationalen Dynastie Böhmens und an die Anreihung der Luxemburger an dieselben gedacht haben müsste, wie er ja auf der Prager Burg wahrscheinlich den 1541 vernichteten Cyklus der Wandbilder böhmischer Landesfürsten ausführen ließ. Für Karlstein suchte der kaiserliche Bauherr nicht diesen Anschluss an das scheinbar auch für eine Genealogie der Luxemburger Nächste, das speciell böhmischen Anforderungen gerecht wurde, sondern stellte Beziehungen zu einem ausländischen Herrscherhause, auf die er offenbar noch stolzer war als auf jene zu den Přemysliden und aus welchen er noch weit Wichtigeres für das Ansehen seiner Person ableitete, in den Vordergrund. Während er in der eben erwähnten Reihe böhmischer Herrscher auf der Prager Burg einfach als Landesfürst Böhmens begegnet, dessen Vorgänger weit, aber nicht über den vom Pfluge hinweggeholt Přemysl zurückverfolgt werden, tritt er im Karlsteiner Cyklus als Angehöriger eines ausländischen Fürstengeschlechtes, als ein Nachkomme Karls des Großen und des Ahnherrn der Franken, ja sogar des Saturnus, Jupiter und Noah auf. Ein viel weiterer, durchaus nicht auf Böhmens Grenzpfähle und Interessen engherzig beschränkter Anschauungskreis zieht Fernliegendes heran, das dem Luxemburger Hause besonderen Glanz verleiht und seinen Anspruch auf die deutsche Kaiserkrone überzeugend ersichtlich zu machen vermag. Hinter der Bedeutung derselben trat bei der Anordnung der Karlsteiner Genealogie der Luxemburger die Königskrone Böhmens entschieden

<sup>1)</sup> *Chronicon Benessii de Weitmil* a. n. O. S. 498. — <sup>2)</sup> *Johannes Victoriensis in Bohemera Fontes rerum Germanicarum* I. (Stuttgart 1843), S. 377: *Omnia pene gesta fratris in palatio suo egregie et artificialiter valde deplaxit.* — <sup>3)</sup> *Irmer, Die Romfahrt Kaiser Heinrichs VII.* S. XI n. 105. — <sup>4)</sup> *Dominicus, Baldeuin von Lützelburg.* S. 515. — <sup>5)</sup> *Pessina de Czechorod, Phosphorus septicornis, stella alia matotina.* Hoc est: *Saetae Metropolitanae divi Viti ecclesiae Pragensis maiestas et gloria.* (Prag 1673) S. 403 n. 404. — <sup>6)</sup> *Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder d. Burg Karlstein.* S. 105. — <sup>7)</sup> *Neuwirth, Beiträge zur Geschichte der Klöster u. d. Kunstübung Böhmens im Mittelalter* a. n. O. S. 118 n. 119.

zurück. In die Burg, welche die Aufbewahrungsstätte der Kleinodien des deutschen Reiches wurde, gehörte auch ein Bildercyklus als Nachweis, dass der Erbauer und Besitzer des stolzen Herrschersitzes vor allen andern berechtigt war, diese in der Welt einzigen Schätze aufzubewahren, weil seine Abstammung von ganz anderen Ahnen als den früheren Beherrschern Böhmens ihm den unbestreitbaren Anspruch auf eine so bevorzugte Stellung unter allen Fürsten Europas sicherte. Da die Vollendung des Karlsteiner Cyklus nicht allzulange nach der Kaiserkrönung Karls IV. erfolgt sein kann, unter deren mächtigem Eindrucke gar manche Anordnung in der unmittelbar vorhergehenden und nachfolgenden Zeit zweifellos stand, so erscheint ein solcher Zusammenhang zwischen der Bestimmung des einen Raumes und dem Bilderschmucke des andern gerade in Karlstein naturgemäß und jener Interessensphäre am meisten angepasst, innerhalb welcher die Thätigkeit Karls IV. von 1350 bis 1360 sich hauptsächlich bewegte. Nicht der König von Böhmen, sondern der deutsche Kaiser, der in Karlstein seine wertvollsten Schätze bewahrte und oben in der Kreuzkapelle die Heiligen seiner Reliquien, unten im Palas seine den Anspruch auf die Kaiserwürde begründenden Ahnen wenigstens im Bilde um sich versammeln wollte, hat die Karlsteiner Bilderfolge der Luxemburger Genealogie angeordnet, deren Zusammenstellung und Tendenz einen weit über Böhmen hinausgehenden Ideenkreis deutlich erkennen lässt.

Die Herstellungszeit des Wandbildercyklus in Karlstein ist annähernd bestimmbar. Johann Marignola, welcher soviel Anknüpfungspunkte für die Erklärung der Bilder bietet und bei seinen genealogischen Ausführungen leicht eine Bemerkung über das geplante oder bereits im Gange befindliche Unternehmen hätte einfließen lassen können, weiß nichts davon. Dies fällt immerhin auf, da er sonst für Dinge in der Umgebung des Kaisers und für Kunstwerke in Prag, ja sogar für Karlsteiner Wandbilder, die erst nach 1353 entstanden sein können, ausgesprochenes Interesse bekundet. Er erwähnt das »lignum crucis«<sup>1)</sup> Karls IV. und die »monstruosi serpentes et fere, sicut habet in clausura sua Pragensi dominus imperator Karolus.«<sup>2)</sup> Zur Veranschaulichung seines Abscheues gegen die »facies et horrendas sculpturas, sicut sunt in multis ecclesiis« wählt er den Hinweis<sup>3)</sup> auf die im Prager Dome gesehenen Darstellungen »in sepulcro sancti Adalberti« und bemerkt im Anschluss an die Erzählung des Doppelwunders mit der Nicolausreliquie, das sich 1353 im Prager Agneskloster ereignete, noch ausdrücklich,<sup>4)</sup> Karl IV. habe diese Begebenheit »in regali pallacio de Karlsteyn prope Pragam egregiis picturis in sua camera« darstellen lassen zum fortwährenden Andenken an den Heiligen und zum Ruhme Gottes, welcher zu seiner Zeit alte Wunder erneuerte. Man geht vielleicht nicht zu weit mit der Annahme, dass während der Anwesenheit dieses an Kunstwerken nicht gleichgiltig vorübergehenden Gewährsmannes in Böhmen die Arbeit betreffs der Ausführung des Bildercyklus mit der Genealogie der Luxemburger noch nicht im Gange war; denn sonst hätte Marignola bei dem Hinweise, dass König Johann »a Magno Karolo de Troyanis« und Karl IV. »ex deorum gentiliū Saturni et Jouis recta linea per Troyanos« stamme, wahrscheinlich auch eine Anknüpfung Gelegenheit wie bei den Karlsteiner Gemälden des 1353 vorgefallenen und offenbar bald darauf dargestellten Wunders gefunden. Da Marignola nach seiner 1354 erfolgten Ernennung zum Bischofe von Bisignano in Italien kaum noch lange in Prag geblieben sein dürfte, braucht übrigens sein Stillschweigen in dieser Hinsicht nicht zu befremden, weil ganz bestimmte Anhaltspunkte vorliegen, nach welchen die Ausführung des Genealogiecyklus erst in die Jahre 1355 und 1356 verlegt werden darf.

Die Schlussdarstellungen Karls IV. und seiner Gemahlin auf Bl. 58<sup>r</sup> und 59 bieten außer den Kronen auf dem Haupte noch je zwei Kronen, von denen eine über dem Haupte des Kaisers, die zweite über seiner rechten Schulter schwebt, während jene seiner Gemahlin rechts und links neben ihrem kronengeschmückten Kopfe angeordnet sind. Die Beigabe der drei Kronen muss aus einem dem Herrscherpaaire zustehenden Rechte, drei Kronen zu tragen, abgeleitet werden. Seit Karl IV. am 5. Jänner 1355 in Mailand mit der lombardischen Krone geschmückt worden war, gesellte sich letztere als dritte zu den ihm schon früher zukommenden zwei Kronen des deutschen Reiches und Böhmens. Dem Rechte des Kaisers, dieser drei Kronen, welche ein Träger auf seinem Haupte vereinigte, sich zu bedienen, wurde äußerlich auch bei jener Gelegenheit Rechnung getragen, bei welcher gerade auf dieses seltene Vorrecht eines Herrschers nachdrücklichst hingewiesen werden musste, nämlich bei seiner Leichenfeier in Prag. Für die in Rede stehende Frage kommt folgende Einzelheit eines sich darüber verbreitenden Berichtes in Betracht:<sup>5)</sup> »Darnach wizzend, daz er lag uff der paur uf guldin tûchern und uff guldin pölstern in gantzer siner maiestaten und zû sinen haubten lagen im di chron: zû der rechten seiten die ersten kron von Mayland, zû der hauptun die chron des römischen richs, zû der linggen seiten die kron des bechamischen richs und zû der linggen seiten der apfel mit dem crütz und ain plozz schwert dapi und zû der rechten seiten lag im das ceptrum des richs.« Die drei Kronen, welche Karl IV. und seiner Gemahlin in der Wiener Copienfolge zugetheilt sind, müssen daher als jene des deutschen Reiches, Böhmens und von Mailand gedeutet werden. Die Zuteilung zweier oder dreier Kronen erfolgte in Böhmen nach einem bis ans Ende des 14. Jahrhunderts verfolgten Brauche nur an jene Herrscher, welche wirklich mehr als eine Krone zu tragen berechtigt waren. So zeigen die aus der Iglauer Handschrift der Königsaal-Chronik veröffentlichten, in das Jahr 1393 zu versetzenden Darstellungen böhmischer Könige und Königinnen Přemysl Ottokar II. als König von Böhmen nur mit einer Krone, Wenzel II. als König von Böhmen und Polen mit zwei und Wenzel III. als König von Böhmen, Polen und Ungarn mit drei Kronen,<sup>6)</sup> die

<sup>1)</sup> *Johannis de Marignola chronicon* a. a. O. S. 501. — <sup>2)</sup> *Ebendas.* S. 509. — <sup>3)</sup> *Ebendas.* S. 512. — <sup>4)</sup> *Ebendas.* S. 522. — <sup>5)</sup> Die Chroniken der schwäbischen Städte: Augsburg. I. (Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert IV., Leipzig 1865), S. 60. — <sup>6)</sup> Loewert, Die Königsaal-Geschichtsquellen mit den Zusätzen und der Fortsetzung des Domherrn Franz von Prag. *Fontes rerum Austriacarum: Scriptores VIII.* (Wien 1875), Taf. 3.

Königinnen Kunigunde und Guta mit je einer, die Königin Elisabeth mit zwei Kronen,<sup>1)</sup> wie es thatsächlich der verbürgten Stellung der einzelnen Personen entspricht. Genau von demselben Standpunkte aus ist auch die Beigabe der drei Kronen bei Karl IV. und seiner Gemahlin zu beurtheilen, welche mit diesem vor anderen Herrschern auszeichnenden Schmucke erst abgebildet werden konnten, als sie wirklich drei Kronen auf ihrem Haupte vereinigten.<sup>2)</sup> Da dies erst seit dem 5. Jänner 1355 mit der Erlangung der lombardischen Krone der Fall war, muss jede Darstellung, auf welcher Karl IV. und seiner Gemahlin je drei Kronen beigegeben sind, nach dieser Zeit angesetzt werden; daher kann auch der Karlsteiner Cyklus nicht vor 1355 vollendet sein, seit welchem Jahre eigentlich Karl IV. erst den in der Postamentinschrift festgehaltenen Titel »imperator« zu führen berechtigt war.

Für die Bestimmung der Herstellungszeit des Bildercyklus kommt noch in Betracht, dass Edmund de Dynter versichert, derselbe habe die »imagines omnium ducum Brabancie usque ad Johannem Brabancie huius nominis tercium inclusive« umfasst. Es kann wohl kein Zweifel sein, dass der in der Genealogie der Brabanter Fürsten so trefflich bewanderte Geschichtschreiber den Endpunkt der ganzen Reihe richtig kennzeichnet, und letztere wirklich mit Herzog Johann III. schloss. Derselbe starb am 5. December 1355.<sup>3)</sup> Der Plan und die Ausführung der Genealogiebilder in Karlstein muss beim Einlangen der Todesnachricht am Kaiserhofe schon soweit festgestellt, beziehungsweise vorgeschritten gewesen sein, dass eine Änderung nicht mehr platzgreifen konnte; denn sonst hätte es wohl Karl IV. sehr nahe gelegen, die Reihe der Brabanter Fürsten mit der Darstellung seines Bruders, des Herzoges Wenzel von Luxemburg, zu schließen, welcher als Gemahl der ältesten Tochter Johannes III. in Brabant zur Regierung gelangte und auch in die Büstenreihe des Prager Domtriforiums aufgenommen wurde.<sup>4)</sup> Durch eine solche Erweiterung hätte eine noch entschiedener Betonung der innigsten Beziehungen zwischen den Brabanter und den Luxemburger Fürsten ungemein gewonnen. Der Abschluss der Reihe Brabanter Herzoge mit Johann III. wurde offenbar noch zu Lebzeiten des Genannten angeordnet und auch nach seinem Tode festgehalten, obzwar die Einstellung des Herzoges Wenzel gerade in eine auf die Brabanter Fürsten gestützte Genealogie der Luxemburger vortrefflich gepasst hätte. Der Verzicht darauf berechtigt zu der Annahme, dass die Vollendung der Karlsteiner Bilder nicht allzu lange nach dem Tode Johanns III., also im Verlaufe des Jahres 1356 erfolgt ist, weil man sonst den Herzog Wenzel doch wohl ebenso wie unter die Triforiumsbüsten aufgenommen hätte. Für diesen Zeitpunkt spricht auch die Art und Weise der Erwähnung der Karlsteiner Nikolauskapelle in der Capitelerrichtungsurkunde vom 27. März 1357, nach welcher dieser Kapellenraum für besondere Ausnahmefälle bereits dem Capitelgottesdienste zur Verfügung gestellt wurde,<sup>5)</sup> mithin als damals schon benützlich und vollständig eingerichtet betrachtet werden darf. Da nun die Nikolauskapelle im Karlsteiner Palas lag, in welchem sich die Wohnungs- und Repräsentationsräume des Kaisers befanden, und nicht nur an dem oben genannten Tage der feierlichen Weihe, sondern auch in den Jahren 1355, 1357, 1358, 1359 und 1360<sup>6)</sup> der Aufenthalt Karls IV. in Karlstein verbürgt ist, muss angesichts einer seit 1357 platzgreifenden gewissen Ständigkeit in dem Verweilen auf Karlstein die Annahme begründet erscheinen, dass bis 1357 der Palas vollendet und die Innenausstattung abgeschlossen war, zu welcher natürlich auch die Ausschmückung der Räume mit Wandgemälden und die Fertigstellung der zu letzteren zählenden Genealogie der Luxemburger gehörten. Letztere fällt augenscheinlich hauptsächlich in die Jahre 1355 und 1356, wobei selbstverständlich nicht ausgeschlossen werden kann, dass der Beginn der Arbeit noch etwas früher erfolgte.

Hält man bei der Frage nach dem Meister, welcher den Cyklus ausführte, Umschau unter den am Kaiserhofe damals arbeitenden Malern, so ergibt sich sofort, dass an Thomas von Modena nicht zu denken ist, der bei den Herzogsdarstellungen statt des dem üblichen Aufbaue genau entsprechenden Herzogshutes gewiss wie bei dem heil. Wenzel auf dem Wiener Altarwerke die Dogenmütze festgehalten<sup>7)</sup> und insbesondere die Frauenköpfe ganz anders behandelt hätte. Dagegen ist am 5. Juli 1357 als Hofmaler des Kaisers der bekannte Nicolaus Wurmser von Straßburg genannt,<sup>8)</sup> der damals bereits mit der Tochter eines Saazer Bürgers verheiratet war, was darauf hindeutet, dass er schon einige Zeit sich in Böhmen aufgehalten und daselbst gearbeitet hatte. Nach einer Urkunde vom 6. November 1359<sup>9)</sup> war er offenbar vom Kaiser hauptsächlich dazu ausersehen, dass er »loca et castra« malen sollte, wobei die Wendung »ad quae deputatus fuerit« sogar auf die beabsichtigte Übertragung einer neuen Arbeit nach Vollendung eines anderen Auftrages gedeutet werden kann. Den Antheil des erst 1359 erwähnten Hofmalers Theodorich<sup>10)</sup> an den Karlsteiner Malereien beschränkte Karl IV. selbst am 28. April 1367 auf die »artificiosam picturam et solemnem regalis nostrae capellae in

<sup>1)</sup> Loserth, Die Königsaler Geschichtsquellen mit den Zusätzen und der Fortsetzung des Domherrn Franz von Prag a. a. O. Taf. 4. — <sup>2)</sup> Der Königin Blanca, welche die Postamentinschrift nur als »regina Boemiae« bezeichnet, kamen die drei Kronen eigentlich nicht zu. Allein auch die Inschrift gibt ihren Titel nicht in der ihr gebührenden Weise, wie er in der Inschrift über der Büste der Triforiumsgalerie im Prager Dome mit dem Titel »Romanorum et Boemie regina« begegnet; vgl. Grueber, Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. III. (Wien 1877), S. 50. Für die Darstellung der dem Kaiser ebenbürtigen Gemahlin war offenbar beim Maler nur maßgebend, was der eben lebenden Kaiserin zukam. — <sup>3)</sup> Edmund de Dynter, Chronica duc. Loth. et Brabant, I, 1, S. 39 u. II, S. 689, 5. Buch, 196. Cap. — <sup>4)</sup> MádI, XXI Portrait-Büsten im Triforium des St. Veit-Domes zu Prag, Taf. IX. — <sup>5)</sup> Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder d. Burg Karlstein, S. 105. — <sup>6)</sup> Huber, Regesten des Kaiserreichs unter Kaiser Karl IV. (Innsbruck 1877), S. 639. — <sup>7)</sup> Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde u. Tafelbilder d. Burg Karlstein, Taf. I. — <sup>8)</sup> Neuwirth, Beiträge zur Geschichte der Malerei in Böhmen während des XIV. Jahrhunderts. Mittheilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen. 29. Jahrgang (Prag 1890), S. 59, 69 u. 70; urk. Beil. Nr. III. — <sup>9)</sup> Pangerl-Wolffmann, Das Buch der Malerzucht in Prag. Quellen-schriften für Kunstgeschichte u. Kunsttechnik d. Mittelalters u. d. Renaissance, XIII. (Wien 1878), S. 130. — <sup>10)</sup> Neuwirth, Beiträge z. Gesch. d. Malerei i. Böhmen während d. XIV. Jahrh. a. a. O. S. 79, urk. Beil. Nr. IV.

Karlstein, welche der Künstler »ingeniose et artificialiter« geschmückt hatte.<sup>1)</sup> Der Unterschied der den beiden Malern vom Kaiser zugeschriebenen Tätigkeitsgebiete ermöglicht es, den Cyklus der Genealogie der Luxemburger, welcher nicht auf dem besonders Theodorich zukommenden Gebiete der streng kirchlichen Malerei liegt, dem für die Malerei der »loca et castra« beschäftigten Hofmaler Nicolaus Wurmser von Straßburg zuzuweisen. Da demselben am 5. Juli 1357 der Titel eines Hofmalers Karls IV. beigelegt ist, hatte er wohl bereits vor diesem Zeitpunkte Aufträge des Herrschers ausgeführt, welche der Ausdruck »loca et castra« auf das Gebiet der Wandmalerei beziehen lässt. Die 1360 in Mölin bei Karlstein<sup>2)</sup> erweisbare Sesshaftigkeit des Künstlers spricht gleichfalls für die Ausführung von Wandgemälden auf der Burg, die ein in der Nähe wohnender Meister gewiss bequem ausführen konnte. Die Wahrscheinlichkeit, dass die zwischen 1357 und 1364 vollendeten Bilder aus der Wenzels- und Ludmilalegende im Karlsteiner Treppenhause von Nicolaus Wurmser stammen,<sup>3)</sup> regt die Frage nach einem bis 1357 vollendeten Auftrage des Meisters in Karlstein an, für welchen bei dem Zufallen des Apokalypsecyklus in der Marienkirche an Thomas von Modena<sup>4)</sup> nur die nicht näher bestimmbar Darstellungen des Doppelwunders mit der Nicolausreliquie von 1353 oder die Genealogie der Luxemburger erübrigen; denn die Unterbringung beider im Palas lässt ihre Vollendung mit 1357 begrenzen.

Vergleicht man Einzelheiten der Wiener Copienfolge mit den allerdings schwer beschädigten Darstellungen der Wenzels- und Ludmilalegende, so scheint eine Zuweisung des Genealogiecyklus an Nicolaus Wurmser von Straßburg thatsächlich zulässig, da Trachteigenthümlichkeiten beider sich nahe berühren. Die nicht mit dem Mantel verhüllten Gestalten oder Körpertheile zeigen pralles Sitzen der Kleider; noch deckt der Rock ein wenig die Oberschenkel, zeigt bei dem Speiseträger auf dem Mahle in Altbunzlau gezaddelten Saum und der Gürtel, in dessen Mitte vorn das Schwert befestigt ist, rückt nicht weit an den Hüften<sup>5)</sup> herab. Der das Blut des heil. Wenzel abwaschende Mann trägt den nicht zu weiten, bis zum Ellbogen herabfallenden Oberärmel, während bei dem auf den heil. Wenzel zueilenden Kaiser<sup>6)</sup> der so charakteristische, herabfallende Ärmelstreifen und das manschettenartige Verhüllen des Handrückens durch den Ärmel wahrnehmbar sind. Der Herzogshut entspricht der Form der Copien; die Schnabelschuhe zeigen wie auf letzteren noch nicht die von Benesch von Weitmil um 1367 gerügte Übertreibung der Zuspitzung und bieten mehrfach die Verwendung des gerauteten Leders,<sup>7)</sup> das in Karlstein nur noch bei den Südwandbildern der Marienkirche begegnet. Ebenso decken sich die Art und Weise des Schuhausschnittes und der schmale Befestigungsstreifen über dem Spann. Frauen tragen die nur den Hals freilassende Krausenhaube.<sup>8)</sup> Ist bei der Nembrotcopie die Architektur — woran bei der sonstigen Treue des allgemeinen Eindrucks der Nachbildung nicht gezweifelt zu werden braucht — genau nach dem Originale wiedergegeben, so zeigen sich darin entschiedene Anklänge an die Behandlung der Architektur, welcher der Maler der Treppenhäusbilder bei Innenräumen<sup>9)</sup> wie in der Bauscene<sup>10)</sup> bereits mit verhältnismäßig auffallendem Verständnisse und in einer von dem Apokalypsecyklus abweichenden Weise gerecht wird. Wie der Unterschied der Tracht in den Bildern Theodorichs oder in der vom reisigen Zeuge bedrohten Gruppe der Marienkirche<sup>11)</sup> sofort die Verschiedenheit der Maler erkennen lässt, wie die Tafelbilder untereinander sich innig berühren und gewisse davon abweichende Einzelheiten, z. B. die Musterung des Untergewandes beim apokalyptischen Weibe,<sup>12)</sup> in den Thomas von Modena zurechenbaren Apokalypsedarstellungen sich wiederholen, so wird man auch die Übereinstimmung auffälliger Trachtbesonderheiten der Treppenhäusbilder in Karlstein und der Wiener Copienfolge dahin deuten dürfen, dass der Meister, welcher die Originalbilder der letzteren im Karlsteiner Palas ausführte, mit dem Maler der Darstellungen aus der Wenzels- und Ludmilalegende identisch sei. Erübrigen nur letztere aus dem ganzen Karlsteiner Bilderbestande für das Werk des Nicolaus Wurmser von Straßburg, dann kann man ihm allein die Ausführung der Genealogie der Luxemburger zurechnen. Vielleicht ist für die Beantwortung dieser Frage auch der Hinweis nicht ganz belanglos, dass in Straßburg, dessen Bürger Nicolaus Wurmser selbst als kaiserlicher Hofmaler blieb,<sup>13)</sup> das Fortleben der Sage über die trojanische Herkunft der Franken, die Kenntnis der Herrscherreihe derselben und die Beleuchtung der Stellung des Noah, Cham, Chus und Nembrot innerhalb gewisser Kreise sich auch im 14. Jahrhunderte erhielt und in der Aufzeichnung des Jakob Twinger von Königshofen<sup>14)</sup> auf ein allgemeineres Verständnis rechnen konnte. Mehr als bei Thomas von Modena oder dem in Prag sesshaften Theodorich lag bei dem Straßburger Bürger, dem Anschauungen französischer Mode viel leichter als den beiden anderen geläufig werden konnten, die Möglichkeit vor, die für die Genealogie der Luxemburger maßgebende Trojasage der Franken kennen zu lernen, sodass er am Kaiserhofe thatsächlich in erster Linie für die Behandlung des Stoffes geeignet erscheinen mochte, welcher weder einem aus Böhmen selbst stammenden noch einem aus Italien berufenen Maler gleich bekannt und verständlich geworden war. Ein gewisses Verständnis für die Sache wird man bei dem Meister, der sonst offenbar nach genau ertheilter Anweisung arbeitete, immerhin annehmen müssen; die Gelegenheit, sich ein solches zu erwerben, erscheint bei keinem der anderen in Karlstein arbeitenden Maler so wie bei dem Straßburger Bürger Nicolaus Wurmser gerade durch die persönlichen Verhältnisse geboten.

