



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Der Bildercyklus des Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein

Neuwirth, Josef

Prag, 1897

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

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

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,¹⁾ vollauf entsprechen; in ihrem Geiste ist auch das Übereinanderschlagen der Beine²⁾ 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 blasser 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 älter³⁾ 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,⁴⁾ 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,⁵⁾ 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 Rücksichtnahme⁶⁾ auf die bei Blinden oft zu beobachtende Kopfhaltung aufzufassen. Auch die Anordnung eines Vollbartes könnte als Übereinstimmung gelten. Trotzdem wird man jedoch keins-

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

²⁾ Ebendas. Abb. 30 u. 47. — ³⁾ Die Darstellungen erhaltener Siegel stimmen damit nicht überein. — ⁴⁾ 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. — ⁵⁾ Mádl, XXI Portrait-Büsten im Triforium des St. Veit-Domes zu Prag. Taf. VI. — ⁶⁾ 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,¹⁾ zu einem anschaulichen Bilde sich ergänzen lässt.²⁾ 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,³⁾ 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 Darzustellenden 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

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

²⁾ Irmer, Die Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. im Bildereyklus des Codex Balduini Trevirensis. S. 22; vgl. dazu zu S. 105 die Abbildung des Denkmals. — ³⁾ 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 Greises¹⁾ 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, agraffenartige 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 ergänzen. 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,²⁾ theils mit Hermelin gefütterten Mantel auf der rechten Schulter fünf mit

¹⁾ Clemen, Die Porträtdarstellungen Karls des Großen. Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins. XII. (Aachen 1890), S. 125. — ²⁾ 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 bereitete 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 schneeweißes 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 Bartstoppeln 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 zinnoberrothem, mit Hermelin gefüttertem Mantel über rosafarbenem, die Kniee verhüllendem Unterkleide; Beinkleid und Schnabelschuhe zeigen dieselbe blaue Färbung. Eine zinnoberrothe 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 Zinnoberroth 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. Beinleid 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 LOTHORINGLE 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 silberhaariger 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 BRVXELENSEM.

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 auszuscheiden. 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 Bethuerungshebe 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 | SENIORVM 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^r 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 Rocksaaumes 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 emporgenommenen 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^r) 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^r 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 Mantelsäumen 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 Goldhöhnung. 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.¹⁾ 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:²⁾ 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

¹⁾ Vergl. die Titelblattnahme dieser Publication mit Neuwirth, *Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder d. Berg Karlstein*. S. 46 und Taf. XVII. — ²⁾ 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.¹⁾ 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.²⁾ 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.,³⁾ 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-

¹⁾ Newwirth, Mittelalterliche Wandgemälde u. Tafelbilder d. Burg Karlstein. Taf. VIII u. IX. — ²⁾ MádI, XXI Portrait-Büsten I, Triforium d. St. Veit-Domes zu Prag. Taf. II. — ³⁾ 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 gleichgebaute 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 Karlskopien 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 Karlskopien 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 Eigen thümlichkeiten 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 Pinselzuspitzen 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 Ahnzahl 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^r und 69.