

# Archiv für christliche Kunst.



Herausgegeben

von

Professor Dr. Keppeler.



III. Jahrgang.

1885.



Stuttgart.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.  
In Kommission der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“.



# Archiv für christliche Kunst.



Herausgegeben

von

Professor Dr. Heppner.



III. Jahrgang.

1885.



Stuttgart.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.  
In Kommission der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“.

THE NEW YORK  
PUBLIC LIBRARY  
589874B  
ASTOR, LENOX AND  
TILDEN FOUNDATIONS  
R 1951 L

Alle Rechte werden vorbehalten.

## Inhalts-Verzeichniß der einzelnen Nummern.

		Seite		Seite
Nr. 1.	Grammatik der kirchlichen Baukunst. Von Dr. Fr. J. Schwarz. Ein- leitung . . . . .	1	Restauration und malerischer Schmuck des Domes zu Eichstätt (Fortf.)	61
	Restauration und malerischer Schmuck der Abteikirche Mehrerau (Fort- setzung von Nr. 11, 1884) . . . . .	5	Die Pfarrkirche zum hl. Martin in Kaufbeuren . . . . .	64
	Der Leichter für die Osterkerze . . . . .	9	Nr. 7. Grammatik der kirchlichen Baukunst (Fortsetzung) . . . . .	65
	Der Beichtstuhl . . . . .	11	Die Musterschule der monumentalen Malerei (Fortsetzung) . . . . .	68
	Bilder in Gebetbüchern . . . . .	11	Die Missalbänder . . . . .	73
	Ein Gedenkblatt . . . . .	12	Brief an einen Freund . . . . .	74
Nr. 2.	Grammatik der kirchlichen Baukunst (Fortsetzung) . . . . .	13	Literatur: Brill, Schloßkirche in Wechselburg . . . . .	75
	Restauration und malerischer Schmuck der Abteikirche Mehrerau (Schluß)	17	Nr. 8. Dr. Franz Joseph Schwarz, Stadt- pfarrer in Ellwangen (Nekrolog)	76
	Die ehemalige Cistercienser-, jetzt Pfarrkirche in Heiligkreuzthal, O.A. Kiedlingen . . . . .	21	Die Musterschule der monumentalen Malerei (Fortsetzung) . . . . .	80
	Ueber die Bedeutung der alten Wand- malereien für die Gegenwart . . . . .	23	Wandbekleidung . . . . .	86
	Zur christlichen Symbolik . . . . .	24	Nr. 9. An die Leser . . . . .	87
	Korrespondenz . . . . .	24	Die Musterschule der monumentalen Malerei (Fortsetzung) . . . . .	88
	Anfrage . . . . .	24	Aphorismen aus dem Gebiet der kirchlichen Symbolik und Mono- graphie. Allgemeines . . . . .	93
Nr. 3.	Grammatik der kirchlichen Baukunst (Fortsetzung) . . . . .	25	Kirchenuhren I. . . . .	96
	Ueber die Bedeutung der alten Wand- malereien für die Gegenwart . . . . .	30	Nr. 10. Die Musterschule der monumentalen Malerei (Fortsetzung) . . . . .	97
	Nochmals der Osterstod . . . . .	32	Studien über Plastik. 10.—13. Jahrhundert. Der romanische Stil	99
	Miszellen . . . . .	32	Kirchenuhren II. . . . .	102
	Antwort auf Anfrage „Archiv“ 1885 S. 24 . . . . .	32	Literatur: Merz, die Bildwerke an der Erzthüre d. Augsburger Doms	104
Nr. 4.	Grammatik der kirchlichen Baukunst (Fortsetzung) . . . . .	33	Nr. 11. Die Musterschule der monumentalen Malerei (Fortsetzung) . . . . .	105
	Die Wandgemälde in Kleincomburg	37	Studien über Plastik. Die Stein- und Holzskulptur des 12. u. 13. Jahrhunderts . . . . .	106
	Zur Glockenkunde . . . . .	40	Kirchenuhren III. . . . .	111
Nr. 5.	Grammatik der kirchlichen Baukunst (Fortsetzung) . . . . .	41	Archiv-Einband . . . . .	112
	Die Musterschule der monumentalen Malerei. Von Prof. Dr. Keppler	44	Nr. 12. An die Leser . . . . .	113
	Restauration und malerischer Schmuck des Domes zu Eichstätt . . . . .	48	Die Musterschule der monumentalen Malerei (Fortsetzung) . . . . .	114
	Literatur: Kolb, Glasmalereien . . . . .	51	Aphorismen aus dem Gebiet der kirchlichen Symbolik und Mono- graphie. Die Evangelistensymbole	115
	Kelch-Inschrift betreffend . . . . .	52	Nachtragsbemerkungen zur Nürn- berger Ausstellung . . . . .	117
Nr. 6.	Grammatik der kirchlichen Baukunst (Fortsetzung) . . . . .	53		
	Die Musterschule der monumentalen Malerei (Fortsetzung) . . . . .	56		

## Alphabetisches Sach-Register.

- Altar. Seite 24.  
 Altichieri. S. 91.  
 Aphorismen aus der christlichen Symbolik. S. 93, 115.  
 Avanzo. S. 91.  
 Augsburg, Erzthüren am Dom. S. 104.  
 Ausstellung in Nürnberg. S. 117.  
 Beichtstuhl. S. 11.  
 Bilder in Gebetbüchern. S. 11.  
 Byzantinischer Stil (in Malerei). S. 56.  
 Cennino Cennini. S. 83.  
 Cimabue. S. 58.  
 Dehio und Bezold, kirchl. Baukunst. S. 53.  
 Eichstätt, Restauration des Domes. S. 48, 61.  
 Einband für's „Archiv“. S. 112.  
 Elemente des Kirchenbaues. S. 2.  
 Evangelistenymbole. S. 115.  
 Gaddi, Taddeo. S. 81.  
 Gaddi, Agnolo. S. 83.  
 Gedenkblatt. S. 12.  
 Gerino, Nicolo. S. 86.  
 Gësimjc. S. 25.  
 Giotto. S. 59, 68.  
 Giotto. S. 85.  
 Glasmalereien des Mittelalters. S. 51.  
 Glodenfunde. S. 40.  
 Grammatik der kirchlichen Baukunst. S. 1 ff.  
 Grundriß des Kirchenbaues. S. 53.  
 Heiligkreuzthal. S. 21.  
 Kaufbeuren, Pfarrkirche. S. 64.  
 Kelchinschrift. S. 24, 32, 52.  
 Kleincomburg, Malereien. S. 37.  
 Kolb, Glasmalereien. S. 51.  
 Leuchter für Osterkerze. S. 9.  
 Malereien — Wandmalerei S. 23, in Comburg S. 37, in Mehrerau S. 5, 17, in Terlan S. 30.  
 Maso di Banco. S. 85.  
 Mehrerau. S. 5, 17.  
 Merz, Erzthüre in Augsburg. S. 104.  
 Missalbänder. S. 73.  
 Musterschule für monumentale Malerei. S. 44 ff.  
 Nürnberg, Ausstellung. S. 117.  
 Orcagna. S. 90.  
 Osterstock. S. 9, 32.  
 Plastik. S. 99, 106.  
 Praktische Richtung des „Archivs“. S. 74, 89.  
 Prill, Wechselburg. S. 75.  
 Restauration in Eichstätt. S. 48.  
 Schwarz, Prälat, Nekrolog. S. 77.  
 Schule von Siena. S. 92.  
 Skulptur. S. 107.  
 Symbolik, Fühne auf den Thürmen S. 24, Aphorismen aus der Symbolik S. 93, 115.  
 Terlan, Wandmalereien. S. 30.  
 Thürme, Fühne auf d. Th. S. 23.  
 Uhren, Kirchenguhren. S. 96, 102, 111.  
 Ungerer in Straßburg. S. 102.  
 Wandbekleidung. S. 86.  
 Wandmalerei S. 23, in Terlan S. 30, in Comburg S. 37, in Eichstätt S. 48, Musterschule der W. S. 44 ff.  
 Wechselburg. S. 75.  
 Zeichnungen zu konserviren. S. 92.

## Artistische Beilagen:

- Nr. 1. Entwurf zu einem Beichtstuhl. Italienische Renaissance.  
 Nr. 12. Sechs Perlen aus dem Schatz der Heiligkreuzkirche in Gmund.

# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Dr. Fr. J. Schwarz in Ellwangen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Dr. Fr. J. Schwarz.

Dr. I.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für R. 1. 35 durch die württemb. R. 1. 20 im Stuttg. Beisellbezirk), R. 1. 50 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Frsch. 2. 50 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Militärstr. 2 E, zum Preise von R. 1. 35 halbjährlich.

1885.

## Grammatik der kirchlichen Baukunst.

Von Dr. Fr. J. Schwarz.

### Einleitung.

Ein gewisses Maß elementarer, aber tieferer Kenntnisse im Gebiete der Architektur ist dem Klerus — für ihn zunächst ist ja das „Archiv“ bestimmt — aus mehr als einem Grunde unerlässlich. Denn es umfaßt jene kirchlichen Kunstschöpfungen, in welchen die Majestät Gottes und die Würde des Gottesdienstes am augenfälligsten versinnbildet wird; Kunstschöpfungen, welche die wichtigsten, kostspieligsten und für Jahrhunderte zu dauern bestimmt sind. Die Kenntniß der architektonischen Gesetze ist immer von günstigem Einfluß auf die Werthschätzung der übrigen Kult-Verordnungen vom Altar bis zum kleinsten Detail herab, auf künstlerische, stylrichtige Behandlung derselben. Man kann auch füglich behaupten, daß die Kenntniß der Architektur zu besserem Verständniß der übrigen bildenden Künste befähigt, insbesondere aber vor einseitiger Beurtheilung des gegenseitigen Verhältnisses derselben, der Unter- und Ueberschätzung der einen oder andern bewahrt, daß sie also zu den Vorbedingungen einer geregelten ästhetischen Bildung gehört.

Es ist jedoch eine beklagenswerthe Thatsache, daß der Klerus im Großen und Ganzen nicht bloß wenig Kenntniß in diesem Gebiete besitzt, sondern auch der Meinung lebt, dieses Gebiet sei für ihn ein mit sieben Siegeln verschlossenes, geheimnißvolles Buch. Kein Wunder also, wenn gegen dieses Studium eine gewisse Abneigung besteht und die Ansicht herrscht, daß Versuche auf diesem Gebiete doch fruchtlos bleiben.

Daß dies ein Irrthum ist, glauben wir mit der folgenden Abhandlung thatsächlich

zu beweisen. Wir bitten daher unsere Standesgenossen, einen Gang durch dieses Gebiet zu machen. Wir glauben ihnen mit der „Grammatik der kirchlichen Baukunst“ ein populäres und durch die zahlreichen, in den Text eingeflochtenen Abbildungen noch bequemer gemachtes Hilfsmittel zum Selbststudium anzubieten. Für Männer vom Fach wollen wir nicht schreiben; gleichwohl wird die „Grammatik“ für manchen, in den einzelnen Stylarten weniger erfahrenen und geübten nicht ohne Nutzen sein, wäre es auch nur, um einen Wiederholungskurs zu machen.

Indessen wollen wir nicht verhehlen, daß wir uns nicht bloß mit den Stylformen, sondern auch mit dem befassen müssen, was man in der Technik mit dem Namen „Konstruktion“ bezeichnet; denn das ist die Hauptsache. Ein Unterrichts, der sich darauf beschränkt, zu zeigen, was eine Kehle, ein Rundstab, ein Kehlleisten, ein Vierpaß, eine Fischblase, eine Niale, ein Wimberg, Felsrücken, eine Längen- oder Quergurt ist, schadet mehr als er nützt, macht den Wissenden wohl recht kühn im Urtheilen, aber in einem sehr beschränkten, unreifen. Es verhält sich mit einem Bau im Gebiet der bildenden Künste, wie mit dem Bau eines Satzes. Niemand kann einen Satz richtig bauen, der nicht Haupt- und Zeitwörter und alle beugbaren Satztheile nach den Regeln der Formenlehre über Deklination und Konjugation nach jedesmaligem Bedürfniß zu bilden und in den richtigen Formen in den Satz einzufügen versteht. Aber das muß nach den Regeln der Syntax geschehen, und was diese in der Grammatik und Sprache ist, das ist in der Baukunst die Konstruktion mit ihren Regeln. Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß man, um ein richtiges Verständniß zu erlangen, die Konstruktionslehre wie ein Fachstudium betreiben müsse, wie ein Architekt. Ein

Anderes ist, selbst bauen können, und ein Anderes, erkennen und verstehen, welches die Faktoren der architektonischen Schönheit und Einheit sind. In dieser Erkenntniß liegt auch eine mächtige Steigerung des ästhetischen Genusses.

Dies also ist das Ziel, welches wir uns mit der nachfolgenden Arbeit setzen. Wir glauben uns auf die nachgenannten Objekte beschränken zu dürfen.

Elemente des Baues; Mauer, Sockel, Gurt- und Hauptgesims; Elemente der Profilirung.

Umschreibungslinien des von dem Kirchengebäude eingenommenen Raumes, Grundriß, verschiedene Formen desselben. Eintheilung des Raumes, Ober- und Unterchor, Nebenschöre, Quer- und Längenschiff, drei- und mehrtheilige Schiffe, Chorumlauf.

Die Umfassungsmauer der Kirche; ihre Bestandtheile; Aufriß.

Verschiedene Hauptformen des Aufrisses; einschiffige Kirchen, mehrschiffige Basiliken und Hallenkirchen. Byzantinischer Aufriß. Krypten. Doppelpapellen, Kapellen in dem zweiten Stock.

Fortsetzung von Nr. 1. Behandlung der Umfassungsmauer und Giebel; Portale, Fenster, Giebelgesims.

Das Innere der Kirche; Umfassungsmauer und Eindeckung; Stützen derselben, Säulen und Pfeiler. Gewölbe und Pfeilersystem, Strebebogen und Strebepfeiler, Triforien.

Thurm-Anlagen.

Vorhallen.

Mit dieser sachlichen Aufzählung ist auch im Allgemeinen der Gang vorgezeichnet, den wir einhalten wollen. Zugleich ist daraus ersichtlich, daß die Grundeintheilung nicht nach den verschiedenen Stylen, sondern nach den Haupttheilen des Baues getroffen ist. Wir ziehen letztere Methode vor, da Wiederholungen bei der einen wie bei der andern nicht zu vermeiden sind, und sie es gestattet, die verschiedenen Stylarten bei jedem Bautheil gleichzeitig auch durch die in den Text eingeflochtenen Abbildungen vor Augen zu führen und damit eine vergleichende Darstellung der Styl-Unterschiede zu verbinden. Diese Methode ist der Sicherheit in der Stylkenntniß sehr förderlich.

### 1. Elemente des Baues.

Einen Bau zu erstellen, der dem Bedürfniß schlecht hin genügt, dem Menschen Obdach und Schutz gegen elementare Einflüsse, oder selbst zu gottesdienstlichen Zwecken Aufenthalt gewährt, dazu genügt allerdings eine einfache, durch-

aus unverzierte Umfassung mittelst einer nach dem Gesetz der Statik errichteten Mauer. Beim Anblick einer solchen Bildung Fig. 1 ist aber das Auge unbefriedigt; es fühlt den Mangel nicht unwesentlicher Glieder nicht bloß aus ästhetischen, sondern auch aus Gründen der Verunst, und das umsomehr, je höher die Mauer ist. Dasselbe gilt von einem Mauerpfeiler oder einer Säule. Der untere und obere Theil der Mauer verlangt eine Verstärkung, Sockel und Gesims, weil der Fuß der Mauer eine breitere Basis und das obere Ende eine Verstärkung haben soll, um dem Druck und Schub der Bedachung leichter zu widerstehen. Ist die Umfassungsmauer des Gebäudes hoch oder dieses im Innern in mehrere Stockwerke getheilt, welche sich äußerlich durch zwei oder mehrere Reihen von Fenstern aussprechen, so fordert das ästhetische Gefühl noch eine weitere Belegung, beziehungsweise Abgrenzung der getrennten Wohnräume durch ein weiteres horizontales Glied, welches Gesims genannt wird, und zwar im Unterschied von andern ähnlichen Trennungsgliedern Gurtgesims, weil es wie ein Gürtel um die Umfassungsmauer gezogen ist.



Fig. 1. Schnitt der unprofilirten Mauer.

Vergleicht man den hienach gebildeten Mauerquerschnitt Fig. 2 mit Fig. 1, so fällt der Fortschritt in die Augen, aber er erscheint plump, weil das Sockel-, Gurt- und Hauptgesims unförmlich sind. Sie leichter zu machen, ohne ihren Zweck zu vereiteln, dazu dringt der Formensinn unwillkürlich. Zu diesem Behufe gibt man ihnen in Abänderung des rechtwinkligen Aufrisses mehrere Glieder in verschiedener Linienbewegung, um in das



Fig. 2.



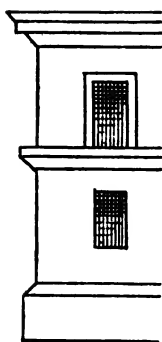


Fig. 3.

Profil, d. h. die Umrißzeichnung, Leben und Reiz zu bringen. In einfachster Weise ist das geschehen in dem Sockel-, Gurt- und Hauptgesims Fig. 3. In allen ist das Profil durch die gerade Linie hervorgebracht, bald in senkrechter, bald in schräger Richtung.

Dabei blieb man jedoch nicht stehen. Außer der geraden Linie und ihren verschiedenen Richtungen gibt es noch den Kreis und seine Theile, welche, in verschiedenen Stellungen angewendet, Material zu den mannigfaltigsten Bildungen der Profile lieferten, wie

Die Platte wird theils als bindendes Glied, wie im untersten und dritten Glied Fig. 4, theils als hauptsächlich tragendes oder deckendes gebraucht, wie im ersten und dritten Glied Fig. 5, und im obern Fig. 6. Das Plättchen wirkt trennend, unterscheidend zwischen zwei größern Gliedern.

Die gerade Linie in mehr oder weniger schräger Richtung, sei es in der von innen nach außen, Fig. 9, oder von außen nach innen, Fig. 10, bildet die Schräge oder Schmiege.



Fig. 9 und 10. Schräge (Schmiege, Fase).

Sie wird in der romanischen und gothi-

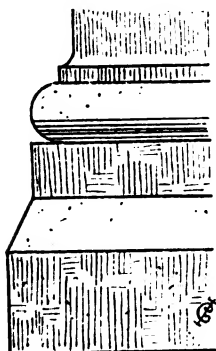


Fig. 4. Sockel, romanisch, vom Chor der Siltstkirche in Ellwangen.

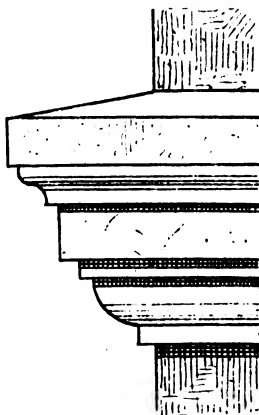


Fig. 5. Gurtgesims, römisch, vom Colosseum in Rom.

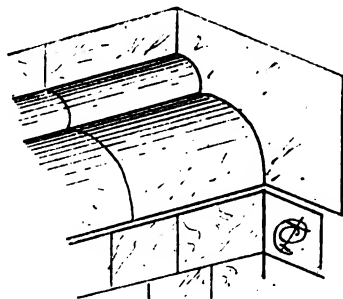


Fig. 6. Hauptgesims, spätgothisch, von der Kirche in Kleinsüssen.

z. B. in Fig. 4, Sockel, Fig. 5, Gurtgesims, Fig. 6, Hauptgesims, welche wir hier schon dem weitem Vortrag vorgreifend zur besseren Veranschaulichung und zum leichtern Verständniß des Folgenden einfügen.

Wenn man die Profile dieser Bauglieder zergliedert, so wird man gewahr, daß sie sämmtlich der geraden Linie und dem Kreis entnommen sind. Der Entwicklung aus diesen Elementen müssen wir also zunächst unsere Aufmerksamkeit schenken.



Fig. 7. Platte.



Fig. 8. Plättchen.

Die gerade vertikale Linie in ihrer Verbindung mit der horizontalen gibt die Platte Fig. 7, verzüngt das Plättchen Fig. 8.

schon Periode immer gebraucht, wenn ein über das vorausgehende oder folgende Glied stark vortretender („ausladender“) Theil des Profils mit dem vorausgehenden oder folgenden in ungezwungener Ueberleitung verbunden werden soll, wie in Fig. 4 von der untern zur zweiten Platte, und in Fig. 5, wo die von innen nach außen laufende Schräge die über die Umfassungsmauer stark ausladende obere Platte des Gurtgesimses Mauer und Platte verbindet. Ladet umgekehrt ein oberes Glied weit über das mit ihm durch eine Schräge zu verbindende untere aus, so ist die Schräge nach einwärts gerichtet wie in Fig. 10.

Die zweite Art von Profilgliedern wird aus Theilen des Kreises gebildet. Da ist vor Allem der nach auswärts gerichtete



Fig. 11. Rundstab.

Halbkreis, Rundstab, Fig. 11, und wenn nach innen gebogen Einziehung, auch Hohlkehle genannt, Fig. 12. Der Rundstab hat, wie die Platte, und in Abwechslung mit ihr die Bestimmung des Tragens, wie in Fig. 4. Die Einziehung oder Hohlkehle hat verschiedene Funktionen. Sie belebt die Schräge, bringt Leben und Abwechslung in die Profilglieder, dient bei Haupt- und Gurtgesimsen zur kräftigen Unterscheidung und Einziehung des ausladenden Gliedes behufs sicheren Wasserablaufes, befördert also einen der hauptsächlichsten Zwecke des Hauptgesimses.

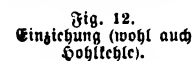


Fig. 12. Einziehung (wohl auch Hohlkehle).

Erklärend wird bemerkt, daß die punctirten Linien in den Figuren 11—18 den Halb- und Durchmesser bezeichnen, aus welchen der Halb- und Viertelsbogen nach ein- oder auswärts gebildet ist. Zugleich ist daraus ersichtlich, welche Form die geradlinige Platte durch diese Manipulation und wie sie dieselbe mittelst Ab- oder Aushauens des Werksteins erhält.

Aus der halben Einziehung durch einen nach innen gezogenen Viertelskreis entsteht die Hohlkehle, Fig. 13, und aus dem halben Rundstab durch den nach auswärts gezogenen Viertelskreis der Viertelsstab, Fig. 14. Die Anwendung des Viertelsstabs s. in Fig. 5, der Hohlkehle in Fig. 6.



Fig. 13. Hohlkehle

Aus den genannten Elementen entstehen noch andere Verbindungen. Eine senkrechte Gerade, unten in einem nach außen gerichteten schwachen Kreissegment auslaufend, ist der Anlauf, meistens als Verbindungsglied z. B. zwischen der Basis und dem Säulenschaft gebraucht, wie in dem oberen Glied der folgenden Fig. 19. Der Anlauf entsteht durch die umgekehrte Verbindung eines solchen nach innen gezogenen Kreissegments mit der nach unten sich anschließenden Geraden.

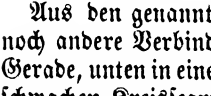


Fig. 14. Viertelsstab.

Durch Verbindung von Hohlkehle und Viertelsstab Fig. 13 und 14 bildet sich

der Kehlleisten und Karnies. Der Kehlleisten hat den Viertelskreis oben, die Hohlkehle unten, Fig. 15, der Karnies umgekehrt die Hohlkehle oben, den Viertelsstab unten, Fig. 16.



Fig. 15. Kehlleisten.

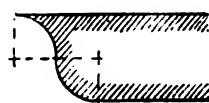


Fig. 16. Karnies (auch Kehlleisten), Sima der Antike.

Beide Verbindungen erscheinen auch in umgekehrter Ordnung Fig. 17 und 18,



Fig. 17.

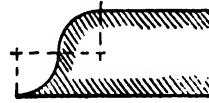


Fig. 18.

wenn sie nämlich die Verbindung von einem stark ausladenden Gliede zu einem sehr zurücktretenden vermitteln sollen, besonders dann, wenn das Zwischenglied stark ist und eine bloße Schräge, weil ohne Leben und Mannigfaltigkeit, unthunlich wäre, wie Fig. 19 darthun mag.

Die Anwendung des Kehllestens s. in dem Gurtgesims Fig. 5.

Die besprochenen Elemente liegen den verschiedenen Profilirungen aller Stylarten nicht bloß in der Architektur, sondern auch in den verwandten Kunstzweigen zu Grunde. Jedoch

treten sie nicht immer in ihrer geometrischen Strenge auf; mehr oder weniger Weichheit der Formen ist oft auch vom Material gefordert. Unter allen Umständen aber bleibt wahr, daß von der geistreichen und glücklichen Verwendung derselben zur Profilirung der Umrisse des Ganzen und seiner Details Schönheit, Kraft und lebendige Wirkung eines Baumonuments wesentlich bedingt ist, wie das Ebenmaß von den schönen Verhältnissen. Daher ist die Fertigkeit in deren glücklicher Anwendung eine

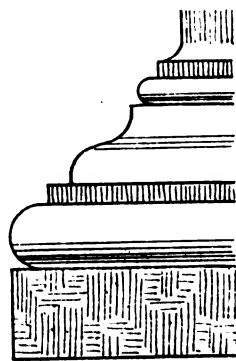


Fig. 19. Römischer Sockel.

Haupt-Eigenschaft des Baumeisters, das Verständniß der Profile aber dem Laien, der die monumentale Schönheit erkennen und genießen will, ebenso unerläßlich.

(Fortsetzung folgt.)

### Restauration und malerischer Schmuck der Abteikirche Mehrerau.

(Fortsetzung von Nr. 11 Jahrg. 1884.)

Der Endzweck der Menschwerdung Christi und des Erlösungswerkes ist die Verherrlichung Gottes, die Wiederherstellung des himmlischen Jerusalem und die Seligkeit der Auserwählten in ihm. Von der Opferstätte führt daher der Weg in den Himmel. Dieser ist in dem höher liegenden Gewölbe des Unterchors dargestellt. Das 4., 5., 21. und 22. Kapitel der Offenbarung des hl. Apostels Johannes haben dabei als Führer gebient. Zur Ausführung dieses Themas ist das ganze Tonnengewölbe des Unterchors in fünf Hauptfelder getheilt. Die Mitte nimmt ein großes Viereck ein, in demselben ein Medaillon, innerhalb dessen ein kleinerer Kreis konzentrisch geschlagen ist. In diesem kleinen Kreise ist der ewige Gott auf dem Throne dargestellt. Ein in der Richtung der Diagonalen des Vierecks geschlagenes Kreuz mit breiten Balken, ausgehend von dem kleinen Kreis, symbolisirt wiederum das Wort Gottes, das Mensch geworden ist durch seine Geburt, Opfer durch seinen Tod, Löwe durch seine Auferstehung, Adler durch seine Himmelfahrt. Dieser alten Erklärung der geheimnißvollen Thiere in den Gesichtern des Propheten Jesaias folgend hat der Meister diese Symbole des Wortes Gottes und zugleich seiner Evangelisten, als der Träger des geschriebenen Wortes Jesu auf überlegten Vierecken in diesem Kreuzesbalken zur Darstellung gebracht. In den vier durch das Kreuz gebildeten Kreisabschnitten sind die sieben Engel, welche um den Thron Gottes stehen. „Und vom Throne giengen Blitze und Stimmen und Donner aus und sieben Lampen brannten vor dem Throne, welche die sieben Geister Gottes sind“ (Apokalypse 4, 5). Die Darstellung hält sich ganz an den Text: jeder der Geister hält eine Lampe mit lodender Flamme in der Hand, zur Seite derselben zucken vom Throne Gottes aus-

gehende Blitze, nach unten mit der zunehmenden Kreisweite sich erweiternd.

Unmittelbar an dieses Quadrat schließen sich rechts und links, also nach Nord und Süd in der Richtung zum Hauptgestirn je zwei gemalte sphärische Flächen im Tonnengewölbe an, jede durch passende Ornamente von einander geschieden. Die zwei nächsten nördlich und südlich vom Mittelquadrat zeigen uns die ehrwürdigen Gestalten der vierundzwanzig Ältesten, welche nach der geheimen Offenbarung Kap. 4, 4 rings um den Thron Gottes und des Lammes sitzen, mit wollweißen Kleidern angethan und mit goldenen Kronen auf den Häuptern. Im 5. Kap. 14. B. der Apokalypse erscheinen sie überdies als die Repräsentanten der den ewigen Gott und das Lamm auf dem Throne anbetenden und lobpreisenden Schaar aller Engel und Heiligen. Darum ist ihnen auch als Symbol die Harfe und die Weihrauchschaale beigegeben.

Unterhalb dieser Darstellung erscheinen die übrigen Chöre der Heiligen, wie sie in der Allerheiligen-Vitane aufgezählt sind. Je durch einen stylisirten Palmenbaum getrennt folgen sich, anfangend als die Nordseite des Unterchors in der Richtung von Westen nach Osten die Chöre der Patriarchen und Propheten, repräsentirt durch die hl. Johannes den Täufer und Joseph, den Nährvater Christi, der hl. Apostel und Evangelisten, vertreten durch Johannes und Jakobus den Ältern, der Martyrer, vertreten durch St. Stephanus und Laurentius, und der weiblichen Martyrer in St. Luzia und St. Agatha, sodann auf der Südseite von Ost nach West die Chöre der hl. Bischöfe und Bekenner, dargestellt durch St. Sylvester und Martinus, der Kirchenlehrer in den Bildern St. Augustins und Hieronymus, der Mönche und Einsiedler in St. Antonius (von Aegypten) und St. Franziskus Ass., endlich der hl. Jungfrauen in St. Clara und Agnes.

