



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Die Kunst des Mittelalters in Böhmen**

<<Die>> Periode des Luxemburgischen Hauses : 1310 - 1437

**Grueber, Bernhard**

**Wien, 1877**

Malerei.

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-97413](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-97413)

## Malerei.

Auf den Gebieten der Malerei und der Kleinkünste waren bereits anerkennenswerthe Fortschritte gemacht worden, als Karl durch seine grossen und fast gleichzeitigen Schöpfungen eine neue Kunstära einleitete. Wie in Deutschland und Frankreich bildete die Miniaturmalerei auch in Böhmen eine feste Grundlage, auf welcher fortgebaut werden konnte: dazu kamen italienische Elemente, welche ohne Zweifel durch den kaiserlichen Kunstfreund nach Prag verpflanzt worden sind. Dass die Tafelmalerei durch italienische Künstler in Böhmen eingeführt worden sei, ist durch zahlreiche Arbeiten und sogar durch Namensunterschriften sichergestellt, wenn auch unmittelbare geschichtliche Nachrichten fehlen. Die Vermuthung, dass der Prinz Karl während seines italienischen Feldzuges 1331 — 1333 mit lombardischen Künstlern bekannt geworden sei und diese an seinen Hof gezogen habe, wird durch zwei bedeutungsvolle Thatsachen bestärkt: erstens tragen die frühesten Wandgemälde des Kreuzganges im Kloster Emaus ganz den Charakter der Schule Giotto's, zweitens finden sich in Prag, Karlstein und auf den ehemaligen Besitzungen der Herren von Rosenberg so viele von Tomaso da Mutina (Modena) herrührende und zum Theil mit seinem Namen unterfertigte Bilder, darunter Bruchstücke eines grossen Altarschreines, dass an eine Zuzugung aus Italien unmöglich gedacht werden kann. Da gerade die Gemälde des Mutina Gegenstand einer langwierigen und erbitterten literarischen Fehde geworden sind, welche sich um den Schluss des vorigen Jahrhunderts über die Erfindung der Ölmalerei entsponnen hat, erscheint es selbstverständlich, dass wir die Werke eines geschichtlich documentirten Künstlers dieser Abhandlung voranstellen.

### Tomaso da Mutina.

Über die letzten Lebensjahre dieses Künstlers sind wir besser unterrichtet, als über seine Entwicklungsperiode und seinen Aufenthalt in Böhmen. Sicheren dem Klosterarchive von St. Paul in Treviso entnommenen und von Tiraboschi und P. Federici veröffentlichten Nachrichten zufolge wurde Tomaso Mutina in Treviso geboren, stattete dort zwischen 1348 bis 1352 den Capitelsaal des Dominicanerklosters aus und soll daselbst um 1356 verstorben sein. Den im Capitelsaale befindlichen Wandgemälden ist folgende von der Hand des Malers herrührende Inschrift beigesetzt: Anno domini MCCCLII. Prior Tarvisinus ordinis praedicatorum depingi fecit istud capitulum, et Tomas pictor de Mutina pinxit istud. Die in diesem Saale noch vorhandenen ziemlich erhaltenen Wandgemälde stellen in vierzig nebeneinander gereihten Portraitfiguren die berühmtesten Mitglieder des Dominicaner oder Predigerordens dar; sie sind ungemein sauber ausgeführt und in derselben Weise behandelt, wie die in Böhmen vorfindlichen Mutina-Bilder.

Es kann daher dieser Meister sich nur von zwischen 1334 bis 1348 in Böhmen aufgehalten haben, welchem Umstande es zuzuschreiben ist, dass sein Name in den Verzeichnissen der Lucasbruderschaft fehlt.

Gegenwärtig zählt man in Karlstein noch vierzehn grössere und kleinere Bilder, die ursprünglich dem erwähnten Altarschrein angehörten und von denen eines mit dem Namen „Tomas de Mutina“ unterzeichnet ist. Drei andere ehemals einen Flügelaltar bildende Tafeln sind nach Wien abgegeben worden und haben in der k. k. Bildergalerie des Belvederegebäudes zwischen verschiedenen altdeutschen Bildern Platz gefunden. Diese drei Gemälde wurden dort in einen einzigen Rahmen eingefügt und sind vor kurzer Zeit mit Geschick restaurirt worden. Das Mittelbild zeigt die Madonna mit dem Kinde, zur Rechten sieht man den heiligen Wenzel, zur Linken den heiligen Palmatus, welchem die mit Karlstein verbundene Pfarrkirche zu Budnian gewidmet ist. Die Bilder sind auf Goldgrund gemalt, der durch Diagonalstreifen in kleine Quadrate zerlegt ist: in diesen Feldern sind schachbrettartig abwechselnd die böhmischen Wappenzeichen, Löwe und Adler in gepresster Arbeit eingepasst. Die ganze Breite beträgt zusammen 4 Fuss 8 Zoll, die Höhe 2 Fuss 6 Zoll Wiener Masses, die Ausführung geschah mit eigenthümlicher Tempera-farbe auf Lindenholz und mit so zarter Verschmelzung der Farbentöne, dass selbst ein geübtes Auge zu dem Glauben verführt wird, Ölbilder zu erblicken.

Am unteren Rande des Mittelbildes hat sich der Künstler mit einem artigen Gedichtchen verewigt:

„Quis opus hoc finxit. Tomas de Mutina pinxit.“

„Quale vides lector, Barisini filius auctor.“

Dieser leonische Vers verräth nicht allein eine für damalige Zeit ungewöhnliche Bildung, sondern drückt zugleich ein künstlerisches Selbstbewusstsein aus, welches den gleichzeitigen deutschen Meistern gänzlich fehlt. In sinntrouer Übersetzung würde der Spruch etwa lauten: Du fragst, von wem dieses Machwerk herrühre? — Thomas von Modena heisst der Maler. Wie es ausgefallen ist siehst du freundlicher Beschauer: ob gut oder übel — ich, des Barisini Sohn, bin der Urheber.

Professor Ehemant in Prag, welcher sich nebenbei mit kunstgeschichtlichen Studien und namentlich mit Untersuchungen über die Burg Karlstein beschäftigte, hatte um 1775 öffentlich die Behauptung aufgestellt, dass die Ölmalerei lang vor dem Auftreten der Brüder von Eyck in Böhmen geübt worden sei: er stützte seine Behauptungen zunächst auf den Namen Mutina, welcher in der That einen böhmischen Klang hat und auch als Ortsname vorkommt. Die Sache machte grosses Aufsehen und man war geneigt, dem Ehemant Glauben zu schenken, bis Tiraboschi<sup>1</sup> und Federici die gültigsten

<sup>1</sup> Tiraboschi, Notizie de Pittori Modenesi. Modena 1756, pag. 269. — P. Federici, Memorie Trevigiane, I. pag. 51. Man vergleiche ferner: Seroux d'Agincourt, III. Th. S. 125 — 126, wo die in Treviso vorhandenen Bilder des Mutina beschrieben und illustriert werden.

Beweise beibrachten, dass Mutina ein Lombarde sei. Auch in Bezug auf Technik hatte sich Ehemant geirrt; während der Mutina-Streit aufs heftigste entbrannt war, liess sich jemand beikommen, eines der Bilder mit einem in Spiritus getränkten Schwamm zu überfahren. Leider begann der etwas unvorsichtige Kunstforscher seine Untersuchungen nicht etwa in einer Ecke, sondern im Gesichte eines herrlichen Eccehomo-Bildes, welches total ruinirt wurde. Der leichte Terpentin-Firniss, mit welchem das Bild überzogen war, löste sich augenblicklich auf und es zeigte sich, dass die Farben nicht mit Öl, sondern mit Eiweiss und ähnlichen Substanzen angemacht waren.<sup>1</sup>

Mutina ist gleich den Bolognesen Vitale dalle Madonne und Lippo di Dalmasio mit Auszeichnung Madonnamalier, obgleich er sich auch in Darstellungen aus dem neuen Testamente glücklich bewegte. Die Zeichnung der Gestalten und namentlich der Köpfe verräth, dass Mutina nicht allein nach der Natur, sondern auch nach Antiken studirt habe: neben strenger Correctheit gewahrt man in den Madonna-Gesichtern zu Wien und Karlstein einen Schönheitssinn und ein Formenverständnis, wie es sich erst in den Werken viel späterer Künstler, des Fra Angelico da Fiesole, gestorben 1455, und Gentile da Fabriano, gestorben 1450, wiederfindet. Indem der sonst scharfsinnige und unparteiische Schnaase den Mutina im IV. Th. S. 480 seiner Kunstgeschichte des Mittelalters einen wenig bedeutenden Künstler nennt, begeht er einen grossen Irrthum: freilich fügt er in einer Anmerkung bei, dass er Karlstein nicht gesehen habe. Folglich ist obiges Urtheil, da Schnaase weder Hohenfurt noch sonst einen Ort, wo sich Gemälde von Mutina befinden, besucht hat, lediglich auf das Wiener Bild begründet, welches damals äusserst verwahrlost und unbeachtet so hoch aufgehängt war, dass man die Feinheiten unmöglich bemerken konnte.

Das Hauptbild des in Karlstein vorhandenen Altarwerkes ist nicht mehr vorhanden, sondern nur vier grössere Nebenbilder, welche in zwei Flügel eingerahmt sind. Der Rahmen war mit miniaturartig gemalten Figürchen ausgelegt, von denen sich zehn unversehrt erhalten haben: sie stellen musicirende Engel (Fig. 126) und Heilige dar und halten durchschnittlich eine Höhe von 6 Zoll ein, während der Grund, auf welchem sie angebracht sind, nur 16 Linien breit ist. Die in der Weise Giotto's auf den Rahmen gemalten italienisch-gothischen Ornamente dürfen nicht übersehen werden, wenn man Mutina's künstlerische Bedeutung gehörig bezeichnen will, da wir sie auch anderwärts antreffen werden. In dem einen Flügel befindet sich das beschädigte Ecce homo-Bild mit der Unterschrift: Tomas de Mutina fecit; im Bogenfelde darüber ist ein Engel angebracht, der auf einem Spruchbande die Worte *ecce homo* trägt.

Im anderen Flügel, der dem Christusbilde als Gegenstück diente, sieht man eine Madonna mit dem Kinde von solcher Feinheit der Durchbildung, dass selbst ein Perugino oder Francesco Francia auf dieses Werk stolz sein dürfte. Im Bogenfelde erscheint hier der Erzengel Gabriel mit dem Spruchbande: Ave Maria. Der gerade von vorn abgebildete Engel hat röthlich blonde Haare, dunkle durchsichtige Gesichtsfarbe und ist mit einem rothen Überwurf und blassgrünem Rocke

<sup>1</sup> Im Verlaufe der literarischen Fehde liess Kaiser Joseph II. im Jahre 1789 mehrere von den Karlsteiner Bildern nach Wien bringen, darunter zwei von Theodorich gemalte Kirchenväter und eine ohne alle Begründung dem Wurmser zugeschriebene Kreuzigung.

bekleidet. Die Engelbilder sind je 13 Zoll hoch und 12 Zoll breit, das Ecce-homo-Bild und die gegenüberstehende Madonna halten eine Höhe von 24 Zoll bei gleicher Breite mit den obigen ein.

Ein ähnliches nicht minder schönes Madonnabild befindet sich in der Gemäldegalerie (nicht in der Kirche) des Stiftes Hohenfurt, es ist mit dem Monogramm *M* (Tomas Mutina) versehen und von ausserordentlicher Anmuth. Lichtbraune zierlich gescheitelte Haare umgeben das Köpfchen, aus welchem wunderbar leuchtende Augen hervorblicken. In der linken Ecke des Bildes bemerkt man den Donator, ein etwa 3 Zoll hohes Figürchen, einen Mönch in Cistercienser Ordenstracht darstellend, der in den Händen ein Spruchband hält mit den Worten „miserere mei Dominus.“ Auf dem 5 Zoll breiten vergoldeten Rahmen sind oben und unten fliegende Engel, zur linken S. Catharina und Kunigunde, zur rechten S. Margaretha und Barbara miniaturartig hingemalt, dazwischen winden sich Spruchbänder hindurch. Das Gemälde ist mit Einschluss des Rahmens 30 Zoll hoch und 26 Zoll breit.

Es scheint, dass diese Art von Rahmendecoration durch Mutina in Böhmen eingeführt worden sei, und wir nehmen deshalb keinen Anstand, auch das berühmte von Hirt, Kugler, Ambros und anderen Forschern vielfach besprochene Veronica-Bild im Prager Dome unbedingt dem in Rede stehenden Meister zuzuschreiben. In Bezug auf Grösse, Farbauftrag, Rahmenwerk und sonstige Ausstattung stimmt der Christuskopf (vera Icon) mit der beschriebenen Hohenfurter Madonna genau überein und es frappirt nur im ersten Augenblick der tiefbraune Ton des Antlitzes, welcher den Hofrath Hirt veranlasste, hier ein Werk byzantinischer Kunst zu erblicken. Diesem Ausspruche haben mit allerlei Vorbehalten die übrigen Forscher beigeppflichtet, obgleich schon Ambros in seiner Beschreibung des Prager Domes<sup>2</sup> eher ein alt-italienisches auf byzantinischen Grundlagen geschaffenes Werk zu erkennen glaubte. Mikovec war indess der erste, welcher nach sorgfältiger Untersuchung entdeckte, dass der Rahmen sei als der Christuskopf, sondern dass das ganze Bild von einer und derselben Hand herrühre und in Böhmen ausgeführt worden sei. Sein in Detail-Forschungen bewährter Scharfblick hat ihn auf die richtige Spur geleitet, denn das Ineinanderfügen der Bretter und Leisten, aus denen das Ganze besteht, konnte nur bewerkstelligt werden vor der Auftragung des Malgrundes. Der Rahmen ist so innig mit dem Hauptbilde verbunden und verbolzt, dass die Vergoldung mit welcher alle Theile überzogen sind, in den Fugen auch nicht die kleinsten Sprünge oder Ablösungen erlitten hat. Das Christusbild selbst ohne Rahmen ist 24 Zoll hoch und 18 Zoll breit, der Rahmen hält ringsum eine Breite von 5 1/2 Zoll ein.

Die Gesichtsbildung trägt die herkömmlichen Formen, längliches Oval mit feingeschnittener Nase, grosse braune Augen, festgeschlossene doch volle Lippen. Durch die sehr klare braune Gesichtsfarbe schimmern geröthete Wangen hindurch, Haare und Bart sind sorgfältig geordnet und von einem Halse oder Kleidungsstücke finden sich eben so wenig Andeutungen, als von der in Veronica-Bildern üblichen Dornenkrone. Der

<sup>2</sup> Siehe dessen „Dom zu Prag“, 1858, Seite 264.

auf Goldgrund stehende Kopf macht den Eindruck einer himmlischen Erscheinung. Auf dem Rahmen erblickt man die böhmischen Landes-Patrone, zur Rechten die Heiligen Wenzel, Prokop, und Sigismund, zur Linken Adalbert, Veit und Ludmilla. An den oberen und unteren Streifen sind flatternde Engelsfigürchen mit Spruchbändern angebracht. Diese Engel mit ihren grünen und rothen Flügeln scheinen mit derselben Schablone, welche am Hohenfurter Bilde gebraucht wurde, vorgezeichnet worden zu sein; auch die Gestalten der Landes-Patrone tragen hier wie dort das gleiche Gepräge und die gleichen Mängel. Andere Madonna-Bilder von Mutina's Hand sieht man in der Decanatskirche zu Pisek, in der Minoritenkirche zu Krumau und ein entsetzlich überschiertes in der Pfarrkirche des Marktes Hohenfurt.

Mutina übte einen sehr grossen Einfluss auf die in Böhmen sich heranbildende Malerschule, und es haben sich an ihn mehrere Künstler angeschlossen, unter denen der schon genannte Nicolaus Wurmser obenan steht. Der Farbenauftrag Mutina's ist ausserordentlich zart und verschmolzen, dabei nichts weniger



Fig. 126. (Karls tein. S. Caecilia von Mutina.)



Fig. 127. (Karlst ein.)

als ängstlich; er bediente sich einer flüssigen, langsam trocknenden Temperafarbe, welche mehreren italienischen Künstlern damaliger Zeit bekant war und die sich ähnlich wie die Ölfarbe auftragen und vertreiben liess. Die Gewänder ordnete er mit Geschmack an, die Körperform spricht sich dabei immer deutlich aus, und, nackte Theile, wie z. B. der Leib des Ecce homo-Bildes, sind richtig gezeichnet, nur die Hände oft auffallend vernachlässigt. Im Costüm zeigt der Künstler eine genaue Kenntniss böhmischer Verhältnisse, welche er nur durch längeren Aufenthalt im Lande erworben haben konnte: die Trachten der Landes-Patrone, die vielen in den Bildern eingeflochtenen Wappen, Fahnen und Embleme beruhen auf örtlichen Studien, abgesehen von dem Umstände, dass im Hohenfurter Bilde das Portrait eines dortigen Convent-Mitgliedes angebracht ist. Dass Kaiser Karl Mutina's Bilder sehr geschätzt und das gegenwärtig im Prager Dome befindliche Veronica-Bild den in Karlstein aufbewahrten Reichskleinodien hat beifügen lassen, ist gewiss; dass aber dieser Kopf in Rom während der Anwesenheit des Kaisers sollte gemalt worden sein, wie in dem von Pessina mitgetheilten Katalog angegeben wird, ist absolute Unmöglichkeit, denn der gewandteste Maler könnte diese Arbeit nicht unter vier Monaten vollenden, während Karl nur etwa einen Monat (21. October bis 25. November) in Rom verweilte. Da sich zwei ähnliche Bilder in Karlstein befanden, konnte ein Irrthum leicht unterlaufen.

Die Madonna von Karlstein wurde als besonders charakteristisches Werk Mutina's ausgewählt und durch Fig. 127 illustriert.

Andere italienische Künstler.