<sup>1)</sup> Pangerl-Woltmann, Buch d. Malerzucht i. Prag, S. 117 u. 118. — <sup>2)</sup> Ebendas. S. 130—131. — <sup>3)</sup> Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde u. Tafelbilder d. Burg Karlstein, S. 103. — <sup>4)</sup> Ebendas. S. 90 u. f. — <sup>5)</sup> Ebendas. Taf. XIX, Abb. 2; Taf. XXIV, Abb. 1 u. 2. — <sup>6)</sup> Ebendas. Taf. XIX, Abb. 3. — <sup>7)</sup> Ebendas. Taf. XIX, Abb. 2 u. 3. — <sup>8)</sup> Ebendas. Taf. XIX, Abb. 1 u. Taf. XXIV, Abb. 1. — <sup>9)</sup> Ebendas. Taf. XIX, XXI, XXIV, Abb. 2, XXV u. XXVI. — <sup>10)</sup> Ebendas. Taf. XXV, Abb. 3. — <sup>11)</sup> Ebendas. Taf. V. — <sup>12)</sup> Ebendas. Taf. VIII u. IX. — <sup>13)</sup> Neuwirth, Beiträge z. Geschichte d. Malerei i. Böhm. während d. XIV. Jahrh. a. a. O. S. 59 u. 70. — <sup>14)</sup> Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert. VIII. u. IX. Band (Leipzig 1870); Die Chroniken der oberrheinischen Städte: Straßburg. S. 245, 246, 265, 288, 620, 621, 624 u. f., 697 u. 698.

Der Karlsteiner Bildercyklus, dessen Copien in der Wiener Handschrift Nr. 8330 vorliegen, ist nach der Tracht als eine Schöpfung des 14. Jahrhunderts verbürgt, die sich als eine genealogische Behandlung der Trojasage der Franken und der Herzöge von Brabant darstellt und durch letztere mit den angereichten Persönlichkeiten der Luxemburger zu einem altherwürdigen Stammbaume dieses Hauses wird. Sie beruht zweifellos auf Angaben, die jenen gut verbürgter Brabanter Genealogien entsprechen und augenscheinlich durch einen hochstehenden Vermittler von Brabant aus beige stellt und für die Arbeit verwendet wurden. Für den vor Priamus liegenden, bis auf Noah zurückreichenden Theil wurden Anschauungen maßgebend, welche der im Auftrage und Geiste Karls IV. schreibende Johannes Marignola im Buche »monarchos« seines zwischen 1355 und 1362 vollendeten Geschichtswerkes verwertet hat. Der Cyklus sollte augenscheinlich in ganz besonderer Weise das Anrecht der Luxemburger auf die deutsche Kaiserwürde gerade in der Burg beleuchten, deren Prachtkapelle die Kleinodien des deutschen Reiches barg. Die Vollendung der Arbeit kann nicht vor 1355 und kaum nach dem Herbst 1356 erfolgt sein; die Ausführung muss in erster Linie dem 1357 als Hofmaler verbürgten Nicolaus Wurmser von Straßburg zugerechnet werden, wodurch der Cyklus für die Geschichte der Malerei des 14. Jahrhunderts in Böhmen und Deutschland eine ganz besondere Bedeutung gewinnt.

### III.

## Die Anordnung und die Darstellungen des Luxemburger Stammbaumes; die Treue der Copien und die Art des Copisten.

Über die ehemalige Anordnung der verlorenen Originalbilder in Karlstein hat sich eine bestimmte Angabe weder in der Wiener Handschrift Nr. 8330 noch anderswo erhalten. Aber die Thatsache, dass die letzten sechs Darstellungen des Cyklus nicht nur für Gegenüberstellung berechnet waren, sondern auch einander gegenübergestellt sind und dass dieser Grundsatz nicht minder bei Ansbert und Blichilde, bei Arnulph und Doda, bei Anchysus und Begga, Gerberga und Lambert, bei Herzog Heinrich I. und Mathilde hervorgekehrt ist, gewährt wenigstens den zuverlässigen Anhaltspunkt, für die übrigen Darstellungen, die sich in ihrer Aufeinanderfolge fast alle einander gegenüberstellen lassen, die Beobachtung des gleichen Grundsatzes annehmen zu dürfen. Ebenso scheint der Umstand, dass die Gestalten jener Karlsteiner Originalbilder, zwischen deren Copien der ganze Cyklus eingeschaltet ist, gleichfalls nach dem Gesetze der Gegenüberstellung angeordnet sind, auf eine ähnliche Anordnung hinzudeuten; ja, wenn man manche der Darstellungen mit den Südwandbildern der Karlsteiner Marienkirche vergleicht, so erscheint die Annahme einer gleichen Zusammengehörigkeit nahezu unabweisbar. Die nach rechts oder links Ausschreitenden, beziehungsweise Sitzenden gehören zumeist zweifellos unmittelbar nebeneinander und ergänzen sich einst in der Bildwirkung; ihre Anordnung mochte wohl jener der ebenerwähnten Bilder der Marienkirche sich nähern und eine Arcadenumrahmung der Gruppen gewählt haben. Einige Gestalten, die dem Beschauer voll entgegenblicken, scheinen ohne gegenseitige Beziehung zueinander geblieben und vielleicht mehr gesondert in eine ähnliche Umrahmung eingestellt worden zu sein, bei anderen wird die Aufeinanderfolge durch die Beziehung der entsprechenden Inschriften wie bei Lothar dem Gr., bei Blichilde und Ansbert, noch klarer hervorgehoben. Darf die Wahrnehmung, dass die Copien nach den heute noch in der Karlsteiner Marienkirche erhaltenen Wandbildern mit den übrigen 56 Darstellungen in den Verhältnissen sowie in der Anordnung auf einem Postament mit Inschriftplatte übereinstimmen, die Grundlage für einen weiteren Rückschluss abgeben, dann müsste man annehmen, dass auch die 56 Copien zu den betreffenden Originalbildern ziemlich in denselben Verhältnisse gestanden hätten, das die beiden Copien der Scenen in der Marienkirche zu den Wandgemälden selbst einhalten. So wäre mit den Maßen der letzteren auch eine Grundlage für die Beurtheilung der Größe der verlorenen Genealogiebilder gewonnen.

Die Anordnung der Copien ist ganz gleichmäßig. Die ruhig dastehende, sitzende oder ausschreitende Gestalt erscheint auf vorwiegend einstufigem Postament, zwischen dessen Standplatte und Untersatz eine bald mehr bald weniger gegliederte Profilierung vorspringt; bei den sitzenden Gestalten erhebt sich auf dem Postamente mit Ausnahme des Ninus ein meist würfelförmiger, glatt behauener Block mit quadratischer oder rechteckiger Sitzplatte. Vorn an der Standplatte ermöglicht eine Inschriftentafel, deren Goldbuchstaben sich glänzend von schwarzem Grunde abheben, die Unterscheidung der einzelnen Personen; sie fehlt nur auf Bl. 53 und 55. Postament und Thronaufbau sind verschiedenfarbig marmoriert, graugrün und bläulich auf Bl. 25, grünlich auf Bl. 30, violett auf Bl. 44, grau mit dunkelblauem Stich auf Bl. 45, grau auf Bl. 6, 8, 17, 41, braun auf Bl. 9, 24, 33, 34, 36, 39, 40, 43, 48, 54, 55, 56 und 59, braunroth auf Bl. 23, 26, 27, 28, 31, 47, 52, 57, 60 und sonst mit Einbeziehung des Bl. 61 graublau. Die Andeutung eines landschaftlichen Hintergrundes ist auf das Nembrotbild beschränkt. Für den einfachen Thronaufbau lassen sich aus böhmischen Bilder-

handschriften des 14. Jahrhunderts zahlreiche Analogien finden, die auch einem anderwärts begegnenden Brauche mittelalterlicher Malerei, z. B. auf den interessanten Wandgemälden der Georgskirche bei Rázúns,<sup>1)</sup> vollauf entsprechen; in ihrem Geiste ist auch das Übereinanderschlagen der Beine<sup>2)</sup> bei Arnold und besonders bei König Johann oder die S-förmige Ausbiegung der Gestalt auf Bl. 8 und 48' gehalten. Die Figurenhöhe schwankt vorwiegend zwischen 24 und 27 cm, die Postamenthöhe zwischen 4 bis 7 cm. Schlankheit bleibt Bedingung der Schönheit; wo nicht ein Mantel die Gestalt umwallt, lässt Enge der Kleidung die Körperformen vortreten. Die Kürze des Rockes und ein Schultern und Brüste immer weniger bedeckender Ausschnitt des weiblichen Kleides, Zaddelsäume und Schnabelschuhe sind noch nicht so übertrieben, dass sie schamlos genannt werden müssten und den Tadel herausfordern; überall gilt aber offenbar gerundete Fülle der Büste, der Arme und Beine, bei den Frauen, wie die vorwiegend blasse Carnation vermuthen lässt, auch Weiße der Haut als schön. Die Farbenfreude der Tracht hält sich von unnatürlichen Übertreibungen in der Nebeneinanderstellung der verschiedenartigsten Töne immerhin frei, bevorzugt aber die lebhaftere und wirkungsvollere Stimmung.

Angesichts der Thatsache, dass die zwei Schlussbilder des Cyklus, nämlich die Bildnisse Karls IV. und seiner Gemahlin, das unbestreitbare Bestreben nach Erzielung bildnistreuer Darstellung zeigen, drängt sich wohl die Frage auf, ob man auch für einige andere Gestalten die Anlehnung an bestimmte Vorbilder annehmen und vor allem für die Karl IV. besonders nahestehenden Persönlichkeiten seines Vaters und Großvaters diesen Gesichtspunkt festhalten dürfe. Für Johann von Luxemburg trifft eine solche Annahme sicher nicht zu. Im ganzen erscheint der als fünfzigjähriger Mann bei Crecy gebliebene König nach Bart und Haar älter<sup>3)</sup> aufgefasst, als man annehmen möchte, selbst wenn man der unsteten und oft über das Maß des Erlaubten hinausgehenden Lebensweise eine gewisse Rückwirkung auf den Verfall des Äußeren zugesteht. Abgesehen davon fällt es auf, dass die Darstellung gar keine Rücksicht nimmt auf eine entsprechende Andeutung des furchtbaren Unglückes, das 1340 König Johann mit seiner völligen Erblindung betroffen hatte. Denn König Johann blickt mit seinen ruhigen braunen Augen wie jeder andere Fürst, dem seine Gemahlin gegenübergestellt ist, seiner Gemahlin Elisabeth entgegen. Das Äußere des Königs, welcher noch im Besitze des Augenlichtes dargestellt ist, entspricht nicht der Allgemeinerscheinung eines nur wenig über 40 Jahre zählenden Mannes, als welcher König Johann dargestellt sein müsste, wenn man schon auf eine künstlerische Andeutung seiner Blindheit gänzlich verzichtete. Nimmt man aber an, dass König Johann unter dem Eindrucke seines furchtbaren Unglückes rascher gealtert und in seinen letzten Lebensjahren tatsächlich dem Karlsteiner Bilde ähnlich gewesen sei, dann würde man in einer sonst bildnistreuen Darstellung den unterbliebenen Versuch der Blindheitsandeutung als einen Mangel betrachten müssen, weil man sich König Johann in den Jahren, auf welche das Karlsteiner Bild schließen lässt, nur erblindet denken kann. Wie nicht viel früher bei der Heilung des Blindgeborenen in der Reihe der ältesten Klosterneuburger Glasgemälde das Fehlen der Augensterne in dem Antlitze des Unglücklichen einen Gegensatz zu allen anderen, an dem Vorgange beteiligten Personen ausdrückt,<sup>4)</sup> so müsste eine ähnliche Andeutung der Blindheit des Königs Johann in der Karlsteiner Bilderfolge umso mehr erwartet werden, als eine andere, wahrscheinlich gleichfalls unter Karl IV. begonnene Bilderreihe bei der Darstellung König Johanns auf eine solche Andeutung nicht verzichtete. Denn in den Cyklus der Bilder böhmischer Herrscher auf der Prager Burg, welcher beim Brande von 1541 zugrunde gieng, war auch König Johann aufgenommen, dessen Darstellung, wenn sie dem Ausdrucke «cognomento oculus» der dazu gehörigen Inschrift entsprechen sollte, die Blindheit andeuten musste. Thatsächlich ist auch dieselbe durch einen die Augen bedeckenden Schirm, der nebst einer Augenklappe bei den mehrfach von Blindheit betroffenen Mitgliedern des Přemyslidenhauses wiederkehrt, betont worden; obzwar die Darstellungen der Handschrift Nr. 8043 der k. u. k. Hofbibliothek in Wien erst aus dem 16. Jahrhunderte stammen, gehen sie doch auf ältere Bilder zurück, deren charakterisierende Unterschiede, wie ganz besonders an dem Bilde König Johanns nachgewiesen werden kann, getreulich festgehalten werden und noch in Bilderfolgen böhmischer Herrscher im 16., 17. und 18. Jahrhunderte den Nachhall älterer Kunstanschauungen erkennen lassen. Wenn nun bei dem Bilde König Johanns in dem Karlsteiner Cyklus, dessen Entstehung kaum viel später als jene der Bilderfolge auf der Prager Königsburg angesetzt werden könnte, auf die Blindheit des Dargestellten gar keine Rücksicht genommen, also auf ein wesentliches Merkmal des Dargestellten ganz verzichtet wird, so kann das erwähnte Bild gewiss nicht als eine Leistung zielbewusst erstrebter Bildnistreue betrachtet werden, welche eine Andeutung der Blindheit wenigstens nicht ganz vernachlässigen durfte. Der Vergleich mit der Büste Johanns von Luxemburg auf dem Triforium des Prager Domes, welche aus dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts stammt,<sup>5)</sup> gewährt gerade für die Darstellung erblindeter Augen keinen verwendbaren Anhaltspunkt; denn die Behandlung der Augäpfel kehrt einen solchen Unterschied der Augen bei den Triforiumsbüsten nicht hervor. Höchstens wäre eine leichte Neigung des Kopfes nach vorn bei der Büste König Johanns als eine künstlerische Rücksichtnahme<sup>6)</sup> auf die bei Blinden oft zu beobachtende Kopfhaltung aufzufassen. Auch die Anordnung eines Vollbartes könnte als Übereinstimmung gelten. Trotzdem wird man jedoch keins-

<sup>1)</sup> Jäcklin, Geschichte der Kirche St. Georg bei Rázúns und ihre Wandgemälde. (Chur-Wiaterthur 1880.) Abb. 33, 35, 36, 47, 49 u. 63. —

<sup>2)</sup> Ebendas. Abb. 30 u. 47. — <sup>3)</sup> Die Darstellungen erhaltener Siegel stimmen damit nicht überein. — <sup>4)</sup> Camesina, Die ältesten Glasgemälde des Chlosterstiftes Klosterneuburg a. u. O. Taf. VII. — Heider, Längliche Gewänder aus dem Stifte St. Blasien im Schwarzwalde. Jahrbuch d. k. k. Centralcommission für Erforschung u. Erhaltung d. Baudenkmale. IV. (Wien 1860), Taf. X., D zeigt den vom heil. Nicolaus Geheilten, der mit dem Zeigefinger der Rechten nach dem Auge gestet, nicht blicklos. — <sup>5)</sup> Mádl, XXI Portrait-Büsten im Triforium des St. Veit-Domes zu Prag. Taf. VI. —

<sup>6)</sup> Grueber, Kunst des Mittelalters in Böhmen. III. S. 47.

wegs der Annahme zuneigen können, dass in dem auf Betonung der Blindheit verzichtenden Bilde König Johanns der Karlsteiner Bilderfolge wirklich eine Leistung einer bei der Nachahmung alles Wesentliche hervorhebenden Porträtkunst vorliege, da die Andeutung der Blindheit der Malerei jener Tage nicht mehr fremd und gerade bei einer fast gleichzeitigen Darstellung König Johanns in Böhmen gehandhabt worden war.

Nicht günstiger liegen die Ergebnisse bei der Betrachtung des Bildes Kaiser Heinrichs VII.; von demselben entwirft Albertinus Mussatus eine genaue Personalbeschreibung, welche nach der im Campo santo zu Pisa aufgestellten, trefflich ausgeführten Grabstatue des Kaisers von der Hand des Sieneser Meisters Tino da Camaino, eines Schülers von Giovanni Pisano,<sup>1)</sup> zu einem anschaulichen Bilde sich ergänzen lässt.<sup>2)</sup> Heinrich VII. war nach dieser Beschreibung «ein kräftiger Mann in der Blüte seiner Jahre von mittlerer Größe und zierlichem Wuchse. Seine Hautfarbe war weiß und zart geröthet; das Haar blond, ins Röthliche spielend, trug er nach französischer Mode über der Stirn gerade abgeschnitten, während es zu beiden Seiten in Locken über die Ohren herabfiel. Von der breiten Stirne, zwischen den stark hervortretenden Augenbrauen zog sich die leicht gekrümmte Nase gerade und scharf nach dem Munde herab, der, an der Grabstatue fest geschlossen, hohe Energie verräth. Mund und Kinn waren nach der allgemeinen Sitte der Zeit bartlos.» Die vortrefflich gearbeitete Denkmalsstatue nähert sich der Wiedergabe der Individualität des Kaisers nach den ihm geltenden Beschreibungen gleichzeitiger Geschichtsquellen. Die lebensgroße Gestalt, deren Haupt auf einem Kissen ruht, ist in den mit Adlern geschmückten, noch Vergoldungsspuren ausweisenden Mantel gehüllt. Die feine Modellierung des Antlitzes mit der von schlichtem Lockenhaare umrahmten, hohen und breiten Stirne, mit der starken Betonung der Backenknochen und der langen charakteristischen Nase strebt Naturwahrheit und ausgesprochene Individualität an. Auch hier sind Mund und Kinn bartlos gehalten, was im Zusammenhange mit den Nachrichten über das Äußere Heinrichs VII. zu dem Schlusse berechtigt, dass dem Künstler die Anlehnung an die Wirklichkeit als Ziel vorschwebte. Vergleicht man endlich die zahlreichen Darstellungen des Kaisers in dem seine Romfahrt verherrlichenden Bildereyklus, welchen Erzbischof Balduin von Trier zum Andenken an seinen frühe verstorbenen kaiserlichen Bruder in einer Bilderhandschrift zusammenstellen ließ und in großen Wandgemälden als Schmuck seines Palastes in Trier anzuordnen beabsichtigte, so zeigen die Kaiserbilder Heinrich VII. durchaus bartlos und stets mit röthlich blonden, zu beiden Seiten über die Ohren herabfallenden Locken; ein unter der Krone vorn an der Stirne hervorquellendes Haarbüschel entspricht genau den nach französischer Mode über der Stirne gerade abgeschnittenen Haaren. Da die 73 farbigen Darstellungen aus dem Römerzuge Heinrichs VII., wie aus den von Irmer scharfsinnig zusammengestellten Gründen unbestreitbar hervorgeht,<sup>3)</sup> unter der persönlichen Aufsicht des Erzbischofes Balduin und sogar in einzelnen charakteristischen Zügen auf seine Veranlassung hin verbessert wurden, muss man annehmen, dass der Kirchenfürst in diesem von Pietät gegen den großen Bruder getragenen Werke auch nur eine Darstellung Heinrichs VII. zuließ, welche in allen wichtigen Einzelheiten im allgemeinen der äußeren Erscheinung des Verstorbenen ebenso entsprach wie bei dem von der Bürgerschaft Pisas bald nach des Kaisers Tode errichteten Grabdenkmale. Bartlosigkeit, röthlich blonde, an den Schläfen niederringelnde Lockenfülle und gerade abgeschnittene Haare über der Stirne bedingen so wesentlich den Gesamteindruck eines Gesichtes, dass ihre regelmäßige Wiederkehr bei den mannigfachen Darstellungen derselben Person zu der Annahme berechtigt, es hätten diese Einzelheiten unbedingt zur Charakterisierung des Dargestellten gehört, dessen Anblick schon den Bruder auf lebhafteste an den Dahingeschiedenen erinnern sollte. Wenn nun die Karlsteiner Bilderfolge Kaiser Heinrich VII. mit einem kurzen, gekräuselten Barte um Kinn und Unterkiefer und mit grauen, in den Nacken hinabfallenden Locken darstellt, so stimmt dies keineswegs zu dem, was der Bericht eines Zeitgenossen und Darstellungen des Kaisers aus einer ihm unmittelbar nahestehenden Zeit übereinstimmend als Besonderheiten dieser Persönlichkeit feststellen lassen. Derjenige, den Zeitgenossen als bartlos und blond bezeichnen und der eigene Bruder wiederholt so darstellen ließ, dessen Bartlosigkeit ein vortrefflich arbeitender Bildhauer für ein von Zeitgenossen gestiftetes Grabdenkmal festhielt, kann in dem Karlsteiner Cyklus vollbärtig und grauhaarig niemals als bildnistreu gelten, da bei ihm gerade die durch mehrfache sichere Überlieferung festgestellten bildnistreuen Züge sich nicht mehr finden und die Bildnistreue bereits einem Zugeständnisse an die Änderung der Mode geopfert ist. Konnte Albertinus Mussatus Mund und Kinn «nach der allgemeinen Sitte der Zeit» bartlos nennen, so bezeichnet die Darstellung Heinrichs VII. mit einem Barte bereits die Annäherung seines Äußeren an den Brauch späterer Jahrzehente des 14. Jahrhunderts, gegen dessen Übertreibungen Schriftsteller und Kleiderordnungen nicht lange nachher auftraten. Wenn die breite Stirne und die starke Entwicklung der Backenknochen des Karlsteiner Bildes der Pisaner Sculptur zu entsprechen scheinen, muss die sehr stark gebogene Nase wohl als eine Übertreibung der in leichter Krümmung sich gerade und scharf zum Munde herabziehenden Nase, die Albertinus Mussatus erwähnt, bezeichnet werden; hier ist ein durch zeitgenössisches Zeugnis verbürgter Zug nicht so sehr getreu festgehalten als vielmehr in einer nahezu an Entstellung streifenden Weise noch weiter ausgebildet, sodass darüber die Bildnistreue verloren geht, da auch die Modellierung der Nase im Antlitze der Pisaner Denkmalsstatue nichts von einer so überaus starken Krümmung des Nasenrückens bietet. Somit sprechen wichtige Bedenken, die sich bei der Vergleichung der Darstellung Heinrichs VII. in der Karlsteiner Bilderfolge mit den Zeugnissen und Kunstwerken der Zeitgenossen des Kaisers ergeben, ganz entschieden

<sup>1)</sup> Giorgio Trenta, La tomba di Arrigo VII imperatore (Monumento del Camposanto di Pisa) con documenti inediti. (Pisa 1893.) —

<sup>2)</sup> Irmer, Die Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. im Bildereyklus des Codex Balduini Trevirensis. S. 22; vgl. dazu zu S. 105 die Abbildung des Denkmals. — <sup>3)</sup> Ebendas. S. XI u. XII.

gegen die Annahme, dass in diesem Bilde eine bewusste Anlehnung an das Charakteristische der äußeren Erscheinung des Großvaters Karls IV. angestrebt wurde. Wenn irgendwo im ganzen Cyklus, so konnte gerade bei den Darstellungen des Vaters und des Großvaters, mit welchen das Haus der Luxemburger aus einer ehemals bescheidenen Stellung zu Macht und Ansehen, zur Lenkung der Geschicke großer Reiche emporgestiegen war, in Karl IV. der Wunsch nach möglichst bildnistreuer Wiedergabe dieser ihm so überaus nahestehenden Persönlichkeiten rege werden, die sich glanzvollen Gestalten des Stammbaumes, wie einem Karl Martell, Pippin oder Karl d. Gr., würdig an die Seite stellen ließen. Da aber bildnistreue Auffassung und Behandlung weder bei König Johann noch bei Kaiser Heinrich VII. nachzuweisen ist, ja vielmehr ein offenkundiges Abweichen von derselben nicht bestritten werden kann, verzichtete augenscheinlich schon der hohe Auftraggeber selbst darauf, für seinen Vater und Großvater eine vollständig bildnistreue Darstellung zu fordern und letztere auf die Betonung bestimmter, allgemein bekannter Züge zu stützen, die wohl am wenigsten ein Familienmitglied missen mochte. Wurde bereits bei jenen Persönlichkeiten, welche dem kaiserlichen Auftraggeber und der Zeit der Ausführung am nächsten standen, von einer möglichst bildnistreuen Darstellung abgesehen und nur mehr auf die Hervorhebung ihrer Stellung durch Beigabe der Abzeichen ihrer Würde Gewicht gelegt, so erscheint es natürlich ausgeschlossen, dass bei den Darstellungen anderer Familienmitglieder aus noch früherer Zeit eine Anlehnung an genau Überliefertes stattfand und bestimmte Vorbilder nach Münzen, Siegel u. dgl. copiert wurden; was nicht für das Nächstliegende galt, kann noch weniger für das Fernerstehende verwendet worden sein, da bei letzterem das persönliche Interesse des Auftraggebers schon zurücktrat. Daher berechtigen die beim Studium der Bilder Kaiser Heinrichs VII. und König Johanns gemachten Wahrnehmungen zu dem wichtigen Schlusse, dass nur in den Darstellungen Karls IV. und seiner Gemahlin am Schlusse des Cyklus Bildnistreue erstrebt und erreicht wurde, sonst aber die Freiheit des Künstlers offenbar durch nichts anderes als durch Angaben über die Reihenfolge, den Rang und die Beziehungen der Darzustellenden beschränkt war. Immerhin deutet die Vergleichung des ehrwürdig greisen Karls d. Gr. mit dem Tafelbilde an der Westwand der Kreuzkapelle auf die Anlehnung an einen bereits ausgebildeten Typus, der am meisten an den in Frankreich üblich gewordenen sagenhaften Typus eines langbärtigen, riesenhaften Greises<sup>1)</sup> gemahnt. Dagegen ist für die meisten anderen Darstellungen, wie schon das Überwiegen der Tracht des 14. Jahrhunderts andeutet, kaum ein Zurückgehn auf ältere Darstellungsformen annehmbar.

