Abhandlungen
der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften
Philosophisch-philologische und historische Klasse
XXVI. Band, 3. Abhandlung

Die gotischen Wandmalereien
in der
Kaiser-Pfalz zu Forchheim

Ein Beitrag zur Ursprungsfrage der fränkischen Malerei

von

Hugo Kehrer

Mit 10 Tafeln und 61 Textabbildungen

München 1912
Verlag der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften
in Kommission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth)

Inhalts-Übersicht.

Anhang.

Einleitung.

Seit dem Erscheinen von Thodes Buch: „Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert“ — es sind jetzt über zwanzig Jahre her — ist die Erforschung der fränkischen Kunst nicht wesentlich fortgeschritten. Die Nürnberger Ausstellung im Jahre 1906 hat diese Behauptung bewiesen. Zwar wurde mancher nützliche Beitrag geschrieben, aber die wichtigeren Fragen über den Ursprung des neuen Stils, über Michael Wolgemut und die fränkische Plastik sind noch nicht befriedigend gelöst, oder doch kaum in Angriff genommen. Als ob man sich der mittelalterlichen Stimmung zuliebe damit begnügen wolle, „in dem engen Geflechte der Gassen“ Alt-Nürnbergs einherzuwandeln! Auch die jüngste, größere Untersuchung C. Gebhardts über: „Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg“ (Straßburg 1908) ist unter keinem günstigen Sterne geboren und hat keine dem angewandten Fleiße entsprechende Anerkennung finden können.[1]) Wenn man nach Thode dieselben Maler noch einmal abfragen will, um alte Resultate zu überbieten, muß man mit einer schärferen stilistischen Waffe ausgerüstet sein. Gebhardts Buch ist ein schwaches Buch, ohne rechte Kritik und ohne Eindringlichkeit. Gerade über die Ursprungsfragen — die Begründer sind allemal wichtiger als die Fortsetzer — wird man nicht genügend aufgeklärt, und nach kurzen Bemerkungen ist der Satz aufgestellt: „Die Geschichte der Wandmalerei in Nürnberg wird wohl immer ungeschrieben bleiben müssen.“

Die vorliegende Arbeit will diese Lücke füllen helfen und den Erweis bringen, daß jener Notschrei nicht so tragisch zu nehmen ist. Gerade die gotischen Wandmalereien der ehemaligen Kaiser-Pfalz zu Forchheim bestätigen alte Vermutungen und geben klare Antwort auf Fragen, die uns lange am Herzen liegen.

Die fränkische Malerei des XV. Jahrhunderts kann ohne sie künftighin nicht mehr kunsthistorisch begriffen werden. Wie man sich zu lange von Dürer eine falsche Vorstellung über sein „teutsches Herz“ gemacht hat, so erst recht von den primitiven Meistern, die die Gotik des XIV. Jahrhunderts in das XV. überleiteten. Man wird gerade bei der Erforschung der primitiven Kunst nicht zum Ziele kommen, wenn man immer nur an den Stil denkt und sich nicht auch die politische Weltlage vergegenwärtigt, die die Lebensbasis für das künstlerische Schaffen abgibt. Nürnberg ist im XIV. Jahrhundert mit der böhmischen Residenz Kaiser Karls IV. in engstem Zusammenhange gewesen. Diese Tatsache ist zwar nicht neu, aber man hat aus ihr nicht den nötigen Nutzen gezogen. Unter Wenzel IV. wurde der Schwerpunkt immer mehr über die Grenzen hinüber nach Böhmen hinein verlegt. Das ist aber die Zeit, die für Forchheim bedeutungsvoll werden sollte.

---

[1]) In: „Studien zur Deutschen Kunstgeschichte“. Heft 103.

Der zweite Erbauer des auf den Fundamenten der karolingischen Pfalz sich erhebenden Schlosses war Wenzels größter Kanzler, Bischof und Kardinal Lambert von Brunn. Man muß den Kirchenfürsten auf seinem Zuge mit Karl IV. nach Avignon zu Papst Urban V. begleiten und mit ihm die Lombardei, Padua, Prag, Wien, Paris und Luxemburg aufsuchen. Die kulturgeschichtlichen Voraussetzungen sind dann gegeben, und man braucht nicht mehr so lange mit sehnsüchtigem Blicke zu suchen, woher wohl die fränkischen Meister gekommen sind, die das Forchheimer Schloß ausgeschmückt haben. Die Freude war nicht gering, als ich aus den bereits veröffentlichten Prager Stadtbüchern erkennen konnte, daß vor 1393 Forchheimer das Prager Bürgerrecht erwarben.[1]) Mit den Forchheimer Wandmalereien müssen die Nürnberger in der Frauenkirche, St. Sebald und der Moritzkapelle zusammengesehen werden. Es ergibt sich, daß hier wiederum nicht nur unmittelbar böhmische Einflüsse, sondern auch oberitalienische Kunstströmungen vorhanden gewesen sind.

Man findet oft die Meinung ausgesprochen, die Deutschen des XIV. Jahrhunderts hätten der Wandmalerei keine sehr freundliche Teilnahme entgegengebracht und ihre Herstellung den Händen unbedeutender Künstler überlassen. Diese Meinung bedarf der Korrektur. Ob auch die gotische, die Wände auflösende Architektur der Monumentalmalerei allmählich den Boden entzogen habe, so daß sie sich auf die größeren Flächen der Profanbauten, in Schlösser und Burgen zurückgezogen habe, ist eine Frage, die noch systematisch beantwortet werden muß.[2]) Kein Jahr vergeht, ohne daß man unter der Tünche neue Malereien findet. Wenn einmal die Aufdeckungsarbeiten weiter gediehen sind und man auch die kleinsten Reste nicht als „zu unbedeutend“ wieder zudeckt, wird die Klarstellung erfolgt sein. Es wird sich dann ergeben, daß die Geschichte der Wandmalerei der Geschichte der Miniaturmalerei angegliedert werden muß. Die Mauermalerei ist vergrößerte Miniatur.

Der Forchheimer Zyklus ist ein wertvoller Beitrag, wie man im lieben deutschen Vaterlande im Zeitalter der Romantik mit alten Kunstwerken umgegangen ist. Am 21. Juli 1830 fand der königliche Kämmerer Graf August von Seinsheim zu Pretzfeld „in dem dunklen Durchgange, welcher von der Wohnung des Rentbeamten zu den Fruchtböden, den ehemaligen großen Schloßsälen“ führte, Spuren von Malereien. Man klopfte die Tünche an der Wand ab und sah Prophetenfiguren vor sich. Die Nachforschungen führten zur Auffindung eines Zyklus biblischer und profaner Szenen. Der Graf interessierte für seinen Fund den Hofkammerrat (Brief vom 30. Juli 1830), das Präsidium der Regierung des Obermainkreises (14. August 1830) und den großherzigen Beschützer der Kunst König Ludwig I., der am 18. November 1830 von Bayreuth aus befiehlt, „man solle die Malereien mit aller Sorgfalt erhalten und vor jeder weiteren Beschädigung sicher stellen.“[3]) Am

---

[1]) Václav Vladivoj Tomek, „Dějepis Města Prahy“. Prag 1892, Bd. II, pag. 518.

[2]) Wo sind die Malereien im Schlosse zu Friedburg, Frankenberg, Osterhofen, Atersee, Dollenstein, Scharfeneck, Mainberg, Hartenberg, Barchfeld, Nordheim, Hutsberg, Lengsfeld, Botenlauben geblieben? Vgl. G. Brückner: „Hennebergisches Urkundenbuch“. Meiningen 1861, Teil IV, pag. 189.

[3]) C. Theodori, „Über eine Entdeckung alter Wandgemälde im Schlosse zu Forchheim“, in: „Archiv für Geschichte und Alterthumskunde des Obermainkreises“, Bayreuth 1832, Bd. I, Heft 2, pag. 67; Grüneisen, „Alte Wandgemälde in dem Schlosse, jetzigem K. Rentamtsgebäude zu Forchheim“, in: „Kunstblatt“, Stuttgart 1832, Nr. 57, pag. 225; vgl. Akt Rep. 184 II Verz. 2, Nr. 1 im K. Kreisarchiv in Bamberg.

12. Oktober 1831 werden im Namen Seiner Majestät „die veranschlagten Kosten für die baulichen Einrichtungen in dem alten Schlosse zu Forchheim mit 175 Gulden genehmigt.“ Der Maler, Konservator Fernbach restaurierte im Auftrage der Zentralgalerie, und die Urkunde besagt, daß er am 30. März 1832 durch den Münchener Eilwagen einen Vorschuß von 266 Gulden erhielt. Die Fernbachsche Restaurierung war schlecht. Er verbesserte nach seinen Ideen, malte neue Bildarchitektur hinzu und gab den Köpfen der Heiligen einen neudeutschen Charakter.

Seit jenen Tagen blieben die Schloßmalereien ziemlich unbekannt. Zwar erwähnten sie einige kunsthistorische Handbücher, aber über Alter und Stil bekam man keine zufriedenstellende Antwort. G. F. Waagen[1]) datierte sie „nicht später als gegen die Mitte des XIII. Jahrhunders“, H. G. Hotho „in die erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts“,[2]) H. Janitschek „kaum viel vor der Mitte des XIII. Jahrhunderts“,[3]) Thode schwankt zwischen dem XIII. und XIV. Saeculum, und K. Woermann denkt „bereits an das XIII. Jahrhundert.“[4])

Hatte schon das Forchheimer Schloß nach der Säkularisation das Schicksal so mancher denkwürdiger Bauten geteilt, — für profane Zwecke wurde es ausgenutzt, in dem Saale mit den Propheten arbeitete bis 1831 eine Getreidereinigungsmaschine —, so wäre es vor fast 10 Jahren dem Abbruche verfallen, wenn nicht nach unermüdlicher Arbeit und nach manch hartem Kampfe der erste Vorsitzende des Historischen Vereins zu Forchheim, Landtagsabgeordneter Dr. H. Räbel der Gegenpartei ein energisches Halt zugerufen hätte. Seinen Bemühungen ist es zu danken, daß heute noch das Schloß an geweihter Stelle steht, wo einst deutsche Könige gewählt und gesalbt wurden, Reichstage und Synoden tagten, die Reichskleinodien aufbewahrt lagen. Die erste Königskrönung in deutschen Landen fand auf fränkischem Boden in der Forchheimer Pfalz statt. Beschlossen doch auch in der alten Stadt an der Regnitz die deutschen Fürsten und die Abgesandten Gregors im Jahre 1077 die Absetzung des Canossagängers! Es ist eine höchst dankenswerte Tat Dr. Räbels, daß er eingedenk der großen Traditionen auch das Denkmal erhalten wissen wollte, das aus der mittelalterlichen Zeit herübergrüßt.

Nach ihm gebührt aufrichtiger Dank dem Maler Friedrich Pfleiderer in München, der mit Hülfe Räbels 1907 neue Malereien von der schützenden Tünche befreite. Er hat auf Empfehlung des Generalkonservatoriums im Auftrage des Historischen Vereins zu Forchheim mit verständnisvollster und kunstsinniger Hand die Restaurierungsarbeiten 1909 bis 1910 vorgenommen. Sein Prinzip war, die Fernbachschen Willkürlichkeiten zu beseitigen. Um den Originalzustand wieder herzustellen, wurden keine Ergänzungen vorgenommen,

---

[1]) G. F. Waagen, „Kunstwerke und Künstler im Erzgebirge und in Franken“. Leipzig 1843, pag. 147.

[2]) H. G. Hotho, „Die Malerschule Huberts van Eyck nebst deutschen Vorgängern und Zeitgenossen“. Berlin 1855, pag. 206.

[3]) H. Janitschek, „Geschichte der deutschen Malerei“. Berlin 1890, pag. 156. Janitschek spricht bei der Gelegenheit von den Wandmalereien „in der Kirche des benachbarten Dornstadt“. Vgl. „Ortschaften-Verzeichnis des Königreichs Bayern“. München 1909, pag. 1528. Gemeint ist Dornstadt in Schwaben, Post Öttingen. 1897 wurden sie im Auftrage des Generalkonservatoriums von Prof. v. Kramer-München in Temperafarben neu aufgefrischt.

[4]) K. Woermann, „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker“. Leipzig 1905, Bd. II, pag. 258. Woermann nennt sie ein zweitesmal auf pag. 335 und sagt statt Forchheim „Lorchheim“; dazu Mart. Gückel, „Der ehemalige Königshof und die fürstbischöfliche Burg in Forchheim“. Forchheim 1906.

nicht einmal die Konturen verstärkt. Es ist zu wünschen, daß diese mustergültige Methode, die schon manches bayerische Kunstdenkmal vor dem Verfalle rettete, überall zur Anwendung komme.

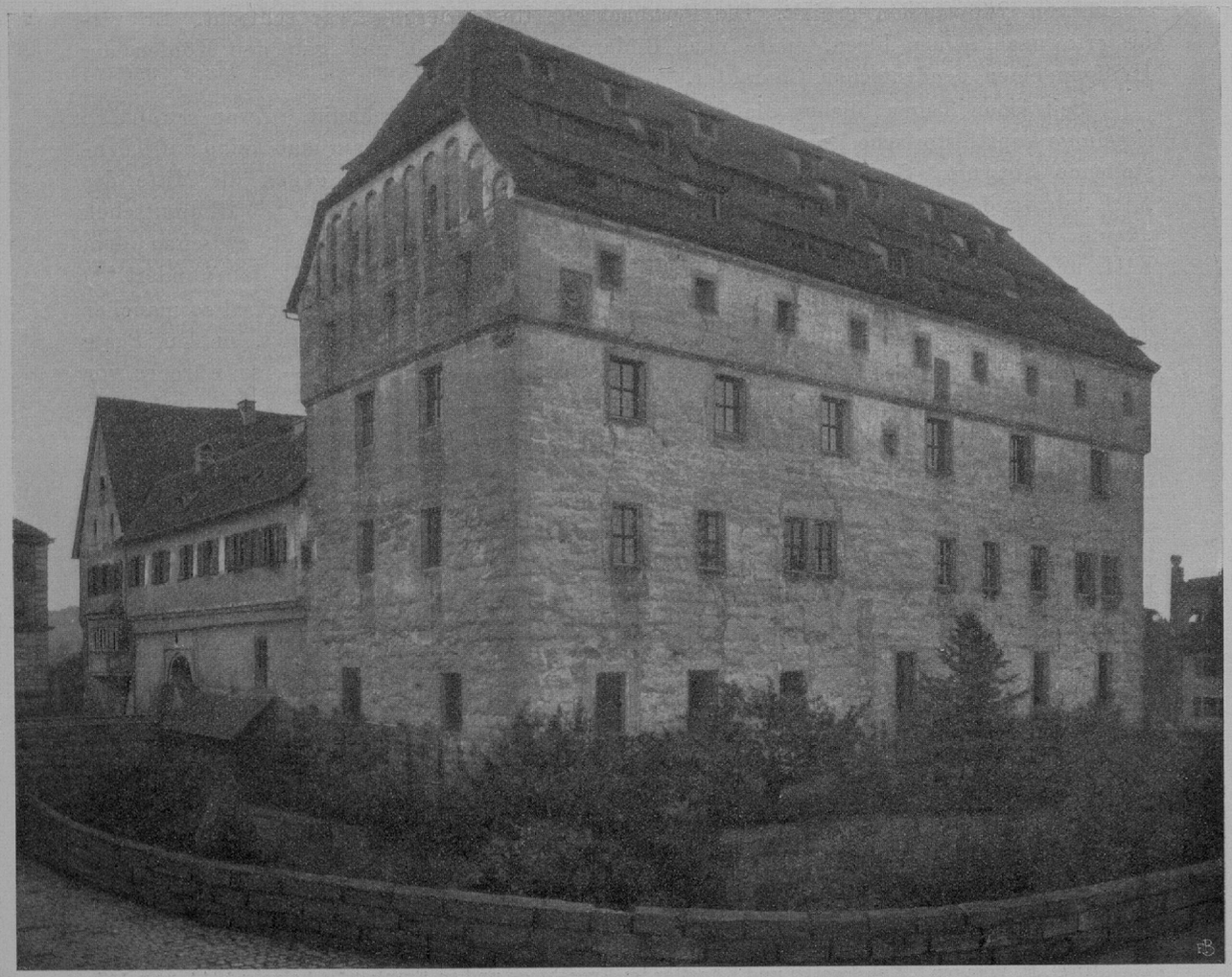


Abb. 1. Die Forchheimer Pfalz.

(Nach der Platte im Besitze des Historischen Vereins zu Forchheim.)

Es zog eine herzliche und wahre Begeisterung am 2. Juli des vergangenen Jahres in der aufblühenden, gewerbefleißigen Stadt Forchheim ein, als die Pfalz unter Anwesenheit zahlreicher, aus ganz Bayern herbeigeeilter Gäste zum zweitenmale eingeweiht, das Ehrenbürg- und Fränkische Schweiz-Museum der Öffentlichkeit übergeben wurde. Ein neues wichtiges Denkmal ist damit der kunsthistorischen Forschung zugeführt, unent-

behrlich für die Gesamtkunst des süddeutschen Trecento. Forchheim ist das Tor, durch das Böhmen seine Kunst in Nürnberg einführte.

Ursprünglich ist es mein Plan gewesen, ein besonderes Kapitel über „das Wesen des fränkischen Kunstwerks“ beizugeben, doch habe ich für nützlich gefunden, es in meiner demnächst erscheinenden „Systematik der altdeutschen Kunst“ unterzubringen.

Endlich noch ein persönliches Wort. Ich betrachte es als eine besondere Ehre, daß die Königlich Bayrische Akademie der Wissenschaften nach einstimmigem Beschlusse die vorliegende Arbeit unter ihre „Abhandlungen“ aufgenommen hat. Ich habe der hohen Akademie unter dem Präsidium Sr. Exzellenz des Herrn Geheimen Rats Ritters Theodor v. Heigel, vor allem aber dem Referenten Herrn Geheimen Rat Ritter Franz v. Reber herzlichst zu danken. Herrn Professor Dr. A. Eibner, Vorstand der Versuchsanstalt und Auskunftsstelle für Maltechnik an der Technischen Hochschule, der sich bereit erklärte, in dem Kapitel über „Die Technik“ das entscheidende Wort zu sprechen, sei auch an dieser Stelle Dank gesagt, desgleichen der Stadtkämmerei Forchheim und Herrn Kommerzienrat J. Hornschuch in Forchheim für liebenswürdige Unterstützung.

München, Ostern 1912.

Dr. Hugo Kehrer,
Privatdozent der Kunstgeschichte an der Universität München.

Der älteste Stil um 1353.

Was zufällig als die erste Äußerung der Forchheimer Schloßmalerei sich erhalten hat, sind drei Prophetenfiguren, die auch zuerst durch den Grafen Seinsheim im Jahre 1831 entdeckt wurden. Sie schmücken die Westwand der sogenannten Schloßkapelle im zweiten Geschosse. Zwei Propheten stehen links vom rechteckigen Fenster, einer rechts, die ihm zugehörende, vierte Figur ist zugrunde gegangen (Tafel I und II). Es sei gleich gesagt, daß Fragmente eines 5. und 6. Propheten an der Nordwand des Saales, da, wo heute die Türe neben der zugemauerten, gotischen sich befindet, noch zu sehen sind. Wir haben uns also hier die zwölf Propheten zu denken. Es sind lebensgroße, lange, schmale Stehfiguren in etwa Dreiviertelprofil, mit gekrümmtem Rücken und steil abfallenden Schultern. Die Propheten I und II blicken sich an, und der größere verleiht durch den Gestus der hochgenommenen, schmalrückigen Hand mit dem ausgestreckten Zeigefinger[1]) seiner Rede Nachdruck. Der Maler hat offenbar an plastische Figuren in der Nische gedacht und gibt daher in die anbetend verhüllten Hände mächtige Spruchbänder, die wie emporgeschleudert die Figuren umrahmen. So kann man sie nicht halten, und die Art des Haltens ist ungewöhnlich. Sonst bekommen die Heiligen ihre Spruchrollen in beide Hände, oder in die eine verhüllte Hand gelegt, so daß das Gleichgewicht annähernd hergestellt ist. Der linke Prophet, nennen wir ihn Jesaias, hat einen langen, grünen Rock, der in parallelen Steilfalten mit verschieden großen Zwischenräumen auf den nackten Füssen aufliegt. Der Mantel ist hellrot, und das lange Haupthaar schmückt eine Judenmütze mit zwei flatternden Bändern. Der geteilte, kurze Vollbart ist dunkel, und die stark gekrümmte Nase soll die semitische Abkunft bezeichnen. Die Stirne breit und gewölbt, die Augen klein, der Mund vorquellend. Die zweite, etwas kürzere Figur ist nicht in Aktion, da die eine Hand nicht deutet, sondern in den Mantelsaum greift.[2]) Ihr Nachbar spricht, und sie hört teilnehmend zu. Dieser Prophet, es ist wohl Jeremias, trägt einen langen, geteilten, schwarzen Bart, und schwarz ist auch das Kopfhaar. Der Rock ist rot und der Mantel grün. Die starke Betonung des Leibes fällt auf. Im Sinne des Kontrastes entwickelt sich der Mantel-

---

[1]) Der Zeigefinger der Reklame gerät stets zu groß, da die Künstler gewohnt sind, ihn allein bei besonders wichtigen Stellen am Rande des Textes zu sehen. Die Einzelvorstellung wirkt nach, wenn die ganze Hand gezeichnet werden soll. Interessante Beispiele liefert der böhmische Codex III, 73, 10 im böhmischen Museum zu Prag fol. 119a, 183a, 227a.

[2]) Vgl. dieses Motiv etwa bei dem Christus in der Auferweckung des Jünglings von Naim in dem aus der Glanzzeit Karls IV. stammenden Kloster Emaus zu Prag; Jos. Neuwirth, „Die Wandgemälde im Kreuzgange des Emausklosters in Prag“, in: „Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens“. Prag 1898, Bd. III, Taf. XVIII.

zipfel an der inneren Silhouette, hier dem des Jeremias antwortend, und im Sinne des Rhythmus schwingen die Figuren einander entgegen. Bei der dritten, nach rechts blickenden Gestalt jenseits des Fensters sind entscheidende Farbstücke abgefallen, doch sind noch der rote Bart, der wie aufgeklebt erscheint, das Haupthaar und die hohe Judenmütze zu sehen. Die linke Hand hält eine Schriftrolle. Auf dem Grunde rote Doppelranken mit blauen Kelchblättern und roten Staubgefäßen.

Es geht nicht an, auf Grund dieser wenigen, manieriert durchgebildeten, gotischen Figuren die Provenienz des Stiles genauer festzulegen. Auf fränkischem Gebiete haben sich keine älteren Wandmalereien erhalten, und von den Nürnberger Rathausfresken um 1350 ist auch kein Farbstückchen auf uns gekommen.[1]) Doch ist kein Zweifel, daß man hier eine Stilrichtung beobachtet, die jener entspricht, die sich in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts aus Nordfrankreich und England in ganz Mitteleuropa eingebürgert hat.[2]) Sie bildet die eigentliche Grundlage der Forchheimer Kunst. Stilistisch steht nichts im Wege, an die Mitte des Trecento zu denken. Doch läßt sich die Entstehungszeit genauer bestimmen. Im Jahre 1353 baute der Bamberger Bischof Leopold III. die alte Königs-Pfalz, die 1246 vom Gegenkönig Heinrich Raspe von Thüringen teilweise zerstört war,[3]) um und ließ sie mit Graben und Mauern umgeben. Um diese Zeit wird er aller Wahrscheinlichkeit nach den Auftrag erteilt haben, die Propheten zu malen. „Vollant von Wisentawe" war Schultheiß zu Forchheim.[4])

Wie der Meister hieß, läßt sich nicht mehr sagen. Man möchte an einen auf der Mitgliederliste der 1348 gestifteten Prager Malerzeche,[5]) oder an den Nürnberger Sebald Weinschröter,[6]) den Hofmaler Karls IV., denken, dem der Kaiser aus Verehrung für seine Kunst am 13. Dezember 1360 einen Zehnten zu Röthenbach an der Schwarzach bei Nürn-

---

[1]) Vgl. H. Thode, a. a. O., pag. 9. Die 12 Wandbilder des Kreuzganges im Kloster Rebdorf bei Eichstätt, jetzt im Nationalmuseum zu München, gehören noch dem Ende des XIII. Jahrhunderts an.

[2]) Vgl. M. Dvořák, „Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt", in: „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses". Wien 1901, Bd. XXII, pag. 58.

[3]) Heinrich unternahm im Spätsommer 1246 einen Kriegszug nach dem unteren Main und Winter 1246/47 nach Süddeutschland. 15. Dezember 1246 ist er „apud Forchheim in castris"; vgl. „Monumenta Boica", Monachii 1834, vol. XXX, pars I, pag. 299; J. F. Böhmer, „Regesta Imperii", herausgegeben von Jul. Ficker, Innsbruck 1882, Abt. II, pag. 916; Mart. Meyer, „Eine unedierte Urkunde Heinrich Raspes", in: „Zeitschrift des Vereins für Thüringische Geschichte und Altertumskunde", Jena 1898, Bd. XV, pag. 384; G. H. Pertz, „Monumenta Germaniae historica", Hannover 1837, Bd. II, pag. 361; J. G. Ad. Hübsch, „Chronik der Stadt und Vestung Forchheim", Nürnberg 1867, pag. 52; „Monumenta Zollerana", Berlin 1860, Bd. VI, pag. 59; Mich. H. Schuberth, „Historischer Versuch über die geistliche und weltliche Staats- und Gerichtsverfassung des Hochstiftes Bamberg". Erlangen 1790, pag. 47.

[4]) Jos. Looshorn, „Geschichte des Bistums Bamberg", Bd. III, pag. 700.

[5]) M. Pangerl, „Das Buch der Malerzeche in Prag", in R. Eitelberger v. Edelberg, „Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance", Wien 1878, Bd. XIII, pag. 86; dazu Fr. Dörnhöffer, „Beiträge zur Geschichte der älteren Nürnberger Malerei", in: „Repertorium für Kunstwissenschaft". Berlin 1906, Bd. XIX, pag. 446.

[6]) Alb. Gümbel, „Sebald Weinschröter, ein Nürnberger Hofmaler Karls IV.", in: „Repertorinm für Kunstwissenschaft", Berlin 1904, Bd. XXVII, pag. 13; Alb. Gümbel, „Die Malernamen der Nürnberger Meister- und Bürgerbücher 1363 bis 1534 und der Steuerlisten 1392 bis 1440", in: „Repertorium", Bd. XXX, pag. 27, Bd. XIX, pag. 337; dazu J. D. Passavant, „Beiträge zur Kenntnis der alten Malerschule in Deutschland vom 13. bis 16. Jahrhundert", in: „Kunstblatt", Stuttgart 1841, Nr. 87, pag. 367; Ad. Patera-Ferd. Tadra, „Das Buch der Prager Malerzeche 1348—1527". Prag 1878.

berg verlieh. Merkwürdig genug, daß er gerade 1350 bis 1357 von Nürnberg abwesend war. Daß der Bamberger Bischof Leopold III. ihn nach Forchheim berufen habe,[1]) ist ein Gedanke, der wenigstens ausgesprochen werden darf.

Es sei die Bemerkung erlaubt, daß sich von der alten, eigentlichen Pfalz nur das Steinrelief eines nach rechts ausschreitenden Basilisken erhalten hat, das in die Ostfassade eingemauert wurde (Abb. 2).

Abb. 2. Der Basilisk. Sandstein-Relief an der Fassade der Kaiser-Pfalz zu Forchheim, um 1200.
(Nach einer Originalaufnahme von F. Bruckmann in München.)

Es ist jenes sagenhafte, aus einem dotterlosen Hahnenei geborene Fabeltier, das durch seinen Blick tötet, dessen Zischen schon den Tod bringt, und dessen Gifthauch Kräuter und Sträucher versengt, selbst Steine zerstört. Das zweibeinige Tier ist massig und plump. Die Art, wie der Körper in die Fläche hineingedrückt ist, spricht für die Zeit um 1200. Die Geschmacksrichtung des XIV. Jahrhunderts hätte schlankere Proportionen, keinen so dicken Kopf, einen längeren, womöglich zweimal geringelten Schwanz und vor allem mehr vogelartig gebildete Flügel mit lang auslaufenden Spitzen verlangt.

Der böhmische Einfluss.

Mit dem von Dr. Räbel im Juli 1907 bloßgelegten Fresko im kleineren Saale des Erdgeschosses setzt der böhmische Einfluß ein. Der Kenner der fränkischen Kunst wird mit ihm zunächst nichts anzufangen wissen. Eine seltsame Komposition! Das Wandbild ist gegen die Decke durch rote Einfassungslinien und gegen den Fußboden durch einen gelben Streifen begrenzt. (Der Saal wurde gegen das Ende des XV. Jahrhunderts eingewölbt.)

---

[1]) Das Studium des urkundlichen Materials hat keine großen Ergebnisse gezeitigt. Nützlich erwiesen sich aus dem K. Kreisarchiv Bamberg die bischöflichen Kopialbücher und der Akt Rep. 184 II, Verz. 2, Nr. 1; Forchheimer Ortsurkunde vom Jahre 1410, sowie Urkunden des Hochstiftes im Reichsarchiv München; aus dem erzbischöflichen Ordinariat Bamberg die Regestenauszüge aus Urkunden Lamberts. Das städtische Archiv Nürnberg, das K. Kreisarchiv Würzburg und das K. K. Hausarchiv Wien boten nichts.