Neben Mutina wirkte noch ein zweiter Anhänger der Schule Giotto's in Prag, dessen Technik mehr an alterthümlichen Traditionen festhielt. Da er keines seiner Werke unterfertigte und sonstige Anhaltspunkte fehlen, sind wir bei unserer Beurtheilung einzig und allein auf den künstlerischen Charakter angewiesen. Das bekannteste und vielleicht älteste dieser Gemälde ist das Wallfahrtsbild der heiligen Jungfrau zu Königs-saal, von welchem die Sage geht, dass es König Wenzel II. eigenhändig von Prag in die von ihm erbaute Kirche getragen habe. Zahlreiche Ornamente und auch die Anordnung des Bildes setzen den Einfluss des Florentiner Altmeisters ausser Zweifel, wesshalb die Entstehung in keinem Falle über das Jahr 1330 hinauf-

gerückt werden kann. Das Bild ist auf eine mit Leinwand überzogene Holztafel (Eichen- oder Kastanienholz) gemalt und mit Goldgrund umgeben. Der Grund ist matt und mit einradirten Ornamenten durchzogen, die Heiligenscheine der Maria und des Christuskindes bestehen aus Glanzgold. Es ist volle Lebensgrösse eingehalten, die Darstellung ein Kniestück von 3 Fuss, 3 Zoll lichter Höhe und 2 Fuss, 2 Zoll Breite. Maria trägt einen weiten lichtblauen mit goldenen Sternen besetzten Mantel und hat einen weissen Schleier um das Haupt geschlungen. Hellgelbe Haare, die wie Wolle aussehen, quellen in grossen Locken unter dem Schleier hervor und ringeln gegen den Nacken zurück. Im Gesichte der Jungfrau zeigen sich mehrere ausgebesserte Stellen, die Hautfarbe ist bräunlich und dünn aufgetragen, die Schatten schwärzlich. Mund und Wangen stark zinnoberroth (wahrscheinlich in Folge späterer Übermalun-

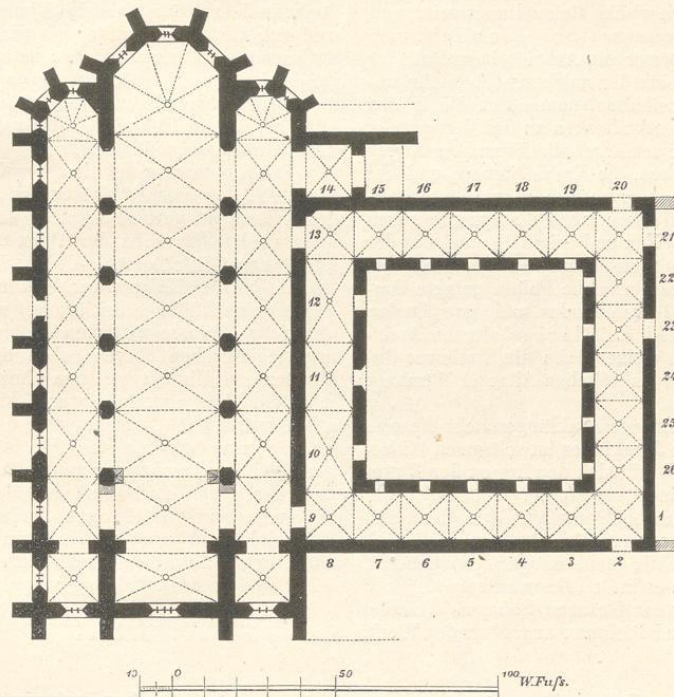


Fig. 128. (Prag.)

gen), die Augen gross und mandelförmig gezeichnet, der Blick sanft. Das Kind erscheint beinahe ganz nackt, nur ein durchsichtiges Tuch umgibt seine Lenden; es sperrt die langen Finger und Zehen weit auseinander, doch ist das Köpfchen richtig gezeichnet und die Bewegung naturgemäss. Auch Maria besitzt überlange Hände mit ungegliederten Fingern. Wie viel oder wenig von den allenthalben vorkommenden Härten der ursprünglichen Malerei und den verschiedenen späteren Reparaturen zuzuschreiben sind, lässt sich nicht ermitteln; nichts desto weniger macht das Ganze den Eindruck eines wahren Kunstwerkes, was zunächst der wohlgerundeten Zusammenstellung zu verdanken ist. Das Bild

hat den grossen Kirchenbrand von 1420 überstanden und wurde erst nach geraumer Zeit aus der Asche herausgegraben, woher die vielen Beschädigungen rühren.

Ein zweites dieselbe Hand verrathen des Marienbild befindet sich in der Vyšhrader Collegiat-Kirche, ebenfalls auf mit Leinwand überspanntes Holz gemalt, 20 Zoll im Lichten hoch, 14 Zoll breit und vollständig erhalten. Maria ist sitzend in ganzer Figur dargestellt, das Kind auf dem Schosse haltend. Ein tiefblauer wohlgefalteter Mantel, welcher die Gestalt vom Kopfe bis zu den Füssen umhüllt, lässt nur die Hände frei, deren Form und übermässige Länge als schwächster Theil des Werkes bezeichnet werden dürfen. Bräunlicher Fleisch-

ton, ockergelbe wollige Locken und mandelförmige Augen finden sich auch hier; die grössere Harmonie und Farbentiefe mag daher kommen, dass das Bild beinahe gar nicht durch Reparaturen berührt worden ist. Das Kind trägt einen engen, mit gothischen Arabesken verzierten Rock von Goldbrocat, aus welchem lange braune Füsse hervorragen, und ist ebenfalls mit hellgelben Locken ausgestattet. Der die Malerei umgebende Grund besteht aus Goldblech, welches nach den Umrissen der Figur ausgeschnitten und mit getriebenen Wappen-Emblemen versehen ist.

Als drittes derselben Frühzeit angehörendes Kunstwerk haben wir eine in der Galerie des Stiftes Strahov aufbewahrte Madonna zu verzeichnen, welche bei lebensvoller Auffassung sich durch eigenartige Kleidung auszeichnet. Kniestück, 3 Fuss hoch und 2 Fuss 7 Zoll breit, zeigt der Madonnakopf fast überlebensgrosse Verhältnisse, doch fehlt nicht eine gewisse Grazie. Kugler will hier nürnbergische Behandlungsweise und ein Streben nach „grossartiger Lieblichkeit“ erblicken, während Förster die Arbeit einem Italiener zuschreibt, welcher Ansicht ich mich um so mehr anschliesse, als viele Einzelheiten, namentlich die in den Gewändern angebrachten Arabesken an das Königsaal-Bild erinnern. Die Fleischfarbe, die Form der Augen und die hellgelben Locken, die Krone Mariens und der Farbauftrag sind genau so behandelt, wie in den beiden vorbeschriebenen Werken, auch die byzantinischen Anklänge fehlen nicht. Neu und originell erscheint der weisse Überwurf mit purpurothem Besatze, mit welchem Maria bekleidet ist; diese in reiche Falten gelegte Drapirung hat etwas sehr Befremdendes und mag Kugler, welcher gelegentlich der i. J. 1844 abgehaltenen Architekten-Versammlung an meiner Seite die Strahover Galerie besuchte, an den Imhof'schen Altar in Nürnberg erinnert haben.

Mit den byzantinisirenden Anklängen steht die sehr lebhaft bewegte Bewegung des Jesukindes im seltsamen Widerspruche: es zappelt und will sich den Armen der Mutter entwinden, indem es einen mit grosser Treue nach der Natur gemalten Rothgimpel (Dompfaffen) in der Hand hält. Dabei ist der Witz eingeschaltet, dass der Vogel, welchen das Kind tüchtig beim Kragen gepackt hat, sich zurückwendet und es in den Daumen beisst.

Auch ausserhalb der Gränzen Böhmens befindet sich ein dieser Zeit und Richtung angehörendes Werk,

nämlich in der Kirche zu Windberg unweit Deggendorf in Bayern, wohin es Karl IV. gestiftet hat, weil das ehemalige Prämonstratenserkloster Windberg eine böhmische Stiftung war.

#### Der Kreuzgang im Kloster Emaus.

Die angeführten Tafelgemälde entstammen aller Wahrscheinlichkeit nach jener Zeit, als Karl noch den Titel Markgraf führte und der böhmischen Regierung als Statthalter vorstand, nemlich den Jahren 1334—1346. In diese Zeit fällt auch die Gründung des Slaven-Klosters Emaus, dessen architektonische Gestaltung erklärt worden ist. Nach einer im Kreuzgange erhaltenen Inschrift soll Karl bereits 1343 den Bau begonnen haben; wahrscheinlicher jedoch ist, dass dieses um ein Jahr später geschehen sei. Als gewiss darf angenommen werden, dass der Kreuzgang mit den Klostergebäuden um etwa fünfzehn Jahre früher als die Kirche ausgeführt wurde, weil sich die Mönche anfänglich mit der nahe gelegenen S. Cosmas und Damian-Kirche hatten behelfen müssen. Da die Erbauung des Kreuzganges keine lange Zeit in Anspruch nehmen konnte, enthält die Nachricht, dass 1348 bereits ein Theil der Bilder vollendet gewesen sei, keine Unwahrscheinlichkeit.

Die Ausstattung des Emauser Kreuzganges eröffnet die Reihe der grossen Malerwerke, welche auf Befehl des Kaisers ausgeführt wurden, und verdient als der umfassendste diesseits der Alpen im Laufe des Mittelalters ausgeführte Gemälde-Cyklus die vollste Beachtung. Die Absicht des Kaisers war, in den Feldern des Kreuzganges eine bildliche Erklärung der Bibel anzubringen, damit die aus den östlichen Provinzen ankommenden noch heidnischen Slaven schon beim Eintritt in das Kloster eine Hinneigung zum Christenthum empfangen möchten. Zum erstenmal wurde hier jene Reihenfolge von Darstellungen, welche unter dem Namen „biblia pauperum“ bekannt geworden ist, in grossen Wandgemälden zur Anschauung gebracht. In achtundzwanzig dem neuen und sechsundfünfzig dem alten Testamente entnommenen Darstellungen (jedes neutestamentliche Bild wird durch zwei unterhalb im selben Gewölbfelde angebrachte alttestamentliche Bilder erklärt) wird die Bibel in folgender Ordnung vorgeführt:<sup>1</sup>

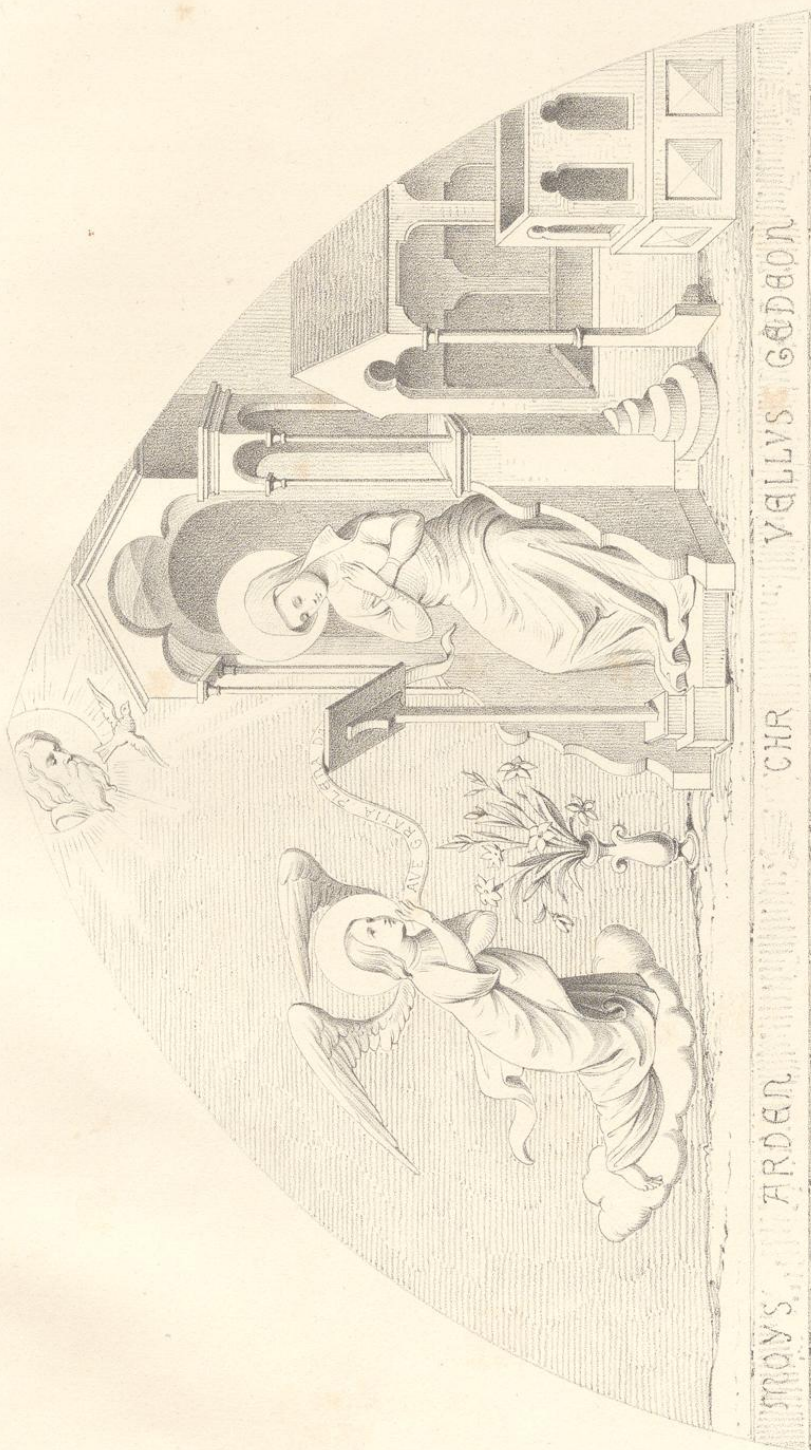
<sup>1</sup> S. Illustration Fig. 128, woselbst die Wandfelder mit den Nummern der betreffenden Fresken bezeichnet sind.

#### Neues Testament.

1. Mariae Verkündigung. ....
2. Christi Geburt. ....
3. Christi Beschneidung. ....
4. Anbetung der Könige. ....
5. Darbringung im Tempel. ....
6. Flucht nach Ägypten und Kindermord. ....

#### Altes Testament.

- { Der brennende Dornbusch.
- { Gedeons Vliess.
- { Arons blühender Stab.
- { (Zerstörtes Bild.)
- { Abrahams Beschneidung.
- { Zefora beschneidet den Sohn.
- { Joseph wird von den Brüdern verehrt.
- { Pharaos Verehrung.
- { Darbringung der Erstgeburt.
- { Darbringung Samuels vor Hely.
- { Pharao lässt die Judenkinde ertränken.
- { Die Bergung des Moses.



F. v. Waldum. del. Aug. Witz.



- 7. Taufe Christi. . . . . { Naman badet im Jordan.  
Aron und seine Söhne waschen die Hände.
- 8. Versuchung Christi. . . . . { Versuchung des Moses.  
(Zerstörtes Bild.)
- 9. Hochzeit zu Kana. . . . . { Eliseus macht das Wasser gesund.  
Moses ruft Wasser aus dem Felsen.

Doppelbild.<sup>1</sup>

- 10. a. Erweckung des Jünglings zu Naim. . . . . { Eliseus erweckt den Sohn der Witwe.  
Elias erweckt den Knaben.
- 10. b. Christus speiset fünftausend Mann. . . . . { Einsammlung der Manna.  
(Zerstörtes Bild.)

Doppelbild.

- 10. c. Die Juden wollen Christum steinigen. . . . . { Naboth wird gesteinigt.  
(Zerstörtes Bild.)
- 10. d. Christus wird von Martha gespeist. . . . . { (Beide Gegenbilder sind ganz zerstört.)

Doppelbild.

- 11. a. Christus und die Samariterin. . . . . { Rebekka reicht dem Elieser den Krug.  
Die Witwe lässt den Elias trinken.
- 11. b. Magdalena salbt die Füße des Herrn. . . . . { Moses heilt seine Schwester Mirjam.  
Gehäsi wird vom Aussatz befallen.

Doppelbild.

- 12. a. Die sämtlichen Bilder dieses Feldes sind wegen Durchbrechung einer Thüre zerstört worden.
- 12. b. Christus am Ölberg. . . . . { Kains Brudermord.  
(Zerstörtes Bild.)
- 13. Christi Verspottung. . . . . { König David wird verhöhnt.  
Die Knaben verspotten den Elias.
- 14. Die Geißelung Christi. . . . . { Hiobs Geduld.  
Achiur an den Baum gebunden.
- 15. Die Kreuzigung. . . . . { Isak trägt das Opferholz.  
(Zerstörtes Bild.)
- 16. Auferstehung Christi. . . . . { Simson trägt die Stadthore.  
Jonas wird vom Fische ausgeworfen.
- 17. Himmelfahrt Christi. . . . . { Die Jakobsleiter.  
Himmelfahrt des Elias.
- 18. Ausgiessung des Geistes. . . . . { Thurmbau zu Babel.  
Elias' Opfer vom Feuer verzehrt.
- 19. Gang nach Emaus. . . . . { (Zwei zerstörte Bilder.)
- 20. Die Kreuzabnahme. . . . . { Schöpfung der Eva.  
Eva pflückt den Apfel.
- 21. (An dieser Stelle befindet sich ein ganz neues, dem Cyklus durchaus fremdes Gemälde, eine Scene aus dem Leben des heiligen Benedict enthaltend.)
- 22. Der ungläubige Thomas. . . . . { Adam und Eva werden aus dem Paradiese vertrieben.  
(Zerstörtes Bild.)
- 23. und 24. Diese beiden Felder enthalten spätere Einschaltungen, denen die Gegensätze fehlen. Dargestellt sind:
  - a. Golgatha mit den Schächern am Kreuze, wobei das Kreuz Christi schon leer ist.
  - b. Christus in der Vorhölle.
  - c. Das Fegefeuer.
- 25. Die unbefleckte Empfängniss. Maria zertritt den Kopf der Schlange. . . . . { David mit dem Haupte des Goliath.  
Judith trägt den Kopf des Holofernes.
- 26. Die thronende Maria. . . . . { Sibylla verkündet dem Kaiser Octavianus die Geburt Christi.

<sup>1</sup> Der Kreuzgangshügel gegen die Kirche besteht nur aus fünf Jochen davon die drei mittleren grösser sind, daher auch die Wandfelder Platz für Doppelbilder geben.

Das letzte Bild stellt den Kaiser Karl und seine erste Gemahlin Blanca dar, wie sie das Kloster stiften, ist also ein geschickt in den typologischen Kreis hereingezogenes Motivbild. Zwischen den leicht kennbaren Portraitfiguren des Kaisers und der Kaiserin erblickt man eine sehr gelungene Abbildung der Klosterkirche von Emaus. Unterhalb der Bilder ziehen Streifen hin, auf welchen erklärende Bibelsprüche in lateinischer Sprache angebracht sind, z. B. *Virgo salutatur — Vellus Gedeonis — Fuit Moysi in rubo ardenti praeostensio . . — Christus adoratur*, u. s. w. Die Figuren der in der oberen dem neuen Testamente entnommenen Bilderreihe sind beinahe in voller Lebensgrösse gehalten, die unteren Figuren haben eine durchschnittliche Höhe von 3 Fuss. Da die alten gothischen Fenster des Kreuzganges

herausgebrochen und sodann erweitert wurden, ferner viele Bau-Reparaturen sowohl im Gange wie in den anstossenden Kloster-Localitäten stattgefunden haben und ausserdem das Gebäude sehr feucht ist, wurden begreiflicherweise die Gemälde von vielen Unbilden betroffen. Über die zu wiederholtenmalen vorgenommenen Restaurationen gibt eine am Treppenhause angebrachte, im Jahre 1654 verfasste Inschrift Kunde mit den Worten:

*Carolus Romanorum Imperator et Bohemiae Rex anno Domini MCCCXLIII Claustra haec aedificavit et pieturis ornavit. Restauratae et repictae sunt anno MCDXII. iterumque MDLXXXVIII et MDXCIV. et tandem accuratius et melius MDCLIV. —*



Fig. 129. (Prag.)

Also viermal sind nach dieser Angabe die Malereien aufgefrischt worden, und zwar das erstmal schon im Jahre 1412. Diese erste Restauration dürfte jedoch keine allgemeine gewesen sein, vielmehr ist wahrscheinlich, dass damals erst die Bilder 25 und 26 vollendet wurden, welche nicht mehr die zu Grunde gelegte typologische Ordnung befolgen. Was die letzte, accuratere und bessere Wiederinstandsetzung von 1654 betrifft, gehört sie zu den ausgeartetsten Klecksereien, welche die Spranger'sche Schule hervorgebracht hat. Es wurden damals erbarmungslos alle Gemälde mit Leimfarben überstrichen, so dass keine Spur vom alten

Bestand auf uns gekommen wäre, wenn sich nicht, wie es in der Wenzels-Capelle der Fall war, die neuere Tünche abgeblättert hätte. Da kam nun von den ursprünglichen Malereien so vieles, wenn auch im verblassten Zustande, zum Vorschein, dass wir Zusammenhang und Haltung verfolgen können. Die ersten und ältesten Bilder befinden sich im westlichen Flügel des Kreuzganges; sie zeigen die Gruppen von der Verkündigung bis zur Hochzeit von Kana und sind unverkennbar durch italienische Künstler ausgeführt worden. Das Gemälde der Verkündigung habe ich selbst von Schmutz und Tünche mit endloser Mühe gereinigt und erkannte

sgleich, nachdem der Hintergrund mit Brod abgerieben war, die auffallendste Ähnlichkeit mit dem in der Capelle Maria dell' Arena zu Padua befindlichen Verkündigungsbilde, welches Giotto um 1305 gemalt hat. Maria sitzt in einer Laube, die in italienischer Gothik gehalten ist, vor ihr liegt auf einem Pulte ein Gebetbuch, neben dem Pulte steht eine Vase mit Lilien. Der gegenüber auf einer Wolke herniederschwebende Engel hält ein Spruchband, welches in zierlichen Schwingungen über das Betpult hinflattert und die ersten Worte des jenglischen Grusses enthält. Aus der Spitze des Bogenfeldes sieht Gott Vater hernieder und sendet den heiligen Geist in Form einer Taube gegen die in Andacht versunkene Jungfrau hin. Der Hintergrund ist tiefblau, mit goldenen Sternen besetzt, Maria trägt einen weissen Schleier, ein knapp anliegendes röthliches Unterkleid und einen

lichtblauen Mantel. Der Engel hat ein helles gelbliches Gewand. Die Composition bewegt sich in leichten gefälligen Linien; Ausdruck der Gesichter und Faltenwurf erinnern eher an Mutina als an den Verfertiger des Vysehrader oder Königsaalers Bildes, die Technik lässt eine tüchtige Vortübung erkennen. Gerade die sichere Technik dürfte Ursache gewesen sein, wesshalb der Kaiser Künstler aus Italien berufen hat. Alle oben bezeichneten, italienischen Künstlern zuerkannten Bilder haben sich viel besser erhalten als die späteren von einheimischen Kräften ausgeführten, was ohne Zweifel einem geheimgehaltenen Bindemittel zuzuschreiben ist, mit welchem erstere ihre Farben versetzten.