Die Reihe der Ahnen des luxemburgischen Hauses eröffnet auf Bl. 6 der Erzvater Noah (Taf. IV, 1), von welchem auch Johannes Marignola in dem zweiten «monarchos» betitelten Buche seines Geschichtswerkes den Ausgang nimmt. Kurz geschnittenes graues Haar bedeckt den Kopf des ehrwürdigen Greises, auf dessen Brust ein mächtiger Vollbart in breiten Massen herabwallt; der braune Krückenstock in der Linken und der Umstand, dass das auf etwas kurzem Halse sitzende Haupt verhältnismäßig tief im Rumpfe steckt, deuten auf die Last der Jahre, an welcher die breite, fast etwas derbe Gestalt bereits mit Mühe zu tragen hat. Den dunkelblaugefütterten rosafarbenen Mantel, unter welchem an dem rechten Ärmel und vorn um die Beine das gleich den Schnabelschuhen zinnoberrothe Unterkleid sichtbar wird, halten auf der rechten Schulter drei mit Goldrosetten verzierte, agraftenartige Knöpfe zusammen; an dem Halse zieht sich ein Streif eines umgeschlagenen weißen Kragens hin. Der leicht gehobene, mit der Spitze auftretende rechte Fuß und der fest auf dem Postamente stehende linke markieren trefflich die Natürlichkeit der Bewegung. Buschige, im einzelnen gut durchgearbeitete Augenbrauen, zwischen welchen eine tiefe Falte steht, sitzen unter der von fein gestricheltem Haare umrahmten, gefurchten Stirne; ein freundliches Lächeln umspielt den Mund. Die Rechte ist mit ausgestrecktem Zeigefinger in der Geberde des Deutens oder Erklärens erhoben. Die Person wird sichergestellt durch die Postamentinschrift «NOE» GENVII CHAM».

Die Darstellung des auf Bl. 7 nach links gewandten Cham (Taf. IV, 2) deutet nach dem auf ihn losschreitenden Noah darauf hin, dass die Bilder des Vaters und des Sohnes einander hinsichtlich der Anordnung zweifellos ergänzten. Der über die rechte Schulter vor sich hinblickende Mann trägt um die in den Nacken herabreichenden Haare eine weiße, über dem linken Ohre geknotete Stirnbinde, deren Enden lebhaft bewegt über der linken Schulter flattern; tief in die Stirn gerückt, lässt sie letztere ziemlich niedrig erscheinen. Das zinnoberrothe, blaugefütterte Obergewand reicht bis zu den Knien; Beinkleider und Schnabelschuhe sind rosafarben. Von der rechten Hand schlingelt sich ein leer gebliebenes, weißes Spruchband zur Schulter empor, während der Zeigefinger der Linken nach außen deutet. Das Gesicht mit dem eingedrückten Rücken der etwas klobigen Nase, den aufgeworfenen Lippen und dem stark gegen die Unterlippe emporgeschobenen Kinn hat nicht viel Anziehendes und gewinnt weder durch die entschiedener Betonung der Backen- und Kieferknochen noch durch die auf der Oberlippe und an dem linken Unterkiefer hervorkommenden Bartstoppeln. Schwelte bei dieser unverkennbaren Hinneigung zu Rohem vielleicht die Absicht vor, die bekanntlich nicht von Zartgefühl zeigende Gesinnungsart des Sohnes gegen den Vater entsprechend zu charakterisieren? Auf den Dargestellten nimmt Bezug die Postamentinschrift «CHAM» GENVT CHVS».

Auf Bl. 8 wendet sich voll dem Beschauer zu die jugendliche Gestalt des bartlosen, blondgelockten Chus (Taf. IV, 3), dessen dunkelgrünen, theils blau,<sup>2)</sup> theils mit Hermelin gefütterten Mantel auf der rechten Schulter fünf mit

<sup>1)</sup> Clemen, Die Porträtdarstellungen Karls des Großen. Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins. XII. (Aachen 1890), S. 125. — <sup>2)</sup> Da die blauen Streifen gerade bei den beiden Ellbogen ansetzen und zum Hermelinfutter eigentlich gar nicht passen, so scheinen dieselben nichts anderes zu sein als missverständliche Ärmelstreifen, die wie später noch meist mit der Farbe des Leibrockes übereinstimmen und gerade vom Ellbogen ab niederfallen.

Goldrosetten verzierte Rundknöpfe festhalten; ein schmaler, purpurrother Kragen hebt sich mit engem Anschlusse um den Hals wirkungsvoll von dem anmuthig gerundeten Antlitze ab. Der untere Saum des enganliegenden dunkelblauen, vorn mit einer Reihe dicht gesetzter goldener Knöpfe geschlossenen Rockes ist ausgezaddelt; von dem mit vergoldeten Beschlägen gezierten Gürtel, den ein an der linken Hüfte sichtbares, rosettenartiges rundes Verschlussstück zusammenhält, hängt zwischen den Beinen bis zu den Fersen die schwarze Scheide eines mit weißem Griffe versehenen Schwertes herab. Die dunkelrothen Beinlinge passen nicht ganz zu den blaifarbenen Schnabelschuhen. Die Rechte mit dem leicht erhobenen Zeigefinger und dem etwas nach abwärts gestreckten kleinen Finger legt sich mit den zwei andern dazwischen liegenden Fingern leicht auf den Gürtel, die Linke ist betheuernd oder unterweisend erhoben; Daumen und Handballen der letzteren erscheinen im Verhältnisse zum kleinen Finger nicht durchaus gelungen. Das anmuthige, zart gefärbte Gesicht, dessen braune Augen treuherzig herausblicken, mit den fein gerötheten Lippen des normalen Mundes athmet Lebensfrische der nach rechts leicht S-förmig ausgebogenen Gestalt, welcher die Postamentinschrift beigegeben ist CHVS † GENVIT † NEMBROTH †.

Die Erscheinung seines ältesten Sohnes Nembrot auf Bl. 9 (Taf. IV, 4) überragt gegen die anderen Darstellungen nur mäßig das gewöhnliche Körpermaß. Ein rosettenartiger, goldverzierter Knopf hält auf der rechten Schulter den golddurchwirkten, rosafarbenen Mantel, unter welchem Rock und Beinlinge, gleich den Schnabelschuhen dunkelblau, sichtbar werden. Durch diese Mantelanordnung ist das Erheben des rechten Armes, dessen Hand den Stil eines Hammers oder eines andern nicht näher charakterisierten Bauinstrumentes umfaßt, ermöglicht, wobei der flatternde Mantel über die Oberschenkel nach hinten geschlagen ist. Kräftig holt der braunbärtige Mann, dessen Haare unter der goldschimmernden Rosamütze fein gewellt in den Nacken fallen, zum Schläge aus, wobei dem Maler die natürliche Wiedergabe des richtigen Ansatzes des Oberarmes im Schultergelenke nicht ganz gelungen ist; die leicht nach vorn geneigte Gestalt, welche mit dem rechten Fuße fest auf dem grünen Erdreiche steht und den linken energisch auf einen Stein setzt, sucht die Wirkung des Schläges nachdrucksvoll zu erhöhen. Die Linke ruht auf dem Steine einer zinnengekrönten Mauer, neben welcher mehrere entweder zum Versetzen bereite oder — wie es scheint — aus dem Mauerverbände losgeschlagene Steinstücke liegen. Im Hintergrunde steigt eine Burg empor, über deren Zinnenmauer neben einem einstöckigen Wohngebäude sich der zweifenstrige Giebel eines zweiten Hauses erhebt und außerdem eine etwas höher gelegene, mit zwei tiefer sitzenden Fenstern bedachte Giebelabtreppung und ein viereckiger Thurm mit hoher Spitze hervorragen; an höchster Stelle krönt diese Anlage ein zinnengeschmückter Rundthurm, während gleich hinter dem Manne ein Gebäude mit zwei Spitzbogenfenstern noch des Dachaufsetzens harret. Fast fühlt man sich zur Annahme gedrängt, dass die Burg Karlstein selbst das Vorbild zu diesem Hintergrunde geboten habe, da die Gebäude der Vorburg, des Palas, der Marienkirche, des oberen Thorthurmes und des Hauptthurmes fast eine ähnliche Anordnung zeigen und in nahezu gleichartiger Aufeinanderfolge neben- und übereinander sich aufbauen. Inwieweit das Grün des Erdreiches oder die sehr natürlich behandelten Hau- und Bruchflächen der Werkstücke vielleicht nur auf die Rechnung des Copisten zu setzen ist, lässt sich nicht mehr mit Sicherheit entscheiden. In den Zügen des ausdrucksvollen Gesichtes spiegelt sich die lebhafteste Theilnahme an dem Vorgange ab, welcher zweifellos auf den von Nembrot unternommenen Stadtbau bezogen werden muss; der Natur abgelascht bleiben auch das leichte Öffnen des Mundes, welches die weißschimmernden Zähne entsprechend zur Geltung kommen lässt, und die auf Kraftsammlung oder Kraftanspannung hindeutenden drei Falten zwischen den Augenbrauen. In Bart- und Haupthaaren schimmern bereits einige weiße Fäden. Die Darstellungsform sucht sich hier unverkennbar der für Nembrot überlieferten Gigantenerscheinung zu nähern; seiner Stellung in der Genealogie entspricht die Postamentinschrift NEMBROT · GENVIT · BELVM · PRIMVM †.

Bl. 10 bietet Belus, gleich seinem unmittelbaren Nachfolger in sitzender Haltung (Taf. V, 1). Das graue, kurz geschorene Haupthaar umzieht fast kranzartig die Stirne und ist wie der gleichfärbige, kurz gehaltene und theilweise in Stoppeln stehende Bart im einzelnen höchst sorgfältig durchgearbeitet. Das Antlitz des in dunkelrothen, blaugefütterten Mantel Gehüllten, an dessen erhobener Linken der Ärmel eines blauen Unterkleides hervorschaut, ist gegen Himmel gerichtet, wobei der emporgedrehte Kopf stark in die Schultern hineinrückt; die erhobenen Hände sind in Gesichtshöhe betend ausgebreitet. Unter dem Mantelsaume wird die lichtbraune Sohle des Schnabelschuhs an dem ganz unnatürlich verdrehten linken Fuße sichtbar. Der Nasenrücken ist eingedrückt, das Kinn tritt bei gleichzeitig stärkerem Vorschieben der Unterlippe ziemlich entwickelt vor. Das Emporheben der Hände, die Haltung der Finger und ihrer Glieder ist voll Leben und aufwärts gezogener Andacht, die sich einem bestimmten Gegenstande der Verehrung zuwendet. Das Postament trägt die Inschrift † BELVS † GENVIT NINVM †.

An Belus reiht sich auf Bl. 11 Ninus, welcher um die braunen Haare eine hinten im Nacken geknotete weiße Binde trägt (Taf. V, 2). Er ist in einen blaugefütterten, dunkelrosafarbenen Mantel gehüllt, gegen welchen ein dunkelblauer Rock an beiden Armen und am Oberkörper ziemlich stark absticht; der gelbe Schnabelschuh des rechten Fußes schiebt sich unter dem Mantelsaume vor. Ninus sitzt auf einem einfachen Stuhle, dessen braune Wange etwas ausgeschweift ist, und hält auf den Knien ein graues tafelförmiges Brett, auf welchem ein weißes Blatt mit verschiedenen Ziffern und astronomischen Zeichen liegt. Die auf dem Blatte ruhende Rechte umfasst die eben zum Schreiben ansetzende Feder, indes die Linke leicht einen goldenen Quadranten hält, dessen Eintheilung noch sehr gut erkennbar und augenscheinlich sachkundig angelegt ist. Es gilt offenbar die Aufzeichnung der gemachten Beobachtungen, welchen der

aufwärts blickende braunbärtige Mann seine gespannte, auch im Öffnen des Mundes charakterisierte Aufmerksamkeit zuwendet. Die gefurchte Stirn wird durch die etwas hereingeschobene Binde niedrig, die Nase neigt klobiger Bildung zu; die Finger sind hier ein wenig zugespitzt, das Erfassen der Feder und der Ansatz zum Schreiben von einer auf guter Beobachtung des Lebens beruhenden Natürlichkeit. Im Vergleiche zu den anderen Bildern fällt der ziemlich stark röthliche Ton der Carnation auf. Die Postamentinschrift lautet:  $\ddagger$  NINVS  $\ddagger$  GENVIT SATVRNVM  $\ddagger$ .

Mit Ninus als dem Vater des Saturnus rückt die Genealogie entschieden auf das Gebiet der classischen Mythologie. Bl. 12 zeigt Saturnus mit einem goldgehöhten Herzogshute (Taf. V, 3) auf den schon ins Graue spielenden braunen Haaren, die leicht gewellt auf den weißen und rosafarbenen Kragen eines dunkelgrün gefütterten, lichtgelben Mantels niederfallen. Letzterer wird auf der rechten Schulter durch fünf braune, mit Goldrosetten verzierte Rundknöpfe zusammengehalten, ist aber so zurückgeschlagen, dass der rechte Arm bewegungsfrei und der Körper theilweise sichtbar bleibt. Auf diese Weise kommt auch ein fast bis zu den Fersen herabreichender gelbbrauner Rock zur Geltung, dessen Granatäpfel- und Rosettenmusterung in Goldhöhung sich wirksam abhebt; derselbe ist vorn aufgeschnitten und mit Hermelin gefüttert. Das Vorsetzen des linken Fußes zeigt ruhig abgemessene Bewegung, der auch das behagliche Ineinanderlegen der Hände entspricht; die Linke mit dem von den drei nächsten Fingern sich absondernden Zeigefinger ist besser als die Rechte behandelt, deren Daumen auf dem linken Handrücken aufliegt. Die sehr stark gebogene, knochige Nase tritt noch mehr als die vorgeschobene Unterlippe vor, der braune Vollbart läuft in eine Spitze zu. Eine würdevolle Gelassenheit liegt über der ganzen Gestalt, welche mit der folgenden in unmittelbare Beziehung tritt durch die Postamentinschrift  $\ddagger$  SATVRNVS  $\ddagger$  GENVIT IOVEM  $\ddagger$ .

Auf Bl. 13 wendet sich Jupiter voll dem Beschauer zu (Taf. V, 4). Der bärtige Greis, dessen fast schneeweißer Bart schön auf die Brust niederwallt, trägt einen gelbgefütterten, dunkelrosafarbenen Mantel, unter welchem an beiden Unterarmen enganliegende Ärmel eines zinnberrothen Rockes hervorschauen; Beinkleider und Schnabelschuhe sind wie bei Saturnus rosafarben. Die gleichfarbige Kapuze ist über den Kopf emporgezogen und umrahmt das Antlitz. Auf der Kapuze sitzt ein eigenthümlicher Hut mit drei Spitzen, deren mittlere die zwei etwas niedrigeren Seitenspitzen ziemlich überragt und merkwürdigerweise mit einem darauf stehenden Kreuze geziert ist; den braunrothen Hut mit zurückgeschlagener, rosafarbener Krempe beleben Goldornamente und Goldhöhung. Unter den grauen buschigen Augenbrauen blicken die braunen Augen ruhig, aber voll Energie für einen im nächsten Augenblicke rasch zu fassenden und durchzuführenden Entschluss hervor; auch in den beiden Bartspitzen zittert etwas von einer zurückgehaltenen Bewegung. Die Rechte ist bis zur Höhe der runden, mit fünfblättriger Goldrosette geschmückten Agraffe emporgehoben, welche unter dem Halse den Mantel zusammenfasst; die Linke hängt, je zwei Finger nebeneinanderlegend und die äußersten leicht krümmend, ganz ungezwungen herab. Dem Faltenwurf eignet ein unverkennbar großer Zug, der am deutlichsten beim Herabfallen des Mantels von der linken Hand abwärts zutage tritt. Der hoheitsvollen Erscheinung, der zugleich ruhiger Ernst nicht abzusprechen ist, entspricht der Hinweis auf die gewaltige Gestalt der classischen Mythologie in der Postamentinschrift  $\ddagger$  IVPITER  $\ddagger$  GENVIT DARDANVM  $\ddagger$ .

Als Sohn Jupiters, von welchem auch nach der erwähnten Angabe des Johannes Marignola die Griechen ihre Herkunft ableiten, erscheint auf Bl. 14 Dardanus in lichtblauem Mantel, dessen braunes Futter mit Gold gehöht ist (Taf. VI, 1). Bis unter die Kniee reicht noch ein rosafarbenes Unterkleid hinab; Beinlinge und Schnabelschuhe sind zinnberroth wie der am linken Arme hervorschauende Unterärmel. Ein rosafarbener, goldgehöhter Hut, dessen rothgefütterte Krempe eigenartig zurückgeschlagen ist, rückt sehr tief in die Stirne herein; das gelockte Haar fällt mehr in breiten Massen in den Nacken herab. Das hagere Gesicht mit der verhältnismäßig großen Nase, den Bartstopfeln auf der Oberlippe und um das Kinn zeigt eine gewisse Härte, zu welcher auch die kräftige Herausarbeitung der Muskeln am Halse stimmt; die Betonung des Schlüsselbeines in seinem Ansatz und Verlaufe strebt naturwahre Durchbildung an. Klugheit spricht aus dem ruhigen braunen Auge des nach links Ausschreitenden, dessen Mantel ein mit einer Goldrosette verzierter Rundknopf auf der rechten Schulter hält und die Linke etwas aufhebt, während die Handfläche der Rechten dem Beschauer voll zugekehrt ist. Die ihm zugetheilte Inschrift des Postamentes lautet: DARDANVS GENVIT HERICTONIVM.

Bl. 15 bietet Herictonius, um dessen lichtblonde, ziemlich weit in die Stirne geschobene Haare ein am Hinterkopfe geknotetes weißes Tuch mit kurz herabflatternden Enden liegt (Taf. VI, 2); sein blonder, langer Vollbart wallt gleichmäßig auf die Brust nieder und hebt sich scharf von dem zinnberrothen Mantel, dessen auf der rechten Schulter liegende Befestigungsagraffe in der Mitte eines mehrstrahligen Sternes eine Goldrosette zeigt. Das rosafarbene, rothgefütterte Unterkleid reicht ziemlich weit über die Kniee herab, Beinkleider und Schnabelschuhe erscheinen dunkelblau. Der Zeigefinger der Rechten ist bei gleichzeitiger sehr natürlicher Krümmung der anderen Finger deutend ausgestreckt, die Linke hängt frei herab. Der eingedrückte Rücken und die etwas nach aufwärts gerichtete Spitze der Nase machen sich in keineswegs günstiger Weise geltend; die Partie zwischen Vollbart und Haupthaar unterhalb des rechten Ohres befriedigt bei der Verschwommenheit der Durchbildung nicht ganz. Das gespannt vorwärts blickende braune Auge passt seinen Ausdruck der Bewegung des Vorwärtseilens an, durch welche das Flattern des im allgemeinen einfachen und großen Faltenwurfes erklärt wird, obzwar eine solche Behandlung mehr dem Zeitalter des Copisten als dem

14. Jahrhunderte eigen war und sich gewissermaßen ganz unauffällig in den Pinsel des Copierenden einschlich. Die Persönlichkeit des Dargestellten bestimmt die Postamentinschrift: HERICTONIVS GENVIT YLVM.

Als erster König der Bilderreihe begegnet auf Bl. 16 Ylus, in dessen Stirn die mit Lilienzacken geschmückte Krone ziemlich weit hereinrückt (Taf. VI, 3). Ein schwerer, blaugefatterter Goldbrocatmantel mit purpurrother Granatapfelmusterung, den eine runde, rosettenartig verzierte Agraffe unter dem Halse zusammenhält, hüllt die Gestalt derart ein, dass durch die Bewegung der beiden Hände, welche den Reichsapfel und das Scepter halten, beim Zurückschlagen des Mantels ein bis zu den Knöcheln herabreichendes Unterkleid aus Goldbrocat sichtbar wird, unter welchem Schnabelschuhe in dunklem Lila hervorschauen; letztere Farbe begegnet auch bei dem linken Unterärmel. Die linke Mantelhälfte wird unter dem linken Arme etwas aufgenommen. Die Rechte trägt einen einfachen goldenen Reichsapfel, die Linke das lilienverzierte Scepter, dessen Theile wie bei der Krone mit verschiedenfarbigen Edelsteinen geschmückt sind. Der braune, wohlgepflegte Vollbart reicht auf die Brust herab; ruhiger Ernst blickt aus den großen braunen Augen, Freundlichkeit liegt auf den frischen Lippen. Die Handballen der Rechten zeigen gute Modellierung, die steife Fingerlage der Linken unverkennbar genaue Anlehnung an das Originalbild des 14. Jahrhunderts. Die Falten des Mantels bieten einen großen, ansprechenden Wurf, die des Unterkleides liegen im ganzen natürlich und lassen die Stellung der Beine gut erkennen. Mit der ersten Königsdarstellung ist die Postamentinschrift verbunden: YLVS GENVIT PRIAMVM PRIMVM | REGEM TROIANORVM.

Im Hinblick auf den Wortlaut der Inschrift bei Ylus befremdet auf Bl. 17 die schlichte Auffassung des ohne jedes Abzeichen der Königswürde erscheinenden Priamus (Taf. VI, 4) in lichtblauem, über die Kniee hinabreichendem Gewande mit rosafarbenen Beinkleidern und Schnabelschuhen. Eine rosafarbene, goldgehöhte Mütze deckt den Scheitel und rückt weit in die gefurchte Stirn, an welcher buschige Brauen die braunen Augen überschatten. Das Vorstoßen der Unterlippe wird bei dem auf die Brust niederwallenden Vollbarte weniger sichtbar. Das graue Haar ist fein durchgearbeitet und flattert in Locken auf die linke Schulter, wodurch wieder einer gewissen Eile des Vorwärtsschreitenden Rechnung getragen ist, die sich auch in dem unteren, wie vom Winde nach rechts geblähten Theile des Mantels berücksichtigt findet. Die Rechte ist mit gut gegliederten Fingern leicht erhoben und nach vorn gestreckt, die Linke hängt ungezwungen herab; eine Art Kragen, der nur die Oberarme verhüllt, liegt auf den Schultern des Greises, dem die Postamentinschrift gilt PRIAMVS GENVIT MARTOMIRVM.

Mit der Verbindung des Priamus und Marcomirus (Taf. VII, 1) lenkt die Bilderfolge in die Darstellung der Personen ein, an welche die Sage von der trojanischen Herkunft der Franken zunächst anknüpft. Auf Bl. 18 erscheint der grauhaarige und graubärtige Marcomirus in zinnberrothem, mit Hermelin gefüttertem Mantel über rosafarbenem, die Kniee verhüllendem Unterkleide; Beinkleid und Schnabelschuhe zeigen dieselbe blaue Färbung. Eine zinnberrothe Mütze mit braunem Knopf und brauner goldgehöhter Krempe sitzt auf den leicht gewellten, in den Nacken fallenden grauen Haaren, die sehr sorgfältig behandelt sind. Unter dem Halse vereinigt eine runde, mit goldener Vierpassrosette geschmückte Agraffe die Manteltheile, deren Zurückschlagen das Unterkleid sichtbar werden lässt. Die herabhängende Rechte nimmt den Mantel etwas auf, auf dem linken Unterarme liegt ein anderer Theil des aufgenommenen Mantels; der Faltenwurf zeigt ansprechende Einfachheit. Die klobig vorspringende Nase des sich im Dreiviertelprofil lebhaft nach rechts Wendenden, der den linken Fuß kräftig vorsetzt, die unter buschigen Augenbrauen stechend hervorschauenden kleinen, fast geschlitzten Augen, der stark betonte Backenknochen und die Bartbehandlung des lebhaft gerötheten, etwas aufgedunsenen Gesichtes nähern sich dem tschechoslawischen Typus. Die Persönlichkeit des Dargestellten bestimmt die Postamentinschrift MARTOMIRVS GENVT PHARIMVNDVM.

Auf Bl. 19 wendet sich König Pharamund (Taf. VII, 2) voll dem Beschauer zu; als Abzeichen seiner Würde trägt er auf dem Haupte die Krone und in der Rechten das Scepter, beide mit Edelsteinen geschmückt, und drückt mit der verhüllten Linken den Reichsapfel an die Brust. Den blauen, lichtgelb gefütterten Mantel, dessen Goldlichter auf leicht angesetztem Rosa stehen, hält unter dem Halse die Rundagraffe mit Vierpassrosette zusammen; Beinkleider und Schnabelschuhe sind gelb. Am rechten Unterarme kommt auch ein dunkelblauer Ärmel zum Vorschein. Mit unbestreitbarer Zierlichkeit erfassen Daumen und Zeigefinger der Rechten, deren Ringfinger gleichzeitig etwas gestreckt wird, das Scepter, wogegen das Andrücken des Reichsapfels durch die verhüllte Linke in seiner Bewegungsunbeholfenheit geradezu befremdet. Die blonden Haare des vollbärtigen Herrschers fließen rechts und links ziemlich gleichmäßig nieder. Der Nasenrücken ist breiter als gewöhnlich; ein freundlicher Zug liegt um den Mund. Die Gewandanordnung über der Brust stellt sich nicht in allem als gelungen und natürlich dar. Die Beziehung zum folgenden Bilde stützt sich auf die Postamentinschrift PHARIMVNDVS GENVIT CLODIONEM.

Auch Clodio (Taf. VII, 3) auf Bl. 20 erscheint mit den Abzeichen der Königswürde. Ein lichtblauer, rosagefütterter Mantel reicht bis zu den Knien; für Beinkleider und Schnabelschuhe ist dunkles Zinnberroth gewählt. Die Krone steht ziemlich tief in der Stirne des Herrschers, dessen gebogene Nase trotz der ruhigen Augen eine gewisse Energie betont; die Gesichtsfärbung neigt wie bei dem Vorgänger einer lebhafteren Röthe zu. Das Flattern des unteren Manteltheiles, der wie vom Winde getrieben durch die keineswegs zu lebhaftem Ausschreiten ansetzenden Beine hindurchweht und rechts neben dem linken Beine wieder ausbiegt, zeigt in der schon bei Pharamund wahrnehmbaren Weise das

Hineintragen eines der Gothik des 14. Jahrhunderts fremden Bewegungsmotives. Den König, dessen grauer Vollbart in ziemlich rundem Schnitte auf der Brust liegt und die etwas vorgestoßene Unterlippe nicht ganz verdeckt, charakterisiert die Postamentinschrift CLODIO GENVIT MEROMVNGVM | ALIAS NERONEVM.