Noch fehlen die neun Chöre der hl. Engel, um die Heerscharen des Himmels vollzählig um den Thron Gottes versammelt zu schauen. Sie sind in der Schildmauer, dem Abschnitt zwischen dem Triumphbogen und dem Tonnengewölbe des Unterchors, halbkreisförmig angeordnet, oben die erste Hierarchie, und zwar die Throne in der

Mitte, rechts die Seraphim, links die Cherubim. Auf sie folgen, auf beiden Seiten vertheilt, die Ordnungen der zweiten und dritten Hierarchie, welche nach dem Apostel Paulus der Inbegriff von Macht und Herrschaft sind, nämlich die Herrschaften, ausgezeichnet durch das höchste Verlangen nach der Ehre Gottes und Ausbreitung seines Reiches; die der Mächte oder Gewalten (potestates), die Engel der wunderbaren Stärke — diese links —; die Fürstenthümer, nach Dionysius die Engel der reinen Meinung; die Kräfte, oder Engel, welche mit unüberwindlicher Macht sich Gott und göttlichen Dingen darbieten; zuletzt die übrigen Ordnungen der letzten Hierarchie, Engel und Erzengel, diese Boten Gottes, Vollzieher und Verkündiger des göttlichen Willens.

Hiermit ist die Darstellung des himmlischen Jerusalem in den obern Räumen des Sanktuariums der Kirche vollendet. Der hl. Apostel Johannes sieht aber in Offenb. 21, 2 noch ein anderes, „das neue Jerusalem, die hl. Stadt, herabsteigen von Gott aus dem Himmel, zubereitet, wie eine Braut für den Bräutigam geschmückt ist“, die „Wohnung Gottes bei den Menschen“, oder die Kirche Gottes auf Erden, die streitende, in welche das Wirken und die Kraft der triumphirenden Kirche sich untrennbar einslicht, ja in der sich Christi Werk fortsetzt. Denn nach Ephes. 1, 23 ist die Kirche Christi auf Erden die Vollendung dessen, der alles vollendet. Ihre und ihrer Glieder apostolische Arbeit auf Erden und die persönliche Heiligung der Auserwählten muß das Werk Christi mit der von ihm verliehenen Vollmacht und Gnade bis an das von Gott gesteckte Ziel führen: Verherrlichung Gottes und Theilnahme der Auserwählten an den Gütern des himmlischen Jerusalem im Schauen Gottes von Angesicht zu Angesicht.

In Fortführung des Planes schließt sich also eine zweite Reihe von Darstellungen an; mit Schilderungen des fortgesetzten Wirkens der hl. Jungfrau (Titelbild im Chor und das ganze Querschiff), in historischen Bildern aus dem Wirkungskreise der Apostel und der Heiligen, oder vielmehr — mit Rücksicht auf den Charakter der Kirche als Cisterzienserkirche — aus dem Leben des hl. Bernhard (Schiffwände und Ge-

wölbeflächen unmittelbar über dem Gesims); in statuarischen Bildern von Heiligen und Seligen, welche mit Christi Gnade schon vollendet haben, und zwar aus dem Cisterziensorden mit Rücksicht auf die Ordenskirche (Mittelhöhe der Wände des Ober- und Unterchors, sowie des Schiffs); endlich in sinnbildlichen Darstellungen der streitenden Kirche, das „Bete und arbeite“ der hl. Regel. (Wandflächen des Oberchors.)

Bei der näheren Schilderung richten wir uns nach der örtlichen Aufeinanderfolge, wiederum ausgehend vom Oberchor.

Die Reihe beginnt mit der Mutter des Herrn, welche, als die in den Himmel Aufgenommene, die Königin des Himmels, zugleich Mutter der göttlichen Gnaden und Helferin der Christen, das Zwischenglied beider Reiche, die Herrin in dem einen und andern ist. Da sie unter dem Titel der in den Himmel Aufgenommenen der Titulus aller Cisterzienserkirchen ist, so ist ihrem Bilde der rechte Platz von selbst angewiesen: unmittelbar hinter dem Hochaltar auf der außerhalb vom Thurme begränzten, durch kein Fenster geöffneten östlichen Chorwand bis zur Kämpferhöhe zwischen den beiden östlichen Chorfenstern. Nicht die Handlung der Aufnahme, sondern die in den Himmel Aufgenommene mußte Gegenstand der Darstellung sein, was neben dem unverhältnißmäßig breiten Raum die Schwierigkeiten der Darstellung nicht verminderte. Das Bild ist eine Gruppe von elf Figuren: die in den Himmel aufgenommene Mutter des Herrn, im ovalen Nimbus auf Goldgrund, das Haupt vom Sternenzweig umgeben, die Hände spendend gegen die Erde gewendet. Rechts und links gruppieren sich zehn Engel; rechts kniet der erste mit der Lilie, links ein anderer zu ihren Füßen, emporhebend und tragend die Krone der Himmelkönigin; neben und theilweise hinter den erstern stehend tragen drei andere auf beiden Seiten vertheilt die drei Kronen des Rosenkranzes, die weiße, rothe und goldene, d. h. die Symbole der Verdienste, welche die Mutter Jesu in ihrer freudigen und schmerzreichen Mitarbeit im Leben Jesu erwarb, und der Glorie, mit der sie dafür gekrönt wurde; die übrigen Engel, theils stehend, theils schwebend, in Liebe und Lobgesang ergossen, vollenden die Gruppe in schöner, ruhiger Anord-

nung. Innerhalb der das ganze Bild abschließenden Bordüre steht, auf alle vier Seiten vertheilt, die Inschrift: *Quae est ista, quae progreditur, pulchra ut luna, electa ut sol, quasi aurora consurgens, terribilis ut castrorum acies ordinata, d. h.* „Wer ist die, welche hervorkommt, schön wie der Mond, auserlesen wie die Sonne, emporsteigend wie die Morgenröthe, furchtbar wie ein geordnetes Schlachttheer. Hohes Lied 6, 9. An den vier Ecken der Bordüre sind Medaillons mit den Inschriften: *foederis arca* (Arche des Bundes), *domus aurea* (goldenes Haus), *stella matutina* (Morgenstern), *rosa mystica* (geheimnißvolle Rose). Daß und wie außerdem die Querschiffarme und der auf deren Breite entfallende Theil des Längenschiff-Gewölbes der Verherrlichung der seligsten Jungfrau Maria gewidmet sind, werden wir weiter unten hören.

Schon im Oberchor, sich anschließend an die „Königin aller Heiligen“, entfaltet sich eine lange Reihe von Heiligen, theils in den Mauerpfeilern zwischen den Fenstern, alle als statuarische Figuren, theils in derselben Höhe an den östlichen Wänden des Unterchores und durch die ganze Kirche hindurch, fast durchgehends solcher aus dem Cisterzienserorden, welche von demselben als Heilige oder Selige verehrt, oder wenigstens im Cisterzienserbrevier commemorirt werden. Den zwei Hauptbildern in dieser Reihe, dem hl. Benedikt als primärem Stifter, und dem hl. Bernhard, diesem glänzendsten Sterne des Cisterzienserordens, sind die zwei augenfälligsten Flächen eingeräumt, die östlichen Wandflächen des Unterchores über einem Nebenaltar links, beziehungsweise der Chororgel rechts vom Beschauer. Die malerische Umrahmung beider Bilder ist einem Altaraufsatz ähnlich, in dessen Mitte die Hauptfigur, links der hl. Benedikt, von dem über ihm schwebenden hl. Geist erleuchtet, in der linken Hand das Regelbuch, mit der rechten zeigend auf deren Anfangsworte: *Ausculata o fili praecepta magistri*, eingeschrieben in den Avers der bekannten ovalen Benediktus-Medaille rechts über ihm, während deren Revers links zu seinen Häupten das Benediktuskreuz zeigt. Unter dem Hauptbild der Benediktiner Wahlspruch: *In omnibus glorificetur Deus*. In den Flügeln sieht

man die Bilder der zwei berühmtesten aus den Erstlingsjüngern des hl. Patriarchen, den hl. Maurus, dessen exemplarischer Gehorsam verherrlicht ist in der Legende: *vir obediens loquetur victorias* „ein Mann, der gehorsam ist, wird siegreich reden“ (Sprichw. 21, 28), und den hl. Plazidus mit der Legende: *Qui hanc regulam secuti fuerint, pax super illos* „Friede über jene, welche diese Regel befolgen“.

Rechts bildet die Hauptfigur der hl. Bernhard, aufgefaßt in dem Moment, da er im Dom zu Speyer vor dem Bilde der seligsten Jungfrau beim *Salve Regina* in die Worte ausbricht: *o clemens, o pia, o dulcis virgo Maria*. Er kniet in der Mitte, im linken Flügel ist die Himmelskönigin mit dem Kinde, auf einem Throne sitzend, im rechten ein Engel mit einem Spruchbande dargestellt, auf welchem oben genannte Worte geschrieben stehen. In der Legende unter dem Bilde des hl. Bernhard: *mel et lac sub lingua tua*, „Honig und Milch ist unter deiner Zunge“ ist der Charakter des unter dem Namen *Doctor melifluus* bekannten hl. Kirchenlehrers ausgedrückt.

Rechts und links von dem oben beschriebenen Titelbild der in den Himmel aufgenommenen Mutter Jesu sind die Bilder der hl. Päpste Eugen III. und Benedikt XII. aus dem Orden der Cisterzienser. Sie repräsentiren zugleich die von Christus, dem Haupte, seiner Kirche verliehene Unabhängigkeit des christlichen Lehr-, Priester- und Hirtenamts als den einen Faktor der Unzerstörbarkeit der Kirche. Darum sind unter diesen Bildern in zwei Medaillons zwei weitere angebracht, das eine darstellend die Erzählung Matth. 17, 23—26 von der Steuerpflicht Jesu und Petri, oder vielmehr von der Unabhängigkeit ihres Amts gegenüber weltlicher Souveränität, mit der Inschrift: *ergo liberi sunt filii* (also sind die Kinder frei). Das andere Medaillon veranschaulicht den Ausspruch Jesu bei Matth. 23, 11 und 20, 26 „Wer von Euch der Größte ist, wird der Diener aller sein“: in dem Bilde der Fußwaschung mit der Inschrift *Servus servorum Dei*, welche zugleich den Titel des Nachfolgers Petri giebt. Die Seitenwände des Chores haben an den Fenster-

pfelern die Bilder: links des sel. Konrad, Bischofs und Bekenners, und des sel. Wilhelm, rechts des hl. Erzbischofs Malachias und des hl. Gerard, Bekenners, sämmtlich dem Cisterzienserorden angehörig.

Endlich beginnt auch schon im Chor und zwar an den Wandflächen unter den Fenstern die Reihe der Bilder, welche den Lebenden in ihrem Leben und Kämpfen für Gottes Ehre und die eigene Seligkeit als Regel und Vorbild dienen. Die Regel des hl. Benediktus — zugleich die des Cisterzienserordens — faßt alles Christliche wohlgeordnete Thun in die Worte zusammen: ora et labora, „bete und arbeite“. Der erste Theil dieser Regel ist in dem kirchlich geordneten und zu allen Tageszeiten bei Tag und Nacht geübten Chorgebet der Mönche befolgt, der andere füllt die übrige Tageszeit aus. Daher ist dieses ora et labora bildlich in den Chor gestellt, in welchem die Mönche sich täglich so oft zum göttlichen Offizium zu versammeln haben. Rechts im Chor, über dem Oratorium, ist das Bild des in der weltlichen Einsamkeit betenden Christus mit der Inschrift: erat pernoctans in oratione Dei, „er brachte die Nacht im Gebet mit Gott zu“, Luc. 6, 12. Auf derselben Seite die Darstellung der Bitte der Jünger: „Herr, lehre uns beten“ mit der Inschrift: sic ergo vos orabit: Pater noster, qui es in coelis, „so also sollet ihr beten: Vater unser, der Du bist in dem Himmel“, Matth. 6, 9, und die Veranschaulichung der ergreifenden Mahnung Christi: „Wachet und betet, damit ihr in der Versuchung nicht fallet“, ausgeführt durch die Darstellung der Versuchung Christi und Befiegung des Versuchers. Auf der linken Seite ist die Verherrlichung der Arbeit als einer von Gott auferlegten Buße, also eines Gottesdienstes, und der Segen der nach dem Willen Gottes unternommenen Arbeit, zuletzt die Wahrheit dargestellt, daß denen, welche das Reich Gottes und seine Gerechtigkeit suchen, das tägliche Brot und des Lebens Nothdurft dazugegeben wird. Das erste geschieht in dem Bilde des in der Werkstätte Josephs arbeitenden Jesus, das zweite in dem des reichen Fischzugs, das dritte in dem der Speisung der Tausende in der Wüste.

#### Querschiff.

Baulich ist dasselbe nicht regelrecht aus-

gesprochen. Es besteht nur aus einem nördlichen und südlichen Flügel von geringer Tiefe, 3,15 m im Licht; im Mittelschiff, das sich ausschließlich als Längenschiff fortsetzt, ist es architektonisch nicht ausgedrückt, ausgenommen, daß es von der Kämpfergesimshöhe an mit seinem offenen Bogen in das Lonnengewölbe des Längschiffs einschneidet. Die Aufgabe, das Querschiff so zu behandeln, daß es zwar als zusammenhängendes Ganzes, in der Wirkung aber — wenn man in diesem Falle so sagen kann — als ein beiden Schiffen gemeinschaftlicher Bautheil anerkannt wird, fiel der Malerei zu. Wir glauben, daß sie sowohl in ihrem figurativen, als auch dekorativen Theil so glücklich gelöst ist, als es unter solchen Umständen nur immer sein konnte. Es geschah durch ein die freie Gewölbefläche des ganzen ersten Joches ausfüllendes, figurenreiches Bild, Mariä Schutzmantel und unter ihm alle Stände der Gläubigen darstellend, 7 m breit und 4 m hoch, eine der mühevollsten und gelungensten Arbeiten. Wie schon oben gesagt wurde, ist das ganze Querschiff der Ehre der seligsten Jungfrau geweiht. Demgemäß sind die Gegenstände der bildlichen Darstellung gewählt und angeordnet, in jedem Flügel zwei Gattungen, vier historische: Verkündigung Mariä, über derselben das in den alten Armenbibeln gewöhnliche Vorbild aus dem Paradiese, Verfluchung der Schlange und Verheißung des Weibes, das ihr den Kopf zertritt (1. Mos. 3, 14), und Heimsuchung Mariä mit dem ebenfalls in den Armenbibeln vorkommenden Vorbild, nämlich dem Besuche Jethro's bei Moses in der Wüste nach dem Auszug aus Aegypten (vergl. die schöne in so vielen Rügen der Erfüllung ähnliche Erzählung in 2. Mos. 18, 1—12). Diese beiden Darstellungen sind an der Nordwand des linken Flügels zu Seiten des Fensters. Gegenüber im südlichen Arm sind die Aufopferung Jesu im Tempel mit dem Vorbild der Opferung Samuels durch seine Mutter Anna (1. Kön. 1, 23—28) und die Flucht nach Aegypten mit der vorbildlichen Geschichte, welche in 1. Mos. 27, 42 ff. erzählt, daß Jakob auf Geheiß seiner Mutter vor dem Jorn und der Nachstellung seines Bruders Esau in ein fremdes Land flieht. Die Darstellun-

gen der zweiten Gattung sind der lauretanischen Litanei entlehnt und befinden sich je an den Ost- und Westwänden der Kreuzflügel, rechts Maria als Königin der Apostel und Martyrer, links der Propheten und Jungfrauen. Je ein Medaillon zu Häupten dieser Bilder enthält die entsprechende Anrufung und Bitte: Regina Apostolorum, ora pro nobis u. s. w. Jedes Bild ist außerdem mit einer Legende versehen, die den Vorzug Mariä als der Königin der betreffenden Heiligen ausspricht, und zwar in der obigen Reihenfolge: Praecessi omnes sapientia, „ich habe an Weisheit alle übertroffen“ (Apostel), defecit in dolore vita mea, „in Schmerz schmachtete mein Leben dahin“ (Martyrer). In me gratia omnis viae et veritatis, „in mir ist alle Gnade des Weges und der Wahrheit“ (Propheten). Ego flos campi et lilium convallium, „ich bin die Blume des Feldes und die Lilie der Thäler“ (Jungfrauen).

Die Querschiffslügel sind wie das Mittelschiff mit Lonnengewölben eingedeckt. Im Scheitel beider Gewölbe ist noch eine dritte Gattung von Madonnenbildern vertreten, nämlich die Gnadenbilder, rechts in dem von Maria Schnee, links in „Maria von der immerwährenden Hilfe“.

(Schluß folgt.)

### Der Leuchter für die Osterkerze.

Fortsetzung zu der artistischen Beilage in Nr. 12 Jahrgang 1884.

Bei Herstellung in einer andern Holzsorte ist es nöthig, dem ganzen Leuchter eine Bemalung zu geben. Dem ausgesprochenen Wunsche gemäß machen wir mit Folgendem einen Vorschlag dazu. Zur Orientirung sind die Profilglieder in den vier Figuren mit arabischen Ziffern bezeichnet, mit welchen die Farben benannt werden.

Schaale Fig. II:

- Nr. 1 und 2 Gold, zwischen beiden Gliedern eine schwache Trennungslinie, schwarzbraun oder schwarz.
- „ 3 Blau, gebrochen, aber nicht schmutzig.
- „ 4 Gold.
- „ 5 Grundfarbe, hergestellt durch braunrothe Beize, dem Mahagonie-Holz

ähnlich, etwas tiefer, ohne oder mit einem Ornament, Blättern mit der Blattspitze nach oben.

- Nr. 6 Gold.
- „ 7 wie Nr. 5, mit anderem Ornament, etwa vierblättriges Blümchen.
- „ 8 und 9 Gold mit Trennungslinie wie Nr. 1.
- „ 10 Roth.
- „ 11 Gold.
- „ Sämmtliche Schafttheile in der braunrothen Grundfarbe.
- „ Kleiner Knaufl Fig. III für b und d der Fig. I.
- „ 12 Gold.
- „ 13 Grundfarbe mit einem Laubornament in Gold, Blätter mit nach unten gerichteten Spitzen.
- „ 14 Theilungslinie.
- „ 15 Gold.
- „ 16 Theilungslinie.
- „ 17 Roth.
- „ 18 Gold.
- „ Großer Knaufl Fig. IV.
- „ 19 Gold.
- „ 20 wie Nr. 13, mit abwechselndem Ornament.
- „ 21 Trennungslinie.
- „ 22 Gold.
- „ 23 Grundfarbe mit Ornament.
- „ 24 Trennungslinie.
- „ 25 Gold.
- „ 26 Trennungslinie.
- „ 27 Grundfarbe mit oder ohne Ornament.
- „ 28 Grundfarbe.
- „ 29 Theilungslinie.
- „ 30 Blau oder Grundfarbe.
- „ 31 Gold.
- „ Fuß des Leuchters Fig. I.
- Nr. 1 Trennungslinie, schwarz.
- „ 2 Roth.
- „ 3 Gold.
- „ 4 Roth.
- „ 5 Grundfarbe mit Ornament.
- „ 6 Grundfarbe ohne Ornament.
- „ 7 Trennungslinie.
- „ 8 Gold.
- „ 9 Grundfarbe.
- „ 10 Blau, wie Nr. 10.
- „ 11 Gold.
- „ 12 Blau, wie Nr. 3.
- „ 13 Grundfarbe.
- „ Wenn man will, kann man von der

Grundfarbe noch einen ausgiebigeren Gebrauch machen. Ein Faßmaler, der Schule und Geschmack hat, kann weitere Abwechslung schaffen.

Es ist endlich der Wunsch ausgesprochen worden, auch eine Zeichnung für einen romanischen Osterstock zu erhalten. Wir glauben vorerst davon absehen zu können, denn das gegebene Muster hat auch den Charakter der spätromanischen Profilierung und paßt demgemäß in jede romanische Kirche.

Wenn schließlich der geehrte Brieffschreiber meint, ein Osterstock aus Holz genüge auch, ein metallener koste zu viel Geld und werde nur kurze Zeit aufgestellt, so stimmen wir dem ersten Satze für die meisten Fälle bei, glauben aber auch bemerken zu dürfen, daß der Osterstock nicht wie ein gewöhnlicher Altarleuchter betrachtet und behandelt werden darf. Er wird allerdings nur die 40 Tage von der Auferstehung bis zur Himmelfahrt Christi aufgestellt, nec — wie die Rubrik nach dem Evangelium des Himmelfahrtstages sagt — *ulterius accenditur, nisi in vigilia Pentecostes ad benedictionem fontis*. Aber die Kürze der Zeit kann dieser nicht die hohe Würde und Bedeutung rauben, ebensowenig dem Osterstock, dem „Baume“ der Osterkerze, welche den auferstandenen Erlöser sinnbildet. Aus dem 12. Jahrhundert wird von einem Osterstock in St. Paul außer den Mauern in Rom berichtet, auf welchem die Worte standen: *arbor poma gerit, arbor ego lumina gesto*. Der Baum und das Licht ist Christus: die von ihm Erleuchteten und nach seiner Ähnlichkeit zu Verklärten sind die Früchte des Baumes. Er hat seine Wurzel aus dem Baume des Kreuzes, von welchem der Hymnus *Vexilla regis prodeunt* singt: *„arbor decora et fulgida.“* Der Osterstock und die Osterkerze wird auch der Feuer säule verglichen, welche den Israeliten in der Wüste bei Nacht leuchtete. Das sagt ja auch das *Praeconium paschale* mit den unvergleichlichen Worten des hl. Augustinus von dem Lichte der durch Christi Auferstehung erhellten Nacht: *haec igitur nox est, in qua primum patres nostros, filios Israel, eductos de Aegypto, mare rubrum sicco vestigio*

*transire fecisti. Haec igitur nox est, quae peccatorum tenebras columnae illuminatione purgavit . . . . in qua destructis vinculis mortis, Christus ab inferis victor ascendit . . . de qua scriptum est: Et nox sicut dies illuminabitur et nox illuminatio mea in deliciis meis.* Das Alterthum hat diese Würde des Osterstocks mit seiner Kerze entsprechend geachtet und den Osterstock oft in Marmor ausgeführt. Baronius gab einem solchen bei der Restauration seiner Titelfirche vom hl. Nereus und Achileus die biblische Inschrift aus Jesaias 62, 1: *„Salvator ejus ut lampas accendatur.“*

Also (um nochmal mit den Worten des *praeonium paschale* zu reden) jam *columnae hujus praeonium novimus*: die Osterkerze bedeutet die in der Osternacht verklärt aus dem Grabe erstiegene heiligste Menschheit Jesu. So sehr auch der Osterstock den äußeren Verhältnissen einer armen Kirche sich anpassen darf, so einfach er nach Materie und Form, so praktisch für den Gebrauch er sein kann, immer soll er doch dieser Symbolik und der Würde des Symbolisirten noch entsprechen.

Wir geben daher die Hoffnung nicht auf, daß man zu dieser Anschauung zurückkehrt und, wo es sich um einen neuen Hochaltar oder die Restauration eines alten handelt, auch noch den Osterstock in den Plan aufnimmt und von den — oft sehr hohen — Gesamtkosten eine Summe von 100 Mark und darüber anzuweisen nicht vergißt, weil er zum festlichen Altar der Osterzeit gehört. Was also das „Archiv“ mit seiner Zeichnung für Messingguß in der artistischen Beilage gibt, dürfte doch nicht vergeblich gewesen sein. Die Versuche, welche der Unterzeichnete mittlerweile gemacht hat, größere und kleinere Altarleuchter billigt hergestellt zu sehen, sind nicht fruchtlos gewesen. Glöckengießer Sedelmaier in Ellwangen liefert Altarleuchter 23—24 cm. hoch in massivem Messing-(Gelb-)Guß das Stück à 7 Mk., Rothguß zu à 8 Mk. 50 Pf. Der in der Zeichnung gegebene Osterstock kostet genau in derselben Größe c. 110 Mk., mit einem Fuß mit drei Löwentöpfen c. 120 Mk. Stellt man den Leuchter auf einen steinernen Sockel von 10—12 cm., auf die zweitletzte Stufe, so läßt er sich in etwas



verkleinertem Maßstabe herstellen, im Preis von c. 90—95 Mk. Die kleineren Leuchter sind nach einem gothischen, an Theilungsknäufen sehr reichen Muster hergestellt und können jederzeit bezogen werden, die größeren nur auf Bestellung. Hölzerne, reicher gefasste, dürften wohl kaum billiger sein. Die glatte Oberfläche gestattet die Reinigung auf dem Drehstuhl in wirksamster, dabei leichter und billigster Art. Vielleicht dienen diese Zeilen auch dazu, die Werthschätzung der noch vorhandenen Leuchter zu erhöhen. Schwarz.

### Der Beichtstuhl.

Diezu eine artistische Beilage als Ergänzung zu Nr. 8 und 11, Jahrg. 1884.

Im Verfolg dieses Themas geben wir mit dieser Nummer zu dem romanischen und gothischen Entwurf zu einem Beichtstuhl in Nr. 8 und 11 des vorigen Jahrgangs auch noch einen Entwurf im Styl der italienischen Renaissance. Weber das Bedürfnis, noch die Kunst hat im kirchlichen Leben nöthig, bei Neubauten zu diesem Styl zu greifen, also dürfte es auch nichtnothwendig sein, für diese eine Kirchenausstattung gleichen Styls zu schaffen. Aber es sind einmal sehr viele Kirchen vorhanden, welche im italienischen oder deutschen Renaissancestyl oder einem verwandten gebaut sind. Es kann kein Vergehen sein, für sie in ihrer eigenen Art zu sorgen. In diesem Sinne wird die Beilage geboten; möge sie in demselben Sinne aufgenommen werden.

Nro. 1 gibt den Aufsriß in zweierlei Formen, einer reicheren A links von der Halbirungslinie und einer einfachen B rechts davon. Was insbesondere die letztgenannte betrifft, so ist sie mit ein Paar kleinen Ausnahmen eine pure Schreinerarbeit und auch bezüglich des Kostenpunkts leicht erschwänglich. Ihre Schönheit ruht in den richtigen Verhältnissen und in der Kraft der Profile. Der Grundriß dazu, Fig. 2, rechts der Halbirungslinie zeigt, daß der Beichtstuhl zur linken Seite des knieenden Beichtkinds eine geschlossene Seitenwand hat, eine Einrichtung, welche schon in Nr. 11 von 1884 des „Archivs“ S. 98 besprochen ist.

Fig. 3 gibt denjenigen Abschnitt des

Kranzgesimses und Architravs der einfachen Form, welche Fig. 1 oben, rechts der Halbirungslinie, durch punktirte Linien begrenzt und mit a bezeichnet ist, in  $\frac{1}{2}$ stel der natürlichen Größe, ebenso

Fig. 5 den gleicher Weise unbegrenzten und in Fig. 1 mit b bezeichneten Theil der einfacheren Form.

Der reichere Entwurf hat eine verlängerte Stufe für den Beichtenden nebst einer bis zur halben Höhe geführten Rückwand hinter derselben, im Uebrigen die gleiche Einrichtung wie Fig. 1 B.

Fig. 4 gibt  $\frac{1}{2}$ stel der natürlichen Größe des oberen Theils c dieser Rückwand und ihrer Verbindung mit dem hintern Eckpfeiler des Beichtstuhls.

Es liegt in der Hand eines sachverständigen Meisters, bei dieser reicheren und sogar bei der einfachen Form noch weitere Vereinfachungen anzubringen.

Schwarz.

### Bilder in Gebetbüchern.

Heutzutage wird bekanntlich außerordentlich viel illustriert. Es ist eben allgemein anerkannt, daß gute Illustrationen sehr dazu beitragen, einen besprochenen Gegenstand dem Verständniß näher zu bringen und dem Gedächtniß fester einzuprägen. Diese Zwecke verfolgt auch die Kirche, wenn sie die Wände der Gotteshäuser mit Darstellungen biblischer Gegenstände u. dgl. schmücken läßt. Auf einem Gebiete aber leistet heutzutage die Kunst der Illustration nicht sonderlich viel, nämlich bezüglich unserer Gebetbücher. Die meisten Gebetbücher enthalten nur ein oder zwei Bilder und vielleicht noch ein verziertes Titelblatt. Die Bilder stellen auch meist nur eine Person dar. Das ist der ganze Bilderschmuck; das ist alles, was die Illustrationskunst angewendet hat. Vergleicht man mit solchen Gebetbüchern ältere, die sich durch reichen Bilderschmuck auszeichnen, so muß man wirklich darüber staunen, wie wenig heutzutage in dieser Hinsicht geboten wird. Vor dem Einsender liegt z. B. „Die neue Himmelsburg“ von dem Augustiner-Eremiten Fortunat Faber, München, 1693, 8°. Abgesehen von manchen symbolischen Bildern, welche für unsern heutigen Geschmack durchaus ungenießbar sind, ist der Reichthum und die Güte der Illustrationen wirklich bewundernswürdig. Unverträglich mit unserm heutigen Geschmack ist z. B. die Illustration zu den Worten Christi, „wer

sich erniedrigt, wird erhöht werden“ u. s. w. Auf der einen Seite des Bildes ist nämlich ein beflügeltes Herz dargestellt, welches der Sonne zufliegen will, aber die Federn fallen aus den Flügeln (Stolz); auf der andern Seite aber reicht eine Hand aus Wolken einem am Boden liegenden Herzen Flügel, so daß es fliegen kann (Demuth). Abgesehen, wie gesagt, von solchen Bildern, enthält jenes Buch gewiß auf je der 3. Seite eine die ganze Seite füllende Darstellung, welche fast immer eine ganze Begebenheit, nicht nur eine Person, veranschaulicht und sich durch große Deutlichkeit und ergreifende Charakterisirung auszeichnet. Und was nützen nicht solche Bilder! So ersetzt z. B. ein Bild der Kreuzigung des hl. Petrus oder Andreas die Erzählung dieser Begebenheit und spricht dazu noch viel deutlicher als Worte, prägt sich dem Gedächtniß viel besser ein und ergreift das Herz viel lebhafter.

Warum also sollte man, während für den Bilderschnud der Kirchen wieder so viel geschieht, nicht auch daran denken, die Gebetbücher in dieser Hinsicht gut auszustatten? Allerdinge würde ein Künstler in Gebetbüchern in „Westentaschenformat“, die bei vielen beliebt sind, nichts Bedeutendes leisten können.

Geislingen a./St. Stpfr. Fuhrmans.

### Ein Gedenkblatt

„gewidmet dem Wohlthätigkeits-Bazar zum Besten des Schwesternhauses der barmh. Schwestern in Stuttgart“.