Haben anfänglich nur Italiener im Kreuzgange gearbeitet, scheinen sich doch bald Schüler herangebildet zu haben, welche die Arbeiten fortsetzen konnten;



Fig. 130. (Hohenfurth.)

mit dem zehnten Bilde verschwindet der italienische Charakter; man sieht, dass verschiedene Künstler hinter- oder nebeneinander gewirkt haben, und es machen sich hie und da sehr naturalistische Züge bemerkbar. <sup>1</sup> Eines der besterhaltenen späteren Werke ist die Speisung der fünftausend Menschen. In diesem Bilde ist eine Gruppe von Hungrigen angebracht, die ein Stück slavischen Volkslebens mit solcher Treue schildert, dass man sich in die Mitte des böhmischen Volksfestes Fidlovačka versetzt glaubt. Kinder und Greise drängen

<sup>1</sup> Den italienischen Ursprung der älteren Bilder hat Schnaase wohl erkannt, und auch bemerkt, dass die späteren Malereien von anderen Händen gefertigt wurden. Ob deutsche oder böhmische Künstler hier thätig waren, lässt sich nicht ermitteln.

mit aufgehobenen Händen herbei, um von den Fischen und dem Brote ihren Theil zu erhalten. Diese lebendige etwas genreartige Gruppe haben wir in Fig. 129 (S. 118) den Illustrationen beigelegt, ebenso in einer besonderen Tafel die Verkündigung, um dem Beschauer einen Vergleich zu ermöglichen.

#### Werke gemischten Styles.

In der Prälatur des Stiftes Emaus wird ein früher in der Kirche befindliches Kreuzigungsbild aufbewahrt, welches besonders deshalb merkwürdig erscheint, weil darin die italienische und die einheimische Mal-

weise unvermittelt nebeneinander stehen. Die Frauengruppe zur Rechten des Kreuzes, Maria mit Johannes und zwei Begleiterinnen, scheint einem sienesischen Vorbilde entnommen zu sein, während das Crucifix und die zur linken Seite stehenden Lanzknechte das Gepräge der böhmischen Miniatursehule (nicht eben in glücklicher Weise) offenbaren. Die zusammensinkende Maria wird von den Frauen unterstützt und zeigt eine edle Gestalt von zarter Empfindung: sie hat, was sehr zu beachten ist, trefflich gezeichnete Hände, dabei sind die Farben an der ganzen Gruppe sicher und pastos aufgetragen. Die Gestalt des Gekreuzigten ist über Gebühr verzeichnet, Hände und Füsse im Verhältniss zum Körper kolossal und caricaturartig. Ähnlich sieht es mit der ganzen linksseitigen Gruppe aus, alle Gesichter sind derb und übermässig breit. Möglich, dass das

Bild von einem Italiener angefangen und späterhin von einem Unberufenen vollendet wurde; auch scheint durch eine schlechte Restauration manches Unheil angebracht worden zu sein.

Das Bild ist 4 Fuss 1 Zoll hoch und 3 Fuss im Lichten breit, auf glatten Goldgrund gemalt und die eichene Tafel mit starker Leinwand überzogen.

Dieser gemischten Richtung gehört auch ein in der Teynkirche befindliches Ecce-homo an, welches von Kugler wegen seines Ausdruckes sehr gepriesen wird, sonst aber alle Mängel des vorbeschriebenen Bildes theilt.

Ungleich höher steht ein Cyclus von Tafelbildern im Besitze des Klosters Hohenfurt und in der dortigen Gallerie verwahrt. Die Anzahl der Bilder beträgt neun gleich grosse Stücke von 37 Zoll Höhe und 34 Zoll Breite lichten Masses. Sie sind auf Tafeln von Eichen-



Fig. 131. (Hohenfurt.)

holz gemalt, das Holz wurde vor der Grundirung tüchtig mit Leim getränkt und dann mit Leinwand überspannt, welches Verfahren allgemein üblich gewesen zu sein scheint. Der Malgrund ist blendend weiss, fühlt sich seifenartig an und scheint aus französischer Kreide mit einem kleinen Zusatz von Gips zu bestehen. Die Zeichnung wurde mit einer stumpfen Feder und schwarzer Tusche vorgezogen und sodann die Localtöne mit Lasurfarben aufgetragen, welche Colorirung die Grundlage bildete. War das Gemälde soweit fertig, so wurden die Schatten mit dünnflüssiger schwarzbrauner Tusche angedeutet und wo nöthig vertieft; zu allerletzt setzte man einige Lichter mit Deckfarben auf und vertrieb sie

auf's zarteste. Diese Behandlung hat mit der gewöhnlichen Aquarellmalerei grosse Ähnlichkeit und unterscheidet sich von Mutina's und seiner Zeitgenossen Malweise dadurch, dass die Farben ungebrochen blieben und nur die Lichter mit Weiss versetzt wurden. Der ganze Farbauftrag ist durch einen ungeschickten Retoucheur bis ins Kleinste blossgelegt worden, indem derselbe eines der Bilder mit Seifenwasser abgewaschen hat, wodurch die leicht löslichen Farben stellenweise fortgeschwemmt wurden und Grundirung, Zeichnung wie Farbenbehandlung zu Tage traten.

Es kommen an diesen Werken mehrere und bei weitem lebhaftere Farben vor, als man in Bildern der

Frühzeit zu treffen pflegt; neben den gewöhnlichen Erd- und Metallfarben sieht man carminartigen Purpur, schönes, nicht durch Mischung hervorgebrachtes Rosenroth und ein solches Hellviolett, dann ein saftiges Grasgrün und ein liches reines Gelb, welche Farben dermal unbekannt sind. Dagegen fehlen bräunliche und graue Tinten beinahe gänzlich.

Dargestellt sind die Hauptmomente des neuen Testaments: Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung, Ölberg, Kreuzigung, Grablegung, Auferstehung, Himmelfahrt und Ausgiessung des Geistes. Die meisten Compositionen sind sehr figurenreich und belebt, die Hintergründe vergoldet, doch ragen blühende Bäume und Gesträuche mit kenntlich gezeichneten Blättern in den Goldgrund hinein. In der Darstellung „die Geburt Christi“ ist ein aus der Ferne herantretender Hirt perspectivisch verkleinert, und im Ölbergsbilde kommen Felsenpartien und sorgfältig nach der Natur gemalte Vögel vor; im Hintergrunde der Verkündigung sieht man sogar eine flachgezeichnete Landschaft.

Die Bilder sind nicht von gleichem Werthe, es hat ein Schüler mitgearbeitet, von welchem Ölberg, Kreuzigung und Himmelfahrt, aber bei weitem schwächer als die übrigen, herrühren. Das Himmelfahrtsbild verdient in so fern einige Beachtung, als von der Gestalt Christi nur die Füße zu erblicken sind, welche Darstellungsweise wir in der Wenzels-Capelle kennen gelernt haben. Die Anbetung und zum Theile auch die Ausgiessung des Geistes sind durch Retouchirung verdorben worden, während die übrigen vier Bilder vollständig erhalten blieben. Alle in diesen Tafeln vorkommenden Engel- und Frauengestalten haben goldgelbe gelockte Haare, Christus und die Jünger sind mit lichtbraunen, Judas und der linke Schächer mit rothen Haaren ausgestattet.

Neben dem lieblich hingehauchten Verkündigungsbilde zeigt sich die Auferstehung als besonders glücklich angeordnet und enthält Köpfe von höchster Schönheit.

In der Mitte des Bildes sitzt ein Engel auf dem leeren Sarge, welchem Christus, die Osterfahne in der Hand und von einem lichtblauen Gewande umflossen, soeben entstieg ist. Zu seinen Füßen im Vordergrunde liegen die schlafenden Wächter und füllen die linke Seite des Gemäldes aus. Von der Rechten her nahen die drei Frauen mit den Salbengefässen und blicken überrascht auf das Grab und den Engel, welcher ihnen das Leichentuch zeigt; Fig. 130 (S. 119). Eine vom Original genommene Durchzeichnung des Engelköpfchens ist in Fig. 131 (S. 120) beigelegt und mag von der eigenthümlichen Feinheit dieser Gruppe einen Begriff geben.

Der Schriftsteller Mikovec, welcher 1858 eine Monographie des Klosters Hohenfurt veröffentlichte, hat zuerst auf diese Bilder aufmerksam gemacht, indem er die Ansicht aussprach, es seien die Tafeln böhmischen Ursprunges und bereits zur Zeit der Klostergründung (1259) in der Kirche als Altarschrein aufgestellt gewesen. Er stützt seine Behauptung zunächst auf den Umstand, dass auf einem der Gemälde das Portrait eines Herrn von Rosenberg angebracht ist. Durch dieses Portrait, welchem das Rosenberg'sche Wappen beigelegt ist, wird allerdings die Stiftung der Bilder als eine von der Familie Rosenberg ausgehende documentirt, aber im entferntesten kein Beleg über das Alter gegeben. Auch sahen sich alle Mitglieder der Familie als Stifter von Hohen-

furt an, so dass bis zu dem Aussterben des berühmten Geschlechtes (1611) jedes Familienglied mit gleichem Rechte als Donator des Altarwerkes angesehen werden könnte, wenn nicht die archäologische Untersuchung mit grosser Bestimmtheit die Mitte des XIV. Jahrhunderts für die Entstehung der Bilder andeuten würde.

Italienische Anklänge machen sich besonders in der Gruppierung und Anordnung der Gewänder bemerkbar, die Technik hingegen erinnert an die kölnische Schule. Da die Herren von Rosenberg im Donauthale reich begütert waren, könnten die Bilder auch in Oesterreich gefertigt worden sein, wo seit ältester Zeit ein künstlerischer Verkehr mit Nord-Italien bestand. In Böhmen kommen anderweitige dieser Richtung angehörende Werke nicht vor.

#### Der königliche Maler Kunze.

Trotz aller angewandten Mühe hat es bisher nicht gelingen wollen, auch nur ein einziges Werk dieses vielgenannten Meisters mit Sicherheit zu bestimmen. Er selbst zeichnet sich im Protokoll der Lukasbruderschaft als „mistr Kunze Kraluow malerz“ ein, wird auch Altmeister genannt, und es scheint fraglich, ob er an den grossen Unternehmungen, die mit 1348 begannen, Theil genommen habe. Nach v. Murr und Passavant soll Kunze böhemus zufolge einer im Nürnberger Wandelbüchlein enthaltenen Notiz im Jahre 1310 aus Nürnberg ausgewiesen worden sein.<sup>1</sup> Diese Nachricht erhält durch die Bezeichnung Altmeister insofern einige Glaubwürdigkeit, als Kunze bei seiner Ausweisung doch etwa zwanzig Jahre alt sein musste, folglich 1348 das obige Prädicat mit Recht verdiente. Er muss bald nachher verstorben sein und wird im Jahre 1352 dem frommen Andenken empfohlen. Jahn hat die Vermuthung ausgesprochen, dass die Portraitbilder in Karlstein von Kunze herrühren mögen, welche Ansicht in mehrere Werke übergangen ist, obwohl sie jeder Begründung entbehrt. Da die Wandgemälde des 1348 gegründeten Schlosses Karlstein unmöglich vor 1352 begonnen werden konnten, hat Kunze an diesen Arbeiten ganz gewiss nicht theilgenommen.

Da ihm jedenfalls eine gewisse Bedeutung zukommt, dürfte er dem Geiste der Zeit entsprechend wahrscheinlich Madonnamalergewesen sein und wir haben ihn auf diesem Gebiete zu suchen. Hier begegnen wir nun mehreren von einem unbekanntem Meister gefertigten Marienbildern, welche eine unabhängige Stellung einnehmen. Alle zeichnen sich durch höchst sorgfältige und zugleich kräftige Behandlung aus, sie sind, ohne Anwendung von Lasuren ganz mit Deckfarben gemalt, von Härten nicht frei, sonst aber gefällig und anatomisch richtig entworfen. Auch eine leise Hinneigung an die alte Nürnberger Schule lässt sich nicht in Abrede stellen. Als Werke dieser Richtung bezeichnen wir ein allerliebtestes Mariabildchen in der Sacristei des Prager Domes, eine fast lebensgrosse Madonna in der Cistercienserkirche Goldenkron, welche zwei Bilder wegen der trefflich gezeichneten Hände besondere Rücksicht verdienen, endlich eine Madonna in der Schlosscapelle zu Krumau und eine ähnliche in der Teynkirche zu Prag. Auch ein in der Hohenfurter Gallerie befindliches, kräftig ausgeführtes Kreuzigungsbild darf hieher gezählt werden,

<sup>1</sup> Passavant, Kunstblatt. Jahrgang 1841, N. 87. Von Murr, Journal XV. 25.

wenn auch die Hände und Füße minder schön gezeichnet sind.

#### Nikolaus Wurmser.

Die vielseitige Wirksamkeit dieses hochbegabten Künstlers haben wir bereits in den Schilderungen des Prager Domes und des Schlosses Karlstein angedeutet; es erübrigt noch, seine Stellung zu der sich entwickelnden Prager Schule und, soweit dieses möglich, seine Lebensverhältnisse darzulegen. Wurmser scheint frühzeitig, etwa 1340 an den böhmischen Hof gekommen zu sein, vielleicht bei jener Gelegenheit, als König Johann in Begleitung des Markgrafen Karl zum erstenmal nach Avignon reiste. Er trat früher auf als sein Rivale Theodorich, war schon um 1354 in Karlstein und 1360 im Prager Dome beschäftigt. Von Kaiser Karl wurde er mit zwei Gnadenbriefen bedacht, deren erster am 14. Oktober 1359, der zweite am 13. December 1360 ausgestellt worden ist. Diese beiden Urkunden sind auf uns gekommen; aus der ersten ersehen wir, dass Wurmser bisher als Höriger an dem Hofe gelebt und erst durch den Gnadenbrief die Freiheit erhalten habe. Die Urkunde lautet: Dominus Imperator fecit gratiam Magistro Nicolao dicto Wurmser de Argentina pictori suo propter hoc, ut ipse diligenciori studio pingat loca et castra, ad que deputatus fuerit, quod ipse possit disponere, legare, donare, testari et ordinari de bonis suis omnibus mobilibus et immobilibus, et rebus suis in vita sua, vel in morte pro sue libitu voluntatis eum (et sine) clausula ratihabicionis, non obstantibus quibuscunque Juribus, consuetudinibus, statutis et ordinacionibus quibus omnibus extitit derogatum. Mandamus igitur universis et singulis et cet.: ut non impediatur, sub pena indignationis etc. Presencium etc. Datum Prage anno d. MCCCLIX. Indictione XII., VIII. idus Novembris. etc. ad relacionem Pauli notarii Camere. Henricus Thezauri. Dieser Erlass ist noch in der Form abgefasst, wie der Kaiser an untergeordnete Personen durch seine Ämter Gnaden und Privilegien zu ertheilen pflegte. Die zweite direct vom Karl ausgehende und gefertigte Urkunde ist stylisirt wie die an adelige Personen erlassenen Zuschriften:

Karolus quartus Romanorum Imperator et Boemie rex. Quod nos consideratis multiplicibus meritis probatis nec non fidelibus gratisque obsequiis, quibus dilectus nobis Magister Nicolaus Pictor, familiaris noster nobis ac tenus complacere studuit et valet, et poterit amplius in futurum ibi curiam suam in Morzie (Morzin) tercium medium Laneum continentem, ab omni censu Collecte sive Berne, seu cujuslibet alterius solacionis onere, ad vite ipsius dundaxat tempora de speciali nostra gracia et certa sciencia, et auctoritate nostra Regia Boemie eximimus, ac tenore presencium gracious libertamus. Mandantes universis et singulis officariis nostris in Karlstein Bernarum collectoribus ceterisque officialibus nostris quibuscunque, qui sunt, aut pro tempore fuerint fidelibus nostris dilectis, quatenus a dicto magistro Nicolao racione dieti curie, nullos penitus Census, Bernas seu alias quaslibet soluciones exigant, aut requirant, prout gravem nostre indignacionis offensam diligunt evitare. Etc. Per Dominum de Koldiez, Joannes Eystetensis. Datum Norinberge. A. M.CCCLX. Indiccione XIII. idus Decembris.

Obwohl in diesen beiden Documenten die bisher von Wurmser hergestellten Arbeiten nicht näher bezeichnet sind, ersehen wir doch, dass er bereits vieles zur Zufriedenheit des Kaisers ausgeführt habe, dass ferner unter dem Schlosse, von welchem in dem ersten Briefe die Rede ist, nur Karlstein verstanden werden könne, wie denn auch das von allen Steuern befreite Gut Morzin ganz nahe bei Karlstein liegt. Endlich musste ein thatsächlicher Grund vorliegen, wesshalb Karl IV. um diese Zeit den Wurmser auszeichnete. Dieser Grund war auch vorhanden. Im Jahre 1357 war die Dechantenkirche S. Maria zu Karlstein feierlich eingeweiht worden, worauf die noch anzufertigenden Malereien in der Katharinen-Capelle und die Ausstattung der Altare gerade eine solche Zeitfrist in Anspruch nahmen, als zwischen der Einweihung und Ausstellung der Gnadenbriefe verfloss.

Unterziehen wir die in der Wenzels-Capelle zu Prag und in Karlstein befindlichen mit voller Berechtigung dem Wurmser zugeschriebenen Arbeiten in Bezug auf Styl und Technik einer näheren Betrachtung, lässt sich eine bedeutende Hinneigung an die Manier der in Böhmen wirkenden italienischen Meister nicht verkennen. Wurmser scheint sich an Mutina angeschlossen und sowohl den Farbauftrag wie auch die Compositionsweise dieses Meisters angenommen zu haben, ohne seine deutsche Eigenthümlichkeit aufzugeben. An Phantasie und Gefühlstiefe übertrifft er den Mutina bei weitem, erreicht ihn aber nicht in Bezug auf correcte Zeichnung. Dabei ist Magister Nicolaus ein Süddeutscher und Elsasser geblieben durch und durch, man kann ihn mit Recht als Vorläufer des Martin Schön und des Hans Holbein des Jüngern bezeichnen. Namentlich zeigt das Colorit der Fleischtheile, z. B. in dem erwähnten Bilde der unbefleckten Empfängniss zu Karlstein oder in den Christusbildern der Wenzels-Capelle oft eine Klarheit, wie sie nur in den Werken Holbeins getroffen wird. Die Localtöne sind dünn, aber mit Deckfarben in naturgemässen Abstufungen aufgetragen, die Lichter pastos mit nicht vertriebenen Pinselstrichen gezeichnet, die Falten in grossen Linien mit wenigen Brechungen gelegt und die Haare durch einzelne sehr fein gezogene Lichtlinien gehoben.