Darunter fragmentarische Rauten, wie wir sie beispielsweise unterhalb der „Kreuzigung Christi“ in der Johanneskapelle zu Avignon sehen. Auf einfachem Throne ein König von überaus schlanker Gestalt, mit übergeschlagenem Beine; der linke Fuß ist auf das Suppedaneum gesetzt. Der König in lässiger Haltung blickt nach links, hat das Szepter in der einen Hand, und die andere deutet auf ein mächtiges Spruchband, das sich nach dem Fenster zu hinzieht, und in dem folgende Worte in gotischen Minuskeln aufgezeichnet sind:

„(gerechtig)keit · ist · hie · ein · bort · vn̄ · pringt · vnz · ewig · frewde · dort ·“

Der König mit einer für fränkische Verhältnisse ungewöhnlich hohen Kleeblattkrone hat rotblondes Haar, breite Stirne, kleine Augen unter flach verlaufenden Brauenbogen, eine kräftige, mit der Spitze vorgezogene Nase, mächtigen, nach unten gestrichenen Schnurrbart und einen martialischen, geteilten Vollbart (Tafel III und IV). Er ist im Zeitkostüm gekleidet und erscheint etwas gigerlhaft, eine Auffassung, die sich nicht recht mit der vollen Würde seines königlichen Amtes verträgt. Er hat einen kurzen, auf Taille gearbeiteten, zugeknöpften, roten Rock mit dem ritterlichen Gürtel, dem „Dupsing“,[1]) enge, bis auf die Mitte der Hand weit auslaufende Ärmel, anliegende rote Hosen. Wahrscheinlich waren die Füße mit Schnabelschuhen bekleidet. Langer Hermelinmantel mit ausgezackter Passe und runder, fünfteiliger Agraffe. Das Weiß des Krönungsmantels ist in Grau gebrochen. Grau ist auch die Farbe des Grundes. Der Thron in einfacher Profilierung und in starker Aufsicht gegeben, ist rot, die Sitzfläche Ocker mit Grau gebrochen. Die Innen- und Außenkonturen sind schwarz.

Links im Bildfelde erscheint ein Löwe auf einem Throne, zu dem Stufen emporgeführt haben. Die anthropomorphe Behandlung des grimmig dreinblickenden Kopfes fällt auf. Dieser ist rechteckig, hat eine breite, vorgewölbte Stirne, hochstehende, spitze Ohren zwischen den wie aus Eisen geschnittenen Haaren. Unter dem geraden Oberlide blicken die großen, unheimlichen Augen zu dem Könige herauf. Die kurze, zylindrische Nase, von der das Sprichwort sagt, „es regne in sie hinein“, ist echt böhmisch. Das Maul sieht wie ein flotter, nach oben gestrichener Schnurrbart aus. Gleich einem mächtigen Vollbarte entwickelt sich die breitsträhnige Mähne nach unten. Die rechte Vorderpranke wird sichtbar, und neben ihr auf der obersten Thronstufe ist ein kleiner Löwe mit offenem Maule und stark gekrümmtem Schweife. Ihm gegenüber, etwas mehr nach oben, ein zweiter junger Löwe.[2])

Die zweite Tiergestalt, der Elefant, ist höher und dem Thronenden näher. Man denkt unwillkürlich an eine Schachfigur.[3]) Das als Kriegselefant gedachte Tier erscheint

---

[1]) Wend. Boeheim, „Das Waffenwesen in seiner historischen Entwickelung“. Leipzig 1890, Bd. VII, pag. 139.

[2]) Wer meint, das Tier sei ein Hund, kennt nicht die zahlreichen Analogien der theologischen Handschriften, des Speculums, der Biblia pauperum, wo die inhaltliche Deutung durch den Text vollkommen klargestellt ist. Nach A. E. Brehm, „Die Säugetiere“, Leipzig 1876, Bd. I, pag. 355 haben die jungen Löwen weder eine Mähne noch eine Schwanzquaste, sondern sind mit wolligen, graulichen Haaren bedeckt. Die Löwin ähnelt mehr oder weniger dem jüngeren Tiere.

[3]) Es dürfte bekannt sein, daß der wehrturmbelastete Elefant des indischen Heeres auf unserem Schachbrette als wandelnder Turm erscheint. Da die Elefanten die Flügel decken sollten, so steht auch die Schachfigur an den äußersten Ecken des Brettes; vgl. H. F. Mahsmann, „Geschichte des mittelalterlichen, vorzugsweise des deutschen Schachspieles“. Mecklenburg 1839, pag. 37, 38, 40.

im Profil nach links, hat zwischen den hochgehenden Stoßzähnen einen tubenförmigen Rüssel, und die zackigen, aufrecht gestellten Ohrlappen vor dem langen Halse sehen wie ein schützender Panzer aus. Auf seinem Rücken trägt es einen aufgesattelten, hölzernen, leeren Zinnenturm, in den man hineinblicken kann. Der Augenpunkt ist also wiederum hoch, der Maler hat gleichsam auf die Bühne herabgesehen. Naturbeobachtung ist ausgeschlossen. Das Auge ist zu groß, der zu lange Schwanz fast wie bei einer Kuh, und auch bei der Behandlung der Beine liegt die Vorstellung eines Zweihufers zugrunde. Ein fränkischer Elefant, und nicht der Elephas indicus oder africanus.[1])

Daß die thronende Figur zunächst als „r(ex) Da(vid)“ angesprochen werden muß, sagt der Text des kleinen Spruchbandes über der Krone. Es ist gerade nicht gewöhnlich, daß der König des alten Bundes so stutzerhaft zurecht gemacht wird. Wenn man die scharfe Ironie der großen Legende, ihre überlegene satirische Stimmung einmal richtig begriffen hat, versteht man die zeitgenössische Anspielung auf den regierenden König Wenzel. Scheinbar ernst wird das Gegenteil von dem gesagt, was der Redende, der Maler denkt. Wenzel wird als ungerechter Richter gebrandmarkt, und der vom parteiischen Urteilsspruch Betroffene wie der Gerechte überhaupt ist auf den Lohn im Himmel vertröstet. Der Vers hat nicht den Charakter eines Sprichwortes, ist als solches auch nicht nachweisbar, sondern ist für den vorliegenden Zweck in bayerisch-böhmischem Dialekte gedichtet.[2]) Dafür sprechen das „p“ in „pringt“ und das „b“ für anlautendes „w“ in „bort“. Was die inhaltliche Betrachtung ergibt, bestätigt die Frage nach der formalen Vorlage. Es sei gleich gesagt, daß der Forchheimer Schloßmaler aus der Wenzelbibel geschöpft hat. Das sechsbändige Werk ist das wertvollste und wichtigste böhmische Denkmal aus dem letzten Viertel des XIV. Jahrhunderts. (Wiener Hofbibliothek cod. 2759—64.) 1376 wurde Rotlev „magister monetae in montibus Chutnis“ das Amt eines Richters übertragen. Zum Danke für die erhaltenen Würden ließ er später die prachtvoll ausgestattete Bibel für seinen Gönner König Wenzel anfertigen. „Die Entstehungszeit der Bibel fällt in die Zeit 1387 bis 1400“, so sagt Ad. Horčička.[3]) Wenn aber der Schreiber mit dem

---

[1]) Das Motiv des getürmten Elefanten begegnet gerade nicht oft; vgl. cod. gall. 16 der Hof- und Staatsbibliothek München, fol. 22a; Jakob v. Maerlants „Naturgeschichte in Versen“ in der Wiener Hofbibliothek Nr. 13440, fol. 6b, 134b; böhmisches Speculum der Metropolitan-Bibliothek Prag, cod. A. XXXII, fol. 27a und A. XIII, fol. 25a; ferner cod. germ. 145, fol. 59a Münchener Hof- und Staatsbibliothek. Eigenartig, daß im Münchener cod. germ. 1191, fol. 8b der Elefantenrüssel in eine weibliche Halbfigur ausläuft. Ferner getürmte Elefanten im Vereine mit phantastischen Tieren im Meßgewand des Stiftes Göß, um 1250, jetzt im Österreichischen Museum für Kunst und Gewerbe zu Wien; Stickerei aus dem Kloster Adelhausen in der Städtischen Altertümer-Sammlung zu Freiburg i. Br.; das Motiv bald auch in Wappen, vgl. cod. 3044 der Wiener Hofbibliothek 161b, 162a, 170a im Wappen des Grafen Friedrich v. Helfenstein; aus der Plastik der spätromanische Leuchterelefant im Germanischen Museum, abgebildet bei A. Essenwein, „Kulturhistorischer Bilderatlas“, Leipzig 1883, Bd. II, pag. 5, Taf. XXXII, No. 7. Der ungetürmte Elefant schon im Lothar-Evangeliare der Pariser Nationalbibliothek cod. lat. 266, fol. 73b und in der Bibel Karls des Kahlen cod. lat. 1, fol. 327b.

[2]) Bei Freidanks „Bescheidenheit“ (um 1220), Heinrich von Meissens „Frauenlob“, Garel im blühenden Tal und den andern in Frage stehenden mittelhochdeutschen Spruchdichtern ist nichts zu ermitteln; vgl. auch „Lieder-Saal, das ist: Sammelung altteutscher Gedichte, aus ungedruckten Quellen“, Konstanz 1825, Bd. III, pag. 371, 501; W. Grimm, „Freidanks Bescheidenheit“. Göttingen 1834.

[3]) Ad. Horčička, „Die Sage von Susanna und König Wenzel“, in: „Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung“, Innsbruck 1880, Bd. I, pag. 110; Jul. v. Schlosser, „Die Bilderhand-

Illuminator des ersten Bandes identisch ist, so dürfte wie mir scheint nichts im Wege stehen, daß das Werk schon ein oder zwei Jahre zuvor begonnen wurde, also etwa zur Zeit des „Willehalm von Oranse“, und diese etwas frühere Ansetzung wird noch bei der späteren Betrachtung mehr als wahrscheinlich gemacht werden. Ohne Zweifel geht der Forchheimer König auf den König Wenzel im Buchstaben „E“ der Wiener Wenzelbibel cod. 2759 zurück, wo er als Gefangener der Bademagd Susanna persifliert ist. Es stimmen nicht nur die Proportionen des Körpers, die kostümliche Behandlung überein, sondern auch der Kopf ist außerordentlich ähnlich gebildet.[1]) Beidemal der geteilte, blonde Vollbart, der lange, herabgestrichene Schnurrbart, die starke Unterlippe, die kräftige gewöhnliche Nase und die breite Stirne über den böse blickenden Augen. Nur ist die Karikatur in Forchheim übertrieben, was zum Teil durch die künstlerische Absicht, zum Teil durch die Vergrößerung des Maßstabes bedingt ist (Abb. 3).

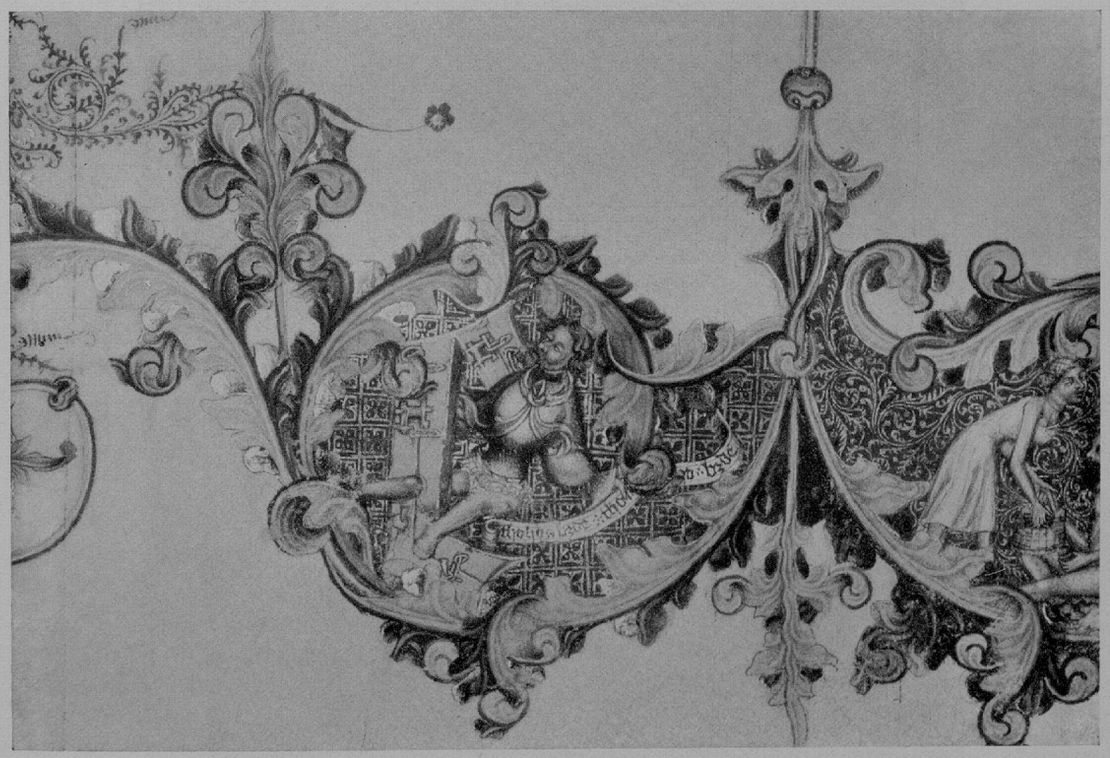


Abb. 3. König Wenzel und Susanna in der Wenzelbibel der K. K. Hofbibliothek zu Wien.

(Nach einer Originalaufnahme von S. Schramm in Wien.)

---

schriften König Wenzels I.“, in: „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses“, Wien 1893, Bd. XIV, pag. 293, 303. Nach Jul. v. Schlosser können die Miniaturen der Wenzelbibel wohl kaum vor 1388 entstanden sein.

[1]) Eine ähnliche Kleidermode bringt schon der böhmische Codex 1182 der Wiener Hofbibliothek fol. 1a, 55a, 91a; dazu Willehalm von Oranse fol. 192a, 225a, 247a, 1387 für Wenzel vollendet.

Wegen der Kostümfrage sei noch eine zweite Miniatur aus der Wenzelbibel hier abgebildet (Abb. 4).

Daß der König das Bein übers Knie legt, mag uns wundern, aber es entsprach damals der allgemeinen Anschauung über das vornehme Sitzen, nur den Frauen war es

Abb. 4. König Wenzel in der Wenzelbibel der K. K. Hofbibliothek zu Wien.

(Nach einer Originalaufnahme von S. Schramm in Wien.)

nicht erlaubt.[1]) Das Motiv des überschlagenen Beines kommt in der Wenzelbibel wie in der Kunst des Trecento so häufig vor, daß es keinen Sinn hat, sich über das Woher den Kopf zu zerbrechen.[2]) Wer sich wundert, daß König David zugleich König Wenzel ist, studiere die Wenzelhandschrift in der öffentlichen Studienbibliothek zu Salzburg cod. V, 1, B. 20, eine Psalterauslegung des Nicolaus von Lyra. Hier liegt der gleiche Fall vor. König David in der Initiale „B“ spielt die Harfe, er ist aber gleichsam nur ein Vorwand für die Darstellung des regierenden Königs. Seine Susanna steht rechts unten im Rankenwerk und lauscht andächtig auf den Klang der Saiten. Auch der Forchheimer Löwe unter dem großen Spruchbande hat sein Vorbild in der Wiener Wenzelbibel, wo der böhmische gekrönte Löwe im Schutze des stehenden Reichsadlers erscheint (Abb. 5).

Abb. 5. Die Reichs-Insignien in der Wenzelbibel der K. K. Hofbibliothek zu Wien.
(Nach einer Originalaufnahme von S. Schramm in Wien.)

[1]) Vgl. K. Bartsch, „Die Formen des geselligen Lebens im Mittelalter“, in: „Gesammelte Vorträge und Aufsätze“. Freiburg i. Br. 1883, pag. 220.

[2]) Als bekanntestes plastisches Beispiel die berühmte Geigerstatue vor dem Musikerhause zu Reims;

Der Hinweis auf die rechteckige Schädelform, die kurze, typisch-böhmische Nase, das Maul und die kleinen, spitzen Ohren genügt zur Bekräftigung der Aussage.[1]) Für die analoge Darstellung der Mähne sei ein zweites Beispiel aus der Wenzelbibel angeführt (Abb. 6).

Abb. 6. Der böhmische Löwe in der Wenzelbibel der K. K. Hofbibliothek zu Wien.

(Nach einer Originalaufnahme von S. Schramm in Wien.)

Andrea Pisano bringt an der Erztüre des Florentiner Baptisteriums (1330) das Motiv bei Zacharias, als er den Namen des Johannes in das Täfelchen einschreibt; vgl. Salzburger Codex V, 1B, 20, fol. 80b; Evangeliar des Johannes von Troppau der Wiener Hofbibliothek a. 1368, fol. 49a; aus der „Goldenen Bulle" daselbst zahlreiche Belege, fol. 14b, 16a, 47a; ferner Rob. Durrer, „Der mittelalterliche Bilderschmuck der Kapelle zu Waltalingen bei Stammheim", in: „Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich". Zürich 1898, Bd. XXIV, Heft 5, Taf. II.

[1]) Das Motiv des Löwen kommt in der Wenzelbibel des Museums Plantin-Moret zu Antwerpen a. 1402 dreimal vor, Bd. I, fol. 11, 414 und Bd. II, fol. 26. Die Zeichnung ist weit besser und die naturalistische Durchbildung reifer.

Ich habe anfangs geglaubt, der kleine Löwe auf der obersten Stufe zum Throne sei der Bamberger, der mithin im böhmischen Schutze sich befände. Doch widerspricht dieser Deutung die Wiederholung des Motivs auf der rechten Seite. Es wäre mehr als naiv, bei dieser Aufmachung etwa an die symbolische Darstellung der Auferstehung Christi zu denken (Abb. 7): Nach mittelalterlicher Anschauung bringt nämlich die Löwin ihre Jungen tot zur Welt, die sie am dritten Tage anhaucht oder anbrüllt, so daß sie lebendig werden.[1]) Wie Abälard sagt:

„Ut leonis catulus,
Resurrexit Dominus
Quem rugitus patrius
Die tertia
Suscitat vivificus,
Teste physica.“ [2])

Abb. 7. Das Symbol der Auferstehung Christi.
Miniatur im normannischen Psalterium der Hof- und Staatsbibliothek zu München, cod. gall. 16, a. 1323.
(Nach einer Originalaufnahme von Riehn-Tietze in München.)

Dem Forchheimer Meister hat inhaltlich und formal eine Komposition der theologischen Handschriften vorgeschwebt, wie man sie in fast allen Specula humanae salvationis und den Armenbibeln antrifft.[3]) Da, wo in Forchheim der böhmische Löwe finster dasitzt, thront dort König Salomo; auf den von Löwen flankierten Stufen schreitet die Königin von Saba herauf. Ein größerer Spott mit Wenzels Weisheit, die mit der Salomos konfrontiert wird, kann aber kaum in einem mittelalterlichen Bilde dargestellt werden.

---

[1]) Vgl. das Motiv in einem Würzburger Votivrelief mit der Kreuzigung Christi, jetzt in St. Burkard aufgestellt, bei W. Pinder, „Mittelalterliche Plastik Würzburgs“, Würzburg 1911, pag. 96, oder in einer Kreuzigung der Schongauerschen Werkstatt im Museum Unterlinden zu Colmar, Nr. 105.

[2]) C. Hippeau, „Le bestiaire d'amour par Richard de Fournival“. Paris 1860, pag. 108.

[3]) Vgl. H. Kehrer, „Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst“. Leipzig 1910, Bd. II, pag. 211, Abb. 253.

Es erübrigt noch, über den getürmten Elefanten das Nötige zu sagen. Wo die Figur herzuleiten ist, konnte leider nicht festgestellt werden, doch spricht entschieden die Auffassung des Elefanten als Zweihufers für böhmische Provenienz (Abb. 8 und 9).

Abb. 8. Der böhmische Kriegselefant.
Eleazar durchbohrt den Elefanten.
Speculum humanae salvationis im Böhmischen Museum zu Prag cod. III, 73, 10.
(Nach einer Originalaufnahme von Jan Štenc in Prag.)

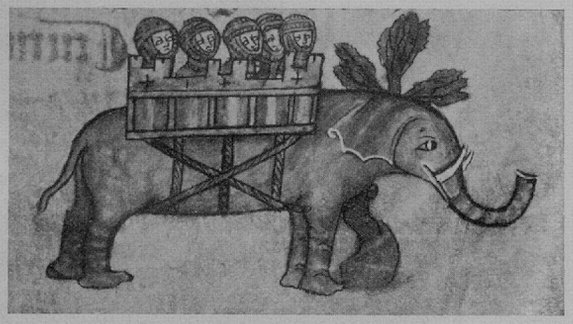


Abb. 9. Der französische Kriegselefant.
Miniatur im normannischen Psalterium der Hof- und Staatsbibliothek zu München cod. gall. 16.
(Nach einer Originalaufnahme von Riehn-Tietze in München.)

Die den Thron flankierenden Figuren müssen in eine inhaltliche Beziehung zueinander gesetzt werden. Sie sollen ähnliche Gedanken illustrieren. Die Grundvorstellung, die auf der einen Seite ihre künstlerische Form findet, kehrt auch auf der anderen Seite wieder. Der Elefant ist als neues Symbol zu werten.

Sehen wir also zu, was die Vergangenheit über ihn zu berichten weiß. Bei den indischen Dichtern ist er Symbol der Weisheit und des Mitgefühles. Plinius rühmt in seiner „Historia naturalis“ seine Keuschheit, „aus Schamhaftigkeit begatte er sich nur im Verborgenen“,[1]) und nach dem Physiologus ist er von Natur das kälteste Tier, dem erst das Weibchen die Wurzel Mandragora reichen müsse, um ihn zur Begattung zu reizen.[2]) Die fälschlich Melito, Bischof von Sardes, zugeschriebene „Clavis“ nennt ihn einen übermäßiggroßen Sünder, nicht nur weil er von den Riesengeschlechtern des urweltlichen

---

[1]) Ph. H. Külb, „Plinius. Historia Naturalis“, Stuttgart 1842, Bd. VI, Buch 8, Kap. 5; G. Wissowa, „Paulys Real-Enzyklopädie“. Stuttgart 1905, Bd. V, pag. 2252.

[2]) Honorius von Autun sagt: „Elephas, cuius os est ebur, castum est animal et frigidae naturae“, bei Migne, „Patrologia latina“, Bd. CLXXII, pag. 443.

Tierreiches abstamme, sondern weil Elefanten zum Hofstaat König Salomos[1]) gehörten. Es soll auch nicht verschwiegen werden, daß er als klug, gelehrig, gutmütig[2]) und geduldig galt, als Sinnbild der alles vernichtenden oder beherrschenden Kraft.[3]) Aber weit häufiger tritt er doch im deutschen Mittelalter als Liebhaber berauschender Getränke auf. Wie schon Älian berichtet, führte Antiochus gegen die Römer getürmte Elefanten im Kampfe mit sich. Es befanden sich auf jedem Turm außer dem Kornak vier bewaffnete Krieger, und um die Tiere ungestümer zu machen, wurden sie durch Wein berauscht; auch im Heere des Lysias wurde ihnen vor dem Kampfe Wein und Maulbeersaft vorgehalten.[4]) Der vielgelesene Konrad von Megenberg sagt in seinem „Buche der Natur" das oft zitierte Wort „Der elephant trinket von nâtûr gern wein."[5]) Daß es verschiedene, ja widersprechende Deutungen gibt, will nichts sagen. Es kommt auf den Zusammenhang an, in den das kulturgeschichtliche Kuriosum gebracht ist, ob der Künstler imstande war, inhaltliche Erwägungen auszulösen, die von dem Beschauer in nicht mißzuverstehender Weise auf König Wenzel bezogen werden mußten. Es ist gar nicht Sache des Künstlers, erst recht nicht des mittelalterlichen, den Inhalt herbeizuschaffen. Er hat nur für die Form zu sorgen. Als ob es heute bei den Mitarbeitern unserer Witzblätter anders wäre! Wer den sogenannten „Drôleries" des Mittelalters nur dekorativen Wert beimißt, zeigt, daß er in das Wesen der vergangenen Kultur gar nicht eingedrungen ist. Methodisch ist der Weg also der, daß man die zeitgenössische Literatur nach den Vorstellungen abfragt, die sie über den böhmischen König gehabt hat. Welches waren seine Laster, die gerügt werden konnten? Welches waren die geläufigen symbolischen Formen, deren sich der Künstler bedienen mußte, um jene allgemein verständlich zu machen? Klarer als der Fall hier vorliegt, kann man sich ihn kaum denken. Wenzel war notorisch ein maßloser Trunkenbold, gab sein Laster auch offen zu, entschuldigte sich freilich mit seiner „entzündeten Leber". Ich kann mich ruhig auf Wenzels besten Biographen Theodor Lindner berufen.[6]) Mit zunehmendem Alter wurde das Übel immer schlimmer, und wer die pikante Episode nach dem Einzug in Reims bei dem Besuche Karls VI. erfahren will, kann ausführlich darüber belehrt werden. Es mag manchem von uns vielleicht unverständlich erscheinen, daß der Kanzler Wenzels in seinem Schlosse solche Satiren auf seinen König duldete. Allein

---

[1]) Ed. Kolloff, „Die sagenhafte und symbolische Tiergeschichte des Mittelalters", Fr. von Raumer, „Historisches Taschenbuch", Leipzig 1867, pag. 222; dazu B. Eckl, „Die symbolische Zoologie in der christlichen Wissenschaft", in: „Organ für christliche Kunst", Köln 1869, Jahrg. XIX, No. 12; Fr. Lauchert, „Geschichte des Physiologus". Straßburg 1889, pag. 35.

[2]) Caes. Ripa, „Erneuerte Iconologia oder Bildersprach". Frankfurt a. M. 1669, pag. 125.

[3]) P. Schegg, „Biblische Archaeologie", Freiburg i. Br. 1888, Bd. II, pag. 701; Sev. Luegs, „Biblische Realkonkordanz". Regensburg 1900, Bd. I, pag. 353.

[4]) Vgl. II. Makkabäer Kapitel 13; I. Makk. 6, 34; dazu Ed. Eug. Riehm, „Handwörterbuch des biblischen Altertums", Bielefeld 1884, Bd. I, pag. 362; Ant. van der Linde, „Geschichte und Literatur des Schachspiels", Berlin 1874, Bd. I, pag. 35; dazu Isidor von Sevilla, „Etymologiarum libr. XII", bei Migne, „Patrologia latina", Bd. LXXXII, pag. 436; endlich Crosnier, „Iconographie Chrétienne". Paris 1848, pag. 290.

[5]) Herausgegeben von Fr. Pfeiffer, Stuttgart 1862, pag. 136, 17; dazu J. V. Carus, „Geschichte der Zoologie". München 1872, pag. 248.

[6]) Th. Lindner, „Geschichte des deutschen Reiches unter König Wenzel". Braunschweig 1875, Bd. I, pag. 174.

Lambert v. Brunn war kein Philister, und zur Zeit der Entstehung unserer Fresken war Wenzel in Deutschland reichlich verhaßt. Bereits 1386 soll der Bischof mit am Werke gewesen sein, den unfähigen König zu entthronen. Endlich war die Zeit für die Satire, die neue Form des Witzes, besonders reif. Mit Karl IV., sagt K. Burdach, zog das Verständnis für die neue Form des individuellen Spottes und Witzes[1]) auch in Böhmen und Deutschland ein, wie er in Italien im Gefolge des höher entwickelten Selbstgefühls, der Autonomie des Individuums und zugleich als Gegengewicht dawider um sich griff und durch die Klasse des „uomo piacevole", des „buffone", verbreitet wurde.

Wer noch nicht an die Richtigkeit unserer Deutung glauben sollte, der vertiefe sich in die neuen Satiren, die derselbe Meister, es ist der Meister der schwarzen Konturen, am verborgenen Plätzchen, am letzten Fenster des oberen Saales neben der Schloßkapelle unmittelbar unter einander entstehen ließ. In dem oberen rechteckigen Felde reitet nach rechts auf einem Kamel ein gekrönter König. Er hat einen großen geöffneten Elsterschnabel, mächtige Ringe an den plumpen Ohren und einen weit auf die Brust herabfallenden, weichhaarigen Bart (Taf. V).[2]) In der gesenkten Linken hält er eine goldene Kette als Zügel, und in der hochgenommenen Rechten ein Szepter. An der engen Taille ein schwarzes, indopersisches Schwert. Der Körper ist in einen Kittel gekleidet, der durch eine breite Gürtelschnalle zusammengehalten wird. Der König sitzt auf dem für das XIV. Jahrhundert typischen Stehsattel, „dem hohen Zeug".[3]) Ranken mit charakterlosen Blättern und Blüten mit vorragendem Kelch füllen den Grund. Die Konturen sind schwarz, nur der Schnabel ist rot, eine Farbe, die auch bei den Kelchblättern wiederkehrt.

Unmittelbar unter diesem Bilde erscheint eine wunderliche Verbindung von Mensch- und Tierleib (Taf. VI). Offenbar handelt es sich um dieselbe Person. Dafür spricht die Beschaffenheit des Bartes. Nur ist eine andere Situation gewählt. Die Halbfigur trägt eine stilisierte Sackmütze. Die Kopfhaare sind in weitem Schwung nach außen gestrichen. Der Rock ist gegürtet und endet in lange, schmale Zacken. In der Linken hält die Figur eine in einen Drachenkopf endende Fiedel,[4]) in der Rechten den Bogen. Der Oberkörper

---

[1]) K. Burdach, „Vom Mittelalter zur Reformation". Halle 1893, Heft 1, pag. 68.

[2]) Das Motiv eines Kamelreiters mit der Geißel in der Hand kommt bereits im XII. Jahrhundert in einem Relief der Klosterkirche zu Andlau vor. Auf Tieren, Löwen, Leoparden, Nashörnern reitende Könige im cod. c. pict. 12 der Hof- und Staatsbibliothek München; die Satire beschrieben, nicht gedeutet von Fr. Panzer, „Bayerische Sagen und Bräuche. Beitrag zur Deutschen Mythologie." München 1848, Bd. I, pag. 237.