König Meromungus auf Bl. 21 ist mit dem Meroveus identisch, welchen die Sage von der trojanischen Herkunft der Franken sehr gut kennt; er trägt die drei Abzeichen der Königswürde (Taf. VII, 4). Eine mit Vierpass verzierte große Rundagraffe hält den blaugefütterten, dunkelrosafarbenen Mantel zusammen, dessen Farbe auch Beinkleid und Schnabelschuhe festhalten, während das Untergewand saftgrün behandelt erscheint; ein schmaler weißer Saum umzieht den Hals. Da der Kopf fast wie bei Noah in den Schultern steckt, ja geradezu tief im Rumpfe sitzt, so erhält die ganze Gestalt etwas Derbes und Gedrungenes. Der in eine Spitze auslaufende Vollbart ist wie die auf die rechte Schulter niederfallenden Locken blond und schön durchgearbeitet. Die Nase schiebt sich kräftig vor. Die Faltengebung des Mantels, namentlich die wulstige Lagerung über dem linken Knie, ist nicht ganz natürlich. Durch das Auseinanderhalten der Beine, in welchem man fast schon eine Berücksichtigung der verschiedenen Bedeutung des Standbeines und des Spielbeines erblicken möchte, erlangt die Gestalt größere Standfestigkeit. Die Postamentinschrift lautet: MEROMVNGVS GENVIT HILDERICVM | REGEM FRANCIE.

Auf Bl. 22 blickt Hildericus (Taf. VIII, 1) in vollständigem Krönungsornate voll dem Beschauer entgegen. Von der mit einem Kreuze geschmückten Bügelkrone fällt rechts und links je ein golddurchwirkter, unten mit schweren Fransen besetzter Streifen herab, wodurch das ganze, nach unten durch den breiten, zweitheiligen Vollbart abgeschlossene Gesicht in eine streng abgegrenzte Umrahmung tritt. Der dunkelrosafarbene Mantel mit breiter Goldborte hat unten einen ausgezaddelten Saum und ist derart zurückgeschlagen, dass die ganze Gestalt noch voll zur Geltung kommt. Das dalmaticaartige, lichtgrüne Untergewand, in welchem vorn ein hermelinbesetzter Schlitz die Möglichkeit der Bewegung sichert, zieren goldene Granatäpfel; Beinkleider und Schnabelschuhe sind dunkelblau. Die über der Brust gekreuzte Stola, die um den Leib gelegte und vorn geknotete Gürtelbinde und der manipelartig von dem linken Unterarme herabhängende Streifen bilden ein golddurchwirktes, mit einköpfigen schwarzen Adlern geschmücktes Band. Den Reichsapfel in der Rechten ziert nunmehr ein Kreuz, dessen Arme den Abschluss des Kreuzes auf der Krone wiederholen; die etwas lässig herabhängende Linke hält das zur linken Schulter ansteigende Scepter. Die Nase ist leicht gebogen, in den grauen Augen und um den Mund paaren sich würdevoller Ernst und milde Freundlichkeit. Das nicht ganz natürliche Zurückschlagen des Mantels neben der rechten Hüfte stört wenig. Auf die geänderte Stellung der Könige nimmt zunächst besondere Rücksicht die im Vergleiche mit den früheren Bildern wesentlich erweiterte Postamentinschrift HILDERICVS GENVIT CLODOWEVM ALIAS | LVDOWICVM QVI FVIT PRIMVS REX | ROMANORVM CHRISTIANVS.

Bl. 23 bietet den gegen links schreitenden König Ludowicus (Taf. VIII, 2) mit allen Abzeichen seiner Würde. Der braunhaarige und braunbärtige Fürst trägt einen bis auf die Füße herabreichenden Mantel, dessen unteren Saum und weite Ärmel wie den bis zum Leibe hinaufgehenden Vorderschlitz Hermelinbesatz ziert; eine schildförmige Agraffe und zwei Rundknöpfe bilden den Verschluss unterhalb des Halses. Beinlinge und Schnabelschuhe prahlen wie bei Cypericus in Zinnoberroth. Sehr natürlich legt sich die Rechte um das Scepter, während die Linke mit dem Reichsapfel weniger gelungen ist. Im Faltenwurfe begegnet keine Überladung; ebenso zeigt das Ausschreiten gemessene Ruhe, die auch aus dem braunen Auge blickt. Der Nasenrücken ist mäßig eingedrückt, die Unterlippe wie das Kinn stark vorgeschoben und der Vollbart kurz gehalten. Die frühere Kürze wird wieder aufgenommen in der Postamentinschrift LVDOWICVS GENVIT LOTHARIVM.

Krone, Scepter und Reichsapfel charakterisieren auf Bl. 24 die Stellung des dunkelblonden Lotharius (Taf. VIII, 3), dessen zinnoberrother, rosafarben gefütterter Mantel das nur an beiden Armen sichtbar werdende blaue Unterkleid vollständig verhüllt; Beinkleid und Schnabelschuhe sind blau. Die kräftig das Scepter umfassende Rechte ist bis zur Brusthöhe erhoben, die mehr stützende Haltung der Linken mit dem Reichsapfel gut beobachtet; der linke Arm nimmt den Mantel etwas auf. Während das Haar in geschlossener Masse in den Nacken fällt, bleibt der in zwei Spitzen ausgehende Bart bei feiner Durchbildung ziemlich schütter; die Gestalt tritt fest auf. Die Postamentinschrift besagt LOTHARIVS GENVIT CYLPERICVM.

Von Bl. 25 an greift die Anordnung der Bilder auf die sitzende Haltung zurück. Der thronende Cypericus kehrt sich etwas nach rechts; sein einfacher Thron ist mit einem braunen goldlasierten Polster belegt (Taf. VIII, 4). Eine mit Vierpass geschmückte Rundagraffe nimmt unter dem Halse den lichtgelb gefütterten, violetten Mantel zusammen, gegen welchen am linken Arme und an dem Oberkörper ein grauvioletes Unterkleid wenig absticht. Die in der Brusthöhe erhobene, den Reichsapfel tragende Rechte bekundet in ihrer Verhüllung die auch anderwärts nachweisbare, ab und zu hervorbrechende Schwäche bei der Durchbildung der Bewegungsmotive, während die kräftig auf den Oberschenkel sich stützende Linke das zur linken Schulter ansteigende Scepter gut umschließt. Die blonden Haare fallen leicht gewellt herab, die beiden Bartspitzen sind nicht sehr scharf getrennt, auf Durcharbeitung des rechten Ohres ist nicht eingegangen; gegen die Spitze zu ist die Nase etwas eingedrückt. Ein wohlwollender Zug wird auf den Lippen des frisch gerötheten Gesichtes festgehalten. Die Haltung der Beine ist nicht durchaus natürlich, das richtige Verhältnis des Oberkörpers zur ganzen Figur keineswegs vollauf gewahrt; der Faltenwurf neigt links einer gewissen Ziererei mit dem Hervorkehren

der Farbengegensätze zu. Den Dargestellten bestimmt die Postamentinschrift CYLPERICVS GENVIT | LOTHARIVM MAGNVM.

Der bartlose »Lotharius magnus« (Taf. IX, 1) thront auf Bl. 26 mit den Königsinsignien in blauem Mantel, dessen braunes Futter mit Gold gehöhlt ist; denselben schließen vorn auf der Brust acht dicht übereinander gesetzte runde Knöpfe. Um den Hals ist das Mantelfutter kragenartig umgelegt. Das gleichfalls blaue Unterkleid, unter welchem hellgelbe Schnabelschuhe hervorsehen, ist auch an den knapp anliegenden Ärmeln nachweisbar. Die braunen Haare sind fein gelockt. Die edelsteingeschmückte Krone ist etwas zurückgeschoben, wodurch die Stirn höher wird; die breiter Bildung zuneigende Nase vermeidet bei feiner Modellierung des linken Flügels die Plumpheit und harmonisiert vollkommen mit dem mehr jugendlichen, fleischig vollen Gesichte, unter dessen wohlgerundetem Kinne ein Unterkinn ziemlich ausgebildet erscheint. Eine leichte Verkürzung des Halses nähert den Kopf stärker dem Rumpfe. Die Haltung des Sitzenden wahr bei ansprechendem Faltenwurfe, der auch Knie und Beinstellung zur Geltung kommen lässt, Natürlichkeit und freundliche Würde, der sich im braunen Auge eine gewisse Treuherzigkeit beigesellt. Die bis zur Schulterhöhe frei erhobene Rechte stützt mit kräftig entwickeltem Handballen und gutem Griffe der drei sichtbaren Finger den Reichsapfel, energisch legt sich die Linke um das emporstrebende Scepter. Die Postamentinschrift lautet LOTHARIVS MAGNVS GENVIT | BLIOTHILDAM.

Bl. 27 vereinigt auf einem Bilde die Gestalten der Bliothilde (richtig Blichilde) und ihres Gatten Ansubertus (Ansbert), die auf der rechteckigen Sitzplatte eines einfachen Thrones einander zugewendet sind (Taf. II). Die Königstochter trägt die reichverzierte Krone auf dem lichtblonden, bis zu den Hüften hinabflutenden Haare. Das lilafarbene, dem Körper knapp angeschmiegte Kleid umsäumen oben vergoldete Metallplättchen, in deren Mitte eine kleine runde Agraffe sitzt; das Futter des Kleides ist blau. Um die Hüften liegt ein mit Goldbeschlagen geschmückter Gürtel. Die Rechte wird zagend dem Manne entgegengehalten, indes die Linke sich beschwichtigend auf das weiße Schoßhündchen legt, dessen geöffnetes Maul mit der sichtbaren rothen Zunge offenbar auf einen vom Gekläffe begleiteten Widerstand gegen die Annäherung eines noch Unbekannten deutet. Das zögernde Zagen kommt in dem Vorstrecken des rechten Zeigefingers bei gleichzeitiger Krümmung des kleinen Fingers vortrefflich zum Ausdruck; ebenso natürlich ist das Andrücken des Hündchens durch die Linke. Das feine Gesicht mit der nicht zu hohen Stirne, mit den vor Schüchternheit nur halb geöffneten Augen, mit den trefflich modellierten Flügeln der geraden Nase zeigt in der feinen Lippenzuspitzung des zarten Mundes, in der weichen Rundung der Wange wie an dem ziemlich schlanken Halse nahezu durchaus erfreuende Anmuth schön geführte Linien. Dagegen sind der Faltenwurf über dem linken Knie und die Modellierung des linken Armes etwas missrathen; die nicht vollständige Durchbildung des rechten Ohres entspricht einem auch bei anderen Figuren feststellbaren Brauche. Der Königstochter wendet Ansubertus das von braunen Haaren und braunem Barte umrahmte Gesicht zu. Seinen Kopf schmückt der goldgehöhte Herzogshut und auf den Schultern liegt ein grauweißer Hermelinkragen; der seitlich aufgeschnittene purpurrothe Mantel mit saftgrünem Futter lässt ein Unterkleid mit umgekehrter Anordnung der Farben wahrnehmen. Beinkleid und Schnabelschuhe sind zinnberroth. Die Rechte berührt leicht die Hand der Prinzessin, während die Linke betheuernd erhoben ist. In dem scharf beobachtenden Auge liegt der Ausdruck des Erwartens und der Bitte. Die Unterlippe tritt etwas vor; der Vollbart ist kurz gehalten. Da der Hermelinkragen ziemlich hoch den Hals umschließt, rückt der Kopf scheinbar stark gegen die Schultern herab. Durch das Darreichen der Hände sind beide Gestalten miteinander in Beziehung gebracht und durch die Inschrift sowohl mit dem früheren Bilde als auch untereinander innig verbunden, da letztere im sprachlichen Ausdrucke sich unmittelbar an die Inschrift Lothars des Großen anschließt und unter die beiden Dargestellten sich also vertheilt:

EX QVA GENVIT ANSVBERTVS ILLVSTRIS EX  
STIRPE IMPERALI ORTVS  
BVOTKISVM ALIAS ARNOLDVM.

Auf Bl. 28 betrachtet der in nachdenklicher Stellung dasitzende Arnoldus (Taf. IX, 2) einen von der Linken leicht emporgehaltenen, goldlasierten Herzogshut, wobei er die Rechte mit Krümmung des Zeigefingers auf den rechten Oberschenkel stützt und die Füße mit den dunkelgrünen Beinlingen und Schnabelschuhen übereinander kreuzt. Der blonde Mann trägt einen fast bis zu den Augenbrauen herabrückenden, purpurrothen Hut mit aufgeschlagener Hermelinkrempe sowie einen rosafarbenen, die halbe Brust jäckchenartig deckenden Mantel, der über den Rücken hinabfällt und vorn theilweise über die Beine geschlagen ist; eine rosettegeschmückte Agraffe hält ihn unter dem Halse zusammen. Daher kommt auch der knapp anliegende Rock noch stark zur Geltung. Der Schnurrbart des kurz gehaltenen Bartes ist ziemlich struppig. Die Persönlichkeit des Dargestellten wird bestimmt durch die Postamentinschrift ARNOLDVS GENVIT ARNOLPHVM.

Wenn auch auf verschiedene Blätter vertheilt, so gehören doch nach dem Ineinandergreifen der Inschriften zu einer einzigen Darstellung zusammen Arnolphus und Boda (richtig Doda) der Bl. 29 und 30 (Taf. IX, 3 u. 4). Der als Bischof dargestellte Arnolphus trägt einen lichtrosafarbenen, grügefütterten Mantel über einem enganliegenden rothen Untergerande, das mit goldenen Granatäpfeln geziert ist und die Formen des Oberkörpers in guter Modellierung hervortreten lässt; eine goldverzierte Agraffe mit grünem Steine hält den Mantel vorn auf der Brust zusammen. Beide Hände stecken in

weißen Handschuhen, deren Rücken eine kleine goldene Verzierung zeigt. Die bis zur Schulterhöhe erhobene Rechte umfasst ein goldenes Pedum, dessen Knauf den thurmartigen Aufbau der Spätgotik nachahmt, während die mit einfachen Krabben besetzte Schnecke in einer Blattverzierung ausläuft. Die Linke ruht auf einem rothen Buche mit Goldschnitt und schwarzen Schließen; am linken Unterarme hängen die zwei Enden eines blauen Manipels herab. Zu den Füßen des Bischofes, dessen breite weiße Infel mit goldenem Titulus und Edelsteinschmuck bedacht ist, liegen eine Krone und der goldlasierte Herzogshut mit dem Knopfe auf den sich kreuzenden Bügeln als Abzeichen der Stellung, auf welche der fromme Fürst verzichtet hat. Das braune Haar tritt unter der Infel kurz in die Stirn und fällt leicht gewellt über das rechte Ohr hinab. Das bartlose Gesicht, unter welchem ein Unterkinn ansetzt, ist freundlich und wohlgerundet. Das Hinaufrücken des Mantels verkürzt den Hals und rückt den Kopf mehr in den Rumpf hinein; die Bewegung der Linken bleibt hölzern und unbeholfen. Ebenso erscheint der Faltenwurf, besonders der übereinander gelegten Manteltheile, nicht ganz natürlich. Auf die nächste Darstellung greift bereits hinüber die unvollständige Postamentinschrift BEATVS ARNOLPHVS METENSIS EPISCOPVS | ANTE CLERICATVM GENVIT.

Die Ergänzung zum Bilde des eben genannten Bischofes und zu der nicht ganz verständlichen Inschrift findet sich bei der Darstellung der heiligen Doda auf Bl. 30. Sie wendet sich voll dem Beschauer zu und trägt ein lilafarbenes Kleid mit blauem Futter. Unter der Krausenhaube wird das von schwarzem Bande zusammengehaltene blonde Haar an der mäßig hohen Stirne nur wenig sichtbar. Vorn an der Brust sitzt eine große Goldagraffe, deren Vierpassraute mit einem rothen Steine geziert ist. In der Rechten liegt ein rothgebundenes Buch mit Goldschnitt, dessen schwarzbeschriebene Blätter der Zeigefinger der Linken leicht umblättert. Die Augen blicken ziemlich matt unter den fein geschwungenen Brauen; der Mund erhält durch die sehr schmale Oberlippe etwas Verkniffenes, wodurch das blasse Gesicht nicht gewinnt. Selbst die Wirkung des Grübchens über dem Kinne schwächt sich ab. Die durch das eng anliegende Kleid hervortretenden Arme sind kräftig entwickelt. Die Unvollständigkeit der Angabe auf Bl. 29 wird behoben durch die letztere ergänzende Postamentinschrift EX SĒA BODA ANCHYSVM.

Der Vergleich mit der Inschrift auf Bl. 27, welche den Darstellungen Ansberts und seiner Gemahlin galt, lässt mit Sicherheit annehmen, dass auch die Bilder des Bischofes Arnulph und Bodas in der Reihenfolge des Cyklus als etwas Zusammengehöriges unmittelbar aneinander rückten. Dient dort wie hier die Inschrift der Feststellung einer beide Personen betreffenden Thatsache, die sie auch im Bilde einander näher bringt, so muss dasselbe nicht minder an dieser Stelle gelten; übrigens deutet schon die Haltung der beiden Gestalten auf eine solche Beziehung zueinander, die auch Bl. 31 und 32 mit den Darstellungen des Anchysus Francigena und der heil. Begga verbindet (Taf. X, 1 u. 2).

Der graubärtige Anchysus, dessen Füße bei dem leichten Vornüberbeugen der Gestalt etwas nach links hinausgeschoben sind, ist mit dem in die Stirn gerückten Herzogshute und einem dunkelrosafarbenen Rocke geschmückt, der von dem um den Unterleib geschlagenen saftgrünen Mantel stark absticht. Auf beiden Schultern sitzen je sechs mit Goldrosetten verzierte Rundknöpfe. Beinkleid und Schnabelschuhe sind dunkelblau. Mit beiden Händen hält Anchysus den ziemlich gut fallenden Mantel zusammen. Die grauen, mehr in Massen geordneten Locken umrahmen ein lebhaft geröthetes Gesicht, dessen leicht geöffneter Mund eine Reihe weißer Zähne hervorschimmern lässt; die Augen blicken energisch heraus. Der Bart läuft wieder in zwei Spitzen aus. Die nur der Person des Dargestellten, nicht aber einer mit ihr zusammenhängenden Thatsache geltende Postamentinschrift »ANCHYSVS FRANCIGENA« leitet beim Vergleiche mit dem sonst beobachteten Brauche sofort zu Bl. 32 mit der Darstellung der heil. Begga hinüber, welche Anchysus gegenüber sitzt. Die Krausenhaube bedeckt in einer noch an die Anlage des Gebendes erinnernden Weise das Haupt und lässt ihren Besatz auch auf Hals und Schultern ruhen. Eine goldene Agraffe sitzt vorn an dem purpurrothen, mit goldenen Granatäpfeln durchwirkten Kleide, das blau gefuttert ist. Die Linke ruht auf dem Rücken der rechten Hand; auf den Knien liegt in rosafarbenem Einbände ein geöffnetes Buch, dessen goldgeränderte Blätter in der Nachbildung der Schrift auch die roth hervorgehobenen Initialen bieten. Während die hohe Stirn frei bleibt, ist das Kinn ganz verhüllt. Die etwas schmale Oberlippe beeinträchtigt die Anmuth im Ausdrucke des Mundes. Die Modellierung des rechten Armes zeigt in der Verbindungslinie zwischen der im Schoße ruhenden Rechten und dem Oberarme eine dem natürlichen Verlaufe nicht entsprechende Linie. Die Postamentinschrift ergänzt zu dem Anchysus Francigena auf Bl. 31 nunmehr EX SANCTA BEGGA DVCISSA LOTHORINGLE | ET BRABANCLÆ GENVIT PYPINVM | IVNIOREM DVCEM TERCIVM.

Auf Bl. 33 blickt Herzog Pypinus nach rechts (Taf. X, 3). Der ruhig Dasitzende ist in einen mit weißem Hermelin gefütterten Mantel gehüllt, den auf der rechten Schulter fünf mit Goldrosetten gezierte Rundknöpfe festhalten; auch an dem Halse und am unteren Saume ist der Hermelinbesatz des Mantels betont. Vom rechten Arme scheint ein weißer Pelzwerkstreifen in der Art der noch häufiger begegnenden Ärmelstreifen herabzuhängen. Die in die Hüfte gestemmte Linke ist in dem Mantel sehr ungeschickt verhüllt. Daumen und Zeigefinger der ausgestreckten Rechten bieten in ihrer gegenseitigen Annäherung eine bei den Tafelbildern des Theodorich oft begegnende Geste des Deutens. Die Füße verhüllt der hier mehr gehäufte Faltenwurf. Unter dem Herzogshute quellen die lichtblonden Locken auf beiden Seiten herab. Die kurze Nase mit den aufgeworfenen Nasenlöchern und der kleine Schnurrbart der Oberlippe des stark gerötheten Gesichtes mit dem rundlichen Kinne klingen an den tschechoslawischen Typus an. Der Hals ist nicht durch-

gearbeitet, das rechte Ohr nicht sichtbar, obzwar letzteres eigentlich erwartet wird. Hier ist auf die sonst überwiegend eingehaltene Abgeschlossenheit der erläuternden Worte zurückgegriffen in der Postamentinschrift PYPINVS GENVIT CAROLVM | MARCELLI.

Bl. 34 bietet den berühmten Helden Karl Martell, dessen Herzogshut wieder den Knopf an der Kreuzungsstelle der Bügel zeigt (Taf. X, 4). Wie die braunen Haare ist auch der Bart etwas gelockt. Die kurzen Ärmel des hermelin-gefütterten, grünen Mantels sind durch Goldrosettenknöpfe geschlossen; das dunkelrosafarbene Unterkleid, dessen Färbung sich auch Beinkleid und Schnabelschuhe anpassen, liegt eng an. Ein breiter Hermelinkragen deckt die Schultern; sein Pelzwerk ist wie am Mantelsaume überaus fein durchgearbeitet, da jedes Härchen für sich mit feingespitztem Pinsel behandelt wird. Der Ausdruck des gut gerötheten Gesichtes mit der kräftig entwickelten Nase zeigt viel Entschlossenheit, die sich jedoch weniger in den grauen Augen spiegelt. Das sichtbare linke Ohr erscheint etwas vernachlässigt. Die Art und Weise, wie der Sitzende sich kräftig und nachdrucksvoll mit beiden Händen auf die Oberschenkel stützt, erweist sich als sehr natürlich. Die Postamentinschrift lautet CAROLVS GENVIT STATVRA | PVSILLVM DVCEM QVINTVM | LOTHORINGIE ET BRABANCLÆ.

Auf Bl. 35 ist der Thron Pippins etwas zurückgeschoben, um Platz für den vor dem Sitzenden hingelagerten Löwen zu gewinnen (Taf. XI, 1). Der gekrönte König trägt unter dem fein behandelten Hermelinkragen einen purpurrothen, grüngefütterten Mantel, den ein einfacher schwarzer Gürtel um den Leib festhält. Im Hinblick auf eine sonst mehrfach eingehaltene Übereinstimmung fällt der Farbenunterschied des Beinkleides und der Schnabelschuhe auf, da erstere dunkelblau, letztere schwarz und durch eine Art Spange über dem Spann festgehalten sind; beide Füße ruhen auf dem gemächlich ausgestreckten, ruhig dem Beschauer entgegenblickenden Löwen, auf dessen Darstellung viel Sorgfalt verwendet ist. Das unheimliche Funkeln des Katzenauges wird durch Aufsetzen von Gold im Augapfel voll erreicht. Die ganze Haltung Pippins zeigt überaus stark betontes Selbstbewusstsein; die gefurchte Stirn, die etwas gebogene, kräftige Nase mit gut modellierten Flügeln und die um den freundlichen Mund liegende Entschlossenheit deuten auf thatbereite Energie, welche auch im kräftigen Aufstemmen der Rechten auf dem Oberschenkel nachdrücklich hervortritt; die Linke hält den kreuzgeschmückten Reichsapfel. Der gleich den gelockten Haaren graue Vollbart ist merklich gekräuselt. Den Dargestellten bestimmt die Postamentinschrift PYPINVS GENVIT CAROLVM MAGNVM | IMPERATOREM.

Die Haltung des Vaters bewahrt auch auf Bl. 36 der große Sohn, die machtvolle Gestalt Karls des Großen, dessen prächtiges Greisenantlitz durch die von der Krone rechts und links niederfallenden goldbesetzten Streifen und durch den in weißen Massen auf die Brust herabwallenden Bart in eine genau begrenzte Umrahmung tritt (Taf. XI, 2). Der blaue, lichtrosa gefütterte Mantel liegt über einer blauen Dalmatica, über welcher vorn auf der Brust die golddurchwirkte Stola mit schwarzen Adlern gekreuzt und gürtelartig geknotet wird, sodass noch ein Ende über den linken Unterarm manipelgleich herabfällt; die Beinlinge sind violett, die Schnabelschuhe zeigen feine Goldmusterung. In der Krone begegnet eine offenkundige Nachbildung der sogenannten Krone Karls des Großen, von deren Stirnfelder mit dem darüber stehenden Kreuze der bekannte leicht geschwungene Bügel sich krabbenbesetzt nach rückwärts spannt; die genaue Wiedergabe der Einzelheiten der übrigen Felder wird unverkennbar angestrebt. Die erhobene Rechte umfasst sehr natürlich den Reichsapfel, der Daumen und die beiden nächsten Finger der Linken legen sich zierlich um das zur linken Schulter ansteigende Scepter, indes die zwei anderen Finger leicht gekrümmt abbiegen. Während in die Stirne und auf die Wangen die Sorgen der sturmbewegten Regierung Furchen gezogen und Falten eingegraben haben, liegt Energie in dem kräftig modellierten Flügeln der gebogenen Nase, Milde und Freundlichkeit in den grauen, ruhigen Augen und auf dem gutmüthigen Munde des mehr bräunlicher Carnation zuneigenden Gesichtes. Dem zielbewussten Begründer eines neuen Kaiserthumes ist die Postamentinschrift zugetheilt CAROLVS GENVIT LVDOWIC | PIVM IMPERATOREM.