Diese Behandlung der Haare mit einzelnen Lichtlinien ist ein charakteristisches Zeichen der Wurmser'schen Schule und bildet den Gegensatz zu der mehr wolligen Malweise des Theodorich und seiner Anhänger. Ob Wurmser im Kreuzgange von Emaus mitgearbeitet habe, ist nicht bekannt, wenn es auch als wahrscheinlich vorausgesetzt werden darf. Fernere Wandgemälde, welche ihm zugeschrieben werden durften, besass noch vor kurzem die alte Burg zu Pisek, wo ein neben dem Rittersaale liegendes Prunkgemach ganz in der Manier des Meisters ausgestattet war. Das mit einem Kreuzgewölbe überdeckte Gemach hatte an der Westseite ein Bogenfenster, an der Nord- und Ostseite Thüren und nur gegen Süden hin eine volle Wand. Diese war von einem figurenreichen Kreuzigungsbilde eingenommen, während man in den Feldern oberhalb der Thüren die Geburt Christi und die Heiligen drei Könige erblickte. Die schön geschwungenen Gewölberippen prangten in reicher Vergoldung und um die Gemälde her zogen sich in einem Arabeskenkranze Wappen und Embleme. Das Ganze war im Jahre 1856 noch trefflich erhalten und wurde erst zehn Jahre später unnöthigerweise eingerissen, als

die Regierung den Wunsch aussprach, dass dieses Denkmal erhalten werden möchte. Auch die im Rittersaal angebrachten, aber viel jüngeren Gemälde sind seitdem bis auf wenige Spuren verblasst, oder durch Muthwillen verdorben worden, weil die Piseker brauberechtigte Bürgerschaft den Saal als Schüttboden benützte.

Unter den Tafelbildern, welche Wurmser's Hand verrathen, steht die schöne Maria in der Stiftskirche zu Hohenfurt obenan. Bereits in einer Indulgenz vom Jahre 1394 als Wallfahrtsbild genannt, wird es gegenwärtig in einer besonderen Capelle der Kirche verwahrt und zeigt jene Anordnung, welche wir an den Mutina-Bildern kennen gelernt haben. Der Rahmen ist vergoldet und mit auf den Goldgrund gemalten Miniatur-Bildern ausgestattet; die böhmischen Landes-Patrone fehlen auch hier nicht, dazwischen Engel mit Spruchbändern. Obwohl die Spuren vieler Retouchen zu gewahren sind, zeigt das Colorit noch immer grosse Klarheit,

dabei rundet sich der beinahe schattenlose Madonnakopf vortrefflich ab. Das Bild soll von den Rosenbergern der Kirche verehrt worden sein, doch findet man über die Schenkung und das Gemälde selbst in dem reichen Kloster-Archive keine andere Nachricht, als den obigen vom Erzbischof Johann von Jenstein herrührenden Erlass.

Eines der besterhaltenen Werke dieser Richtung, entweder ganz aus der Hand Wurmser's hervorgegangen oder unter seiner Aufsicht angefertigt, wird in der Dechanteikirche zu Beneschau seit Jahrhunderten verehrt und zwar als Hochaltarbild. Dieses Gemälde stellt die unbefleckte Empfängnis dar: Maria steht in ganzer lebensgrosser Figur auf der Mondsichel, das Kind auf dem linken Arme haltend, während die Rechte den Mantel leise anzieht. Die Figur scheint im Vorwärtsschreiten begriffen und tritt der um den Mond sich herumwindenden Schlange aufs Haupt. Die oberen Ecken



Fig. 132. (Karlst.)

des Bildes sind durch zwei fliegende Engel ausgefüllt, welche eine Krone über dem Haupte Mariens halten. Das Bild ist von Übermalungen frei geblieben, zwar etwas verblichen, weil es von der Mittagssonne getroffen wird, sonst aber in gutem Zustande: die Höhe beträgt beinahe  $5\frac{1}{2}$  Fuss, die Breite 3 Fuss 4 Zoll, und die mit Leinwand überspannte Holztafel ist vor dem Auftragen des Malgrundes mit einem kräftigen Firnis, vielleicht Cedern-Öl, getränkt worden. Der Farbenauftrag zeigt die dem Wurmser eigene Klarheit, die Lichtpartien sind zwar hie und da ausgespart, doch die Hauptlichter kräftig mit Deckfarben aufgesetzt, wie auch die Haare mit einzelnen feinen Linien gezeichnet. Von italienischen Einflüssen, denen sich Meister Nicolaus nicht verschlossen hat, ist dieses Gemälde ziemlich frei, wesshalb wir es seiner Frühzeit zuschreiben möchten.

Dafür spricht auch der Umstand, dass der Künstler den Hintergrund nicht vergoldet, sondern versilbert hat, was insofern stört, als das Silber verdunkelt und stellenweise ganz schwarz geworden ist.

Von den im Lande vorkommenden Tafelgemälden ist dieses das grösste: es soll der 1420 zerstörten Minoritenkirche angehört haben und durch Kaiser Karl dahin gestiftet worden sein: bei der bedeutenden Grösse ist räthselhaft, wie es der Verwüstung entgangen ist. Da das Bild sehr ungünstig beleuchtet und obendrein so hoch angebracht ist, dass die Einzelheiten selbst von dem schärfsten Auge nicht wahrgenommen werden, sei noch bemerkt, dass als die beste Zeit zur Betrachtung die Nachmittagsstunden von 2—4 Uhr sich eignen: früher und später hindern die den Altar überstreichenden Sonnenstrahlen die Übersicht.

Ein diesem sehr ähnliches Gemälde, derselben Zeit angehörend, aber entsetzlich durch Übermalungen verdorben, erblickt man in der Decanalkirche zu Wildenschwert. Format und Anordnung sind hier wie dort nahezu gleich, doch steht das Wildenschwerter Bild auf Goldgrund und sind auch zu den Füßen der heiligen Jungfrau Engel angebracht. Es scheint daher eine Variante des erstbeschriebenen Werkes zu sein, aus derselben Schule hervorgegangen und (soweit die Überpinselungen erkennen lassen) etwas jünger als jenes, worauf die besser gezeichneten Hände hindeuten.

Ein sehr werthvolles, mit der Hohenfurter Madonna in allen Theilen übereinstimmendes Gemälde enthält der linke Seitenaltar in der Stephanskirche zu Prag. Durch eine aufgesetzte silberne Krone und aller-

lei Opfergaben fast ganz verdeckt und in einen Glaskasten eingefügt, ist dieses Werk selbst den Kunstfreunden in Prag unbekannt, weil die wenigen nicht verdeckten Theile unter dem Schimmer des Glases nicht übersehen werden können.

Erst nach jahrelangem Bemühen wurde mein Gesuch bewilligt, den mit eisernen Bändern befestigten Glaskasten herabheben und öffnen zu dürfen, worauf ich ein Mariengesicht erblickte, welches an Zartheit selbst das Hohenfurter Bild übertrifft. Die Farbe jedoch ist stark verblichen. Auf dem Rahmen sind ausnahmsweise Scenen aus dem neuen Testament angebracht; Verkündigung, Geburt Christi, Heil. drei Könige und Darbringung im Tempel, Figuren von zwei Zoll Höhe mit grösster Sauberkeit vollendet.

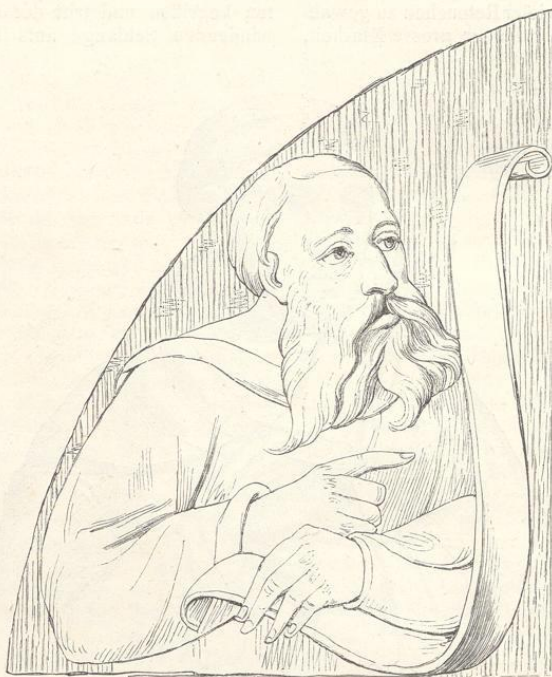


Fig. 133. (Karlstein.)

#### Theodoricus primus Magister.

Dieser neben Wurmser hervorragendste Maler des durch den Kaiser zusammenberufenen Künstlerkreises tritt uns im Jahre 1348 als Vorsteher der Malerbruderschaft und bereits anerkannter Meister entgegen, doch ist uns weder sein Geburtsort noch seine Schule bekannt, und auch der kaiserliche Gnadenbrief gewährt über die Lebensverhältnisse des Künstlers nicht den geringsten Aufschluss. Die dem Namen Theodorich angehängte Bezeichnung „von Prag“ ist neuesten Ursprungs und kommt weder in der karolinischen Schrift vor, noch ist sie den Forschern Pelzel, Jahn und Dlabac, welche sich mit der Geschichte des Künstlers beschäftigten und von denen die beiden letzteren noch im gegen-

wärtigen Jahrhundert wirkten, bekannt: vielmehr sind alle geneigt, eine deutsche Abkunft anzunehmen, weil der Name Dietrich (Theodorich) zumeist in Schwaben getroffen wird.<sup>1</sup> Der kaiserliche Erlass lautet mit Hinweglassung der überflüssigen Wiederholungen:

Karolus Quartus etc. Notum facimus tenore presentium universis. Quod advertentes artificiosam picturam et solemnem Regalis nostre Capelle in Karlstein, quâ fidelis nobis dilectus Magister Theodoricus, pictor noster et familiaris, ad honorem omnipotentis Dei et inclytam laudem nostre dignitatis Regie predictam Capellam tam ingeniose et artificialiter decoravit, et innate fidelitatis constantiam, et obsequiorum aliorum puritatem

<sup>1</sup> Jahn: über die ältesten Maler Böhmens. in Riegers Statistik. I. 66 ff. — Pelzel, Kaiser Karl der Vierte. II. 789. J. Schaller, Topographie, Berauner Kreis, 16. Dlabac, Künstlerlexicon. I. 321. Ueberall wird der Künstler Dietrich genannt.

continuum, quibus etiam idem nostre Celsitudini cordis sinceritate complacuit, et desiderat nihilominus in antea studiosa voluntate, efficacique opere ferventius complacere. Volentes igitur de innata nobis regie benignitatis Clementia, premissorum intuitu eidem, ejusque heredibus alienius retributionis recompensam facere, et gratiam specialem, animo deliberato, sano etiam Principum Baronum, Nobilium et aliorum fidelium accedente consilio de certa nostra scientia, et auctoritate Regia Boemie predicto Theodorico, et suis heredibus legitimis curiam, quam in villa Morzina cum quatuor mansis agrorum obtinere dignoscitur, ab exactione, Steura, collecta, angariis et perangariis, ungelto, contributionibus, ac omnibus et singulis aliis oneribus, quibuscunque etiam designari specialibus valeant vocabulis per Nos, heredes et Successo-

res nostros Reges Boemie, aut officiales nostros, et eorum per Regnum Boemie ex quacunque causa in futurum, quomodolibet imponendis eximimus, absolvimus, libertavimus, libertamus nihilominus per presentes taliter tamen, quod predictus Theodoricus et sui heredes, qui pro tempore fuerint, ob reverentiam divini numinis, et solemnitatem Capelle regalis predictae, perpetuo de curia, et quatuor mansis prefatis in antea triginta talenta cere, quorum quindecim in festo S. Michaelis Archangeli venturo proxime tunc incipiendo, et alia quindecim in festo S. Georgii Martiris immediate sequenti, et sic annis singulis in antea continuandum, nomine pensionis annue dare, et solvere sine contradictionis obstaculo teneantur. Mandantes igitur universis et singulis Burggraviis, Officialibus, Viceofficialibus, Procuratoribus censuum,

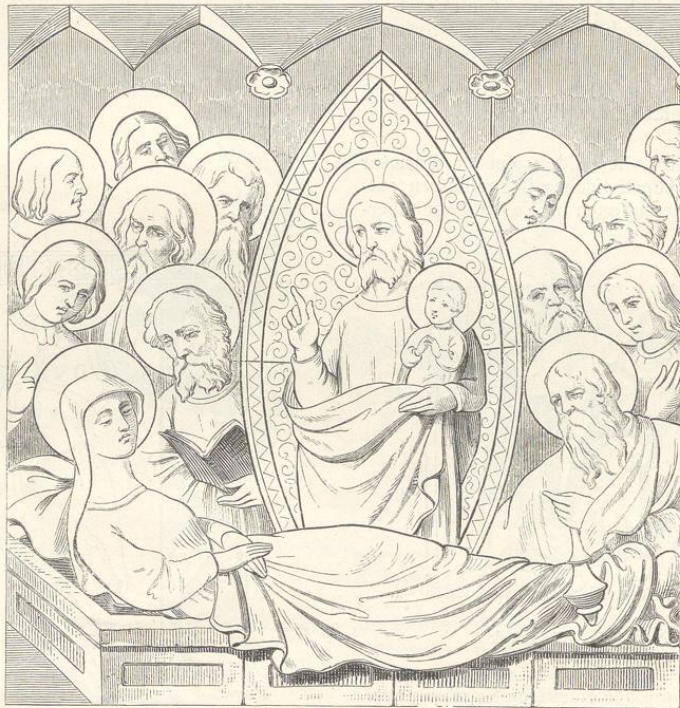


Fig. 134. (Kolin.)

et redditum nostrorum collectoribus per Regnum nostrum Boemie ubilibet constitutis qui sunt, vel pro tempore fuerint fidelibus nostris dilectis, ne a predicto Theodorico aut heredibus suis legitimis, de curia et quatuor mansis agrorum prefatis ultra prefata fringinta talenta cere aliquid exigere aut extorquere presumant, sed potius ipsos circa prefatam nostram gratiam inviolabiliter conservare studeant, prout indignationem nostram gravem, et penam eis pro motu nostro proprio infligendam voluerint acrius evitare. Presentium etc. — Datum Prage A. Dni. MCCCLXVII. Indict. V. quarta Kal. May. etc. —

Theoderich oder Dietrich scheint bis zum Jahre 1370 ausschliesslich mit der Kreuz-Capelle, welche in der Urkunde Königs-Capelle genannt wird, beschäftigt

gewesen zu sein. Die meisten der daselbst befindlichen Gemälde sind Tafeln, deren heute noch mit Zurechnung einiger kleinen Zwickelbilder, die in die Gewölbeabschnitte eingepasst sind, nicht weniger als 133 gezählt werden, obwohl mehrere Lücken von den Wänden herabstarren. Auch die Wandmalerei hat er geübt und die in den Fensternischen angebrachten Wandgemälde tragen in unzweifelhafter Weise alle seine Eigenthümlichkeiten; wie überhaupt undenkbar erscheint, dass in dieser Capelle andere Künstler beschäftigt gewesen sein sollten, als Dietrich und seine Gehilfen. Einen Zusammenhang zeigen die Wandgemälde nicht: sie sind des verschiedensten Inhalts und willkürlich nebeneinander gestellt: man sieht in einem Fensterbogen das apokalyptische

Lamm, die sieben Leuchter und ähnliche Anspielungen, im zweiten den englischen Gruss, daneben die Erweckung des Lazarus, die Anbetung der Weisen und noch einige so sehr beschädigte Darstellungen, dass sie nicht mehr genau bestimmt werden können. Dass auch die Tafelbilder keine gegenseitige Beziehung aussprechen, haben wir bei Erklärung der Burg Karlstein erwähnt und es bleibt nur beizufügen, dass Meister Dietrich einen grossen Kreis von Schülern herangebildet zu haben scheint, während er in Karlstein arbeitete. Die grosse Anzahl der Gemälde, die endlos vielen Arbeiten, welche die Herstellung und Grundirung der Holztafeln, das Aufsetzen der gepressten Ornamente und Embleme, dann das Vergolden der Hintergründe erforderte (Dinge, welche damals jeder Maler in seiner Werkstätte ausführen musste), setzen auch viele Gehilfen voraus. Auch entwickelt die Schule Dietrichs bald nachher eine ausgebreitete Thätigkeit, welche sich weit über die Gränzen Böhmens ausdehnt.

### Verschmelzung der Schulen.

So entschieden sich die beiden Meister Wurmser und Dietrich in ihren künstlerischen Bestrebungen entgegenstehen (und vielleicht auch im Leben gegenüber-



Fig. 135. (Prag, k. k. Bibliothek.)

standen), gehen doch die beiderseitigen Schulen unvermerkt ineinander über. Man gewahrt diese Verschmelzung der Schulen am deutlichsten in einem Votivbilde, welches der Erzbischof Očko von Vlašim der Stiftskirche zu Raudnitz verehrt hat, das späterhin einen Platz in der Bildergalerie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag gefunden hat. Die wolligen Haare und verblasenen Gesichter, welche als Eigenthümlichkeiten Dietrich's bezeichnet worden sind, werden in dem Raudnitzer Bilde zwar noch getroffen, aber schon in sehr gemilderter Weise; wogegen die schärfere und feinere Zeichnung Wurmser's in den Einzelheiten besonders den Gewändern sich bemerkbar macht. In der Raudnitzer Kirche sieht man ferner einen Flügelaltar, in dessen mittlerer Tafel der Tod Mariä in alterthümlicher Auffassung dargestellt ist. Maria kniet auf einem Bette und sinkt zusammen, hinter ihr steht Christus und nimmt die Seele in Empfang, während die

Apostel um das Bette herumknien. Die Anordnung verräth tiefes Gefühl, die Ausführung aber ist roh, eine Schtülerarbeit, die mehr guten Willen als Kenntnisse verräth. Die dazu gehörigen Seitenflügel enthalten ein Ecce homo und eine Madonna mit dem Kinde, augenscheinliche Reminiscenzen an die Mutina-Bilder in Karlstein, aber in eine derbe Manier übertragen und dem Gepräge nach der Regierungszeit des Königs Wenzel IV. angehörend. Ähnliche wenig durchgebildete Tafelbilder werden in der Dominicanerkirche zu Budweis, der Pfarrkirche in Deutschbrod und einigen Landkirchen des südlichen Böhmens getroffen, welcher Theil des Landes mit alten Bildern viel reicher ausgestattet ist als der Norden.

Auch in den sehr verblassten Wandgemälden des Kreuzganges in Strakonitz lässt sich eine Verschmel-

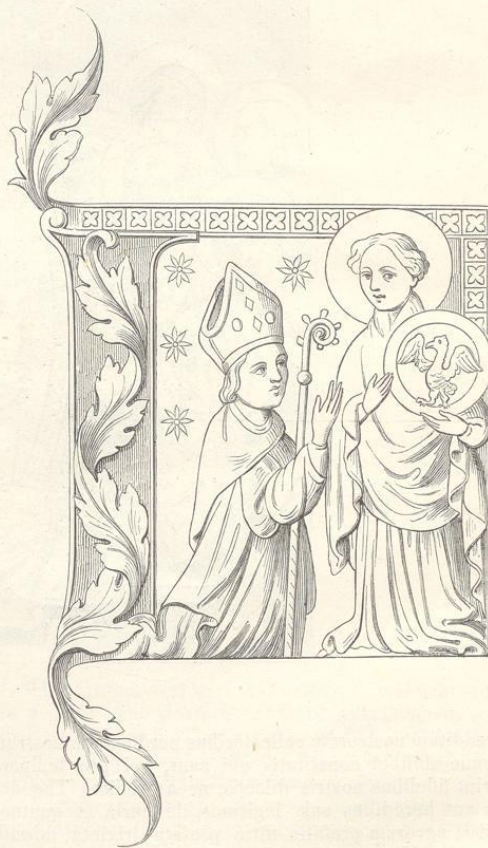


Fig. 136. (Hohenfurth.)

zung der beiden Schulen wahrnehmen, doch herrscht im allgemeinen Theodorichs Manier vor. Diese Gemälde sind übrigens nicht gleichzeitig gefertigt, einiges scheint sogar der vor-karolinischen Periode anzugehören. Wir werden uns im folgenden Abschnitte noch mit Theodorich und seiner Schule zu beschäftigen haben.