[3]) Vgl. Wend. Böheim a. a. O., pag. 526; das Motiv in der Wenzelbibel, Bd. I, fol. 167a, 176a, bei Wilh. v. Oranse fol. 330a; aus der Zeit sind noch zwei Originalsättel vorhanden im Historischen Museum zu Regensburg und Schaffhausen.

[4]) Das gleiche Motiv in einer italienischen Miniaturhandschrift, einem Lobgedicht auf König Robert den Weisen von Neapel († 1343) im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien Saal XXIII, Vitr. I, Nr. 10; vgl. Jul. v. Schlosser, „Giustos Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura, in: „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen", Wien 1896, Bd. XVII, pag. 19, Taf. V, 2; dazu Gebetbuch des Herzogs von Berry in der Nationalbibliothek zu Paris ms. lat. 919, fol. 86a. Diese Mischwesen, inhaltlich zunächst ein Rätselspiel, sind ziemlich häufig. Es fehlt eine systematische Behandlung des Gegenstandes. Interessante Beispiele: der schießende Kentaur auf der Augsburger Domtür; das Kentaur-Kapitell im Dom zu Mainz; das Weib mit den drei Fischschwänzen in der Schottenkirche zu Regensburg; der Kandelaberfuß im Dom zu Prag; vgl. auch Deckengemälde der Kirche zu Zillis in Graubünden; Chorkapelle der Jakobskirche zu Tramin (Südtirol); Evangeliar im Goslauer Rathaus; dazu die Truhendecke

läuft in Fischflossen aus, zwischen deren Strahlen Kreise eingezeichnet sind. Auf dem grauen Grunde Stengel mit stilisierten Blättern, dazwischen kleeblattartige Muster und margueriten-ähnliche Sterne.

Was wollen diese inhaltlichen Rätselspiele? Oder will man diese Frage wiederum mit dem Einwand abfertigen, es handle sich lediglich um dekorative Zwecke? Tiergestalten bilden ein wichtiges Element in der mittelalterlichen Symbolik, und sie sind unzertrennlich von den Figuren der Tugenden und Laster. Die Frage läuft, um es gleich zu sagen, darauf hinaus, wie der „Zorn" im Mittelalter dargestellt wurde. In der Arenakapelle zu Padua malte ihn Giotto als eine weibliche Gestalt, die mit beiden Händen das Gewand über der Brust auseinanderreißt, und veronesische Handschriften[1]) des Trecento lassen die Frau ein Stück Tuch mit den Händen zerreißen. In der nordischen Plastik des XIII. Jahrhunderts zückt die „Ira" ein Schwert gegen einen Greis oder einen Mönch mit einem Buche, und auf einem Kapitell in Vézelay stößt sie sich ein Schwert in den Leib.[2]) Der Doctor Seraphicus Bonaventura charakterisiert den Zorn durch einen Hund. Weiterhin sieht man in der Münchener Handschrift cod. 3249 die Ira mit dem Knüppel in der Hand auf einem schäumenden Eber reiten, der nach Konrad von Megenberg „allezeit grimmig und scharf" ist.[3]) Ungewöhnlich ist die Auffassung der böhmischen Bilderbibel im Böhmischen Landesmuseum aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts cod. 370, fol. 155 b. Die „Superbia" hält in der Rechten einen gespannten Bogen, der durch die Beischrift als „Ira" bezeichnet wird. Ohne Zweifel ist aber im späteren deutschen Mittelalter das Hauptsymbol des Zornes das Kamel. Ich darf mich auf den mittelhochdeutschen schwäbischen Dichter Freidank berufen (um 1229), der in seiner „Bescheidenheit" sagt: „der grôz maister Basilius spricht von dem kämel oder von dem kämlein, daz es des poesen gar ein starch gedaehtnüss hab und ainen swaern zorn und halt den lang".[4]) Eine nützlichere Quelle, da sie der Forchheimer Kunst zeitlich näher steht, sind zwei Bilderhandschriften der Münchener Hof- und Staatsbibliothek vom Jahre 1446 und 1457, cod. germ. 3974, cod. germ. 514. In jenem reitet die „Ira" mit der Krone auf dem Haupte, in reicher Gewandung auf dem „camelus";

---

in Leinenstickerei im Historischen Museum zu Basel, um 1350: hier ein die Violine spielender Mensch mit Tierleib, vgl. Mor. Heyne, „Das deutsche Wohnungswesen von den ältesten germanischen Zeiten bis zum XVI. Jahrhundert", Leipzig 1889, pag. 257; M. Baumgärtel, „Die Wartburg". Berlin 1907, pag. 430.

[1]) Jul. v. Schlosser, „Ein Veronesisches Bilderbuch und die Höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts", in: „Jahrbuch", Wien 1895, Bd. XVI, pag. 145. In Petrarcas „Trionfi" findet sich die „Ira" nicht, wohl aber Allegorien der Zeit, des Ruhmes, des Todes, der Liebe, der Keuschheit.

[2]) Vgl. Jos. Sauer, „Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters", Freiburg i. Br. 1902, pag. 91, 238; dazu Rich. Stettiner, „Die illustrierten Prudentiushandschriften". Berlin 1895, pag. 5, Taf. 12, 4.

[3]) Fr. von der Leyen-Ad. Spamer, „Die altdeutschen Wandteppische im Regensburger Rathause", Regensburg 1910, pag. 38; Ed. Kolloff, „Die sagenhafte und symbolische Tiergeschichte des Mittelalters", in: „Historisches Taschenbuch", Leipzig 1867, IV. Folge, Jahrg. VIII, pag. 202; Ad. Goldschmidt, „Französische Einflüsse in der frühgotischen Skulptur Sachsens", in: „Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen", Berlin 1899, Bd. XX, pag. 292; dazu E. Mâle, „L'art religieux du XIIIe siècle en France". Paris 1898, pag. 172.

[4]) Herausgegeben von Wilh. Grimm, Göttingen 1834, pag. LXXXIII; dazu H. Müller-O. Mothes, „Illustriertes archeologisches Wörterbuch". Leipzig 1878, Bd. II, pag. 70.

vor ihr steht ein wilder, geharnischter Mann „Mars“, auf dem Helm der „nisus“ (Seeadler), im Schild der „canis“ und im Fahnentuch die „forta“[1]) (Abb. 10).

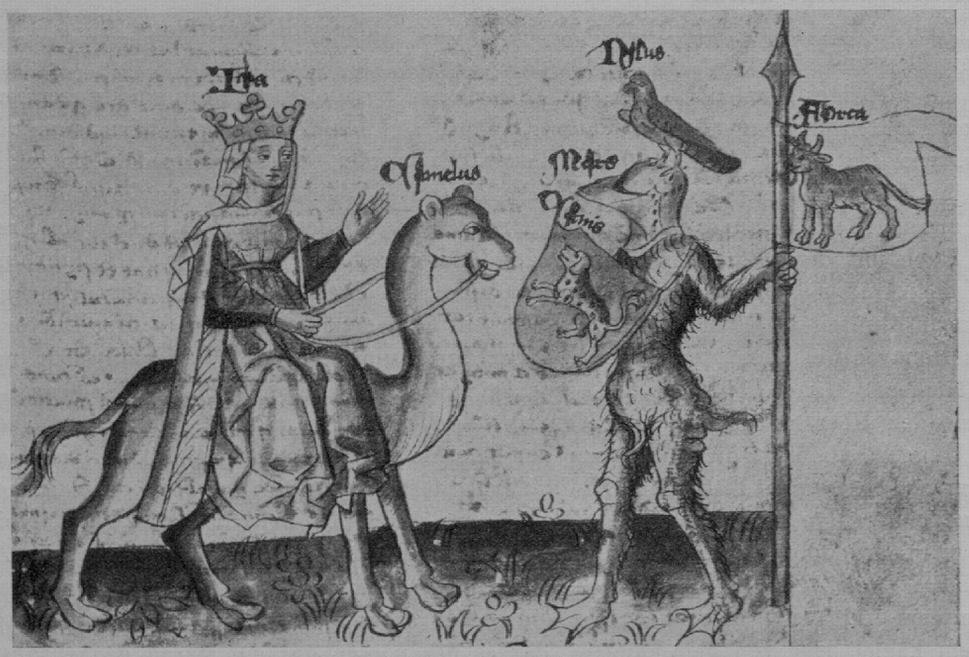


Abb. 10. Das Symbol des Zornes in dem Schwäbischen Speculum humanae salvationis der Hof- und Staatsbibliothek zu München, cod. germ. 3974, a. 1446.

(Nach einer Originalaufnahme von Riehn-Tietze in München.)

Der Text gibt die Erklärung (fol. 74 a): „. . . camelo, quod est animal deforme, ut dicit Jacobus, quod servat longo tempore iram et habet rancorem (Grimm) perseverantem de malis sibi illatis“. Der zweite Zeuge, der Andechser Codex, sagt auf fol. 145 b: „Der vierd scheinpot, den der teuffel sendt, ist zoren“, und „der zoren kumpt geritten auff einem kemell,... das ist ein tier, als iacobus spricht, das es seinen zoren lang wehelt

Abb. 11. Das Symbol des Zornes in dem Andechser Codex der Hof- und Staatsbibliothek zu München, cod. germ. 514, a. 1457.

(Nach einer Originalaufnahme von Riehn-Tietze in München.)

[5]) Die Form „forta“ ist eine Nebenform von „foca“, zitiert bei Lor. Diefenbach, „Novum Glossarium Latino-Germanicum mediae et infimae aetatis“, Frankfurt a. M. 1867, pag. 178; Konr. v. Megenberg a. a. O., pag. 237, 6 sagt: „Foca haizt ain merrint, sam der vorscher spricht. daz ist gar ain starkez

und hat einen weleibleichen hass wer im zur nicht ubels tuet. Also tuent die zornigen wo man sy laidigt, so mainen sie sich zu hant zu rechen vnd entzinden sich in zoren“ [1]) (Abb. 11).

Das sind aber entscheidende Beweise für unsere Behauptung, daß das Kamel den Zorn symbolisiere. Wir modernen Menschen stehen dieser Auffassung fremd gegenüber. Wenn nun gezeigt werden kann, daß König Wenzel auch diesem Laster verfallen war, ist der Bildinhalt eindeutig erklärt. Hören wir wiederum den bedeutendsten Biographen Wenzels Th. Lindner: „Alle Fehler wurden jedoch an schlimmen Folgen und Wirkungen weit überboten durch die maßlose Leidenschaftlichkeit, welche ihm eigen war. War er gereizt, so konnte er zum Wüterich werden und die gewalttätigsten Handlungen begehen.“ [2]) Es sind viele Geschichten über Wenzel im Umlauf gewesen. Historisch ist jedenfalls, daß er aus Zorn im Jahre 1393 dem greisen Domdechanten Bohuslaus mit dem Schwertgriffe blutige Wunden in den Kopf schlug, und ähnlich verfuhr er wenige Jahre zuvor mit dem Bürgermeister von Nürnberg, als er vom Rat der Stadt die Schlüssel zum Vestner Tor verlangte.[3]) Man möchte meinen, daß in der Forchheimer Zornsatire König Wenzels leidenschaftliches und grausames Verfahren mit den Häuptern des böhmischen Klerus, vor allem mit Johann von Pomuk, der am 20. März 1393 zwar nicht als Märtyrer des Beichtgeheimnisses, aber wegen kirchenpolitischer Meinungsverschiedenheiten in den Fluten der Moldau ertränkt wurde, seinen Widerhall gefunden habe.[4])

So ist der Sinn dieser Satire und ihre Datierung klargestellt. Noch ein Wort über einige Nebenmotive. Der sogenannte indopersische Dolch rückt seiner Form wegen in eine bedenkliche Nähe mit dem Winzermesser, abgesehen von der Parierstange, die freilich bei der Arbeit am Weinstock hinderlich gewesen wäre. Vielleicht hat aber der witzige Meister durch dieses Motiv Wenzels Kampf mit dem Wein ausdrücken wollen.[5]) Mehr als eine Vermutung wollen wir freilich nicht aussprechen. Der lange Elsterschnabel, der dem König einen gravitätisch-possierlichen Anstrich gibt, weist auf seine Geschwätzigkeit hin. Die Elster hat seit alters als geschwätzig gegolten. Das stimmt zu dem überlieferten Charakterbild Wenzels.[6]) Und daß er wie die Elster Freude an eitlem, nichtigem Tand habe, soll das Motiv der Ohrringe dartun. Es sei bemerkt, daß das Mittelalter tatsächlich an die Existenz eines mächtigen Volkes mit Kranichhälsen und spitzen, ellenlangen

---

tier; . . ez ist gar ain küen tier und gar zornik und doch niht gegen fremden tiern, neur gegen seim hausgesind, wan ez vichtet alle zeit mit seiner frawen, unz ez si ertoet.“

[1]) Klar ist auch der Sinn, wenn der Illuminator des Wappenbuches der Hof- und Staatsbibliothek München, cod. germ. 145, fol. 55 a im Wappen des Königs von Cana einen wilden Mann auf dem Kamel bringt. Der Reiter ist stark behaart, hat flatternde Bänder im Haare, in der Rechten einen Stock, in der Linken einen Zügel. Genannt sei noch der bartlose König auf dem Kamel in einer süddeutschen Tapisserie um 1400 im Österreichischen Museum zu Wien mit dem Thema: „Erstürmung der Minneburg“.

[2]) Th. Lindner, a. a. O., Bd. I, pag. 177, 174

[3]) Th. Lindner, Bd. II, pag. 182; Fr. Palacky, „Geschichte von Böhmen“, a. a. O., Bd. III, pag. 60.

[4]) Pelzel, a. a. O., pag. 267, 100; Ant. Frind, „Der geschichtliche heilige Johannes von Nepomuk“. Eger 1861, pag. 36.

[5]) Vgl. Fr. Bassermann-Jordan, „Geschichte des Weinbaus unter besonderer Berücksichtigung der Bayerischen Rheinpfalz“. Frankfurt a. M. 1907, pag. 211, 217, 233.

[6]) Th. Lindner, a. a. O., Bd. II, pag. 171.

Schnäbeln auf der Insel „Kypria“ glaubte, wie uns die „Gesta Romanorum“ [1]) und „Herzog Ernst“ belehren.[2])

Das untere Bild bringt die letzte Satire. Wenzel schwimmt durch die Wasser der Moldau. Wassergeister sind nach mittelalterlicher Vorstellung musikalisch gedacht. Deshalb hat der König in der Linken eine sogenannte Gigue oder Lira, eine Fiedel, die vor allem in Böhmen beim Minnegesang sehr beliebt war. Er bringt seiner Liebsten ein Ständchen. Daß sie Susanna ist, weiß man, und daß nicht etwa Wenzel und die Bademagd eine „Allegorie“ der treuen Gattenliebe zwischen dem König und seiner Gemahlin darstellt, gibt man nun endlich zu.[3]) Die pikante Geschichte von der Gefangennahme Wenzels im Jahre 1393 und seiner Befreiung durch die Bademagd an der Moldau klingt hier im Bilde an, mag sie nun auf Wahrheit beruhen oder nicht. Genug, daß das Volk davon munkelte. Also eine Serenade auf den Wassern der Moldau im Anblick des Hradschin und der herrlichen gotischen Kathedrale![4])

Man vergegenwärtige sich die Zeit, die viel politischen und sozialen Zündstoff angesammelt hatte. Sie erblickte in ihrem Regenten das sittlich gesunkene Spottbild eines Königs, bar jeder Spur politischen Verständnisses, aber ausgezeichnet durch eine Fülle von Lastern.[5]) Mit dem Titel „Augustus“ höhnte man ihn bereits 1385. Kein Wunder, daß die realistische Literatur des XV. Jahrhunderts unbarmherzig über Wenzel zu Gericht saß. Es gibt genug Spottgedichte auf ihn. Sigmund Meisterlin nennt ihn einen „hutzler und pirnbratter hindter dem ofen“,[6]) und der Geschichtsschreibung des XVI. Jahrhunderts erscheint er als „ein zweiter Nero“. Ein deutsches Volkslied aus dem beginnenden XV. Jahrhundert singt von ihm:

„Du schreibest Dich Augustus,
ich furchte leider es sei umbsus.
Das reich bei dir sich cleine meret,
du wurdest denn icht anders geleret.“ [7])

---

[1]) Joh. G. Th. Grässe, „Gesta Romanorum, das älteste Märchen- und Legendenbuch des christlichen Mittelalters“. Dresden 1842, Bd. II, pag. 133.

[2]) Herausgegeben von K. Bartsch, Wien 1869, pag. CXXXIV; dazu C. L. Cholevius, „Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen“. Leipzig 1854, Bd. I, pag. 96.

[3]) Eine „Ehrenrettung“ kann es nicht geben. Die Königin-Gemahlin stellt man nicht als leichtgeschürzte Magd in durchsichtigem Kostüm, in bedenklicher detaillierter Körperbehandlung, in Ausübung seltsamster Funktionen dar. Auch der Inhalt des Spruchbandes: „toho pzde toho“, eine recht unerquickliche tschechische Zumutung, spricht dagegen.

[4]) Wer sich einen guten Begriff von den phantastischen Vorstellungen des Mittelalters machen will, lese L. Maeterlinck, „Le genre satirique dans la Peinture flamande“, Bruxelles 1907, pag. 57; dazu Th. Benfey, „Pantschatantra. 5 Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzählungen.“ Leipzig 1859.

[5]) O. Henne am Rhyn, „Kulturgeschichte des deutschen Volkes“. Berlin 1886, Bd. I, pag. 236.

[6]) Sigmund Meisterlins „Chronik der Stadt Nürnberg“, in: „Die Chroniken der fränkischen Städte“, a. a. O., pag. 169.

[7]) R. v. Liliencron, „Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13.—16. Jahrhundert“, Leipzig 1865, Bd. I, pag. 100; A. Primisser, „Peter Suchenwirts Werke aus dem 14. Jahrhundert“, Wien 1827, pag. 111; Fr. M. Pelzel-Jos. Dobrowsky, „Scriptores rerum bohemicarum“, Pragae 1784, tom. II, pag. 392; G. Seyler, „Geschichte der Heraldik“. Nürnberg 1890, pag. 480.

So tritt in den Forchheimer Schloßbildern der kecke Humor des ausgehenden XIV. Jahrhunderts in die Erscheinung. Freilich zart war er nicht, und an Deutlichkeit ließ er kaum zu wünschen übrig. Die unverblümte Art mag befremden. Die beiden Fresken sprechen den Geist und die Stimmung der Wenzelbibel mit ihrer spottenden Schalkhaftigkeit, ihrem beißenden Witz und ihren satirischen Angriffen aus. Warum sollte unser fränkischer Künstler nicht den Mut gehabt haben, einen solchen König zu persiflieren, der selbst die Devise ausgab:

„Ich pyn wilde vnde czam,
den guten gut, den posen gram."

Es muß noch einmal mit allem Nachdruck auf die wichtige Tatsache hingewiesen werden, daß die Forchheimer Wandmalereien die bisher nur gehegte Vermutung eines böhmischen Einflusses zur Tatsache erheben. Der Meister am Hofe des Fürstbischofs hat lebhafte Bereicherungen seines Stiles aus der Wiener Wenzelbibel empfangen und dadurch dem fränkischen Stile neue Bahnen gewiesen. Es ist noch das zeitliche Verhältnis genauer zu umgrenzen. Da König Wenzel im Krönungsornat auf dem Throne erscheint, so wäre als äußerster terminus a quo das Jahr 1378 anzusehen.[1]) Andererseits wird man wohl zugeben, daß die letzten Satiren unter dem frischen Eindruck der Prager Ereignisse von 1393 entstanden sind. Das wäre dann ein zweiter terminus a quo. Doch können festere Daten gegeben werden. 1390 vollendete Lambert von Brunn den von Bischof Leopold III. a. 1353 begonnenen Umbau des alten Königshofes. Ritter Albert von Egloffstein war jetzt Schultheiß. Hier im stillen Schlosse wollte Lambert nach den vielen Schwierigkeiten und Kämpfen mit der Bamberger Bürgerschaft, die ihn schon einmal zur Flucht nach Forchheim gezwungen hatte, seine Tage in Frieden verbringen.[2]) Am 13. Januar 1399 genehmigte Papst Bonifaz IX. seinen freiwilligen Rücktritt von dem Bistum und wies ihm für die Lebensdauer die Stadt und Veste Forchheim an, wo er am 15. Juli 1399, 10 Tage vor dem Fürstentag zu Forchheim, starb. Unmittelbar nach der Vollendung des Umbaues, also nach dem Jahre 1390, wird der Maler das große Wenzel-Fresko ausgeführt haben.[3]) Es steht nichts im Wege, die kleinen Satiren des oberen Geschosses kurz nach 1393, vielleicht noch in diesem Jahre selbst, anzusetzen.

Wie es scheint, hat der Meister der Satire den ganzen König Wenzel-Saal ausgemalt. Es haben sich noch Reste von Prophetenfiguren erhalten. Neben dem nördlichen Fenster der Ostwand ist ein Spruchband mit dem Namen „Amos" ziemlich deutlich sichtbar; ferner Fensterverzierungen in einfachem Maßwerk mit Dreipässen, sowie an der Eingangsseite Sockelmalereien in abwechselnd roten, gelben, grünen und schwarzen Rauten. Dieser Festsaal hatte ursprünglich seinen Eingang an der Südseite. Die Türe wurde in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts zugemauert, als das spätgotische Gewölbe eingesetzt wurde (4 Joche auf einen achtseitigen Pfeiler bezogen). Man sieht noch soviel, daß sie in der

---

[1]) Jul. Weizsäcker, „Deutsche Reichstagsakten unter König Wenzel". München 1867, pag. 153.

[2]) J. G. Ad. Hübsch, „Chronik der Stadt und Vestung Forchheim", Nürnberg 1867, pag. 52; Joh. Bapt. Deuber, „Geschichte der Stadt Forchheim". Forchheim 1867, pag. 36.

[3]) In diesen Jahren werden in Nürnberg als Maler genannt: „Ulrich; Heim Münchhauser; Niclas Pauß; Seifrid Geysenwenger; Hans Vackandey"; vgl. J. Baader, „Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs". Nördlingen 1860, pag. 2.

Höhe des Sturzes von den Reichswappen flankiert war. Auffallend bleibt allerdings, daß der Meister statt des grauen den weißen Verputz wie bei den Propheten von 1353 gewählt hat. Als Maßwerk dienen einfache rote Krabben. Von dem Reichsadler haben sich nur noch Teile des Kopfes und des Flügels erhalten. Auf ihn schreitet der gekrönte, doppelgeschweifte böhmische Löwe zu[1]) (Abb. 12).

Abb. 12. Der böhmische Löwe im König Wenzel-Saal nach seiner Auffindung.
(Nach einer Originalaufnahme von Ferd. Schmidt in Nürnberg.)

Sein Kopf ist auffallend stark zurückgenommen, so daß die Krone zu fallen droht. Der weitgeöffnete Rachen zeigt die vorgestreckte Zunge und im Oberkiefer vier würfelartige Zähne. Die Brust des mageren Körpers ist stark gewölbt. Die Behandlung des Stofflichen ist gut. Die Konturen sind schwarz, der Leib statt silbern weiß, die Krone gelb, der Grund mennige. Von den beiden Wappenschilden entwickeln sich kreuzweise nach oben zwei Standarten; im Fahnentuche links das Wappen des Herzogtums Franken, rechts der schwarze Doppeladler auf gelbem Grunde. Der Doppeladler ist unter Kaiser Ludwig IV. zum Reichswappen bestimmt worden und findet sich zum erstenmal an einer

---

[1]) Dieselbe Gegenüberstellung an der Hauptfassade der Lorenzkirche und an der Ballustrade der Frauenkirche zu Nürnberg.

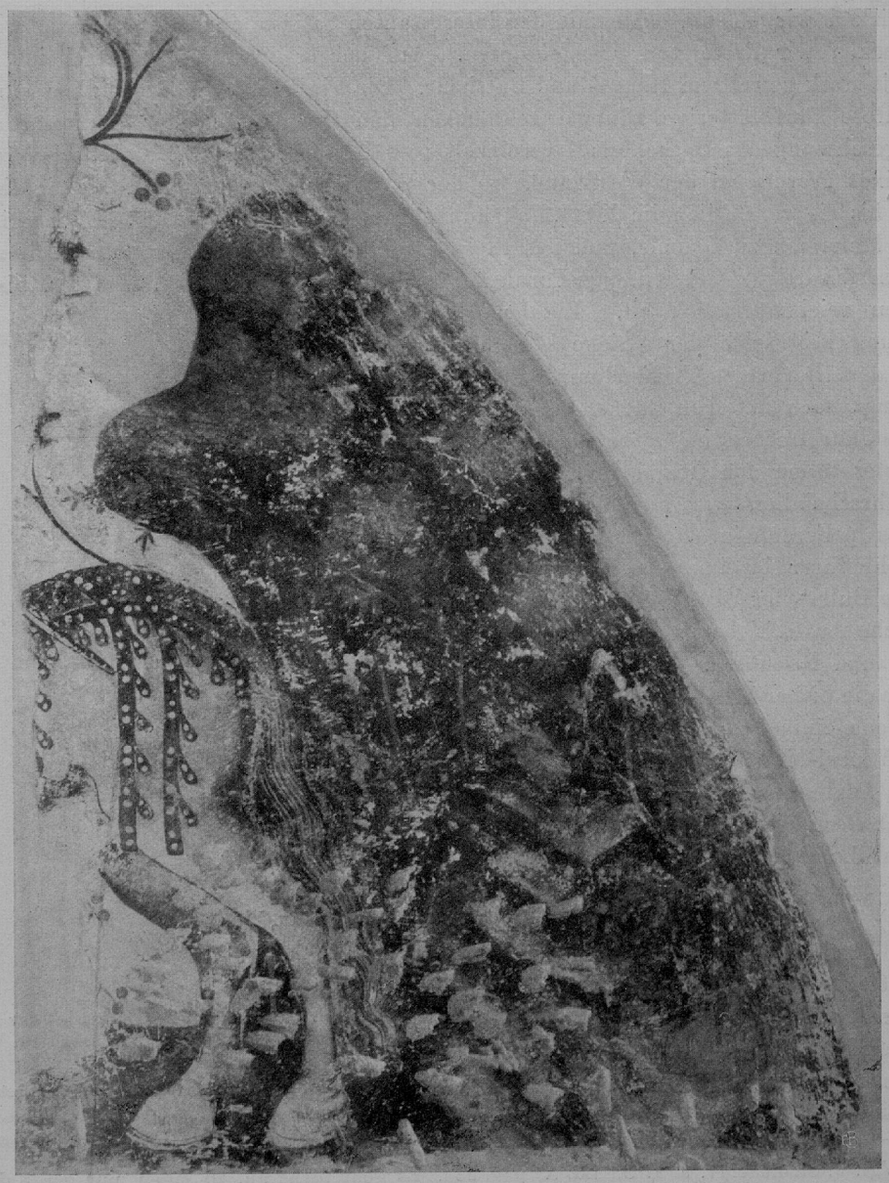


Abb. 13. Pferde-Torso in der Königs-Pfalz zu Forchheim, um 1390.

(Nach einer Originalaufnahme von F. Bruckmann in München.)

Urkunde vom Jahre 1334, durch welche die Streitigkeiten zwischen Stadt und Burg Friedberg geschlichtet wurden.[1])

Blicken wir uns im Saale mit den interessanten Satiren auf Wenzels Zorn weiter um, so entdecken wir Reste von Apostelköpfen. Auf der östlichen Mauer erscheint noch ein Kopf mit stark gewelltem Haupt- und Barthaar. Die Figur trug in der Linken ein Spruchband. Rote fünfblätterige Blumen schmücken den Grund. An der Südwand ein nach rechts geschwungenes Spruchband, vereinzelt rote Ranken. Mehr Beachtung verdient der Torso eines Pferdes an der Westwand, wo der Wetterseite wegen ursprünglich die Fenster fehlten, bis sie vermutlich im XVII. Jahrhundert ausgebrochen wurden. Dabei gingen die übrigen Malereien zu Grunde, und das Pferd wurde zerstört. Ein plumper Schimmel steht vor einem felsartig gebildeten, mit Farnkräutern geschmückten Hügel. Langer, bis auf den Fußboden reichender Schweif. In der Haarbehandlung zeigt sich der gleiche Linienduktus wie bei dem Barte des Troubadours. Rotes Geschirr liegt noch auf dem Rücken, wie es gegen Ende des Jahrhunderts im Gebrauche war. Kleeblattmuster füllen den Grund (Abb. 13).

Wahrscheinlich war hier die Einzugsszene Lamberts in Forchheim dargestellt. Der bischöfliche Schloßherr bestimmte dieses Thema. Die „Goldene Bulle“ der Wiener Hofbibliothek bringt eine reiche Auswahl solcher Szenen mit Kaisern, Königen und Bischöfen.

Alle die bisher behandelten Malereien rühren, um es noch einmal zu sagen, von der Hand des König Wenzel-Meisters her und müssen zu Beginn des letzten Dezenniums gemalt sein.

Nach Beendigung des Umbaues im Jahre 1390 ließ wohl Lambert von Brunn an der Fassade das Steinrelief mit seinem Wappen anbringen (Abb. 14).

Die Fischangel ist das Wappen der Freiherren von Brunn,[2]) dessen er sich beim Privat- oder Sekretsiegel bediente. Der Vollständigkeit halber sei hier abgebildet das volle Siegel mit dem Bamberger Löwen, der an der Balkenschräge erkennbar ist.[3]) Es stammt von einer Vertrags-

Abb. 14. Relief an der Fassade der Königs-Pfalz zu Forchheim, um 1390, mit dem Wappen Lamberts von Brunn.

(Nach einer Originalaufnahme von F. Bruckmann in München.)

[1]) Vgl. J. Siebmacher, a. a. O., Bd. A, pag. 285. Es geht nicht an, zu sagen, nur der Kaiser führe den Doppeladler, der einköpfige Adler aber sei Symbol des Königtums. Vgl. C. Heffner, „Die deutschen Kaiser- und Königs-Siegel“, Würzburg 1875, pag. 23; dazu Fr. M. Pelzel, a. a. O., Bd. I, pag. 11; O. Posse, „Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige von 751—1806“. Dresden 1910, Bd. II, pag. 5, Nr. 3, Taf. 7, 3.