Nach rechts blickt auf Bl. 37 der in vollem Ornate thronende Kaiser Ludwig der Fromme (Taf. XI, 3); seine kreuzgeschmückte Bügelkrone ruht wie bei seinem Vater auf einer hier dunkelvioletten Infel, von welcher ein Fanonstreifen zur rechten Schulter herabfällt. Eine breite, vergoldete Rundagraffe, in deren Vierpass ein Schild mit schwarzem Doppeladler eingestellt ist, hält auf der rechten Schulter den hellgrüngefütterten, lichtrosafarbenen Mantel zusammen, welchen wie das gleichfarbige Unterkleid granatäpfelartige Goldmusterung ziert. Der goldene Schnabelschuh des linken Fußes wird unter dem Mantelsaume sichtbar. Die Furchen der durch das Hereinrücken der Krone etwas niedrigen Stirn sowie jene zwischen den Augenbrauen verstärken den Ausdruck des auch theilweise um den Mund liegenden Ernstes und der Strenge, die aus dem großen braunen Auge herausfragt. Sorgsame Behandlung erfahren die blonden Haare und der blonde Bart. Die Postamentinschrift lautet LVDOWICVS GENVIT CAROLVM | IMPERATOREM ET FRANCLÆ | REGEM ET LOTHORINGIE DVCEM.

Von hohem Interesse bleibt es, dass für die Darstellung Karls des Kahlen (Taf. XI, 4) auf Bl. 38 ein an Karl IV. selbst gemahnender Typus verwendet ist. Der Kaiser trägt eine Krone wie sein Vorgänger und einen dunkelzinnberrothen, grüngefütterten Mantel; Beinkleid und Schnabelschuhe sind blau. Außer dem golddurchwirkten Fanonstreifen, welcher von der blauen, rosagefütterten Infel neben dem linken Ohre auf die Schulter herabfällt, legt sich über den Nacken bis in den halben Rücken ein ähnlicher violetter Streifen mit gelben Fransen. Die Rechte hält mehr tändelnd und spielend mit den Fingerspitzen den Reichsapfel, die Linke des merkwürdig nach vorn gedrehten Armes, deren

Daumen ganz unnatürlich umgebogen ist und zu den übrigen Fingern eine geradezu unmögliche Stellung einnimmt, stützt sich auf den Oberschenkel und legt sich um das Scepter. Der blonde Vollbart läuft in eine Spitze aus. Die Stirne schiebt sich mehr nach vorn, der Rücken der stärker vortretenden Nase des lebhaft gerötheten Gesichtes ist etwas eingedrückt; der Faltenwurf bleibt groß und weit. Man könnte bei einem Vergleiche mit den Bildnissen Karls IV. diese Darstellung gewiss als den genannten Herrscher bezeichnen, wenn sie nicht anders bestimmt wäre durch die Postamentinschrift CAROLVS CALVVS GENVIT | LVDOWICVM BALBVM REGEM | FRANCEL ET DVCEM LOTHO | RINGLÆ.

Von Bl. 39 an wird wieder die Anordnung stehender Gestalten gewählt. Zunächst wendet sich König Ludwig (Taf. XII, 1) mit allen Abzeichen seiner Würde voll dem Beschauer zu; der hermelingefütterte Mantel, den fünf rosettenartige Goldknöpfe auf der rechten Schulter zusammenhalten, ist wie der Rock dunkelblau mit goldenen Lilien durchwirkt; das Dunkelroth der Beinlinge stimmt nicht ganz zu dem Zinnober der Schnabelschuhe. Die Finger der in Schulterhöhe den Reichsapfel tragenden Linken sind besser gerathen als die scepterhaltende, herabhängende Rechte. Die braunen Augen blicken ziemlich gutmüthig neben der breiten klobigen Nase heraus; das Vorschieben der Unterlippe ist theilweise bedingt durch das leichte Öffnen des Mundes, das einige Zähne sichtbar werden lässt. Der graue Vollbart endigt in zwei Spitzen. Von dem ungemein sauber behandelten Pelzfutter des Mantels löst sich die Gestalt wirkungsvoll los. Die Unterscheidung des in Rede stehenden Königs sichert die Postamentinschrift LVDOWICVS GENVIT LVDOWICVM REGEM FRANCELÆ.

Dieser zweite König Ludwig begegnet auf Bl. 40 als silberhaarer Greis, dessen mächtiger Bart bis auf die Brust niederreicht (Taf. XII, 2). Unter dem blaugefütterten, lilafarbenen Mantel wallt ein graues Unterkleid bis zu den Knöcheln hinab; Beinkleid und Schnabelschuhe sind blau. Die Rechte, auf deren Handfläche der Reichsapfel aufruhet, legt sich ziemlich gut um letzteren, wogegen die herabhängende Linke mit dem Scepter von Steifheit der Bewegung nicht frei ist. Da die Krone etwas zurückgeschoben ist, wird die Stirne höher; die Unterlippe schiebt sich mäßig vor. Das linke Ohr erscheint mehr unbeholfen angedeutet; die Falten entbehren hier des sonst wiederholt begegnenden großen Wurfes. Die Deutung der Königsfigur wird ermöglicht durch die Postamentinschrift LVDOWICVS REX GENVIT | CAROLVM DVCEM LOTHORINGLÆ | ET BRABANCLÆ.

Herzog Karl blickt auf Bl. 41 voll dem Beschauer entgegen (Taf. XII, 3). Der bis zu den Oberschenkeln hinabreichende grüne Mantel ist vorn auf der Brust durch zehn rosettenartige Goldknöpfe geschlossen und verhüllt beide Hände, deren Linke etwas erhoben ist; die Beinlinge heben sich dunkelroth vom blauen Mantelfutter ab, indes die Schnabelschuhe rosafarben sind. Ein schmaler Streifen des dunkelrothen Unterkleides grenzt über dem Mantelkragen das von kurzem blondem Vollbarte umrahmte hübsche Gesicht ab. Die ganz ruhig dastehende Gestalt mit den schön modellierten Flügeln der geraden Nase und mit gewinnender Freundlichkeit in den grauen Augen wie um den Mund charakterisiert die Postamentinschrift CAROLVS GENVIT GERBERGAM | COMITISSAM.

Wie auf Bl. 27 bei der Darstellung einer für die Genealogiereihe wichtigen Erbtöchter gleich auf die Verbindung mit ihrem Gemahle in einem beide vereinigenden Bilde Bezug genommen ist, so wendet sich auch auf Bl. 42 die nach rechts blickende Gerberga sofort unmittelbar dem ihr gegen links entgegenschreitenden Lambert (Taf. III) zu. Sie erscheint mit dem goldlasierten purpurrothen Herzogshute, dessen Zurückschieben die Stirne ziemlich hoch werden lässt, in einem purpurrothen, vorn an der Brust mit Hermelin besetzten Kleide, von dessen Ärmeln zwei hermelingefütterte Ärmelstreifen in gleicher Farbe herabhängen. Längs des Hermelineinsatzes laufen sechs goldverzierte Metallschließen herab, drei rosettenverzierte Rundknöpfe mit drei durch vierblättrige Rosetten geschmückten Rauten wechselnd. Rechts und links umrahmen dreifach geflochtene blonde Zöpfe das ebenso anmüthige als ruhig ernste, fein geröthete Gesicht, dessen braune Augen unter schön geschwungenen Brauen Lambert freundlich anblicken; feine Modellierung zeichnet die gerade Nase, frisches Roth die Lippen und zarte Rundung das Kinn aus, unter welchem ein Unterkinn leicht angedeutet wird. Der schlanke Hals ist ansprechend behandelt. Beide Hände nehmen in der Hüftenhöhe die Ärmelstreifen auf, wobei die Linke sich dem herantretenden Lambert entgegenstreckt, in dessen lichtblondem, reich gelocktem Haare ein Kranz von Rosen liegt; der Vollbart wird durch das Vorschieben der linken Schulter stark verdeckt. Unter einem golddurchwirkten, dunkelblauen Mantel mit hellgelbem Futter trägt er einen in der Kniehöhe ausgezaddelten dunkelrosafarbenen Rock, in dessen Farbe auch die auf dem Rücken sichtbare Kapuze gehalten ist. Der vom linken Ärmel herabfallende, dunkelrosafarbene Streifen, auf welchen ein weißer Mittelstreifen aufgesetzt ist, hält eine auch anderwärts noch mehrmals begegnende Auffälligkeit der Tracht des 14. Jahrhunderts fest. Beinkleid und Schnabelschuhe sind wie bei seinem Sohne dunkelblau. Die gescheitelten Haare rücken ziemlich in die nicht zu hohe Stirn herab, unter welcher das braune Auge mit einer auch im leichten Öffnen des Mundes ausgedrückten Erwartung und Spannung zu Gerberga herüberfragt; der linke Flügel der stark gebogenen Nase ist trefflich durchgebildet. In der oberen Partie des Mantels wird die Faltenbehandlung fast ebenso unnatürlich wie die Verdrehung der in die linke Hüfte gestemmen Linken, wogegen die ausgestreckte Rechte die linke Hand Gerbergas annehmbar erfasst. Unter jede der beiden Figuren ist der auf sie Bezug nehmende Theil der Postamentinschrift eingestellt

GERBERGA		EX LAMBERTO CVM BARBA HEINRICV(M)
GENVIT		SENIOREM COMITEM BRVXELENSSEM.

Bl. 43 bietet den kahlköpfigen Heinrich den Älteren, an dessen Schläfen grauweiße Locken herabringeln; der Vollbart fließt leicht gewellt auf den grüingefütterten, lichtrosafarbenen Mantel nieder, den vier Rundknöpfe auf der rechten Schulter zusammenhalten (Taf. XII, 4). Um den Hals legt sich noch ein zurückgeschlagener weißer Kragen. Der bis zu den Knien reichende Rock ist dunkelblau. Die in der Brusthöhe erhobene Rechte zeigt einen stark entwickelten Ballen der nach auswärts gekehrten Handfläche, während die Linke leicht herabhängt. Der schön gewölbte Schädel hat eine gefurchte kräftige Stirn, die etwas gebogene Nase einen gut modellierten Flügel; Ruhe liegt in dem grauen Auge, Milde um die Lippen. Die Postamentinschrift lautet HEINRICVS SENIOR GENVIT | LAMBERTVM COMITEM.

Eine fein durchgebildete Costümfigur bleibt der auf Bl. 44 voll dem Beschauer zugekehrte Lambert (Taf. XIII, 1), dessen zinnoberrother Rock theilweise noch die Oberschenkel deckt und kurze, fast unter den Schultern endigende Ärmel hat; letztere umsäumt ein Goldstreif, an welchem rothe und darunter weiße Zaddeln in feingegliedeter Blattform sitzen, während ein schmaler weißer Saum am Halse sich hinzieht. Die anderen, eng anliegenden Ärmel und die Beinlinge sind rosafarben, die Schnabelschuhe spielen in Zinnober hinein. Am rechten Arme hängt ein zinnoberrother Ärmelstreifen herab, auf dessen Mitte ein weißes Streifchen entlangläuft; derselbe wird von der Rechten, welche sich auf den metallbeschlagenen Gürtel stützt, zwar aufgenommen, reicht aber noch bis zum rechten Knie nieder. Die Linke ist in der Brusthöhe mit ausgestrecktem Zeigefinger deutend erhoben, um die Mitte des Oberarmes liegt ein weißer Hermelinstreifen (?) an. Die würdevolle, fest dastehende Gestalt mit ziemlich hoher gefurchter Stirne trägt auf den Locken, die wie der in zwei Spitzen sich theilende Bart blond sind, einen Kranz rother Rosen; die etwas breite Nase wird klobig, die Unterlippe schiebt sich mehr vor. Nach der Stellung des linken Fußes beabsichtigt er eben, rechtshin auszuschreiten. Wieder begegnet die ursprüngliche Kürze in der Postamentinschrift LAMBERTVS GENVIT | HEINRICVM.

Graf Heinrich, der Vater des Herzogs Gottfried mit dem Barte, wendet sich auf Bl. 45 nach links (Taf. XIII, 2). Der auf der linken Schulter durch einen Goldknopf zusammengehaltene lichtblaue Mantel mit Hermelinfutter, auf welchem um den Hals ein schmaler Hermelinkragen aufliegt, lässt bei dem Zurückschlagen nach vorn und hinten den violetten, bis über die Kniee herabreichenden Rock sichtbar werden. Beinkleid und Schnabelschuhe sind zinnoberroth. Die rechte Hand liegt leicht am Mantelsaume, die linke ist in Bethuerungsheberde erhoben; die Sohle des nur mit der Spitze den Boden berührenden rechten Fußes hebt sich leicht vom Postamente, während der linke fest auftritt. Bei mäßigem Faltenwurf flattert die Gewandung wie vom Winde bewegt. Schön gewellte Locken und eine energisch aufgebaute hohe Stirn erhöhen die Wirkung des Greisenantlitzes, dessen Nase wie bei Lambert auf Bl. 42 stark gebogen ist, während sich die Unterlippe in der schon bei Jupiter wahrnehmbaren Art vorschiebt; auf der Oberlippe und der linken Wange stehen kurze Bartstoppeln. Dem also Dargestellten gilt die ausführlicher werdende Postamentinschrift HEINRICVS COMES GENVIT | GOTFRIDVM CVM BARBA | DVCEM LOTHARINGÆ.

Gottfried mit dem Barte ziert auf Bl. 46 der goldgehöhte Herzogshut, unter welchem dicht gelocktes, gleich dem kurz gehaltenen Vollbarte lichtblondes Haupthaar das fein geröthete, frische Gesicht umrahmt (Taf. XIII, 3). Der golddurchwirkte, dunkelzinnoberrothe Rock zeigt rosafarbenes Futter und am unteren, bis zu den Knien reichenden Saume eine Auszaddelung, deren nach abwärts gerichtete Lilien durch Rundbogen miteinander verbunden sind; auf den Schultern liegt um den Hals ein schmal geschnittener, vorn herzförmig zugespitzter Hermelinbesatz. Die mit Hermelin gezierten Ärmelstreifen fallen unter den oben etwas aufgebauchten Rockärmeln herab, wobei es besonders beachtenswert bleibt, dass noch ein zweiter schmalerer Streifen im Rockstoffmuster niedergleitet, den die Rechte erfasst und zwischen Daumen und Zeigefinger über die Handfläche herunterfallen lässt. Die linke Hand ruht leicht auf dem Gürtel und nimmt offenbar die beiden, noch weiter herabreichenden Ärmelstreifen auf. In schwarzer Scheide hängt an dem um die Hüften gelegten Gürtel, dessen runde Beschläge das Motiv des Vierpasses innerhalb einer Rosette bieten, ein kurzes Schwert mit Silbergriff zwischen den Beinen. Die Beinlinge sind rosafarben, während die gleichfarbten Schnabelschuhe mehr ins Zinnoberrothe hinüberspielen. Durch die Haltung der Arme wird die Gestalt, deren braune Augen ruhige Erwartung ausdrücken, etwas steif; die Nase neigt einer leichten Krümmung zu. Mit dieser eine prächtige Modefigur bildenden Darstellung verbindet sich die Postamentinschrift GOTFRIDVS CVM BARBA | GENVIT IVNIORVM GOTFRIDVM | DVCEM LOTHORINGÆ.

Schlichter als Gottfried mit dem Barte präsentiert sich auf Bl. 47 sein Sohn Herzog Gottfried d. J. (Taf. XIII, 4). Unter dem goldgehöhten Hute mit aufgeschlagener Hermelinkrempe, welcher auf dem Scheitel mit einem runden Mittelknopf und vorn gegen die Stirn mit fünf, hinten gegen den Nacken mit vier kleineren Knöpfen besetzt ist, wird der Kopf mit Ausnahme des Gesichtes von einer am Rande rund gezaddelten blauen Kapuze verhüllt, die mit dem lichtblauen, gelbbraun gefütterten Mantel zusammenhängt; letzterer ist vorn auf der Brust durch vier große Rundknöpfe geschlossen. Beinlinge und Schnabelschuhe sind wie bei seinem Sohne Herzog Heinrich grün. Durch die ineinander geschlagenen Arme, bei deren Verhüllung ein Theil des Mantels aufgenommen wird, erhält die gute Stellung der Figur Nachdruck und Energie, die sich auch in der trotzig vorgestoßenen Unterlippe des von der Kapuze scharf begrenzten Gesichtes geltend macht. Durch das Hereinziehen des Hutes wird die Stirn niedrig; der Rücken der vorn spitzigen, wie bei Dardanus oder Karl dem Kahlen mehr gerade verlaufenden Nase ist mäßig eingedrückt, der blonde Bart in einigen Strähnen sauber durchgearbeitet. Zu dem in dieser Art aufgefassten und dargestellten Fürsten gehört die Postamentinschrift GOTFRIDVS GENVIT HENRICVM | SENIOREM DVCEM.

Die Zusammengehörigkeit der beiden folgenden Gestalten ist durch ein Abgehen von der sonst beobachteten Anordnung, welches hier die Rückseite des Bl. 48 und die Vorderseite des Bl. 49 zur unmittelbaren Gegenüberstellung benützt, und durch die Ergänzung der auf Bl. 48<sup>r</sup> und 49 vertheilten Inschriften äußerlich hervorgehoben. Der goldgehöhte Herzogshut ruht auf den dichten, goldblonden Locken, deren reiche Fülle auf die Schultern niederwogt und das bartlose, jugendlich frische Gesicht Herzog Heinrichs I. umrahmt (Taf. XIV, 1). Unter dem Halse läuft ein schmaler weißer Saum des durch fünf vergoldete Rundknöpfe auf der rechten Schulter festgehaltenen lichtgrünen Mantels hin, von dessen dunkelrosafarbenem Futter bei dem Zurückschlagen der vorderen Mantelhälfte über die linke Schulter sich die in knappen, dunkelgrünen Rock gekleidete Gestalt plastisch löst. Sechs mit Goldrosetten verzierte Rundknöpfe schließen den Rock, an dessen linkem Ärmel auf dem die Naht deckenden rothen Streifen mehrere Goldrosetten als Schmuck sitzen, bis zu dem um die Hüften gelegten, mit fünf rechteckigen Metallbeschlägen besetzten Gürtel, den über der linken Hüfte eine große, fast plastisch behandelte Rosette zusammenhält. Das vorn in der Mitte des Leibes gegürtete Schwert mit goldenem Griffe steckt in einer schwarzen Scheide, an deren Vorderseite noch ein kleines Messer mit Goldgriff untergebracht ist. Die Zaddelung des unteren Rocksäumens bietet das Motiv des Kleeblattes, das durch je zwei Rundbögen mit dem nächsten Blatte verbunden ist. Die leicht herabhängende Rechte des jungen Fürsten hebt die rechte Mantelhälfte auf, während auf der mit weißem Lederhandschuh bekleideten Faust der bis zur Schulterhöhe erhobenen Linken ein schön durchgebildeter Falke sitzt, dessen stark gekrümmter Schnabel, das im einzelnen sorgsam behandelte Gefieder und das durch Goldhöhlung erzielte Augenfunkeln eine naturwahre Darstellung bekundet. Die obere Hälfte des halb nach rechts gekehrten Körpers ist etwas, jedoch keineswegs stark ausgebogen. Feine Modellierung zeichnet die gerade Nase, freundliche Anmuth die frischen vollen Lippen und liebliche Rundung das Kinn aus; selbst die zwei kleinen Falten zwischen den treuherzigen braunen Augen bringen keinen Zug ernster Sorge oder einer mit Widrigkeiten kämpfenden Energie in das so ungemein anziehende Antlitz. Ihm wendet sich auf Bl. 49 seine Gemahlin Mechtilde (Taf. XIV, 2) in dunkelrothem, blaugefüttertem Kleide zu, dessen reiche Goldmusterung den so beliebten Granatapfel bietet. Das anmuthige Gesicht umgibt die auch den Nacken und die Schultern bedeckende Krausenhaube, welche nur vorn den Hals bis zu den kräftig vortretenden Brüsten freilässt. Von einem um den linken Oberarm gelegten blauen Streifen fällt ein gleichfarbiger, über den linken Unterarm gelegter und noch weiter neben der linken Hüfte herabgehender Ärmelstreifen nieder. Die Rechte liebkost oder beschwichtigt ein etwas knurrig aussehendes weißes Schoßhündchen, das in den Falten des von der Linken emporgewonnenen Kleides liegt; der Faltenwurf ist recht natürlich. Die Stirn baut sich hoch über dem etwas starren Auge und dem oben eingedrückt: Rücken der mehr spitzigen Nase; der freundliche Zug um den Mund erleidet durch das ziemlich stark vortretende Kinn mit dem Unterkinnansatze keineswegs eine störende Beeinträchtigung, als welche eher die mehr blasse Carnation bezeichnet werden könnte. Die Postamentinschriften vertheilen sich unter beide Gestalten in folgender Weise:

(Bl. 48<sup>r</sup>) HEINRICVS GENVIT

(Bl. 49) EX METILDE FILIA MÄCHI COMITIS  
BOLONIENSIS HEINRICVM SECVDVM  
DVCEM LOTHORINGLE.

Der Sohn dieses Paares, Herzog Heinrich II., trägt auf Bl. 50 den üblichen Herzogshut, unter welchem die gleich dem Vollbarte grauen, strähnartigen Locken neben dem Gesichte herabfallen (Taf. XIV, 3). Der durch drei Rundknöpfe auf der rechten Schulter festgehaltene Mantel hat einen golddurchwirkten Oberstoff in lichtem Rosa und zinnoberrothes Futter; Beinlinge und Schnabelschuhe passen sich den Farben des in annehmbaren Falten liegenden Mantelstoffes und des Mantelfutters an. Unter dem kurzen Mantelärmel kommt am rechten Arme noch ein lichtrosafarbener Unterärmel vor. Niedrige Stirn und etwas breite, grobe Nase schmälern nicht das Würdevolle der aus grauen Augen milde blickenden Gestalt, welche verlässlich deutbar bleibt nach der Postamentinschrift HEINRICVS SECVDVS GENVIT | HEINRICVM TERTIVM.

Bl. 51 bietet Herzog Heinrich III., dessen rechter Fuß fest auftritt, indes der linke nur mit der Spitze den Boden berührt (Taf. XIV, 4). Die Hastigkeit der Bewegung stimmt gut zu der bartlos jugendlichen Erscheinung mit dem mehr müthenartigen, hermelinbesetzten Herzogshute. Den blaugefütterten, lilafarbenen Mantel, welcher zu dem ins Graue spielenden Unterkleide in keinen lebhaften Farbengegensatz tritt, halten unter dem von einem weißen Kragen umzogenen Halse zwei goldverzierte Agraften zusammen; Beinlinge und Schnabelschuhe stimmen zur Mantelfarbe. Der rechte Oberarm ist etwas missglückt, die Linke wird betheuernd auf die Brust gelegt. Die Augenbrauen rücken nahe zum Auge herab, die Nase ist stark gebogen und das Kinn mit dem derben Kieferknochen ziemlich vorgeschoben. Lichtblonde Locken umrahmen das frisch gefärbte Gesicht. Die Unterscheidung des Dargestellten ist gesichert durch die Postamentinschrift HEINRICVS GENVIT IOHANNEM DVCEM | LOTHARINGLE PRIMVM HVIVS NOMINIS.

Herzog Johann I. trägt auf Bl. 52 um den Herzogshut einen edelsteinbesetzten Stirnreif (Taf. XV, 1). Der mit golddurchwirktem Futter ausgestattete Mantel, Beinlinge und Schnabelschuhe sind blau; um Schultern und Brust liegt ein breiter, golddurchwirkter Umhang, über welchem unter dem Halse der lichtblaue Mantel sich vorschiebt. In letzteren sind beide Hände gehüllt, sodass nur der rechte Arm sichtbar bleibt, an welchem ein schmaler Hermelinstreif auf den Ansatz eines Ärmelstreifens hindeutet. Der Rücken der etwas klobigen, ziemlich vorspringenden Nase ist wie bei Cham

oder Herictonius ziemlich eingedrückt, der Flügel gut modelliert. Bei leichter Öffnung des Mundes kommen die frischen Lippen zu den weißen Zähnen in einen wirkungsvollen Gegensatz. Ein gewisser Zug eines Genusmenschen liegt auf dem lebhaft gerötheten Gesichte des Fürsten, welchem die Postamentinschrift zugetheilt wurde IOHANNES · PRIMVS · DVX LOTHORINGLE ET | BRABANTIE GENVIT CONSORTEM HEINRICI | LVCENBVRGENSIS · QVI HEINRICVS FVIT SEPTIMVS | IMPERATOR ROMANORVM.

Nur auf Bl. 53 ist ein Herzog (Taf. XV, 2) ohne erklärende Inschrift eingereiht. Den Rang stellt der purpurrothe, goldgezierte Hut mit weiß aufgeschlagener, ziemlich weit in die Stirn gerückter Hermelinkrempe sicher. Eine Agraffe, in welcher zwei fünfblättrige Rosetten einander durchdringen, hält den purpurrothen Mantel unter dem Halse zusammen, den ein schmaler Hermelinkragen umzieht. Der von dem fein gearbeiteten Hermelinfutter des Mantels sich prächtig abhebende purpurrothe Leibrock zeigt schon eine gewisse Theilung des Kleidungsstückes nach verschiedenen Stoffen, da die eine Hälfte purpurroth mit Goldornamenten, die andere purpurroth mit drei breiten goldenen Querstreifen auf der Brust, an der Hüfte und am unteren Saume geziert ist; ein solcher Querstreifen begegnet auch in der Mitte des linken, kräftig in die Seite gestemmtten Armes, von welchem ein hermelinbesetzter, auf der rothen Rückseite weißbesetzter Ärmelstreifen herabfällt. Letzterer wird in den um die Hüften liegenden Gürtel gesteckt, in dessen reichen Metallbeschlägen vier- und fünfblättrige Rosetten abwechseln, während der rechte, gleich behandelte Ärmelstreifen, von der Rechten erfasst und gehalten, noch tiefer herabfällt. Zwölf Knöpfe in Form kleiner fünfblättriger Goldrosetten schließen vorn auf der Brust bis zum Gürtel herab den eng anliegenden, theilweise noch die Oberschenkel deckenden Leibrock. Beinkleid und Schnabelschuhe sind gleichfalls purpurroth. Die Nase ist gebogen; der Vollbart, gleich den auf die Schultern fallenden Locken blond, erscheint kurz gehalten und hebt sich von der frischen Unterlippe und den bei leicht geöffnetem Munde sichtbaren weißen Zähnen ziemlich ab. Da die von Edmund de Dynter beschriebene Reihe der Herzoge von Brabant mit Johann III. schloss, kann die inschriftenlose Herzogsgestalt bloß auf diesen Fürsten bezogen werden.