Illustrationen:

Kirchenlehrer von Theodorich, Fig. 132. (Im Texte S. 123).

Evangelist von demselben, Fig. 133. (Im Texte S. 124).

Glasmalerei.

Die Glasmalerei wurde zwar geübt, erfreute sich jedoch weder eines höheren Aufschwunges noch allgemeiner Verbreitung. Man darf sich durch die Worte der Chronisten (namentlich des Franciscus) nicht täuschen lassen, wenn von so prächtigen gemalten Fenstern gesprochen wird, dass nie schöneres gesehen worden sei. Diese Beschreibungen beziehen sich nur auf bunte Glastafeln, wie man sie heute noch da und dort, z. B. in der Kirche zu Nimburg trifft. Die wenigen

Reste von Glasbildern, welche dem XIV. Jahrhundert entstammen, sind unbedeutend und gehören nur kleineren Zusammenstellungen an. Bruchstücke dieser Art sieht man in der Katharinen-Capelle zu Karlstein und in einigen Sammlungen. Künstlerischen Werth besitzen nur zwei in der Bartholomäus-Kirche zu Kolin vorhandene Theile eines grösseren Bildes, welches die Geschichte der heiligen Jungfrau Maria zum Inhalt hatte und das wohl ein Geschenk des Kaisers Karl sein mochte. In dem besser erhaltenen Flügel ist der Tod Marias dargestellt und zwar nach der oben erwähnten Tradition, dass Christus zwischen den versammelten Jüngern erschienen sei und die Seele, welche die Gestalt eines kleinen Kindes hat, der Scheidenden abgenommen und in den Himmel geführt habe. Die sterbende Jungfrau liegt ausgestreckt auf einem Ruhebette, hinter welchem Christus steht, dessen überirdische Erscheinung durch die Mandorla ausgedrückt ist. An jeder Seite sind sechs Apostel angebracht, von denen aber nur die Köpfe



Fig. 137. (Prag, Museum.)

gesehen werden. Die Figur Mariens ist mit tiefer Empfindung aufgefasst und die einzelnen Köpfe gut charakterisirt. Wo aber dieses treffliche Gemälde gefertigt wurde, ist unbekannt.

Das Glasgemälde in Kolin, Fig. 134. (Im Texte S. 125).

Miniaturen.

circa 1335 — 1360.

Dieser Kunstzweig war von je in Böhmen der beliebteste und wurde nicht allein in den Klöstern, sondern auch von weltlichen Illuminatoren betrieben. Zu welcher bedeutender Höhe die Miniaturmalerei schon um 1312 gelangt war, haben wir aus dem Passionale der Prinzessin Kunigunde ersehen, wiewohl über dieses Bilderwerk zu bemerken ist, dass es in seiner Art einzig dasteht und ähnliches nicht wieder geschaffen wurde. Es trat auch schon um diese Zeit die Aquarellmalerei mehr und mehr zurück um der Deckfarbenmanier Platz zu machen, weil diese eine ungleich höhere Farben-

pracht entwickeln lässt. Die Anzahl der mit Miniaturen ausgestatteten Pergamentschriften aus Karls Zeit ist höchst bedeutend: es dürften deren gegen dreissig im Lande vorhanden sein, von denen die Bibliothek des Domcapitels nahezu die Hälfte besitzt. Auch die Bibliothek der k. k. Universität und des böhmischen Museums in Prag, die Stiftsbibliothek zu Hohenfurth und die fürstlich Lobkovic'sche Sammlung in Raudnitz enthalten höchst werthvolle Werke dieser Art, denen sich einzelne in auswärtigen Sammlungen befindliche Codices anreihen. Die Miniaturen eines Messbuches, welches in der Dombibliothek aufbewahrt wird, rühren von Peter Břuchatý (in welchem Wocel den im Malerprotokoll vorkommenden Petrus Ventrosus vermuthet) her und zeichnen sich besonders durch scharfen Ausdruck und Farbenpracht aus; dabei sind die Bilder meist in den Umfang der Anfangsbuchstaben eingepasst, welche Anordnung bis zur Mitte des Jahrhunderts vorzugsweise beliebt war. An dieses Werk schliesst sich eine Bilder-Bibel in derselben Bibliothek an, anscheinend etwas jünger, ebenfalls reich decorirte Initia-

len enthaltend. Nun folgen dem Alter nach mehrere grösstentheils sehr umfangreiche Psalterien und Erbauungsbücher, welche der Erzbischof Arnest für den Gebrauch angehender Cleriker hat anfertigen lassen und die erst im Laufe der letzten Jahre durch die Bemühungen des gegenwärtigen Dom-Seniors und rühmlichst gekanntem Geschichtsforschers P. A. Frind ans Licht gebracht und der Dombibliothek einverleibt wurden. Jedes enthält nur ein oder zwei Bilder in der Manier des Bruchaty, jedoch schwächer in der Zeichnung. Die breite verblaste Gesichtsbildung, welche Kugler, Waagen und Schnaase als Eigenthümlichkeit der böhmischen Schule bezeichnen, tritt in diesen Miniaturen auffallend hervor. Grazierer erscheinen die Illustrationen dreier Miniaturwerke mittlern Formates mit Figürchen von nur etwa 5 Cm. Höhe, die wahrscheinlich von einer und derselben Hand

herrühren. Die erste dieser Pergamentschriften befindet sich in der kaiserlichen Bibliothek zu Prag, führt den Titel: Naučeni Křestanské pravdi (Christliche Unterweisung) und wurde auf Veranlassung des Thomas Stitny gefertigt. Es enthält dieses 30 Cm. hohe und 21 Cm. breite Buch 158 zum Theil sehr defecte Pergamentblätter mit zahlreichen Initialen, unter denen die sieben Sacramente, die Einkleidung einer Nonne und die Krönung Mariae durch zarte Ausführung hervorragen. Von den beiden andern eben so grossen und in derselben Weise ausgestatteten Werken ist das eine im Besitze des Stiftes Hohenfurt, das andere in der Raudnitzer Bibliothek. Beide enthalten zumeist Initialen mit einzelnen Heiligenbildern. Mit Vergoldungen ist gespart und freie Rankenwerke kommen nur ausnahmsweise vor; die Hintergründe sind gewöhnlich tapetenartig gemustert und der Farbauftrag sehr har-

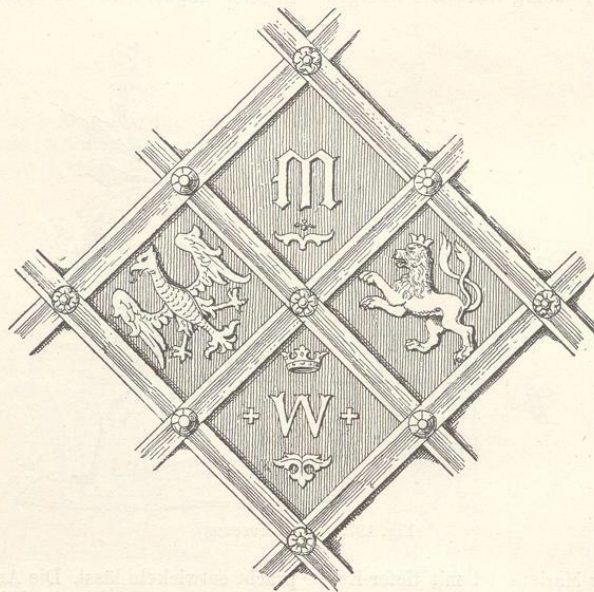


Fig. 138. (Prager Dom.)

monisch, wobei gebrochene Töne vorherrschen. Ein italienischer Hauch durchzieht alle in den obigen Büchern enthaltenen Malereien, auch sind sie sämtlich mit Deckfarben ausgeführt.

**Illustrationen.**

Die Beichte aus Stitny's Erbauungsbuch, Fig. 135. (Im Texte S. 126).

Initiale aus einem Hohenfurter Codex, Fig. 136. (Im Texte S. 126).

**Miniaturen.**

circa 1360 — 1380.

Bis annähernd zum Jahre 1360 bewegt sich die Miniaturmalerei so ziemlich in derselben alterthümlichen Weise, welche schon in dem Vyšehrad Codex einge-

halten worden ist: die eingeschalteten Bilder sind theils in selbstständiger Form dem Ganzen oder den einzelnen Capiteln vorgesetzt, theils leiten sie als verzierte Anfangsbuchstaben die Abschnitte ein. Immer jedoch dienen die Gemälde als Erklärung des jemaligen Textes, wie denn die Illustration von vornherein Aufgabe der Miniaturmalerei war. Wurden hie und da humoristische Anspielungen, Karikaturen und architektonische Ornamente eingeschaltet, so standen solche Lückenbüsser doch immer in einiger Beziehung zu der Darstellung und blieben dieser untergeordnet, wie u. a. in dem Codex Mater Verborum oder in der Jaromir'schen Bibel. Erst nach der Mitte des Jahrhunderts, um 1360 oder noch etwas später wurde es üblich, die Schriften mit allerlei Rankenwerken, Blumen, Landschaften und verschiedenartigsten Darstellungen auszustatten, welche mit dem Texte nicht den geringsten Zusammenhang haben.

Meister dieser neueren Richtung ist Zbyšek (Zbinko) von Trotina, einer der phantasie reichsten Künstler des Mittelalters, dessen Fleiss nicht mindere Bewunderung verdient als seine geistreiche Auffassung. Das dilettantenhafte Gepräge, welches der Miniaturmalerei anhaftet und in italienischen, deutschen wie französischen Werken häufig getroffen wird, ist in den Bildern des Zbinko vollkommen abgestreift: er zeichnet sicher und correct, führt jeden Gegenstand mit gleicher Sorgfalt aus und bewährt im Ganzen wie in allen Einzelheiten einen höchst geläuterten Geschmack. Dabei versteht es der Künstler, selbst den geringfügigsten Dingen, einem Büschel Farrenkräuter, einigen Kornähren, einem Lattenzaun u. s. w. malerische Seiten abzugewinnen und sie mit Geschick zu Mittelpunkten seiner Darstellungen zu machen.

Seine kostbarsten Werke sind in den Besitz des böhmischen Museums gelangt, nemlich ein Gebetbuch des Erzbischofs Arnest und ein Reise-Brevier des Bischofs Johann von Leitomyšl. Das erstere enthält nur zwei Bilder: die Verkündigung und die Darstellung im Tempel, ausgestattet mit 16 Cm. hohen Figuren von seltener Schönheit und Gefühlstiefe. In diesen Bildern begegnen wir zum erstenmal dem Bestreben, die Farben perspectivisch abzustufen und ein naturwahres Colorit zu gewinnen. Die Farbenharmonie ist so gelungen, dass von allen bekannten Miniaturen nur die Eyck'schen mit denen des Zbyšek verglichen werden können. Die Ausführung dieses Gebetbuches scheint in die letzten Lebensjahre des Erzbischofs Arnest (gestorben am 30 Juni 1364) zu fallen; es ging, wie sich aus der Technik entnehmen lässt, dem erwähnten Reisebrevier voran. Dieses

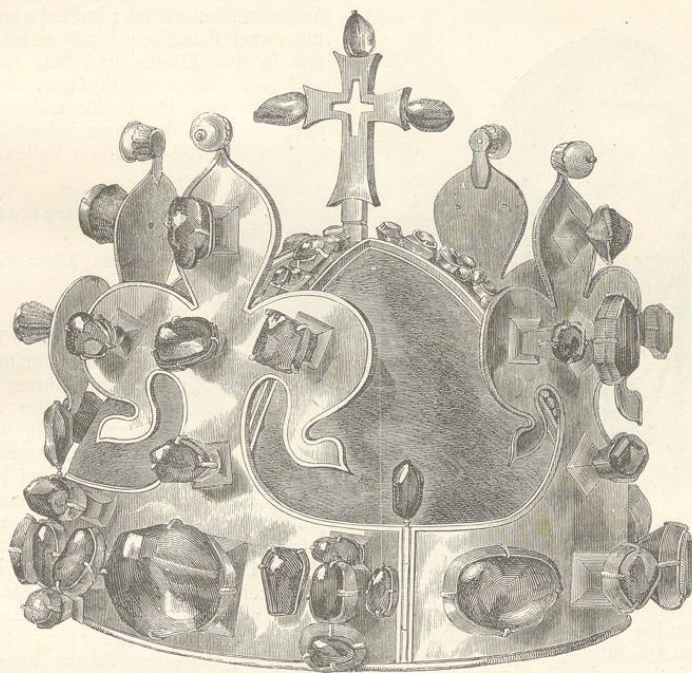


Fig. 139. (Prag.)

ist auf jeder Seite überschrieben mit den Worten: „Liber Viaticus dñi Johannis luthomyssl~ Imperial~ consil.“ Johann von Neumarkt (de novo foro) bekleidete die Stelle eines Hofkanzlers unter Kaiser Karl und stand dem Leitomyšler Bisthum von 1354 bis 1364 vor: er war ein Mann von grosser Gelehrsamkeit, Freund der Künste, gründete zu Leitomyšl auch ein Augustiner-Eremitenkloster mit einer grossartigen Kirche zum heil. Kreuz, in welcher er 1380 begraben wurde. Über die Entstehungszeit des Reise-Breviers sind wir im Unklaren, gewöhnlich nimmt man das Jahr 1360 an, viele Umstände jedoch deuten auf ein etwa fünfzehn Jahre jüngeres Alter hin. Der auf sorgfältigst geglättetes Pergament

geschriebene Codex ist 39 Cm. breit und 50 Cm. hoch, die Malereien sind durchaus mit Deckfarben ausgeführt, der Auftrag noch feiner und eleganter als in dem vorbeschriebenen Werke. Man trifft Initialen und Randverzierungen in diesem Buche: die ersteren stehen gewöhnlich auf blauen Grunde, in welchen lichtblaue Ornamente mit etwas Gold eingezeichnet sind. Die Randverzierungen zeigen den Übergang von der noch bei Bruchatý vorwaltenden romanischen Decorationsweise zu den leichtgeschwungenen bereits etwas stacheligen gothischen Arabesken. Der Künstler zieht alle möglichen Pflanzen und Blüten in seinen Bereich, als: Erdbeeren Lilien, Bohnen, Eichen und Tannenreiser, Weinranken

len enthaltend. Nun folgen dem Alter nach mehrere grösstentheils sehr umfangreiche Psalterien und Erbauungsbücher, welche der Erzbischof Arnest für den Gebrauch angehender Cleriker hat anfertigen lassen und die erst im Laufe der letzten Jahre durch die Bemühungen des gegenwärtigen Dom-Seniors und rühmlichst gekanntem Geschichtsforschers P. A. Frind ans Licht gebracht und der Dombibliothek einverleibt wurden. Jedes enthält nur ein oder zwei Bilder in der Manier des Bruchaty, jedoch schwächer in der Zeichnung. Die breite verblaste Gesichtsbildung, welche Kugler, Waagen und Schnaase als Eigenthümlichkeit der böhmischen Schule bezeichnen, tritt in diesen Miniaturen auffallend hervor. Grazierer erscheinen die Illustrationen dreier Miniaturwerke mittlern Formates mit Figürchen von nur etwa 5 Cm. Höhe, die wahrscheinlich von einer und derselben Hand

herrühren. Die erste dieser Pergamentschriften befindet sich in der kaiserlichen Bibliothek zu Prag, führt den Titel: Naučeni Křestanské pravdi (Christliche Unterweisung) und wurde auf Veranlassung des Thomas Stitny gefertigt. Es enthält dieses 30 Cm. hohe und 21 Cm. breite Buch 158 zum Theil sehr defecte Pergamentblätter mit zahlreichen Initialen, unter denen die sieben Sacramente, die Einkleidung einer Nonne und die Krönung Mariae durch zarte Ausführung hervorragen. Von den beiden andern eben so grossen und in derselben Weise ausgestatteten Werken ist das eine im Besitze des Stiftes Hohenfurt, das andere in der Raudnitzer Bibliothek. Beide enthalten zumeist Initialen mit einzelnen Heiligenbildern. Mit Vergoldungen ist gespart und freie Rankenwerke kommen nur ausnahmsweise vor; die Hintergründe sind gewöhnlich tapetenartig gemustert und der Farbauftrag sehr har-

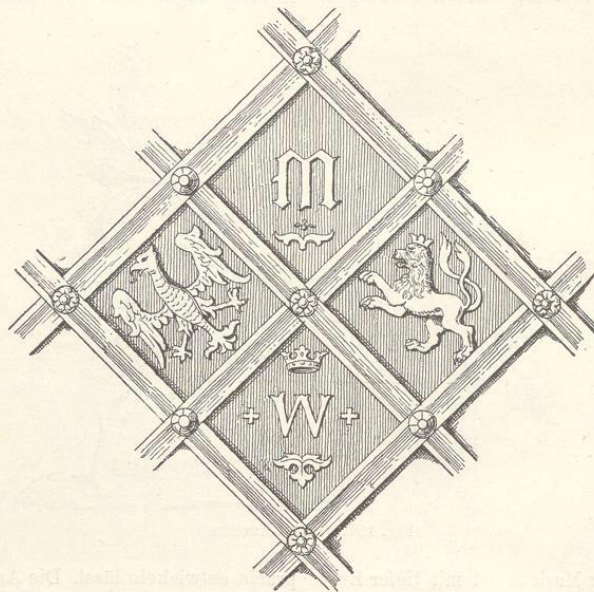


Fig. 138. (Prager Dom.)

monisch, wobei gebrochene Töne vorherrschen. Ein italienischer Hauch durchzieht alle in den obigen Büchern enthaltenen Malereien, auch sind sie sämtlich mit Deckfarben ausgeführt.

**Illustrationen.**

Die Beichte aus Stitny's Erbauungsbuch, Fig. 135. (Im Texte S. 126).

Initiale aus einem Hohenfurter Codex, Fig. 136. (Im Texte S. 126).

**Miniaturen.**

circa 1360 — 1380.

Bis annähernd zum Jahre 1360 bewegt sich die Miniaturmalerei so ziemlich in derselben alterthümlichen Weise, welche schon in dem Vyšehrad Codex einge-

halten worden ist: die eingeschalteten Bilder sind theils in selbstständiger Form dem Ganzen oder den einzelnen Capiteln vorgesetzt, theils leiten sie als verzierte Anfangsbuchstaben die Abschnitte ein. Immer jedoch dienen die Gemälde als Erklärung des jemaligen Textes, wie denn die Illustration von vornherein Aufgabe der Miniaturmalerei war. Wurden hie und da humoristische Anspielungen, Karikaturen und architektonische Ornamente eingeschaltet, so standen solche Lückenbüsser doch immer in einiger Beziehung zu der Darstellung und blieben dieser untergeordnet, wie u. a. in dem Codex Mater Verborum oder in der Jaromir'schen Bibel. Erst nach der Mitte des Jahrhunderts, um 1360 oder noch etwas später wurde es üblich, die Schriften mit allerlei Rankenwerken, Blumen, Landschaften und verschiedenartigsten Darstellungen auszustatten, welche mit dem Texte nicht den geringsten Zusammenhang haben.