Zu den edelsten Gaben, welche für den Bazar zur Gründung eines Schwesternhauses in Stuttgart gestiftet wurden, gehört zweifelsohne die des Stuttgarter Künstlervereins „Tafelrunde“, bestehend in sieben in Lithdruck hergestellten Studienblättern, die der Beachtung sehr würdig sind. Das erste Blatt zeigt die Facsimiles Ihrer Majestät, der Herzogin von Urach und des Bischofs von Rottenburg; hierauf folgt als Prolog ein Gedicht (von Theodor Souhay), eine von der Idee der Humanität durchwärmte Poesie. Das zweite Blatt bringt das Brustbild des hl. Vincenz von Paul, des Stifters der Kongregation der barmherzigen Schwestern, darunter eine Skizze, welche den Engeln des Schlachtfeldes gewidmet ist, von Gebhard Fugel. Auf dem Kirchhof hat die mörderische Schlacht gewüthet und Todte auf Todtenhügel hingestreckt; aber die Gräber sind auch das harte Bett für Verwundete und Sterbende geworden, denen die barmherzigen Schwestern körperliche Hilfe und geistlichen Sterbetrost spenden. Ein ergreifendes Bild, vom Verwesungshauch des Todes, aber auch von himmlischer Lust christlicher Liebe, die stärker ist als der Tod, ganz durchweht. Das dritte Blatt trägt eine Madonna von Direktor Schraudolph; die Mutter

der Barmherzigkeit neigt sich in unendlichem Erbarmen, Seele und Auge in Wehmuth des Mitleids getaucht, hinab zur leidenden Menschheit und hält das hl. Kind, das von ihrem Schooß aus Segen in die Erdennoth träufeln läßt. Die Geburt dieses Kindes aber erzählt das vierte Blatt: Anbetung der Hirten von Prof. Grünwald; hier fließt Armuth und Anmuth, Menschenwelt und Engelwelt, Stallesniedrigkeit und Himmelsglorie zu einer Komposition von schönster Harmonie zusammen. Das fünfte Blatt von Karl Probst zeichnet das durch Gottesfurcht und Gebet verklärte Greisenalter. Eine lange Reihe von Jahrzehnten, d. h. Mühen, Sorgen und schweren Geschehnissen, ist über dieses Haupt hingegangen und hat diese Haare gebleicht, diese tiefen Furchen in die Stirne gegraben; jetzt kann ihm die Welt nichts mehr anhaben; hingebeugt über seinen Stab weilt der Greis in andern Welten, die Glaube und Hoffnung ihm erschlossen. Er hat vielleicht noch dem Gottesdienste in der Kirche angewohnt, die jetzt halbe Ruine ist und in welche Blatt 6 (Verlassene Kirche geg. von Ernst Kieselwein) uns einführt. Modern vor Alter, durch die Unbill der Zeiten ihrer hohen Bestimmung entzogen und in Ruhestand verlegt, scheint sie ganz in Erinnerung an die alten Zeiten versunken, wo ihr Edelstein noch nicht ausgebrochen war; sie träumt noch von dem Weihrauch, der einst zu ihrem Gewölbe emporrollte, und von Orgelklang und Chorgesang, dem sie einst Echo gegeben. Und der Vorwurf zu dieser, von feinst empfundener Romantik besetzten Architekturskizze ist nicht etwa aus Sizilien, sondern aus dem Nedarthal geholt. — ein schöner Beweis, daß die Wanderlust nach Italien das Auge des Künstlers nicht stumpf gemacht hat für die Schätze des eigenen Vaterlands. Das letzte Blatt ist ein würdiger Abschluß des Ganzen; Fugels geübter Stift weist auf den Heiland hin, das oberste Vorbild aller Krankenpfleger. Welche Kraft und Kühnheit liegt in diesem Entwurf und zugleich welche feine Wahrung! Von beiden Seiten baut das Bild symmetrisch und organisch mit schöner Freiheit und Leichtigkeit sich auf und culminirt in der Mittelfigur, der Gestalt Jesu, welche in göttlicher Höhe und Macht über das Erdenelend emporragt, in Mitleid und Erbarmen sich zu ihm herabneigt. Aus mehr als einem Grunde glauben wir diese Blätter allen Kunstsinigen empfehlen zu sollen, ganz besonders aber den Wegweiser, weil sie lautes Zeugniß ablegen, daß unsere Kunstschule auch in gegenwärtiger Zeit den Sinn für's Ideale festhält; das zeigt sowohl die hochherzige Stiftung für obgenannten Zweck als auch der Geist, der aus diesen Skizzen redet. K.

Zur Antwort auf mehrere Anfragen die Nachricht, daß der Separatabdruck der Artikel über Altarstein und Tabernakelaltar mit drei artistischen Beilagen in nächster Zeit die Presse verlassen wird und dann im Buchhandel zu haben ist.

Hiezu eine artistische Beilage mit Beichtstuhl.

Er-  
heit  
ooh  
Die  
erte  
ten-  
len-  
und  
ion-  
blatt  
rdet  
nge  
gen  
unt  
die  
sach  
unt  
den  
den  
nen.  
der  
und  
von  
vor  
oben  
sieht.  
alten  
nicht  
dem  
apor-  
lang,  
wurj  
f be-  
jiten,  
schö-  
ralien  
macht  
ands.  
des  
den  
feng-  
gt in  
Raf-  
jum-  
und  
ittel-  
So-  
ragt,  
rab-  
iben  
hlen  
weil  
unt-  
ür's  
ezige  
der  
K.

lach-  
über  
rtiiti-  
lassen  
it.

tuhl.



A

Bezeichnung geben, aber das treffendste | bestimmt mit den Worten: es ist der verti-



# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Dr. Fr. J. Schwarz in Ellwangen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Dr. Fr. J. Schwarz.

Mr. 2.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 1. 35 durch die württemb. (M. 1. 20 im Stuttg. Kreisbezirk), M. 1. 50 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten. Preis. 2. 50 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Militärdr. 2 E, zum Preise von M. 1. 35 halbjährlich.

1885.

## Grammatik der kirchlichen Baukunst.

Von Dr. Fr. J. Schwarz.

(Fortsetzung.)

Man kann die Wichtigkeit der Profilirung für die Kunst nicht wohl überschätzen. Jede Epoche einer höheren Kunst-Entwicklung hatte ihre Profile, um Leben, Kraft, Ebenmaß und Schönheit zu erzielen, und zwar die ihr eigenen, verart, daß man nach ihnen Ort und Zeit der Entstehung eines Monuments mit großer Sicherheit bestimmen und die Kunstprodukte klassifiziren kann. Das Profil redet in seinen Formen eine Sprache, fast wie eine Schrift oder eine Jahreszahl, wenn auch nicht mit der Zeit-Einheit eines kurzen Jahres. Ein ägyptisches, griechisches, römisches oder byzantinisches Profil verräth sich dem Kenner auf den ersten Blick so gut, als ein romanisches oder gothisches. Sein Studium ist also nothwendig, theils zum Verständniß der Kunstgeschichte, theils zur Erlernung der Regeln für ihre Nachbildung. Kein Gebiet der Architektur ist der bloßen Laune und Phantasie weniger, der festen Regel aber mehr unterworfen, als das Profil. (Vergl. Viollet-le-Duc, Dict. Raisonné de l'Architecture VII, 483 f.)

So charakteristisch und bestimmt aber auch die Profilunterschiede der einzelnen Stylarten sind, so lassen sie sich doch nicht definiren, um sie sozusagen auf dem Wege des Begriffs zur Kenntniß zu bringen. Diese Eigenthümlichkeiten müssen von dem Auge aufgenommen werden, lange Uebung muß sie in die Vorstellung einprägen und oftmaliges Vergleichen mit den abweichenden die Unterschiede klarmachen. Es verhält sich damit ähnlich, wie mit dem Erkennen und Kennen von Personen. Man kann von ihnen eine mehr oder weniger klare Beschreibung geben, aber das treffendste

Signalement ersetzt nicht die durch das Auge und den oftmaligen Umgang gewonnene Gewißheit. Zum Glück sind die Umriss-Verschiedenheiten zwischen den einzelnen Stylarten groß genug, um in die Augen zu fallen, obgleich sie sich — abgesehen von den aus der Thier- und Pflanzenwelt genommenen Motiven — insgesammt auf die schon besprochenen Elemente zurückführen lassen.

Aus allen diesen Gründen kann man nicht dringend genug rathen, sich das Studium der Profile durch oftmaliges Anschauen, Zerlegen in ihre Elemente, durch Vergleichen mit andern, besonders aber durch Nachzeichnen angelegen sein zu lassen. Diese Arbeit wiederholt sich durch alle Glieder eines Baumonuments hindurch vom Sockel- bis zum Haupt- und Giebelgesims, durch Thüren und Fenster hinauf bis zu den Gewölberippen und zur Kreuzblume auf den Thürmen. Auf diesem Wege lernt man auch eine Bauzeichnung und ihre Sprache verstehen, man lernt, sich von dem geometrischen Entwurf eines Baues das perspektivische Bild des Ganzen und aller seiner Theile im Innern und Außern zu vergegenwärtigen und es auf seine Schönheit und Brauchbarkeit zu prüfen, wie wenn der Entwurf schon ausgeführt wäre. Hiebei denken wir allerdings auch an die Umrisslinien der Umfassungsmauern, an den Grundriß, der als horizontaler Schnitt nur im uneigentlichen Sinne ein Profil genannt werden kann. Man sieht also schon hieraus — ganz abgesehen von der Bedeutung der Profil- oder Schnittzeichnung für den Steinhauer — wie viel von dieser Kenntniß abhängt.

Eben deshalb müssen wir uns bei dieser allgemeinen Betrachtung noch nach einer andern Richtung mit dem Profil überhaupt beschäftigen. Was ist Profil? Es wird definiert mit den Worten: es ist der verti-

kale Schnitt durch eine Gliederung, oder: die äußere Umrißlinie eines (durchschnittenen) Körpers. Aber Mancher wird sich hiemit von dieser Durchschneidung und dem Bild der Schnittfläche noch nicht die rechte Vorstellung machen können. Denken wir uns zu diesem Behufe ein kleineres Werk der bildenden Kunst oder des Kunsthandwerks, z. B. einen reich gegliederten Grabstein, von einem anfänglich weichen und sich nur allmählig verhärtenden Material; denken wir uns ferner zwei Männer, jeder den Handgriff einer Säge in der Hand, den einen vor der Vorder-, den andern an der Rückseite des Steins aufgestellt, und wie sie nun den Stein von der obersten Spitze des Kreuzes bis zum Fundament in der Mitte durchsägen. Wenn die Arbeit gethan und die eine Hälfte entfernt ist, so werden wir eine Schnittfläche wahrnehmen, beginnend vom obern, endend am untern Punkte. Die Schnittfläche ist nach allen Seiten von Linien begrenzt, bald von geraden in vertikaler, horizontaler oder schräger Richtung, bald von kreis- oder wellenförmigen in verschiedener Aufeinanderfolge und Abwechslung. Die von den Umrißlinien begrenzte Fläche wird meistens schraffirt. Sieht man auf die diese Umrisse dem Auge bloßlegende Ursache, den Vertikalschnitt, so begreift man die Definition des Profils als des vertikalen Schnitts durch eine Gliederung: legt man dagegen das Hauptgewicht auf die von dem Schnitt erzeugte Wirkung, nämlich das Bloßlegen der Glieder-Umrisse, so ergibt sich die andere Definition des Profils als der Umrißzeichnung eines (vertikal) durchschnittenen Körpers. Da ferner die Schnittfläche und ihre Umrißlinien weder von der Fassade, noch von der Rückansicht des durchschnittenen Körpers, sondern nur auf der Seite sichtbar sind, so ist erklärlich, warum man diese Schnittfläche auch die Seitenansicht eines Körpers nennt. Ein ganz einfaches, klares Bild von der Schnittfläche, Seitenansicht und dem Umriß gibt das Sockelgesims Fig. 25. (s. unten S. 17.)

Man begreift jetzt auch, daß der Steinmeh zum richtigen Formen eines Steins nichts braucht, als das Profil des Steins, als Zeichnung oder Schablone in natürlicher Größe oder mit genauer Maßangabe

des Ganzen und der Theile. Schnitte sind die unentbehrlichsten Werkzeichnungen. Durch sie führt der Baumeister beim größten wie kleinsten Bau fein in allen Bauhütten gegenwärtiges Kommando.

Es gibt, um auf eine oben gelegentlich gemachte Bemerkung nochmal zurückzukommen, außer dem Vertikal-Schnitt noch einen Horizontal-Schnitt durch ein Gebäude und seine Theile. Die dadurch sichtbar und anschaulich gemachten Umrißlinien werden aber nicht Profil genannt, sondern Plan oder Grundriß des Gebäudes. Uneigentlich so genannt werden höchstens noch die reich gegliederten Grundrisse durchlaufender, mit ihren Gliedern sich über dem Capital oder ohne ein solches fortsetzender Pfeiler. Näher darauf einzugehen, ist hier nicht der Ort, sondern bei den Grundrissen.

## II. Umfassungsmauer und ihre Gliederung.

Sehen wir nach diesen allgemeinen Bemerkungen auf das Einzelne über und folgen wir dabei weniger den Anforderungen einer strengen Methode, als dem des praktischen Bedürfnisses, so treten uns auch bei dem einfachsten Kirchenbau als die unerläßlichsten Bautheile entgegen:

1) Die den nöthigen und zweckdienlich geformten Raum umschließende Umfassungsmauer mit ihrem Fuß oder Sockel, dem Haupt- oder Kranzgesims, sehr oft mit dem Gurtgesims;

2) die den Raum nach oben schützende Gindeckung, sei sie flach oder gewölbt, von Holz oder Stein, mit ihrer zur Ableitung feuchter Niederschläge dienlichen Ueberdachung.

Die letztere hat, abgesehen von der Form und künstlerischen Behandlung des Giebels für uns kein Interesse, da sie dem bloßen Handwerk angehört.

Das Gleiche gilt von dem Fundament der Umfassungsmauer und etwaigen Verstärkungen desselben. So verschieden es auch nach Beschaffenheit des Baugrundes und nach Art des vertikalen Drucks oder Seitenschubs gestaltet sein mag, so gehören doch alle einschlägigen Fragen der Technik ausschließlich an.

Somit treten die äußere Mauerfläche, deren Sockel-, Gurt- und Hauptgesims als

horizontale Gliederung, dann die Fenster und Thüren, endlich auch der Mauerpfeiler oder die Lesine (Lisene), auch Pilaster genannt, als erster Gegenstand in den Kreis der Betrachtung.

### A. Sockelgesims.

Der Genesis des Baues folgend beginnen wir mit dem Sockel. Er hat einen mehrfachen Zweck; er soll

1) den Fuß oder die breite, sichere Basis der Umfassungsmauern bilden. Er wird also von der Solidität gefordert, um so mehr, je größer die auf ihm ruhende Last wegen der Höhe oder Stärke der Mauer ist. Das fühlt Jedermann, und darum verlangt ihn das Auge unwillkürlich aus Gründen der Nützlichkeit und Schönheit.

2) Er dient zur Ausgleichung des ungleichen Profils eines nicht ganz ebenen Bauplatzes, auf daß die eigentliche Umfassungsmauer an allen Punkten des Grundrisses in gleicher Höhe beginnend aufgeführt werden kann.

3) Er dient ferner dazu, den Boden des Innern der Kirche in entsprechender Höhe über der umgebenden Erdoberfläche behufs größerer Trockenheit des innern Raumes anlegen zu können.

Wenn man Fig. 2 in der vorigen Nummer noch einmal betrachtet, so sieht man, daß der rechtwinklig abschließende Sockel alle diese Dienste thut, gleichwohl aber nach zwei Richtungen nicht befriedigt. Er ist zu plump und führt das von der Wand ablaufende und auf der Ausladung sich sammelnde Wasser nicht rasch genug ab, beugt also dem Eindringen desselben in die horizontale Fuge zwischen Sockel und Mauerwerk nicht vor. Er ist nur ein Mauerfuß, wie eine Plinthe oder Platte, die dem Säulen- oder Pfeiler-Sockel als Basis dient. Schönheit und praktisches Bedürfnis fordern also die Einschiebung eines den Mauerfuß und die Mauer trennenden, von jenem auf diese überleitenden und das Wasser abführenden Gliedes, und dieses Glied ist das Gesims, in unserem Falle ebendeshalb Sockelgesims genannt. Das einfachste Mittel, dieses Zwischenglied oder Gesims zu bilden, ist die Abfasung, d. h. das Wegschneiden der Ecke, so daß die Profillinie in einer Schräge besteht, wie im

Sockel der Fig. 3. Jedoch hat sich mit Ausnahme der Gothik bei ganz einfachen oder in Backstein ausgeführten Bauten keine Kunst-Epoche hierauf beschränkt; jede hat den Sockelgesimsen eine reichere Gliederung zu geben sich beflissen. Zur Bildung dieser Glieder benützte man die in Fig. 1—18 gegebenen Profilirungs-Elemente, jedoch nicht immer in der strengen geometrischen Form, sondern meistens in freier Bildung und mittelst Verbindung verschiedener Glieder, bald aus der horizontalen, vertikalen und schrägen geraden Linie, bald aus Theilen der Kreislinie gebildet. Sache der Erfindungsgabe des Baukünstlers ist es, durch geistreiche, geschmackvolle Zusammenstellung, Milberung oder Schärfung der rein geometrischen Elemente ein schönes Bild zu erzeugen, immer in den conventionellen Formen des betreffenden Styls.

Von dem antiken Sockel- oder Fußgesims haben wir schon in der vorigen Nummer ein Beispiel in Fig. 19 gegeben, das hier neben einer zweiten römischen der bequemeren Vergleichung halber nochmal eine Stelle finden mag.

#### Römische Sockelgesimse.

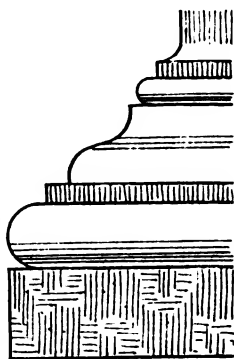


Fig. 19.

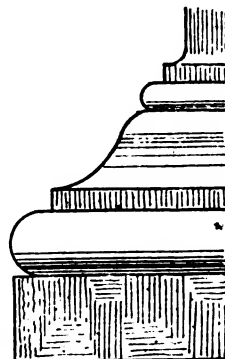


Fig. 20.

In beiden Beispielen erkennt man das Bestreben des weitausladenden Sockels, in schräger Richtung von der untersten Platte aus eine formenreiche Verbindung mit der Umfassungsmauer zu gewinnen. Die Platte als hauptsächlich tragendes Glied ist schon in zwei Theile getheilt und dadurch in ihrer Derbheit gemildert; das geschieht durch den aus ihr herausprofilirten, aber noch gleich weit ausladenden Rundstab oder Wulst (Fig. 11). Da-

rauf folgt ein Plättchen (Fig. 7), auf welchem in Fig. 19 ein umgekehrter Kehlleisten (vergl. Fig. 17), in Fig. 20 ein umgekehrter Karnies (Fig. 18) ruht. Dort ist der Kehlleisten fast regelrecht aus dem Viertelstab gebildet, hier der Karnies (antik Gyra oder Sima genannt) nur schwach gebogen, in dieser abgeschwächten Form in der Antike unter dem Namen *Lyfis*, hier also der umgekehrten *Lyfis* bekannt. Es folgen in fortschreitender Verjüngung ein Stäbchen (antik *Astragal* genannt), ein verjüngter Rundstab und ein Plättchen, zuletzt der sog. *Anlauf*, eine Viertels-hohlkehle, im mittelalterlichen Baustyl *Einziehung* genannt, als letzter Uebergang zu der Umfassungsmauer. Mit Ausnahme des Plättchens wiederholt sich hier keines der Glieder. Aber es gibt Beispiele, wo das Plättchen und ebenso der Wulst nach und nach sich zum Rundstab verjüngend dreimal vorkommt, neue Glieder in Viertelstab und Hohlkehle sich einfügen und der Kehlleisten zum Karnies tritt, wie am Bogen des Titus in Rom, während das letzte Glied, die Einziehung, ausfällt.

Die griechischen Sockelgesimse laden in der Regel nicht so weit aus, wie die römischen, vermeiden gern die scharfe Schweifung von Kehlleisten und Karnies, sind auch häufig weniger gegliedert, z. B. Platte, Plättchen und eine tiefe, also unten mit sehr spitzem Winkel gebildete Einziehung; oder: Platte, umgekehrter Karnies, Plättchen und Einziehung; oder dieselbe Gliederung mit umgekehrtem Kehlleisten statt des Karnies, oder: die gleiche Bildung mit einem Rundstab über dem Kehlleisten bereichert u. dgl. Vielleicht versucht es ein oder der andere unserer Leser, die beschriebenen Sockelgesimse, an der Hand der gegebenen Profil-Elemente und der Figuren 19 und 20 nachzubilden.

Die altchristliche Kunst hat sich im Wesentlichen an die antiken Formen angeschlossen.

Im romanischen Sockelgesims sind der Wulst, die Hohlkehle, die Schräge, Platte und Plättchen in kräftiger Bildung mit und ohne Einziehung die beliebtesten Formen reicherer Monumente. Die zwei Muster Fig. 21 und 22 mögen das veranschaulichen.

Fig. 22 ist der leichten Vergleichung halber hier noch einmal gegeben (s. Fig. 4).

Romanische Sockelgesimse.

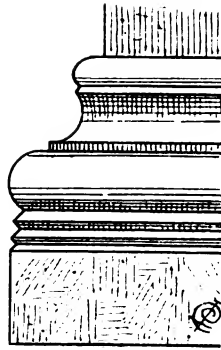


Fig. 21. Kirche in Rosheim (Elsas).

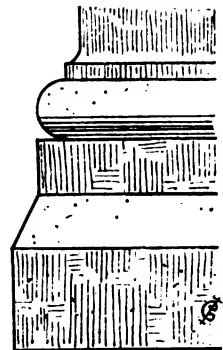


Fig. 22. Stiftstätte Elwangen.

Die zwischen der Platte und dem Wulst Fig. 21 eingefügten verbindenden Glieder, durch Schrägen gebildet, kommen schon in der antiken Baukunst vor. Obgleich nun beide Stylarten aus denselben Elementen schöpfen, so wird man doch den Unterschied beider in der Kombination der Formen und in ihrer spezifischen Wirkung nicht verkennen. Diese geistige Eigenthümlichkeit ist es eben, was den Styl-Unterschied begründet.

Im gothischen Sockelgesims treten Karnies und Kehlleisten in ihrer reinen Form zurück und die freiesten Bildungen aus Theilen des Kreises an ihre Stelle, welche mit der Fäse, Schräge, Platte und dem Plättchen die mannigfaltigsten Formationen erzeugen. S. Fig. 23 und 24.

Gothische Sockelgesimse.

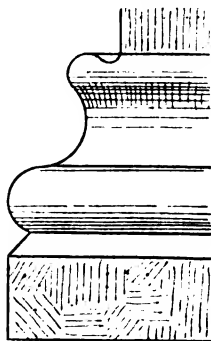


Fig. 23.

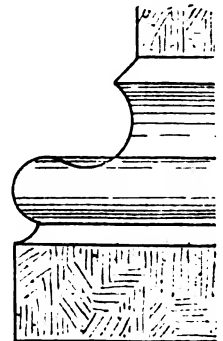


Fig. 24. Bom Münster in Ulm.

Es ist hier nicht möglich, alle die verschiedenen Bildungen zu erschöpfen. Es genüge, einige andere Formen zu beschreiben, z. B. auf dem Mauerfuß (also in



aufsteigender Richtung) zuerst ein Viertelstab, auch wohl in regelrechter Kreisform, ein Plättchen, eine unregelmäßige Hohlkehle, Plättchen und Rundstab, zuletzt eine zur Mauer überleitende Einziehung. Ober: eine Einziehung, unterschneidend das folgende Glied, dessen Profillinie einem umgekehrten Kehlleisten (Fig. 17) nicht unähnlich ist, zuletzt eine Schräge; ober: Einziehung, dann zwei Rundstäbe, zwischen ihnen eine flache, wellenlinienartige Kehle.

Der Natur des Materials entsprechend gestalten sich die Profile der Sockelgesimse bei Backsteinbauten viel einfacher. Sie müssen kleine Glieder vermeiden, und sich auf wenige, hauptsächlich die Fäse, Schräge und Hohlkehle beschränken; auch ein Profil, bestehend aus einer Einziehung und einer Wellenlinie, einem umgekehrten Kehlleisten ähnlich, ist dem Material gemäß. In Fig. 25 sehen wir auf dem Sockel als erstes Profilglied die Schräge, dann das Plättchen, die Hohlkehle und Schräge, als Anlauf zur Mauer. Einfacher und doch wirkungsvoll läßt sich für Backsteinbauten ein Profil wohl kaum bilden, als in Fig. 26 mit den nach aus- und einwärts gerichteten, in einem rechten Winkel sich treffenden Schrägen.

Gothische Backstein-Sockelgesimse.

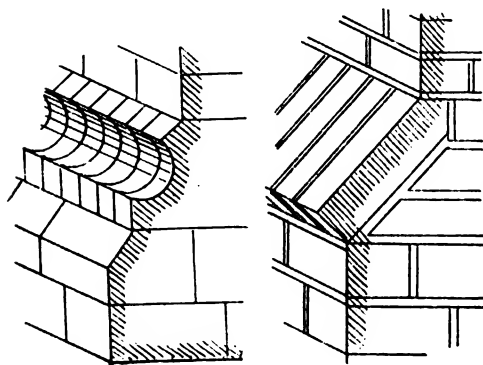


Fig. 25.

Fig. 26.

Die Sockelgesimse der Renaissance, von denen Fig. 27 und 28 Muster geben, sind der Antike, der römischen wie der griechischen, nachgebildet.

Wir werden bei den nun zu behandelnden Gurt- und Hauptgesimsen sehen, daß sie manchfach ornamentirt sind. Die Funktion des Sockelgesimses als des am meisten be-

Sockelgesimse der Renaissance.

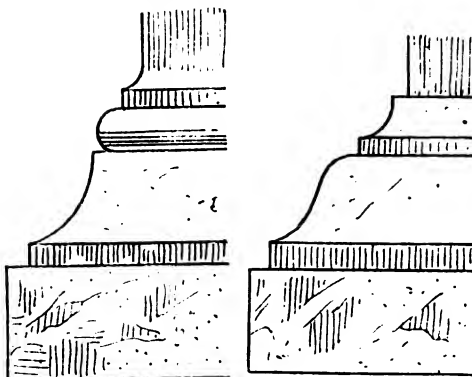


Fig. 27.

Fig. 28.

lasteten Baugliedes schließt das zierliche Ornament aus. Seine Schönheit ruht einzig in dem Reiz der abwechselnden, kontrastirenden Linien des Profils.

(Fortsetzung folgt.)

## Restauration und malerischer Schmuck der Abteikirche Mehrerau.

(Schluß.)

### Das Schiff.

Ehe wir in dasselbe treten, wollen wir uns den Raum und die Architektur noch einmal vergegenwärtigen. Die Umfassungsmauern steigen ohne Unterbrechung durch ein horizontales Profil bis zum Hauptgesims empor. In Zwischenräumen von 4,35 m steigen zu vertikaler Abtheilung der Mauerfläche Lesinen bis zum Hauptgesims auf, außer dem Schwandpfeiler am Querschiff drei an der Zahl, je 0,90 m breit, und setzen sich über dem um die Lesinen laufenden Hauptgesims als Quergurten durch das Tonnengewölbe fort. Zwischen den Lesinen, 4,20 m vom Boden, sind die Fenster, 6,90 m hoch und 1,20 breit, im Rundbogen geschlossen, die Laibungen ohne Profil. Das ist die ganze Unterstüzung, welche die Malerei von der Architektur empfängt. Zum Ersatz eines Gurtgesimses ist in einer Höhe von 3,60 m vom Boden eine 40 cm breite Bordüre gemalt. Zwischen dieser und dem Hauptgesims einerseits, und der Lesine und dem Fenster andererseits ergibt sich daher rechts und links von jedem Fenster ein Raum von 7,60 m Höhe und 1,55 m Breite. Dieser Raum sollte mit Bildern geziert

werden, in zwei Reihen, weil die unverhältnißmäßige Höhe zur Theilung in zwei ungleiche Hälften zwang. In der untern sind zu beiden Seiten des Schiffs, unmittelbar über den Apostelgemälden Darstellungen aus der Apostelgeschichte, 2 m hoch und 1,20 breit, Szenen, welche die Fortführung des Werkes Christi im zeitlichen Anschlusse an ihn vor Augen stellen. Der chronologischen Reihenfolge nachgehend müssen wir auf der Südseite bei der Kanzel beginnen. Westlich vom Fenster — den östlichen Theil nimmt noch die Kanzel mit in Anspruch — steht der Herr auf dem Ölberg, unmittelbar vor der Himmelfahrt, mitten unter seinen Jüngern. Er hatte ihnen wiederholt alle seine Gewalt gegeben, die Wundergabe verheißen, den hl. Geist versprochen, und sendet sie nun in die Welt mit den Worten: „Gehet hin in die ganze Welt und prediget das Evangelium den Geschöpfen.“ (Mark. 16, 15). Von da an beginnt die Gründung der apostolischen Patriarchalkirchen, ihre Verästelung in den hunderten von bischöflichen Sizen, in unzählbaren Parochien; auf diesem Anfang und Fundament ruht die Arbeit der Mönche des Morgen- und Abendlandes, ihre Regel und deren hundertfältige Frucht. Der Maler mußte des beschränkten Raumes wegen die Mittelglieder überspringen und in Rücksicht auf die Cisterzienserkirche die zeitlich getrennte, geistig geeinte apostolische Arbeit des Ordens an die der Apostel reihen. Das geschieht von dem ersten Joch des Schiffs bis zum letzten in gleichbleibender Eintheilung. Zu diesem Zweck entfalten sich über den Szenen aus der Apostelgeschichte zwei Arten von Bildern: statuarische mit Heiligen des Cisterzienserordens und historische aus der Geschichte von Cisterz und des hl. Bernhard, letztere, je ein Bild, über dem Hauptgesims zwischen den Quergurten in der untersten Sphäre des Tonnengewölbes. Von jenen, den statuarischen Figuren, sind in der ersten Travee zu nennen: links vom Fenster der selige Stephanus, O. Cist., Kardinal, rechts der heilige Amadeus, Bischof; von diesen, den historischen, die Gründung von Cisterzium durch den sel. Robert. Sämmtliche Bilder der letztgenannten Gattung sind 3,50 m hoch und 2,50 m breit, von einer, einem Altarauf-

satz ähnlichen Umrahmung umgeben und füllen mit dieser die ganze Traveenbreite aus. Die untere Bordüre der Umrahmung jedes Bildes trägt eine Legende, dem Inhalt, Zweck oder Charakter des Bildes entsprechend. In diesem ersten, die Ordens- und Klostergründung schildernden Bilde ist sie, hinweisend auf die Flucht aus einem dem Verfall überantworteten Kloster und die neue Zufluchtstätte, aus einer treffenden Stelle des Briefs an die Colosser 1, 13. genommen und lautet: eripuit nos de potestate tenebrarum et transtulit nos in regnum filii dilectionis suae. „Er hat uns errettet aus der Gewalt der Finsterniß und versetzt in das Reich des Sohnes seiner Liebe.“

Um Wiederholungen zu vermeiden und den Gang der Beschreibung dem Gang durch die Kirche anzupassen, müssen wir hier noch eines weitern Schmucks Erwähnung thun. Plastischer Schmuck soll auch in einer Kirche von reicher entwickelter Architektur nicht fehlen, um so weniger in der unsrigen, wo die Architektur nur zu wenig plastisch wirkt. Deshalb wurden die Lesinen zur Aufstellung von überlebensgroßen Statuen auf reichen Sockeln unter reichen Baldachinen benützt, so daß jede Gruppe der malerischen Bildwerke von plastischen reichgefaßten Gebilden eingevahmt ist. An dem Eckpfeiler der Südseite steht allerdings die Kanzel; aber sie ist mit ihrer schönen organischen Gliederung und ihrem reichen Bildschmuck mehr als eine Statue geeignet, die beabsichtigte Wirkung zu erzielen. An der nächsten Lesine, 4,85 m über dem Boden, steht die Statue des hl. Kirchenlehrers und Papstes Gregor des Großen, zugleich als Herde der nächsten Travee in Gemeinschaft mit dem Bilde des hl. Kirchenlehrers und Bischofs Ambrosius an der zweiten Lesine.