Die nun folgenden Darstellungen, welche nur Persönlichkeiten des Luxemburger Herrscherhauses selbst bieten, kehren durch unmittelbare Gegenüberstellung zusammengehöriger Gestalten auf der Rückseite des einen und auf der Vorderseite des nächstfolgenden Blattes zu der schon auf Bl. 48' und 49 bei Herzog Heinrich I. und seiner Gemahlin Mechtilde beobachteten Anordnung zurück. Sie setzen mit jenem Fürsten ein, welcher durch seine Heirat mit einer Brabanter Prinzessin in verwandtschaftliche Beziehungen zu jenem Hause trat, dessen Ahnenreihe die bisher geschilderten Bilder über Priamus hinaus noch bis zum Erzvater Noah zurückverfolgten; überall wird die sitzende Stellung nunmehr festgehalten.

Auf Bl. 54' thront Kaiser Heinrich VII. (Taf. XV, 3). Innerhalb der kreuzgeschmückten Bügelkrone wird die lichtviolette Infel sichtbar, von welcher zwei golddurchwirkte Fanonstreifen neben dem rechten Ohre und in den Rücken hinabhängen. Eine große, rosettenartige Agraffe, in deren Mitte ein einfacher, gelbbrauner Schild mit schwarzem Doppeladler liegt, hält den blaugefütterten grünen Mantel mit dem edelsteingeschmückten Goldsaume über der dunkelrosafarbenen Dalmatica zusammen; die Füße stecken in zinnoberrothen Schnabelschuhen. Die Rechte umfasst das auf den Oberschenkel aufgestemmte Scepter, die Linke legt sich mit kräftig stützendem Daumen und trefflich gegenüber gestellten Fingern sehr gut um den in Schulterhöhe erhobenen Reichsapfel. Die sehr stark gebogene Nase tritt wie beim Grafen Heinrich auf Bl. 45 weit vor. Freundlichkeit liegt in dem Auge und um den Mund; der kurz gehaltene graue Vollbart ist leicht gekräuselt. Die Stellung der gekreuzten Füße ist nicht ganz natürlich; der eine etwas erhobene Fuß dreht die Sohlenfläche in einer an Belus erinnernden Weise heraus. Die Postamentinschrift stellt sicher HEINRICVS IMPERATOR | GENVIT IOHANNEM | REGEM BOEMIE PRIMVM | HVIVS NOMINIS.

Dem Kaiser kehrt sich seine nach links blickende Gemahlin (Taf. XV, 4) auf Bl. 55 zu; an ihrer violett schattierten Infel fehlen die Fanonstreifen. Reich kräuseln die lichtblonden kurzen Locken unter der Krone nieder. Das gründefütterte, lichtblaue Kleid legt sich mit einem aus kleinen Metallbeschlägen gebildeten Saume um die entblößten Schultern und um die halb entblößte Brust und ist vorn mit einer großen, vierpassartig geschmückten Agraffe zusammengehalten; unter der linken Schulter findet sich ein hermelinbesetzter Einschnitt. Die Rechte hält in der Schulterhöhe den Reichsapfel empor, die Linke ruht mit etwas geziert voneinander gebreiteten Fingern in der Hüftengegend. Schön geschwungene Augenbrauen sitzen an der hohen Stirne; gerader schmaler Rücken und feine Flügelbehandlung zeichnen die Nase, zierliche Zuspitzung den Mund, gefällige Rundung das Kinn und Schlankheit den Hals aus. Der Fleischton ist frisch und natürlich. Obzwar die Inschrift fehlt, welche im Anschlusse an jene auf Bl. 54' die Mutter König Johanns von Luxemburg besonders hervorheben sollte, muss doch angenommen werden, dass hierorts Kaiser Heinrich VII. seine Gemahlin gegenübergestellt sei, wie ja auch mit seinem Sohne und seinem Enkel auf Bl. 57 und 59 die Königinnen Elisabeth und Blanca in unmittelbare Beziehung gesetzt wurden.

König Johann, angethan mit den Abzeichen seiner Würde, neigt sich auf Bl. 56' nach rechts und schlägt das linke Bein über das rechte Knie (Taf. XVI, 1); ein blaugefütterter, purpurrother Mantel, mit feinen goldenen Granatäpfeln durchwirkt, deckt ein blaues Unterkleid, zu dessen Farbe auch Beinkleid und Schnabelschuhe stimmen. Der rechts und links neben den Mantelfalten sichtbare Hermelinbesatz gehört offenbar einem herabhängenden Ärmelstreifen

an, da der Mantel selbst kein Hermelinfutter zeigt. Die Rechte hebt den leicht auf den Fingerspitzen ruhenden Reichsapfel in Brusthöhe empor, während das Scepter von der auf den linken Oberschenkel sich stützenden Linken, deren Finger theils gestreckt, theils gekrümmt sind, zur linken Schulter ansteigt. Das gewellt auf die Schultern fallende graue Haar ist gleich dem kurz gehaltenen, gekräuselten Barte im einzelnen sehr fein durchgearbeitet. Die ruhigen braunen Augen scheinen nicht dem Wesen des so unsteten, blinden Fürsten angepasst; die gerade Nase erinnert an König Ludwig auf Bl. 40. Die Unterlippe schiebt sich mäßig vor. Das König Johann zugekehrte Gegenstück bildet auf Bl. 57 seine Gemahlin Elisabeth, die Tochter Wenzels II., durch deren Heirat das Haus der Luxemburger in Böhmen Fuß fasste (Taf. XVI, 2). Auf ihrer weißen, nur das Kinn und den Hals ganz freilassenden Krausenhaube, welche auf beiden Seiten das Gesicht umrahmt und auch auf die Schultern herabfällt, sitzt die edelsteingeschmückte Krone. Das mit goldenen Granatäpfeln durchwirkte, violette Kleid, dessen gelbbraunes Futter mit Gold gehöhlt ist, hat an dem Halsausschnitte einen goldverzierten Saum, an welchem vorn auf der Brust eine große Rundagraffe in Form einer edelsteinbesetzten sechsblättrigen Rosette sitzt. Mit der Rechten umfasst die Königin das auf dem rechten Oberschenkel stehende Scepter, mit den langen schmalen Fingern der Linken drückt sie etwas unbeholfen den Reichsapfel an die rechte Brustseite. Die Vorzüge der Gesichtsbildung der Gemahlin Heinrichs VII. wiederholen sich bei Königin Elisabeth, deren Kinngrubchen mehr betont, deren Hals weniger schlank ist; ihre graublauen Augen blicken ruhig dem Könige entgegen, dessen Postamentunterschrift sich durch die der Königin beigegebene in folgender Weise vervollständigt:

(Bl. 56) IOHANNES REX  
GENVIT CAROLVM  
QVARTVM ROMANORVM  
IMPERATOREM

(Bl. 57) EX ELISABETHA FILIA  
WENCESLAI SECVNDI  
REGIS BOEMIE.

Da die Inschrift unter Heinrich VII. genau denselben Aufbau zeigt und die inschriftlos gebliebene Kaiserin zu ihrem Gemahle in denselben Verhältnisse stand wie Elisabeth zum Könige Johann, so verbürgt die Zusammengehörigkeit der einander ergänzenden Postamentinschriften unter den beiden letzteren die Thatsache, dass sich auch unter dem Bilde der Kaiserin einst eine ähnliche, ihr Verhältnis zu Heinrich VII. und König Johann beleuchtende Inschrift befunden haben muss, die zur Zeit der Copienherstellung offenbar schon ganz verschwunden war; denn sonst hätte der Copist zweifellos wie in den anderen Fällen den Wortlaut, der ja die Deutung zuverlässiger sichert, getreu mitgetheilt.

Bl. 58<sup>r</sup> und 59 schließen den Cyklus mit der Gegenüberstellung des kaiserlichen Auftraggebers Karl IV. und seiner ersten Gemahlin Blanca (Taf. I, 1 u. 2). Der erstere thront im kaiserlichen Ornate und wendet sich mit leichter Wendung nach rechts dem Beschauer zu; er trägt die mit Kreuz und Bügel ausgestattete Krone Karls des Großen, in deren Einzelfeldern sogar eine Nachbildung der feinen Verzierungen genau erkennbar ist. Ein golddurchwirkter Fanonstreifen hängt von der dunkelvioletten Infel über das rechte Ohr herab. Um einen in die Mitte gestellten blauen Edelstein durchdringen einander zwei sechsblättrige Rosetten innerhalb der Rundagraffe, welche den grüngefütterten, purpurrothen Mantel mit dem breiten Goldsaume um den Hals zusammenhält; kleine goldene Rosetten reihen an allen anderen Mantel-säumen sich geschmackvoll aneinander. Über der rosafarbenen, bis zu den Füßen reichenden Dalmatica kreuzt sich die golddurchwirkte, mit dem einköpfigen schwarzen Adler gezierte Stola, die gürtelartig um den Leib geknotet ist. Die Schnabelschuhe schimmern in Goldhöhung. Die auf dem rechten Oberschenkel ruhende Rechte mit etwas schwachem Daumen hält den kreuzgeschmückten Reichsapfel, die Linke das zur linken Schulter ansteigende Scepter, um welches Daumen und Zeigefinger sich leicht anlegen. Über dem Haupte und der rechten Schulter des Kaisers schweben noch zwei Königskronen als Hinweis auf die Königskrone von Böhmen und die eiserne Krone, mit welcher Karl IV. einst in Mailand gekrönt worden war. Die Stirn zeigt wenige Furchen; unter den zwei Falten zwischen den Augenbrauen wird der Rücken der vorn etwas klobigen Nase ganz leicht eingedrückt. Die Backenknochen sind wie auf allen Karlsbildern betont, die Lippen, deren untere kaum merklich vorquillt, hübsch geröthet. Der gleich den Haaren braune, kurz gehaltene Vollbart neigt der Theilung in zwei Spitzen zu. Den im besten Mannesalter, lebensfrisch und kräftig Dargestellten bezeichnet die Postamentinschrift als CAROLVS IIII IMPERATOR.

Auf Bl. 59 kehrt sich dem Kaiser seine erste Gemahlin Blanca zu, deren Krone mit jener Heinrichs VII. und seiner Gemahlin übereinstimmt, innen aber ohne Infelinsatz bleibt. Aufgelöst flutet das blonde, reichgelockte Haar über die Schultern weit hinab. Eine große Agraffe mit rothem Steine und ähnlichen Ziermotiven wie bei Karl IV. hält den hellblauen, lichtrosagefütterten Mantel über purpurrothem Unterkleide zusammen, das am Oberkörper und um die Füße zur Geltung kommt. An dem straff anliegenden Ärmel des linken Unterarmes sind fünf kleine Rundknöpfe dicht nebeneinander gesetzt. Die zierlich gekrümmten Finger der Rechten halten den kreuzlosen Reichsapfel empor, die Linke legt sich um den Griff des auf dem linken Oberschenkel ruhenden Scepters, über welchem die drei mittleren Finger liegen, indes der Daumen und der kleine Finger von der Rückseite den Gegendruck leisten. Rechts und links neben der Krone Blancas schweben zwei Kronen, die wohl zunächst wie bei Karl IV. selbst erklärt werden müssen. Die Stirne ist ziemlich hoch; schön geschwungene Brauen über den blauen Augen setzen gleichsam in feiner Linie den schmalen Rücken der geraden Nase mit zart modelliertem Flügel fort. Unter dem fein zugespitzten Munde mit seinen frischen Lippen ist ein weiches Grübchen über dem etwas spitzen Kinn eingebettet; der Hals wird nicht übertrieben schlank und ist minder

stark entblößt. Der Faltenwurf neigt rechts einiger Häufung zu. Die Postamentinschrift bleibt beschränkt auf die Worte *BLANCA REGINA BOEMIAE*. Eine Wechselbeziehung zwischen den Inschriften Karls IV. und Blancas ist nicht hergestellt.

Mit den Bildern der beiden zuletzt Genannten findet der Cyklus, welcher nach den unter die Einzeldarstellungen gesetzten Ziffern als ein zusammengehöriges Ganzes betrachtet werden muss, seinen Abschluss; denn in denselben sind die nun folgenden Copien zweier noch erhaltener Karlsteiner Bilder nicht einzubeziehen, weil unter ihnen die Zählung nicht fortgeführt ist. Die Bilderfolge aber, welche zwischen diesen Copien und dem gleichfalls mit Copien der in Karlstein heute noch bewunderten Bildnisse Karls IV. und seiner Gemahlin geschmückten Titelbilde steht, wird schon durch eine solche Einreihung gerade zwischen Karlsteiner Bildern als selbst aus Karlstein stammend charakterisiert. Von Noahs Nachkommen auf Saturn, Jupiter und den Trojanerkönig Priamus übergehend, gewinnt sie den Boden der Sage von der trojanischen Herkunft der Franken, hebt unter den Königen derselben Karl den Großen durch eine besonders ehrwürdige Darstellung hervor und lenkt von seinen Nachkommen allmählich zu den Brabanter Fürsten hinüber, bis dieselben zu dem Hause der Luxemburger in verwandtschaftliche Beziehungen treten und ihnen Heinrich VII., sein Sohn Johann und sein Enkel Karl mit ihren Gemahlinnen sich naturgemäß anreihen. Eine solche Gemäldereihe entspricht vollkommen den von Edmund de Dynter in einem böhmischen Königsschlosse gesehenen Bildern Brabanter Herzoge bis auf die Trojaner zurück und bis auf Kaiser Heinrich VII. und König Johann hinauf.

Für die Beurtheilung des Wertes der beschriebenen Bilderfolge bleibt die Thatsache von allergrößter Bedeutung, dass in der Wiener Handschrift Nr. 8330 sich drei vortreffliche Copien von Gemälden finden, welche in Karlstein noch zur Stunde an dem für ihre Anordnung im 14. Jahrhunderte auserwählten Orte theilweise sehr gut, theilweise wenigstens annehmbar erhalten sind und von der Treue ihrer Nachbildung auf die Verlässlichkeit der übrigen auch aus Karlstein stammenden Bilder schließen lassen. Ihre Abschätzung gewinnt auf diese Weise in inneren Gründen die vortrefflichste Stütze.

Das Titelblatt ist oben rechts und links mit je einem Medaillon ( $5\text{ cm} \times 3.6\text{ cm}$ ) ausgestattet, dessen aus grünen Lorbeerblättern geflochtener, zum Theile mit Goldschmüren unwundener Rahmen die Bildnisse Karls IV. und seiner Gemahlin oberhalb der Thüre der Karlsteiner Katharinenkapelle umschließt; der Grund für beide Bildnisse ist grau-violett.<sup>1)</sup> Karl blickt in vollem Krönungsornate, in scharfem Profil genommen, nach rechts. Die reichverzierte Lilienkrone, deren krabbenbesetzter Bügel sich über den beiden Spitzen der violett schattierten Infel von der Stirn nach dem Nacken wölbt, ruht leicht auf dem braunen Haare; von derselben fallen zwei Fanonstreifen über das rechte Ohr und in den Nacken herab. Unter dem Halse hält eine vierpassartige Rosette, die mit blauen, rothen und grünen Edelsteinen geziert ist, den goldgehöhten Mantel zusammen, der mit einem breiten, edelsteinbesetzten Goldsaume reich ausgestattet erscheint. Neben dem auf der Brust herablaufenden Saumstreifen wird ein Theil der golddurchwirkten Stola mit dem einköpfigen schwarzen Adler sichtbar, welcher fast schildartig unter die Mantelagraffe sich einschiebt. Ein leicht gekräuselter brauner Bart umrahmt das um den stärker betonten Backenknochen lebhaft geröthete Antlitz mit dem ungemein ausdrucksvollen Auge und der fast unmerklich vortretenden Unterlippe.

Nicht minder getreu und lebensvoll ist das dem Kaiser gegen links zugekehrte Bildnis der Kaiserin, von deren Krone ein rother, golddurchwirkter Streifen hinter den lichtblonden Locken auf die linke Schulter herabfällt. An dem rothen Mantel läuft ein Saum hin, dessen schöne Ornamente in Silber gearbeitet sind. Infolge des Zurückschiebens der Krone wird die edle Stirn des anziehenden Gesichtes mit den nahezu sprechenden, graublauen Augen, der geraden Nase, dem leicht und lieblich zugespitzten Munde und dem feinmodellierten Kinn höher als anderswo gebildet. Leicht aufgelöst ringeln an beiden Schläfen die reichen Locken herab. Eine Vergleichung mit der Schlussdarstellung der Genealogiecopien, welche als Königin Blanca bezeichnet ist, ergibt die interessante Wahrnehmung, dass nach der merkwürdigen Übereinstimmung beider entweder die Gemahlin, welche oberhalb der Thüre der Katharinenkapelle Karl IV. gegenübergestellt ist, gleichfalls Blanca sein muss oder für die Darstellung dieser zur Zeit der Cyklusauführung bereits gestorbenen Königin das Bild der dritten Gemahlin des Kaisers verwendet wurde, die ja das meiste Anrecht hatte, neben Karl IV. hier abgebildet zu werden. Auch die Beigabe der drei Kronen, welche Blanca noch nicht zukamen, aber Anna von Schweidnitz gebürten, legt diese Erklärung nahe, gegen welche nur die Postamentinschrift spricht, falls dieselbe zuverlässig ist. Die in Rede stehende Blancadarstellung tritt aber auch in Gegensatz zu einer bisher immer als Blanca gedeuteten Gestalt an der Südwand der Karlsteiner Marienkirche:<sup>2)</sup> die Deutung schien bisher wegen der darüber stehenden Inschrift über jeden Zweifel erhaben, wird aber durch die Copie der betreffenden Scene aus der Zeit einer noch besseren Erhaltung des gerade in dieser Figur ziemlich beschädigten Bildes stark erschüttert. Die Darstellung der Frauen zeigt nämlich in der Copienfolge durchaus eine ganz andere, aber dem 14. Jahrhunderte entsprechende Tracht; die dabei zu beobachtende Gleichmäßigkeit der Bekleidung leitet zu der Nothwendigkeit hinüber, dass die Königin Blanca auch an der Südwand der Marienkirche ähnlich gekleidet sein müsste. Die Karl IV. gegenüberstehende, mit ihm das Kreuz haltende Gestalt trägt aber gar keine Frauen-, sondern ausgesprochene Männerkleidung, deren genaue Bestimmung allerdings erst

<sup>1)</sup> Vergl. die Titelblattnahme dieser Publication mit Neuwirth, *Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder d. Berg Karlstein*. S. 46 und Taf. XVII. — <sup>2)</sup> Ebendas. S. 37 u. f. u. Taf. X.

die Wiener Copien ermöglichen. Sie hat die bei Priamus, Lothar dem Gr. und Herzog Heinrich II. begegnenden, weiten Oberarmel bis zum Ellbogen herab, trägt das mantelartige Kleid mit einem um den Hals steif emporstehenden Kragen wie König Ludwig auf Bl. 23 geschlossen und vorn auf der Brust geknöpft und Schuhwerk aus gerautetem Leder, das auf den Treppenhäusbildern nur bei Männern wiederkehrt. Auch der Unterschied, dass die Frauen der Copienfolge nirgends das Kleid schrittfrei zeigen, sondern die Füße ganz verhüllen lassen, während bei den Männern wiederholt die fast bis zu den Knöcheln herabreichende, jedoch noch schrittfreie Gewandung begegnet, spricht wie die Haarbehandlung nur für einen Mann, auf welchen selbst der Gesichtstypus hindeutet. Dieser Deutung scheint die über der Gestalt erhaltene alte Inschrift »Blanca · Regina« zu widersprechen; gehörte dieselbe überhaupt zu der darunterstehenden Figur? Ein Vergleich mit den erhaltenen und verlorenen Bildern der Westwand in der Karlsteiner Marienkirche verneint eine solche Zusammengehörigkeit; daselbst sind die Inschriften nur unter den Bildern angeordnet und gehört der über den beiden Darstellungen des apokalyptischen Weibes noch theilweise sicher bestimmbare Inschriftenstreifen zu einem verlorenen oberen Bilde, in welches die beiden Darstellungen der zweiten und der dritten Gemahlin Karls IV. einbezogen waren.<sup>1)</sup> Dies deutet darauf hin, dass die Inschriftenreste über den Bildern der Südwand gleichfalls zu der über letzteren verlorenen Darstellung umso mehr gehören, als dieselbe auch auf die zwischen beiden Namen eingeschaltete »Sancta trinitas« Bezug nehmen musste, an welche die erhaltene Scene in einer bestimmten Weise nicht anknüpft. Wird die Überschrift so von der Karl IV. gegenüberstehenden Person losgelöst, dann ist kein Hindernis vorhanden, den in Männertracht Dargestellten als einen jungen Fürsten zu betrachten, dessen nähere Bestimmung kaum leicht gelingen dürfte, während nach allem darauf verzichtet werden muss, in dieser Gestalt ein Bildnis der Königin Blanca zu erblicken, deren Porträtbüste im Prager Domtriforium eine ganz andere Haaranordnung zeigt.<sup>2)</sup> Die Haartracht der Kaiserin in der Karlsteiner Katharinenkapelle und auf der Schlussdarstellung der Copienfolge spricht beim Vergleiche mit den Triforiumsbüsten eher für die dritte Gemahlin Karls IV.,<sup>3)</sup> welche der Maler wahrscheinlich für die Gestalt der Königin Blanca zum Vorbilde wählte.

Nicht minder interessant sind auf Bl. 60 und 61 die Copien zweier Scenen aus der Karlsteiner Marienkirche. Die erste derselben wiederholt die Übergabe der in einen Krystall eingeschlossenen zwei Dornen Christi durch den Dauphin an Karl IV. (Taf. XVI, 3). Letzterer blickt gegen rechts dem auf ihn zuschreitenden jugendlichen Fürsten entgegen, trägt einen gelbgefütterten, purpurrothen Mantel über zinnberothem, an den vorgestreckten Armen sichtbarem Unterkleide, grüne Beinlinge und goldverzierte Schnabelschuhe, die mit Sternen innerhalb und außerhalb eines Kreises gemustert sind. Von der lilengeschmückten Krone mit dem krabbenbesetzten Bügel, innerhalb welcher die lichtviolette Infel sichtbar wird, fallen zwei golddurchwirkte Fanonstreifen beim rechten Ohre und in den Nacken herab. Die Hände sind nicht ganz so wie im Originale ausgestreckt, um den in Empfang zu nehmenden Gegenstand vor dem Hinabfallen zu schützen, sondern mehr in der Geberde des Bittens nebeneinander gehalten. Der Nasenrücken der wie bei Karl dem Kahlen vortretenden Nase ist mäßig eingedrückt, von den Lippen die untere etwas mehr vorgeschoben. Der kurz gehaltene, gleich den Haaren blonde Bart wird in feiner Detailbehandlung gekräuselt. Scharf im Profil genommen und nach links gewendet, schreitet auf Karl IV. ein bartloser Prinz zu, auf dessen lichtblonden gewellten Haaren ein einfacher, edelsteinbesetzter Kronreif mit Lilienornamenten liegt. Der von der linken Hand etwas aufgehobene lichtgrüne Mantel zeigt golddurchwirktes Futter und längs des Halses einen schmalen, weißen Kragen; die Beinlinge sind dunkelgrün und über den grünen Schnabelschuhen ist schwarze Verschmürung wahrnehmbar. An beiden Armen bleiben die Ärmel eines dunkelgrünen Untergewandes erkennbar. Wie beim Ausschreiten das feste Auftreten des rechten Fußes und das leichte Aufheben des linken gut gerathen sind, so missverstanden erscheinen die Bewegungen der den Mantel aufhebenden Linken und besonders der Rechten, die, thatsächlich als Linke gemalt, mit zierlicher Haltung des Daumens und des Zeigefingers den vierpassartig geformten Edelstein übergibt. Der Backenknochen wird nicht so stark als bei Karl IV. betont, auf welchen allein sich bezieht die Postamentinschrift CAROLVS IIII IMPERATOR.