Meister dieser neueren Richtung ist Zbyšek (Zbinko) von Trotina, einer der phantasie reichsten Künstler des Mittelalters, dessen Fleiss nicht mindere Bewunderung verdient als seine geistreiche Auffassung. Das dilettantenhafte Gepräge, welches der Miniaturmalerei anhaftet und in italienischen, deutschen wie französischen Werken häufig getroffen wird, ist in den Bildern des Zbinko vollkommen abgestreift: er zeichnet sicher und correct, führt jeden Gegenstand mit gleicher Sorgfalt aus und bewährt im Ganzen wie in allen Einzelheiten einen höchst geläuterten Geschmack. Dabei versteht es der Künstler, selbst den geringfügigsten Dingen, einem Büschel Farrenkräuter, einigen Kornähren, einem Lattenzaun u. s. w. malerische Seiten abzugewinnen und sie mit Geschick zu Mittelpunkten seiner Darstellungen zu machen.

Seine kostbarsten Werke sind in den Besitz des böhmischen Museums gelangt, nemlich ein Gebetbuch des Erzbischofs Arnest und ein Reise-Brevier des Bischofs Johann von Leitomyšl. Das erstere enthält nur zwei Bilder: die Verkündigung und die Darstellung im Tempel, ausgestattet mit 16 Cm. hohen Figuren von seltener Schönheit und Gefühlstiefe. In diesen Bildern begegnen wir zum erstenmal dem Bestreben, die Farben perspectivisch abzustufen und ein naturwahres Colorit zu gewinnen. Die Farbenharmonie ist so gelungen, dass von allen bekannten Miniaturen nur die Eyck'schen mit denen des Zbyšek verglichen werden können. Die Ausführung dieses Gebetbuches scheint in die letzten Lebensjahre des Erzbischofs Arnest (gestorben am 30 Juni 1364) zu fallen; es ging, wie sich aus der Technik entnehmen lässt, dem erwähnten Reisebrevier voran. Dieses

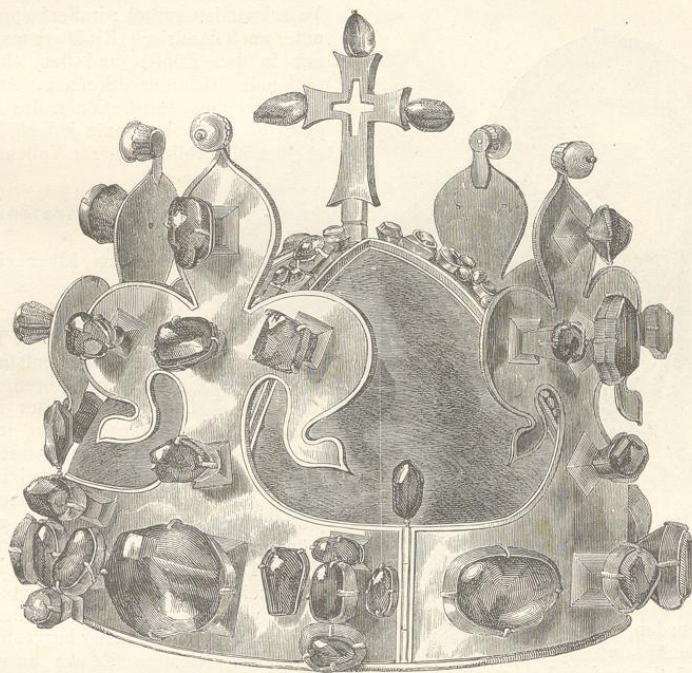


Fig. 139. (Prag.)

ist auf jeder Seite überschrieben mit den Worten: „Liber Viaticus dñi Johannis luthomyssl~ Imperial~ consil.“ Johann von Neumarkt (de novo foro) bekleidete die Stelle eines Hofkanzlers unter Kaiser Karl und stand dem Leitomyšler Bisthum von 1354 bis 1364 vor: er war ein Mann von grosser Gelehrsamkeit, Freund der Künste, gründete zu Leitomyšl auch ein Augustiner-Eremitenkloster mit einer grossartigen Kirche zum heil. Kreuz, in welcher er 1380 begraben wurde. Über die Entstehungszeit des Reise-Breviers sind wir im Unklaren, gewöhnlich nimmt man das Jahr 1360 an, viele Umstände jedoch deuten auf ein etwa fünfzehn Jahre jüngeres Alter hin. Der auf sorgfältigst geglättetes Pergament

geschriebene Codex ist 39 Cm. breit und 50 Cm. hoch, die Malereien sind durchaus mit Deckfarben ausgeführt, der Auftrag noch feiner und eleganter als in dem vorbeschriebenen Werke. Man trifft Initialen und Randverzierungen in diesem Buche: die ersteren stehen gewöhnlich auf blauen Grunde, in welchen lichtblaue Ornamente mit etwas Gold eingezeichnet sind. Die Randverzierungen zeigen den Übergang von der noch bei Bruchatý vorwaltenden romanischen Decorationsweise zu den leichtgeschwungenen bereits etwas stacheligen gothischen Arabesken. Der Künstler zieht alle möglichen Pflanzen und Blüten in seinen Bereich, als: Erdbeeren Lilien, Bohnen, Eichen und Tannenreiser, Weinranken

len enthaltend. Nun folgen dem Alter nach mehrere grösstentheils sehr umfangreiche Psalterien und Erbauungsbücher, welche der Erzbischof Arnest für den Gebrauch angehender Cleriker hat anfertigen lassen und die erst im Laufe der letzten Jahre durch die Bemühungen des gegenwärtigen Dom-Seniors und rühmlichst gekanntem Geschichtsforschers P. A. Frind ans Licht gebracht und der Dombibliothek einverleibt wurden. Jedes enthält nur ein oder zwei Bilder in der Manier des Bruchaty, jedoch schwächer in der Zeichnung. Die breite verblaste Gesichtsbildung, welche Kugler, Waagen und Schnaase als Eigenthümlichkeit der böhmischen Schule bezeichnen, tritt in diesen Miniaturen auffallend hervor. Grazierer erscheinen die Illustrationen dreier Miniaturwerke mittlern Formates mit Figürchen von nur etwa 5 Cm. Höhe, die wahrscheinlich von einer und derselben Hand

herrühren. Die erste dieser Pergamentschriften befindet sich in der kaiserlichen Bibliothek zu Prag, führt den Titel: Naučeni Křestanské pravdi (Christliche Unterweisung) und wurde auf Veranlassung des Thomas Stitny gefertigt. Es enthält dieses 30 Cm. hohe und 21 Cm. breite Buch 158 zum Theil sehr defecte Pergamentblätter mit zahlreichen Initialen, unter denen die sieben Sacramente, die Einkleidung einer Nonne und die Krönung Mariae durch zarte Ausführung hervorragen. Von den beiden andern eben so grossen und in derselben Weise ausgestatteten Werken ist das eine im Besitze des Stiftes Hohenfurt, das andere in der Raudnitzer Bibliothek. Beide enthalten zumeist Initialen mit einzelnen Heiligenbildern. Mit Vergoldungen ist gespart und freie Rankenwerke kommen nur ausnahmsweise vor; die Hintergründe sind gewöhnlich tapetenartig gemustert und der Farbauftrag sehr har-

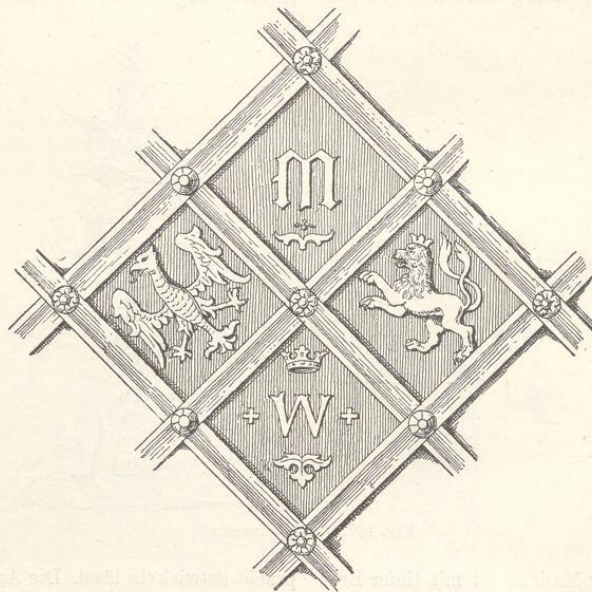


Fig. 138. (Prager Dom.)

monisch, wobei gebrochene Töne vorherrschen. Ein italienischer Hauch durchzieht alle in den obigen Büchern enthaltenen Malereien, auch sind sie sämtlich mit Deckfarben ausgeführt.

**Illustrationen.**

Die Beichte aus Stitny's Erbauungsbuch, Fig. 135. (Im Texte S. 126).

Initiale aus einem Hohenfurter Codex, Fig. 136. (Im Texte S. 126).

**Miniaturen.**

circa 1360 — 1380.

Bis annähernd zum Jahre 1360 bewegt sich die Miniaturmalerei so ziemlich in derselben alterthümlichen Weise, welche schon in dem Vyšehrad Codex einge-

halten worden ist: die eingeschalteten Bilder sind theils in selbstständiger Form dem Ganzen oder den einzelnen Capiteln vorgesetzt, theils leiten sie als verzierte Anfangsbuchstaben die Abschnitte ein. Immer jedoch dienen die Gemälde als Erklärung des jemaligen Textes, wie denn die Illustration von vornherein Aufgabe der Miniaturmalerei war. Wurden hie und da humoristische Anspielungen, Karikaturen und architektonische Ornamente eingeschaltet, so standen solche Lückenbüsser doch immer in einiger Beziehung zu der Darstellung und blieben dieser untergeordnet, wie u. a. in dem Codex Mater Verborum oder in der Jaromir'schen Bibel. Erst nach der Mitte des Jahrhunderts, um 1360 oder noch etwas später wurde es üblich, die Schriften mit allerlei Rankenwerken, Blumen, Landschaften und verschiedenartigsten Darstellungen auszustatten, welche mit dem Texte nicht den geringsten Zusammenhang haben.

Meister dieser neueren Richtung ist Zbyšek (Zbinko) von Trotina, einer der phantasie reichsten Künstler des Mittelalters, dessen Fleiss nicht mindere Bewunderung verdient als seine geistreiche Auffassung. Das dilettantenhafte Gepräge, welches der Miniaturmalerei anhaftet und in italienischen, deutschen wie französischen Werken häufig getroffen wird, ist in den Bildern des Zbinko vollkommen abgestreift: er zeichnet sicher und correct, führt jeden Gegenstand mit gleicher Sorgfalt aus und bewährt im Ganzen wie in allen Einzelheiten einen höchst geläuterten Geschmack. Dabei versteht es der Künstler, selbst den geringfügigsten Dingen, einem Büschel Farrenkräuter, einigen Kornähren, einem Lattenzaun u. s. w. malerische Seiten abzugewinnen und sie mit Geschick zu Mittelpunkten seiner Darstellungen zu machen.

Seine kostbarsten Werke sind in den Besitz des böhmischen Museums gelangt, nemlich ein Gebetbuch des Erzbischofs Arnest und ein Reise-Brevier des Bischofs Johann von Leitomyšl. Das erstere enthält nur zwei Bilder: die Verkündigung und die Darstellung im Tempel, ausgestattet mit 16 Cm. hohen Figuren von seltener Schönheit und Gefühlstiefe. In diesen Bildern begegnen wir zum erstenmal dem Bestreben, die Farben perspectivisch abzustufen und ein naturwahres Colorit zu gewinnen. Die Farbenharmonie ist so gelungen, dass von allen bekannten Miniaturen nur die Eyck'schen mit denen des Zbyšek verglichen werden können. Die Ausführung dieses Gebetbuches scheint in die letzten Lebensjahre des Erzbischofs Arnest (gestorben am 30 Juni 1364) zu fallen; es ging, wie sich aus der Technik entnehmen lässt, dem erwähnten Reisebrevier voran. Dieses

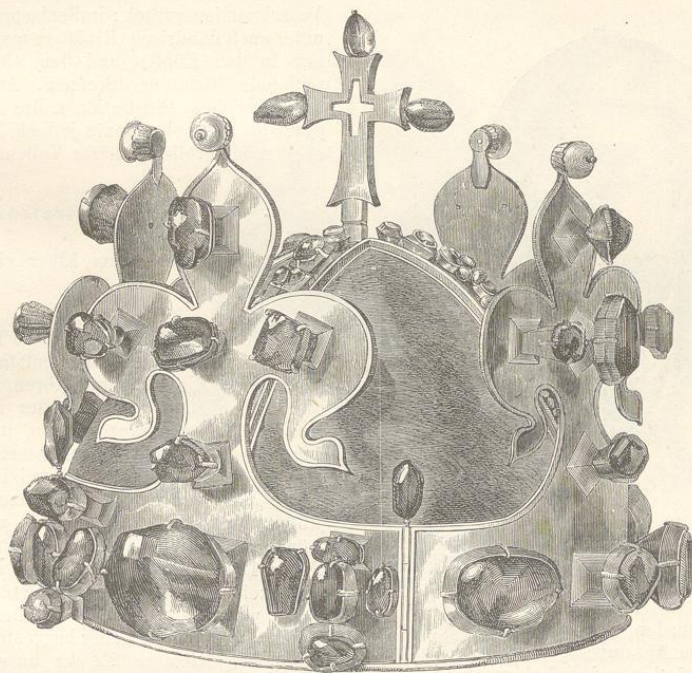


Fig. 139. (Prag.)

ist auf jeder Seite überschrieben mit den Worten: „Liber Viaticus dñi Johannis luthomyssl~ Imperial~ consil.“ Johann von Neumarkt (de novo foro) bekleidete die Stelle eines Hofkanzlers unter Kaiser Karl und stand dem Leitomyšler Bisthum von 1354 bis 1364 vor: er war ein Mann von grosser Gelehrsamkeit, Freund der Künste, gründete zu Leitomyšl auch ein Augustiner-Eremitenkloster mit einer grossartigen Kirche zum heil. Kreuz, in welcher er 1380 begraben wurde. Über die Entstehungszeit des Reise-Breviers sind wir im Unklaren, gewöhnlich nimmt man das Jahr 1360 an, viele Umstände jedoch deuten auf ein etwa fünfzehn Jahre jüngeres Alter hin. Der auf sorgfältigst geglättetes Pergament

geschriebene Codex ist 39 Cm. breit und 50 Cm. hoch, die Malereien sind durchaus mit Deckfarben ausgeführt, der Auftrag noch feiner und eleganter als in dem vorbeschriebenen Werke. Man trifft Initialen und Randverzierungen in diesem Buche: die ersteren stehen gewöhnlich auf blauen Grunde, in welchen lichtblaue Ornamente mit etwas Gold eingezeichnet sind. Die Randverzierungen zeigen den Übergang von der noch bei Bruchatý vorwaltenden romanischen Decorationsweise zu den leichtgeschwungenen bereits etwas stacheligen gothischen Arabesken. Der Künstler zieht alle möglichen Pflanzen und Blüten in seinen Bereich, als: Erdbeeren Lilien, Bohnen, Eichen und Tannenreiser, Weinranken

u. s. w. So kommt unter anderen vor, dass ein Blatt ganz mit Erbsenschoten ausgefüllt ist, welcher gewiss trockene Gegenstand mit einer Virtuosität und einem Geschmacke vorgetragen wird, dass selbst die späteren Blumenmaler von Fach, Jan Breughel, de Heem und J. van Huysum nicht besseres aufzustellen vermochten. Die Figuren sind lebensvoll und so scharf charakterisirt, dass man nicht selten an Dürer's Holzschnitte und mehr noch an das von ihm mit Miniaturen ausgestattete Gebetbuch des Kaisers Maximilian I., in der k. Bibliothek zu München, erinnert wird. Man bedauert bei Betrachtung der Arbeiten Zbyšek's nur, dass er sich nicht auch in grösserem Massstabe versucht hat, oder, falls es geschehen sein sollte, dass diese Arbeiten verloren gingen. Auch die in der kaiserlichen Bibliothek zu Wien befindlichen, aber etwas späteren Miniaturwerke, ein Missale des Erzbischofs Zbynko von Hasenburg



Fig. 140. (Prag.)

und eine für den König Wenzel IV. verfasste deutsche Bibel dürfen, wenn sie nicht unmittelbar von diesem Meister gefertigt wurden, seiner Schule zugeschrieben werden. Die bildliche Ausstattung der Werke, von denen das letztere um 1395, das andere bald nach 1400 gefertigt sein mögen, ist dieselbe wie im Liber viaticus: es kommen hier wie dort ganz ähnliche Vignetten, Randzeichnungen und Initialen vor. Über die verschiedenen in der Bibel angebrachten Randzeichnungen, welche sich auf König Wenzels Liebschaft mit einer Bademagd beziehen, spricht sich Pelzel dahin aus, dass diese Zeichnungen erst 1441 auf Veranlassung Kaiser Friedrichs III. dem Buche beigelegt worden seien.<sup>1</sup> Man sieht den König im Bade, wie er von zwei halbnackten Mädchen bedient wird, dann wie er im Stoecke sitzt und die in das Costüm der Mutter Eva gehüllte Magd zu ihm kommt und ihm befreit, u. dgl. — Geschrieben wurde die Bibel ganz bestimmt auf Anordnung Wenzels, da sein und seiner zweiten Gemahlin Sophia Bildnisse

<sup>1</sup> Pelzel, Lebensgeschichte des Böhmisches und Deutschen Königs Wenzeslaus, II. 521 ff.

auf dem ersten Blatte angebracht sind. Dass es mit den in einer Bibel etwas anstössigen Darstellungen der Bademägde ein besonderes Verhältniss habe, ist wahrscheinlich, indessen möchten wir, da alle Bilder derselben Hand anzugehören scheinen, eher glauben, dass König Sigismund, Wenzels falscher Bruder, als Kaiser Friedrich die Spöttereien veranlasst habe. Durch Sigismund gelangten auch die beiden Codices nach Wien, wo sie seitdem ununterbrochen verblieben. Die in diesen Miniaturen eingehaltene Technik zeigt im Vergleich mit dem Reise-Brevier noch manche Fortschritte, namentlich sind die vorkommenden Portraits des Königs und seiner Gemahlin mit grosser Naturwahrheit behandelt und fein individualisirt. Die Hintergründe der Vignetten sind noch immer tapetenartig gemustert und mit eingelekten Gold-Ornamenten versehen, Bäume und Baulichkeiten stehen gewöhnlich auf Goldgrund. Das böhmische Element tritt in den Werken Zbyšek's bis zum Verschwinden zurück: italienische, fränkische und mitunter auch flandrische Einflüsse machen sich bemerkbar, nur in den Köpfen und dem Costüm, lässt sich die nationale Richtung erkennen. Am geistreichsten sind die herrlichen Illustrationen des Liber viaticus erfunden, die Farbenharmonie jedoch ist in der letztbesprochenen Bilderbibel höherer Vollendung zugeführt.

#### Illustration.

Arabeske aus dem Liber viaticus, Fig. 136 (Im Texte S. 126).

Mit dem Meister Zbyšek von Trotina, welcher einer angesehenen Adelsfamilie entstammen soll, hat die böhmische Miniaturschule ihren Höhepunkt erreicht: sie steht ebenbürtig neben der niederdeutschen, burgundischen und französischen, indem einzelne Partien hier, anderedort mit grösserer Vorliebe cultivirt wurden. Die böhmische Malerei im Grossen jedoch hat keine solchen Fortschritte gemacht, dass sie der altkölnerischen oder fränkischen gleichgestellt werden könnte: die Blüthe-Periode ist kurz und umfasst die Jahre 1348 bis 1370, da schon in der letzten Regierungszeit Karls grössere Arbeiten nicht mehr ausgeführt wurden. Grosse zusammenhängende Aufgaben haben zuerst jene Italiener hergestellt, welche den Kreuzgang des Klosters Emaus ausstatteten, die ersten Gemälde selbst fertigten und für die übrigen den Weg vorzeichneten. An diese Meister, als deren bedeutendster Tomaso Mutina anzuerkennen ist, hat sich nur Wurmser angeschlossen, welcher in der Wenzels-Capelle und der Marienkirche zu Karlstein Werke von solch künstlerischer Bedeutung aufstellte, wie sie bisher in unserem Lande noch nicht gesehen worden waren. Dass die Schule nicht Fuss fassen konnte und auch in späterer Zeit nicht nach Verdienst gewürdigt wurde, rührt zunächst von der religiös nationalen Gährung her, welche bald nach Karls Tode an die Oberfläche trat und den Künsten gegenüber eine feindliche Stellung einnahm.