[2]) Vgl. Ph. Meyer, „Die Münzkunde Bambergs im Mittelalter“, in: „Siebenter Bericht über das Bestehen und Wirken des historischen Vereins zu Bamberg“, Bamberg 1844, pag. 50.

[3]) Das Hochstift Bamberg führt im goldenen Felde einen aufgerichteten schwarzen Löwen, über den ein silberner schmaler Schrägbalken gezogen ist.

urkunde zwischen dem Kapitel und den Bürgern von Bamberg vom 9. Oktober 1377 (Abb. 15). Dies Doppelmotiv findet sich auch am Epitaph des Fürstbischofs im Peterschor des Bamberger Domes, um 1460 (Abb. 16). Auf rotem Sandstein die Bronze. In schlechter Zeichnung die Halbfigur des Verstorbenen im Ornat mit Kreuz und Bischofsstab, mit den Wappen der Bistümer Bamberg, Straßburg, Brixen und Speyer, im Herzschild die Angel. Die Legende lautet: „Anno domini milisimo C.C.C nonagesima(!) nona idvs ivli obiit r. p. dns lampertus olim epvs babenbg hic sepvltvs".[1])

Abb. 15. Siegel des Bischofs Lambert von Brunn, an einer Vertragsurkunde zwischen dem Kapitel und den Bürgern von Bamberg, 9. Oktober 1377, im Reichsarchiv zu München.

(Nach einer Originalaufnahme von Riehn-Tietze München.)

Man möchte gerne den Namen des Satirikers wissen. Die Urkunden schweigen sich aus. Ich stelle fest, daß vor dem Jahre 1393 zahlreiche Süddeutsche in die Prager Bürgerliste eingetragen wurden, Bürger aus Augsburg, München, Freising, Fürth, Nürnberg, Eichstätt, Schweinfurt. Die Prager Stadtbücher[2]) nennen auch Forchheimer, ohne leider ihre Namen anzugeben. Sollte nicht unter ihnen jener Meister gewesen sein, der sich in

[1]) Die Platte lag bis 1832 über dem Grabe, wurde dann an ihrer jetzigen Stelle an der Wand aufgestellt. Vor den Stufen des Petrusaltares ist noch im Bodenbelag der Name „Lambert" zu lesen; vgl. Mich. Pfister, „Der Dom zu Bamberg", in: „58. Bericht über Bestand und Wirken des historischen Vereins zu Bamberg", Bamberg 1897, pag. 27 und M. Landgraf, „Der Dom zu Bamberg", Bamberg 1836, pag. 18.

[2]) Václav Vladivoj Tomek, „Dějepis Města Prahy", a. a. O., Bd. II, pag. 518; Ferd. Tadra, „Kulturelle Beziehungen Böhmens mit der Fremde bis zu den Hussitenkriegen", Prag 1897; Jos. Teige, „Almanach der Prager Stadtgemeinden", Prag 1902, pag. 36: 1353 Hermanus de Nurmberch, Conradus de Nurnberg, 1368 Ludil de Nuremberg, 1370 Henslinus de Auspurk Pictor, 1381 Otlinus aurifaber de Nurenberg, 1383 Matthias tabernator de Nuemberga, 1388 Conradus Helt de Munichen, diese sind in die Prager Bürgerliste aufgenommen.

der ersten deutschen Kunststadt Prag weiterbildete, den der Bamberger Bischof nach Forchheim berufen hatte, um ihm einen großen Auftrag für sein Schloß zu erteilen? Das ist eine Frage, die nur gestellt, vielleicht später einmal beantwortet werden kann. Registrieren wir noch die Tatsache, daß einige Jahre zuvor, 1385, der Prager Bürger Reinhart in seiner Vaterstadt ein Altarwerk für die Pfarrkirche zu Mühlhausen am Neckar anfertigen ließ.[1])

---

[1]) K. Lange, „Das Altarwerk von Mühlhausen am Neckar in der K. Gemäldegalerie zu Stuttgart", Freiburg i. Br. 1906; vgl. auch J. Gramm, „Kaiser Sigismund als Stifter der Wandgemälde in der Augustinerkirche zu Konstanz", in: „Repertorium für Kunstwissenschaft", 1909, Bd. XXXII; L. Leutz, „Die Wandgemälde in der Burgkapelle Zwingenberg am Neckar;" in Fr. X. Kraus-A. v. Öchelhäuser, „Die mittelalterlichen Wandgemälde im Großherzogtum Baden", Darmstadt 1893, Bd. I, Taf. XXIII, pag. 20, 30; Fr. F. Leitschuh, „Zur Geschichte der Malerei in Würzburg im XV. und XVI. Jahrhundert", in: „Monatshefte für Kunstwissenschaft". Berlin 1912, Heft 2, pag. 42.

Abb. 16. Epitaph des Fürstbischofs Lambert von Brunn im Westchor des Domes zu Bamberg, um 1460.

(Nach einer Originalaufnahme von Fr. Stoedtner in Berlin.)

Die Anbetung der Heiligen Drei Könige in der Schlosskapelle.

Wir haben die Kunst von zwei Meistern kennen gelernt, die kurz nach der Jahrhundertmitte und im beginnenden letzten Jahrzehnt im Forchheimer Schlosse arbeiteten. Der Jüngere von ihnen beansprucht unser größtes Interesse. Er war ein Mann von weitem Blick, verstand die Zeichen der Zeit und wußte, daß in der böhmischen Residenz fruchtbringende Anregungen zu finden seien. Er war am Hofe Wenzels IV. und in den Kreis der Wenzelbibel-Meister eingetreten. Ein Mann fröhlichen, aber auch beißenden Humors, der in flottem, schneidigem Strich seinen Gedanken Form verlieh. Seine Gemälde sind kolorierte, schwarz konturierte Zeichnungen, auf der Mauer vergrößerte Miniaturen. Für etwa zwei Jahre tritt nun in der künstlerischen Betätigung Forchheims eine Pause ein. Dann aber gilt es, die Hauskapelle[1]) des Bischofs mit einem besonders großen und stimmungsvollen Wandgemälde zu schmücken, mit dem Dreikönigsbilde (Taf. VII). Die Komposition ist trotz mancher archaistischer Züge der Ausdruck eines gereifteren Stils. Ikonographisch gesprochen, bringt sie den „Französischen Schauspieltypus", der, wie ich nachwies, im letzten Viertel des XII. Jahrhunderts in der Provence entstand.[2])

Unter einem breit abfallenden Spitzbogen thront nach rechts gewandt in gerader Haltung die jugendliche Maria. Die hohe Krone und der breite Rundnimbus kennzeichnen sie als Himmelskönigin. Der Oberkörper ist schmal, und über die Beine mit den auseinanderstehenden Knieen und Füßen fällt ein schwerer Mantel. Ein Breitkopf, der von blondem, bis auf die Schultern herabfallendem glattem Haare eingerahmt wird. Die Stirne ist stark gewölbt. Geschwungene Brauen über den vorstehenden Augen, ein schmalrückiges Näschen, kräftiges, rundes Kinn. Die Madonna trägt einen kobaltblauen Rock und einen weißlichen Mantel; die Schuhe sind lederfarben. Die langen Finger der schlanken Hand liegen auf der Schulter des Christusknaben, der nackt auf ihrem Schoße sitzt. In der hochgehobenen Rechten hält er ein Goldstück, die linke Hand greift nach dem silbernen Pokal des greisen knieenden Königs. Die Krone ruht zum Ausdruck der Ergebenheit auf dem Suppedaneum des Thrones. Balthasar hat einen kobaltblauen Rock, der Mantel ist chromoxydgrün. Kahler Schädel. Die kleinen Augen sitzen in tiefen Höhlen; die

---

[1]) Die neuerdings geäußerten Zweifel an der Richtigkeit der Bezeichnung „Kapelle" müssen schwinden; denn laut Urkunde des Bamberger Kreisarchivs (Rep. 184 II, Verz. 2, Nr. 6 und 16) vom 9. August 1608 hat der Würzburger Fürstbischof Julius Echter von Mespelbrunnn die „Kapelle abbrechen", d. h. die südliche Wand abreißen lassen, um einen einzigen Saal daraus zu gewinnen. Später wurde dann die Wand wieder aufgemauert, und auf sie kam dann bei der Fernbachschen Restaurierung das Emblem König Ludwigs I., das vor kurzem beseitigt wurde.

[2]) H. Kehrer, „Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst", a. a. O., Bd. II, pag. 129.

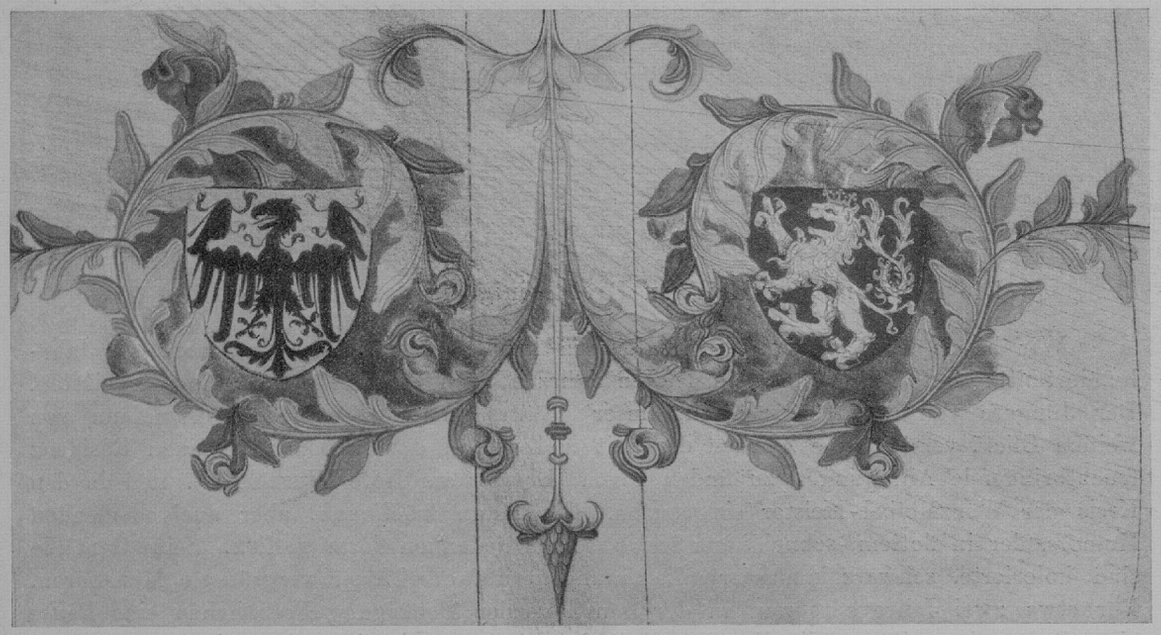


Abb. 17. Die Reichswappen in der Wenzelbibel der K. K. Hofbibliothek zu Wien.
(Nach einer Originalaufnahme von S. Schramm in Wien.)

gebogene Nase, der stark vortretende Kiefer und der geteilte lange Vollbart erinnern lebhaft an den zweiten Propheten Jeremias auf der benachbarten Wand. Hinter ihm steht der zweite Magier in grünem Rock und weißlichem Mantel. Er deutet mit dem Zeigefinger der rechten Hand auf den sechsstrahligen goldenen Stern. Blondes Haupthaar, kurzer, kräftiger Schnurrbart, geteilter Vollbart. Der dritte, kleinäugige König ist kräftig gebaut und wird auf das erneute Erscheinen des Sternes aufmerksam gemacht. Er hat in der Rechten den Kelchpokal, die Linke greift wie bei dem Propheten Jeremias in den Mantelsaum. Ober- und Unterkleid sind kobaltblau. In der Nische zur Rechten der Maria hat der greise Joseph Platz genommen. Eine seltsam geschlossene Körpermasse. Er sieht stumpfsinnig und teilnahmslos die fremden Könige an. Ein armer Mann aus dem Volke mit plumpem Bauernstocke zwischen den Händen. Die Kapuze ist zurückgeschlagen. Der Rock ist weißlich, der Mantel kobaltblau. In der bildabschließenden, halbzerstörten Nische steht auf dem Fußboden ein aus Bast geflochtenes, mit Broten gefülltes Henkelkörbchen, daneben ein ehemals grüner Wasserkrug und auf der Sitzbank ein Tonkrug. Die Weisen sind rechts durch die Türe eingetreten, die Türschwelle ist noch sichtbar. Es fehlt der Architekturschluß nach den Seiten und nach oben. Durch den breiten unteren Streifen wird der Zimmerboden angedeutet. Die Farbe des Grundes ist mennigrot, die ganze Architektur chromoxydgrün. Die Konturen sind wie bei den Propheten rot, im Gegensatz zu den schwarzen des König Wenzel-Meisters.

Wenn man zur Vergleichung die malerischen und plastischen Vorbilder am Auge vorübergehen läßt, so wird es schwer sein, eine treffende Antwort auf die Frage nach der

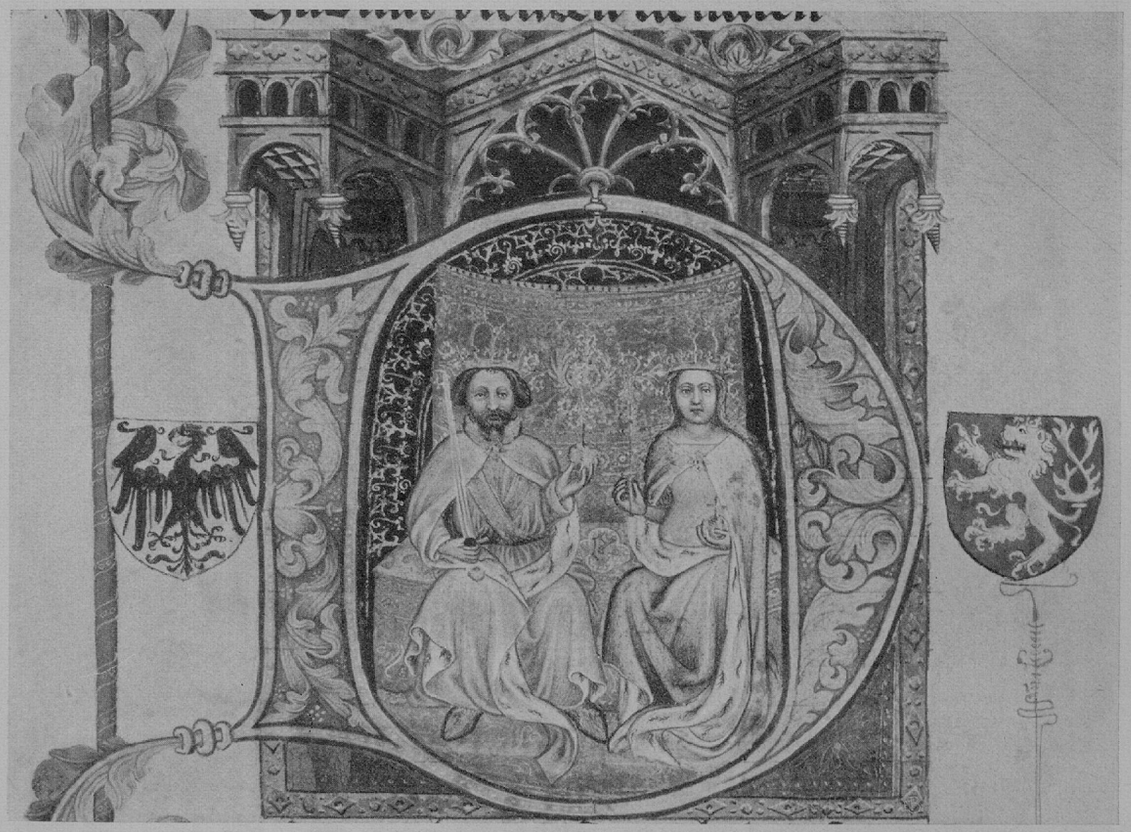


Abb. 18. König Wenzel und Gemahlin in der Wenzelbibel der K. K. Hofbibliothek zu Wien.
(Nach einer Originalaufnahme von S. Schramm in Wien.)

Herkunft dieses neuen, entwickelteren Stiles zu geben. Man sieht jedenfalls, wie das Erschließen der Tiefendimension in diesem Fresko einen Fortschritt gemacht hat. Die Wand ist nicht mehr Abschluß, sondern Erweiterung des Raumes. Der Meister ahnt schon in seinem Innern etwas von den perspektivischen Gesetzen. Man wird ihm die falsch gestellte rechte Wand verzeihen, ebenso manche andere Motive, die hintereinander statt übereinander gehören. Die Köpfe sind plastischer geformt. Im Ausdruck der Figuren und in der Art, wie sie mit noch nicht klar voneinander abgetrennten Füßen auf dem Boden unsicher stehen, klingen archaistische Reminiszenzen nach. Der Oberkörper ist noch nicht mit dem Unterkörper zusammengesehen, am deutlichsten bei der Madonna. Solche Widersprüche und Verbindungen von altem und neuem Sehen dürfte die Datierung zunächst erschweren. Suchen wir uns aber einmal den Gewandstil klarzumachen. Es dominiert die Falte in voller Ausrundung, das geschwungene Gefältel (so bei dem Mantel des zweiten Königs, der in kühnem Schwung von der rechten Schulter nach der linken Seite läuft, bei der Maria das den rechten Unterarm überschneidende Mantelstück, und bei dem jungen Könige

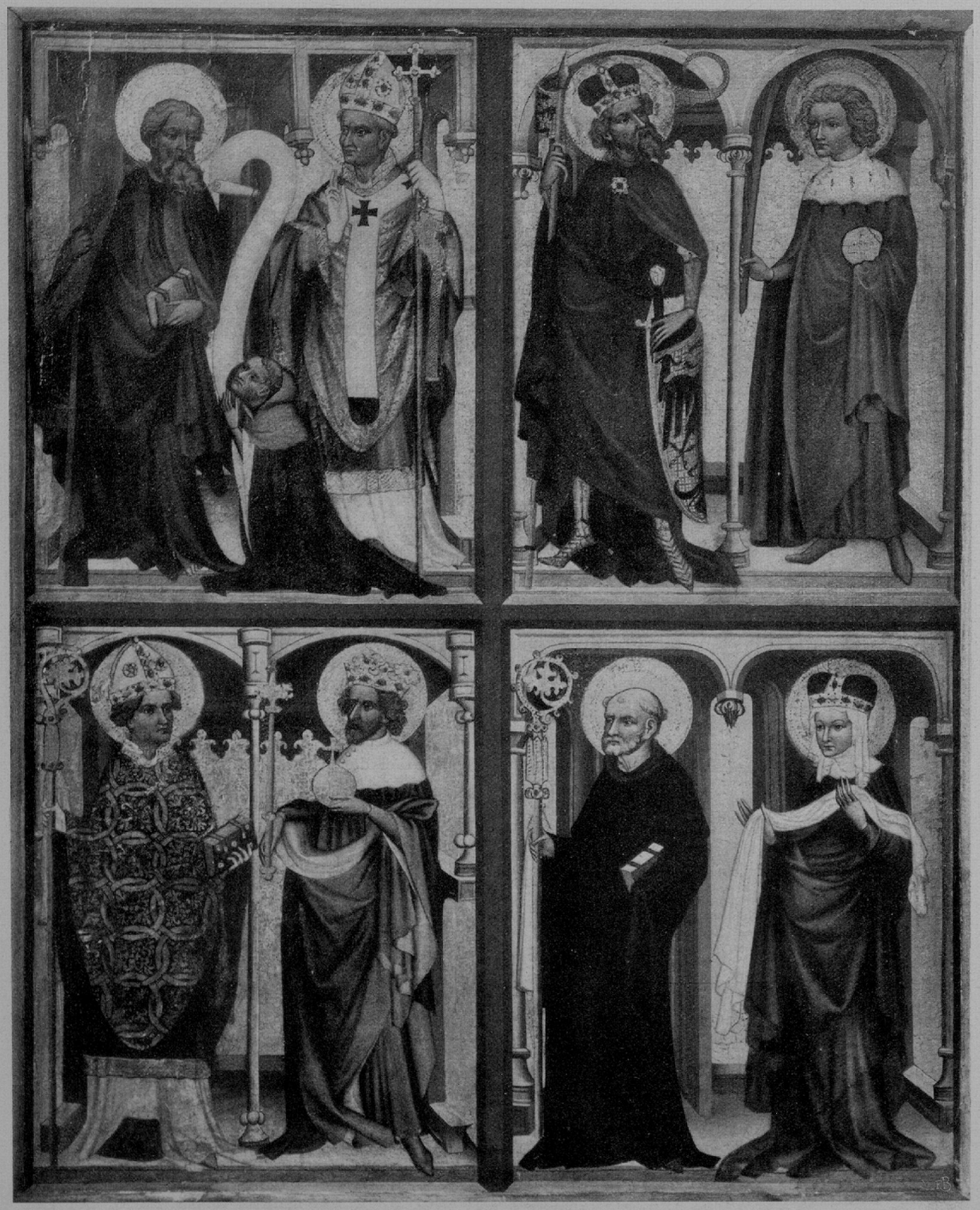


Abb. 19. Böhmisches Tafelbild im Rudolphinum zu Prag, um 1380.

(Nach einer Originalaufnahme von Jan Štenc in Prag.)

die zwischen den beiden Händen sich entwickelnde Falte). Nächst diesen geschwungenen Hauptlinien müssen die schlängelnden Falten und das Flatternde des Mantelendes beachtet werden. Bei dem Mantelsaume der Madonna begegnen sich unterhalb des linken Kniees zwei Tollen, die sich gleichsam verstärken. Die dritte Form besteht darin, daß die Stoffmasse umgeschlagen wird und hakenförmig sich am Boden festzuklammern scheint. Anders ausgedrückt, der Saum krümmt sich in stärkerer Schwingung. Das Motiv ist am deutlichsten neben dem rechten Fuße des greisen Königs und über dem rechten vorgesetzten Fuße der Madonna, wo das Gefältel sich staut. Es treten ferner in der Binnenzeichnung ast- und gabelförmige Falten hinzu, die bei der jüngsten Restaurierung am meisten gelitten haben. Das Lineament ist reicher als in den älteren Wandbildern. Der Meister spielt mehr mit den Linien. Der Forchheimer Faltenstil hat in dieser Synthese auf fränkischem Boden keine Parallele und in der böhmischen Kunst nur indirekte Vorbilder, wenn gleich hier die Einzelelemente reichlich vertreten sind. Da die Schloßmalereien einzig in ihrer Art sind, muß es immerhin schon als ein Gewinn angesehen werden, wenn man überhaupt noch in einer Komposition die drei den Forchheimer Faltenstil konstituierenden Motive vereint findet. Dies ist der Fall in dem Achtheiligen-Bild des Rudolphinums zu Prag (Nr. 130), das aus der Kirche zu Dubeček stammt und um 1380 gemalt worden ist (Abb. 19).

Für die Forchheimer Falte in voller Ausrundung mag angezogen werden das Mantelmotiv bei der sechsten Figur mit Szepter und Reichsapfel, dem hl. Sigismund, dem König von Burgund. Auch trifft man den hakenförmig aufliegenden Mantelsaum in diesem Retabel an, am deutlichsten bei der böhmischen Herzogin Ludmilla (Attribut der Schleier, mit dem sie erdrosselt wurde), und die schlängelnden Falten zeigen sich an beiden Enden des Schleiers und beim Mantelende des Königs.

Man kann mithin nur sagen, bei aller Verschiedenheit der figürlichen Auffassung weist der Faltenstil des Dreikönigbildes auf einen böhmischen Kunstkreis hin, in den das Prager Achtheiligen-Bild als eines der wenigen noch erhaltenen Denkmäler hinein gehört. Der Prager ältere Meister steht auf einer höheren künstlerischen Stufe, als der jüngere Forchheimer, dessen Faltenstil darum reicher ist. Offenbar haben sich diese Gewandelemente freilich in modifizierter Form bis um 1420 in Nürnberg erhalten,[1]) wie der 1902 aufgedeckte Apostel Simon im linken Seitenschiffe der Heiliggeistkirche trotz seiner Restaurierung immerhin noch zeigt (Abb. 20).

Abb. 20. Der Apostel Simon in der Heiliggeistkirche zu Nürnberg, um 1420.

(Nach einer Originalaufnahme von Ferd. Schmidt in Nürnberg.)

---

[1]) Fr. T. Schulz, „Die Wiederherstellung der Heiliggeistkirche zu Nürnberg in ihrer Vollendung", in: „Süddeutsche Bauzeitung". Nürnberg 1905, No. 8, pag. 8 und 13.

Seltsam genug, daß das Rudolphinumbild noch in einem anderen Punkte wichtige Aufschlüsse gibt. Was bedeuten eigentlich die großen, den Raum disponierenden Wände in der Anbetung der Drei Könige? Um welche Architektur handelt es sich? Der Gedanke liegt nahe, daß der Meister an die Kulissen der Dreikönigsbühne gedacht hat, auf der jährlich am 6. Januar das Mysterium stattfand. Vorbildlich war die böhmische Architektur in der linken oberen Szene (Abb. 19). Wo der vom Stifter verehrte Heilige und der Erzbischof stehen, sind im Forchheimer Fresko die beiden Könige Melchior und Kaspar. Es finden sich hier und dort die kahlen Decken und Wände, die rundbogige Türe, die vorgezogene Schwelle über dem ansteigenden Fußboden, selbst das Zapfenmotiv, das nur

Abb. 21. Innenarchitektur aus der österreichischen Weltchronik in der K. K. Hofbibliothek zu Wien cod. germ. 2766, um 1450. („Als Isaac den segen gab.")

(Nach einer Originalaufnahme von S. Schramm in Wien.)

Abb. 22. Böhmische Madonna im Rudolphinum zu Prag, um 1380.

(Nach einer Originalaufnahme von Jan Štenc in Prag.)

in Forchheim einfacher ist.[1]) Es wird ein Schnitt durch ein Zimmer, den Scheitel der rundbogigen Türe gegeben. Der zweite König spricht durch die Türe hindurch zum dritten. Ich meine, diese formale Übereinstimmung ist geradezu schlagend. Worum es sich handelt, wird vollends klar durch einen Blick auf eine Innenarchitektur der österreichischen Weltchronik in der Hofbibliothek zu Wien cod. germ. 2766 (Abb. 21).[2])

Endlich sei noch auf einige Nebendinge aufmerksam gemacht. Die Zusammenhäufung der Motive um den Christusknaben des Dreikönigsbildes, das Vielerlei von Händen, Beinen und Füßen ist echt fränkisch. Das die Rolle des üblichen Feigenblattes übernehmende hochgezogene Christusfüßchen scheint in der böhmischen Kunst besonders beliebt gewesen zu sein, wie das Braunschweiger Skizzenbuch nach 1380 lehrt.[3]) Die Form des Forchheimer Thrones findet sich in böhmischen Handschriften, vor allem in Miniaturen der Wenzelbibel (vgl. etwa Bd. II, fol. 33 b), oder des Wiener cod. lat. 2352 vom Jahre 1393, (fol. 19 b, 15 a, 94 b). Die Kopfform des auf den Stern deutenden Königs ist gänzlich unfränkisch, undeutsch, anthropologisch gesprochen durchaus slavisch-tschechisch. Das ist

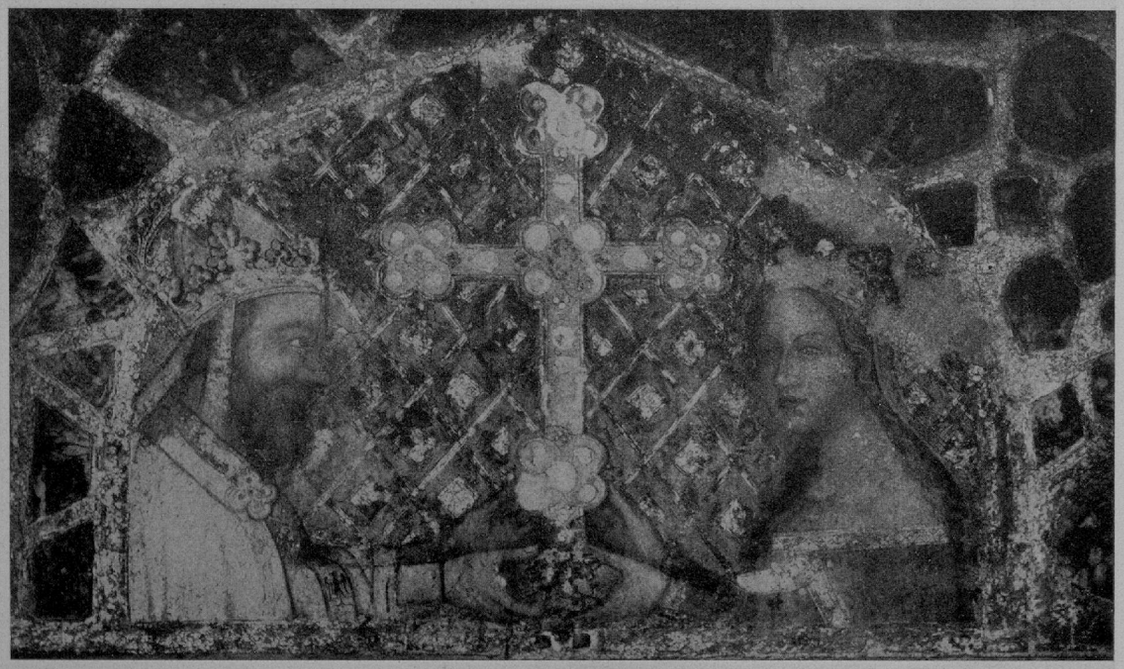


Abb. 23. Karl IV. und seine dritte Gemahlin Anna von Schweidnitz. Fresko in der Katharinenkapelle zu Karlstein, um 1357.