Dieser Copie der Übergabe von Reliquien durch den Dauphin an Karl IV. schließt sich auf Bl. 61 jene an, welche die an der Südwand der Karlsteiner Marienkirche unmittelbar neben der erwähnten Reliquienübergabe dargestellte Scene mit Karl IV. und dem als Blanca gedeuteten jungen Fürsten (Taf. XVI, 4) wiederholt. Der Kaiser schreitet im Dreiviertelprofil nach rechts; Krone, Infel und Fanonstreifen bieten nahezu ganz dieselbe Behandlung und Durchbildung wie auf Bl. 60. Der rosafarbene, bis zu den Füßen reichende Mantel zeigt als Musterung die beiden einander den Rücken kehrenden und sich zugleich die nach rückwärts schauenden Köpfe zuwendenden Vögel in Goldausführung, zwischen welchen statt der fein stilisierten Ranken Zweige mit Blütenansätzen angeordnet sind. Beinkleid und Schnabelschuhe halten die Behandlung von Bl. 60 fest. In der rechten Hand hält der Kaiser ein kleines lichtgelbes gleicharmiges Kreuz, die Linke liegt mehr ausgestreckt auf zwei etwas abwärts gebogenen, rippenartigen Streifen. Mit dem fest auftretenden linken Fuße und dem leicht gehobenen rechten schreitet der Kaiser ebenso nachdrücklich als natürlich einher. Die gefurchte Stirn, die geschwungene Linie der Augenbrauen, die vorn etwas klobige, geröthete Nase und der gleich den Haaren kurz gehaltene braune Bart stimmen zu der Copie auf Bl. 60 ebenso wie zu anderen verbürgten Bildnissen Karls IV. Letzterem wendet sich ein bartloser junger Fürst zu, dessen goldene Lilienkrone leicht in dem aufgelöst auf die Schulter niederfallenden blonden Haare ruht. Ein blauer Mantel mit kurzen breiten Ärmeln, von welchen manipel-

<sup>1)</sup> Newwirth, Mittelalterliche Wandgemälde u. Tafelbilder d. Burg Karlstein. Taf. VIII u. IX. — <sup>2)</sup> MádI, XXI Portrait-Büsten I, Triforium d. St. Veit-Domes zu Prag. Taf. II. — <sup>3)</sup> Ebendas. Taf. IV.

artige, offenbar die Vorstufe der weit herabreichenden Ärmelstreifen bildende Zipfel herunterhängen, deckt ein gleichfarbiges, an den eng anliegenden Ärmeln und dem vortretenden Saume erkennbares Unterkleid. Um den Hals steht ein schmaler Kragen empor, unter welchem zwei Zierstücke in Form eines halben Herzens sitzen; darunter sind noch vier Rundknöpfe dicht aneinander gereiht. Die Fußbekleidung ist schwefelgelb mit schwarzer Verschnürung. Während die rechte Hand sich leicht an den Querarm des Kreuzes legt, stützt die Linke die beiden rippenartigen Streifen. Das hübsch geröthete Antlitz mit dem ruhig fragenden braunen Auge hat eine ziemlich große, stark vortretende Nase, einen zugespitzten Mund und ein abgerundet vorgeschobenes Kinn; die Sohle des linken Fußes hebt sich leicht vom Boden des Postamentes, auf welches der rechte fest auftritt. Die Postamentinschrift beschränkt sich wieder auf die kurze Angabe · CAROLVS · III · IMPERATOR ·

Die eben beschriebenen Copien mehrerer in Karlstein heute noch erhaltener Wandbilder sind für die Bestimmung des Kunstwertes, den man der Bilderfolge des Luxemburger Stammbaumes zuerkennen darf, ganz besonders wichtig. Verschiedene Einzelheiten lassen feststellen, dass die Stammbaumcopien und die Nachbildungen der erhaltenen Karlsteiner Darstellungen von derselben Hand stammen. Schon die äußere Behandlung, nämlich die Anordnung auf dem inschriftenverzierten Postamente, der Buchstabencharakter der auf Schwarz gelegten Goldschrift, die Durchbildung der Hände und Haare, der Aufbau und die Ausführung der Einzelheiten in den Kronen, die unverkennbare Sorgfalt der Gewandbehandlung stimmen so offenkundig überein, dass man annehmen muss, die Herstellung aller Bilder sei vom Titelblatte bis auf Bl. 61 der Wiener Handschrift Nr. 8330 von einem und demselben Künstler durchgeführt worden. Bei der Unbestreitbarkeit dieses Verhältnisses wird die Treue der Nachbildung der noch zur Stunde in Karlstein erhaltenen Wandgemälde auf dem Titelblatte und auf Bl. 60 und 61 ein vollkommen verlässlicher Maßstab für die Beurtheilung der Genauigkeit, mit welcher die Darstellungen des Luxemburger Stammbaumes copiert worden sein müssen. Der künstlerische Wert der einen Copiengruppe stützt die Bedeutung der anderen, weshalb es unerlässlich erscheint, die Art des Copisten bei jeder Einzelgestalt der ersten Kategorie und dann im allgemeinen näher ins Auge zu fassen und aufs genaueste festzustellen. Das dabei zutage tretende Verhältnis der Abschrift zur Urschrift berechtigt aus den von derselben Hand nach gleichen Gesichtspunkten hergestellten Abschriften auf den Charakter der verlorenen Urschrift zu schließen.

Vergleicht man die Bildnisse Karls IV. und seiner Gemahlin über der Thüre der Katharinenkapelle mit den Copien in den Medaillons des Titelblattes der Wiener Handschrift Nr. 8330, so ergeben sich abgesehen davon, dass die Abrundung der Medaillonform nach unten theilweise zu einem Verzicht auf die unteren, etwas breiteren Partien der Originalbilder zwang, in allem Wesentlichen genaue Übereinstimmungen. Die Krone des Kaisers bietet die gleiche Form und eine sich deckende Bildung der Lilienzacken, bei deren mittlerer die vordere Infelhälfte gerade an derselben Stelle wie im Originale ansteigt. An letzteres halten sich aufs strengste die beiden Querfalten in der Stirn Karls IV., die Parallellinie auf dem oberen Augenlide und die Linienlage des unteren Lides, die Modellierung des rechten Nasenflügels und der Nasenspitze, das Herabfallen der Fanonstreifen in derselben Entfernung von dem theilweise an der rechten Schläfe und zwischen den beiden Fanonstreifen hervorquellenden Haare. Der eine dieser Streifen stößt genau an gleicher Stelle auf den oberen Mantelsaum auf. Die Mantelagraffe zeigt dieselbe vierpassartige Bildung mit dem Einsetzen eines rothen Steines im Mittelpunkte und der Vertheilung je eines kleinen Steines in den vier Pässen; zu ihr tritt der oberste der einköpfigen schwarzen Adler auf der golddurchwirkten Stola in das richtige Verhältnis, erscheint aber mehr schildartig eingeschoben, weil eine Wiedergabe des weiteren Herabfallens der Stola und eine Einbeziehung der Hände bei der Beschränktheit des Medaillonraumes unmöglich wurde. Die Behandlung des Bartes, seine Einzeldurchbildung deckt sich nebst der Lippenstellung genau.

Die gleiche Treue des Copisten zeigt das Bildnis der Kaiserin, deren Krone in übereinstimmender Weise aus der hohen Stirn gerückt ist; die nicht abgesprungenen Reste der Krone bewahren vorn und in der noch erhaltenen Lilienverzierung, deren drei Theile wieder je eine dreitheilige Gliederung um einen edelsteinbesetzten Mittelpunkt bieten, dieselbe Formensprache. Der Schwung der Augenbrauen, der Rücken der mehr geraden und schmalen Nase, der in gerader Linie etwas scharf abschneidende linke Nasenflügel, die Linien des linken Augenlides, die frisch quellenden Lippen, das Grübchen über dem Kinnansatz, das Herabwallen der blonden Haare zur linken, entblößten Schulter mit der von den mehr geschlossenen übrigen vorn sich loslösenden Locke halten gewissenhaft die Linien des Vorbildes fest. Die Führung der Braue über dem rechten Auge, die Stellung der Augäpfel, der Ausdruck des Blickes lassen wie die Einzelbehandlung der Haare und der Lockenlagen die gleiche sklavische Anlehnung erkennen. Der von der Krone in den Nacken fallende Fanonstreifen legt sich in übereinstimmender Weise eng an die Haare an und markiert zutreffend das Muster der Goldverzierung; nicht minder wird eine Andeutung des golddurchwirkten Saumes am Halsausschnitte des rothen Gewandes versucht. Die einzige Abweichung ist eine größere Zuspitzung des Kinnes, das im Originale weicher und runder gehalten erscheint; allerdings wird dadurch das sonst lieblich volle Gesicht wenigstens nach unten etwas schmal. Außerdem hat der Copist die Haare über der rechten Schulter reicher behandelt, als dies im Originale ersichtlich ist; dazu mag ihn wohl die Rücksicht bestimmt haben, die sonst etwas leer bleibende Medaillonhälfte in entsprechender Weise wenigstens zum Theil auszufüllen.

Nicht minder wertvoll bleiben für die Feststellung der Copistenart auch die Copien der zwei Scenen von der Südwand der Karlsteiner Marienkirche auf Bl. 60 und 61. Die erstere bietet die Übergabe der Reliquien durch den Dauphin an Karl IV. Die Nachbildung der Krone des Kaisers stimmt nicht ganz überein; wohl ist der Bügel mit

Krabben besetzt, aber die beiden Infeltheile zeigen nicht die gleiche Trennungsspalte, vor welcher auch nicht in gleicher Weise die Lilienverzierung vorlagert. Der auf den Rücken Karls IV. herabfallende Fanonstreifen wird steifer und verliert die im Originale sichtbare, leichte Anliegen betonende Schmiegsamkeit. Ist auch die Haltung der Arme im allgemeinen richtig beibehalten, so wird doch die Biegung im Ellbogen gemildert und die Fingerlage ein wenig geändert; während im Originale nächst dem Zeigefinger der Rechten auch die übrigen Finger leicht und natürlich gekrümmt sind, bleiben sie in der Copie mehr ausgestreckt. Dem Unterhalten der Linken ist weniger Natürlichkeit eigen als im Originale; die ganze Figur des Kaisers ist etwas steifer und nicht so ungezwungen leicht vorgeneigt, womit auch die weiche Linie der sanften Rückenkrümmung schwindet und weiter unten fast eine auswuchsartige Schwellung sich bildet. Die Stellung der beiden Füße, deren rechter im Originale fester auftritt und vom Körpergewichte stärker belastet wird, verschiebt sich zwar nur wenig, aber immerhin derart, dass das Gewicht des Körpers ausgesprochen mehr auf beiden Füßen ruht; die Musterung des Schuhwerkes stimmt nicht überein. Das Hermelinfutter des Originalmantels wird in der Copie gelb, der neben den beiden vorgestreckten Armen sichtbare Oberstoff vom Copisten nicht weiter unterschieden. Die steifere Haltung der Gestalt bedingt einen mehr geraden Verlauf der Stirnlinie in dem sonst betreffs aller Einzelheiten vollständig getreu übereinstimmenden Gesichte; besonders die Augendetails, wie die Partie um den rechten äußeren Augenwinkel und der Ausdruck des stehenden Blickes, verrathen eine ebenso glücklich als peinlich sorgsam nachbildende Hand, die trotz der hervorgehobenen kleinen Abweichungen den Gesamteindruck der ganzen Gestalt nicht ungeschickt festzuhalten versteht. Dies trifft im allgemeinen auch für den Dauphin zu, dessen Haltung fast vollständig dem Originale entspricht; der rechte Fuß tritt gleich fest auf, während der linke nicht ganz so gehoben ist wie auf dem Bilde des 14. Jahrhunderts, sondern mit der Sohle mehr an der Postamentoberfläche haftet. Besser als die Bildung der Krone deckt sich das Herabfallen der Haare auf beiden Seiten und das Vorkommen des linken Ohres unter denselben; die Biegung des rechten Armes und das Herabhängen des linken verrathen gute Nachbildung der gegebenen Bewegungsmotive, wenn auch das Aufnehmen des linken Manteltheiles durch die missbildete Linke selbst durchaus nicht als geglückt bezeichnet werden kann. Noch auffälliger bleibt es aber, dass der Copist an den rechten Arm nicht eine rechte, sondern eine zweite linke Hand malte, welche Karl IV. den Krystall übergibt, während im Originale gerade die feine Behandlung der Rechten überrascht, die mit zierlicher Gegenübersetzung des Daumens und des Zeigefingers bei gleichzeitiger Streckung des Ringfingers das Oktaeder überreicht. So unverständlich als die Bewegung der übergebenden Hand ist auch der vom rechten Arme herabhängende Ärmelstreifen, der gewissermaßen als Fortsetzung des Oberstoffes einfach grün behandelt ist, im Originale aber thatsächlich Hermelinmusterung zeigt. Desgleichen entspricht das goldbraune Futter der zurückgeschlagenen Mantelhälfte nicht dem vorhandenen Hermelinbesatze, wenn auch die Art und Weise des Zurückschlagens, die ganze Gewandlage getreu nachgebildet ist. Die Verschnürung der Füße bietet nicht minder einige Abweichungen, welche jedoch die Wirkung durchaus nicht beeinträchtigen.

Das gleiche Festhalten am Gegebenen mit Zulassung gewisser unwesentlicher Änderungen bietet auf Bl. 61 die Copie jener Scene in der Karlsteiner Marienkirche, deren Gestalten nach den erhaltenen Inschriften als Karl IV. und seine erste Gemahlin Königin Blanca zu deuten wären, wenn letztere nicht nach Gesichtstypus und Kleidung als ein junger Fürst betrachtet werden müsste. Die Stellung Karls IV., der im Ausschreiten innehält, den linken Fuß fest aufsetzt und die Sohle des rechten leicht hebt, wird im ganzen sehr gut wiedergegeben. Der Kronbügel deckt sich ebenso vollkommen als die mittlere größere Lilie des Kronreifens, die genau in die Spalte der beiden Infelhälften rückt und wie im Originale zwischen zwei kleinere Lilienzacken tritt. Die beiden Fanonstreifen halten im Niederfallen die gleiche Entfernung fest, wobei nur der in den Nacken hinabhängende sich nicht so eng anschmiegt, sondern etwas steif absteht. Die Haltung des im Originale stark beschädigten Kaiserkopfes, Stirnbildung, Augenbehandlung und Nasenansatz stimmen überein; die Finger der Linken ahnen aufs getreueste das leise Ausstrecken des Ringfingers, eine kaum merkliche Biegung des kleinen Fingers, das Vorstrecken des Daumens und das Liegen der Hand auf den zwei rippenartigen Streifen nach. Im allgemeinen entspricht auch die Fingerlage der das Kreuz mit genau nachgebildeter Bewegung emporhaltenden Rechten, welche zur Linken in dem richtigen Verhältnis steht, nur den Daumen etwas mehr nach vorn stellt, dagegen den Zeigefinger ein wenig zurückzieht und die Spitzen der drei übrigen Finger mit Vermeidung eines Vortretens des Mittelfingers in eine gleiche Linie rückt. Der Faltenwurf des Gewandes deckt sich in den Hauptmotiven, besonders in den beiden, fast parallel laufenden schrägen Säumen oder in dem zwischen diesen eingestellten Umschlagen des Stoffes. Die einander den Rücken und zugleich den Kopf zuwendenden Vögel, deren Gold von den Farben des Originales abweicht, halten sich zwar nicht sklavisch an die Zahl und Vertheilung der in Karlstein vorhandenen Paare, ahmen aber recht glücklich und wirksam das Ziermotiv des Kaisermantels nach, dessen fein stilisierte Ranken allerdings zu einem Zweige mit drei Blüten werden. Ist auch links unten die Linie des umgeschlagenen Mantelstoffes ziemlich genau copiert, so markiert der Copist doch hier ebensowenig das dunklere Futter wie um den linken Unterarm; auf gleiche Weise erscheint auch das Hervorkehren des hellen Oberstoffes in dem vom linken Unterarme herabhängenden Manteltheile, der einfach in den anliegenden Mantel ganz übergeht, gar nicht berücksichtigt und der dunkle Ärmel oberhalb des rechten Handgelenkes einfach in die Musterung des Mantels einbezogen. Die Behandlung der Schnabelschuhe deckt sich mit jener auf Bl. 60, nicht aber mit der feinen Verschnürung des Originales.

Die Karl IV. gegenüberstehende Gestalt bewahrt vortrefflich die vorgeschriebene Haltung; nur ist die linke Ferse etwas weniger erhoben und dadurch die Fußsohle minder weich abgerundet, sondern mehr länglich schmal gezogen.

Der kurze Hals, die Bewegung der Arme und die Stellung derselben zueinander entsprechen vollauf dem Originale; die leichte Beugung des linken Daumens, der in Karlstein fast nach aufwärts gestreckt ist, der Parallelismus des gekrümmten linken Zeigefingers mit den eng anschließenden übrigen Fingern, die auf dem Originale in der durch Gegenüberstellung des Daumens und Zeigefingers gebildeten Öffnung sichtbar werden, sind nur bei genauer Vergleichung aller Einzelheiten zu erkennen. Der auf dem Kreuze aufliegende Zeigefinger der Rechten ist weniger gebogen; dagegen schiebt sich der Ringfinger neben dem Mittelfinger etwas weiter vor, während er im Originale gar nicht zur Geltung kommt. Die in der Einzelbehandlung gleiche Krone ruht in derselben Lage auf den zum Nacken hinabwallenden Haaren, deren Anordnung sich ebenso wie der Kragen um den Hals oder der von jedem Ellbogen herabhängende Zipfel deckt; die Form des letzteren, von der Erbreiterung in eine Spitze auslaufend, wird genau festgehalten. Die Anordnung des Gewandes um Brust und Schultern ermöglicht es, die stark verwischten Linien des Originales richtiger zu beurtheilen, welche offenbar ziemlich gut beibehalten sind. Die schwarzen Verschnürungen der Füße, welche sich stärker gegen die Fußspitze und die Ferse schieben, lassen in gleicher Weise den größten Theil des Fußrückens frei und sitzen ober dem Spann durch ein spangenartig angelegtes Bändchen fest. Die Bildung der Stirne, die Führung der Augenbraue, die Modellierung des oberen Augenlides und des kräftig vortretenden Kinnes sowie die vom linken Nasenflügel aus hinter dem Mundwinkel hinablaufende, leicht angedeutete Falte sind aufs genaueste copiert.

Die an Karlsteiner Bildern noch controlierbare Arbeitsweise des Copisten lässt sich mit wenigen Worten also zusammenfassen und charakterisieren. In der Gesichtsbildung und in dem Ausdrucke der Augen und des Mundes wird die größte Treue und eine noch genauere Nachbildung als in der Bewegung der Körperextremitäten angestrebt, die sich im ganzen nicht zu weit vom Gegebenen entfernt und nur vereinzelt vollständig Unverständenes, vielleicht beim damaligen Zustande des Originales oder in einer bei ungünstiger Beleuchtung nicht geeigneten Copierstunde minder richtig Erkanntes darbietet. Die Körperhaltung deckt sich im allgemeinen bis auf einige kaum wesentliche Abweichungen ausgesprochen; letztere kommen weniger in Betracht, da sie die Gesamtbewegung der Gestalt immer noch als die gleiche gelten lassen. Selbst die weniger genaue Nachbildung der Gewandung und der Fußbekleidung, welche sich nur mehr auf das charakteristisch Wichtige beschränkt, vermindert nicht die Wirkung, dass man im ersten Augenblicke auch diese Einzelheiten, deren Verschiedenheit erst eine alle Kleinigkeiten berücksichtigende Vergleichung feststellen kann, als eine ihrem Gegenstande und ihrem Zwecke vollauf entsprechende Nachahmung betrachtet; eine selbst für den Laien augenfällige Übereinstimmung alles Wesentlichen ist auch hier ebensowenig zu bestreiten als zu verkennen. Der Copist wiederholt demnach offenbar alles für die Charakterisierung der Person und Situation Wichtige aufs genaueste, missversteht ab und zu eine Einzelheit und begnügt sich im Beiwerke mit der Erzielung des Eindruckes einer Übereinstimmung im allgemeinen.

Für die richtige Beurtheilung der Copistenarbeit gibt es außer den Nachbildungen einzelner Werke, die in Karlstein noch erhalten sind, ein nicht zu unterschätzendes Material in der Wiederholung verschiedener Darstellungen Karls IV., welche, verschiedenen Orten entstammend, genau erkennen lassen, wie der Copist mit der Wiedergabe desselben Vorwurfes von verschiedenen Stellen sich abfand, ob eine Einheitlichkeit der Auffassung und Behandlung oder das Gegentheil festzustellen ist. Denn da die Bildnisse Karls IV. in Karlstein bereits das unbestreitbare Bestreben eines möglichst treuen Individualisierens zeigen, das bei allen gleich stark zutage tritt und alle auf gleicher Stufe der Darstellung bietet, so darf man von einem genau arbeitenden Copisten wohl erwarten, dass er dieser Zusammengehörigkeit auch in seiner Nachbildungsarbeit entsprechend Rechnung trage. Daher bleibt es nicht nur für die Abschätzung des Wertes der Copien aus der Karlsteiner Katharinenkapelle und Marienkirche, sondern auch für die ganze Copienfolge von Bedeutung, ob der Copist bei der mehrmaligen Wiederholung des Bildnisses derselben Person die in den Originalbildnissen betonte Gleichmäßigkeit mit augenscheinlicher Treue festhält oder auch nur theilweise vernachlässigt.

Vergleicht man das Antlitz Karls IV. auf dem Titelblatte und den Bl. 60 und 61, so zeigt die gleichgebauete Stirn überall zwei Quersfurchen und eine der Augenbraue parallel laufende Falte; die Behandlung der Augenbrauen deckt sich vollkommen, das durchwegs braune Auge behält immer etwas Stechendes. Die Bildung des oberen Augenlides, das Vortreten des Augapfels, die feinen Falten um den äußeren rechten Augenwinkel, die sackartigen Falten des unteren Augenlides, die klobige Spitze der an der Wurzel etwas eingedrückten Nase, die leise Andeutung des rechten Nasenloches, das die ansprechende Modellierung des Nasenflügels sichtbar werden lässt, die mäßig vortretende Unterlippe und die Backenknochen stimmen auf allen Bildern überein. Die Art des Anliegens der braunen Haare an der rechten Schläfe sowie ihr Niederfallen zwischen den Fanonstreifen, das leichte Kräuseln des Vollbartes, in welchen die sich leicht auflösende Schnurrbartspitze mit je zwei Endigungen übergeht, die Einzeldurchbildung der Haupt- und Barthaare bieten nur eine und dieselbe Darstellungsweise. Aber auch die Bildung der Krone, ihres Bügels, der Infel und der herabhängenden Streifen berührt sich ebenso in den Copien wie in den Originalbildern innigst. All diese Übereinstimmungen bezeugen unbestreitbar, dass der Copist tatsächlich eifrigst bemüht war, dieselbe Person namentlich in allen für ihren Eindruck maßgebenden Einzelheiten getreulich nachzubilden und dasjenige festzuhalten, worin besonders ihr Wesen sich wieder spiegelte. Wenn der Copist nun verschiedene, in der Auffassung einander sich ungemein nähernde Darstellungen derselben Person, die in Karlstein sich noch vorfinden, einander gewissermaßen anzugleichen bestrebt war, so muss man auch billigerweise annehmen, dass er eine in Karlstein zwar nicht mehr erhaltene, aber einst daselbst vorhandene Dar-

stellung dieser Person genau ebenso auffasste und wiedergab. Daher darf man nicht nur erwarten, sondern vielmehr geradezu verlangen, dass ein heute in Karlstein verschwundenes Bild Karls IV. dieser Behandlungsweise vollständig angepasst erscheint und sich mit den KarlsCopien in allen oben berührten Einzelheiten innigst berührt. Ein solches verlorenes Bildnis des Kaisers schloss einst den Stammbaum der Luxemburger in Karlstein; seine Copie müsste vollauf den erhobenen Anforderungen entsprechen und sich mit den anderen Copien Karls IV. nach Karlsteiner Bildern in der Wiener Handschrift Nr. 8330 auf ganz gleicher Stufe befinden. Vergleicht man die ausdrücklich als Karl IV. bezeichnete Darstellung auf Bl. 58' zu diesem Zwecke, so ist mit Ausnahme der Krone, die in der Copienfolge nur mit jener Karls des Großen übereinstimmt, die Ähnlichkeit des Kaiserkopfes mit den anderen Copien eine frappante, auf alle besprochenen Details sich erstreckende. Der Copist hat demnach die anderwärts mehrfach controlierbare Treue augenscheinlich auch hier bewahrt. Wie die Übereinstimmung seiner KarlsCopien nach den noch erhaltenen Wandbildern darauf zurückgeht, dass er die überall in gleicher Weise dargestellte Herrscherpersönlichkeit ganz gleichartig wiederzugeben suchte, so lässt die Anreihung des Karlsbildes des Luxemburger Stammbaumes an die Darstellungsart aller anderen Copien mit Sicherheit darauf schließen, dass die gleichartige Copie wie die anderen Nachbildungen auf ein gleichartiges Original zurückgeht und das Vorbild für die Darstellung Karls IV. auf Bl. 58' in Karlstein nicht nur vorhanden war, sondern von dem Copisten in vollständig übereinstimmender Auffassung mit den übrigen, heute noch erhaltenen Originalen wiedergegeben wurde. Was für die Darstellungen Karls IV. auf Grund des erhaltenen Materiales zuverlässig erwiesen werden kann, darf auch auf die anderen Darstellungen des Luxemburger Stammbaumes angewendet werden, obzwar für die einzelnen nirgends wieder ein ähnliches, mehrfach in der Quelle selbst gelegenes Vergleichsmaterial sich findet. Denn die Annahme bleibt unabweisbar, dass der Copist, welcher in den Karlsbildern alles für die Charakteristik und den Gesamteindruck Wichtige der Originale festhielt und nur in minder Wesentlichem, manchmal augenscheinlich Missverstandenen abweicht, die in einem besonderen Falle bethätigte Treue auch bei anderen Darstellungen bewahrte, besonders wenn gewisse Eigenthümlichkeiten der Behandlungsweise sich innigst berühren und decken. Vorzüge wie Fehler kommen da auf gleiche Weise in Betracht; ja, die Fehler erlangen sogar nicht selten eine weit höhere Beweiskraft.

Hält man das Bildnis Blancas neben die auf dem Titelblatte eingestellte Copie der Gemahlin Karls IV. aus der Katharinenkapelle, so überrascht die schlagende Übereinstimmung der Köpfe in dem hohen Aufbaue der Stirne, in der Behandlung der Augenbrauen, der Augenlider und des Ausdruckes der gleichgestellten blauen Augen, in der Bildung des Nasenrückens und in der Modellierung des linken Nasenflügels, im Zuspitzen der frischen Lippen, im Grübchen über dem Kinn, in der Zuspitzung des Kinnes selbst, in dem Ansetzen des Unterkinnes und in der Herausarbeitung des in derselben Linie verlaufenden und gleich modellierten Halses. Nicht minder deckt sich die Art des Aufsetzens der aus der Stirn gerückten Krone und besonders die Behandlung der herabflutenden Locken, welche namentlich an der linken Stirnseite und Schläfe sich Strich für Strich entsprechen, die eine von den übrigen sich absondernde Locke in ganz gleicher Linienführung niederfallen und die davon in übereinstimmender Entfernung aufliegende Haarmasse in demselben Verlaufe der gewellten Abgrenzungslinie sich von der linken Schulter abheben lassen. Das Mehr der Locken über der rechten Schulter der Titelblattcopie scheint umso mehr zu der Lockenfülle der Königin auf Bl. 59 in ausgesprochener Wechselbeziehung zu stehen, als auch hier das leichte Absondern der äußersten Locke direct nachgebildet ist. Die Abhängigkeit beider Darstellungen der Gemahlin Karls IV. voneinander lässt sich gar nicht bestreiten und verknüpft außer dem Bilde Karls IV. selbst noch das ihm gegenüber angeordnete der Königin Blanca aufs innigste der Auffassung und Arbeitsweise des Copisten der Karlsteiner Karlsbildnisse; durch solche Mittelglieder werden auch die übrigen Darstellungen des Stammbaumes der Luxemburger auf das Tätigkeitsgebiet dieses Copisten gerückt, auf welches sie noch andere Übereinstimmungen verweisen.