Dietrich und die übrigen Künstler seiner Richtung begnügten sich mit Darstellung von Brustbildern oder einzelnen Figuren: selbst wenn ersterer die Zusammenstellung mehrer Figuren zu einem Bilde versuchte, wie in den Fensternischen der Kreuz-Capelle zu Karlstein,

steht doch jede einzelne Persönlichkeit für sich, ohne die geringste Beziehung auf ein Ganzes.

Im Überblicke der erhaltenen böhmischen Malereien fällt ganz besonders auf, dass bisher nicht eine einzige Darstellung der Heiligen Familie aufgefunden worden ist, während mehr als hundert einzelne Madonnabilder vorhanden sind. Auch jene sogenannten Paradiesbilder, durch welche sich die Kölner Schule ganz besonders auszeichnet, fehlen in Böhmen, wo der Sinn nicht sowohl auf Anmuth als vielmehr auf Einfachheit und bei Theodorich sogar auf derbe Grossartigkeit gerichtet war. Dieses Streben konnte nichts anders als eine frühzeitige Verflachung herbeiführen, wesshalb auch die früheren Wand- und Tafelbilder liebevoller behandelt sind, als die späteren. Belege hiefür finden wir in den um 1380 ausgeführten Flügelbildern zu Raudnitz,<sup>1</sup> in den Wandgemälden der romanischen

Kreuz-Capelle in Prag und der Kirche zu Libiš bei Melnik, welche sämmtlich in den ersten Regierungsjahren des Königs Wenzel IV. hergestellt worden sind.

#### Kleinkünste.

Da Kaiser Karl einer der eifrigsten Sammler von Kunstgegenständen war und bei seinen zahlreichen Reisen Gelegenheit hatte, aus allen Ländern Werke zu erhalten, die er theils dem Prager Domschatze einverleibte, theils in seinen Schlössern aufstellte, wäre es sehr gewagt, alle in Sammlungen vorfindlichen Arbeiten der Goldschmiedekunst, der Elfenbeinschnitzerei oder Stickerie als böhmische Erzeugnisse auszugeben, insofern nicht bestimmte Nachrichten vorliegen.

Als beglaubigte Werke der böhmischen Goldschmiede- und Ciselirkunst nennen wir vor allen die auf



Fig. 141. (Prag.)

Anordnung des Kaisers Karl IV. gefertigte Königskrone von Böhmen, welche laut des 1387 von dem Domdecan Bohuslav und dem Priester Smilo verfassten Inventars des Domschatzes, zu Prag ausgeführt wurde. Der Goldschmied, welchem diese Arbeit übertragen wurde, ist in dem Verzeichnisse nicht angeführt; es wird nur kurz gesagt, das die Krone im Jahr 1347 von einem Meister der Prager Confraternität überaus reich und prachtvoll angefertigt worden sei. Auch hätte es der Kaiser, welcher

stets beflissen war, die böhmische Industrie zu heben, in keinen Falle zugelassen, dass eine so wichtige Arbeit einem auswärtigen Künstler übertragen worden wäre. Die Krone bildet einen zerlegbaren aus vier Theilen bestehenden goldenen Stirnreif, welcher an der Oberseite mit vier alterthümlichen Lilien besetzt und durch Charnierbänder so eingerichtet ist, dass man denselben nach Erforderniss verengen oder erweitern kann. Zwei sich kreuzende Bügel überspannen den Reif; auf dem Mittelpunkte erhebt sich ein sogenanntes Maltheserkreuz von 8 Centm. Höhe, an den Armen mit Gemmen besetzt. Sowohl der Reif mit den Lilien, wie die Bügel sind auf

<sup>1</sup> Es ist hier, was ausdrücklich bemerkt sein soll, nur von einigen im Schiffe der Raudnitzer Kirche befindlichen Altarflügeln die Rede. Die im Chor dieser Kirche aufbewahrten Passionsbilder sind nachhusitisch und verrathen den Einfluss Wohlgenuths.

das reichste mit Edelsteinen und Perlen verziert, welche in dem oben erwähnten Inventar genau aufgezählt werden. So enthält die erste Lilie vier Rubinen, einen grossen Saphir, und zwei Ballasrubinen. Die zweite Lilie sieben Saphire, einen Ballasrubin und an der Spitze eine grosse Perle; die dritte Lilie fünfzehn theils dunkle, theils Ballasrubinen, in der Mitte einen grossen Saphir und auf der Spitze eine Perle. Die letzte Lilie

muss man gestehen, dass die vielen und verhältnissmässig übergrossen Gemmen dem Ganzen ein schweres Ansehen verleihen. Der Durchmesser des Stirbundes beträgt bei grösster Erweiterung 20 Centm.; die Höhe des Reifes mit Inbegriff der Lilien ist 12, der Reif allein  $4\frac{1}{2}$  Centm. hoch. Das Innere der Krone ist mit einem Häubchen ausgefüllt.

Illustration.

Abbildung der böhmischen Königskrone, in  $\frac{1}{2}$  der natürlichen Grösse. Fig. 139. (Im Texte S. 129.)

Böhmischen Ursprung verrathen sodann in unverkennbarster Weise mehrere lebensgrosse Büsten von Landespatronen, welche in Silber getrieben und zum Öffnen eingerichtet, zur Aufbewahrung von Reliquien dienen. Das Verzeichniss führt siebenundzwanzig solcher Büsten an, von denen jedoch die meisten verloren gegangen sind. Erhalten haben sich die Brustbilder der Heiligen: Wenzel, Adalbert, Veit und Ludmila. Das künstlerische bedeutendste Bildwerk ist das der heiligen Ludmila, 34 Centm. hoch und an den Schultern  $29\frac{1}{2}$  Centm. breit, mit der Bunze aus Silber getrieben und vergoldet. Das Gesicht hat feine Züge und gleicht auffallend dem Steinbilde, welches am Aussen des Domochores angebracht ist: ein Schleier umfließt in wohlgelegten Falten den ganzen Kopf, ausserdem wird der Hals von dem im XIV. Jahrhundert üblichen Kinnuche verhüllt. Von einer erst in der Neuzeit ausgeführten Bemalung des Gesichtes abgesehen, ist die ganze Büste trefflich erhalten und gehört in allen ihren Theilen dem Zeitalter Karls IV. an, während die übrigen mehr oder minder in späterer Zeit überarbeitet worden sind. So ist an dem Brustbild des heiligen Veit nur noch der Kopf echt, die Schultern aber nebst den kleinen Engelsfiguren welche als Träger dienen, gehören einer viel späteren Zeit an. <sup>1</sup> Diese Büste hält eine Höhe von  $50\frac{1}{2}$  Centm. ein.

Illustrationen.

Brustbild der heiligen Ludmila. Fig. 140. (Im Texte S. 130.)

Brustbild des heiligen Veit. Fig. 141. (Im Texte S. 131.)

Ein Reliquiar in Form eines mit ausgestreckter Hand versehenen Vorderarmes trägt ebenfalls den Charakter der böhmischen Kunstschule und der Zeit Karls IV. Der Arm erhebt sich senkrecht aus einem viereckigen gothischen Gehäuse, das an den Ecken mit Thürmchen versehen ist, besteht aus Silber mit reicher Vergoldung und Edelsteinbesatz. In der Mitte der innern Handfläche befindet sich ein sechsfeldriges gothisches Fensterchen, durch welches man die Reliquie sehen kann. Alle fünf Finger sind mit Ringen ausgestattet, an denen grosse Edelsteine nicht fehlen. Hand und Arm halten Naturgrösse ein, die Höhe des Ganzen beträgt  $57\frac{1}{2}$  Centm., von denen auf das Sockelgehäuse  $18\frac{1}{2}$  Centm. entfallen.

<sup>1</sup> Der Archäologe Dr. F. Boek, welcher im XIV. Jahrgang der Mittheilungen der k. k. Central-Commission, S. 9 ff. einen Bericht über den Domschatz von St. Veit veröffentlichte, hielt in Anbetracht der Engelsfiguren und Körpertheile die ganze Büste für eine Arbeit des XV. oder XVI. Jahrhunderts, und übersah, dass der Kopf viel älter sei.

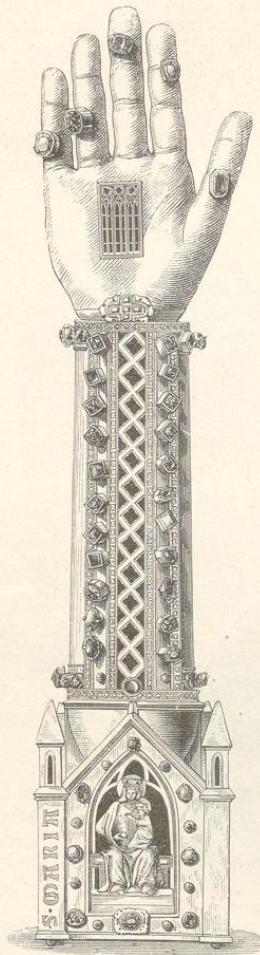


Fig. 142. (Prag.)

enthält ebenfalls eine Perle obenan, in der Mitte einen grossen Ballas und um denselben herum drei grosse und vier kleinere Saphire. Das Kreuz ist in der Mitte mit einem kreuzförmig zugeschnittenen Saphir ausgestattet, in welchem man die Gestalt des Heilands in gravirter Arbeit erblickt. An jeder Seite des Kreuzes sind Ballase, auf der Spitze und am Fusse runde Saphire angebracht; auf den Bügeln endlich zählt man zusammen neunzehn Ballasrubinen, fünf und zwanzig Smaragde und sechzehn Perlen. Die Ausführung dieses kostbaren Werkes ist eine im höchsten Grade sorgfältige und geglättete, doch

Der Sockel nimmt bei weitem das grösste Interesse in Anspruch; hier sind vorzüglich schöne, in Silber getriebene Figürchen angebracht, welche von gothischen Maasswerken umrahmt, die vier Seiten also ausfüllen:

An der Vorderseite sieht man die Himmelskönigin mit dem Jesukinde in sitzender Stellung, an der rechten Seite den Heiland, gleichfalls sitzend und ein Buch in der Hand haltend. Die beiden anderen Seiten werden

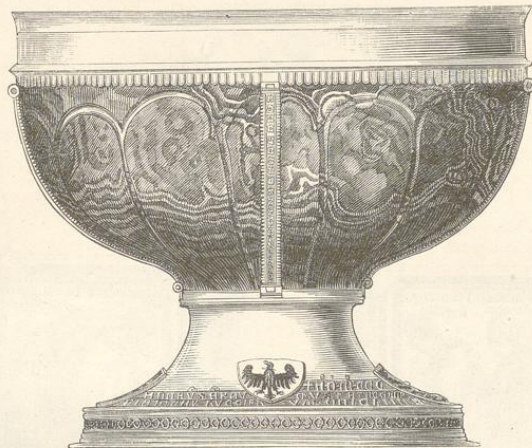


Fig. 143. (Prag.)

durch St. Georg und Ludmila eingenommen. Der Arm hat die Form eines aufwärts sich verjüngenden Cylinders und ist verziert, als ob er mit einem reichen, gemusterten Stoffe bekleidet wäre; in der Mitte zieht sich ein rautenförmiges Dessin hinauf, daneben Streifen mit Smaragden, Rubinen und Saphiren. Die Gestalt des Ganzen hat, wie nicht zu leugnen, etwas Befremdliches und

zugleich Abstossendes, nur durch den Sockel werden wir mit dem Gebilde ausgesöhnt.

Illustration.

Reliquiar in Form eines Brachiale. Fig. 142. (Im Texte S. 132.)

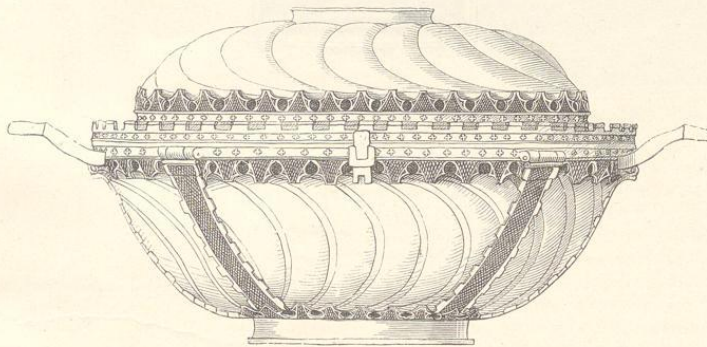


Fig. 144. (Prag.)

Unendlich grössere Befriedigung gewährt unserem Auge eine grosse Onyxschale mit silberner und vergoldeter Fassung, documentirt als eine von Kaiser Karl dem Dome gemachte Schenkung. Die Schale selbst hat ovale Form, ist 16 Centm. lang, 12 Centm. breit, 7 Centm. tief und mag vielleicht antik sein, da der Kai-

ser bei seinem mehrmaligen Aufenthalte in Rom die verschiedensten Kunstwerke und Seltenheiten erworben hatte; die Fassung jedoch hat er ganz gewiss in Prag herstellen lassen, wie die am silbernen Fusse der Schale angebrachten böhmischen Wappen und folgende Inschrift darthun:

† A. D. MCCCL. Jubileo Carolus Romanorum semp. augustus et Boemie Rex Pragen. Eccle. ad usum infirmorum hunc ciphum onichini lapidis donavit. †

Diese Schrift ist mit Majuskeln in etwas erhabener Arbeit glänzend auf matten (ausgeätzten) Grund gesetzt worden, die dazwischen eingefügten vier Wappenschil-

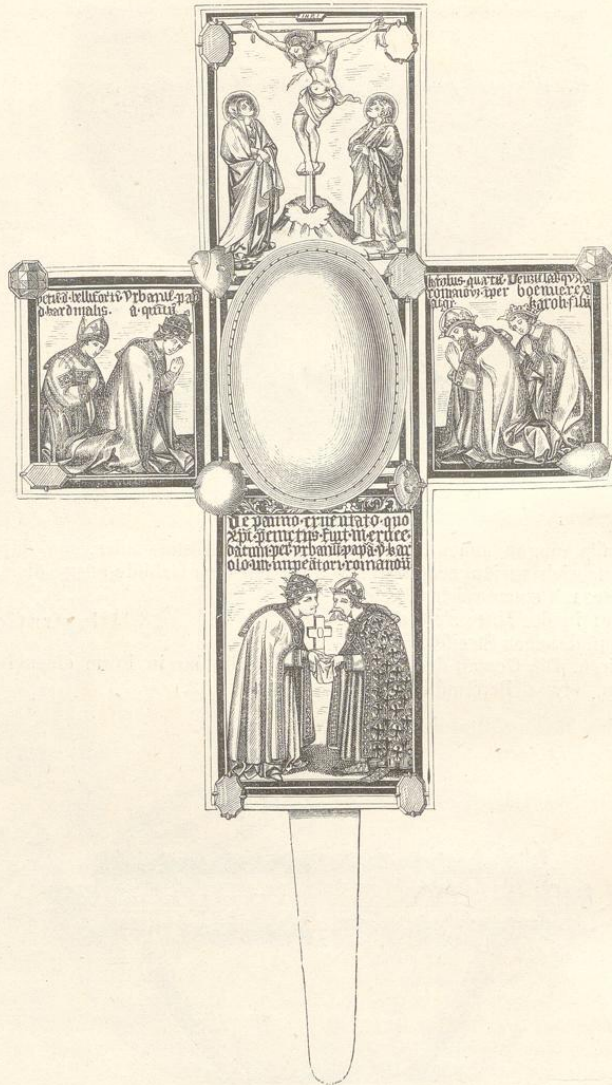


Fig. 145. (Prag.)

der enthalten den schwarzen Adler auf weissem Grunde und den weissen Löwen auf rothem Grunde, jedes Wappen zweimal. Der obere silberne Rand wird durch vier goldene Leisten mit dem Fusse verbunden und dadurch die Schale festgehalten, da ein anderes Befestigungsmittel nicht wohl anzuwenden war. Der Zweck des Gefässes ist in obiger Inschrift ausge-

sprochen, es sollte als Speisekehl für die Communicanten dienen.

Illustration.

Ansicht der Onyxschale. Fig. 143. (Im Texte S. 133.)

Mit geringerer Wahrscheinlichkeit dürfen ein grosses goldenes Reliquienkreuz und eine aus Bergkrystall geschnittene Schale als böhmische Erzeugnisse angesehen werden, obgleich diese Werke verschiedene Erinnerungen an die Regierungszeit Karls IV. enthalten. Die  $14\frac{1}{2}$  Centm. lange und  $11\frac{1}{2}$  Centm. breite Krystallschale besteht aus einem den heutigen Suppenäpfeln ähnlichen Gefässe und einem ebenfalls krystallinen Deckel, beide Theile mit silbernen und vergoldeten Einfassungen und auch mit Henkeln ver-

gebrauch bestimmt und es mochte wohl eine der Gemahlinen Karls in demselben Schmucksachen oder Pomaden verwahrt haben, ehe es an den Dom geschenkt wurde. Die Arbeit gehört offenbar der karolinischen Zeit an, der vorzüglich elegante Schliiff des Krystalles deutet auf Florenz hin, wo damals die Bearbeitung der Edelsteine mit Virtuosität betrieben wurde.

Dieses Gefäss enthält gegenwärtig ein äusserst feines Gewebe, der Sage nach ein Stück von dem Schleier der heiligen Jungfrau Maria, welches auf unbekanntem Wege hieher gelangt sein soll.

Das grosse Goldkreuz ist eingerichtet, um bei feierlichen Gelegenheiten auf eine Stange oder einen Fuss gesteckt und herumgetragen werden zu können; der Stamm des Kreuzes hält ohne den Zapfen, der zur Befestigung dient, eine Höhe von 31 Centm. und eine Breite von 9 Centm. ein, während der Querbalken bei gleicher Breite eine Länge von 23 Centm. besitzt. Die

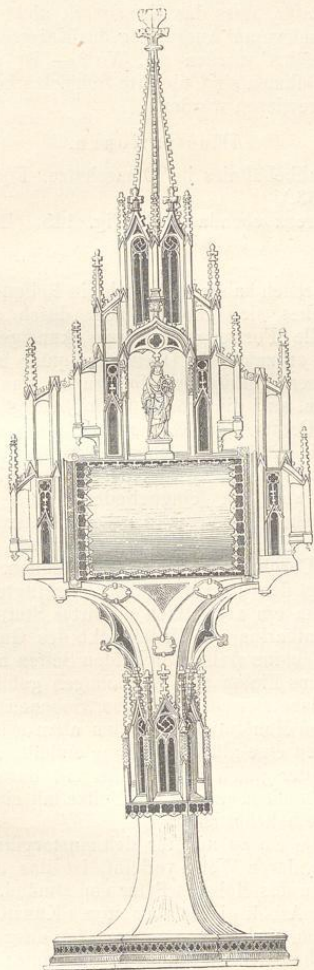


Fig. 146. (Prag).

sehen, was eben nicht auf kirchlichen Gebrauch deutet. Sowohl die Bodenschale wie der Deckel sind schraubenartig gewunden, eine im XIV. und XV. Jahrhundert bei Trinkgefässen sehr beliebte Decorationsweise, welche auch in der Elfenbeinschnitzerei Eingang gefunden hat. Die Ränder von Schale und Deckel werden von gothischen Bogenornamenten umzogen, auch ist das Fussgestelle mit dem oberen Rand durch Spangen verbunden. Ursprünglich war das Gefäss für den Haus-

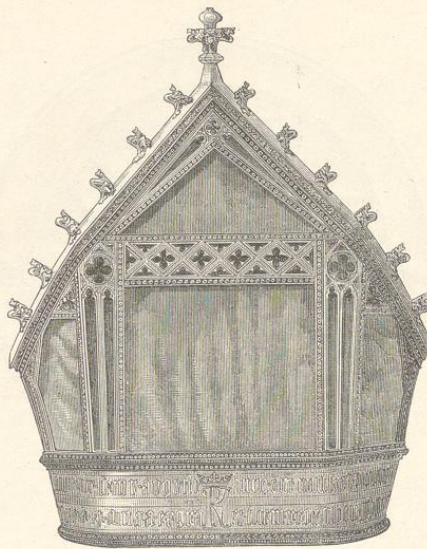


Fig. 147. (Prag.)