(Aus Jos. Neuwirth.)

---

[1]) Vgl. B. Matějka, „Soupis Památek Historických a Uměleckých v Politickém Okresu Lounském“. Prag 1897.

[2]) Vgl. „Tabulae codicum manuscriptorum“. Vindobonae 1868, vol. II, pag. 129.

[3]) Jos. Neuwirth, „Das Braunschweiger Skizzenbuch eines mittelalterlichen Malers“. Prag 1897, Blatt 8.

vielleicht der Grund, weshalb einige in ihm das Porträt Kaiser Karls IV. erkennen wollen. Die vorgewölbte Stirne, die verkümmerte Nase und die kleinen Augen sind, wie mir Geh. Rat Joh. Ranke-München gütigst mitteilte, die entscheidenden Kriterien. Leider fehlt die direkte Vorlage. So unfränkisch dieser König ist, so fränkisch ist der Kopfbau der Maria. Es ist der längliche, breite, kräftige Typus, wie ihn die Franken bevorzugten. Der Kopf hat auch nicht das geringste mit den Madonnen der böhmischen Tafelbilder gemein, von denen wenigstens ein klassisches Beispiel hier gebracht sei[1]) (Abb. 22).

Abb. 24. Büste Kaiser Karls IV. im St. Veitdom zu Prag, nach 1379.

(Nach einer Originalaufnahme von Fr. Stoedtner in Berlin.)

Man hat bei dem zweiten und dritten Forchheimer Könige porträthafte Züge erkennen wollen und an ganz bestimmte Persönlichkeiten, an Kaiser Karl IV. und seinen Sohn Wenzel gedacht.[2])

Doch muß dieser Gedanke mit Entschiedenheit zurückgewiesen werden. Es sei kurz versucht, die Haltlosigkeit dieser vagen Vermutung darzutun. Fragt man vor allem nach böhmischen Beispielen, so kann man in keine Verlegenheit geraten. Wenn das XIV. Jahrhundert auch noch nicht das reine Porträt darstellen wollte, so war es doch imstande, durch ein paar Akzente die Ähnlichkeit aus einem Kopfe herauszuholen. Und gar für den großen Kaiser hat man ein besonderes Interesse empfunden. Die Fresken der Marienkirche und der Katharinenkapelle auf der Burg Karlstein vom Jahre 1356 und 1357 bringen Bildnisse des Kaisers.[3]) (Karl IV. und seine Gemahlin Blanca; Karl empfängt vom

---

[1]) Vgl. Jos. Jungnitz: „Zwei Tafelbilder aus der böhmischen Malerschule des XIV. Jahrhunderts im Breslauer Diözesanmuseum", in: „Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer". Breslau 1909, Bd. V, pag. 71.

[2]) Will. Scheffler: „Die Porträts der deutschen Kaiser und Könige im späteren Mittelalter", in: „Repertorium", a. a. O., 1910, Bd. XXXIII, pag. 327.

[3]) Jos. Neuwirth: „Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen", in: „Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens", Prag 1896, Bd. I, Taf. X, XI und: „Der Bilderzyklus des Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein", in: „Forschungen", a. a. O., Prag 1897, Bd. II, pag. 46

Dauphin zwei in einem Krystall eingeschlossene Dornen Christi; Karl und seine dritte Gemahlin Anna von Schweidnitz (Abb. 23); Karl kniet vor der Madonna mit dem Christusknaben).

Die Übereinstimmung in den Hauptpunkten ist folgende: Langes, bis auf die Schultern herabfallendes, tiefschwarzes Haupthaar. Vorgenommener Kopf, stark gewölbter Rücken. Große Augen, betonte Backenknochen. Kräftiger, aber nicht geteilter Vollbart, mächtiger, nach unten gestrichener Schnurrbart. Ziehen wir noch die authentischen Bildnisse aus der böhmischen Plastik heran, so steht voran die Büste der Triforiumsgalerie des Prager Domes, kurz nach 1379 (Abb. 24), und die Freistatue am Altstädter Brückenturm zu Prag, um 1390 (Abb. 25, 26).[1]) Da sich diese an jene anlehnt, — der Kaiser ist nur älter und wehmutsvoller dargestellt, — soll von jener kurz die Rede sein. Es liegt ein fester, bestimmter Typus für Karl IV. vor. Wiederum ist hinzuweisen auf das lange, bis auf die Schultern fallende Haar mit den einzelnen für sich behandelten Strähnen, auf den nicht geteilten Vollbart mit zwei künstlichen Locken in der Mitte, auf die schräggeschnittenen, großen Augen mit stark vorquellendem Augapfel, auf die kurze, breitflügelige Nase, die betonten Backenknochen und den auffallend breiten Mund. Über die Haarfarbe gibt das aus Raudnitz stammende Votivbild des Erzbischofs Očko von Vlaschim (1364—1380) von Meister Theoderich Auskunft (Abb. 27 und 28). Es ist tiefschwarz. Auch große Augen, ungeteilter Kinnbart. Die „Goldene Bulle“ vom Jahre 1400 kommt als glaubwürdige Quelle nicht mehr in Betracht (Abb. 29); denn

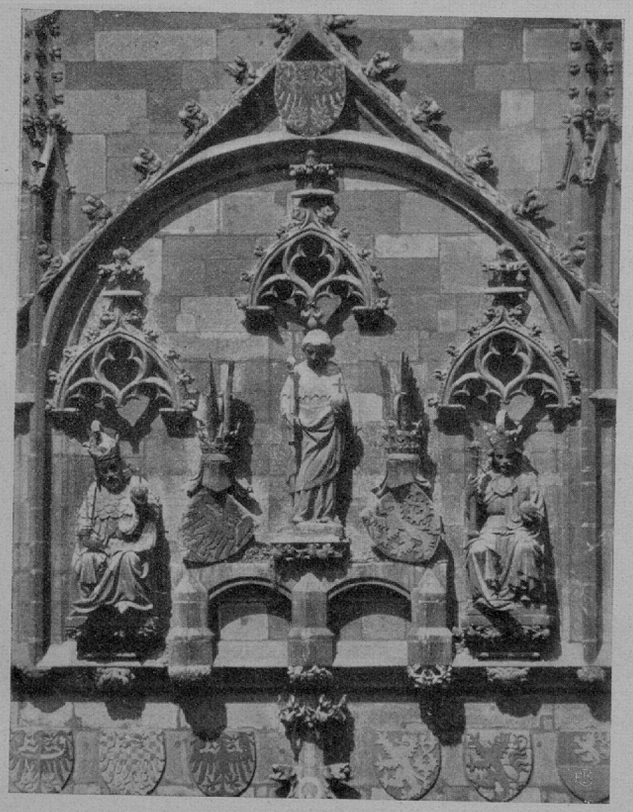


Abb. 25. Der Altstädter Brückenturm in Prag mit den Statuen Karl IV. und Wenzel IV., um 1390.

(Nach einer Originalaufnahme von Fr. Stoedtner in Berlin.)

mit Nachweis, daß im cod. 8330 der Wiener Hofbibliothek Blatt 60 und 61 Kopien der Bildnisse Karls vorhanden sind.

[1]) K. B. Mádl, „Porträtbüsten im Triforium des St. Veitdomes zu Prag“, Prag 1894, Taf. I, IV; A. Stix, „Die monumentale Plastik der Prager Dombauhütte um die Wende des XIV. und XV. Jahrhunderts“, in: „Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmäler“. Wien 1908, Bd. II, pag. 69, Taf. IX, Fig. 33.

es ist kein getreues Bildnis des Kaisers, der bereits 24 Jahre tot war. Vielmehr gibt ihm der Illuminator den Modebart Wenzels, nur einen längeren, da es sich um den Vater handelt. Es kämen noch ein paar Siegel hinzu. C. Heffner[1]) bringt die Hauptproben, doch sind seine Reproduktionen mit Vorsicht zu verwerten, da, wie Haberditzl[2]) vollkommen überzeugend nachwies, einige von verfälschten Gipsabdrücken genommen sind. Es sei gleich gesagt, daß für Wenzel die Dinge nicht viel besser liegen. Die Stempel sind vom Majestätssiegel Karls IV. übernommen, und in der Legende wurde Karolus durch Wenzelaus ersetzt. Echt ist aber das Wachssiegel Karls IV. an einer Urkunde vom Jahre 1376 im Kreisarchiv zu Würzburg. Der Kaiser sieht auch hier etwas verwachsen aus, hat breites knochiges Gesicht, welliges Schulterhaar, kurzen, ungeteilten Vollbart und einen nach unten gestrichenen Schnurrbart.[3])

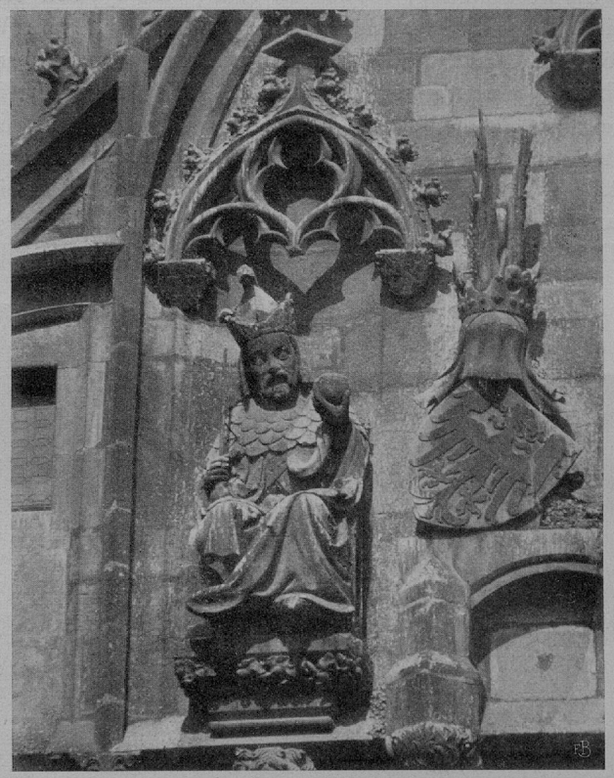


Abb. 26. Kaiser Karl IV. an dem Altstädter Brückenturm in Prag, um 1390.

(Nach einer Originalaufnahme von Fr. Stoedtner in Berlin.)

Das Porträt Karls IV. ist damit im wesentlichen klar gestellt. Matteo Villani († 1363 in Florenz), der den Kaiser bei seiner Italienfahrt sah, beschreibt ihn folgendermaßen: „Er war von mittlerer Statur, klein nach deutschen Begriffen, etwas verwachsen, da er, wenn auch nicht übermäßig, den Hals und den Kopf nach vorn hielt; hatte dunkle Hautfarbe, ein breites Gesicht, große, dicke Augen. Seine Backen waren dick, sein Bart schwarz, und der vordere Teil des Kopfes kahl.“[4]) Aus dieser kurzen Betrachtung erfolgt auch, daß die

---

[1]) C. Heffner, a. a. O., Taf. XI.

[2]) F. M. Haberditzl, „Über die Siegel der deutschen Herrscher vom Interregnum bis Kaiser Sigmund“, in: „Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung“, Innsbruck 1908, Bd. XXIX, pag. 651, 652, 660.

[3]) Vgl. auch Gust. Beckmann, „Ein Porträtwerk für das Mittelalter“, in: „Beilage zur Allgemeinen Zeitung“, München 1903, Nr. 182.

[4]) Matt. Villani, „Cronica“, Firenze 1896, tom. I, pag. 376; H. Friedjung, „Kaiser Karl IV. und sein Anteil am geistigen Leben seiner Zeit“, Wien 1876, pag. 77; Fr. Palacky, „Geschichte von Böhmen“, Prag 1842, Bd. II, pag. 411; Fr. Häberlin, „Die allgemeine Welthistorie“, Halle 1769, Bd. IV, pag. 98.

St. Georgstatue des Berliner Museums, seinerzeit noch als Karl IV. angesprochen, sein Porträt nicht sein kann. Auch ist sie zu früh datiert.[1])

Dem Vater nicht unähnlich ist Wenzel IV. Doch hat er, es ist besonders wichtig für die Bestimmung, rotblondes Haar, eine typisch böhmische, d. h. aufgestülpte Nase und kleine Augen. Idealisierung liegt naturgemäß im Widmungsbilde der Wenzelbibel vor (Abb. 18). Er trug aber zu allen Zeiten seines Lebens kurzes Haupthaar und schon sehr frühzeitig einen geteilten Vollbart. Mit Wenzel und nicht mit Karl IV. kommt recht eigentlich die Mode auf, den in zwei Spitzen auslaufenden Kinnbart zu tragen.[2]) Vom Vater hatte er sicher nicht die Statur. Wenzel war groß, schlank, von kräftigem Körperbau. Petrarca nennt ihn einen „robustus venator".[3]) Sein Jugendporträt zeigt gerade nicht unangenehme Züge (Abb. 30, 31). Aber bei der allgemeinen Unzufriedenheit mit seiner Politik und seiner Lebensführung ist es kein Wunder, daß auch bald die offenkundige

Abb. 27. Theoderich von Prag, Madonna mit dem Apfel. Votivbild im Rudolphinum, a. 1372.

Abb. 28. Kaiser Karl IV. im Jahre 1372. (Ausschnitt.)

(Nach einer Originalaufnahme von Fr. Stoedtner in Berlin.)

---

[1]) W. Bode, „Geschichte der deutschen Plastik", Berlin 1887, pag. 95; R. Grundmann, „Eine Holzstatue des hl. Georg im Germanischen Museum", in: „Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums", Nürnberg 1900, pag. 191; W. Vöge, „Die Deutschen Bildwerke und die der anderen cisalpinen Länder", Berlin 1910, pag. 25, Nr. 54; vgl. auch Siegfr. Graf Pückler-Limpurg, „Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts", Straßburg 1904, pag. 28, 88.

[2]) Der Kopf des zweiten Königs in der „Anbetung" der Basler Münsterkrypta ist nicht porträtmäßig; vgl. dagegen A. Bernoulli, „Die Deckengemälde in der Krypta des Münsters zu Basel", in: „Mitteilungen der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft zu Basel", Basel 1878, pag. 5, Taf. VI; dazu A. Podlaha-Ed. Sittler, „Der Domschatz und die Bibliothek des Metropolitan-Kapitels", in: „Topographie der Historischen und Kunstdenkmale im Königreich Böhmen", Prag 1903, pag. 46.

[3]) Fr. Palacky, a. a. O., Bd. III, 1, pag. 68.

Tendenz auftrat, nicht die würdevollen Züge in seinem Porträt herauszuarbeiten, sondern das Niedrige, Derbe und Gemeine. Der Wenzelbiograph Th. Lindner sagt: „wild und schrecklich anzuschauen blieb er allezeit".[1]) Zum Zorn geneigt, argwöhnisch und furchtsam, so sieht er in der Miniatur der „Goldenen Bulle" aus (Abb. 29).

Abb. 29. Kaiser Karl IV. und König Wenzel IV. in der Goldenen Bulle der K. K. Hofbibliothek zu Wien, a. 1400.

(Nach einer Originalaufnahme von S. Schramm in Wien.)

---

[1]) Th. Lindner, a. a. O., Bd. I, pag. 171.

Abb. 30. Büste König Wenzels IV. im St. Veitsdom zu Prag, nach 1379.

(Nach einer Originalaufnahme von Fr. Stoedtner in Berlin.)

Abb. 31. Wenzel in der Bergrechthandschrift im Stadtarchiv zu Iglau.

(Aus H. F. Helmolt.)

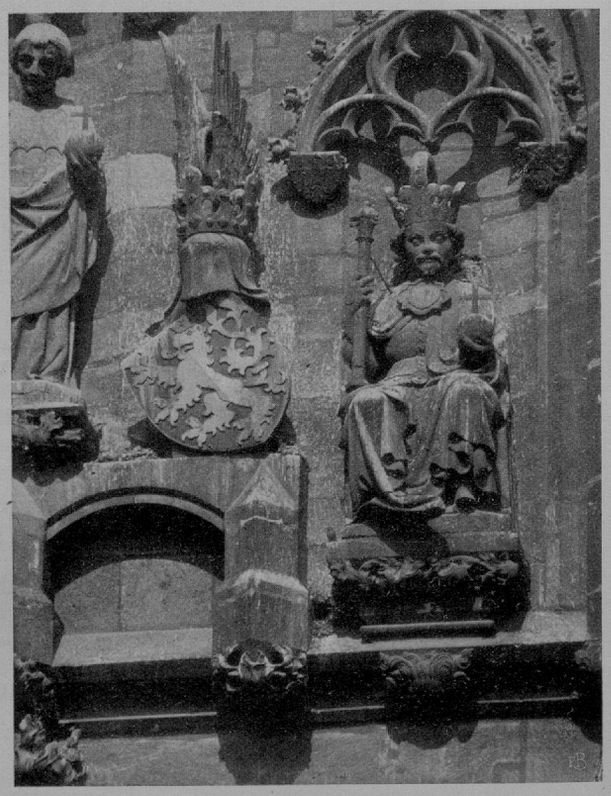


Abb. 32. König Wenzel IV. an dem Altstädter Brückenturm in Prag, um 1390.

(Nach einer Originalaufnahme von Fr. Stoedtner in Berlin.)

Der Stil auf fränkischer Grundlage.

Der böhmische Einfluß ist eine wichtige Episode in der fränkischen Kunstentwicklung. Er klingt aus im Dreikönigsbilde, und die eigentlich bodenständige Formensprache dringt allmählich wieder durch in dem zuletzt entstandenen Fresko, dem Wand- und Deckengemälde des „Jüngsten Gerichts". Zwischenstufe ist aber die Verkündigungsszene an der Ostwand der Schloßkapelle zu beiden Seiten des Fensters. Die Fensterform nimmt der von einfach profilierten Säulenkapitellen ausgehende, mit kräftigen Krabben geschmückte grüne Bogen auf[1]) (Taf. VIII). Der kurze Säulenschaft wird auf der einen Seite durch die weiße Lilie, auf der andern durch das Spruchband überschnitten. Die Ankunft des Erzengels ist durch die heilige Taube eingeleitet, die auf die Auserwählte herabschießt. Die zwei Hauptfiguren sind weit voneinander getrennt. Der Kenner des italienischen Trecento weiß, daß der Forchheimer Maler das südländische Kompositionsschema übernommen hat: Der Engel kommt der sitzenden Madonna entgegen geflogen. Klassisches Beispiel ist Giotto in der Arenakapelle zu Padua, um 1306.[2]) Der mehr strenge Stil der Wandmalerei scheint den Typus ausgebildet zu haben. Bringt man das Thema auf den Triumphbogen, so entsteht von selbst diese Fassung. Links auf einem schräg in die Bildfläche gestellten Sitze erscheint die schlanke Figur der Madonna in blauem Gewande mit hochgehendem, nimbiertem Kopfe, der von der glatten ruhigen Welle des Haares umrahmt wird. Die linke Hand liegt auf dem Schoße, und die rechte fehlende berührt den aufgeschlagenen Codex, dessen Lederriemen an der Wange des mit einem drehbaren Buchgestell versehenen Pultes herabhängen. Das Buch hat einen braunen Schnitt. Im Jahre 1831, kurz nach der Entdeckung, konnte man noch auf dem linken und rechten Blatte die Worte lesen: „Ecce ancilla Domini", und „fiat mihi secundum verbum tuum" (Lukas I, 38).[3]) Der blondhaarige, deutende Gabriel in blauem Rocke und grünem Pluviale mit rechteckiger Agraffe, ist im Begriffe niederzuknien. Das Fresko hat stark gelitten. Die Farbe ist an entscheidenden Stellen abgebröckelt. Daher läßt sich auch nichts Sicheres mehr über den Kopftypus der Maria aussagen. Doch bietet der Verkündigungsengel einigermaßen Ersatz. Er leitet zu dem jüngsten Forchheimer Stil um die Jahrhundertwende

---

[1]) Die korbbogenartige Umrahmung ist lediglich durch die vorgefundene Fensterform bedingt, doch mag sein, daß sich die Krabben eine spätere Auffrischung gefallen lassen mußten.

[2]) Simone Martini in den Ufficien a. 1338; Taddeo Bartolo in der Akademie zu Siena Nr. 131; Ambrogio Lorenzetti im Museum zu Aix; unbekannter Venetianer in der Akademie zu Venedig Nr. 13, um 1350; Giovanni da Bologna, ebenda, Nr. 177; dazu Ad. Venturi, „Storia dell' Arte Italiana", Milano 1904, Bd. III, pag. 306; Bd. IV, pag. 543, 612, 655.

[3]) So berichtet Prof. A. Martinet in einem Schreiben an den Hofkammerrat; vgl. K. Kreisarchiv Bamberg Rep. 184 II, Verz. 2, Nr. 1.

über. Die Figur ist moderner als ihre Vorgänger im Dreikönigsbilde. Es steckt in ihr etwas von dem fränkischen Temperament des Quattrocento. Nicht mehr so archaisch sind die Auffassung und das Formgefühl. Hoher Schädel mit tiefliegenden Augen, kleine Nase mit eingezogener Wurzel, vorgewölbter Mund, rundes Kinn, reiches, die Stirne scharf begrenzendes Lockenhaar. Die Hände und Arme sind ähnlich denen im Anbetungsbilde (vgl. den linken Arm mit dem linken Arm des greisen, die deutende Hand mit der des zweiten Königs). Es steht nichts entgegen, zumal da die Außen- und Innenkonturen mit der gleichen roten Farbe wiedergegeben sind, das Fresko auch von dem Dreikönigsmeister ausgeführt sein zu lassen, nur muß man es dann etwa zwei Jahre später ansetzen.

Mir ist das Motiv des aufgesetzten, drehbaren Bücherhalters vor allem in den böhmischen Handschriften begegnet.[1]) Das sind aber schließlich Nebendinge, und es soll kein Wert auf sie gelegt werden. Die pfeilartig herabschießende Taube ist nicht böhmischer Provenienz. Dazu ist ihr Leib zu fein gebildet. Böhmische Tauben haben kräftige Körper, breite Schwungfedern und schneidige Flügel.

---

[1]) So codex 17, A. 6, fol. 36a der Prager Universitätsbibliothek, abgebildet bei Č. Zíbrt, „Dějiny kroje v Zemich Českých“, Prag 1892, pag. 414; dazu das Missale des Bischofs von Olmütz, Initiale auf fol. 4b.

Das jüngste Gericht.

Den spätesten Forchheimer Stil vertritt das „Jüngste Gericht“ der Schloßkapelle auf der Decke und den Wangen der östlichen Fensterwand (Taf. IX—XI). Eine symmetrische Komposition. Auf dem Scheitel des oberen Regenbogens sitzt der Weltenrichter in reiner Frontalität. Die nackten, mit den Wundmalen bedeckten Füße ruhen auf dem unteren Bogen. Die Arme sind seitwärts gehoben, so daß man in die Innenseite der geöffneten Hände sehen kann.[1]) Von dem Munde gehen die zwei Schwerter nach links und rechts aus (Lukas 22, 38). Eine zarte, milde Richtergestalt. Das von weichem Haupthaar umflossene Gesicht ist schmal, unter den flachen Brauenbogen nach verschiedenen Richtungen blickende, ungleiche Augen. Die feine Nase fällt etwas vorn über, und ein kurzer, geteilter Kinnbart schließt das Gesicht nach unten ab. Blaugrüner Rock mit knapp anliegenden Ärmeln, roter Mantel. Zu seiten des „Rex gloriae“ auf Wolkenpostamenten die Kniefiguren der Fürbitter Maria und Johannes des Täufers, die sogenannte Deesis der byzantinischen Kunst. Maria in rotem Rock und grünem Mantel. Der bärtige Johannes in härenem gelben Rock und grünem Mantel. Zwei posaunenblasende Engel schieben sich zwischen die drei Figuren ein, so daß die Komposition geschlossen ist. Rundliche Köpfe auf schmalem Torso, der von stilisierten Wolken begrenzt ist. Es ist das Zeichen primitiver Kunst, daß die zarten Engelwesen zu lange Instrumente mit mächtigem Mundstück halten. In Wirklichkeit können die kurzen Arme sie gar nicht tragen. Vier Engel mit den Leidenswerkzeugen Christi füllen die Bildfläche rechts und links (mit der Geißel = flagella; Keule = clava; Kreuz = crux; Dornenkrone = spinea corona; drei Nägel = clavi; Lanze = lancea). Es ist ein stilles sanftes Bild, nichts von den Schrecken des jüngsten Tages, nur einmal bei dem Engel mit der Dornenkrone wird der leichte Versuch dramatischer Belebung gemacht. Der Grund ist mennigrot. Zarte Rankenornamente beleben die Fläche;[2]) die Instrumente sind grün, gelb, schwarz.

Im linken und rechten Gewänd erscheinen die Sitzfiguren der zwölf Apostel als Beisitzer, je sechs auf einer Seite, je drei nebeneinander zu einer Gruppe gebildet. Die innere Figur blickt in anderer Richtung als die beiden äußeren. Die Zeit war noch nicht für das Problem reif, emporsehende, übereinandersitzende Figuren, die ihre innere Teilnahme

---

[1]) Ich erwähne, daß die Figur Christi vor der Restaurierung a. 1831 durch eine den Bogen in zwei Hälften teilende Riegelwand zum Teil verdeckt war, so daß auf der rechten Seite nur die eine Hand sichtbar war; vgl. Grüneisen, a. a. O., pag. 225.

[2]) Es ist schwer, aus der Form des Rankenornamentes über seine Provenienz etwas auszusagen. Man begegnet ihm in der Wenzelbibel auf Schritt und Tritt, während es in der „Goldenen Bulle“ allmählich verschwindet, vgl. ähnliche Muster Abb. 33 und 34 pag. 47 und 48.

an dem Vorgange bekunden sollten, zur Darstellung zu bringen. Dazu mußte man die Verkürzung und die Achsengegensätze meisterlich beherrschen (vgl. die Apostel auf dem Chorgestühl des Bamberger Westchores). Es sind der Reihe nach dargestellt: Rechts oben Petrus (Schlüssel); Jakobus der Ältere (Muschel); Jakobus der Jüngere (Keule); darunter Johannes der Evangelist (Kelch); Thomas (Lanze); Matthäus (Doppelschwert). Linke Wand Paulus (Buch); Bartholomäus (Messer); Andreas (Kreuz); darunter Philippus; Matthias (Beil); Simon (Säge). Der Forchheimer Maler bringt seltsame Menschentypen, dürftige, schemenhafte Figuren, die nur durch ihre wuchtigen Attribute sagen, was sie sind, und was sie wollen. Alle sind von einem gleichmäßig stumpfen Gefühle erfüllt. Schmale, gerade Oberkörper mit abfallenden Schultern, die äußeren Figuren in lässigerer Haltung. Die Köpfe auf zylindrischem Halse, kleine, nach oben blickende Augen unter auffallend schweren Lidern, Nasen mit konkavem Rücken, der böhmischen nicht ganz unähnlich, kleiner, gewöhnlicher Mund. Die Apostel tragen blondes ungescheiteltes Haar. Besonders bei dem Apostel Thomas ist die Haarbehandlung noch deutlich erkennbar. An der Wurzel breit ansetzende Locken mit plötzlich runder Biegung. Bei Matthäus liegt wie bei einer Perücke das Haar in Reihen entwickelt auf. Bei diesem Kopfe ist auch auf die scharfe Abgrenzung der Stirnecken zu achten. Hin und wieder völlig verkümmerte, zu tief sitzende Ohren. Alle Rundnimben mit schwarzen Konturen. Blau, rot, grün sind die Farben der Gewänder. Die Wolkenstreifen blau. Das Bild ist toniger als die früheren, die Konturen sind weniger scharf gegeben. Die rechte Seite ist besser erhalten und verdient deshalb größere Beachtung.

Der Stil des „Jüngsten Gerichtes“ ist eine Fortbildung des mittleren Forchheimer Stiles. Der Engel der Verkündigung leitet über, wie oben nachgewiesen wurde. Die Apostel mit ihren großen Köpfen und dem vollen, üppigen Haare verraten eine weitere Wendung zum plastischen Geschmacke. Die Plastik wird verstärkt, wenngleich auch das mangelhafte Verständnis für organische Gliederung sich noch empfindlich bemerkbar macht. Andererseits zeigt sich ein schwächeres Verständnis für die Perspektive, die der Dreikönigsmeister wenige Jahre zuvor merkwürdig spontan herauszuarbeiten suchte. Die stilisierten gekräuselten Wolken, auf denen die Apostel des „Jüngsten Gerichtes“ thronen, sind übereinander, statt hintereinander gemalt.[1]) Trotz der schönen gepflegten Haupt- und Barthaare sind die Menschentypen hart und derb, und bereits Thode hat sie als Prototypen der für die Nürnberger Kunst im Anfange des XV. Jahrhunderts charakteristischen Kopfbildungen erkannt.[2]) Aus Raumgründen sind die den Gräbern entsteigenden Menschen, der Schmerz der Verdammten, all die Teufel, die den Strom der verzweifelten Sünder an Ketten vorwärts ziehen, und die Engel, die ihresgleichen dem Orte ewiger Glückseligkeit zuführen, nicht dargestellt worden. Bei diesen Motiven hätte man den Meister wohl leichter fassen können.

Das allgemein gültige Kompositionsschema des „Jüngsten Gerichtes“ ist hier gegeben, doch ist eine direkte Vorlage nicht mehr nachweisbar.[3])

---

[1]) Die Wolkenform ist typisch für die mitteleuropäische Kunst dieser Zeit, vgl. in der Wenzelbibel Bd. I, fol. 61 a, 87 b, Bd. II, fol. 7 b.

[2]) H. Thode, a. a. O., pag. 11.