Die Gemäldegruppe der zweiten Travee der Südseite besteht aus folgenden Bildern: links vom Fenster: Predigt des hl. Petrus am Pfingstfeste (Apostelgesch. 2. Kap.), darüber das Bild der hl. Nebißin Maria, Ord. Cist., rechts die Darstellung der Steinigung des hl. Stephanus (Apostelgesch. 7. Kap.), darüber die hl. Theresia, Königin und später Ordensschwester, über dem Kranzgesims das ergreifende Bild: Bernhard erscheint mit

seinen dreißig Genossen, edlen Jünglingen, vor den Pforten des durch Sterblichkeit fast verödeten Klosters Cîteaux, wirft sich dem hl. Abt Stephan zu Füßen und bittet um Aufnahme. Die Gefinnungen, in denen sie diesen Schritt thaten, sind in den Worten aus der Regel des hl. Benedikt ausgedrückt: *Inquire pacem et sequere eam.* „Suche den Frieden und folge ihm.“ Sie bilden die Inschrift des Bildes.

Im dritten Joch der Südseite setzen sich die Darstellungen in der unteren Reihe aus der Apostelgeschichte, in der oberen aus dem Heiligen- und Seligen-Verzeichniß des Cisterzienserordens fort. Von jenen zeigt uns das Bild links vom Fenster die Taufe des Kämmerers der Königin Candace von Aethiopien durch Philippus (Apostelgesch. 8, 26—39) und die Erweckung der Tabitha durch den Apostel Petrus (Apostelgesch. 9, 36—42). Dieses Wunder, in Folge dessen „Viele an den Herrn glaubten“, und jene Befehung des Aethiopiens versinnlichen die Ausbreitung des christlichen Glaubens durch das apostolische Wirken. Aus der Zahl der Cisterzienser-Heiligen erscheinen der Abt Hugo und rechts der Mönch Samianus. Im Gewölbe dieser Travee ist die ergreifende Erzählung von der Befehung Humbelinens, der Schwester des hl. Bernhards, im Bilde versinnlicht. Sie kommt, angezogen von dem Rufe ihres Bruders, eines Tages in glänzendem Aufzug, ihn zu besuchen, hält an der Pforte des Klosters und verlangt, den Bruder zu sehen. Bernhard aber, der den Luxus ihres Aufzugs verabscheut, kann sich nicht entschließen, sie zu sehen, auch die andern Brüder Humbelinens, Bernhards Genossen im Kloster, wollen sie nicht sprechen. Da bricht sie, vom Schmerz überwältigt in Thränen aus, klagend: „Ich weiß, daß ich eine Sünderin bin; doch ist Jesus nicht für alle, die mir gleichen, gestorben? Verachtet mein Bruder mein Fleisch, so möge der Diener Gottes meine Seele nicht verachten! Er komme und verlange, befehle; ich will gehorchen und thun, was er mir sagt.“ Bei diesen Worten öffnet sich die Thüre des Klosters und Bernhard zeigt sich mit seinen Brüdern. Dieser Augenblick ist im Bilde aufgefaßt. Dem Bilde ist die charakteristische Inschrift

beigegeben: *Terrenorum amor coelestium impedit felicitatem.* „Die Liebe zum Irdischen schließt die Glückseligkeit in himmlischen Gütern aus.“ Humbeline — so erzählt die Geschichte weiter — wurde durch den Bruder mit Gott versöhnt, empfing von ihm die Regel, welche auch die Mutter beider im Stande der Ehe beobachtete, und trat später, nachdem sie von ihren ehelichen Banden frei war, in ein Kloster und starb im Rufe der Heiligkeit.

Wenden wir uns zu der gegenüberliegenden Travee der Nordseite, so bezeugen uns aus der Apostelgeschichte Petrus im Hause des Kornelius und die Befreiung des Petrus aus dem Kerker (Apostelgesch. 10, 34 und 12, 9), über denselben der selige Cisterzienserabt Raymundus und der selige Silvanus, Mönch; in der zweiten Travee die Predigt Pauli in Athen und die Erscheinung Christi, welche dem Apostel zu Theil wurde und in welcher er die Berufung empfing, wie in Jerusalem, so auch in Rom für Christus zu zeugen. (Apostelgesch. 17, 22 und 23, 11.) Darüber die sel. stigmatisirte Nonne Ida und rechts die hl. Juliana von Falconeri. Diese zweite Travee ist an den Lesinen von den Statuen der hl. Kirchenlehrer Augustinus und Hieronymus flankirt. Die letztere und die des hl. Johannes des Täufers umrahmt plastisch die östliche Travee der Nordseite, deren Gemälde zu beiden Seiten des Fensters links die Begegnung der heiligen Petrus und Paulus auf ihrem Gang zum Martertod, rechts die schwebenden Gestalten der beiden Apostelfürsten darstellen, Segen spendend der Stadt Rom und dem Erdfreis. Darüber sind die Bilder des sel. Heinrich, Kardinals, Kreuzzugs-predigers, und des hl. Abalgotos, Bischofs. In demselben Joch über dem Gesims setzen sich die Szenen aus dem Leben des hl. Bernhards, von Osten nach Westen fortschreitend, fort. Wir erblicken da, gegenüber der Kanzel, den hl. Bernhard auf dem Konzil von Sens, Abälard seiner Irrthümer überführend, darunter den Schrifttext: *qui fecerit et docuerit, hic magnus vocabitur in regno coelorum.* „Wer sie thut und lehrt, der wird groß heißen im Himmelreiche“. Matth. 5, 19. Wie hier die hervorragende Thätigkeit des hl. Bernhards, nämlich seine Wachsamkeit

gegenüber den Neuerungen in der Lehre und sein Kampf gegen die zeitgenössischen Ketzereien charakterisirt ist, so schildert das nächste Bild in der mittleren Trabe die ihn als Prediger der Kreuzzüge. Er war „unter denen, die vom Papst erwählt wurden, diesen dem Herrn angenehmen Auftrag zu erfüllen, der erste und vorzüglichste Bevollmächtigte, ein Mann von heiliger Rede und in allen Dingen und überall von unsterblichem Andenken“, wie der Chronist sagt, also hiedurch und durch seine Verbindungen mit den berühmtesten Personen geeignet, die Gläubigen zu thatkräftigem Mitleid mit dem Elend Jerusalems und des hl. Landes zu entflammen. Wie ein Text zu allen seinen Reden steht die Klage des Propheten Jeremias unter dem Bilde: *Hereditas nostra versa est ad alienos, domus nostrae ad extraneos*. „Unser Erbe ist zu Theil geworden den Fremden, unsere Häuser den Ausländern.“ (Klagelieder 5, 2.) Zuletzt folgt die rührende Szene vom Tode des Heiligen. *Morere, ut vivas, sepelire, ut resurgas*. „Stirb, auf daß du lebest, steige ins Grab, auf daß du auferstehst.“ Diese Inschrift, ein Wort des hl. Augustinus, (de verbo Apost. serm. 169. cap. 13. Nr. 16.) gießt den Hauch heiligen Ernstes und seliger Freude über das ganze Bild aus.

Noch übrig ist das letzte Joch. Es ist von der Empore für die größere Orgel beherrscht und durchschnitten, wodurch eine andere Eintheilung des Raums für die malerische Ausstattung bedingt ist. An den Wänden rechts und links von der Orgel sind die Bilder David's und der hl. Cäcilia, jener mit der Inschrift aus Psalm 88, 2: *Misericordias domini in aeternum cantabo* und Psalm 150, 3: *Laudate eum in sono tubae — laudate eum in psalterio et cithara*. „Lobet den Herrn mit Posaunenschall — lobet ihn mit Harfen und Cithern.“ Vers 4 steht unter dem Bilde der hl. Cäcilia: *Laudate Dominum in chordis et organo*. „Lobet den Herrn mit Saiten und Pfeifen.“ Nebenbilder sind St. Urban, Papst zur Zeit der heiligen Cäcilia und der von diesem getaufte Gemahl derselben, der hl. Valerianus, Martyrer. Dort sehen wir die Legende: *Ad Urbanum papam veniens Valerianus ab eo baptizatur,*

(Valerianus kam zu Urbanus, dem Papst, und wurde von ihm getauft) und beim andern: *Valerianus Caeciliam orantem in cubiculo invenit*. (Valerianus fand Cäcilia in ihrem Gemache betend.) An der vorspringenden Mittelfront der Brüstung vollendet eine Inschrift in zwei Medaillons zu beiden Seiten den Inhalt und Sinn dieser Texte: *Exultemus Domino Regi summo, qui suum sanctificavit tabernaculum*. „Lobt uns frohlocken dem Herrn, dem höchsten König, der seine Wohnung geheiligt hat.“

Die Kirche entbehrt einer eigentlichen Vorhalle. Der Raum unter der Empore ist als solche vom Maler gedacht. Da, wo in der alten christlichen Zeit den Büßern ihr Platz angewiesen war, haben unsere Voreltern die Darstellung des verlorenen Paradieses geliebt. Diesem entsprechend ist, rechts vom eintretenden Besuchter, das Bild der aus dem Paradiese verstoßenen Stammeltern, rechts das der Familie Adams in der Buße. Ueber dem Thürbogen des Westportals fehlt diejenige nicht, die Gott schon im Paradies als Morgenstern der Hoffnung verheißen. Ueber dem geschnitzten Bilde derselben steht der Gruß der Christenheit an sie: *Salve Regina*.

Nicht weniger reich ist der dekorative Theil der malerischen Ausstattung. Im Scheitel des Tonnengewölbes waren vier Wappen anzubringen. Sie reden eine Zeichensprache, welche man in der Kirche stets für zulässig hielt. Das erste, östliche, ist das päpstliche, das zweite zeigt den Kaiseradler des Hauses Habsburg, das den aus dem Vaterland vertriebenen Konventualen Wettingens hier so freudig eine neue Heimat gewährt und sie bis heute geschützt hat; das dritte erinnert nicht bloß an das Mutterkloster Wettingen, sondern ist heute noch das Klosterwappen, welchem im vierten, dem von Mehrerau, ein neuer Zuwachs mit dem Rechte eines Priorats geworden ist. Noch zwei andere sind an der Brüstung der Orgelbühne: das des gräflichen Hauses Maczynski auf der Südseite, nördlich das der Gemahlin des jetzigen Herrn der Herrschaft, aus dem Hause Wallerstein. Die Dankbarkeit hat ihnen dort einen Platz gegeben, damit sie

auch der Nachwelt mit ihrer Symbolik verkünden, was sie heute sagen.

Aus den vielen Theilen der Dekoration können wir uns nicht versagen, einige als besonders gelungen herauszuheben: die Teppichmalerei im Chor, Querschiff und unter der Empore, die Thonfließ-Imitation unter den Fenstern im Schiff, die Säulen vor und unter der Empore, die Dekorirungen der Querschiffe, die Architekturen an der Ostwand des Unterchors über dem Seitenaltar und der Chororgel. Im Gebiet der Holzmalerei ist die Kanzel mit Auszeichnung zu nennen; auch Meister Vertsch hat in ihr ein schönes Werk, in dem in Holz geschnitzten Reliquienstrein unter der Mensa des Hochaltars ein Meisterstück geliefert. Er ist leider zur genauen Berücksichtigung weniger zugänglich. Die Kanzel ist im Rechteck konstruirt, jedoch mit ungleichen Seiten; eine schmale und zwei Lang-Seiten gehen auf die Treppe und Rückwand; an den sichtbaren breiten Füllungen sind die Reliefbilder der vier Evangelisten, an den schmalen die Inschriften: *Euntes docete omnes gentes.* „Gehet hin und lehret alle Völker.“ *Siquis diligit me, sermonem meum servabit.* „Wenn mich Jemand liebt, so wird er mein Wort halten.“ (Joh. 14, 23.) Auf dem oberen Pfosten des Treppengeländers steht die Figur eines Engels, der einen, Treppe und Kanzel beleuchtenden Lichtträger hält. Die Füllung unter demselben ist dekorirt mit dem Bilde zweier Hirche unter dem Baum des Lebens, trinkend aus dem Strom des „lebendigen Wassers“, der den Wurzeln des Baumes entquillt. In dem durchbrochenen Thürmchen des Schallbeckens steht die Statue Jesu Christi als Lehrers der Welt.

Möge recht bald die Hoffnung in Erfüllung gehen, auch die jetzigen Fenster der Kirche durch andere Glasmalereien zu ersetzen, geeignet, den Malereien das rechte Licht zuzuführen und deren Wirkung zu erhöhen.

Wir schließen mit einer allgemeinen Betrachtung.

Von Altersher hat die Kirche die Malerei als die ihr verwandteste Dekoration in Dienst genommen. Aus vielen Gründen können die Werke der Tafelmalerei, an den Wänden einer Kirche aufgehängt,

den einheitlichen Charakter eines Bau-  
monuments nur stören. Man duldet sie da noch etwa in den Stationenbildern des Kreuzwegs. So bleiben der Tafelmalerei in der Kirche nur noch die Altäre. Aber auch hier ist sie, besonders in neuerer Zeit, auf ein sehr kleines Feld eingeschränkt. Die Flügelaltäre neueren Datums mit namhaften Bildern lassen sich zählen. Wir sind also auf dem besten Wege, der Malerei, wenn sie blos Tafelmalerei ist, die Thore der Kirche immer mehr zu verschließen und sie auf das enger gewordene Feld der religiösen Kabinetbilder einzuschränken. Es ist also ersichtlich: die Hebung, wo nicht zu sagen, die Rettung dieses Kunstzweigs für die Kirche liegt in der Monumental-Malerei. Das Verdienst derjenigen, welche ihr in diesem kritischen Augenblick in ihren Kirchen ein Asyl bieten, ist kein geringes. Eine nicht späte Zukunft wird das noch offener machen. Schwarz.

### Die ehemalige Cisterzienser- jetzt Pfarrkirche in Heiligkreuzthal O. Riedlingen

verdient im Archiv erwähnt zu werden einmal wegen ihrer Bauart und ihres Zubaus, sodann weil sie noch nicht restaurirt, aber der Reparatur bedürftig ist. Sie gehörte zum Kloster der Cisterzienserinnen. Kloster und Kirche wurden auf dem jetzigen Plage vom Grafen Egon von Landau um das Jahr 1157 zur Lösung eines Gelübdes erbaut und ihnen der Name Heiligkreuzthal gegeben, „wegen eines Stückleins oder Partikels vom hl. Kreuze, das er vom Kloster Andechs erhalten und dem Frauenkloster zum Geschenke machte.“ — Das Kloster bestand bis 1804 und wurde während der langen Zeit von 647 Jahren durch 39 Abtissinnen ehrenvoll geleitet. Die jetzige Kirche ist 3schiffig und gothisirt. Das Mittelschiff überragt die Seitenschiffe, hat im Lichtgaden gothische Fenster mit abwechselndem Maßwerke, ist gewölbt und ruht je auf 3 breiten Pfeilern. Diese sind ganz einfach eckig, haben statt des Kapitals eine Platte und einen Wulst und stehen stumpf ohne Sockel auf dem Boden auf. Die Seitenschiffe sind ebenfalls gewölbt, die Fenster haben

alle abwechselndes gothisches Maßwerk außer einem auf der nördlichen Seite, das noch den ursprünglichen Rundbogen hat. Der Chor schließt wie die meisten Cisterzienserkirchen im Vierecke gerabelinig ab, die 3 Fenster sind schlank, hoch und haben gothisches Maßwerk. Der jetzige gothische Bau des Schiffes ist unter der energischen Abtissin Frau Veronika von Niedtheim 1319 erbaut und gewölbt worden, der Chor wurde erst unter der Abtissin Frau Marianna von Holzinger a. 1699 erhöht und gewölbt. Die Gewölbe sind Kreuzgewölbe, die Rippen ruhen auf — von Menschen- oder Thiergestalten gezierten Consolen. Sieht man den Bau näher an, so wurde er offenbar auf den Grundmauern und den Pfeilern der früheren romanischen Kirche aufgebaut — oder wie es in den Urkunden heißt „erhöht und gewölbt“. Darauf deuten auch das noch vorhandene romanische Fenster, sowie die romanischen Dachfries auf der nördlichen Seite. Die Kirche hat schöne Verhältnisse und eine beträchtliche Höhe, macht darum einen erhebenden Eindruck. Sie war ursprünglich gemalt; man sieht z. B. die Fassung des Gewölbes im Schiffe noch durch den Weißel hindurch schimmern. Für die bald nothwendig werdende Reparatur ist es sehr zu wünschen, daß an eine stylgerechte Bemalung gedacht werde.

Der Innbau ist mitunter nicht weniger interessant. In erster Reihe gilt dies von dem Mittelfenster des Chores. Ursprünglich waren alle 3 Fenster bemalt, 2 sind zu Grunde gegangen, das mittlere blieb bis heute erhalten. Nach einer Inschrift in dem Fenster selbst ward es unter der Frau Elzebet van Stoffele — 1307—1312 eingesetzt und später 1319, als die Kirche gothisirt wurde, wohl von demselben Glasmaler mit reichen Baldachinen, Fialen und dem Maßwerke abgeschlossen. Es ist viertheilig und hat in 5 durch eiserne Sturmfangen getrennten Feldern 20 Heiligenfiguren, 4 Felder sind mit niederen gothischen Giebelchen bekrönt, das oberste mit feinen 4 Heiligen zieren die genannten pyramidalen Baldachine. Das Fenster ist für die Geschichte der Glasmalerei von Wichtigkeit. Im Jahre 1871 ließ die königl. Finanzkammer das beschädigte Fenster durch Hofglasmaler Wilhelm in Stutt-

gart mit einem Aufwand von 800 fl. restauriren. —

Der Hochaltar ist ein stilloses Gestell für Reliquienbehälter u. a., in dessen Mitte sich ein ganz ordinärer Drehtabernakel befindet. Mit der Zeit sollte er durch einen gothischen Tabernakelbau ersetzt werden. Die 6 Seitenaltäre sind ebensoviele Zierden der Kirche. Sie sind im Style der deutschen Renaissance im 16. und Anfangs des 17. Jahrhunderts rein und kunstgerecht gebaut und mit Reliefs, Skulpturen und Gemälden reich verziert und stehen an den 6 Pfeilern des Schiffes, je 3 auf einer Seite. Je zwei einander gegenüberstehende sind einander ähnlich, sonst haben sie durchaus abweichende Formen. Zwei waren Flügelaltäre. Die Flügel sind nicht mehr vorhanden. In 4 Aufsätzen sind Reliefs, in den zwei andern Gemälde. Eines dieser Gemälde trägt das Monogramm M. S. M. Z. V. — Martin Schaffner Maler zu Ulm. — Es ist auf Holz gemalt, stellt die heiligen drei Könige dar, ist gut erhalten und werthvoll. Die Originalität soll ernstlich noch nicht bestritten worden sein. Die Predellen aller Altären sind recht hübsch bemalt. Die Fassung ist noch die ursprüngliche. Es läßt sich leicht denken, daß die Altäre, um vor dem Zerfall bewahrt zu bleiben, eine recht baldige Reparatur brauchen. Leider wurden sie zur Popszeit durch Einsetzen von unförmlichen Schränken mit hl. Leibern unter den Predellen sehr verunstaltet. Gleichwohl läßt sich nach meinem Dafürhalten, da das Volk die hl. Leibern nicht wird entfernen lassen wollen, eine kunstgerechte Renovation vornehmen, und zwar ohne zu große Unkosten. Die fehlenden Theilchen an den Altären selbst lassen sich leicht nach vorhandenen Muster nachschneiden, viele liegen noch auf den Altären selbst herum, oder hängen noch lose an denselben. Werden diese Altäre ergänzt und in ihrer ursprünglichen Fassung hergestellt, dann sind sie eine große Zierde der Kirche, wenn sie auch ihrem Baustyle nicht entsprechen. Entfernen kann man nie nicht, da die kleine Gemeinde neue Altäre nicht erschwingen könnte. Hier heißt es, das gute Alte behalten und kunstgerecht herstellen.

Sehr beachtenswerth ist ferner die Bräu-

stung der Empore aus Steinmaßwerk mit dem Wappen der „Abtissin des Gozhaus Veronika v. Niedtheim“. Die ganz steinerne Brüstung hat ebenfalls noch die ursprüngliche Bemalung aus dem 14. Jahrhundert.

Endlich möchte ich noch auf die Chorstühle im Chor der Klosterfrauen, jetzt für den protestantischen Gottesdienst eingerichtet — aufmerksam machen. Sie sind von „Kunstschreiner Martin Zay aus Niedlingen 1533“ gemacht. Die Docken sind mit Figuren, ähnlich denen in Ulm, die Seitentheile der einzelnen Sitze mit Thiergehalten aller Art reich verziert. Das ganze Chorgestühl ist schön und einfach. Niedlingen soll im 15. und 16. Jahrhundert mehrere Künstlerfamilien gehabt haben. Der Kreuzgang ist ein großartig angelegter gothischer Bau, reich geschmückt mit Grabmonumenten, alten und späteren Wandgemälden, zum Theil übertüncht, zum Theil noch gut erhalten, und Abbildungen der 39 Abtissinnen mit kurzen oder längeren Lebensabrissen in Knittelversen vom vorigen Jahrhundert. Die königl. Finanzkammer hat die schadhafte Theile restauriren lassen. Sehr zu wünschen wäre es, daß auch der Theil, der als Remise für das Bräuhaus benützt wird, frei gelassen würde. Es befinden sich in demselben noch ziemlich gut erhaltene Fresken. — Ein Besuch der Kirche in Heiligkreuzthal lohnt sich. — Säggle.

## Ueber die Bedeutung der alten Wandmalereien für die Gegenwart.

Von allen Seiten mehrten sich die Nachrichten, daß alte, monumentale Malereien aufgedeckt werden. Wie erfreulich diese Erscheinung an sich ist, so möchte man doch oft fast wünschen, daß dem Eifer im Suchen nach diesen großen Schätzen etwas Einhalt gethan werde, bis bessere Erkenntniß und tieferes Erfassen der Kunst ihm ebenbürtig zur Seite stehen. Doch sind Ausbesserungen an den Kirchenwänden wegen Zerklüftungen, Ablösen und Aufblähen des Bewurfses oder der letzten Lünche u. dergl. nicht selten nothwendig geboten, man kann ihnen nicht mehr ausweichen, es muß etwas geschehen. In solchen Fällen gilt es wohl vor anderem

die betreffenden Flächen genauer zu untersuchen, ob sie nicht etwa einst auch bemalt waren. Denn nimmt man auf einen allfälligen alten Gemälbeschmuck nicht Rücksicht, so kann bei der geringsten und oberflächlichsten Ausbesserung durch die gewöhnlich rohe Hand des Maurers den unter der Lünche liegenden Bildern ein großer Schaden zugefügt werden. Wir vermuthen dies nicht etwa nur so, sondern sprechen es auf vieljährige sehr traurige Erfahrungen gestützt, hiemit mit Sicherheit aus. Indem es aber wenige Kirchen aus dem Mittelalter gibt, die nicht irgendwie bemalt wurden, wie die neuesten Forschungen zur Genüge bezeugen, so dürfte nach unserer Ansicht keine zur Blosslegung alter Wandbilder gebotene Gelegenheit unterlassen werden, um diese vor weiterem Barbaismus zu bewahren. Bei sorgfältigem Beklopfen der Wände mittelst eines hölzernen Hammers oder Aufkleben von Linnenstücken, um dann bei deren Los-trennung die Lünchschichte mitzureißen, kommen nicht selten die alten Bilder in einem ganz brauchbaren Zustande an's Tageslicht und bilden eine ehrwürdige Kirchenzierde. Ein Mißstand ist es allerdings, wenn die Heiligenfiguren zerrissen oder doch scheckig aussehen. Da wird dem Volke gegenüber und hinsichtlich des gebotenen Anstandes für ein Gotteshaus eine Nachhilfe, Ergänzung und selbst Uebermalung einzelner Stellen eine unausbleibliche Folge bleiben. Aber wie! sollten wir solchen Erfordernissen mit unserer Kunsttechnik und dem Kunstverständnis wirklich im Großen und Allgemeinen ganz ohnmächtig gegenüber stehen? Sollten sich nicht wenigstens einzelne geübtere Hände finden lassen, die Probe zu bestehen und ein altes Wandbild in befriedigender Weise nach seinem Charakter zu ergänzen und auszubessern? Vorsicht in einem höheren Grade wird hierin gewiß nöthig sein. Doch gibt es wenigstens einzelne Kunstfreunde, die im Stande wären, unsere leider meist modern akademisch gebildeten Maler zu überwachen und zu leiten. Wir meinen, man soll ein bloßgelegtes altes Wandgemälde, selbst wenn es durch den Spitzhammer arg zugerichtet erscheint, wieder herzustellen suchen, indem zuerst die intakt gebliebenen Stellen ins Auge gefaßt werden und erst nachdem

diese gewaschen, studirt und verstanden sind, geht man zu den übrigen, kittet hier wiederum nur die kleinsten Vertiefungen und Ritze aus, und schreitet sofort zu den größeren und schwierigen Defektstellen vor, bis alle verkittet und ausgebessert sind. Einen solchen Stufengang haben wir selbst einigemale versucht und am Ende fanden es die Arbeiter selbst nur schwer heraus, welche Stellen alt, welche neu waren. Erst dieser Tage fand ein tüchtiger Archäologe, dem die alten Malereien Italiens und Deutschlands sehr wohl bekannt und von ihm durchforscht waren, ein Wandbild für ganz intakt, und doch waren unter unseren eigenen Augen manche Stellen darin ergänzt und ausgebessert worden, nachdem nach obiger Angabe war vorangegangen worden. Von Seite des Künstlers braucht es vor anderem Interesse an den alten Meisterwerken, dann wird sich bei ihm die gehörige Geduld und bald eine befriedigende Praxis in der Zeichnung wie im Kolorit und den verschiedenen Charakteren und Richtungen von selbst ergeben. Was sich mit einigem Fleiß und geringer Ausdauer selbst bei Erstlingsversuchen erreichen läßt, hierüber erlauben wir uns beisehalber auf die Kirche von Terlan in Südtirol, bei Bozen, hinzuweisen. Dieser 1380 begonnene Bau wurde im edlen gothischen Stile aufgeführt, außen mit fein gehauenen Sandsteinquadern bekleidet und innen von unten bis oben an allen Wänden und Gewölben reich bemalt. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts oder etwas früher hatte man diese vielen Bilder alle ausnahmslos übertüncht, dann an vielen Stellen Nägel eingeschlagen, um Statuen und Bildtafeln zu befestigen. (Schluß folgt.)

### Zur christlichen Symbolik.

Die Aufstellung der Hähne auf den Thürmen ist uralte und hat ihre symbolische Bedeutung. Wilhelmus Durandus, Bischof von Yvande (14. Jahrh.), schreibt in seinem *Rationale divin. officiorum*, daß der Hahn auf den Kirchthürmen das Symbol der Prediger sei; der Hahn bezeichnet nämlich durch seinen Ruf die Stunde und weckt die Schläfer. Aber zuerst ermuntert er sich selbst, indem er seine Flügel schlägt. Wie sich der Hahn gegen den Wind dreht, so widerstehen die Prediger denen, die sich gegen den Herrn empören und machen sie fort und fort auf ihre Vergehen aufmerksam. Die feststehende Stange,

auf der sich der Hahn dreht, bedeutet das unverdrehbare, feststehende Wort; seine Befestigung über dem Kreuze zeigt die Grundlage an, auf der das Wort beruht, welches der Prediger auszulegen hat. Eine weniger symbolische, aber hoch poetische Schilderung gibt Walston, ein englischer Schriftsteller des 10. Jahrhunderts, in seiner Lebensbeschreibung des hl. Switin von dem Hahne auf dem Thurme der Kirche zu Winchester.