Fällt bei der sonstigen Genauigkeit des Copisten die gänzlich missverständene Bildung der rechten Hand des Dauphins auf, welche als linke gemalt ist, so gewinnen ähnliche Missverständnisse und Unbeholfenheiten in den Darstellungen der Copienfolge gewisse Bedeutung. Sie finden sich bald stärker bald schwächer am Ansatz und in der Biegung des Armes bei Nembrot, in der Fußverdrehung bei Belus, im Andrücken des Reichsapfels bei Pharamund, an der den Reichsapfel haltenden Linken König Ludwigs auf Bl. 23, am linken Oberarme Blichildens, an dem etwas hölzernen linken Arme und der Hand des heil. Arnulph, bei der verhüllten Linken Herzog Pippins auf Bl. 33, bei der Verdrehung des scepterhaltenden linken Armes Karls des Kahlen, in dem ganz ungeschickten Verbergen der Hände Herzog Karls auf Bl. 41, in Bewegung und Durchbildung der Rechten Heinrichs III., in der entschieden unrichtig wiedergegebenen Stellung der Füße Heinrichs VII. und in dem Emporhalten des Reichsapfels der Königin Elisabeth. Wie bei der Hand des Dauphins ein Vergleich mit dem Originale nachweisen lässt, dass der Copist unbedenklich etwas ganz Unnatürliches bot, so stehen die aufgezählten Einzelheiten derselben Kategorie in der Wiener Copienfolge offenbar zu den verlorenen Originalbildern in demselben Verhältnisse einer Missbildung, die auf dem Mangel richtigen Verständnisses bestimmter, vielleicht nicht mehr klar erkennbarer Details beruht; sie gehören zur Art des Copisten und finden möglicherweise gerade in dem Bestreben treuester Nachbildung des Vorhandenen ihre Erklärung. Diese Übereinstimmung des Mangelhaften in der Copie eines Karlsteiner Bildes und in den Darstellungen der Luxemburger Genealogie der Wiener Handschrift Nr. 8330 deutet auf die Hand des gleichen Copisten, der das Haar des Pharamund und Anchysus wie beim Dauphin behandelte. Das Verlaufen des Gewandes auf dem Rücken des Belus oder das Herabfallen der Fanonstreifen bei Karl dem Kahlen und Heinrich VII. erinnert an die Karlsdarstellung von der

Südwand der Karlsteiner Marienkirche und lässt, wenn es den Originalbildern entsprach, wohl darauf schließen, dass ähnliche Beziehungen zwischen beiden Bildergruppen selbst einmal bestanden. Denn auch das Übergehn des Schnurrbartes in den Backenbart der KarlsCopien stimmt ziemlich zur Bartbehandlung Pharamunds und Karls des Kahlen, die Fingergliederung des Priamus zu jener des Dauphins, die Handballenmodellierung des Ilus zu jener des bisher als Blanca gedeuteten Fürsten, die Behandlung der Nasenflügel bei Blichilde und Begga mit der Kaiserincopie des Titelblattes. Wie die S-förmige Faltenlage an dem Gewande Karls IV. auf Bl. 61 dem Umschlagen des Stoffes auf dem Originalbilde entspricht, so deutet die bald ausgesprochene, bald freiere Wiederkehr desselben Motives auf Bl. 21, 28, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 47, 52, 54', 55, 58' und 59 in gleich sorgsamer Nachbildung darauf hin, dass dem Copisten auch für diese Gestalten Originaldarstellungen zugänglich waren, welche gerade eine solche Faltengebung gleich den Südwandbildern der Marienkirche typisch festhielten. Die Art, in welcher der Dauphin den Mantel aufhebt, begegnet bei den Herzogen Heinrich I. und Heinrich III., das Zurückschlagen des Mantelfutters bei Karl IV. in freierer Weise auf Bl. 39 und 45; das Ausschreiten Karls IV. und der ihm gegenüberstehenden Fürsten findet in dem fest auftretenden rechten Fuße des Erichthonius und in dem mit der Sohlenspitze leicht auftretenden linken Herzog Heinrichs III. oder beim Erzvater Noah unverkennbare Nachbildungen. Auch in der zierlichen Annäherung der Hände Blichildens und Ansberts, Gerbergas und Lamberts klingen Beziehungen zu der Art der Figurenverbindung auf den Karlsteiner Marienkirchenbildern durch. Solche Berührungen der beiden Copiengruppen der Wiener Handschrift Nr. 8330 deuten auf das ehemalige Vorhandensein gleicher Beziehungen der Originalbilder, welche heute für die eine Gruppe nur noch in den Nachbildungen erweisbar sind. Wahren letztere ebenso treu wie die Copien der in Karlstein erhaltenen Originale das Charakteristische ihrer Vorbilder, worauf die ganze Behandlung zweifellos hindeutet, so berechtigen sie zu dem Schlusse, dass die Ausführung der beiden Gruppen in Karlstein viel verwandte Züge bot, welche entweder von der Hand desselben Meisters oder von der Anlehnung der einen Gruppe an die andere stammten. Das lebhaft bewegte Gewand auf Bl. 17, 19, 45 und 51 oder das Herausarbeiten der Knieedetails auf Bl. 28 und 53 kommen wie die Schlagschatten der Füße, Postamente u. dgl. nur auf Rechnung der Kunstanschauungen des Copisten, während das verhältnismäßig hochgestellte Knie auf Bl. 9, 41, 44, 46, 47, 48', 50 und 53 wie die S-förmige Haltung der Figuren auf Bl. 8 und 48' noch den Bildern des 14. Jahrhunderts entlehnt sein mag, da beide Eigentümlichkeiten auch auf der Kreuzigung am Altartische der Karlsteiner Katharinenkapelle begegnen.

Der Copist zeichnete die Gestalten fein mit der Feder vor, wie sich auf Bl. 22, 46, 48', 49, 52, 53, 57 und 61 nachweisen lässt; die Postamentlinien sind sorgfältig gezogen, gehen aber manchmal ein wenig über die erforderliche Länge hinaus. Der Farbenauftrag ist fein und gediegen. Die Lichter im Fleische sind nicht ausgespart, sondern ansprechend in Weiß — besonders auf Stirn und Wangen — vertrieben; das aufgesetzte Roth wird bei Gerberga ebenso zart gestrichelt wie das Braun der Schatten im Gesichte und am Halse Arnolds. Die Reihen der Krausenhauben bei Doda und Begga sind mit feinsten Pinselzuspitzung in braungrauer Parallelfältelung ausgeführt. Die Schatten werden vorwiegend in dunklerem Localtone herausgearbeitet; sie sind theils mit breitem Pinselansatze, theils mit gekreuzten oder parallelen Strichlagen ausgeführt, lassen aber durchwegs die Bewegungen und Formen der Gestalten in einer mehr plastischen Weise zur Geltung kommen, wenn auch ganz vereinzelt ein etwas derberer Farbenauftrag begegnet, dem jedoch eine gewisse flotte Behandlung nicht abzusprechen ist. Die Gewänder, Kopfbedeckungen und Schnabelschuhe sind mit Gold überaus fein gehöht; die mit größter Sorgfalt gearbeiteten Strichlagen bleiben entweder parallel oder gekreuzt. Bei dunklem Violett wird Rosa zur Höhung verwendet. Bald mehr in die Breite fließend, bald scheinbar jeden Pinselstrich mit genauester Berechnung des zur bestimmten Wirkung Nothwendigen zuzählend, hält sich Ton und Skala der meist satten Farben vollständig innerhalb der trotz mancher Absonderlichkeit ansprechenden Farbenfreude des 14. Jahrhunderts; die an böhmischen Bildern dieses Zeitraumes nachgewiesenen gebrochenen Töne kommen wiederholt zur Verwendung. Die bis zu einem gewissen Grade erweisbare Farbentreue der Copien jener Bilder, die heute sich noch in Karlstein befinden, berechtigt zu der Annahme, dass der Copist der Bilderfolge des Luxemburger Stammbaumes seine Darstellungen nicht bloß in der Zeichnung, sondern auch in der Farbgebung den Originalen möglichst anzugleichen suchte, deren entsprechende Nachbildung eine gleichmäßige Berücksichtigung beider erforderte. Der Palette ist immerhin einige Abwechslung eigen, da besonders Roth, Blau und Grün in verschiedenen Abtönungen begegnen; die darin zutage tretende Beschränkung beim Vergleiche mit der Farbgebung der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts lässt annehmen, dass der Copist die Farbenstimmung der verlorenen Originalbilder im ganzen glücklich festzuhalten verstand. Inwieweit letzteren die bald ausgesprochene (Bl. 6, 7, 9, 10, 11, 18, 19, 20, 36, 38, 41, 42, 45, 54'), bald mäßige (Bl. 13, 35, 43, 51) Betonung der Backenknochen entlehnt ist, welche manchmal nahezu (Bl. 22, 24, 26) oder ganz (Bl. 48') verschwindet, ist wohl schwer zu entscheiden. Nach den Karlsteiner Bildern des Theodorich galt dieselbe durchaus nicht als ein Verstoß gegen den Brauch, welcher nicht lange nach der Mitte des 14. Jahrhunderts in Böhmen für die offenbar künstlerisch vollendetsten Werke maßgebend war und, wie nicht minder die Karlsteiner Treppenhausbilder zeigen, im Faltenwurf einer von übertriebenen Brüchen und Ecken freien Schlichtheit und Einfachheit edler Linienführung zustrebte. Auch die durchwegs gut modellierten Hände, deren Knochenwerk, Adern und Hautfalten mit offenkundiger Sorgfalt behandelt sind, nähern sich der Behandlungsweise der Theodorichwerke; auf Bl. 16 und 57 klingt eine gewisse Steifheit und schmale Zuspitzung gothischer Fingerbildung nach. Die Typen der meist breitschultrigen Gestalten wahren die namentlich an Theodorichs Tafelbildern begegnende Auffassung; die Schmalschultrigkeit der Frauen entspricht der an gleichzeitigen

Werken wiederholt wahrnehmbaren Bildung. Die ab und zu auffallende Hinneigung zu slavischem Gesichtstypus (Bl. 7, 18, 33), den ja Theodorich mit künstlerischem Ernste dem Leben nachzubilden verstand, kann gerade an einem Karlsteiner Bildercyklus nicht befremden, da gewiss nicht anzunehmen ist, dass seine Verwertung für Kunstzwecke nur auf den genannten Hofinaler beschränkt war. Es dürfte wohl nicht angehen, aus der Arbeit des Copisten noch weitere Sonderkennzeichen der Art jenes Meisters abzuleiten, welcher den verlorenen Cyklus des Luxemburger Stammbaumes in Karlstein arbeitete und schon durch die Natur des zahlreiche würde- und hoheitsvolle Repräsentationsgestalten fordernden Stoffes zu einer gewissen Schablonisierung der Auffassung gedrängt wurde; letztere findet in den Tafelbildern Theodorichs, welcher einer künstlerisch entsprechenden Abwechslung bei der Darstellung der zahlreichen Heiligen ebenso wenig Herr wurde als sein Berufsgenosse bei den Bildern so vieler Herrscher, ein merkwürdiges Gegenstück. Immerhin lassen aber die Copien der Wiener Handschrift Nr. 8330 feststellen, dass ihnen ein Cyklus von Gemälden zugrunde liegt, der nach Tracht, Gestaltentypen, Farbenbehandlung, nach gewissen Schwächen und Vorzügen sich naturgemäß den Karlsteiner Bildern anreihet.

Der unwiederbringliche Verlust der Originale des Karlsteiner Stammbaumes der Luxemburger erhöht den besonderen Wert und die wissenschaftliche Bedeutung der mit so augenscheinlicher Treue ausgeführten Copien, welche die verlässliche Kenntnis von dem Bestande und Umfange eines hochinteressanten Cyklus spätmittelalterlicher Wandmalerei in Böhmen sichern. Dass derselbe einst die von Karl IV. aufs reichste mit Bilderschmuck bedachte Burg Karlstein zierte und schon durch die Zugehörigkeit zu jenen Leistungen, welche von den angesehensten Künstlern der Zeit ausgeführt wurden, unter das Hervorragendste jener Tage rückt, macht ihn nur noch interessanter. Die stattliche Bilderreihe, durch welche der kaiserliche Auftraggeber mit Stolz auf eine auserlesene Ahnenzahl hinweisen wollte, fand unter den gleichzeitigen Werken der Monumentalmalerei Deutschlands nicht ihresgleichen; denn sie verfolgte nächst der Verherrlichung des Luxemburger Hauses den ausgesprochen politischen Zweck, das Anrecht Karls IV. auf die Krone des deutschen Reiches auf Grund seiner Herkunft im Bilde zu erweisen. Der Fürst, welcher durch so viele Unternehmungen sich als ein hochherziger Förderer der Kunst erwies, machte letztere in der Stammbaumsdarstellung seinen Familieninteressen und politischen Absichten gerade so dienstbar, wie sie auch seine große Verehrung der Reliquien verherrlichen helfen musste. In biblischer Überlieferung, in heidnischer Mythologie, in der Stammsage der Franken, in der Geschichte der Fürsten Brabants und in den verwandtschaftlichen Beziehungen der letzteren zu den Luxemburgern verzweigen sich wie in Nahrung spendendem Erdreiche die Wurzeln, aus welchen der stolze Stammbaum des zweiten deutschen Kaisers aus dem Luxemburger Hause emportrieb. Sie ziehen ihre zu ungewöhnlicher Darstellungsform drängende Gestaltungskraft aus anderen Anschauungen, als jene sind, welche um die Mitte des 14. Jahrhunderts im allgemeinen große Werke monumentaler Wandmalerei bestimmten. Zum erstenmale finden in einem umfangreichen Wandbildercyklus Böhmens Gestalten der klassischen Mythologie Aufnahme; sie befremden nicht bei einem Auftraggeber, der Petrarca nahestand und dem Geiste des durch letzteren angeregten Zeitalters nicht feind war, und sind mehr als ein schüchternes Durchbrechen der bisher für Darstellungszwecke und Darstellungsformen der Kunst hochgehaltenen Überlieferung. Ein neuer Geist spricht aus ihnen, ohne dass dabei Verzicht geleistet wird auf die Betonung des Zusammenhanges mit jenem Boden, auf welchen bis ins 14. Jahrhundert hinauf die Kunst der Malerei sich gern beschränkt hatte. Denn das eigenthümliche Compromiss zwischen biblischer und classisch-mythologischer Darstellung charakterisiert einen kunstgeschichtlich überaus denkwürdigen und wichtigen Augenblick, in welchem sich neuen Darstellungsgedanken der mittelalterlichen Wandmalerei Böhmens die Thore öffnen. Diese Gedanken entwickeln sich nicht im Lande selbst, das an der Verbindung seines Herrscherhauses mit der Stammsage der Franken und an ihrer biblisch-mythologischen Färbung gar kein besonderes Interesse haben konnte; aus eigenem Antriebe hat gewiss kein böhmischer Künstler der Zeit Karls IV. diesen Stoff erwählt, welcher dem allgemeinen Verständnisse des Landes ferne stand und dessen Anordnung durch Karl IV. und seine gelehrten Berather von der Art Johann Marignolas bestimmt wurde. Zuverlässige Angaben aus Brabant bilden zweifellos die Grundlage für die Ausführung des Bildercyklus, dessen Inhalt an dem Baume der Kunstentwicklung Böhmens sich als ein aus der Fremde importiertes, offenbar von der Hand eines fremden Meisters aufgesetztes Reis darstellt. Seine Verpflanzung auf böhmischen Boden erfolgt in einem Jahrhunderte, in welchem der Meister Johann von Brabant für das Kloster Königsaal die Grabplatte mit dem Bildnisse des königlichen Stifters arbeitete und Brabanter Werkleute in der Prager Dombauhütte Beschäftigung fanden. Die Beziehungen der Kunst beider Länder gewinnen in dem Bildercyklus des Luxemburger Stammbaumes wirklich einen monumentalen Ausdruck; denn kein zweites Land Europas hat wohl — mit Ausnahme Brabants — einen ähnlichen Cyklus der Mitglieder des Brabanter Herrscherhauses unter seinen großen Denkmälern mittelalterlicher Malerei je aufzuweisen gehabt. Dadurch wird die Genealogie der Luxemburger in Karlstein auch für die Kunstgeschichte Brabants wichtig, welcher sie wie einst dem Geschichtschreiber Edmund de Dynter Gegenstand eines besonderen Interesses bleiben wird, zudem sich im Lande selbst kaum viel finden dürfte, was dem Karlsteiner Stammbaume der Luxemburger an die Seite gestellt werden kann. Letzterer wird durch seine Beziehungen zu Brabant, zur Stammsage der Franken und zur klassischen Mythologie dem Geistesleben anderer Völker angegliedert und ein wichtiges Glied der Kette für die Bestimmung der Einflüsse, welche Böhmens Kunst im 14. Jahrhunderte neue Anregungen zuführten. Nirgends ist aber ein besonderer tschechoslawischer Antheil an dem eigenartigen Stoffe, welcher der Verherrlichung des deutschen Kaiserthumes zustrebt, und an der künstlerischen Bearbeitung desselben erweisbar.

Es ist ein eigenthümlicher Zufall, dass die einzige Quelle für die Kenntnis des unter Rudolf II. zugrunde gegangenen Karlsteiner Stammbaumes der Luxemburger die Copien der Wiener Handschrift Nr. 8330 bilden, welche offenbar für einen Fürsten des Habsburger Hauses und vielleicht sogar auf seinen besonderen Befehl ausgeführt wurden. Unter den kunstgeschichtlich hervorragenden Schätzen jener herrlichen Handschriftensammlung, welche selbst ein imposantes Denkmal des Kunstsinnes der Habsburger ist, verdient die mit dem Namen Maximilians II. verknüpfbare Bilderreihe eine ganz besondere Beachtung, weil sich in ihr ein seit drei Jahrhunderten verlorener Cyklus umfangreicher Wandmalereien des 14. Jahrhunderts erhielt. So bewahrte die Kunstfreundlichkeit der Habsburger wenigstens in Nachbildungen eine hochwichtige Kunstschöpfung des größten Herrschers aus dem Luxemburger Hause, welche einst einen hervorragenden Schmuck seiner Lieblingsburg Karlstein bildete; mit beiden Herrscherhäusern bleibt die Kenntnis des verlorenen Karlsteiner Stammbaumes der Luxemburger aufs innigste verknüpft.



Abb. 2. Die Wappen der Karlsteiner Burggrafen, des Herrn von Martinitz und des Nicolaus Mirakowsky von Tropitz.  
Wien, k. u. k. Hofbibliothek, Hs. Nr. 8330, Bl. 67<sup>r</sup> und 69.



DRUCK VON KARL BELLMANN IN FRAG.

54 4 - 16 74  
877 4 1/2  
A 12/100





Ed 350<sub>2v</sub> [2]



FORSCHUNGEN ZUR KUNSTGESCHICHTE BÖHMENS.

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

II.

DER BILDERCYKLUS DES LUXEMBURGER STAMMBAUMES  
AUS KARLSTEIN.

VON

DR. JOSEPH NEUWIRTH,

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

MIT 16 LICHTDRUCKTAFELN UND 3 ABBILDUNGEN IM TEXTE.

PRAG 1897.

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

JOSEF KOCH.





PHOTOTYP. VON CARL BELLMANN, PRAG.

1. KAISER KARL IV.



ALLE RECHTE VORBEHALTEN

2. KÖNIGIN BLANCA.

WIEN, K. U. K. HOFGEBÄUDE, NO. 11, 270, 21. 38 UND 39.





PHOTOTYP. VON CARL BELLMANN, PRAAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

II.

BILCHILDE, DIE TOCHTER LOTHARS DES GROSZEN, UND ANSBERT, DIE STAMMELTERN  
DER KAROLINGER.

WIEN, K. U. K. HOFBIBLIOTHEK, MS. NR. 8330, BL. 27.





PHOTOTYP. VON CARL BELLMANN, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

III.

GERBERGA, DIE TOCHTER DES HERZOGS KARL I., UND GRAF LAMBERT.

WIEN, K. U. K. HOFBIBLIOTHEK, MS. NR. 8390, BL. 42





PHOTOTYP, VON CARL BELLMANN, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

IV.

1. NOAH. — 2. CHAM. — 3. CHUS. — 4. NEMBROT.

WIEN, K. U. K. HOFBIBLIOTHEK, MS. NN. 8330, BL. 6, 7, 8 UND 9.





PHOTOTYP. VON CARL BELLMANN, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

V.

1. BELVS. — 2. NINVS. — 3. SATVRNVS. — 4. JYPTIA.

WIEN, K. U. K. HOFBIBLIOTHEK, MS. NR. 8350, BL. 10, 11, 12 UND 13.





PHOTOTYP. VON CARL BELLMANN, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

VI.

1. DARDANUS. — 2. ERICHTHONIUS. — 3. ILUS. — 4. PRIAMUS.

WIEN, K. U. K. HOFBIBLIOTHEK, MS. NR. 8930, BL. 14, 15, 16 UND 17.





PHOTOTYP. VON CARL BELLMANN, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

VII.

1. MARCOMIRUS. — 2. PHARAMUNDUS, DER ERSTE FRANKENKÖNIG. — 3. CLODIO.  
4. MEROVEUS, STAMMVATER DER MEROWINGER.

WIED. K. U. K. HOFBIBLIOTHEK, HS. NR. 8390, BL. 18, 19, 30 UND 31.





PROTOTYP. VON CARL BELLMANN, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

VIII.

1. HILDERICVS. — 2. CLODOVEVS, AUCH LUDOVICVS GENANNT.  
3. LOTHAR. — 4. CHILPERICVS.

WIEN, K. U. K. HOFBIBLIOTHEK, MS. NR. 8330, BL. 22, 23, 24 UND 25.





PHOTOTYP. VON CARL BELLMANN, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

IX.

1. LOTHAR DER GROSZE. — 2. ARNOLD. — 3. DER HEIL. ARNULPH, BISCHOF VON METZ.  
4. DIE HEIL. DODA.

WIEN, K. U. K. HOFFBIBLIOTHEK, MS. NR. 8350, BL. 26, 28, 29 UND 30.





PHOTOTYP. VON CARL BELLMANN, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

X.

1. ANSIGISUS, STAMMVATER DER ERBLICHEN FRANKENKÖNIGE UND DER RÖMISCHEN KAISER.

2. DIE HEIL. BEGGA — 3. PIPPIN VON HERISTAL — 4. KARL MARTELL.

WIEN, K. O. K. HOFBIBLIOTHEK, HS. NR. 8330, BL. 91, 92, 93 UND 94.





PHOTOTYP. VON CARL BELLMANN, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

XI.

1. PIPPIN DER KLEINE. — 2. KARL DER GROSZE. — 3. LUDWIG DER FROMME.  
4. KARL DER KAHLE.

WIEN, K. U. K. HOFBIBLIOTHEK, HB. NR. 8390, BL. 35, 36, 37 UND 38.





PHOTOTYP. VON CARL. HELLMANN, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

XII.

1. LUDWIG DER STAMMLER. — 2. LUDWIG DER ÜBERSEEISCHE.  
 3. KARL, HERZOG VON LOTHRINGEN UND BRABANT. — 4. HEINRICH I., GRAF VON BRÜSSEL.

WIEN, K. U. K. HOFBIBLIOTHEK, HS. NR. 8330, BL. 39, 40, 41 UND 43.





PHOTOTYP. VON CARL BELLMANN, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

XIII.

1. GRAF LAMBERT MIT DEM BARTE. — 2. HEINRICH (II. ODER) IV.  
3. HERZOG GOTTFRIED I. MIT DEM BARTE. — 4. HERZOG GOTTFRIED II.

WIEN. K. U. K. HOFBIBLIOTHEK. MS. NR. 8330, BL. 44, 45, 46 UND 47.





PHOTOTYP, VON CARL BELLMANN, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

XIV.

1. HERZOG HEINRICH I. — 2. HERZOGIN MATHILDE. — 3. HERZOG HEINRICH II.  
4. HERZOG HEINRICH III.

WIEN, K. U. K. HOFBIBLIOTHEK, HS. NR. 8330, BL. 43<sup>r</sup>, 49, 50 UND 51.





PHOTOTYP. VON CARL BELLMANN, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

XV.

1. HERZOG JOHANN I. VON LOTHRINGEN UND BRABANT. — 2. HERZOG JOHANN (II. ODER) III.  
3. KAISER HEINRICH VII. — 4. KAISERIN MARGARETA, DIE TOCHTER JOHANNIS I. VON BRABANT.

WIEN, K. U. K. HOPIBIBLIOTHEK, HS. NR. 8390. BL. 59, 53, 54' UND 55.





PHOTOTYP. VON CARL BELLMANN, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

XVI.

1. KÖNIG JOHANN VON BÖHMEN. — 2. KÖNIGIN ELISABETH VON BÖHMEN.  
3. UND 4. COPIEN NACH BILDERN AN DER SÜDWAND DER KARLSTEINER MARIENKIRCHE.

WIEN, K. U. K. HOFBIBLIOTHEK, HS. NR. 8330, BL. 56, 57, 60 UND 61.