äussere Form ist ganz einfach, es kommen weder Randverzierungen noch die bei mittelalterlichen Kreuzen regelmässig angebrachten Kleeblattbogen vor, wogegen die Vorderseite kostbare Niellirungen und Emails enthält. In der Vierung des Kreuzes wird unter einem länglich runden Krystalldeckel ein Theil von dem Lentuche verwahrt, mit welchem Christus bei der Kreuzigung umgürtet gewesen sein soll, wesshalb auch im Obertheil des Kreuzes ein Kruzifixbild mit den nebenstehenden Personen Maria und Johannes eingepasst ist. Im linken Querbalken sieht man den Papst Urban V. und den Cardinal Belliforti, deren Namen mit Minuskeln oberhalb der Figuren eingeschrieben sind: Urbanus papa Quintus, Petrus de Bellifortis diaconus cardinalis. Der rechte Querbalken (vom Beschauer rechts) enthält als Pendant die Figuren des Kaisers Karl und seines Sohnes Wenzel, darüber die Inschrift: Carolus quartus Romanorum Imperator, Wenceslaus

quartus Bohemiae rex. Sowohl der Kaiser wie der Papst nebst ihren Begleitern sind in knieender Stellung abgebildet. Auf dem unteren längeren Kreuzesstamme ist die Übergabe der Reliquie durch den Papst an den Kaiser dargestellt. Der Papst, ohne Zweifel Portrait, hält ein kleines Kreuz in der Hand, welches der Kaiser zu übernehmen sich anschickt: Ersterer hat die Tiara auf dem Haupte und ist mit einem Pluviale bekleidet, der Kaiser trägt den Krönungsmantel und die deutsche Reichskrone und gleicht genauest den Karlsteiner Portraits. Darüber steht die Inschrift: De panno eruentato, quo Christus praecinctus fuit in cruce datum per Urbanum papam V. Carolo IV. imperatori Romanorum.

Obgleich durch diese Inschriften die Vermuthung nahe gelegt wird, es sei das Kunstwerk in Italien gefertigt und im vollendeten Zustande dem Kaiser übergeben worden, lassen doch sowohl die Zeichnung der Figuren wie auch die Form der Buchstaben manchen Zweifel zu. Das obere Kreuzigungsbild ist eine unver-

schmolzte Arbeiten können nur langsam gefördert werden; die Ausführung der Bilder und die Zusammenfügung nahm gewiss ein volles Jahr in Anspruch, welche Zeit nicht zu hoch gegriffen ist, da das Ganze von Einer Hand herrührt. Endlich ist zu berücksichtigen, dass Urban V. schon im Jahre 1370 zu Avignon verschied, und zwar in keiner für den Kaiser sonderlich günstigen Stimmung. Alle diese Umstände, die stilistische Verwandtschaft der Gravirungen mit den Karlsteiner Bildern, das auf dem Kreuze angebrachte Portrait des Königs Wenzel, welcher als Knabe von etwa 8 bis 9 Jahren dargestellt ist, sprechen dafür, dass das Kunstwerk nicht aus Italien stamme, sondern auf Anordnung des Kaisers in Deutschland ausgeführt worden sei. Wo? — ist eine offene Frage: in Böhmen sind nielirte Schmelzarbeiten bisher nicht nachgewiesen worden.

Illustrationen.

Krystallbehältniss im Domschatze. Fig. 144. (Im Texte S. 133.)

Goldkreuz ebendasselbst. Fig. 145. (Im Texte S. 134.)

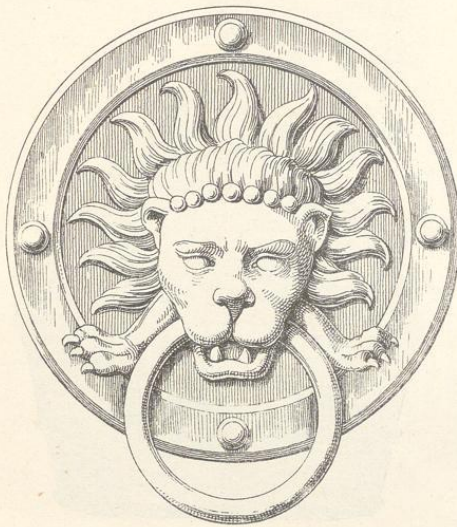


Fig. 148. (Prager Dom.)

kennbare Copie des in der Katharinenkapelle zu Karlstein befindlichen Altarbildes, auch stimmt der Faltenwurf aller Figuren mehr mit den gleichzeitigen deutschen als italienischen Arbeiten überein. Noch entschiedener tragen die Schriftzeichen deutschen Charakter. Wahrscheinlich hat der Kaiser die Zeichnungen zu dem Kreuze von einem der in seinen Diensten stehenden Künstler anfertigen, die Gravirungen aber in Köln ausführen lassen, durch welche Annahme die über den Entstehungsort obwaltenden Zweifel ihre Lösung finden würden. Bei Beurtheilung dieses in geschichtlicher wie künstlerischer Beziehung hochwichtigen ja einzigen Kleinodes ist Folgendes in das Auge zu fassen: die Reliquie hat der Kaiser vom Papste Urban V. in Rom erhalten, und zwar wie aus der Geschichte des Römerzugs hervorgeht, zwischen 17. October bis 21. November 1368. Dass in dieser Frist das Kreuz sollte angefertigt worden sein, ist reine Unmöglichkeit; dergleichen gravirte und einge-

Schliesslich haben wir noch ein Reliquiar zu schildern, welches sich eben so sehr durch einfach geschmackvolle Formgebung wie kunstgeschichtliche Bedeutung auszeichnet. Dieses Reliquiar baut sich in Gestalt einer gothischen Monstranze zur Höhe von 45 1/2 Centm. auf, die grösste Breite beträgt 14, die des Fusses 12 Centm.; das Ganze besteht aus vergoldetem Silber und enthält in einem krystallinen Cylinder mehrere Reliquien. Aus einem sechstheiligen Fusse entwickelt sich ein feingliederter mit Fialen und durchbrochenen Fensterchen geschmückter Schaft, der oberhalb in eine Ausladung übergeht, wie wir sie am Erker des Carolinum kennen gelernt haben. Diese Ausladung trägt den der Quere nach eingefügten Cylinder, auf welchem ein vortrefflich ciselirtes Statuettchen der heiligen Katharina, als Mittelpunkt des Ganzen, unter einem Baldachine steht. Von beiden Seiten her schliesst sich eine aus Fialen und Strebebogen gebildete Architektur, welche zwischen dem übertriebenen Reichthume der späteren Monstranzen und den allzu schlichten der früheren Zeit eine glückliche Mitte einhält, an den Baldachin an, der gleich dem Schaft mit durchbrochenen Fenstern versehen und an der Spitze mit einer schönen Kreuzblume bekrönt ist.

Was diesem an und für sich mustergiltigen Kunstwerke besonderen Werth verleiht, ist das angebrachte Handzeichen des Meisters Peter von Gmünd. Wir haben mithin eine Arbeit dieses vielseitigen Künstlers vor uns, welche, wenn auch nicht ganz von ihm ausgeführt, doch gewiss nach seinen Zeichnungen und unter seiner Leitung entstand. Auch eine zweite ganz ähnliche Monstranze befindet sich noch im Domschatze und darf demselben Urheber zugeschrieben werden.

Illustration.

Monstranzenförmiges Reliquiar im Domschatze. Fig. 146. (Im Texte S. 135.)

Die Genossenschaft der Goldschmiede zu Prag besitzt ein Reliquiar, das ebenfalls in die Zeit Karl IV. gehört.

Es hat die Form einer niedrigen Mitra, wie selbe noch im XIV. Jahrhundert allenthalben üblich war. Das Reliquiar ist 12 Zoll hoch und besteht aus einem silbervergoldetem Gehäuserippe mit eingefügten Krystallwänden. Von dem breiten metallenen Reifen als dem Unterbau des ganzen Gehäuses erheben sich Spangen und Stützen mit zierlichem gothischen Ornament, wie an einer wirklichen Mitra die beiden Cornua bildend. Auf jedem Cornu ist ein querlaufendes Band mit durchbrochenem Vierpass-Ornament bewerkenswerth, den Aussenrand schmückten zierliche Blätterknorren, die Spitze eine Kreuzblume. In diesem durchsichtigen Gehäuse erblickt man hinter den hellen Krystalltafeln einen rothen Seidenstoff, der die Mitra des heil. Eligius, des Patrons der Goldschmiede, verhüllt. Karl IV. erhielt diese Reliquie vom König Karl von Frankreich und schenkte sie den Prager Goldschmieden, welche dieselbe kostbar fassen liessen. Die gleichzeitige Inschrift mit der Chiffre des Kaisers, d. i. dem gekrönten „K“ versehen, enthält in zwei Zeilen folgende Mittheilung:

anno domini MCCCLXXVIII infula seti eligii appostata est per serenissimum principem at. dominum dominum karolum quartum romanorum imperatorem semper augustum et boemie regem donatum ei a domino Karolo rege francie que nobis aurifabris pragensibus per ipsum dominum nostrum imperatorem data est et donata ex gratia speciali.

Illustration.

St. Eligius-Reliquiar. Fig. 147. (Im Texte S. 135.)

Stickereien älterer Art, besonders Mitren und Casulen werden nicht allein im Domschatze, sondern in mehreren Stiften getroffen, z. B. in Hohenfurt, Tepl, Osseg und anderen Orten. Die Kaiserin, Anna von Bayern, hat für den Dom mehrere Stickereien gefertigt, welche aber verschwunden sind; Reste eines vorzüglich schönen gestickten Antependiums werden in der Pfarrkirche zu Nimburg aufbewahrt. Diese Arbeiten sind meist mit doppelt gewirnter Seide und zwischengeschobenen Goldfäden ausgeführt, Blumen und andere Decorationen oft mit verschiedenen Stoffen erhaben aufgesetzt, auch wirkliche Malereien auf Seide und Pergament eingeflochten.

Wenn von diesen und ähnlichen Arbeiten selten Stifter und Entstehungsorte angegeben werden können, darf mit Sicherheit behauptet werden, dass die zahlreichen Eisenarbeiten örtliche Erzeugnisse sind. Einen ungewöhnlichen Schatz meisterhafter Schmiedearbeiten besitzt das Schloss Karlstein, von denen nur die bemerkenswerthesten hervorgehoben und beschrieben werden sollen. Vor allen verdient das 25 Fuss lange, 7 Fuss hohe und von einer prachtvollen Krönung überragte Gitter, welches die Kreuz-Capelle in Chor und Schiff abtheilt, die vollste Beachtung. Unterhalb aus einfach gekreuzten Stäben bestehend, wird es in der Höhe von 7 Fuss mit einem aus Eisen und Holz construirten Gebälke eingefasst, über welches eine aus Spitzbogen, Drei- und Vierpässen, Krabben und Kreuzblumen kunstreich gefügte eiserne Bekrönung bis zum Gewölbscheitel ansteigt. Das Ganze war vergoldet und das Gebälke mit farbigem Schmucke ausgestattet. Zierlicher noch

ist die kleine eiserne Thüre ausgearbeitet, welche von der Marienkirche in die Katharina-Capelle führt. Die Höhe dieser durch aufgesetzte Bänder in Rautenfelder zerlegten Thüre beträgt nur  $5\frac{1}{2}$  Fuss, die Breite 3 Fuss.

Die Felder sind mit schachbrettartig abwechselnden Wappenzeichen, dem weissen böhmischen Löwen auf rothem Grunde und dem schwarzen Reichsadler auf goldenem Grunde ausgefüllt; die Wappenbilder bestehen aus getriebener Arbeit und die 2 Zoll breiten Eisenbänder sind auf kunstreichste mit kleinen Rosetten und zierlich bearbeiteten Schraubenköpfen besetzt, alles glänzend in Gold und Farbenpracht (Seite 83, Fig. 80).

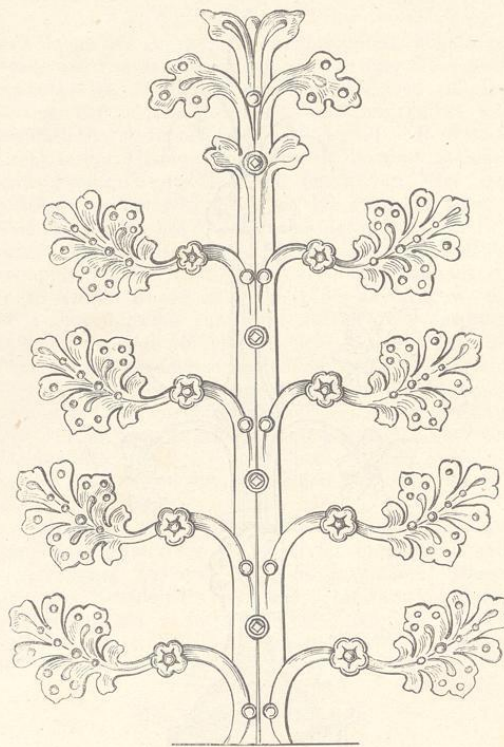


Fig. 149. (Karlstein.)

Ähnlich behandelt zeigt sich die ebenfalls eiserne Thüre der Wenzels-Capelle im Dome, doch ist hier die farbige Ausstattung schon abgenützt worden. Neben den Wappenzeichen (Adlern und Löwen) sind auch verschiedene Buchstaben als Erinnerung an die Stiftung angebracht, so ein bekröntes W. und ein S. M., Wenzel und S. Maria bedeutend. Von dem in der Mitte dieser Thüre angebrachten aus Bronze gegossenen Löwenkopfe, welcher den Ring im Rachen hält, behauptet die Sage, dass es derselbe Kopf und Ring sei, an welchen der heilige Wenzel sich sterbend angehalten habe. Der Kopf ist jedoch eine Arbeit des XIV. Jahrhunderts und wurde wahrscheinlich von den Brüdern Clussenbach gegossen.

Illustrationen.

Partie von der Thüre der Wenzels-Capelle, Fig. 138 (Im Texte S. 128).

Löwenkopf an derselben Thüre, Fig. 148. (Im Texte S. 136).

Diesen Arbeiten reihen sich in Beziehung auf Technik und geschmackvolle Zeichnung zwei Thürbeschläge an, von denen das erstere einem im Altstädter Rathhause zu Prag befindlichen Wandschranke, das zweite einer kleinen Thüre in Soběslau angehört. Wenn auch etwas jünger, als die Thüren im Dome und zu Karlstein dürfen sie immerhin hier eingereiht werden.

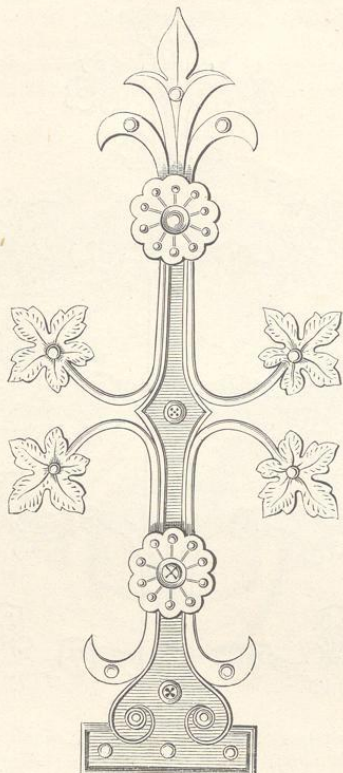


Fig. 150. (Soběslau.)

Illustrationen.

Beschläge im Altstädter Rathhause, Fig. 149. (Im Texte S. 136.)

Beschläge in der Pfarrkirche zu Soběslau, Fig. 150. (Im Texte S. 137.)

Gitterwerke aus der Zeit Karls des Vierten kommen noch in einigen älteren Kirchen vor, so zu Nimburg,

Königgrätz und Rakonitz, fein gearbeitete Beschläge aber sind ausserordentlich selten.

Stukkaturen, gepresste Arbeiten, Vergoldungen.

Das Verfahren mittelst bleierner Formen Ornamente aus Gyps oder ähnlicher Masse unmittelbar auf Wandflächen aufzupressen, scheint durch dieselben italienischen Künstler nach Böhmen verpflanzt worden zu sein, denen wir die ältesten Tafelbilder zugeschrieben haben. Die frühesten gepressten Arbeiten von ziemlich starkem Relief trifft man in den Bildern des Mutina, welcher seine Hintergründe auf diese Art anzustatten und dann zu vergolden pflegte. Wurmser und Theodorich bemächtigten sich dieser Technik, die bis herein in das XVII. Jahrhundert fleissig geübt wurde. Doch haben die beiden letzteren Künstler nicht sowohl die Hintergründe als die Rahmen ihrer Gemälde mit dergleichen reliefirten Arbeiten versehen. Das Vorzüglichste dieser Art hat Karlstein aufzuweisen, wo solche Ornamente sowohl als fortlaufende Friese wie als Rahmen zwischen den Edelsteinbelegen vorkommen. Die Masse, aus welcher diese Stuccoarbeiten bestehen ist nicht genau bekannt: Bildhauer und Chemiker, durch welche ich Untersuchungen anstellen liess, wollten Roggenmehl und pulverisirten Prager Kalk, welche Substanzen in trockenem Zustande miteinander vermengt und dann zu einem dicken Brei angemacht wurden, als Hauptbestandtheile erkennen. Die Ausführung wurde durch zwei zusammenhelfende Arbeiter bewerkstelligt, der eine trug die Masse mit der Spachtel auf die gehörig angefeuchtete Mauerfläche, der zweite rückte mit der Form nach und reinigte, sobald das gepresste Ornament hinlänglich angezogen hatte, die Ränder von dem Überschusse. Es wurden in dieser Manier späterhin Masswerke und Blumen mit einem Relief von etwa  $1\frac{1}{2}$  Zoll Tiefe hergestellt. Die in Karlstein angewandte Masse zeichnet sich durch ungewöhnliche Dauerhaftigkeit aus und wird weder durch Feuer noch Feuchtigkeit angegriffen. Auch die dortigen Vergoldungen haben sich als besonders schön und dauerhaft bewährt und lassen vier oder fünf verschiedene Arten des Auftrages erkennen, von denen nur eine einzige, nämlich die Herstellung des Glanzgoldes auf geschliffenen Bolusgrund, heute noch üblich ist. Die Kunst, Metalle, besonders Eisen, mit Hilfe eines Firnisses dauerhaft und zugleich halbgläzend zu vergolden, ist verloren gegangen.

Schliesslich haben wir noch die Steinschleiferei zu erwähnen. Da im Dome und in den Kirchen zu Karlstein Wandflächen von mehr als 2000 Quadratfuss mit geschliffenen Halbedelsteinen, Carneolen, Achaten, Amethysten und Chrysoprasen belegt sind, setzt die grosse Menge dieser Gesteine besondere Schleif-Apparate voraus. Aller Wahrscheinlichkeit nach geschah das Schleifen auf besonderen Mühlen, indem die Edelsteine auf den Oberflächen horizontal umlaufender Mühlsteine erst geglättet und dann auf gewöhnliche Weise polirt wurden.