### Korrespondenz.

S. . . . 17. Okt. 1884.

Wenn man die Grundzüge über den Altar, in specie Tabernakelbau im „Archiv“ liest, wird's einem bei dem Gegensatz von Soll und Ist ganz ungemüthlich. Noch ungemüthlicher aber war mir die Entdeckung, daß 7 unter den 8 Altären unter . . . . . Kirche höchst wahrscheinlich exekrirt sind. Vor . . . Jahren vermauerte . . . . . den gothischen Styl in Kofoko. Die Mensa wurde so überbaut, daß nur ca. Ein Fuß frei blieb. Der alte Altarstein wurde in bauchiger Form umlattet, um Stukkatur anzubringen. Die Höhlung zwischen Altar und Stukkatur wurde mit einem Brettchen überdeckt und so die abulterine Mensastäche mit Cement übergossen. Auch angenommen, daß der ursprüngliche Altar nicht exekrirt wurde, ist er insofern unbrauchbar, als man Hostie und Kelch viel zu weit einwärts poniren müßte; das . . . . . hat für Portitalia entschieden. Porribeil klingt es, daß ein Barrer bei dem Aufbau eines neuen Altar-Aufsages die Zerstörung des Altars nicht verhinderte; den eigentlichen Altar bildete nun eine hohle Truhe, in das Altar Brett wurde ein selbst fabricirtes Portatile eingelegt, bei dessen Wegnahme man in den finstern leeren Raum des Altars-Innern blicken konnte. Nach der Reformation, sagt Jaussen, bauten Fürsten die Kirchen. Als Theaterliebhaber wollten sie auch in den Kirchen Theaterwerk, und als Freunde der Oper sorgten sie dafür, daß das Theaterorchester auch im Heiligthum seine Nachtlänge habe. Ich habe schon gedacht, daß die unanständige Haltung der Kirchenbesucher eine Kopie der tanzenden Engelfiguren sei und daß wahre Andacht durch den Anblick von Basen, Maabesten, Draperien, der Staffage von Blauen, Kameelen, Turbanen, Kriegsfahnen und Kanonen nicht gefördert werde. Die erste Predigt bei der Weihe der hiesigen . . . Kirche von Seb. Sauer anno 1757 und die Dettmanns-Predigten bei der Weihe der hiesigen . . . Kirche in . . . spiegeln den Geist jener Zeit. Ueber die letztgenannten Predigten äußerte der sel. Bischof Ketteler: „Ach wie hat man damals das Wort Gottes behandelt“ (— auch im Kofokostyl)!

### Anfrage.

An einem schönen, alten gothischen Kelche finden sich in den sechs Feldern des Rinaufes die Buchstaben J. b. e. c. v. o. Da es bisher nicht gelungen ist, sie zu erklären, so ergeht die öffentliche Bitte um Aufschluß.

G. (Hannover), 21. Dez. 1884.

U.



# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Dr. Fr. J. Schwarz in Ellwangen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Dr. Fr. J. Schwarz.

Mr. 3.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 1. 35 durch die württemb. (M. 1. 20 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 1. 50 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Frck. 2. 50 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatt“ in Stuttgart, Militärstr. 2 E, zum Preise von M. 1. 35 halbjährlich.

1885.

## Grammatik der kirchlichen Baukunst.

Von Dr. Fr. J. Schwarz.

(Fortsetzung.)

### B. Haupt- oder Kranzgesims.

Noch viel unentbehrlicher, als das tragende Sockelgesims ist das krönende Hauptgesims, welches den Abschluß der Umfassungsmauer nach oben bildet und auf das Dach überleitet. Wie ein Kranz legt es sich um den Mauerabschluß, daher es auch Kranzgesims genannt wird. Der konstruktive Grund seiner Existenz ist die Ableitung des Traufwassers von der Mauer; dazu würde streng genommen eine Platte genügen, unprofilirt, wie sie oben Fig. 3 gegeben ist. Das Auge will aber mehr: es verlangt eine Formation, welche nicht bloß Abwechslung der Linien bietet, sondern die nützliche Funktion des Kranzgesimses lebhaft zum Ausdruck bringt. Schon die Aegypter schlossen ihre Kunstbauten mit einem Kranzgesims Fig. 29.

#### Aegyptisches Hauptgesims.

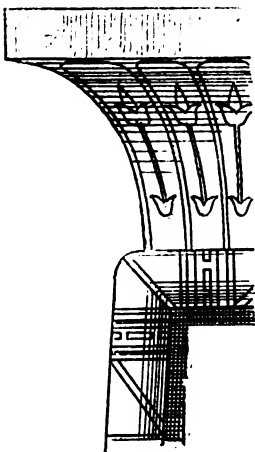


Fig. 29.

aus einer Hohlkehle und Platte; der darunter befindliche Rundstab ist die um die glatte, wie eine Böschung ansteigende Mauer horizontal u. senkrecht laufende Einfassung der glatten Mauer.

Zur Veranschaulichung des antiken Hauptgesimses geben wir in Fig. 30 und 31 zwei Beispiele, Darstellungen des in der Kunstsprache

mit dem Namen „Gebälk“ bezeichneten Bauteils. Dieses Gebälk besteht aus drei Theilen, in der Reihenfolge von unten nach oben aus dem Epistylon oder Architrav, d. h. dem in drei Faszien oder Bänder getheilten, mit einem Gesimschen gekrönten untern Theile, dann aus dem Thrinkos oder Fries, im dorischen Styl mit den sog. Triglyphen und der Metope beforirt, im Original der Fig. 31 mit Kestiefs geziert, und endlich aus dem eigentlichen Hauptgesims. Diese Theile springen in ihren Unterschieden in beiden gegebenen Beispielen sogleich in die Augen. Das erste Fig. 30 gehört dem jonischen Styl an und ist den Tempel-Reliefs in Eleusis entnommen, das zweite Fig. 31 dem Titusbogen in Rom und gehört dem jonisch-korinthischen Styl an.

Wir fassen von beiden Beispielen nur das Hauptgesims — das Geison — im engeren Sinne des Worts in's Auge.

In Fig. 30 hat es drei Hauptglieder: Zahnfries, Hängeplatte und Sima (Karnies), zwischen ihnen die kleineren bindenden Glieder. Vom Thrinkos aus leitet ein schwacher Kehlleisten zum Zahnfries über, von diesem ein Plättchen und ein stärkerer Kehlleisten zu der weit ausladenden Hängeplatte, dem Gesims- theil, auf welchem der Accent des ganzen Gesimses ruht. Ihre untere Fläche ist von vorn nach einwärts unterschritten, und zwar aus zwei Gründen: je mehr das Gewicht des ausladenden Theils der Platte verringert wird, desto mehr wird ihr Schwerpunkt auf das Auflager zurückgeworfen, desto sicherer ruht also auch die Platte auf ihrem Lager. Ferner bildet die Unterschneidung mittelst ihres anfänglich steileren Anlaufs die sogenannte Wassernase, welche das Abträufeln des Regenwassers befördert und das Zu-

rückfließen desselben bis zum Gebälk ver- hindert. Auf den der Hängeplatte folgen- den Bindegliedern, einem Plättchen, einem aus schon genanntem Grunde gleichfalls

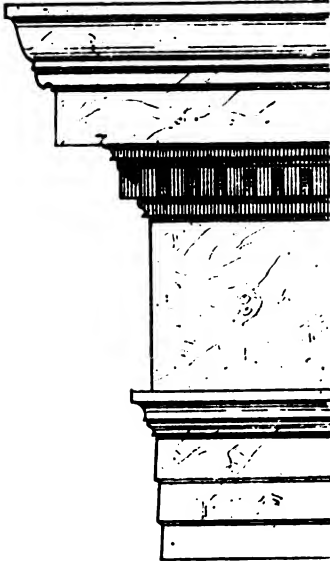


Fig. 30.  
Jonisches Gebälk mit Hauptgesims aus den Ruinen von Eleusis.

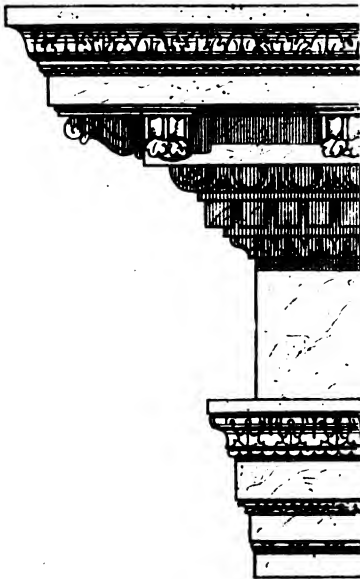


Fig. 31.  
Jonisch-korinthisches Gebälk mit Hauptgesims vom Titusbogen in Rom.

unterschnittenen Viertelsstab und einer Schräge folgt das letzte Glied des Gesimses, der Kinnleisten oder die Sima, in der Form eines oben durch ein Plätt-

chen verstärkten Karnies, aus welcher innen die Wasserrinne ausgehauen ist.

Um das Wasser sicher vom Gebäude ableiten zu können, wurde die Traufrinne in bestimmten Abständen mit Löwentöpfen versehen, aus deren durchlöchernten Rachen sich das Wasser weit über das Hauptgesims weg ausgoß.

Fig. 31 gibt ein reich decorirtes römisches Gebälk. Schon die Zwischenglieder der drei Bänder des Architravs sind mit Perlenschnur und Blätterwerk ornamentirt; der Fries (Thrintos) ist Träger reicher Reliefs und eben so üppig ist das Hauptgesims ausgestattet. Kehlleisten mit Blattwerk, Plättchen mit Zahnschnitt, Viertelswulst mit dem sog. Eierstab leiten zu einer Platte mit reich ornamentirten sog. Modillons, d. h. Sparren-Köpfe oder Consolen, mit jonischen Voluten und verschlungenen Delphinen geziert; sie tragen die eigentliche, gleichfalls reich verzierte Hängeplatte, deren Ornamente in unserer etwas kleineren Zeichnung der Deutlichkeit wegen weggelassen sind, wie auch die Reliefs des Frieses. Auf der Hängeplatte ruht wiederum die mit Blattwerk verzierte Sima.

Die Hauptgesimse der altchristlichen Bauten haben einen von den antiken abweichenden Charakter. Im Wesentlichen bilden sie sich durch zwei- oder mehrfache Lagen immer weiter ausladender Platten, welche durch verschieden geformte Kragsteine unterstützt sind, d. h. durch vorspringende Steine, welche etwas tragen; oft sind dieselben durch über Eck gelegte, mit ihren rechtwinkligen Spitzen vortretende Platten ersetzt. Wir geben nach Hübsch Pl. V. 36 ein Beispiel in Fig. 32,

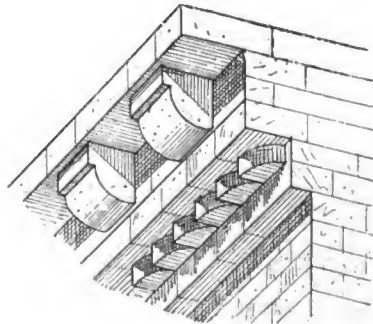


Fig. 32.  
Altchristliches Hauptgesims.

welches die Gliederung und deren Behandlung lehrreich veranschaulicht. Das unterste Glied ist eine unprofilirte, schwach ausladende, daher auch nicht unterstützte dünnere Platte. Die zweite, weiter ausgekragte ist durch Kragsteine unterstützt, welche, im Vertikalschnitt unprofilirt, im Grundriß einen Viertelkreis bilden; die obere Hängeplatte, gleichfalls unprofilirt, ist von Kragsteinen getragen, deren Profil Viertelstabs und Plättchen darstellt. Hübsch Pl. V. gibt in Nr. 28—37 noch weitere Beispiele, welche mehr oder weniger ganz denselben Charakter aufweisen. Wellenförmige Profil-Elemente in den Hängeplatten selbst treten durchweg nur ganz mäßig auf. Bei aller Einfachheit der Technik wird man diesen Gesimsen Kraft und plastische Wirkung nicht absprechen können.

Das Hauptgesims erhält oft noch eine zierende Zugabe in einem unter ihm horizontal geführten Fries, z. B. dem Rundbogenfries, der später im romanischen Styl am häufigsten Aufnahme und Anwendung gefunden hat.

Die romanische Bauperiode hat in der Bildung ihrer Hauptgesimse einen großen Formen-Reichtum entfaltet. Sie hat zur Erreichung dieses Ziels theils die antiken Profil-Elemente beigezogen und sie durch häufigere Verwendung des Rundstabs und der Kehle erweitert, theils ganz charakteristische Verzierungen zu Hilfe genommen, Zahnfries über Eck gestellt, allein oder abwechselnd mit Rundstab, Diamantschnitt, Schachbrettverzierung, sich überschneidende Rundbogen, Blattwerk (wie an der Abteikirche zu Trebitsch in Mähren). Selten fehlte dabei der unter dem Gesims umlaufende, ihm wie ein Zierband beigegebene Rundbogenfries mit und ohne Consolen. Diese Kunst-Epoche liebte dabei große Abwechslung bei den verschiedenen Hauptgesimsen einer und derselben Kirche. So hat die romanische Stifts- (Pfarr-) Kirche in Ellwangen, 1100—1124 erbaut, je ein besonders geformtes Hauptgesims am Hauptschiff, sowohl der Süd- als der Nordseite, den Hauptnebenschiffen, am Unterchor, an der Abside des Hauptchors, den zwei Absiden der Nebenschöre und den Absiden des Querschiffs, Nichts zu sagen von den Thürmen. Da eine große Zahl

unserer Leser im Besitze des Buchs „die ehemalige Benediktiner-Abtei-Kirche zum hl. Vitus in Ellwangen“ ist, so dürfen wir hier wohl darauf Bezug nehmen und besonders auf § 12 S. 33—35 und S. 43 mit Blatt 11 und 12 bezüglich des begründenden Details verweisen; überdies fügen wir hier in Fig. 33 das reichste

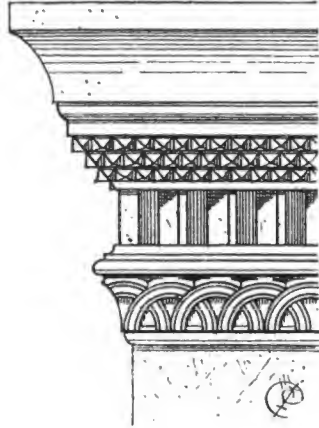


Fig. 33.  
Stifts- (Pfarr-) Kirche in Ellwangen,  
Hauptgesims der Südseite des Mittelschiffs.

derselben, nämlich das Hauptgesims der Südseite des Mittelschiffs (ohne Rundbogenfries) bei. In den verschiedenen Gliedern dieser, an einem Bauwerk sich findenden Gesimse sind die beiden, oben geschilderten Eigenthümlichkeiten des romanischen Hauptgesimses, Gebrauch der antiken wie eigener Profil-Elemente und Neigung zu eigenartiger Dekoration veranschaulicht. Wir finden da neben dem charakteristischen Gesims Fig. 33 die unterschrittene Hängeplatte mit Wassernase, den Karnies wie den Kehlleisten, die Kehle und den Wulst. Das in Fig. 33 gegebene Gesims ist 1,18 m, mit Einschluß seines Rundbogenfrieses 1,89 m hoch und hat eine Ausladung von 0,44 m. Ebenso charakteristisch ist das Hauptgesims der Hauptchorabside: an der Umfassungsmauer ein kräftig ausladender Rundstab, dann eine nach auswärts geneigte Kehle, ein noch weiter ausladendes Plättchen; dann zwischen diesem und einer wiederum mehr ausladenden Kehle, ein Zierglied, bestehend aus über Eck stehendem, an der vordern Kante abgefastem Zahnfries, abwechselnd mit Rundstab, nach der Kehle ein Plättchen, zuletzt Rundstab mit Platte.

Fig. 34 gibt in der Kehle, dem einzigen Profilglied außer der Deckplatte, eine andere, diesem Styl eigenthümliche Verzierung. Sie gleicht in ihrem Charakter der Schachbrettverzierung, aber in der — der

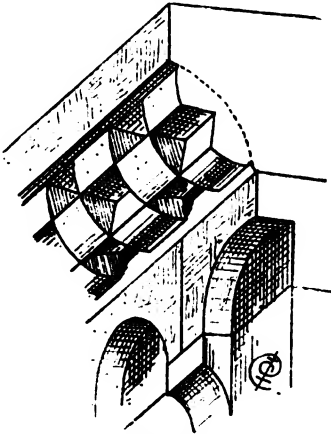


Fig. 34.  
Hauptgesims der Kirche Schweizer (Elsaß).

Hohlkehle entgegengesetzten Bewegung der Wellenlinie folgend ist sie nicht plan, sondern im Kreise gebildet und erhöht so durch die verschiedene Wirkung von Licht und Schatten den Effekt des Hauptgliedes des einfachen Gesimses.

Daß auch Kragsteine zur Unterstützung der Hängeplatte als stylgerecht gelten, be-

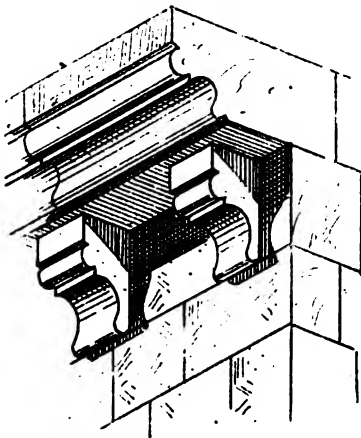


Fig. 35.  
Hauptgesims der Kathedrale von Langres (Frankreich) XII. Jahrhundert.

weist das Hauptgesims der Kathedrale von Langres Fig. 35. Man beachte aber die von der Antike abweichende Profilierung, sowohl der Hängeplatte als der Consolen, beziehungsweise die entscheidende Form der den Gegen-

satz bildenden, Abwechslung erzeugenden Glieder, Rundstab und Hohlkehle.

Vom Hauptgesims in Backstein gibt Fig. 36 ein Beispiel der einfachsten

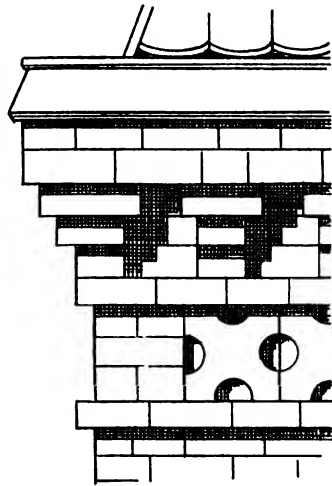


Fig. 36.  
Hauptgesims in Backstein.

Art, welches, abgesehen von dem Fries, ohne besondere Formsteine ausführbar ist. Jedoch läßt das Material auch Bildungen mit angemessen profilirten Formsteinen zu. Nur ist darauf zu sehen, daß die Lagerfuge immer zwischen zwei Gesims-Elemente fällt.

Gothische Hauptgesimse. Als charakteristische Profil-Elemente treten hier die Schräge und die überschnittene Hohlkehle auf. Zu dem Rundstab tritt in der Hoch- und Spätgotik noch die Birnform, wie in Fig. 38. Geometrische und Laubornamente der Gesimse sind von der Früh- bis zur Spätgotik gebräuchlich. In Fig. 37 und 38 sind zunächst zwei Beispiele aus der Früh- und Hochgotik gegeben.

Ueber dem Hauptgesims Fig. 37 läuft eine Gallerie, welche in der Zeichnung noch angedeutet ist. Die mäßig geschweifte Hohlkehle, welche das erste über die Mauer ausladende Plättchen mit dieser verbindet, ist mit einem Laubornament geziert, welches die wellenförmige Bewegung der Kehle nachahmt und mit seiner Spitze noch als das Plättchen tragend erscheint, somit neben der ornamentalen Bedeutung eine konstruktive Funktion hat. Die folgende Hohlkehle überschneidet das nächste Gesims-

glied, eine Schräge, sehr stark, wie es die punktirte, das Bild der Kehle ergänzende Linie anzeigt.

Das Beispiel der entwickelten Gotik Fig. 38 weist in dem dem Rundstab folgenden Gliede gleichfalls eine überschrittene Hohlkehle auf, die hieburch und durch den der vortretenden Birnform entstammenden Schatten als das accentuirte Hauptglied des ganzen Profils erscheint.

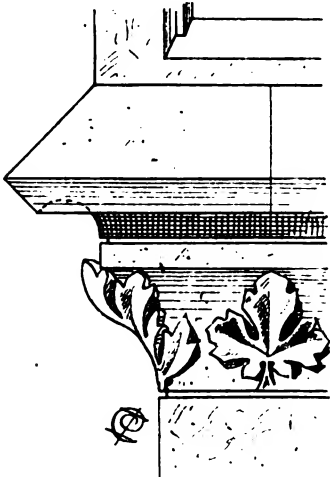


Fig. 37.  
Hauptgesims vom Nebenstift des Münsters in Colmar (Elsaß.).

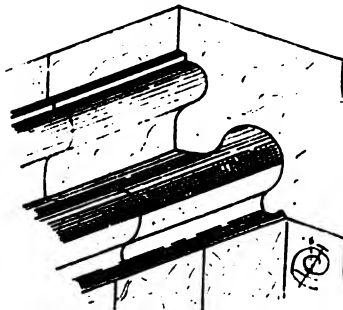


Fig. 38.  
Hauptgesims der Spitalkirche in Colmar (Elsaß.).

Die Spätgotik sei durch Fig. 39 und 40 vertreten.

Der zusammengesetzte Fries, Rundbogen mit Kleeblatt, in der umgekehrten Lilie endend, sei hier zugleich Repräsentant der verschiedenen sonst noch gebräuchlichen Gesims-Verzierungen, als da sind: einfacher Rundbogen- und Spitzbogen-Fries, Spitzbogen-Fries in Kleeblatt- (gebrochener Spitzbogen-) Form; Fries in

Vierpaß-Form u. dergl. Bei Backsteinbauten wird oft schon durch einfaches Versetzen der Steine ein mäanderartiger Fries gebildet.

Es ist nicht zu läugnen, daß ein reichgegliedertes Hauptgesims aus Werksteinen in die Kosten läuft. Und doch ist ein Kunstbau ohne ein dem übrigen Charakter des Baues angemessenes Hauptgesims nicht wohl denkbar. Daher ist das Streben

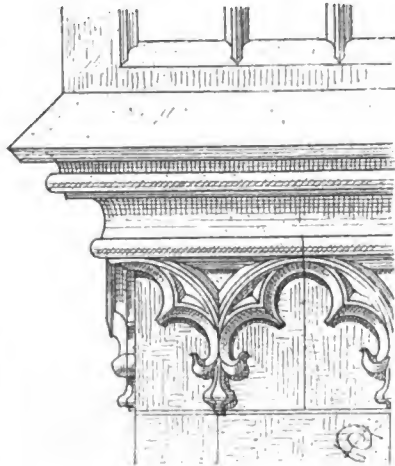


Fig. 39.  
Hauptgesims vom Thurm der Kirche in Thann (Elsaß.). Spätgotisch.

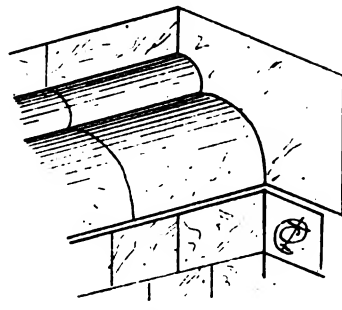


Fig. 40.  
Hauptgesims der Pfarrkirche in Kleinsüssen (Württemberg).

nach einfachen Formen berechtigt. Ein Muster derart bietet die Fig. 40, ein Muster nicht zu slavischer Nachahmung, sondern zur Ermunterung, auch in den einfachsten Verhältnissen dieses Bauglied nicht zu vernachlässigen.

Hauptgesims der Renaissance. Ueber das, was oben zum Hauptgesims der Antike gesagt worden ist, ist für unsere Zwecke nicht mehr viel zu bemerken. Die

Hauptgesimse der italienischen Früh-Renaissance haben mit ihren weit vorspringenden Hängeplatten, wie überhaupt der Styl im Allgemeinen, den Vorzug vor denen der deutschen Renaissance, deren Hängeplatten zweckwidrig nur mäßig ausladen; sie sind plumper und verrathen, dem Charakter der deutschen Renaissance überhaupt entsprechend, oft fremdartige Elemente der Ornamentation. Ein schönes, von ähnlichen Fehlern freigebliches Beispiel, dem Rathhaus zu Heilbronn entnommen, gibt Fig. 41.

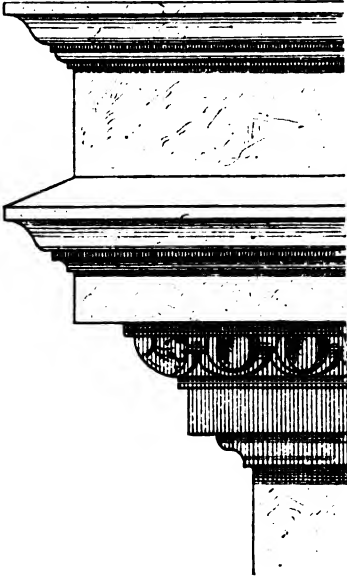


Fig. 41.  
Hauptgesims vom Rathhaus in Heilbronn.

Seinem Charakter nach gehört es auch offenbar nicht der deutschen, sondern der italienischen Früh-Renaissance an.  
(Fortsetzung folgt.)

### Ueber die Bedeutung der alten Wandmalereien für die Gegenwart. (Schluß.)

Vor wenigen Jahren war bereits der sog. Dekorationsmaler bestimmt, um für viele Hunderte von Gulden das Ganze in modern-gothischer Weise zimmerartig zu dekoriren. Dem Anstürmen von ein paar Kunstfreunden gelang es aber, die Erlaubniß zu erwirken, vorher an mehreren Stellen die Wände zu untersuchen, ob etwa größere Bildcyclen unter der Lünche verborgen liegen, weil an ein paar Stellen zufällig die Lünche von

selbst sich losgeschält hatte und interessante Kompositionen zum Vorschein kamen. Wider alles Erwarten erwies sich das ganze Innere prachtvoll bemalt. Mit Ausnahme einzelner Stellen traten alle Bilder genau kenntlich und theilweise wohl erhalten wieder hervor. Jetzt nach vorgenommener Ausbesserung macht das Ganze einen überwältigenden, großartigen Eindruck auf Jedermann, auf den schlichten Dorfbewohner wie den modernen Künstler und den Archäologen. Die Terlaner Kirche ist zu Ehren Mariens geweiht und fast alle Bilder beziehen sich unmittelbar auf die Schutzheilige. Den polygonen Chorschluß schmücken in erster Reihe die 14 Nothhelfer (darunter ausnahmsweise: Magnus Abt und Magnus Diakon von Rom); die zweite Reihe nehmen die Apostel unter zierlichen Baldachinen ein und darüber beginnt die Mariengeschichte: 1) Verkündigung; 2) Heimsuchung; 3) Geburt Christi; 4) Anbetung der Könige; 5) Flucht nach Aegypten; 6) Rückkehr von derselben und Einzug in Nazareth; 7) Stillleben in Nazareth; 8) Auffindung des Jesusknaben im Tempel. Gerade über dem Fenster hinter dem Altar ist 9) Christus die Kelter tretend nach Isaia: torcular calcavi solus etc. in großartigen Zügen, und etwas tiefer Maria mit Johannes Ev. in demüthiger, stehender Stellung angebracht. Die übrigen tieferen Flächen des Chores nehmen größere Bilder ein, als: 10) der Tod der hl. Jungfrau; 11) ihr Begräbniß durch die Apostel und 12) ihre Krönung durch Christus. Dann schließen sich an: 13) Maria vom hl. Skapulier oder der Gürtelbruderschaft, ihren Schutzmantel über die Mitglieder aus allen Ständen ausbreitend; darunter segnet 14) St. Nikolaus als Patron gegen Wassergefahr den Sturm auf dem Meere. Gegenüber belebt 15) prachtvoll eine hehre Gestalt der apokalyptischen Madonna das ganze Feld, und gleichsam als Sockel dieses Bildes dient 16) die Gestalt des Patriarchen Jakob mit spielenden Engeln in Verbindung mit einem noch tiefer stehenden, figurenreichen Bilde, das die Verwandtschaft des Herrn darstellt. 17) Den Triumphbogen schmückt zu oberst und zwar gegen den Altar hin die Kreuzigungsgruppe sammt den beiden Schächern, umgeben von trauernden Engeln. Im Schiffe 18) setzen sich die

Szenen aus dem Leben Mariens fort oder treten theilweise jene aus ihren früheren Jugendjahren auf, wie 19) Joachims Opfer und Traumgesicht in der Wüste; 20) seine Begegnung mit Anna an der goldenen Tempelpforte; 21) Mariens Geburt; 22) deren Vermählung; 23) ein Votivbild des Stifters und Erbauers der Kirche: Sigmund von Niedertbor, um Nachkommenschaft flehend; 24) der bethlehemitische Kindermord; 25) die Beschreibung; 26) Anbetung Jesu in der Krippe von Seite Mariens; 27) Aufopferung im Tempel; 28) Maria breitet den Schutzmantel über die bedrängte Christenheit aus, eine Stiftung der Herren von Egen, noch heute Besitzer in Terlan; 29) vier Gruppen psallirender Engel am Gewölbe; ferner 30) ebendasselbst die vier Evangelisten mit Inhaltsangabe ihrer Evangelien; 31) Johannes der Täufer und gegenüber seine Mutter Elisabeth; 32) Mariahilf und Christus als Ecce homo, umgeben von den Leidenswerkzeugen; 33) die vier lateinischen Kirchenväter. Ein Feld wurde unbemalt gefunden und dasselbe schmückt das letzte Gericht nach einer alten Miniatur, veröffentlicht von Prof. Klein. Die Terlaner Kirche hat auch ein Nebenschiff, wie dies in Tyrol öfter vorkommt, und dessen Chörchen schmückt: 34) der Tod des heiligen Alexius; 35) am Gewölbe erscheinen die Kirchenväter und Evangelisten, und den übrigen Raum an der Wand beleben verschiedene heilige Bischöfe. Der Maler des Schiffes mit seinen prachtvollen Bordüren als Umrahmung der Bilder und Begleitung der kräftigen Rippen des Kreuzgewölbes ist laut Inschrift bekannt; sie heißt: hanch pichturam fecit fieri sigmund de Nidertboer et uxor sua Margaretha de vilanders pro omnib. eor. eredib. factum est hoch opus in die sanch johannes baptista. hanch pichturam fecit anno dni. MCCCCVII. hans stocinger pictor de bosano (Bozen). Die Bilder des Chores sind älter und reichen nach ihrer großartigeren Komposition, ihren noch gravirten und vergoldeten Kleidersäumen zweifelsohne ins 14. Jahrhundert zurück. Dahin gehören auch die oben übersehenen Figuren auf den dunkelblauen, reich bestirnten Gewölbekappen, als: der

segnende Christus mit dem Evangelienbuch in einer regenbogenfarbigen Mandorla mit der großartigen Darstellung der Evangelistenzeichen in den nächst anliegenden Feldern. Dunkelblau ist auch der Hintergrund im Schiffe, an den Wänden, wie am Gewölbe. Alle größeren Sterne haben auch rothe Strahlen zwischen den goldenen, was sich sehr gut macht. Hinsichtlich der seltener vorkommenden Darstellungen glauben wir besonders anführen zu können: Die Rückkehr aus Aegypten und den Einzug in Nazareth, sowie das nächste Bild daran, wo Anna als Großmutter die Stelle einer Kindsmagd vertritt; denn die Zimmermannswerkstätte als Szene für das Stillleben in Nazareth scheint erst der neuen Kunst anzugehören. Bei der Flucht nach Aegypten biegen die Palmen ihre Aeste, Jesus segnet die Frucht und Maria pflückt sie. Bei der Auffindung im Tempel erscheint Jesus nicht als Schüler unter den Schriftgelehrten, sondern auf einem Throne sitzend lehrt er, seine Jugendgenossen und Freunde nämlich, welche, wie die Legende ausdrücklich bemerkt, mit ihm nach Jerusalem gekommen waren. Die apokalyptische Madonna hält das Kind in den Armen, ohne Zweifel um das Wort mulier näher auszudrücken. Sie steht auf der ganzen Mondeskugel, aber deren obere Hälfte ist beleuchtet; hinter dem Rücken der edlen Frauengestalt breitet sich eine große, reich umstrahlte Sonnenscheibe aus, während 12 Sterne die Krone der hl. Jungfrau umgeben. Die Technik ist bei allen Gemälden eine und dieselbe, nämlich eine tüchtige Temperamalerei mit einem fetten Bindemittel, denn bei einem feinen Reiben mit dem Fingernagel entsteht ein Glanz. Aus diesem Grunde und um der vorherrschenden Feuchtigkeit zu begegnen, wurde bei den Restaurationen Wachs angewendet, vermischt mit etwas Del.