[3]) Verwandte Darstellungen in dem etwa gleichzeitigen Relief des Rathauses zu Rothenburg (Abb. 35). Dazu das Westportal der Würzburger Marienkapelle, um 1420; vgl. auch das Tympanon der Lorenzkirche zu Nürnberg, um 1350; das Südportal der Sebalduskirche zu Nürnberg; aus Schwaben das Tym-

Zeitlich ist das Fresko gegen Ausgang des Trecento anzusetzen. Es entstand also etwa in dem Jahre, als Wenzel seine deutsche Königswürde verlor. Der hochbegabte und feingebildete Fürstbischof Lambert von Brunn war, wie wir sahen, am Dienstag den 15. Juli 1399 gestorben. Sein Nachfolger wird Bischof Albrecht, Graf von Wert-

Abb. 33. Das Weib von Thecua vor König David. Miniatur in der Wenzelbibel der K. K. Hofbibliothek zu Wien.

(Nach einer Originalaufnahme von S. Schramm in Wien.)

---

panon des Westportals zu Rottweil bei P. Hartmann, „Die gotische Monumentalplastik in Schwaben", München 1910, Taf. III, XIII, XX; P. Clemen, „Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande", Düsseldorf 1905, pag. 35; H. Bergner, „Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland", Leipzig 1905, pag. 523.

heim (1399—1421), der am 16. Februar 1400, wie es scheint zum erstenmal, in Forchheim sich aufhält, um das Privileg der Stadt zu erneuern, am 13. Juli desselben Jahres von seinem Schlosse aus die Marienkapelle zu Nürnberg bestätigt und die Einsetzung eines Vikars und zweier Kanoniker bestimmt, die aus Prag berufen werden sollen.[1]) In diesem Jahre wird der Wunsch des „prachtliebenden und baulustigen" Grafen erwacht sein, gleich seinem großen Vorgänger der Kunst zu dienen. In der Hauskapelle gab es nur noch einen freien Platz auf der Mauer, eben da, wo man heute das „Jüngste Gericht" sieht, und wo unter den Augen des Weltenrichters der zelebrierende Priester mit dem Blicke nach Osten stand. Eigentlich hätte dieses Thema altem Brauche entsprechend an der Westwand gemalt werden sollen!

Das „Jüngste Gericht" ist das Finale der Forchheimer Schloßmalereien. Es muß die Frage aufgeworfen werden, ob von hier aus eine Brücke hinüberführt zu den Nürnberger Tafelbildern des frühen XV. Jahrhunderts, die Henry Thode zum Ausgangspunkte der Nürnberger Malerei überhaupt gemacht hat.[2]) In ihnen direkte böhmische Einflüsse anzunehmen, scheint nicht richtig zu sein. Es sei gleich gesagt, daß die unmittelbare Fortsetzung fehlt. Man muß sich damit zufrieden geben, daß ein Zwischenglied wohl ein für allemal verloren ist. Immerhin verdient in diesem Zusammenhange die Tatsache Berück-

Abb. 34. Geburt Esaus und Jakobs. Isaak mit seiner Familie. Miniaturen in der Wenzelbibel der K. K. Hofbibliothek zu Wien.

(Nach einer Originalaufnahme von S. Schramm in Wien.)

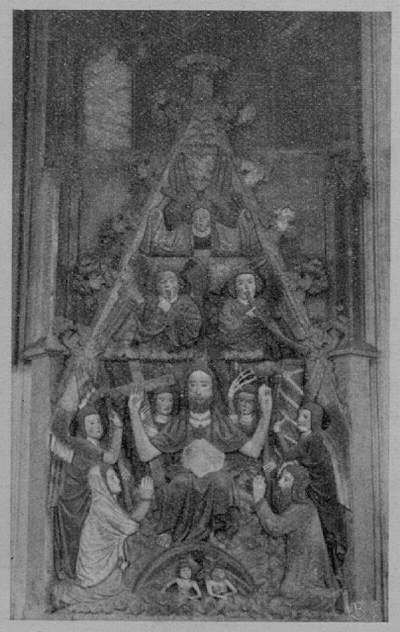


Abb. 35. Das Jüngste Gericht im Rathaus zu Rothenburg, um 1400.

---

[1]) Jos. Looshorn, a. a. O., pag. 517.
[2]) H. Thode, a. a. O., pag. 43.

sichtigung, daß wenigstens in der allerfrühesten Nürnberger Probe gewisse Analogien nachweisbar sind, und wichtig genug ist, daß gerade das in Frage stehende Tafelbild zeitlich fast unmittelbar auf den jüngsten Forchheimer Stil folgt. Gemeint ist die „Bestattung Marias“ im Germanischen Nationalmuseum (Abb. 36). Vermutlich stand das Gemälde einst in engerem stilistischen Zusammenhange mit Forchheim. Heute ist der Erhaltungszustand über alle Maßen schlecht, so daß es nicht mehr den reinen Wert einer historischen Urkunde besitzt. Wegen der bräunlichen Lasuren, die die grellen gotischen Farben abtönen und tiefer stimmen sollten, muß es im XVII. Jahrhundert einer gründlichen Restaurierung

Abb. 36. Der Meister der Bestattung Marias im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg, um 1405.

(Nach einer Originalaufnahme von Ferd. Schmidt in Nürnberg.)

unterzogen worden sein. Vermutlich war aber das die zweite Auffrischung; denn das Bild soll einer mündlichen Tradition zufolge aus der Lorenzkirche stammen, die 1568 vollkommen erneuert, gesäubert und ausgebessert wurde. Das Thema der „Bestattung Marias“ ist gerade nicht häufig,[1]) jedenfalls gebietet in der Regel das ikonographische System, auf den Tod der Madonna ihre Krönung im Himmel folgen zu lassen. Der Inhalt der Szene sei mit Hilfe der Legenda aurea gegeben. Wie es hier heißt, trugen die zwölf Apostel den Sarg und schritten feierlich dahin, indem sie sangen „in exitu Israel“. Aber die Juden, die erfahren hatten, daß man Maria bestatte, wollten den Zug aufhalten, den Leichnam an sich nehmen und ihn verbrennen. Der Hohepriester hatte sogar die Kühnheit, den Sarg zu ergreifen, aber seine Hände waren plötzlich vertrocknet. Petrus heilt ihn,

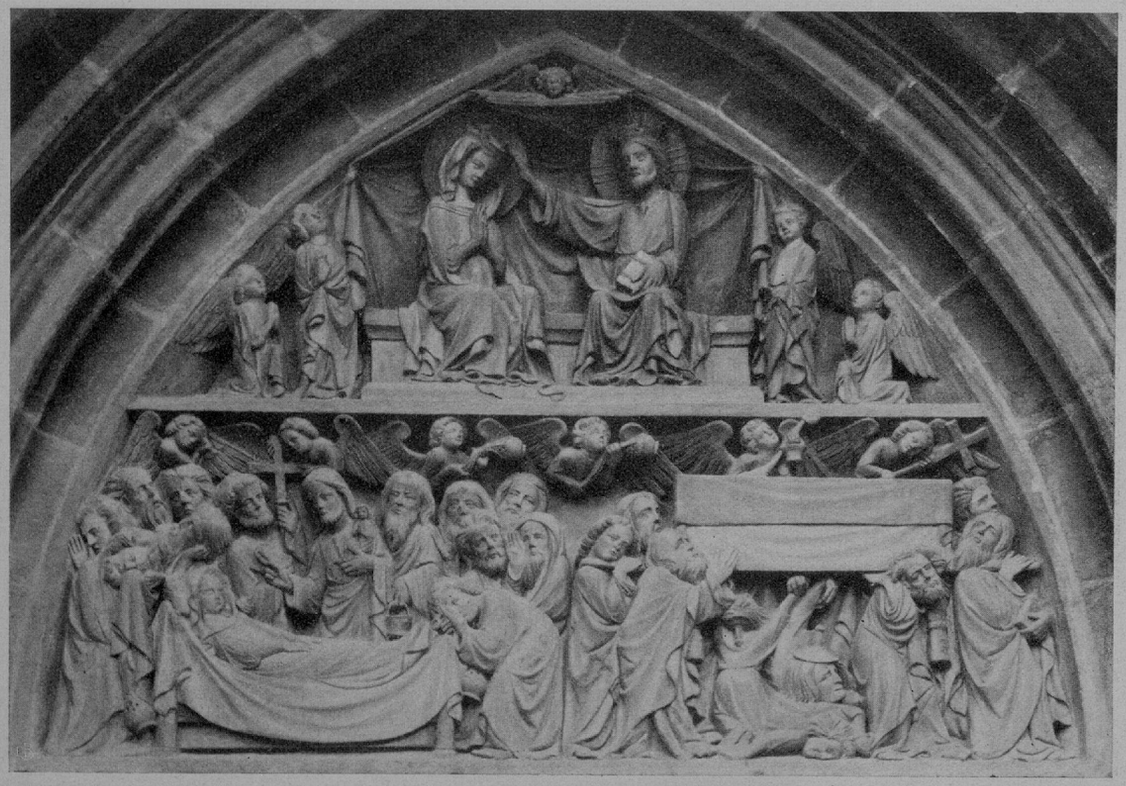


Abb. 37. Schwäbisches Tympanon an der Nordseite der Sebalduskirche zu Nürnberg, um 1375.

(Nach einer Originalaufnahme von Ferd. Schmidt in Nürnberg.)

---

[1]) Vgl. E. Mâle-L. Zuckermann, „Die kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts in Frankreich“, Straßburg i. E. 1907, pag. 291; Müller-Mothes, a. a. O., pag. 654. Beispiele aus Frankreich: Glasfenster in Angers; Notre-Dame Paris. Deutschland: Sebalduskirche zu Nürnberg um 1375 (Abb. 37), goldene Pforte des nördlichen Querschiffs des Magdeburger Doms; vgl. M. Hasak, „Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im XIII. Jahrhundert“, Berlin 1899, Abb. 17; Portal des südlichen Querschiffs des Straßburger Münsters; Nordportal von St. Moritz in Halle; Südwestportal des Ulmer Münsters.

Abb. 38. Das Schlüsselwunder des Apostels Petrus.

nachdem der Jude sich zum Glauben an den wahrhaftigen Sohn Gottes und an Maria, die ihn im Schoß getragen, bekannt hatte. All diese legendären Züge hat auch unser fränkisches Tafelbild aufgenommen. Mit Forchheim verwandt ist entschieden die Haarbehandlung. Der kleinäugige Kopf des Forchheimer Apostels Thomas ist mit dem Nürnberger Apostel, bei dem die vordere Tragstange auf der rechten Schulter ruht, zu vergleichen. Auch möchte man den Evangelisten Johannes mit der Palme in der Linken neben dem Wunder wirkenden Schlüssel des Petrus zu dem Forchheimer Johannes in Beziehung bringen. Beide sind in der Auffassung verwandt, die Silhouette der rechten Wange ist ähnlich. Das ist eine so ganz andere Johannesfigur, als wir sie auf der Rückseite des Imhofschen Altars im Germanischen Museum sehen, die die jüngere Parallele bietet. Auf weitere übereinstimmende Motive sei nicht eingegangen, da sie fast gleichzeitig an mehreren Kunstzentren vorkommen. Sie müssen erst einmal systematisch zusammengestellt werden. Das energisch entfaltete Spiel der sechs Hände um die Vertikale des Schlüssels, die als Hauptstimme aus dem Bilde heraustönt, ist ein typisch fränkisches Motiv (Abb. 38), ist Beweis für das Vorhandensein der fränkischen aufgespeicherten Energiemenge, die nur eines leisen Auslösungsmomentes bedarf, um ihre volle Wirkung zu äußern. Dürer hat 100 Jahre später in seinem Christus unter den Schriftgelehrten (Rom, Galerie Barberini) einen ähnlichen Komplex von temperamentvollen Fingern gemalt. Jetzt wird auch die Bahn frei für die dramatische Erzählung, die der Franke von jedem guten Historienbild verlangt, während die Schwaben und Kölner sie kaum kennen.

Man wird sagen müssen, daß aus dem jüngsten Forchheimer Stil der Nürnberger werden mußte. Das Tafelbild ist eine etwas spätere Form, ein reiferes Entwicklungsstadium. Deshalb muß es auch einige Jahre nachher angesetzt werden. Jedenfalls folgt es in geringem Zeitintervall auf das Forchheimer Jüngste Gericht, das vom heutigen historischen Standpunkte aus den eigentlichen Nürnberger Stil des frühen XV. Jahrhunderts vorbereiten hilft. Mehr läßt sich bei dem schlechten Zustande der Komposition nicht sagen.

Die Technik.

Grüneisen hat die Wandbilder noch vor der Fernbachschen Restaurierung im Jahre 1831 einer genauen Prüfung unterzogen[1]) und die Vermutung ausgesprochen, es sei keine Fresko-, sondern Temperamalerei al secco, auf trockenem Gipsgrund, und die Tempera sei mit einer Art Enkaustik überdeckt worden. Die Konturen seien nur durch dunkle Farbstriche wiedergegeben, und der Mauerverputz habe sich nirgends mit der bemalten Oberfläche chemisch verbunden. Er bestätigt auch, daß die Bilder in früherer Zeit durch Einschlagen mit dem Hammer, um einen glatten Grund zu erhalten, beschädigt wurden. Auch Fernbach entscheidet sich für die Enkaustik. Er stellte vor der Restaurierung, die ihm im September 1831 durch königliches Dekret übertragen wurde, einfache chemische Untersuchungen an, deren Ergebnisse ich mit seinen Worten hier mitteilen möchte:[2])

1. „Durch das Abwaschen mit warmem Wasser wurden die ursprünglichen Farben nicht angegriffen.

2. Bei der leichten Bestreichung eines kleinen Lötrohrstahles wurden dieselben, auf einem Stückchen Mauer haftend, in kleinen Bläschen aufgetrieben und schwärzlich.

3. Durch die Einwirkungen der Naphtha und des Alkohols wurden die oder das Farbenbindemittel aufgelöst, sowie die Anwendung des erwärmten Terpentinöls in gleicher Art darauf eingewirkt hat.

4. Die verschiedenen kleinen blanken Stellen der Mauer, auf welchen die zerstörende Gewalt nicht tiefer eingedrungen, waren fett, und das Wasser ist an denselben, wie an den ursprünglichen Farben beim Abwaschen derselben zusammengelaufen, welche Stellen durch das Aufstreichen des Alkohols klebrig wurden.

5. Beim längeren Frottieren derselben erhielten sowohl die Farben als die eben bezeichneten Stellen einen matten Schimmer, eine Erscheinung, welche mit allem Recht auf eine an diesen Gemälden angebrachte Wachs- und Harzverbindung schließen läßt.“

Die Fernbachsche Restaurierung bestand darin, daß die eingehauenen Vertiefungen mit Gips ausgefüllt, die Farben mit Wachs eingebrannt,[3]) die Heiligenscheine und Kronen neu vergoldet wurden. Es ist bekannt, daß Fernbach Begründer einer neuen enkaustischen Technik gewesen ist. Bei den Wandgemälden im Nibelungensaal der Münchener Residenz benutzte er statt des Firnisses ein aus Damarharz, Terpentinöl und Wachs zusammengesetztes Bindemittel. Der Maler Friedrich Pfleiderer in München ist dagegen der festen

---

[1]) Grüneisen, a. a. O., pag. 226; dazu Fr. Waagen, a. a. O., pag. 148.

[2]) Fr. X. Fernbach, „Die enkaustische Malerei, erfunden und herausgegeben“, München 1845, pag. 84, 85, 281 und „Die Ölmalerei, Lehr- und Handbuch für Künstler und Kunstfreunde“, München 1843, pag. 287.

[3]) Fr. Waagen, a. a. O., pag. 148.

Überzeugung, daß es sich um al secco-Malerei mit Öl als Bindemittel handle. Diese Annahme zur Tatsache geworden, wäre allerdings mehr als überraschend; denn in dem Schlosse zu Forchheim hätten somit unbekannte Franken fast vierzig Jahre vor den Brüdern van Eyck sich in der modernen Technik geübt. Pfleiderer begründet seine Annahme dadurch, daß bei der Verkündigungsszene die auf die grünen Krabben mit bleiweißer Farbe aufgesetzten Lichter stückweise oxydiert, d. h. schwarz geworden seien; diese Erscheinung sei aber beim Fresko unmöglich, da zum Weiß stets Kalk verwendet werde. Auch sei der Farbkörper nicht in den Grund eingedrungen, sondern sitze auf der Fläche auf. Endlich sei die Oberfläche des neu entdeckten, also 1831 nicht aufgefundenen böhmischen Wappens im König Wenzelsaal so fett gewesen, daß der mit Wasser getränkte Pinsel „nichts schluckte".[1])

Im Interesse des Gegenstandes gab ich Farbreste, vor allem vom böhmischen Wappen zur Untersuchung an Prof. Dr. A. Eibner, Vorstand der Versuchsanstalt und Auskunftsstelle für Maltechnik an der Technischen Hochschule in München. Er hat sich in liebenswürdigster Weise bereit erklärt, seine Ergebnisse hier zu veröffentlichen:

„Für die mir von Herrn Privatdozenten Dr. H. Kehrer zur Untersuchung übergebenen Proben der Malschichte von den Wandgemälden im Schlosse zu Forchheim war zunächst die Originalität, d. h. Unberührtheit, soweit als möglich nachzuweisen, da diese Gemälde bekanntlich Restaurierungen erfahren haben. Nach Mitteilungen des Herrn Dr. Kehrer sind diese Proben einer Stelle entnommen, die zur Zeit der enkaustischen Restaurierung dieser Gemälde durch Frz. X. Fernbach im Jahre 1831 übertüncht war und erst bei den vor wenigen Jahren vorgenommenen Restaurierungsarbeiten aufgedeckt wurde. Obwohl die Zeit der Übertünchung dieser Bildstellen nicht bekannt und über die vor der erstmaligen Vollendung der Gemälde bis zur Übertünchung etwa vorgenommenen Veränderungen der Bildoberfläche keine Nachrichten vorhanden sind, so ist sicher, daß die Stellen, von welchen die mir übergebenen Proben stammen, keine Wachs- und Harzbestandteile, wie sie Fernbach verwendete, aufgenommen haben konnten. Wenn also solche in den Proben nicht aufgefunden wurden, so war damit bewiesen, daß die Annahme Fernbachs, die Forchheimer Gemälde seien in enkaustischer Manier hergestellt, unzutreffend ist. Andererseits war auf die Annahme des Kunstmalers Pfleiderer Rücksicht zu nehmen, wonach diese Malereien in Öl ausgeführt sein sollen.

Die mir übergebenen Proben sind Teile des böhmischen Wappens. Sie wurden mir in einer Schachtel, bzw. in einem Gläschen, zugestellt. Da beide Materialien gleiche qualitative Reaktionen zeigten, so unterscheide ich bei der folgenden Beschreibung des Untersuchungsganges nicht zwischen beiden. Die makroskopische und mikroskopische Untersuchung ergab das Vorhandensein einer relativ dünnen Farbschichte auf Kalkunterlage. Die erstere machte nicht den Eindruck einer Ölfarbenschichte. Die für letztere charakteristische Spahnbildung abgeschabter Teile fehlt. Auch ist der optische Eindruck nicht der von Ölfarbe. Daß die Oberfläche einiger Stücke relativ glatt ist und Wasser nicht begierig einsaugt, ist kein Beweis für das Vorhandensein von Ölfarbe. Bekanntlich wurden Fresken noch im ausgehenden Mittelalter durch Walzen geglättet.

---

[1]) Pfleiderer hat die Wandmalereien mit Terpentinöl abgewaschen, um die entstellenden Fernbachschen Übermalungen endgültig zu beseitigen.

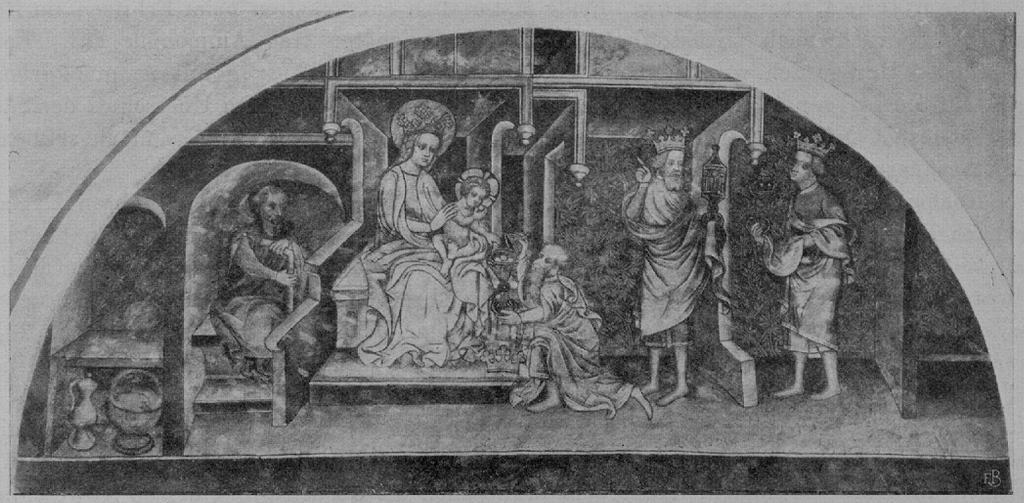


Abb. 39. Die Anbetung der Heil. Drei Könige in der Schloßkapelle zu Forchheim, nach der Restaurierung durch Fernbach im Jahre 1831.

(Nach einer Originalaufnahme von Ferd. Schmidt in Nürnberg.)

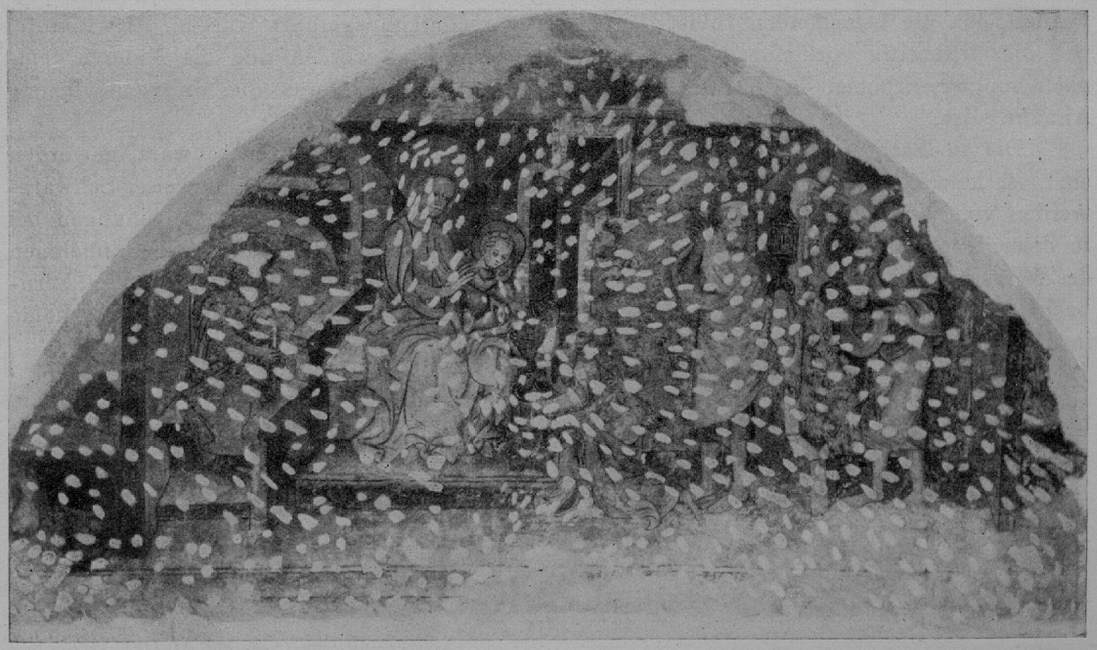


Abb. 40. Die Anbetung der Heil. Drei Könige in der Schloßkapelle zu Forchheim, nach Beseitigung der Fernbachschen Restaurierung.

(Nach einer Originalaufnahme von G. Luthardt in Forchheim.)

Chemische Untersuchung. Beide Materialien entwickelten beim Erhitzen im Rohr deutlichen Geruch nach stickstoffhaltiger Substanz; später trat Ammoniak auf. Fette, Wachs oder Harzgeruch wurden nicht wahrgenommen. Der Auszug mit Ammonkarbonat ergab auf Zusatz von Salzsäure schwache weiße Fällung, die sich im Überschuß der Säure teilweise löste. Nach diesen Reaktionen war auf die Anwesenheit von Caseïn zu schließen. Beim Ansäuern trat außerdem ein milchartiger Geruch auf.

Kochen der Proben mit alkoholischem Kali lieferte einen kaum gefärbten Extrakt, der nach Entfernung des Alkohols auf Zusatz von Salzsäure nur einen schwachen flockigen und weißen Niederschlag ergab; dieser war in überschüssiger Säure größtenteils löslich. Es waren also keine Fettsäuren ausgezogen worden, d. h. die Proben enthalten kein fettes Öl. Der wässerige Auszug der Proben lieferte nach dem Verdunsten einen minimalen Rückstand, der keine Klebewirkung besaß. Die Proben auf Leim mit Gerbsäure nach Kiliani und Millon versagten. Es ist also auch kein Leim vorhanden. Mit Alkohol ergaben die Proben u. d. V. schwache Efflorescenz. Der alkoholische Auszug hinterließ einen minimalen Rückstand, der nicht hart wurde, sondern verwischbar blieb. Es ist also auch kein spritlösliches Harz vorhanden. Außerdem ergab auch die Geruchsprobe dessen Abwesenheit. Der rote Farbstoff auf den Proben ist Mennige.

Die Untersuchung ergab demnach folgendes Resultat: Abwesenheit von Leim-, Harz-, Wachs- und Ölfarbe; Anwesenheit von Caseïn.

Da auch das Caseïn nur in sehr geringer Menge gefunden wurde, und außerdem die Malereien nicht an Ort und Stelle besichtigt werden konnten, kann nicht behauptet werden, daß die betreffenden Bildstellen in Caseïntechnik ausgeführt wurden. Es konnte, wie dies frühzeitig vorkommt, dem Kalke Milch zugesetzt worden und die Malerei demnach im wesentlichen in Kalkfarbenmanier ausgeführt sein, was die wahrscheinlichste Annahme ist.

Die Beobachtung Pfleiderers, daß mit Weiß aufgesetzte Lichter schwarz geworden sind, ist kein Beweis für die Annahme von Ölmalerei, da bekanntlich fleckenweises Schwarzwerden von weißen Stellen auf Freskogemälden eine der typischen Alterserscheinungen bei in dieser Technik ausgeführten Bildern ist. Das von Pfleiderer beobachtete Nichtannehmen des Wassers an dem böhmischen Wappen wurde schon erklärt. Auf die Beweise Fernbachs zur Erhärtung der Annahme der ursprünglichen Ausführung der Forchheimer Gemälde in Enkaustik einzugehen, erübrigt sich nach den Resultaten dieser Untersuchung."

Die Wandmalereien in Nürnberg.

Mehrere Jahre, bevor der König Wenzel-Meister des Forchheimer Schlosses sein politisches Glaubensbekenntnis ablegte, war in der einschiffigen Moritzkapelle zu Nürnberg ein Wandgemälde entstanden, das 1902 von Prof. J. Schmitz freigelegt wurde und jetzt ein unentbehrlicher Zeuge dafür ist, wie sich östliche und südländische Einflüsse in der Spätzeit des XIV. Jahrhunderts in Nürnberg gekreuzt haben. Der Stoff ist seltsam und war bis vor kurzem unerklärt,[1]) sicher verstand ihn aber damals jedes Nürnberger Kind.[2]) Im oberen Bilde erscheint nach links gewandt in einer parkartigen Anlage eine weibliche stehende Gestalt. In der Linken hält sie ein geflochtenes Körbchen, während die Rechte ein versiegeltes Pergament von einem knieenden Boten in Empfang nimmt. Dieser trägt einen kurzen, eng anliegenden roten Rock mit Dupsing und Schnabelschuhe. Das Weib hat einen pelzverbrämten blauen Rock mit knapp anliegenden Ärmeln und goldenem verschlungenem Gürtel. Über ihr schwebt ein Adler mit mächtig ausgebreiteten Schwingen. Links neben der geöffneten Gartentüre erscheint das Fragment eines Pferdes in reiner Breitansicht, Kopf und Hals sind noch sichtbar. Dahinter zwei Köpfe, einer in Profil und einer en face mit Krone auf dem Haupte und Vollbart. Der König steigt eben vom Pferd. Südländische Flora, wahrscheinlich Orangenbäume; windschiefe Torarchitektur. Den König sehen wir noch dreimal, den Pagen noch zweimal im Zyklus, und auch die weibliche Gestalt kehrt in der dritten Szene wieder. Zunächst eine Innenarchitektur mit flacher kassettierter Holzdecke. Es handelt sich um eine Geburtsszene. Von der Lagerstätte der Kindbetterin ist noch das Fußende mit grüner Decke sichtbar, und unter dem Bogen der Wochenstube steht der Vater, der den neugeborenen Knaben zum Zeichen seiner Anerkennung mit beiden Armen hochhält. Der König ist von mittlerer Statur, etwas verwachsen, hält den Kopf und Hals nach vorn, trägt langes, bis auf die Schultern herabfallendes Haar, kräftigen Schnurrbart und Vollbart. Betonte Backenknochen, kurze kräftige Nase, große Augen (Abb. 41).

In dem dritten Bilde eine Taufkapelle; das Gewölbe tragen gewundene Säulen, auf den Konsolen in Freiplastik die Verkündigung Marias. Es ist die Taufe des Knaben dargestellt[3]) (Abb. 42). Links vom Taufbecken der König, auf dessen linkem Unterarme der

---

[1]) Vgl. H. Kehrer, „Das König Wenzel-Fresko in der Moritzkapelle zu Nürnberg“, in: „Monatshefte für Kunstwissenschaft“, a. a. O., Februar 1912, pag. 65.

[2]) P. Gebhardt, a. a. O., pag. 15 weiß den Inhalt „nicht mit Bestimmtheit“ zu deuten; er datiert in das letzte Viertel des XIV. Jahrhunderts.