Wie sehr die Wiederherstellung des Innern der Terlaner Kirche nach alter, ursprünglicher Weise Anklang findet, beweist unter anderem der Umstand, daß es wenige Tage im Jahre sind, wo sie nicht von Fremden besucht wird.

Terlan (Südtirol).

A. G.

## Nochmals der Osterstock.

Die Anfragen bezüglich der Ausführung der in den letzten Dezember- und Januar-Nummern des „Archivs“ gemachten Vorschläge und Zeichnungen für den Osterstock mehrten sich, zum Beweise, daß sie ein Bedürfnis berührt haben. Um mehreren Anfragen gleichzeitig zu entsprechen, diene zur Antwort, daß es nach unserer Ansicht vollkommen zulässig ist, den Osterstock aus Fichtenholz zu fertigen, ihm eine Mahagoniholz-Beize zu geben und die entsprechenden Glieder zu vergolden. Um dem Fichtenholz die Mahagonifarbe zu geben, bestreicht man dasselbe (nach Mittheilungen im „Chemischen Centralblatt“) mit einem Gemisch von 1 Theil Salpetersäure und 10 Theilen Wasser. Das Holz darf, wenn es ein schönes Aussehen annehmen soll, nicht zu harzig sein. Nach dem Trocknen polirt man es mit Schellackfirniß. Asphalt, mit Terpentin gemischt, gibt dem Holze ebenfalls das Aussehen des Mahagoni. Uebrigens ist Mahagoni-Beize in jeder gut eingerichteten Farbenhandlung vorrätzig.

## Miszellen.

(Zeichnungen in Bleistift oder Tusche zu konserviren.) Dies geschieht nach Mittheilung in den „Industrie-Blättern“ am besten dadurch, daß man die Zeichnungen mit Kollobodium von der Konsistenz, wie die Photographen es gebrauchen, überzieht, nachdem demselben 2 Proz. Stearin zugesetzt sind. Man legt die Zeichnung auf eine Glas Tafel oder ein Brett und übergießt sie mit Kollobodium in der gleichen Weise, wie der Photograph seine Platten übergießt. Nach 10 bis 20 Minuten ist die Zeichnung trocken und vollständig weiß, hat einen matten Glanz und ist so gut konservirt, daß man dieselbe mit Wasser abwaschen kann, ohne befürchten zu müssen, sie zu verderben.

## Antwort auf Anfrage „Archiv“ 1885, Seite 24.

1) Die Kelschinschrift i. b. e. c. v. o. ist ohne Zweifel der Name IHESUS, wie er gewöhnlich auf den sechs Pasten der gotthischen Kelsche sich findet. Das b ist ein gotthisches h, undeutlich gebildet, c ist seit altchristlichen Zeiten durchgängig s und das o ein verflümmertes c. Vergl. Giefers, Altarfeld 1856 S. 13.

München.

Dr. Schmid.

2) Die Buchstaben auf den sechs Pasten des

Kelches: i. b. e. c. v. o. sind ohne allen Zweifel der Name Jesus. Entweder sind sie wegen Beschädigung nicht mehr recht zu entziffern, oder sie sind von Haus aus nicht genau gebildet. Es scheinen gotthische Minuskeln zu sein. Bei b kann der untere gekrümmte Strich fehlen oder verlegt sein, so daß dann das h wie b aussieht; s ist in der Mitte des Wortes, wie c gebildet. Das c am Schlusse ist vielleicht undeutlich gebildet, so daß es für ein o gehalten werden kann.

Wochenwangen.

Ede lmann.

3) Die gleiche Mittheilung erhalten wir durch Herrn Reuter, bischöflichen Sekretär in Frauenberg.

Neuestens mehrten sich, besonders in Bayern, die Fälle, daß Poststellen die Annahme des Abonnements auf das „Archiv“ verweigern, manchmal unter dem Vorgeben, dasselbe habe mit 1. Jan. 1885 zu erscheinen aufgehört. Wir bitten die Herrn Abonnenten, in solchen Weigerungsfällen den Poststellen gegenüber auf ihrem Abonnement zu bestehen, dabei aber den Titel „Archiv für christliche Kunst“ (im Gegensatz zu dem in Berlin erscheinenden „Archiv für kirchliche Kunst“, vorherrschend für nichtkatholische Bedürfnisse geschrieben,) genau anzugeben, ebenso auch den Verlagsort „Stuttgart“, im abermaligen Weigerungsfalle aber bei der nächst-vorgesetzten Postbehörde Beschwerde zu erheben. — Beschwerden wegen Nicht-Ablieferung einzelner Nummern sind gleichfalls nur bei der Poststelle vorzubringen, bei welcher das Abonnement bezahlt wurde, nicht aber bei der Expedition oder Redaktion; gemäß den bestehenden Postvorschriften sind sie hier ganz wirkungslos.

Mehrfach laufen auch bei der Redaktion Bestellungen ein; wir bitten sie an die Expedition des „Archivs“, Stuttgart Militär-Strasse 2 E, zu richten und den Pränumerations-Betrag mit 2 M. 70 Pf. pr. Jahr beizulegen, falls Post-Bestellung nicht vorgezogen wird.

Zwei sinnstörende Druckfehler, welche zu unserm Bedauern stehen blieben, bitten wir zu verbessern, nämlich:

Jahrgang 1884 Seite 95, Spalte 2, Zeile 21 von unten lies Lur ovium statt Lurovius.

Jahrgang 1885 Seite 8, Spalte 1, Zeile 25 von oben lies näch t l i c h e n statt weltlichen.

Von Nr. 1/6 des „Archivs“ (I. Semester 1885), deren erste Auflage gänzlich vergriffen war, ist eine

## == Zweite Auflage ==

veranstaltet worden, und es können daher vollständige Exemplare des ganzen Jahrgangs 1883 sowie des Jahrgangs 1884 durch die Post und alle Buchhandlungen à 3 M. ganzjährig, M. 1. 50 für je ein Halbjahr, oder gegen Einsendung von M. 1. 35 für je ein Halbjahr oder M. 2. 70 ganzjährig direkt von der Exped. ds. Bl. jederzeit bezogen werden.



# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Dr. Fr. J. Schwarz in Ellwangen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Dr. Fr. J. Schwarz.

Nr. 4.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 1. 35 durch die württemb. (M. 1. 20 im Stuttg. Postbezirk), M. 1. 50 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Preis 2. 50 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Altstädterstr. 2 B, zum Preise von M. 1. 35 halbjährlich.

1885.

## Grammatik der kirchlichen Baukunst.

Von Dr. Fr. J. Schwarz.

(Fortsetzung.)

### C. Giebelgesimse.

Ob wir der Besprechung der mit dem Hauptgesims in Verbindung stehenden sog. Wasserspeier einige eigene Zeilen widmen, ist noch des Giebelgesimses Erwähnung zu thun; denn es ist nichts anderes, als die Bekrönung, das Kranzgesims einer steigenden Mauer, wie sie der Giebel eines Gebäudes, einer Kirche oder eines Thurmes naturgemäß darstellt. Wie daher der Abschluß einer horizontalen Mauer aus ästhetischen und praktischen Gründen einen Gesims Abschluß fordert, so auch die steigende Giebelmauer in allen den Himmelsstrichen, die eine steigende Bedachung zum Bedürfnis machen. Selbst die antiken Kulturvölker konnten derselben nicht ganz entbehren und haben darnach ihre Monumente eingerichtet. Doch können wir bei diesem Gegenstand von der Darstellung ihrer Bau-Praxis absehen und gleich auf die im Abendland gebräuchlich gewesenen Stylgattungen übergehen. Im Allgemeinen galten für die Giebelgesimse die Profilirungsgesetze des Hauptgesimses, natürlich unter Berücksichtigung der beiderseitigen Verschiedenheit der Mauermassen und der Verhältnisse. Kürze halber dürfen wir uns wohl noch einmal erlauben, bezüglich des romanischen Stils auf die Giebelprofile der Ellwanger Stifts- (Pfarr-) Kirche in Blatt 12 Fig. 27 und 28 zu verweisen. In dem einen tritt aus der zurückgelegten Mauer eine Kehle, von welcher aus ein Plättchen zu einem Viertelsstab überleitet; in dem andern steigt aus der zurückgelegten Mauer ein Rundstab, auf welchen die gleichgeformte Kehle und dann eine Platte folgt. Sehr oft ist die

Kehle des Giebelgesimses ornamentirt, wie Fig. 42 veranschaulicht. Dazu tritt sehr

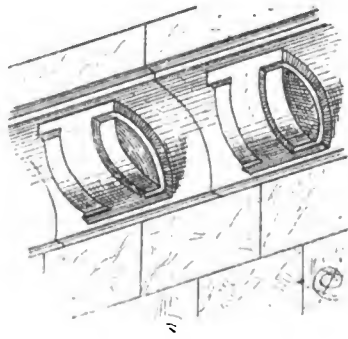


Fig. 42.

Giebelgesims der Kirche in Hoxheim (Elsaß).

häufig als weitere, jedoch schon außerhalb des Giebelgesimses liegende, der Mauer angehörige Dekoration, der mit dem Giebelgesims parallel ansteigende Rundbogenfries. Beide dekorative Elemente, den Rundbogenfries und das Ornament der Kehle treffen wir im Westgiebel der Stiftskirche Ellwangen (a. a. O. Blatt 14 Fig. 40, 41 und 42). Das Profil des Giebelgesimses ist ein über die Mauer stark ausladender Rundstab, eine auswärts gerichtete Schräge, dann die Kehle mit einem Stern-Ornament, ein senkrechtcs Plättchen,

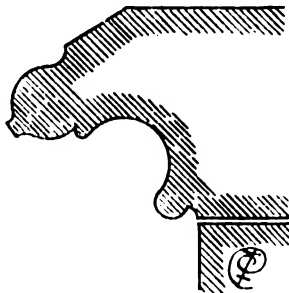


Fig. 43.

Gothisches Giebelgesims-Profil.

dann Rundstab und Platte, zwischen letzteren eine schwache Fuge. Aehnlich ist der

Westgiebel der St. Johanniskirche in Gmünd behandelt.

Ein gotisches Giebelgesims-Profil ist in Fig. 43 veranschaulicht. Zur Abwechslung repräsentirt die Zeichnung bloß das durch den Vertikal-Schnitt durch das Gesims sich ergebende Profil. Eine Ausladung führt das Gesims über die zurücktretende Mauer hinaus; es folgt ein Rundstab, Hohlkehle auf einem Durchmesser, der in seiner Verlängerung unter einem halben rechten Winkel auf die Giebelmauer trifft, dann ein kleiner Rundstab, das Birnprofil, eine Kehle und zuletzt die Wasser-Schräge. Von solch' reichen Bildungen kann nicht überall die Rede sein; aber der gotische Styl kann zu den einfachsten Mitteln greifen, bis zur bloßen Abfasung herab.

Auf Giebelgesimse der Thüren, Ziergiebel (z. B. über Portalen), Wimperge u. dgl. finden diese Gliederungen gleichfalls Anwendung.

#### D. Wasserspeier.

Eine der wesentlichsten Bedingungen, die Baumonumente in gutem baulichen Zustande zu erhalten, ist die Sorge für raschen und vollständigen Abfluß des von feuchten Niederschlägen herrührenden Wassers und die Verhinderung des Eindringens desselben in das Gebälk, die Mauertheile und das Fundament. Diese Funktion ist ja, wie wir schon gesehen haben, ein Hauptzweck der weiten Ausladung des Hauptgesimses. Noch weit besser wird dieser Zweck erreicht, wenn das Regenwasser in der in den Kinnleisten eingehauenen und mit entsprechendem Gefäll versehenen Rinne ab- und durch weitausladende, sich oft wiederholende Abzugskanäle weit über die Mauer und das Fundament ausgeführt wird. Diesem Zwecke dienen die sog. Wasserspeier, die deshalb, wo immer sie erscheinen, ein mit dem Hauptgesims zusammenhängender Baubestandtheil sind und im Zusammenhang mit ihm auch hier schon behandelt zu werden verdienen.

Schon die antike Welt bediente sich der Wasserspeier, wie das in Fig. 44 gegebene Beispiel beweist.

Eigenthümlicher Weise hat sich jedoch die christliche Baukunst bis zum Ende des 12. Jahrhunderts dieser Einrichtung niemals bedient, wenigstens ist ein Beispiel

davon nicht bekannt. Man begnügte sich mit dem ausladenden Hauptgesims, über welches das Wasser über die Mauer weg direkt auf den Boden träufelte. Etwas später, um das Jahr 1210, fieng man

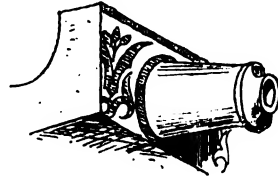


Fig. 44.  
Griechischer Wasserspeier.  
(Museum in Athen. Nach J. Durm  
im „Deutschen Bauhandbuch“.)

an, in dem Kinnleiste eine Rinne und von ihr ab von Distanz zu Distanz Ableitungsrinnen anzubringen. Erst um das Jahr 1220 erscheinen die eigentlichen Wasserspeier an der Kathedrale von Laon. Sie sind breit, bestehen aus zwei Steinschichten, einer unteren mit der Ableitungsrinne und einer oberen zur Deckung derselben, und ahmen hinsichtlich ihrer Form gleich bei ihrem ersten Auftreten die Gestalt phantastischer Thiere nach, plump modellirt, gerade um noch ihre Form erkennen zu lassen. (Viollet-le Duc, Dict. rais. de l'architecture française VI. 21.) Aber auch die Form eines Troges kommt schon in der frühgothischen Periode vor, wie das Beispiel Fig. 45 von der Stephanskirche in Mainz beweist. Aus der Platte a ist die Wasserrinne ausgehauen. Die Abflaurinne b ist gleichstart mit dem Kinn-

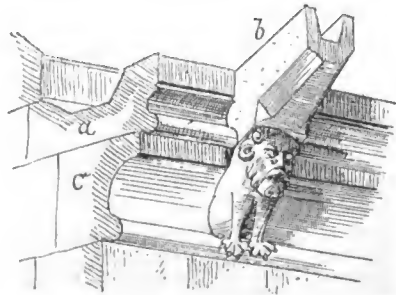


Fig. 45.  
Wasserspeier in Trogform, frühgothisch, von der  
Stephanskirche in Mainz. (Nach Ungewitter.)

leisten, in Viereckform, mit Ausnahme der untern abgefassten Fläche. Unterstützt ist sie durch eine Thiergegestalt, an der Consolenschicht c angebracht. Auch die oben genannten ersten Beispiele der Kathedrale

von Laon sind von Consolen in Thiergestalt unterstützt. Nicht bloße Verzierungssucht — um dies schon bei der ersten Gelegenheit zu bemerken — hat diesem Glied sein Dasein gegeben, sondern eine konstruktive Forderung. Die weit ausladende Abzugsrinne braucht eine Unterstützung, ein noch über den Rinnleisten hinausgehendes Auflager, daher bleibt in der Consolenschicht noch eine tragende Steinmasse unter der Rinne stehen. Das Schönheitsgefühl fordert jedoch die dekorative Behandlung des konstruktiv Nothwendigen, welche in diesem Falle über die bloße Profilierung des Steins hinaus- und in das Gebiet figürlicher Gebilde übergreift. Nach der vernünftigen Regel, das, was nicht konstruirt ist, auch nicht in der Form und Bedeutung einer bloßen Dekoration beizufügen, hat die stylrichtige Baukunst stets gehandelt.

Bald erkannte man den großen Vortheil, der sich mit zahlreichen Wasserspeiern an einem, zumal größeren Gebäude erzielen ließ. Je weiter nämlich die Wasserrinne das Wasser fortführen muß, bis es endlich durch eine Abflußröhre sich ergießen kann, desto mehr wächst durch neuen Zufluß seine Masse und desto weiter muß der hohle Raum der Rinne sein, um es zu fassen; und da überdies des nöthigen Gefälls wegen das Rinnfaal nur um so tiefer wird, je mehr es sich verlängert, so muß aus beiden Gründen die Rinnleistschicht um so höher und breiter werden, je weniger sich die Abflußröhren wiederholen. So entstanden die zahlreichen Wasserspeier. Hatte das Baumontument ein Strebepfeiler-System, so benützte man die Strebepfeiler, um durch sie hindurch — wenn sie mit ihren Fialen, d. h. Spitzhürmchen, das Hauptgesims überragten — oder im entgegengekehrten Falle über ihnen als Stützpunkten die Wasserspeier zu führen. In beiden Fällen boten sie eine Gelegenheit zu reicher Dekoration konstruktiver oder bildlicher Art. Fig. 46 gibt ein frühgothisches Beispiel eines über dem Strebepfeiler geführten Wasserspeiers. Die Traufrinne a ist in die obere Schicht des Hauptgesimses eingehauen; gleiche Höhe hat auch die Abflußröhre b in Trogform, bloß unten abgefaßt. Sie hat eine doppelte Stütze: von der Wasserchräge des Strebepfeilers

steigt ein Mauerpfeiler auf, dessen vordere Ecken bis zum beiderseitigen Scheitelpunkt abgefaßt sind. Auf dem Giebelgesims des Strebepfeilers ruht die zweite

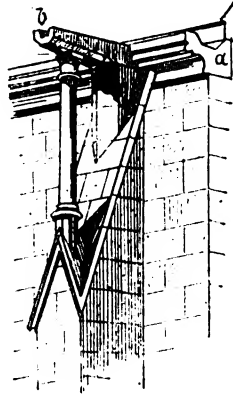


Fig. 46.  
Frühgothischer Wasserspeier von der Marienkirche in Warburg.  
(Nach Ungewitter.)

Stütze in Gestalt eines zierlichen Säulchens, auf ihr die Ablaufrinne.

Noch häufiger als die Trogform der Ablaufrinne ist die Gestalt eines lebenden Wesens, phantastisch gebildet, zur Anwendung gekommen: Vögel, vierfüßige Thiere oder Kombinationen von beiden, ja sogar menschliche Gestalten, ein Gefäß tragend, durch welches das Wasser sich ergießt. Bald sind sie nicht mehr blos Brustbilder, sondern ganze Thiere, die sich mit Pfoten oder Krallen und Klügeln an den obern Theil des Kranzgesimses anklammern oder halb Thier-, halb Menschengestalt, wie Fig. 47 zeigt.

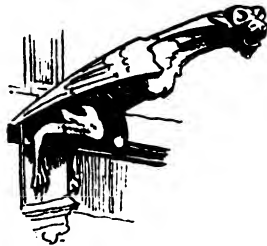


Fig. 47.  
Spätgothischer Wasserspeier,  
15. Jahrhundert. (Nach Viollet.)

Die Wasserableitung wurde aber, wie gesagt, auch durch die Strebepfeiler durchgeführt. Die gothischen Baumeister legten bei der Einwölbung des Schiffs proviso-

risch beckenförmige Vertiefungen in den Gewölbewinkeln an — da wo das Gewölbe mit der Umfassungsmauer zusammentrifft — um das Regenwasser in den Rinnsteinen der Strebebogen bis zur Vollendung der Bedachung abzuleiten. Die sorgfältige Einrichtung konnte sich erst in eine definitive verwandeln, sobald die oberste Traufrinne im Hauptgesims verlegt war, von wo aus sich alsdann das Wasser in einer beinahe vertikalen Leitung durch den Pfeiler in den Rinnstein des Strebebogens ausgoß. (Viollet a. a. O. VI. 24 und VI. 2 ff.) Aber auch bei sog. Hallenkirchen, welche keine Strebebogen haben, auf deren Rinnsteinen das Wasser abgeführt werden könnte, kommen Wasserspeier vor, die das abfließende Wasser aus den in den Strebepfeiler-Ausläufen gebildeten Sammelbecken und aus den durch die Strebepfeiler getriebenen fast vertikalen Senfschächten empfangen. Ein lehrreiches Beispiel für beide Arten liefert die spätgothische großartige Pfarrkirche zum hl. Kreuz in (Schwäbisch-) Gmünd.\* Sie ist eine dreischiffige Hallenkirche, also ohne erhöhtes Mittelschiff, der äußern Form nach wie eine einschiffige Kirche. Nur der 40 m lange Chor hat einen 3,40 m breiten Kapellenkranz mit niederem Pultdach, über welches Strebebogen des Hauptschiff-Strebesystems zu den 12 äußern Strebepfeilern überleiten. Alle übrigen Strebepfeiler des Schiffs, 16 an der Zahl, sind an der Umfassungsmauer bis zum Hauptgesims fortgeführt und enden über einer um die Kirche geführten, mit Maßwerk durchbrochenen Brüstung in kräftigen Nischen, deren Leib (d. h. Schaft) zugleich die Brüstungsposten bildet. Das Dach endet, weil ohne Schiffsparren, ringsum auf der innern Seite des Kranzgesimses, soweit es nicht von den Mauerlatten eingenommen ist. Die freie, zwischen Dach und Brüstung liegende Fläche des Kranzgesimses bildet zugleich den Boden des um die Kirche führenden Laufgangs, hat deswegen keine tiefe und breite Traufrinne, leitet vielmehr das Wasser durch ein mäßiges Gefäll nach der Außenseite hin, von

\*) Grundriß und Längenschnitt der nach dem Schema des St. Veitsdoms in Prag gebauten Kirche s. in Laib und Schwarz, Formenlehre des rom. u. goth. Baustyls, 2. Aufl. Taf. IX.

wo es in mehreren, nicht sehr tiefen und breiten Rinnen der vor der betreffenden Nische angebrachten Sammelöffnung zugeführt wird. Von dem Sammelbecken fließt das Wasser in einen fast senkrechten, in den Strebepfeiler eingehauenen Schacht, der sich alsbald nach rechts und links in der Richtung gegen die vordern Kanten des Pfeilers in zwei Arme theilt. Da, wo die Arme zu Tag treten, ist je ein Wasserspeier angebracht, in dessen Rinne das Wasser übertritt. Damit es ohne Krümmung in derselben Richtung rasch abfließen kann, müssen die Wasserspeier in der Achse der Arme liegen. Darum sind jene naturgemäß über Eck gestellt. Die 16 Schiff-Strebepfeiler haben also 32 Wasserspeier. Anders gestaltet sich die Anordnung im Chor. Durch den bis über das Hauptgesims aufsteigenden Strebepfeiler ergießt sich das Wasser in der eben beschriebenen Weise zunächst in den Rinnstein welcher auf der abgeplatteten Giebelbedachung des Strebebogens liegt, in jähem Fall den an der Außenmauer des Kapellenkranzes angebrachten Strebepfeilern zueilend; der in den äußern Pfeilern eingetriebene Senfschacht nimmt es auf, und theilt es, wie bei den Strebepfeilern des Schiffs, in zwei den vordern Kanten desselben zugewendete Arme, aus welchen es in die Ablaufrinne des Wasserspeiers übertritt. An einer Stelle des Hauptgesimses des Schiffs, zwischen den Vorhallen-Pfeilern, sowie am Kranzgesims der Treppenthürmchen finden sich büstenartige Wasserspeier ohne große Ausladung. In den 80 Wasserspeiern dieser Kirche sind also alle Arten derselben vertreten, sowohl in konstruktiver als dekorativer Beziehung. Freilich sind viele davon verwittert, theilweise bis zum Gesims gebrochen und nicht wieder hergestellt; denn die in den fünfziger Jahren begonnene Restauration ist wieder in's Stocken gerathen.

Ein so ausgedehntes System von Wasserspeiern plastischen Gebildes eignet sich allerdings nur für Kirchen reicher Anlage, besonders beim Strebebogen-System, und nicht einmal bei diesen ist es allgemein. In gewöhnlichen Verhältnissen darf und kann man sich mit dem Bewußtsein beruhigen, durch zweckentsprechende und dabei

schöne Anlage des Hauptgesimses der einzelnen Gebäudetheile alles gethan zu haben, was für Abführung des Regenwassers nöthig ist, soweit es mittelst des Hauptgesimses überhaupt geschehen kann. Verbindet man mit demselben die Anlage von Kandelrings um die Kirche, um das herabströmende Regenwasser möglichst rasch von der Umgebung der Kirche wegzuleiten und sein Eindringen in das Fundament zu verhindern, so ist das ungleich nützlicher und zugleich monumentaler, als die modernen Dachrinnen nebst Ablaufröhren von Blech.  
(Fortsetzung folgt.)

### Die Wandgemälde in Kleincomburg.

In einigen Worten wenigstens soll in diesen Blättern der vielleicht ältesten Wandgemälde gedacht werden, welche unser Land aufzuweisen hat, der 1882 entdeckt, auf Staatskosten durch Maler Voosen aus Köln restaurirt in Kleincomburg. Das Benediktiner-Nonnenkloster dieses Namens wurde zu Ehren des hl. Agibius (St. Gilles, daher das Kloster auch St. Gilgen heißt) durch den Grafen Heinrich von Rotenburg und den Mainzer Bürger Wignand, der zugleich Mitstifter des Klosters Großcomburg gewesen, im Jahr 1108 erbaut und blieb in Abhängigkeit von dem Benediktiner-Mönchskloster Großcomburg (Stälin, Württembergische Geschichte II, 700). Die Kirche ist dreischiffig, flachgedeckt, hat flachgedecktes Querschiff und tonnengewölbten Chor mit runder Absis, die bis zur Chorthöhe aufsteigt.

Eben dieser Chor nun hat unter einer schweren Leichendecke von Lünche Gemälde bewahrt, welche ihr Styl ins zwölfte Jahrhundert weist. Sie sind im restaurirten Zustand von Photograph Sinner in Tübingen auf 3 vorzüglichen Tafeln photographisch nachgebildet worden (Preis 3 Mark); ein kurz gefaßter Text, dessen Verfasser sich nicht nennt, ist beigegeben und führt in das Verständniß der Darstellungen ein; doch werden wir denselben in einigen Punkten zu corrigiren haben.

Nicht alle Gemäldereste, die sich fanden, konnten ergänzt und wiederhergestellt werden. Die Seitenwände des Chors

waren zunächst geschmückt mit einer, ca. 4 Meter über dem Boden, in breitem Band sich hinziehenden legendarischen Darstellung, aus welcher nur noch Reste von Thierdarstellungen, zwei Pferdeköpfe und der Hinterrörper eines Hirsches, erkennbar waren; diese historischen Bilder werden sich also zweifelsohne auf die Legende des hl. Agibius und auf die bekannte Jagd-episode bezogen haben, bei welcher die Hirschkuh zur Entdeckung des Einsiedlers führte. Ueber diesem Bilderstreifen erscheinen zwischen den Fenstern des Chors ernste, heheitsvolle Gestalten, welche Standort, Kleidung und Rolle oder Buch als Propheten erkennen läßt.

Das Tonnengewölbe ist der Länge nach in drei Felder getheilt; die beiden Seitenfelder füllen die Gestalten der zwölf Apostel aus; sie haben keine andern Attribute als Buch oder Rolle; nur Petrus hat den Schlüssel. Die wichtigsten Bilder aber enthält das Mittelfeld. Die überaus würdige, glaubenssichere und gefühlvolle Darstellung der ersten Heilthatsachen, auf welchen das ganze Christenthum ruht, schmückt den Zenith des Bau's, schreibt droben die Geheimnisse in Bilderschrift an, welche in der Kirche, auf dem Altare fortwirken, ihr Fortleben und ihre mythische Feier finden, und breitet ein farbenprächtiges Firmament aus über dem Throne Gottes und der Stätte des Opfers.

Drei Bilder sind zu unterscheiden. Das nächste an der Absis ist die Darstellung Christi als Keltertreters, die sich auch sonst häufig, wie hier, mit dem Kreuzesbilde combinirt findet. Den Keltertreter beim Propheten Isajas (63, 1 ff. vergl. Apok. 19, 15), der mit geröthetem Gewand von Bosra kommt und allein die Kelter tritt, erkennen die Väter in Christus wieder, welcher den Druck des göttlichen Bornes über die Sünde auf seine Menschheit überleitet und so ihr das Blut entpreßt werden läßt, das Sühne ist vor Gott und Erlösungswein für die Menschheit. Schon Origenes deutet diese typische Beziehung an; bei Augustinus und Gregorius findet sie sich ausgeführt. Schon die auf altchristlichen Sarkophagen sich findenden jäähnlchen Tröge, neben welchen ein Mann mit dem Stampfholze zum Zerdrücken der Trauben steht, oder in welche

die Engel Trauben sammeln, enthalten vielleicht Anspielungen auf den mystischen Keltertreter. Jedenfalls hat die Kunst frühzeitig diese typische Darstellung des Erlösungswertes aufgenommen; gewöhnlich hat Christus die Dornenkrone auf dem Haupt und zertritt Trauben in einer Kelterbütte; aus den Wundmalen fließt Blut. *Nack* (Christl. Bilderkreis S. 126) führt eine Darstellung an aus dem Karmeliterinnenkloster zu Parma, nach welcher Christus ebenfalls mit der Dornenkrone in einer Kelter mit zwei Schrauben steht; die Keltermutter ist das Kreuz; Christus hält sich, gebückt stehend, an der linken Schraube und gießt mit der Rechten aus einem Gefäß Blut in einen Kelch. Auf dem Deckengemälde zu Comburg sehen wir die Kelter auf einem Lager von 4 Balken. Christus steht im Keltertrog zwischen zwei Balkenrahmen, welche den schweren Querbalken, den Kelterbaum, tragen; an letzterem hält sich der Heiland, der im kurzen Gewand in der Haltung des Tretens dargestellt ist. Jesus trägt in der Rechten ein Spruchband; ein Mann steht neben der Kelter, der auf ihn hinweist und gleichfalls ein Spruchband hält. Letzterer ist offenbar der Prophet *Isajas* und die beiden Bänder, deren Schrift nicht mehr zu entziffern war, waren wohl beschrieben mit den Versen 2 und 3 des Kap. 63 bei *Isajas*.

Ob die alte Kunst mit dieser Darstellung speziell auf den Blutschweiß auf Gethsemane hinweisen wollte, ist mir zweifelhaft, wiewohl der Name Gethsemane = Delfelder diese Beziehung nahe legen möchte. Es wäre mit solch spezieller Absicht nicht vereinbar, daß dem Keltertreter die Dornenkrone und die Wundmale beigegeben wurden. Mir scheint es, daß das typologische Bild als eine Art Ergänzung zum Kreuzesbild hinzutreten sollte. Es that jener Kunst wehe, sowenig, oder, bei der Beschränktheit ihrer Darstellungsmittel, so gar nicht im Kreuzigungsbild die Freiwilligkeit des Leidens und Sterbens Jesu zum Ausdruck bringen zu können; diesen Mangel ergänzt das Bild des Keltertreters, der selbst und allein den Wein seines Blutes keltert.

Das Mittelbild zeigt das Kreuz; der Heiland mit langem Lententuch bekleidet, hat das Haupt auf die Schulter

gelegt; von seinen Händen laufen zwei Spruchbänder aus; der Kreuzestitel fehlt; dagegen ist am obern Ende des Kreuzes eine Figur in Brustbild zu erblicken, welche ebenfalls zwei Spruchbänder hält. Leider fehlen auch hier die Inschriften, sonst könnte man mit voller Gewißheit sagen, was man aus der kronartigen Kopfbedeckung und dem Mantel mit einiger Wahrscheinlichkeit erschließen kann, daß nämlich dies eine in's Kreuzbild hineingerückte Darstellung Gottesvaters ist. Zwei Gruppen stehen unter dem Kreuz: links Juden, an ihren Spitzhüten kenntlich; ihre Anführerin ist die Synagoge, eine weibliche Gestalt, die vom Kreuz sich entfernt und der die Krone vom Haupt fällt; rechts eilt in freudiger Heilbegier eine Frauengestalt, die Kirche, zum Kreuz hin, um in einem Kelch den aus der Seitenwunde fließenden Blutquell aufzufangen; ihr sind sieben Männer in demüthig gläubiger Haltung als Repräsentanten der christlichen Gemeinde beigegeben.

Den Cyklus schließt das Auferstehungsbild. Christus schwebt aus dem Grabe empor, Siegesfahne und Spruchband in der Hand. Als Zeugen für die Wahrheit seiner Auferstehung stehen auf der einen Seite des Grabes zwei Apostel, auf der andern zwei Frauen, vielleicht auch zwei Engel; ein schlafender Wächter liegt vor dem Grab. Höchst merkwürdig ist aber zwischen Kreuz und Grab des Heilands ein anderes offenes Grab eingefügt. Zwei Menschen sind darin sichtbar, von welchen der eine sich bereits halb aufgerichtet hat und die Hände emporhebt, der (oder die) andere noch im Todeschlummer liegt; zwei Propheten weisagen ins Grab hinein. Soll diese Darstellung dem christlichen Glauben und der Hoffnung Ausdruck geben, daß Jesu Auferstehung Unterpfeiler unserer künftigen Auferstehung sei? Bei dieser Auffassung erklärt sich die große Verschiedenheit nicht, welche zwischen den beiden Insassen des Grabes obwaltet. Es sind auch zwei Propheten ans Grab postirt, und zwar geht der Ausspruch des einen, wie durch die Richtung des Spruchbands klar ausgebrückt ist, auf den Auferweckten, der des andern auf den noch im Tod Liegenden. Wir werden demnach anzunehmen haben, daß der Meister hier nicht die *carnis resurrectio*, sondern jene geistige

Todtenerweckung in sein Erlösungsbild einverweben wollte, die eine Wirkung des Kreuzestodes und der Auferstehung Jesu ist, aber nur an Glaubenden und Wollenden sich vollzieht, den Ungläubigen im Tode und Grabe läßt.

Die Concha ist geschmückt mit einem hehren Bilde des Heilands in der großen Mandorla; seine Rechte segnet, die Linke hält eine Rolle. Die vier Evangelistensymbole schließen sich oben und unten an die Mandorla an, und je zwei Heiligengestalten stehen zu beiden Seiten. Die Persönlichkeiten sind schwer festzustellen, weil die damalige Kunst die spezifischen Attribute noch nicht hatte, sondern nur die allgemeine Charakterisirung durch Nimbus, Buch oder Rolle und durch die Gewänder kannte. Sicher ist nur soviel, daß der den photogr. Abbildungen beigegebene, sonst tüchtig gearbeitete Text Unrecht hat, wenn er in diesen vier Heiligen die großen Propheten, oder die vier Evangelisten vermuthet. Dem steht die Kleidung entschieden entgegen; nie erscheinen die Apostel oder Evangelisten, oder gar die Propheten in der eigentlich priesterlichen Gewandung: Albe, Casula, Stola; die eine Figur hat sogar die bischöfliche Dalmatik, eine andere das Pallium. Nur eine Gestalt, die erste rechts vom Heiland (vom Beschauer aus), hat andere Kleidung und bloße Füße. Wir haben vielmehr hier, an diesem Ehrenplatz unmittelbar neben dem Herrn, die besonderen Heiligen des Ordens und der Kirche zu suchen, und es ist über allen Zweifel erhaben, daß die ärmlich gekleidete, barfüßige Gestalt den hl. Megibius darstellt, dem Kirche und Kloster geweiht und der bekanntlich Einsiedler war. Die von der Mitte aus erste Figur der andern Seite ist ebenso unzweifelhaft der hl. Benedikt, dessen geistige Töchter das Kloster bewohnten. Bezüglich der beiden andern ist es schwer, eine Vermuthung zu wagen; jedenfalls sind sie zwei weitere Schutzheilige der Kirche und des Klosters.

Nun folgt unter der Concha noch ein durch ein Fenster entzweigetheilter Bildstreifen mit 6 Heiligen. Der angezogene Bericht sagt: „darunter steht eine Reihe von Heiligen: ein Geistlicher, ein Bischof und ein Abt, diese zwei mit Heiligenschein, dann wieder drei Geistliche; der Bischof

ist durch die ihm mit einer Hostie im Schnabel zufliegende Taube ohne Zweifel als der Bischof, welcher den Gothenkönig auf der Jagd zur Megibiushöhle begleitete, bezeichnet, der (wie Bischof Hilarius von Arles in Südfrankreich) durch eine Taube bei der Wahl bezeichnet worden ist; der Abt neben ihm ist natürlich der Heilige, welchem die Kirche geweiht ist.“

Diese ganze Deutung hat den bei Erklärung alter Bildwerke nicht seltenen Fehler viel zu großer Scharfsinnigkeit und erweist sich in jedem Punkt als nichtig. Der angebliche Geistliche ist nicht ein Priester im Unterschied von Bischof und Abt, denn er trägt das Pallium, und der Abt ist kein Abt, schon wegen der Inful. Der Bischof aber — und von dieser Figur, als der ganz sicher bestimmbar, ist bei Erklärung der ganzen Reihe auszugehen — ist kein Gothenbischof, sondern der hl. Papst Gregor d. Gr. Denn die Taube trägt keine Hostie im Schnabel, wie der Verf. in selbstmächtiger Bereicherung der Legende phantasirt, sondern hat als Symbol des hl. Geistes den Nimbus um ihr Köpfchen, und ist das ganz gewöhnliche stehende Attribut des hl. Papstes, der als Papst durch die höhere Inful von dem Bischof zu seiner Seite unterschieden ist. Ist diese Gestalt zweifellos der hl. Gregor, so liegt es nahe, in der ganzen Reihe die Kirchenväter dargestellt zu finden, und zwar wohl drei abendländische (Hieronymus, Gregorius, Augustinus oder Ambrosius) und drei griechische (Athanasius, Basilius und Chrysostomus). Alle sechs tragen das bischöfliche Gewand und das Pallium und haben ein Buch in der Hand, mit Ausnahme von einem (Hieronymus?), dem dafür die Aktion des Lehrens gegeben ist; nur zwei haben die Inful, St. Gregor und Ambrosius oder Augustinus. Als Abschluß zieht sich unter den Malereien ein Mäanderfries hin, der mit 7 Brustbildern von Engeln (drei anbetende in priesterlicher Kleidung, vier wachsaltende in Kriegerrüstung) geschmückt ist.

Diese Malereien sind ehrwürdige Vertreter einer Epoche, aus welcher zwar viele Miniaturen, aber nicht gerade viele Freskobilder sich bis auf unsere Zeit erhalten haben. Zweifellos stammen sie aus der sog. romanisch-byzantinischen Periode

ca. 1150 — 1250, und sind den im „Archiv“ 1884 S. 12 genannten anzureihen. Die Annahme, die im angeführten Texte sich findet, daß die Kirche von Kleincomburg zu gleicher Zeit ihren Schmuck erhielt, zu welcher der kunstsinrige Abt Hartwick (1108—1138) die große Stiftsbasilika in Großcomburg malerisch schmücken ließ, hat alle Wahrscheinlichkeit für sich. Der innere Werth der Bilder ist hoch anzuschlagen. Zunächst fällt jedem Beschauer wohlthuend ins Auge, die ebenso einfache als schöne Anordnung der Gemälde und Eintheilung des Raums. Mit welchem architektonischen Verständniß, mit welcher feinem Sinn und Gefühl für ihren Zweck und ihre Aufgabe ist hier die Malerei in den durch die Baukunst geschaffenen Raum eingetreten! Mit welcher zartem Gefühl hat sie über den kalten Stein ihre erwärmende Hülle ausgebreitet und ihm ein Gewand geschaffen, das den ganzen Organismus des Baus aufs schönste hervortreten läßt! Hochachtung nöthigen aber auch ab die kräftigen, tiefinnig symbolischen Formen, in welchen diese Gemälde das Credo ihrer Zeit aussprechen. Die ganze Haltung ist voll Ernstes und heiliger Würde. Durchweht von dieser Hoheit erscheint die Einfachheit und Sparsamkeit der romanischen Kunst wirklich nicht wie Mangel; sie macht nicht den Eindruck der Armuth, eignet ihr doch eine gewisse erhabene Majestät. Das ist eine Kunst, die wenig rebet, nicht weil sie wenig weiß, sondern weil sie unjomehr denkt und fühlt, und welche durch ihre feusche Schweigjamkeit zum Denken und Fühlen anleitet. Wird man auch keine Ursache haben, diesen Styl zum jetzt noch verbindlichen Kanon der monumentalen kirchlichen Malerei zu erheben, — etwas von dieser Ruhe, Getragenheit, Gemessenheit wird derselben immer zu wünschen sein und zu ihrem eigentlichen Charakter gehören. —

Dr. Keppeler.

### Zur Glockenkunde.

Eine von Theodosius Ernts in Ulm 1713 gegossene, kürzlich zerprungene und deshalb umzugehende Glocke der St. Nikolaus-Kapelle in Ellwangen gab mir die langersehnte Gelegenheit einer näheren Untersuchung der Glockenrippe. Allerlei Beobachtungen, die ich an mehreren Orten machte,

nährten in mir den Verdacht, daß nicht alle Glocken gleicher früherer Zeiten die Glockenrippe mit der erforderlichen Genauigkeit gebildet haben, ja daß sie manchmal sehr leichtsinnig zu Werk gegangen sind. Auch bei der besprochenen Glocke war ein solcher Verdacht begründet. Die Gelegenheit war also sehr erwünscht. Das Resultat ist folgendes. Die Glocke wiegt 156 Pfd., der Schlag (d. h. die Stelle der größten Metallstärke an dem Orte des Klüppel-Aufschlags) ist auf der einen Seite der größten, untern Peripherie 36,5 mm, auf der entgegengesetzten bloß 34 mm stark. Diese Ungleichheit setzt sich in der ganzen Höhe der Glocken-Rippe fort, in der Mitte ist der Durchmesser 18, bez. 15 mm, oben 12, bez. 9 mm. Nicht weniger auffallend, aber wahrscheinlich mit dem genannten Mißstand zusammenhängend, ist die Gestalt der untern Peripherie. Sie ist nicht ein voller Kreis, sondern excentrisch; von dem richtigen Mittelpunkt gemessen hat der Radius der einen Hälfte 25,02, der andere 24,98 cm. Der größte Durchmesser hat 50 cm, sollte aber nach dem Schlag 50,90, bez. 47,6 cm haben. Wenn auch die Dicke der Platte auf den Ton keinen Einfluß hat, so ist ihre Stärke von 17 mm, also  $\frac{1}{2}$  statt  $\frac{1}{3}$  Schlag, auffallend. Ist unter solchen Umständen die richtige Bedung der konsonirenden Töne Terz und Quint (oder Quart), und damit der harmonische Klang der Glocke möglich? Können sich die mittelbaren und unmittelbaren Glockentöne so bilden, daß die den Glocken eigenthümliche Klangfülle entsteht? Man prüft Orgeln zum Zweck der Uebernahme nicht bloß auf's Gehör hin, sondern technisch. Es thäte Noth, auch ein zu übernehmendes Glockengeläute mit gleicher Schärfe technisch zu prüfen. Für heute genügt es, die Aufmerksamkeit darauf gelenkt zu haben.

Schwarz.

### Herder'sche Verlagshandlung in Freiburg (Baden).

Corben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

#### Beißel, St., S. J., Geldwerth und Arbeitslohn im Mittelalter.

Eine kulturgeschichtliche Studie im Anschluß an die Baurechnungen des hl. Viktor zu Xanten. Mit vielen statistischen Tabellen. (27. Ergänzungsheft zu den „Stimmen aus Maria-Laach.“) gr. 8°. (VIII u. 190 S.) M. 2. 50. — Von demselben Verfasser ist vor Kurzem erschienen:

#### Die Bangeschichte der Kirche des

#### hl. Viktor zu Xanten. Nach den

Originalrechnungen und andern handschriftlichen Quellen dargestellt. Mit vielen Abbildungen. (23. und 24. Ergänzungsheft zu den „Stimmen aus Maria-Laach.“) gr. 8°. (XII u. 232 S.) M. 3. —



# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Dr. Fr. J. Schwarz in Ellwangen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Dr. Fr. J. Schwarz.

Nr. 5.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 1. 35 durch die württemb. (M. 1. 20 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 1. 50 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Preis 2. 50 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Militärstr. 2 E, zum Preise von M. 1. 35 halbjährlich.

1885.

## Grammatik der kirchlichen Baukunst.

Von Dr. Fr. J. Schwarz.

(Fortsetzung.)

### E. Gurtgesimse.

Wenn ein Gebäude aus mehreren Stockwerken besteht, so fordern dieselben Gründe der Schönheit und Nützlichkeit, welche dem Hauptgesims seine Entstehung gaben, auch die Abschließung jedes Stockwerks durch ein Trennungsglied, welches sich, wie das Hauptgesims als oberste Krönung über der Umfassungsmauer, zwischen den Stockwerken horizontal um die Seiten des Gebäudes herumzieht, wie ein Band oder Gürtel, daher es auch Gurtgesims genannt wird. Das Gurtgesims zwischen den Stockwerken der Fig. 3 (oben S. 3 des „Archivs“ 1885) möge das Besagte veranschaulichen. Nicht bloß Profanbauten, sondern auch kirchliche Monumente können ihrer bedürfen, besonders die Thürme, aber auch Kirchengebäude, wie die Beispiele des Doms von Speier und Trier, der Westfacade der Kirche des ehemaligen Klosters Hchillen (Wechselburg) u. a. zeigen, obgleich bei ihnen von einer Eintheilung in Stockwerke im eigentlichen Sinne des Wortes nicht die Rede sein kann. Bei Thurmbauten, und Strebeppfeilern gehören sie sogar zu den wesentlichen Elementen der künstlerischen Ausstattung mittelst lebhafter und wirksamer Gliederung.

Ähnliche Ursachen haben dem Hauptgesims wie dem Gurtgesimse das Entstehen gegeben. Daher ist es naturgemäß, daß sie sich auch in der Bildung und Profilierung sehr ähnlich sind. Das Gurtgesims wird immer geringere Dimension und Ausladung haben, weil es nur die geringere Wassermasse des auf die Wand eines einzigen Stockwerks fallenden seitlichen Schlagregens abzuleiten, und in ästhetischer Be-

ziehung bloß einen Theil, nicht aber die ganze Umfassungsmauer zu krönen hat. Daher können wir uns hier kurz fassen, indem wir auf die Bemerkungen verweisen, mit welchen wir die das Hauptgesims veranschaulichenden Darstellungen in Nr. 3 des Archivs Fig. 29—41 begleitet haben.

In allen Stylarten besteht das Gurtgesims aus einem oder mehreren, von der untern Wand aus vortretenden Profil-Elementen, welche mehr und mehr ausladend zum zweiten Bestandtheil, dem sogenannten Wassererschlag überleiten und ihn tragen. Das mögen zunächst zwei antike Gurtgesimse zeigen.

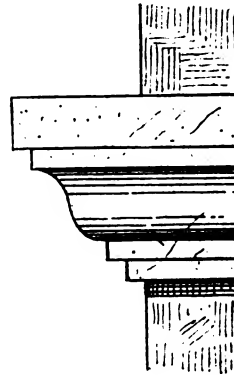


Fig. 48.  
Römischer Gurtgesims vom Colosseum in Rom.

In Fig. 48 sehen wir ein Plättchen, dann weiter ausladend ein zweites aus der Mauer treten. Daran schließt sich ein wellenförmiges Profil in der Form des Karnies, und zuletzt wieder ein Plättchen. Diese zusammen machen den ersten Bestandtheil des Gurtgesimses aus. Der zweite ist das Glied mit dem sogenannten Wassererschlag, in unserm Falle eine etwas ausladende Platte mit horizontaler Oberfläche, welche das herabtriefende Wasser aufzunehmen hat.

Zweckentsprechender ist der Wasserschlag abgescragt, wie in dem Gurtgesims Fig. 49, ebenfalls vom Kolosseum in Rom; denn sein Zweck ist ja neben einem ästhetischen auch der, den schnellen Ablauf des

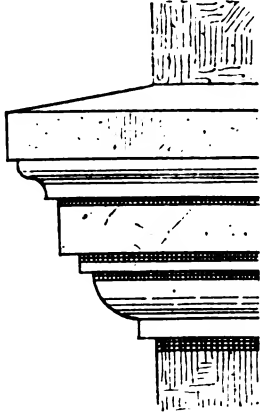


Fig. 49.  
Römisches Gurtgesims vom  
Kolosseum in Rom.

Wassers zu befördern und dessen Eindringen in die horizontalen Fugen des Gemauers zu verhindern. Die Profil-Elemente, aus welchen der andere Bestandtheil des Gesimses zusammengesetzt ist, sind an sich klar.

Von den altchristlichen Gurten geben wir ein Beispiel in Fig. 50.

Der Wasserschlag ist nur von zwei Gliedern unterstützt. Das untere besteht aus — der Länge nach aufgezogenen,

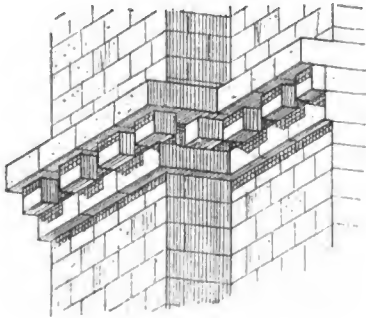


Fig. 50.  
Altchristliches Gurtgesims in Backstein.  
(Nach Gubich.)

nicht ganz mit der halben Breite ausladenden, das zweite aus Backsteinen, welche nach der Breite aufgezogen sind und von denen nur je der zweite über das untere Glied vortritt.

Das romanische Gurtgesims weist Profile auf, die in den Grenzen von der einfachsten Form bis zu den ornamentirten Gurten sich bewegen. An Thürmen ist es oft nur ein unprofilirtes Bandgesims, wie

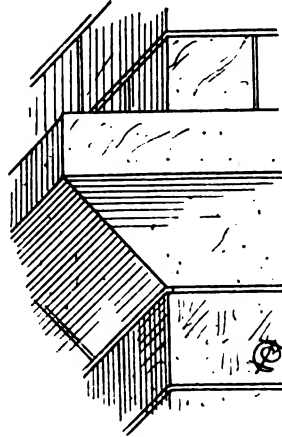


Fig. 51.  
Romanisches Gurtgesims, Abtei  
Alspach (Elsaß).

z. B. an den Thürmen der Benediktiner-Abtei-Kirche in Biburg (Bayern.)

In Fig. 51 sind beide Bestandtheile der Gurt, Wasserschlag und eine einfache Schräge, aus einer einzigen Steinschicht geformt.

An derselben Abtei Alspach findet sich das Gesims Fig. 52.

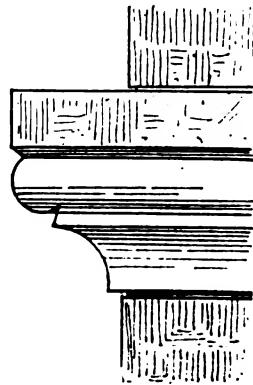


Fig. 52.  
Romanisches Gurtgesims, Abtei  
Alspach (Elsaß).

Hier tritt schon, wenn auch noch schüchtern, die Unterschnidung auf, wohl veranlaßt durch den einer raschen Wasserabführung nicht sehr günstigen Rundstab. Damit das Wasser nicht so leicht auch auf

das folgende Blättchen übertreten kann, ist der Rundstab unterschritten, so daß das Wasser am tiefsten Punkt der Peripherie abtröpfeln muß. Das Plättchen wird gleichzeitig schwach abgeschragt. Ein sehr zweckentsprechendes und wirksames ca. 30 cm ausladendes Profil zeigen die Gurtgesimse der beiden östlichen Thürme der Stiftskirche in Ellwangen. Der Wassererschlag ist eine Schräge von 30°; auf sie folgt eine Platte, 10 cm breit, dann eine nach innen gezogene Schräge von ca. 30°, welche mittelst einer Einziehung unterschritten ist, dann eine Platte und Hohlkehle. (Vergl. „die ehemalige Benediktinerabteikirche Ellwangen“ Bl. 11 Fig. 11.)

Die aus Kreissegmenten gebildeten Profilglieder werden, wie im romanischen Haupt-

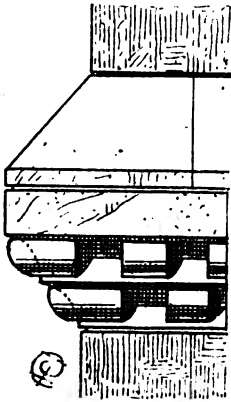


Fig. 53.

Romanischer Turmgurt von St. Fides in Schiltstätt (Elsäß).

gesims (vergl. Nr. 3 Fig. 34) so auch hier gern ornamentirt. Fig. 53 gibt ein Beispiel hievon.

Die punktirten Linien geben das Profil der beiden Gesimsglieder an; die Ornamentation besteht in Stücken des Rundstabs, die sich in bestimmten Zwischenräumen wiederholen, und zwar in beiden Kehlen abwechselnd. Dieser Gedanke ist ein Nachklang der Antike, welche unter der Hängeplatte Konsolen oder Kragssteine anbrachte. Es ist dies ein sehr wirksames Mittel, Licht und Schatten hervorzubringen. Daß in Fig. 53 der Rundstab der einen Kehle an's Licht tritt, wo die korrespondierende Stelle der andern im Schatten liegt, erhöht noch die Kraft von Licht und Schatten. Ähnliche Verzierung haben die

Gurtgesimse der romanischen Thürme in Comburg.

Die glückliche Verwendung dieser Gurtgesimse in Verbindung mit dem Rundbogenfries schuf die Möglichkeit, die romanischen Thürme so wirksam und reizend zu gliedern. Nicht bloß die bedeutenderen Bauten, wie Speier, Mainz, Trier, Bamberg, Maria Laach, Wechselburg, Ellwangen und so viele andere, sondern auch Kirchen von bescheidenerem Umfang weisen Beispiele davon zu hunderten auf, auch in unserer schwäbischen Heimat, wie der Johannissturm in Gmünd, die genannten Thürme in Comburg, Oberstenfeld, Weinsberg u. A.

Das gothische Gurtgesims hat als

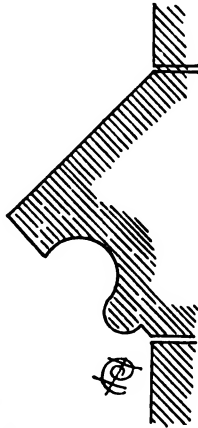


Fig. 54.

Gurtgesims vom Münster in Freiburg.

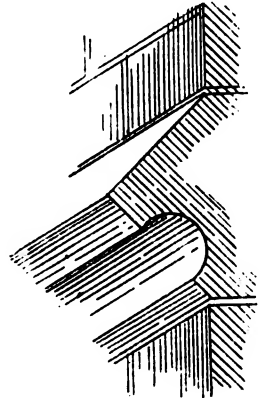


Fig. 55.

Gurtgesims vom Münster in Ulm.

Charakteristisches Merkmal scharf unterschrittenes Profil und steil ansteigenden Wasserschlag. Beispiele geben Figur 54 und 55.

Das Gesims Fig. 54 ist bloß im Profil gegeben. Daß der steile Wasserschlag und die scharfe Unterschneidung dem Zwecke der sichern Wasserableitung sehr dienlich, das ganze Profil aber trotz seiner außerordentlichen Einfachheit äußerst wirkungsvoll ist, springt in die Augen. Der Winkel, unter welchem der Wasserschlag ansteigt, beträgt meistens 45°. Aber auch Winkel von 30 und 60 Grad sind nicht ungewöhnlich. Was die Verzierung der gothischen Gesimse, auch der Hauptgesimse betrifft, so kommen Blätterornamente in der ersten Zeit der Gotik vornehmlich in

den Friesen vor; später, im 14. Jahrhundert, zieht sie sich besonders in Form von mehr oder weniger entwickelten Blätterknollen, aber auch entfaltetem Laubwerk in die Kehlen zurück. Auch Frieße von geometrischer Form fehlen nicht, der Spitzbogenfries, Kleeblattbogenfries u. a. Selbst der in den technischen Mitteln und im Material so sehr beschränkte Backsteinbau hat oft durch geschicktes Verlegen der Backsteine in Verbindung mit verschieden gestalteten Formsteinen zierliche Bandgesimse geschaffen, oft nur durch zwei Schichten ausladender Backsteine, zwischen beiden ein durch verschiedene Stellung der Backsteine erzeugtes gemustertes Band.

Ist ein Baumonument mit Gurtgesimsen und zugleich mit Strebepfeilersystem ausgestattet, so laufen die Gurten auch um die Strebepfeiler. Dieses Gurtgesims wird dann *Raffgesims* genannt.

Die in der Zeit der Renaissance üblichen Gurtgesimse sind den antiken ähnlich. Wir beschränken uns also, auf die zwei gegebenen Beispiele zu verweisen. Fig. 56

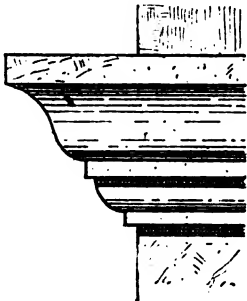


Fig. 56.

gibt ein Gurtgesims im Styl der Früh-Renaissance von dem Rathhaus zu Heil-

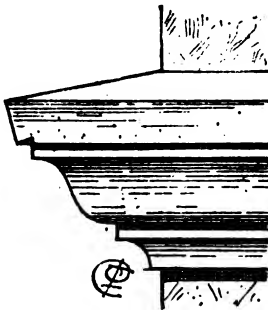


Fig. 57.

bronn, Fig. 57 vom Rathhaus zu Amerschweier im Elsaß. (Fortf. folgt.)

## Die Musterschule der monumentalen Malerei.

Von Prof. Dr. Keppler.

### 1. Einleitung.

Es ist in diesen Blättern eingehend die Wichtigkeit der monumentalen kirchlichen Malerei besprochen und dargethan worden, welche Stellung ihr zu allen Zeiten kirchlicher Kunstthätigkeit eingeräumt worden und nach welchen Grundsätzen sie ihrem Wesen und Beruf nach zu leben, und thatsächlich, von Perioden des Zerfalls und der Kunstverirrung abgesehen, immer gelebt habe. In der Theorie ist bezüglich all dieser Fragen allmählig ein durchaus fester Boden gewonnen, sind unantastbare Resultate und Gesetze aus der Geschichte und Entwicklung der monumentalen Malerei abgezogen worden. Die Schwierigkeit liegt nun noch in der Uebersetzung der Theorie in die Praxis.