[3]) Ikonographisch kommen für die Taufszene in Betracht cod. 2670 der Wiener Hofbibliothek fol. 53b, 162b, 311b; Wilh. v. Oranse fol. 220a; Pontificale des Albert v. Sternberg a. 1376 in der Klosterbibliothek zu Strahow D. G. I. 19, fol. 50a.

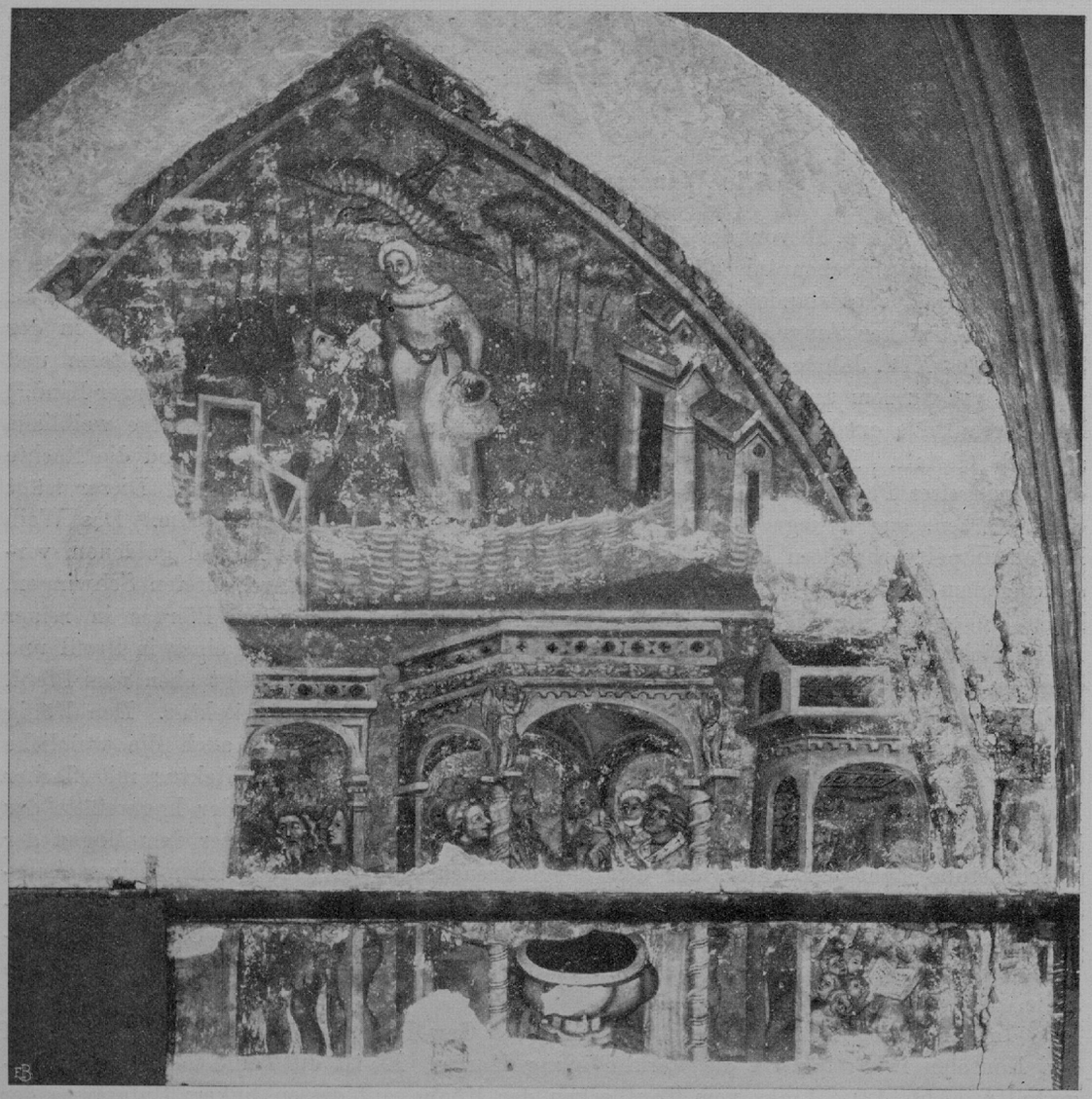


Abb. 41. Szenen aus dem Leben Kaiser Karls IV. und Wenzels IV. Fresko in der Moritzkapelle zu Nürnberg, um 1378.

(Nach einer Originalaufnahme von Chr. Müller in Nürnberg.)

kräftige Täufling sitzt, während ihm gegenüber der Erzbischof das Kind mit beiden Händen hoch hält. Im ganzen zehn Personen.[1])

In der Szene nebenan ist der Knabe herangewachsen. Er geht zur Schule, in der ihn der König besucht. Ein Schulzimmer, in das der Vater eben eingetreten ist.[2]) Seine linke Hand ist im Gestus der Begrüßung erhoben. Vor dem sitzenden Schullehrer mit einem Barett auf dem Kopfe sitzt der Prinz mit vier Kameraden und nimmt die ersten Leseübungen vor.

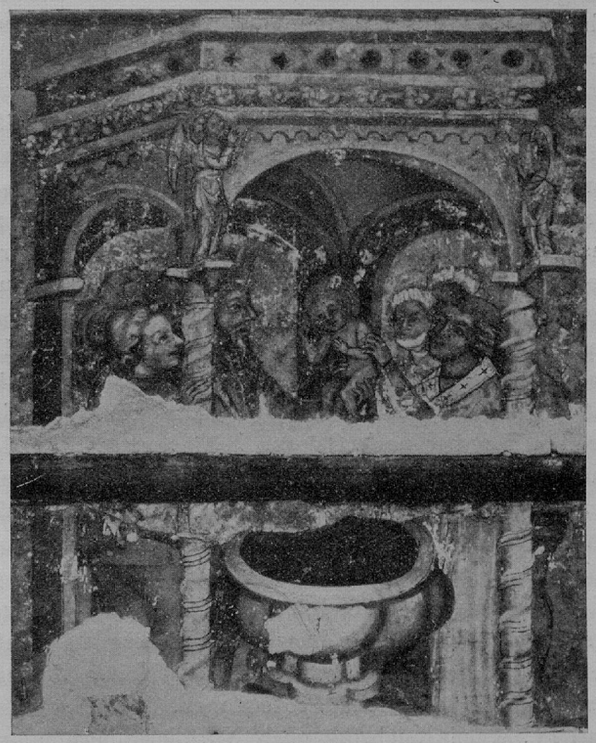


Abb. 42. Die Taufe Wenzels in der Sebalduskirche zu Nürnberg. Fresko in der Moritzkapelle zu Nürnberg. (Ausschnitt.)

Drei Motive ermöglichen die Deutung: König, Adler und Pallium. Daß der König mit Karl IV. identifiziert werden muß, habe ich an anderer Stelle ausführlich bewiesen. Was bedeutet aber das Motiv des Adlers? Schon bei den Griechen galt er als König der Vögel, und gleich Zeus war er ein Spender von Licht, Fruchtbarkeit und Glück.[3]) Er war vor allem das Sinnbild der irdischen Macht. Der Adler erscheint auf Münzen und Gemmen der römischen Kaiser als Bekrönung des Szepters, zum Zeichen der von Zeus empfangenen Weltherrschaft.[4]) Als Sinnbild irdischer Macht und weltlicher Herrschaft nimmt er seinen Einzug in die christliche Symbolik. Schon Karl der Große soll nach seiner Krönung in Rom den Adler zum Symbol seines Reiches erhoben haben. Der fliegende Adler mit ausgebreiteten Schwingen zeigt sich auf einer Münze, die Konrad III. der Stadt Genua im Jahre 1138 verliehen hat. Interessant ist auch die Initiale „A“ mit einer Gerichtsszene in dem Hildesheimer Albani-

---

[1]) Der Restaurator identifizierte die Szene mit der „Darstellung Christi“ und malte deshalb den Heiligenschein. Wann? weiß ich nicht. Für die etwaige Annahme, der Nimbus solle nur eine Art Verherrlichung des jungen Wenzel sein, ist keine einzige Analogie vorhanden.

[2]) Solche Schulszenen sind selten; vgl. fol. 46a der „Goldenen Bulle“: „Hic docentur filii electorum diversa ydyomata“.

[3]) K. Sittel, „Der Adler und die Weltkugel als Attribute des Zeus in der griechischen und römischen Kunst“, in: „Jahrbücher für Klassische Philologie“, Leipzig 1884, Bd. XIV, pag. 1.

[4]) E. Michael, „Kulturzustände des deutschen Volkes während des XIII. Jahrhunderts“, Freiburg i. Br. 1897, Bd. I, pag. 279; E. Gritzner, „Symbole und Wappen“, Leipzig 1902, pag. 13, 22.

psalter (1119—1146).[1]) Es ist eine Gerichtsverhandlung dargestellt, in der der Adler als Symbol der Reichsgewalt und des Gesetzes erscheint. Als Zeichen der Herrschaft erscheint er auf Siegel und Münzen der deutschen Könige, Fürsten und Länder,[2]) und mit sichtlichem Behagen rühmt man ihm treffliche Eigenschaften, Verjüngungskraft, Freigebigkeit und Mut nach.[3]) Der alte Kaiseraar breitet im Bilde der Moritzkapelle seine schirmenden Fittiche über die weibliche Gestalt aus, die damit als Königin charakterisiert werden soll.

Das dritte Motiv ist das Pallium, der etwa zwei Finger breite, mit Kreuzchen verzierte Schulterstreifen, das Abzeichen der erzbischöflichen Würde.

So hat man alle Elemente gefunden, um nunmehr die endgültige Deutung auszusprechen. Der Gedanke liegt nahe, daß durch den Pinsel Ereignisse festgehalten sind, denen lokale Bedeutung zukommt, die sich in Nürnberg abgespielt haben. Erinnern wir uns noch an die Tatsache, daß Wenzel IV. in Nürnberg geboren wurde. Ich sage also, die obere Szene bringt die Werbung Karls IV. um die Hand Annas, Tochter Herzog Heinrichs II. von Schweidnitz-Jauer, mit der er sich am 27. Mai 1353 vermählte. Sie war seine dritte Gemahlin und starb am 11. Juli 1362. Der Neu- und Erstgeborene des zweiten Bildes ist Wenzel, der am 26. Februar 1361, am St. Gertrudentag in Nürnberg auf der Burg geboren wurde.[4]) Die Taufe im dritten Bilde fand am 11. April, dem zweiten Sonntag nach Ostern, in Gegenwart des Mainzer Erzbischofs Gerlach von Nassau und des Erzbischofs von Köln, von sechs Bischöfen und fünf Äbten statt. Der Prager Erzbischof Ernst von Pardubitz[5]) spendete die Taufe. Karl IV. sah sich frühzeitig nach einem Erzieher um und hatte Petrarca berufen wollen, der aber ablehnte. Der Kanzler Böhmens, Burghard, Probst zum Wischehrad wurde gewählt. Er erscheint im vierten Bilde.

Wer die zeitgenössische Geschichte und Literatur kennt, weiß, welch ein Jubel bei der Geburt des Kaisersohnes in Nürnberg herrschte.[6]) Wird doch überliefert, daß die Gefangenen freigelassen wurden, der Kaiser Steuernachlaß bewilligte, Klerus und Volk veranstalteten feierliche Prozessionen, Wallfahrten wurden gelobt. Zum Tauftage hatte Karl IV. einen Reichstag nach Nürnberg berufen, wohin er auch die Reichskleinodien aus Prag kommen ließ, um sie dem Volke zu zeigen. Die Kurfürsten und mehr als fünfzig geborene Fürsten waren zugegen. Endlich hatte der Papst einen Ablaß erteilt.

Die Frage nach dem Alter und der Provenienz des Stiles soll zurückgestellt werden, bis das zweite tonangebende Nürnberger Fresko analysiert ist, das einzige, das aus dem Jahrhundert noch ernstlich in Betracht kommt, und bei dem weit mehr der Versuch gemacht wurde, auf Monumentalität, auf größere Flächen und weniger Fülle im einzelnen

---

[1]) Ad. Goldschmidt, „Der Albanipsalter in Hildesheim“, Berlin 1895, pag. 109, Nr. 82, Fig. 30.

[2]) B. J. Römer-Büchner, „Der deutsche Adler nach Siegeln geschichtlich erläutert“, Frankfurt a. M. 1858, pag. 21.

[3]) Vgl. die Adlergeschichte im cod. lat. 2352 der Wiener Hofbibliothek, fol. 18a.

[4]) Joh. Looshorn, a. a. O., Bd. III, pag. 288: Karl IV. meldete dem Papste das Erscheinen eines „kräftigen und wohlgestalteten Jünglings;“ vgl. Th. Lindner, a. a. O., Bd. I, pag. 17; dazu Fr. Palacky, a. a. O., Bd. II, pag. 361.

[5]) Dieser Erzbischof kniet mit Karl IV. vor dem Auferstandenen im Pontificale des Albert v. Sternberg, Bischofs von Leitomichl, a. 1376 in der Klosterbibliothek zu Strahow, fol. 430b.

[6]) Th. Lindner, a. a. O., pag. 18; Fr. M. Pelzel, a. a. O., Bd. I, pag. 2.

auszugehen. Es handelt sich um das 1905 aufgefundene Wandbild der Sebalduskirche zu Nürnberg, das jetzt im Chorumgang mit Nr. 24 vor die Wand gestellt ist (VI. Feld des Chorschlusses). Das Fresko war, wie das lichte Rechteck der Abbildung noch aussagt, ursprünglich um einen an der Wand anstoßenden Altar herum gemalt. Als dann das spätgotische, jetzt noch an Ort und Stelle stehende Retabel aufgestellt wurde, vernichtete man die vorstehenden und seitlichen Figuren[1]) (Abb. 43).

Es sind ungewöhnliche Vorgänge, die hier wiedergegeben werden, und denen man in einer Sammlung zeitgenössischer Bilder nur selten begegnen dürfte. Doch ist der Sachinhalt klar. Es muß sich um Szenen aus dem Leben des Apostels Paulus handeln. Bei unbekannten Motiven lohnt es sich, auf die Legenda aurea als Hauptquelle aller mittelalterlichen Heiligenlegenden zurückzugreifen. Jacobus a Voragine führt den Leser nach Rom, wo der von Zauberern beherrschte Nero regiert. Vor ihn muß der Apostelfürst hintreten. Der Kaiser befiehlt ihm, sich mit Simon Magus zu messen, der sich rühmte, eherne Schlangen beleben zu können und Bronzestatuen lachen zu machen. Wie Paulus vor den Kaiser zitiert und nach kurzen Worten gefangen genommen wird, zeigt die linke Bildhälfte (Abb. 44), wo alles dramatisch belebt ist und sich die größte Tiefe im Bilde findet, während auf der Gegenseite die Entwicklung in die Breite geht und mehr Ruhe herrscht. Der Kaiser sitzt auf hohem Throne mit Baldachin, auf der nischenartigen Rückwand ein faltenreicher Gobelin. Er hat langen, roten Mantel über blauem Rock und blaue Hosen, an den Füßen Schnabelschuhe. Als ob er zum Schlage gegen den vor ihm stehenden, stark erregten Apostel aushole, der eben auf kaiserlichen Befehl hin von der Umgebung ergriffen wird! Wie unter der reinen Horizontale des linken Armes die deutenden und hinweisenden, abwehrenden und festnehmenden Hände, spätgotischen Rankenverschlingungen vergleichbar, verworren zusammenstehen, ist ein Sympton rein fränkischer, energievoller Auffassung, die die Spannung liebt. Eine Unmöglichkeit für die schwäbische oder kölnische Optik. Was Florenz für Italien, bedeutet Nürnberg für Deutschland. Die Franken sind die dramatischsten Künstler Deutschlands. Der Apostel im Profil, mit zurückgenommenem Kopfe, auf linkem Standbeine; das rechte Beugeknie ist deutlich gegeben. Es ist augenfällig, wie die ihn umgebende Judengruppe mit ihrer Lebendigkeit innerer Erregung über alles Südländische hinausgeht. Eine seltsam zusammengewürfelte Menschengruppe, phantastische Mützen, flatternde Streifen, Kronen mit Zacken wie Hörner, glockenförmige, ausgezackte Gewänder. Vermutlich war nebenan dargestellt, — es haben sich nur noch die rechten Figuren erhalten, — wie Paulus den Mundschenk Neros vom Tode erweckt;[2]) die sich bückende fragmentarische Gestalt wäre dann der Apostel selbst. Die rechte Szene bringt Paulus' Disputation mit den Juden vor Agrippa. Eine vielfigürige Komposition. Ganz vorne sitzt Agrippa mit dem aufgestemmten Schwerte in der Linken. Vor ihm auf dem Podium haben wir uns Paulus zu denken. Rassige Judentypen, wie in der Synagoge zusammensitzend. Kurze, an der Spitze stark einwärts gebogene Nasen,

---

[1]) Das Abnehmen des Freskos und Auftragen auf ein Rabitznetz erfolgte durch den Vergolder und Faßmaler J. Wiedel in Nürnberg, die Restaurierung durch Kunstmaler Pfleiderer in München.

[2]) E. Mâle, a. a. O., pag. 340; H. Detzel, „Christliche Ikonographie", Freiburg i. Br. 1896, Bd. II, pag. 122; Joh. Stadler, „Vollständiges Heiligenlexikon", Augsburg 1875, Bd. IV, pag. 739; Ed. Hennecke, „Handbuch zu den Neutestamentlichen Apokryphen", Tübingen 1904, pag. 358.

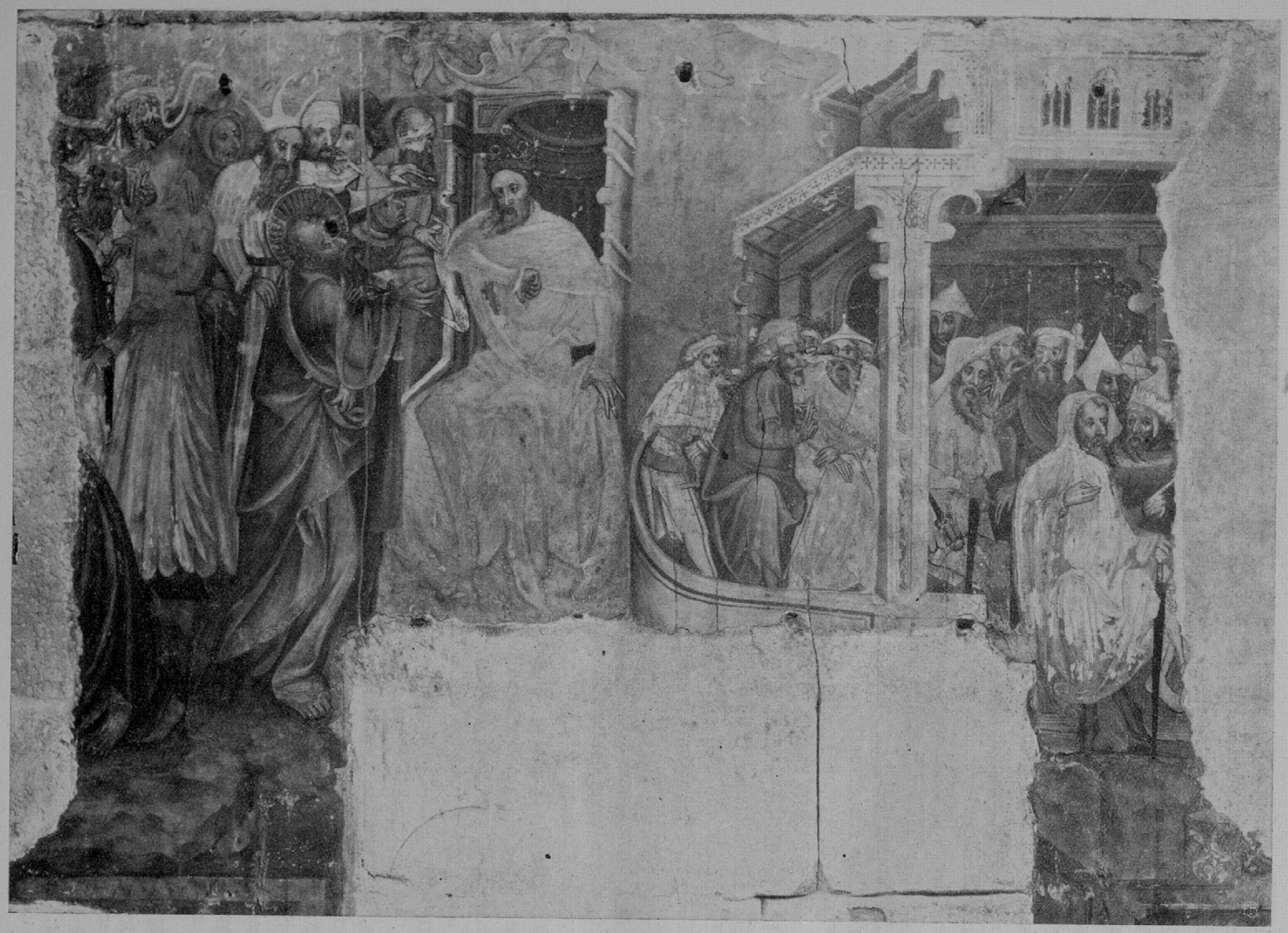


Abb. 43. Paulus vor Kaiser Nero und seine Disputation mit den Juden. Fresko in der Sebalduskirche zu Nürnberg, um 1386.
(Zustand nach der Auffindung.)

(Nach einer Originalaufnahme von Ferd. Schmidt in Nürnberg.)

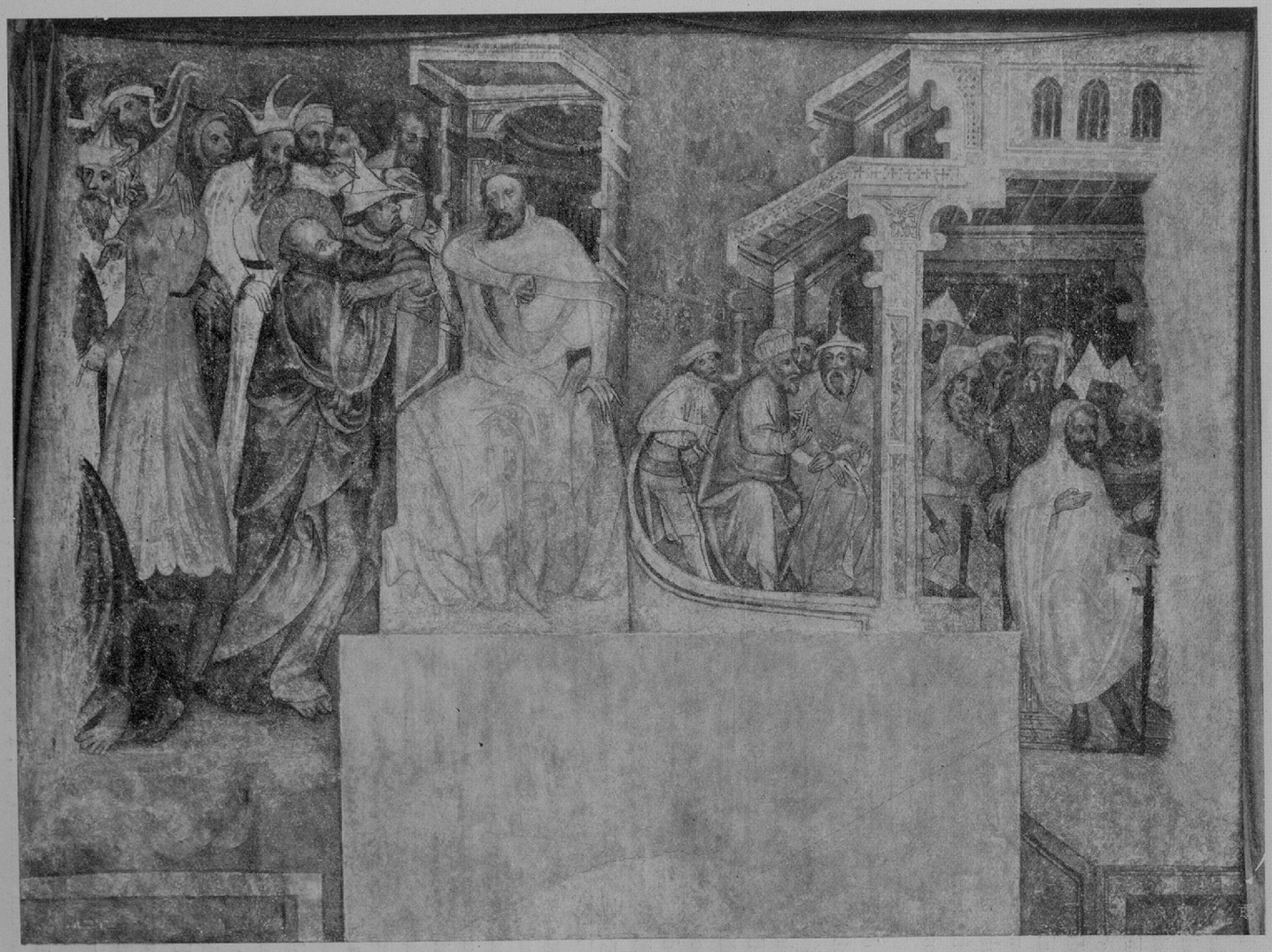


Abb. 44. Nach Abnahme von der Wand und Übertragung auf das Rabitznetz.

(Nach einer Originalaufnahme von Ferd. Schmidt in Nürnberg.)

oder kräftigere mit breiter Kuppe und hochgehenden Flügeln. Leichte Differenzierungen in Stellung und Haltung der Figuren. Besonders charakteristisch ist die Handbehandlung. Einzelne, stark ausgezogene Zeigefinger, dann von kurzem Daumen, in starkem Winkel abgestreckte Zeigefinger (vgl. die linke flankierende Figur). Die neben ihm macht mit den Fingern klar, daß der Apostel Unsinn rede; ein Dritter hat seine Hände über die Kniee gekreuzt, daß der Stab nicht rutsche. Auffallend lange, gewellte Schnurrbärte, von der Masse des Vollbartes aufgenommen. Die phantastische Architektur (ob Holz?) ist dem Charakter nach völlig undeutsch. Deutsche Architektur ist geschmeidiger. Pfeiler mit ungewöhnlichem Füllungszierrat, mit reichen Aus- und Einbiegungen tragen die rotkassettierte Decke. Das Motiv des baldachinartigen Vorbaues im ersten Geschosse wiederholt sich im zweiten, wo sich drei groß gedachte Fenster mit einem wie aus zarten Fäden gesponnenen Maßwerk zeigen. Horizontales Dach.

Wo sind die formalen Quellen des Freskos? Für die Hauptfigur des Apostels läßt sich das Vorbild ermitteln. Er ist nachgebildet dem Balach der Wiener Wenzelbibel (Bd. I, fol. 160 a), ist ein auf der Mauer vergrößerter böhmischer Balach (Abb. 45, 46). Es verlohnt sich, das Verhältnis des Nürnberger Meisters zu der Vorlage genauer anzusehen. Fast identisch ist der Gewandstil. Wie der Saum des Mantels schräg nach dem Knie verläuft, plötzlich nicht unnatürlich umbiegt, um dann nach oben in einer Kurve weiterzugehen, wie die Silhouette des Mantels gleichsam stufenartig sich entwickelt, der lange auf dem Erdboden aufliegende Rock den Fuß mit den kurzen, fast gleichlangen Zehen zudeckt, so daß der Stoff an den Reihen eingeknickt aufliegt, darauf muß geachtet werden. Auch die Physiognomie ist böhmisch. Der dicke Schädel mit der gewölbten Stirne, die hochgezogenen Schultern, die starr blickenden Augen, die derbe Nase über dem auffallend lang herabreichenden Schnurrbart, der große Vollbart! Das Motiv der Glatze will nichts dagegen sagen; denn das ikonographische System verlangt es von Paulus. Weiterhin noch ein vergleichender Blick auf die gezierte Fingerhaltung bei Balaam. Auch die disputierenden Juden sind böhmischen Vorbildern unverkennbar nachgebildet, die ich in einem Losbuch aus dem Kreise der Wiener Wenzelbibel um 1390 erblicken möchte (Abb. 47, 48, 49). Es ist etwa „Josabal“, einer der Haupttypen mit der Frontalfigur links vom Pfeiler zu vergleichen (auch die Form der Judenmütze). Das ist nicht nur außerordentlich verwandte Typenbildung, sondern auch die gleiche Empfindung liegt vor. Beide Male tritt uns der wie aus Flachs gedrehte Schnurrbart entgegen.[1])

Ein doppelter böhmischer Einfluß ist für das Paulusfresko der Sebalduskirche zu Nürnberg auf stilkritischem Wege erwiesen worden. Es sind aber noch Hinweise auf Italien nötig, so daß wie in einem Kaleidoskop die von Hause aus fremden Elemente zum Bilde zusammengemischt werden. Zwar lassen sich keine direkten stilistischen Argumente aus der italienischen Kunst beibringen, aber man muß doch sagen, und das gilt auch für die Fresken der Nürnberger Moritzkapelle, vor allem für die Taufe Wenzels, daß die figurenreichen und verhältnismäßig klar in der Bildarchitektur geordneten Gruppen, die architektonische Perspektive von der oberitalienischen Optik im ganzen und großen abhängig

---

[1]) Der Codex ist im Saal XXIII, Vitrine I, Nr. 6 des Kunsthistorischen Hofmuseums zu Wien; vgl. H. Modern, „Die Zimmernschen Handschriften der K. K. Hofbibliothek“, in: „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen“, a. a. O., 1899, Bd. XX, pag. 153.

Abb. 45. Balach und Balaam in der Wenzelbibel der K. K. Hofbibliothek zu Wien.

(Nach einer Originalaufnahme von S. Schramm in Wien.)

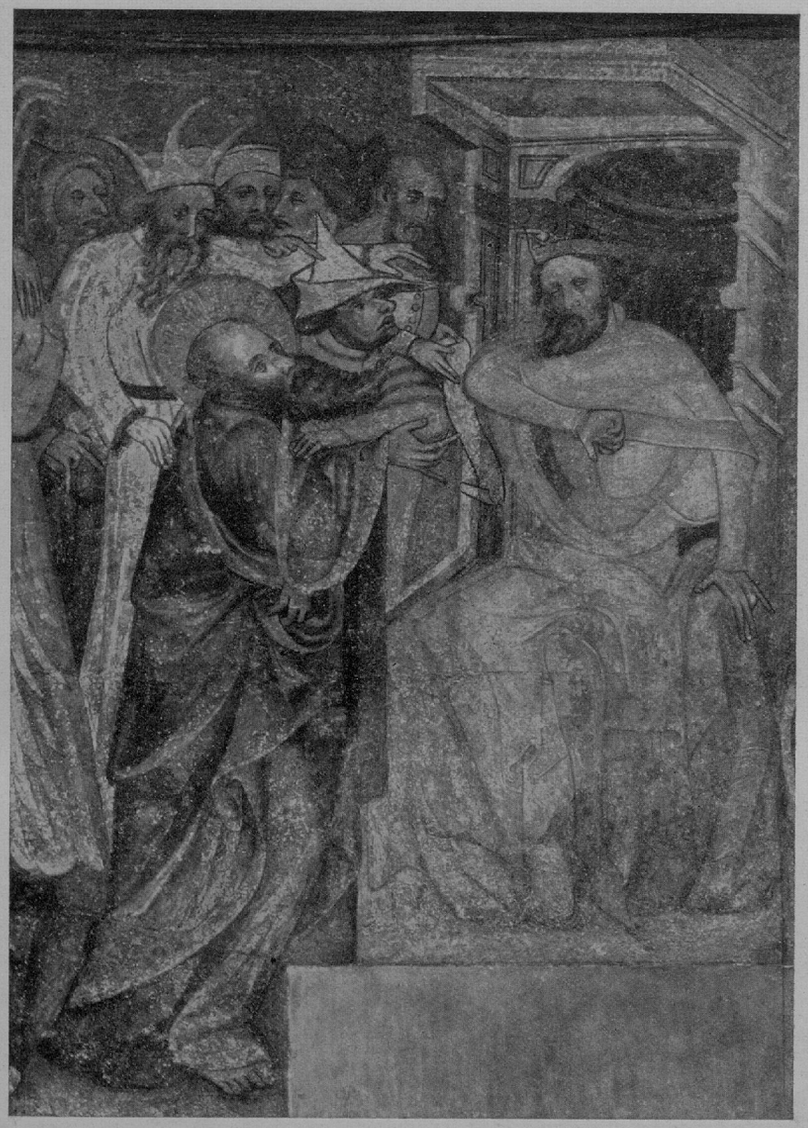


Abb. 46. Paulus vor Kaiser Nero.
(Ausschnitt.)

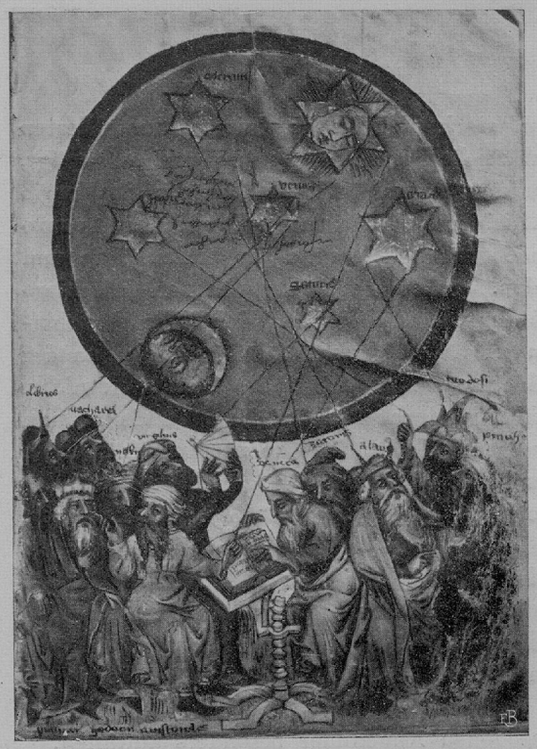


Abb. 47. Böhmisches Losbuch im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien cod. lat. 4985, um 1380.

Abb. 48. Böhmisches Losbuch im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien cod. lat. 4985, um 1380.

(Nach einer Originalaufnahme des Museums-Photographen.)

Abb. 49. Ausschnitt aus dem Böhmischen Losbuch.

sind. Für das Motiv der von unten gesehenen, stark abfallenden, kurzen, kassettierten Decke gibt es vor allem in Verona und Padua zahlreiche Berührungspunkte, und es genügt, auf die Fresken der Cappella S. Felice in S. Antonio zu Padua (1376—77) und in S. Giorgio (1377—79) hinzuweisen, die von der Hand Altichieros und seines Mitarbeiters Avanzo stammen,[1]) und ein vergleichender Blick mag noch auf die Fresken von S. Anastasia und S. Maria della Scala zu Verona gerichtet werden. Schon Gebhardt[2]) hat an Altichiero gedacht, aber man staunt, wenn man liest, daß der „Landpfleger auf der einen Gerichtsszene der Pauluslegende (gemeint ist Nero) dem zu Rate sitzenden König Ramiro an der Ostwand der Santo-Kapelle unmittelbar nachgebildet erscheint" (Abb. 50). Daß auch nicht, wie Gebhardt meint, „die Typen im Sebaldusfresko durchweg an die Altichieros und Avanzos erinnern", braucht kaum gesagt zu werden. Es ist für die nordisch-fränkische Kunst ungewöhnlich, daß über dem Nimbus des Paulus bei dem bärtigen Manne mit der phantastischen Krone der linke Arm in einer Horizontale, der „reinen" Linie der Italiener, als formal wichtiges Motiv nach dem Throne des Nero sich entwickelt. Man möchte meinen, daß italienische Erinnerungen hier vorliegen. Vielleicht muß Altichieros Fresko in S. Giorgio mit der Legende der hl. Lucia verantwortlich gemacht werden, wo die Horizontalen der Arme von Schergen und Treibern wie Gesimse sprechen, und auf die Grundprobleme des klassischen Stiles hinweisen (Abb. 51). Dem Giottokreise sehr nahe steht auch der über der Horizontale nach links blickende gekrönte Profilkopf, bei dem die gerade wie gemeißelte Nase und die breit ausgezogenen Augenlider besonders auffallen.

Höchst wahrscheinlich ist das Paulusfresko der Sebalduskirche bei der zweiten Weihe des neuen Chores durch Lambert von Brunn am 20. August 1386 vollendet gewesen. Die erste Weihe fand am 28. August 1379 statt. Damit wird man aber auch zugestehen, daß die Anfänge der Wenzelbibel etwa zwei Jahre vor dem angenommenen Zeitpunkte zurückliegen. Die Tatsache verdient besondere Beachtung, daß etwa für die gleiche Zeit in Nürnberg und in dem nahe gelegenen Forchheim direkte böhmische Einflüsse auf stilkritischem Wege nachgewiesen werden können. Es ist die Epoche, da im Norden Deutschlands die bisher noch rätselhafte Erscheinung des Meisters Bertram von sich reden machte. War er in der böhmischen Residenz? Die Frage ist zu bejahen. Es ist das östliche Deutschland, Böhmen, wo der Quell seines neuen Stiles hervorbricht.

Eine ältere Stilstufe vertritt das König Wenzelfresko der Moritzkapelle, das man aber nicht ohne weiteres mit den Malereien der Burg Karlstein in Beziehung setzen darf.[3]) Die Gesamtähnlichkeit ist nur eine sehr ungefähre, wenn gleich man auch zugeben wird, daß der Nürnberger Meister für seine Kaiserfigur irgend eine Nachzeichnung benutzt habe. Die Einstellung des Kopfes in das Profil nach rechts, der Ausdruck im Auge und das harte, derbe Nasendreieck über den bärtigen Lippen und dem Vollbart, den ein Restaurator nur in der rechten Szene des Schulbesuches richtig, d. h. ungeteilt, gegeben hat, verdient besondere Beachtung. Die von Gebhardt behauptete Beziehung zu dem Fresko mit Karl IV. in der Katharinenkapelle der Burg Karlstein wird man nicht ohne weiteres abweisen können (Abb. 23).

---

[1]) P. Schubring, „Altichiero und seine Schule", Leipzig 1898, pag. 78.
[2]) C. Gebhardt, a. a. O., pag. 20.
[3]) C. Gebhardt, a. a. O., pag. 19.

Um 1386 ist also das Fresko der Sebalduskirche anzusetzen. Älter muß der Wenzelzyklus sein. Am 29. Dezember 1378 starb in Prag der römisch-deutsche Kaiser Karl IV., der Stifter der ersten deutschen Universität, der Herrscher, der Nürnbergs Kunst förderte. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß man unmittelbar nach seinem Tode Ereignisse aus seinem Leben im Bilde dargestellt wissen wollte, die sich auf ihn, wie auf den nunmehr auf den Thron gelangten Wenzel IV. bezogen.

Das dritte Fresko in der Moritzkapelle zu Nürnberg mit dem Ursulamartyrium bereitet eine Enttäuschung (Abb. 52). Wie oft mag es restauriert worden sein? Wer hat die sinnlose Zerstörung auf dem Gewissen? Stilkritische Bekenntnisse dürften daher zu gewagt erscheinen. Nur auf Grund einiger Motive kann man ungefähr die Datierung geben und auch sagen, was als unfränkisch angesprochen werden muß. Ich setze den Sachgehalt als bekannt voraus.[1]) In der oberen Bildhälfte mutet neben der Stadtarchitektur die Landschaft mit den scharfkantigen Hügeln und den schlanken, zartbeblätterten Bäumen (waren es Lorbeerbäume?) italienisch an. Für die untere Hälfte, wo der schwere, vollbesetzte Rheinkahn mit den stehenden, Gottes Hilfe anrufenden Jungfrauen die ganze Breite einnimmt, gilt das, was eben erst über Gruppierung und Aufteilung gesagt wurde. In der eigentlichen Decapitationsszene findet sich ein merkwürdiges Gemisch von fränkischer und oberitalienischer Auffassung. Die großen Köpfe mit den derben Gesichtszügen und den plumpen Nasen sind in der Charakteristik so übertrieben, wie es der Italiener nicht kennt, und auch die Geberden sind zu drastisch, um südländische zu sein. Die Typen verraten bereits eine starke Fortbildung ins Deutsch-Fränkische. Diese häßlichen untersetzten vier Schergen mit Schwert und Armbrust, die auf dem blumenbestandenen Ufer mit einer Wucht sondergleichen auf Priester und Nonnen losfahren, sind vom Scheitel bis zur Zehe fränkisch, und fränkisch ist auch die Art, wie die drei Leichen im Rheinstrom mit gefalteten Händen dahintreiben. Die Legenda aurea erzählt: „Bei ihrem Anblick stürzten sich die Barbaren auf sie mit gewaltigem Geschrei und metzelten sie insgesamt nieder, wie Wölfe in einer Schafheerde wütend.“ Die Lust zur Roheit verschafft sich hier Luft, die dem „Meister des betlehemitischen Kindermords“ im Germanischen Museum eigentümlich ist, und für die sich zahlreiche Parallelen im Jahrhundertstile bieten. Der Franke gibt die Akzente um einige Grade stärker. Andererseits begegnet man zarten, blondhaarigen Frauengestalten, unter denen namentlich die ruhigen Figuren mit dem hochgeschobenen Kopfe und den anbetend gefalteten Händen neben der Siegesfahne von ungewöhnlichem Nachdrucke sind. Man muß sich bei dem jetzigen

---

[1]) Die Moritzkapelle ist einer gut beglaubigten Tradition zufolge 1313 von Eberhard Mendel, der auch hier begraben liegt, erbaut, d. h. von ihrem früheren Platze „in vico Judaeorum“ an ihren jetzigen Standort übertragen worden. 1625 wurde sie an der Außenseite, im XIX. Jahrhundert durch Heideloff restauriert. Vorübergehend diente sie als Weinlager, von 1829 ab als Gemäldegalerie. Zur Zeit von Christoph v. Murr waren die Malereien durch große vielfigurige Wandteppiche zugedeckt; vgl. Ch. Gottlieb v. Murr: „Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in Nürnberg“, Nürnberg 1778, pag. 50. Die Moritzkapelle war den 11000 Jungfrauen und 10000 Märtyrern geweiht, die eine Menge von Gläubigen zuführten. Urban VI. erteilte am 29. März 1380 den Besuchern der Kirche einen Ablaß von 140 Tagen, laut Urkunde im Reichsarchiv München: „Nürnberg Reichsstadt, Fasc. 107“; vgl. des Gegensatzes halber den gleichen Zyklus aus Sta. Margherita in Treviso bei Jul. v. Schlosser, „Tommaso da Modena und die ältere Malerei in Treviso“, in: „Jahrbuch“, a. a. O., Bd. XIX, Taf. XXVIII.

Abb. 50. König Ramiros Traum und Rats-Sitzung. Fresko Altichieros in der Cappella S. Felice zu Padua, um 1376.

(Nach einer Originalaufnahme von Frat. Alinari in Florenz.)

Abb. 51. Das Wunder der heil. Lucia. Fresko Altichieros in der Cappella S. Giorgio zu Padua, um 1379.

(Nach einer Originalaufnahme von Frat. Alinari in Florenz.)

Abb. 52. Martyrium der heil. Ursula. Fresko in der Moritzkapelle zu Nürnberg, um 1410.

(Nach einer Originalaufnahme von Ferd. Schmidt in Nürnberg.)

Zustand mit diesen Feststellungen bescheiden. Greifbare Übereinstimmungen im einzelnen mit der Kunst des heiteren Verona, des ernsten und gelehrten Padua, oder des einfachen Treviso ist nicht mehr möglich. Gerade jugendliche Köpfe verlieren am leichtesten ihr typisches Gepräge. Es sei noch gesagt, daß in der linken unteren Ecke das Poemersche, in der rechten das Waldstromersche Wappen gemalt ist. Ich setze das Fresko um 1410 an.

Es ist ein unersetzlicher Verlust, daß die fast immer schlecht beleuchteten, dazu noch falsch restaurierten Wandmalereien in der 1355 durch Karl IV. gestifteten, 1361 vollendeten Frauenkirche zu Nürnberg für stilkritische Zwecke kaum noch in Betracht kommen. Die Kirche wurde 1590, 1835 durch Heideloff und 1879 durch Essenwein renoviert, die Fresken restaurierte unter Anwendung von Eitempera der jetzt in Stuttgart lebende Maler J. G. Loosen in den Jahren 1878 bis 1881. Andr. Würfel[1]) konnte sie 1761 nicht erwähnen, da sie, wie der beigegebene Stich von C. M. Roth beweist (Abb. 53), zugedeckt waren. Die Emporen wurden 1682 errichtet. Es läßt sich nur noch soviel sagen, daß die Fresken auf der Nordwand des linken Seitenschiffes, die heute teilweise durch das Peringsdörfersche Epitaph und einen Beichtstuhl verdeckt sind, nicht lange vor dem historischen Zyklus der Moritzkapelle entstanden sind.[2]) Die Komposition sei wenigstens inhaltlich bestimmt (Abb. 54). Ohne Zweifel ist dargestellt, wie Apostel die zur Anbetung ausgestellte Blutreliquie, von der geheimnisvolle Strahlen ausgehen, verehren. Hinter den Fensterchen des Reliquiars hat man sich das heilige Blut unter einem Krystallglas verschlossen zu denken. Man sieht vier Figuren von links hintereinander herantreten, die vorderste hat die Rechte erhoben, in der Linken hält sie das geschlossene Evangelienbuch. Hinter dem dritten Apostel, der die Hände erregt hoch hält, zieht sich ein leeres Spruchband nach der kassettierten Decke. Während die Heiligen das Blut des Verstorbenen grüßen, erscheint neben dem Reliquienbehälter der auferstandene Christus mit der Siegeskrone und flatternden Bändern, zunächst noch unerkannt von den Seinen, und wir erraten, daß er zu der Begleitfigur das Wort spricht: „Das ist mein Blut.“[3]) Der Gestus der linken deutenden Hand sagt es. Das Stifterpaar kniet anbetend in einem kastenartigen Kirchenstuhl, auf dessen Gesims ein stilisierter Hirschkopf ist, das Wappen der Hirschvogel, und ein auf einem Helm sitzender Adler, das Wappen der Kastner. Zu Füßen der Stifter noch zwei leere Wappenschilde. Im Fresko rechts wird der Apostel Bartholomäus von dem König Astarges mit Ruten gestrichen, bis die Haut abgeschunden ist (Abb. 55). Sechs Figuren unter dem Rundbogen. Als aber die Marter erfolglos bleibt, greift der König zu dem sicheren Mittel der Enthauptung.[4]) Der König steht hinter der Kniefigur

---

[1]) Andr. Würfel, „Diptycha Capellae B. Mariae“, Nürnberg 1761, pag. 4; Ch. Gottl. v. Murr, a. a. O., pag. 135; A. Essenwein, „Der Bildschmuck der Liebfrauenkirche zu Nürnberg“, Nürnberg 1881, pag. 12.

[2]) Laut Regesten des erzbischöflichen Ordinariats Bamberg, die im Reichsarchiv mir zur Verfügung standen, bestätigte am 11. Januar 1362 Bischof Leopold die neue, zu Ehren der Jungfrau Maria auf dem Markte erbaute und dotierte Kapelle als „beneficium sine cura“. Die Notiz scheint nicht bekannt zu sein.

[3]) Reliquien des auf Golgatha geflossenen heiligen Blutes werden auch in Rom, Mantua, Weingarten, Weissenau, auf der Reichenau, zu Stams in Tyrol, Brügge etc. verehrt.

[4]) Th. Schermann, „Propheten- und Apostellegenden“, in Ad. Harnacks „Texte und Untersuchungen“, Leipzig 1907, Bd. 31, Heft 3, pag. 271: „Das lateinisch-griechische Martyrium läßt ihn auch zuerst mit Ruten gestrichen, so daß die Haut abgeschunden wird, und dann enthauptet werden.“

Abb. 53. Das Innere der Frauenkirche zu Nürnberg um 1682, nach einem Stiche von C. M. Roth.

(Aus Andr. Würfels Diptycha.)

Abb. 54. Die Apostel verehren die Blutreliquie. Fresko in der Frauenkirche zu Nürnberg, um 1379.

(Nach einer Originalaufnahme von Ferd. Schmidt in Nürnberg.)

Abb. 55. Die Marter und Enthauptung des Apostels Bartholomäus. Fresko in der Frauenkirche zu Nürnberg, um 1379.

(Nach einer Originalaufnahme von Ferd. Schmidt in Nürnberg.)

und durchbohrt sie mit dem Schwert, während der Henker die Hände des Heiligen zusammenhält und im Begriffe ist, mit der hochgenommenen Waffe in der Rechten das Haupt vom Rumpfe zu trennen. Wiederum schließt ein Stifterpaar die Szene nach rechts hin ab. Die Helmzierate links bezeichnen Nützel, rechts Grundherr,[1]) und ein gleiches sagen die Wappenschilde rechts unten. Diese Wappen könnten sich wohl auf Berthold Nützel, der 1398 starb, und auf Margaretha Grundherrin, eine Tochter des 1379 verstorbenen Jakob Grundherr beziehen. Der Vorgang scheint sich in einem Chorumgang abzuspielen. Kassettierte, stark abfallende Decken, Gewölbe, in den Zwickeln der breitgespannten Rundbogen altanartige Vorbauten, zinnengekrönte Schlußmauer. Der Zyklus wird wenige Jahre vor dem Tode des Jakob Grundherr gemalt sein.

Reifer ist der Stil der Ursulalegende an der Ostwand des rechten Seitenschiffes der Frauenkirche, um 1400 (Abb. 56 und 57). Stark übermalt, dazu in schlechtem Zustande ist auch dieses Fresko für eine vergleichende Analyse unbrauchbar. Es ist wie die folgenden Bilder in den Jahren 1897—1899 von dem Maler Stärk restauriert worden. Die Ursulalegende, offenbar ein Lieblingsmotiv der Nürnberger Meister, ist ausführlich dargestellt. Man erfährt die Ankunft der Königstochter in Rom, ihre freundliche Begrüßung durch den Papst und ihre Ausweisung aus der ewigen Stadt. Diese drei Szenen sind neben

Abb. 56. Die Legende der hl. Ursula. Fresko in der Frauenkirche zu Nürnberg, um 1379.

---

[1]) Joh. Gottfr. Biedermann, „Geschlechtsregister des hochadelichen Patriciats zu Nürnberg bis zum Jahre 1788 fortgesetzt“, Nürnberg 1788, pag. 37. Einige Hinweise verdanke ich der Freundlichkeit von Fr. T. Schulz-Nürnberg.

Abb. 57. Die Legende der hl. Ursula. Fresko in der Frauenkirche zu Nürnberg, um 1400.

(Nach einer Originalaufnahme von Ferd. Schmidt in Nürnberg.)

Abb. 58, 59. Vermählung und Martyrium der hl. Katharina. Fresko in der Frauenkirche zu Nürnberg, um 1430.

(Nach einer Originalaufnahme von Ferd. Schmidt in Nürnberg.)

einander entwickelt. In dem unteren Streifen sieht man die Abfahrt von Basel, den Überfall der Schiffe bei Köln und das Martyrium im Zeltlager der Hunnen. Der Vollständigkeit halber bringe ich trotz mancher Bedenken die übrigen Fresken der Frauenkirche auf der Südwand, Szenen aus dem Leben der hl. Katharina und hl. Agatha, die wohl um 1430 anzusetzen sind[1]) (Abb. 58—61).

Abb. 60, 61. Der Statthalter Quintian martert und enthauptet die hl. Agatha. Fresko in der Frauenkirche zu Nürnberg, um 1430.

(Nach einer Originalaufnahme von Ferd. Schmidt in Nürnberg.)

Die Katharinenszene ist inhaltlich bekannt. In dem Agathafresko erkennt man, wie der Statthalter Quintian der halbnackten Heiligen die linke Brust abschneidet. Links schwebt der Legende entsprechend Petrus heran, durch dessen wunderbare Erscheinung die Heilige geheilt wird. Der Restaurator hat aber das Kelchmotiv mißverstanden. Die Scheibe auf dem eucharistischen Kelche darf nicht die Hostie sein, sondern die abgeschnittene Brust. Aber auch hier hat wiederum die erste Marter nicht den erwünschten Erfolg gehabt, deshalb geht der Statthalter zur Enthauptung in der zweiten Szene über. Nach der Legende ist der Schauplatz die Stadt Catania auf Sizilien.

---

[1]) Nur A. Essenwein, a. a. O., pag. 12 erwähnt sie ganz kurz.

Verzeichnis der Textabbildungen.

Register.

Die Propheten in der Schloßkapelle zu Forchheim, um 1353.

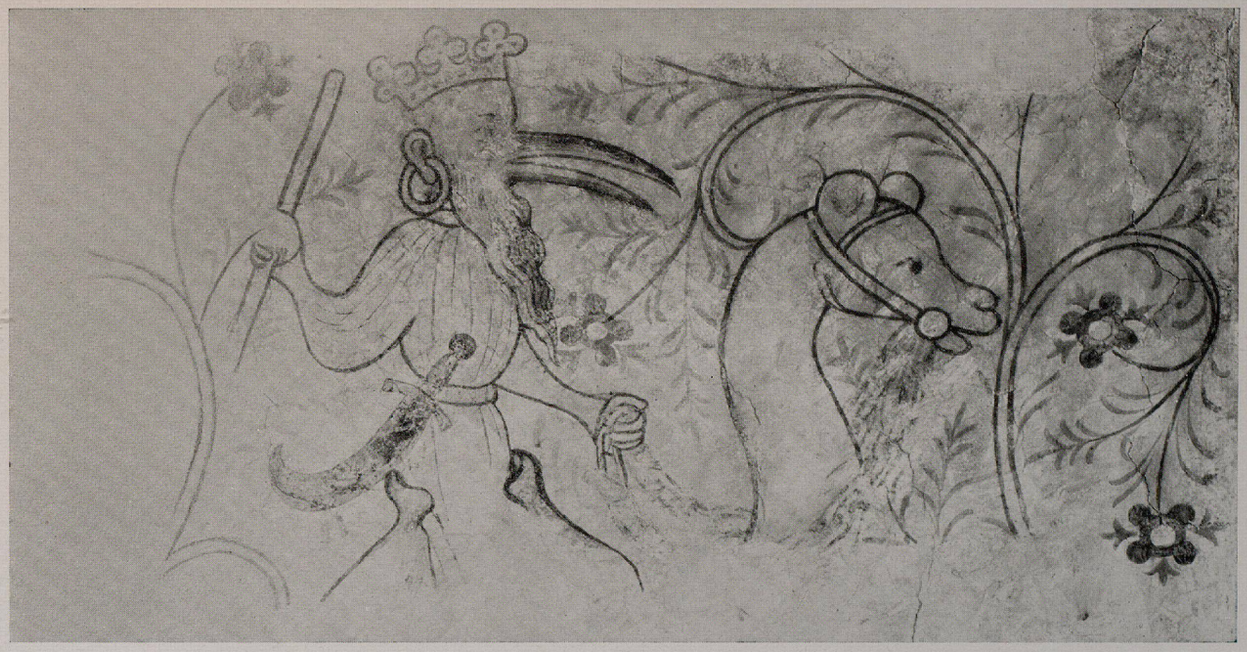
(Nach einer Originalaufnahme von F. Bruckmann in München.)

Taf. II.

König David-Wenzel im Königssaal, um 1390.

Taf. IV.

Taf. V.

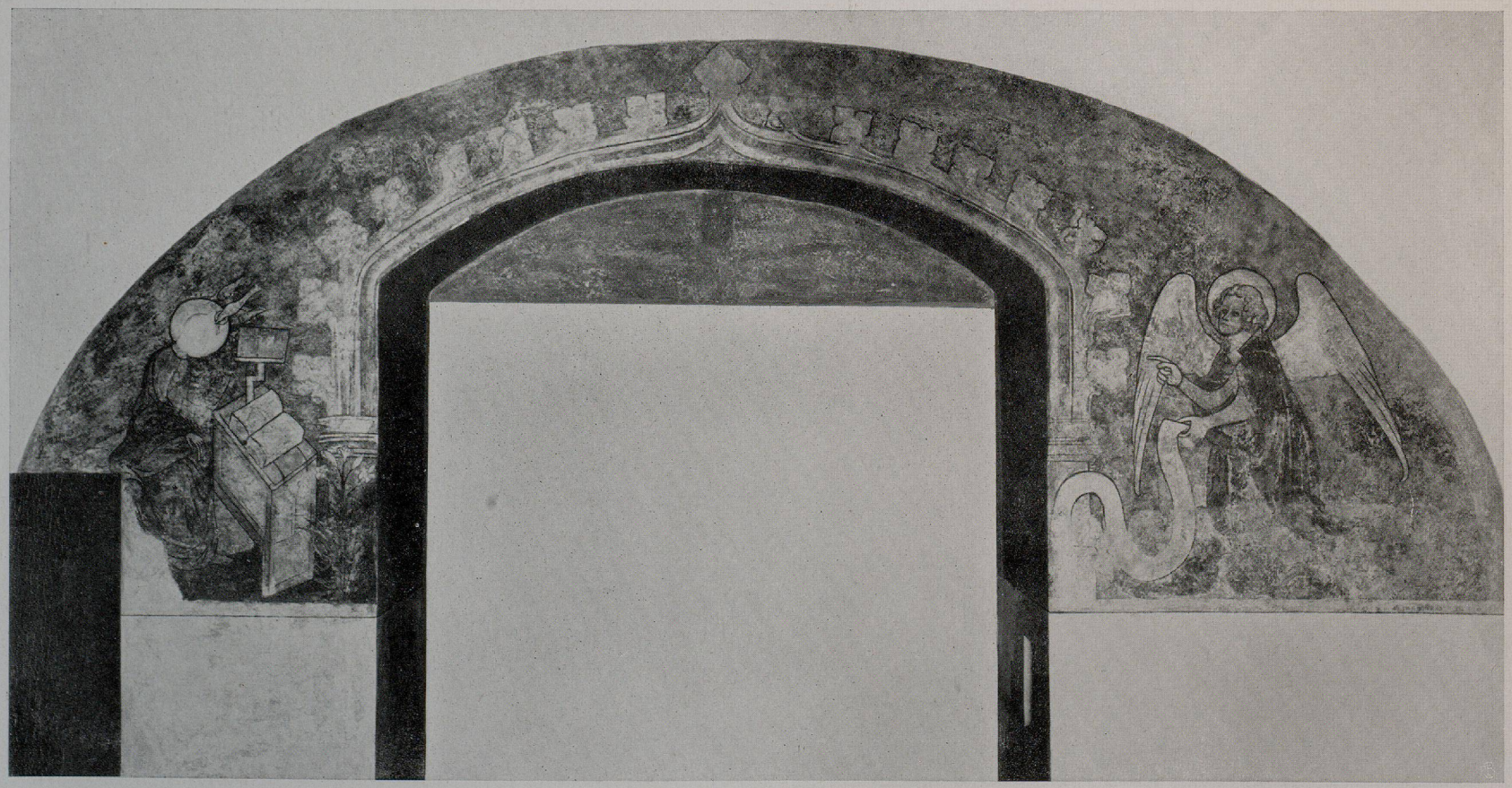


Satire auf König Wenzels Zorn, um 1393.

Taf. VI.

König Wenzel als Troubadour, um 1393.

Die Anbetung der Heiligen Drei Könige in der Schloßkapelle, um 1395.



Die Verkündigung Marias in der Schloßkapelle, um 1397.

Das Jüngste Gericht in der Schloßkapelle, um 1400.

Die Apostel des Jüngsten Gerichtes (linke Wand).

Die Apostel des Jüngsten Gerichtes (rechte Wand).