Wollte man hierin ganz sicher gehen und ganz rationell verfahren, so müßte man unbedingt auf Gründung kirchlicher Malerschulen bedacht sein. Denn daß thatsächlich in den Reihen der Meister, die sich mit Bemalung von Kirchen befassen, oft große Verwirrung, Unklarheit und Unsicherheit herrscht, ist wohl ebensowenig zu bestreiten, als die Ursache dieser Verwirrung in Abrede zu ziehen ist, welche darin liegt, daß der Unterricht der Kunstakademien, er mag noch so vorzüglich sein, für sich allein zum Verständniß und zur Ausübung der kirchlichen Freskomalerei noch nicht befähigt.

Aber wer wäre so sanguinisch, zu hoffen, daß zur Errichtung und Unterhaltung kirchlicher Malerschulen in unsern bedrängten Verhältnissen hinlänglich Begeisterung, Verständniß, guter Wille und namentlich Geld aufgebracht werden könnte? Man muß also auf anderem, mehr indirekten Weg hier Einfluß zu gewinnen suchen und darnach streben, die vorkommenden Hauptfehler in Bemalung der Kirchen durch Belehrung und Aufklärung zu bekämpfen und allmählig auszurotten. In der Hoffnung, daß vielleicht auch hier Beispiele ziehen und am besten geeignet sein dürften, die Regeln und Grundsätze näher zu bringen, auszulegen und ans Herz zu legen, möchten wir es unternehmen, zu

einigem Ersatz für die mangelnden kirchlichen Malerschulen wenigstens auf eine Schule der Vergangenheit hinzuweisen, welche für die monumentale kirchliche Malerei als Musterschule bezeichnet werden kann.

Ein aufmerksames Studium der Schule, die wir im Auge haben, müßte einem begabten Künstler klare Leitsterne für malerische Ausstattung der Kirchen, eine geradezu unerschöpfliche, ihn nie im Stiche lassende Fülle von künstlerischen und religiösen Inspirationen und Gedanken bieten. Es müßten durch den Anschluß an diese Schule allmählig die Hauptgebrechen moderner Kirchenmalerei gehoben werden können, diese schlechte Benützung und Eintheilung des Raums, das oft geradezu freche, die Architektur schädigende Auftreten der Malerei in einem Raum, in dem sie doch nur zu Gast ist, die fade und geistlose Dekoration, die schlechte Farbenwahl, die matte und gedankenarme Erfassung kirchlicher Thematik und die verzwickten, lahmen, wie vom Wirbelwind hingewehten und zerzausten Kompositionen, die als Quelle einen Kopf verrathen, der weder eigener Ideen fähig ist, noch jemals fremde gute Ideen aufgenommen hat.

Durch den Anschluß an eine bestimmte Schule und Richtung würde auch der schädliche, heutzutage in Alleinherrschaft stehende Eklekticismus in seine Grenzen gewiesen; an die Stelle eines peinlich unsicheren, suchenden und tastenden Arbeitens würde ein zielbewußtes, freudiges Schaffen treten.

Aber nicht bloß für den ausübenden Künstler selbst müßte das Studium dieser klassischen Schule von höchstem Nutzen sein, auch für alle, welche überhaupt mit monumentaler Malerei zu thun haben, solche bestellen, anordnen, beaufsichtigen müssen, — also vornehmlich auch für die Geistlichen. Denn auch auf diesem Gebiet sollte der Geistliche den Künstler nie ganz allein schalten und walten lassen, sondern soviel eigenes Verständniß haben, daß er vom Künstler Beachtung seiner Anschauungen verlangen könnte und daß der Künstler auch gerne auf sein erleuchtetes Urtheil und seine gerechten Wünsche hören würde. So sehr wir die Freiheit des Künstlers achten, bei Entwerfung des Planes für eine Kirchenbemalung, bei Fest-

stellung der zu behandelnden Thematik und Gegenstände, bei Anordnung der einzelnen Szenen muß dem Geistlichen ein Wort gewahrt bleiben, vorausgesetzt daß er nicht hierin, wozu er kein Recht hat, ganz unwissend und unverständlich ist. Den richtigen, sicheren Blick für das, was hier nothwendig, gut und schön ist, würde das Studium dieser Schule ihm ins Auge geben. —

## 2. Die klassische Periode.

Es ist nun Zeit, daß wir den Namen der Schule nennen, die wir im Auge haben. Die klassische Periode der kirchlich-monumentalen Malerei ist unserer Ueberzeugung nach die Zeit von Giotto bis Fiesole, bezw. was dekorative Malerei anlangt, bis Raphael inkl. Die Schule Giotto's in ihrer innern Fortbildung und Vervollkommnung bis zu Fiesole ist und bleibt Musterschule für den Kunstzweig, von welchem wir reden.

Diesen Satz, der zunächst verdächtig archaisch und exklusiv klingen mag, müssen wir nun näher motiviren, und es sind die Mißverständnisse abzulösen, die sich an ihn hängen könnten.

Hier ist vor allem zu betonen, daß es sich uns hier nicht um die Theorie, sondern um die Praxis handelt. Wir sind weit entfernt, alles, was außerhalb des umschriebenen Kreises sich findet an monumentaler und anderer Malerei, als verfehlt oder mangelhaft bezeichnen zu wollen. Wir möchten auch aus der Renaissanceperiode nichts unnöthig preisgeben und nichts aus dem Gebiet der kirchlichen Kunst von vornherein excludiren, was sich nicht seinem innern Charakter nach selbst ausschließt. Wir haben schon manchmal davor gewarnt, daß von unserer Seite blindlings in die von der modernen Kunstschriftstellerei beliebte Weltlichkeits- und Antirchlichkeitsklärung der Renaissance überhaupt eingestimmt werde. Wenn wir gleichwohl jene in der Zeit zurückliegende Schule als Musterschule ansehen, so geschieht es zunächst lediglich im Interesse der Praxis. Daß wir für sie nicht Meister wie Raphael oder Michelangelo als Muster ansehen, wird jeder begreifen. Nicht für Künstler ersten oder zweiten Rangs haben wir Winke zu ertheilen, sondern für gewöhnliche, aber für die kirchliche Kunst

begeisterte und eifernde Künstler soll ein kräftiger Haltspunkt gewonnen werden.

Ferner ist im Auge zu behalten, daß es sich um die monumentale Malerei handelt, nicht etwa um Tafelmalerei. Daß in letzterer zu anderer Zeit und anderwärts vielleicht ebenso Großes und Größeres gelungen ist und geschaffen ward, als in der genannten Schule, soll nicht in Abrede gezogen werden. Wenn aber für erstere aus dieser frühen Zeit ein Muster gewählt wird, so wird das wiederum jeder verstehen, welcher den Begriff der monumentalen Malerei aus dem Begriff der kirchlichen Malerei überhaupt herauszulösen weiß. Für erstere kommen manche später errungenen Vortheile und Vorzüge der Technik und Zeichnung nicht in Betracht, und zwar, weil sie, wie schon früher in diesen Blättern entwickelt wurde (1884 Nr. 12), auf ausgebehnte Linien- und Luftperspektive, auf Modelliren und Rundmalen fast ganz zu verzichten hat, will sie nicht aus der ihr angewiesenen Fläche zu unberechtigter Selbständigkeit, zum Schaben der Architektur heraustreten. Die Blütezeit der Freskomalerei fällt daher nicht mit der Blütezeit der Tafel- und Delmalerei zusammen, sie geht dieser voraus. Eben unsere Schule bezeichnet den Höhepunkt der ersteren und die Zeit ihrer unbedingten Herrschaft.

Weiterhin geben wir zu bedenken, daß es sich um eine Muster Schule handelt, nicht um einzelne Musterbilder. Letztere sind ja allwärts und zu allen Zeiten zu finden; sie sollen auch als Vorbilder keineswegs ausgeschlossen sein. Namentlich sei ausdrücklich bemerkt, daß wir in Deutschland herrliche, alles Studiums würdige Reste monumentaler Malerei haben, die vielleicht später in einem kleinen Ueberblick ihrem Charakter und ihrer Eigenart nach vorgeführt werden sollen. Was wir aber hier suchen, ist etwas anderes. Um die Zerfahrenheit und Unsicherheit der monumentalen Malerei unserer Tage zu beenden, und ihr feste Haltung und innere Sammlung zu verleihen, soll ihr der Anschluß an eine Schule in festen, alten Sinn des Wortes empfohlen werden, an eine Schule mit fixirtem Kanon, von künstlerischer und religiöser Einheit, an eine Schule, welche neben der innern, geistigen

Einheit jene Kardinalpunkte unverrückbar festhält, innerhalb deren das Wesen der monumentalen Malerei liegt, welche jenen religiösen Standpunkt einhält, der für alle religiöse Malerei absolut maßgebend ist.

Um eine solche Schule zu finden, muß man in's 14. und 15. Jahrhundert zurückgehen. Denn vom Anbruch der Renaissance an gibt es solche geschlossene Schulen nicht mehr. Der mit der Renaissance aufkommende Subjectivismus ist der Feind strenger Schule. Es findet sich nun wohl noch eine Schuleinheit, die auf Technik, Farbengebung, äußere Kompositionsweise sich erstreckt, aber keine, welche den ganzen Kreis der künstlerischen und geistigen Anschauungen umspannte.

Der Umstand, daß die von uns als klassisch angelegte Schule vielleicht die konsolidirteste ist, welche die Geschichte der Malerei aufweist, würde natürlich für sich allein die Hervorhebung derselben noch nicht rechtfertigen. Aber es verbindet sich mit dem strengen Schulcharakter eine ganze Reihe von Vorzügen, welche in solcher Fülle sich anderwärts nicht vereinigt finden.

Einmal ist jene Einheit keine starre Verknocherte, wie die Einheit des byzantinischen Styls; es ist eine Einheit, welche innere Fortbewegung, Fortbildung und Bervollkommnung nicht ausschließt, sondern verlangt, eine Einheit, neben welcher die Freiheit des Künstlers noch Raum und Platz hat. Von Giotto's oder gar Cimabue's schüchternen Anfängen bis zu Pisolo's herrlich entwickelter Formenwelt ist ein ununterbrochener, immer aufwärts führender Entwicklungsgang zu verfolgen.

Daher wohnt dieser Schule eine gewisse Universalität inne. Sie wahrt noch Verwandtschafts- und Aehnlichkeitszüge mit ihrer Mutter, der byzantinisch-romanischen Malerei; sie nimmt dann das frische, feurige Leben der Gothik in sich auf; ja sie verarbeitet zuletzt in ihre Kunstwelt hinein auch alle assimilirbaren Elemente der Renaissancebewegung. Sie bietet daher Vorbilder für Bemalung der romanischen, gothischen und Renaissance-Kirchen und ist so recht die Centralschule der ganzen monumentalen Malerei.

Dazu kommt, daß diese Schule sozusagen mit kleinem künstlerischen Apparat arbeitet. Ihre Formenwelt ist eine einfache, daher

nachahmbare; ihre Kompositionsgefesse sind fest und kurz; sie arbeitet nicht bloß nach künstlerischen Motiven und Gesichtspunkten, sondern strebt vor allem nach bündiger und kräftiger Aussprache ihrer Gedanken. Diese Kunstsprache kann daher eigentlich erlernt werden, und ein halbwegs begabter Künstler wird sie bald fließend sprechen können, wenn auch nicht mit der Fertigkeit der größten Meister dieser Schule. Hier sind Kompositionen und Motive zu finden, die ohne weiteres einfach herübergenommen werden können; auch die hohen geistigen Schönheiten sind reproduzierbar, welche diese Schule in wenigen charakteristischen Linien auf das Utzilich zu zaubern versteht.

Das ist der Hauptgrund, der dazu bewegen muß, diese Schule gerade als Musterschule aufzustellen. Sie empfiehlt sich vor andern italienischen und vor deutschen Schulen, deren Nachahmung nur mit Reserven anempfohlen werden könnte; sie empfiehlt sich vor den künstlerisch reicher entwickelten Schulen der Renaissance, weil diese nicht nachahmbar sind für gewöhnliche Künstler. Man vergesse nie, daß die Nachahmung Raphael's, Michelangelo's, Murillo's in der Zopfzeit die Kirchenwände mit jenen Schauerbildern ausgestattet hat, welche Karikaturen berühmter Kompositionen sind. Raphael's Formvollendung kann Niemand nachahmen, als wenn etwas Congeniales mit ihm verbindet. Allen jenen späteren großen Meistern eignet eine gewisse Einzigkeit, welche auch die bevorzugtesten Schüler sich nicht anzueignen vermochten. Sie stehen an einer Grenze, über welche um keine Linie hinausgegangen werden darf, über welche der inferiore Nachfolger plump hinüberstolpern wird.

Ein Hauptpunkt ist aber auch, daß die Schule Giotto-Fiesole vom besten religiösen Geist beseelt ist und das religiöse Prinzip zugleich mit dem künstlerischen auf's strengste festhält. In keinem Bild der Schule erscheint der religiöse Charakter irgendwie in Frage gestellt, jede Komposition ist gehalten von dem markigen, kraftvollen Glauben, der jene Zeiten auszeichnet.

Die Vereinigung so wesentlicher Vorzüge in Einer Schule wird die Ernennung derselben zur Musterschule gewiß rechtfertigen. Nun ist nur noch anzufügen, daß

von einer Musterschule nicht in dem Sinn geredet wird, als müßten mechanisch die Leistungen derselben reproduziert werden. Das wäre der Tod der Kunst und würde sie zum Handwerk degradieren. Wir meinen vielmehr, daß der Künstler, welcher sich für die monumentale Malerei ausbilden will, durch Studium dieser Schule sich über Wesen, Ziele und Zwecke dieses besonderen Zweiges kirchlicher Kunst orientiren sollte, daß er hier die Anreicherung von Cyklen heiliger Gegenstände und ihre Vertheilung auf die Mauerfläche der Kirche lerne, daß er hier sich in der Auffassung heiliger Namen belehren lasse und leitende Ideen hole, daß er im Großen und Ganzen die formelle Durchführung einhalte, die in dieser Schule üblich ist, mit ihrer beschränkten Perspektive und ihrer Einfachheit der Linien. Für die Freiheit bleibt bei solcher Nachahmung noch Spielraum genug. Nicht Beschränkung der Freiheit wird die Folge dieses Anschlusses sein, sondern das frohe Bewußtsein, festen Boden gewonnen zu haben, auf welchem nun mit ganzer Lust und Freude gearbeitet werden kann.

Es ist aber klar, daß theoretisches Verständniß dieser Schule unumgänglich nothwendig ist, soll man praktisch von ihr lernen können. Zu solchem Verständniß möchten wir eine kleine Anleitung geben, die nicht in wissenschaftlicher Tendenz und Methode, sondern lediglich zu dem genannten Zweck in aller Kürze den Hauptcharakter der Schule und ihrer hervorragenden Werke zur Darstellung bringen und möglichst klar den Lehrgehalt derselben herausstellen wird. Wir schmeicheln uns, hiemit zugleich für italienische Reisen manchen nützlichen Wink, wie andererseits manchem Leser und früheren Zuhörer eine kleine Erinnerung an die 1880 gehaltene Vorlesung über obige Schule bieten zu können. Zum vollen Verständniß wäre freilich nöthig, daß man entweder die Hauptwerke an Ort und Stelle sehe, oder wenigstens Abbildungen zur Hand nehme. Als wohlfeilster Nothbehelf können die „Kunst-historischen Bilderbogen“ von Seemann in Leipzig empfohlen werden, in welchen die Gliche's der meisten illustrierten kunstgeschichtlichen Werke verwendet sind.

(Fortsetzung folgt.)

## Restauration und malerischer Schmuck des Domes zu Eichstätt.

Seit Jahresfrist arbeiten kunstfertige Hände daran, dem Dome des hl. Willibald wiederum die Stylreinheit und den reichen Farbenschmuck zu geben, die ihn vor Jahrhunderten ausgezeichnet haben. Bereits sind die Haupttheile des Presbyteriums, Hochaltar, Glasfenster und malerische Dekoration vollendet und verdienen, da ihr bleibender, künstlerischer Werth keinem Bedenken unterliegt, im Kunstarchiv erwähnt zu werden.

Das Bedürfnis einer durchgreifenden Restauration des Domes wurde von den Bischöfen Eichstätt's schon lange und tief gefühlt, allein die Ungunst der Zeiten und der Mangel an Mittel erlaubten es nicht, an die Ausführung zu schreiten. Ein schwacher Versuch wurde vom Bischof Karl August, Graf von Reischach, dem späteren Kardinal, gemacht, um den Dom zur Feier des 1100jährigen Bischofsjubiläums des hl. Willibald im Jahre 1845 in einen möglichst würdigen Stand zu setzen. Es konnte jedoch nur den größten Uebelständen abgeholfen und mußte das eigentliche Restaurationswerk den Nachfolgern überlassen werden. Der kunstsinige Bischof Franz Leopold, Freiherr von Leonrod, unternahm das große Werk im Vertrauen auf Gottes Hilfe und auf den bewährten Opferfinn seiner Diözesanen. Ein neues Jubiläum 1881 zur Erinnerung an den 1100jährigen Todestag des hl. Willibald gab dem längst gehegten und gepflegten Restaurationsgedanken Gestalt und Leben. „Die Feier des Todestages unsers Diözesanpatrons soll der Beginn der Auf-  
„erstehung und des neuen Lebens seiner“  
„Kathedrale sein,“ so lautete das Schlußwort seines begeisterten Hirtenschreibens, welches die Jubelfeier ankündigte und die Diözesanen anregte, auch in schweren Zeiten nach dem Maße ihrer Liebe und Dankbarkeit zum großen Restaurationswerke beizusteuern. Das bischöfliche Wort fand guten Boden, und die kleine und arme Diözese, die so reichlich gibt, fand auch noch eine Gabe für ihren Dom. Das Comité des Domrestaurationsvereins, an dessen Spitze der in weiten Kreisen rühmlichst bekannte Professor und Dombekan-

Dr. Valentin Thalhofer steht, verzeichnete im heurigen, dem 4. Rechenschaftsberichte, die namhafte Summe von 47 000 Mark für Restaurationsarbeiten und einen Baarfassenbestand von 37 000 Mark.

Gehe wir an die Besprechung des restaurirten Presbyteriums gehen, wollen wir einen Ueberblick über den Bau des Domes, soweit er zum Verständniß der Restaurationsarbeiten nothwendig ist, vorausschicken.

Betritt man den Dom durch die architektonisch gegliederte und figurenreiche Vorhalle des Portales auf der Nordseite, das zugleich das Hauptportal ist, so öffnet sich eine einfache, aber lustige und schwungvolle Hallenkirche mit drei Schiffen von gleicher Höhe und zwei Säulenreihen mit je 7 Pfeilern, wovon 5 auf das Längs- und 2 auf das Querschiff entfallen, mit dem Wechsel von runden und sechseckigen Pfeilern, welche äußerst schlank nach oben treiben und ein regelrechtes Kreuzgewölbe tragen, dessen Gurten ohne Kapitälvermittlung dem Säulenschaft entsteigen. Die Streben sind nach Innen gezogen und zum Kapellenbau benützt, dessen Gewölbe gleich hoch mit dem der Schiffe ist. Der ganze Bau des Schiffes und Querschiffes, in dem der Unterchor liegt, ist sehr einfach und entbehrt aller Detailbildung. Seine Länge (mit Querschiff) beträgt 51 m, seine Breite 24 m und mit den Kapellen 30 m bei einer Höhe von 18 m. Das Kreuzschiff tritt auf der Nordseite nicht über die Linie des Hauptschiffes vor und auf der Südseite nur um 2 m, um den Ausgang in den herrlichen Kreuzgang zu ermöglichen. An das Kirchenschiff, das 1397 vollendet wurde, reiht sich im Osten und Westen je ein um einige Stufen erhöhter Chor an. Im Westen der sogenannte Willibaldschor mit dem Grabmal des hl. Bischofes, ein Viereckbau 15 m lang und 10 m breit, mit Pfeilerbündeln, Blätterkapitälern, Kreuz- und Quergurten und Rundbogenfenster 1269 vollendet, damals wahrscheinlich mit einem polygonen Abschluß, den Bischof Wilhelm von Stechenau 1471 abgebrochen, um noch einen Gewölbebogen von 5 m Tiefe anzusetzen, der wahrscheinlich geradlinig abschloß. Das gegenwärtige große Rokokoportal wurde 1745 gebaut, um die Domfaçade mit der



anstoßenden Residenz in Harmonie zu bringen. Der Willibaldschor ist durch einen romanischen Triumphbogen, der als Kämpfer Platte und Schmiege zeigt, mit dem Kirchenschiff verbunden.

Der Ostchor, mit welchem die Restauration begonnen, 24 m lang und 10 m breit bei einer Höhe von 16 m schließt dreiseitig aus dem Achteck ab mit fünf Fenstern — deren jedes 10 m hoch und 2 m breit ist — denen sich auf der Südseite noch ein sechstes Fenster von gleicher Größe anreicht, während auf der Nordseite in Folge des Sakristeianbaues gleich nach dem Polygonfenster die Chorwand beginnt und 16 m lang gegen den Triumphbogen sich hinzieht. Ein Kreuzgewölbe, dessen Gurten ohne Vermittlung den Seitenwänden entsteigen, breitet sich ebenmäßig aus und bildet im Polygon eine reizende Ueberdachung über den Hochaltar. Zwei romanische Thürme, deren Dreiecksaufsatz mit Blendfenstern jedoch erst um 1500 gebaut wurde, flankiren den Ostchor. Außer diesen Thürmen und dem obengenannten romanischen Triumphbogen erinnern auch noch die Untertheile des Querschiffes an die einstige im 11. Jahrhundert gebaute dreischiffige Pfeilerbasilika. Der ganze Bau, Gurten, Bogen und Säulen ausgenommen, ist aus Bruchstein erbaut und mit Mörtelwurf mitunter ziemlich uneben bekleidet.

Im Juni 1883 begann das Restaurationswerk im Ostchor mit der Einsetzung eines Steinmaßwerkes in die 6 Chorfenster, die bisher nur eisernes Stabwerk trugen. Kelheimer Steinmetzen führten nach den Entwürfen des Herrn Brandinspektors Weischlag die Arbeit nach jeder Seite exakt und gründlich aus. Einer weiteren baulichen Restauration bedurfte der Ostchor nicht. Aber in seinen durch seine Proportion der Bauglieder und schöne Bogenbildung so herrlichen Räumen erhob sich ein großer Kokosaltar aus Marmor, der auf 4 Säulen und zwei in die Rückwand eingebauten Pilastern seine gewaltigen hölzernen Gesimse bis zu den Gewölbegurten emportrug und in seinen ausgedehnten Dimensionen die drei mittleren Chorfenster größtentheils verdeckte. So wirkte er nicht allein ungemein brücdend auf das Chorgewölbe, dessen schöne und

imposante Höhenwirkung nicht zur Geltung kommen konnte, sondern auch der Art dominirend auf die ganze Kirche, daß sein Verbleiben alle einheitlichen Restaurationsbestrebungen vernichtet hätte. Deshalb mußte an seine Entfernung gedacht werden, so nahe es auch der Pietät gieng und so technisch vollendet auch seine Durchbildung erscheinen mochte. Es gelang, ihn an die Stadtpfarrkirche von Deggen Dorf zu verkaufen, mit deren Stil und Größe er vortrefflich harmonirt.

Diese Entfernung des immerhin kostbaren Altarwerkes konnte um so freudiger begrüßt werden, als die Frage, was an seine Stelle treten sollte, schon zum Voraus in gelungenster Weise gelöst war. Der alte prachtvolle Hochaltar, der 300 Jahre lang den Ostchor schmückte, war noch in seinem ganzen Bildwerk vorhanden, an der Südwand des Querschiffes aufgestellt, und seine Wiederherstellung in neuer stilgemäßer Umrahmung hatte zugleich das Verdienst für sich, den traurigen, wenn auch nicht unerklärlichen Fehler wieder gut zu machen, den die Vorfahren, angeweht vom kalten Geist des Philosophenthums, begangen hatten. Die Aufgabe löste Herr Weischlag durch einen stilgerechten, dem Chorabschluß ganz harmonischen Entwurf; da die Herstellung des Hochaltars in kürzester Zeit dringend gewünscht wurde, wanderte sein Entwurf in das Atelier von Stärk und Lengenfelder in Nürnberg, um seine Detailvollendung und kunstgerechte Durchführung und Fassung zu erfahren.

Der Altar erhebt sich auf einem 4,26 m breiten und 1,73 tiefen Steinbau aus Quadern, der mit der mensa (3,46 breit und 0,70 tief) verbunden ist, mit einer Predella, 1,68 hoch und in ihrer Ausladung 4,78 breit, auf welcher der Schrein — 3,35 hoch, 0,94 tief — mit zwei Flügelthüren ruht. Eine dreifache, reich gegliederte Baldachintrönung vollendet das Ganze. Das gesammte Bildwerk des Schreines, fünf volle Figuren und der Flügel, acht Relief, gehört dem alten Altare an, dessen Errichtung in die Zeit von 1480—1500 fällt. Die beiden Flügel an dem neuen Altar sind etwas schmaler als der Mittelschrein und lassen bei ihrem Verschlusse auf jeder Seite eine 0,56 cm

breite Hohlkehle erscheinen, die mit je 4 Apostelfigürchen unter kleinen zierlichen Baldachinen geschmückt ist. Bei geöffneten Flügeln flankiren sie den Mittelschrein, in dessen reicher Baldachinkrönung wir die dritten 4 Apostel finden, die auf Säulchen stehend mit ihren Genossen in den Seitenhohlkehlen die Architektur des Schreines sehr wirksam beleben. Diese Figürchen, etwas skizzenhaft behandelt, im Uebrigen meisterhaft geschnitten, gehören zwar dem Ende des 15. Jahrhunderts, aber nicht dem alten Altare an. Der Mittelschrein, durch zierliche Säulchen in fünf Nischen abgetheilt birgt fünf plastische Figuren à 2 bis 2,10 m hoch. Die Himmelskönigin mit dem Jesukind in der Mitte, ihr zur Rechten den heil. Willibald und heil. König Richard; ihr zur Linken die heil. Walburga und den hl. Wunibald. Ihr Ausdruck voll Geist und Würde zeigt bei einer ziemlich realistischen Behandlung eine überraschende Individualisirung des höheren übernatürlichen Lebens. Mit anziehender Lieblichkeit und zarter, reiner Jungfräulichkeit blickt die hl. Walburga, das Haupt dem traditionellen Buche mit dem Delfläschchen zugewendet, aus dem grauen, weiß eingefassten Schleier hernieder. Ein goldener Habit, in langen Falten niederfließend, umhüllt den zarten Leib. St. Willibald, mit Hirtenstab und Inful richtet den geistvollen Blick auf das Evangelienbuch, das aufgeschlagen auf der Linken ruht; die weiße Albe, unterm Knie sichtbar, bedeckt eine roth lasirte Dalmatika, über welche das goldene Pluviale faltenreich niederfällt. Das offene Buch zur Rechten erscheint St. Wunibald, mit dem Abtstabe in gleichfalls goldnem Habit, unter welchem zu Füßen ein braunes Unterkleid sichtbar wird, während König Richard ein grünes mit Silberstreifen durchzogenes Unterkleid trägt, über welches sich der goldene Königsmantel ausbreitet von der Rechten leicht erfaßt zur reicheren Entwicklung des Faltenwurfes; das würdevolle Haupt trägt die Krone, die Rechte das Scepter. Die Himmelskönigin, eine strengernste Frauengestalt in majestätischer Haltung auf dem Halbmond stehend, ist von Engelsfigürchen bedient; zwei über dem Haupte schwebend tragen die Krone, die andern 4 an der Seite und zu Füßen

heben den goldenen Mantel mit blauem Unterfutter, wodurch stellenweise das roth lasirte reich verbrämte Unterkleid sichtbar wird.

Die Reliefs auf einfach rothem Hintergrunde sind mit ornamentalem Baldachinschmuck überdacht, der in seinen Haupttheilen noch alt nur einer theilweisen Ergänzung bedurfte. Sie sind idealer gehalten als die plastischen Figuren des Schreines und versehen in ihrer figuren- und phantastischeren Komposition lebhaft in die Leidensszenen, die sie darstellen. In acht Bildern umfassen sie das ganze Leiden unsers göttlichen Heilandes. Auf der Epistelseite: Abendmahl, Christus am Ölberg, Verrath des Judas, Verurtheilung des Herrn; auf der Evangelienseite: Geißelung, Dornenkrönung, Kreuztragung und Kreuzigung. Naturtreue Charakterköpfe, lebhafter Ausdruck niedriger Leidenschaften, die sich gegen den göttlichen Dulder, der in jedem Bilde himmlisch milde und würdevoll erscheint, entfesseln, und einheitliche formgewandte Durchführung des Gedankens machen diese Reliefs zu seltenen Meisterwerken altdeutscher Sculptur, die durch eine mustergiltige Polychromirung in der alten Emailfassung goldreich und mit Lasurgewändern ihren vollen Werth wieder gewonnen haben. Die äußere Seite der Flügel, zur Zeit noch leer, wird Gemälde erhalten.

Die Figuren der Kreuzesgruppe in der Krönung sind zwar alt und standen ehemals im Dome, aber für den verjüngten alten Altar sind sie eine neue Zuthat. Christus am Kreuze in einer Größe von 2,10 m mit fliegendem Tuche, das größtentheils neu ergänzt ist, trägt den Charakter der Reliefs an sich und gehört auch ihrer Zeit an. Älter und höchst ideal und edel gehalten sind die zwei Nebenfiguren 2 m hoch. Die schmerzhaftes Gottesmutter, deren über sinnlich schönes Angesicht ein weihvoller Schmerz verklärt, steht etwas vor geneigt betend rechts vom Kreuze; der goldgefaßte Mantel unter den gefalteten Händen etwas aufgezogen läßt unten das roth lasirte reich verbrämte Unterkleid erscheinen. Der Liebesjünger, dem Kreuze links, schaut wehmüthigen Blickes zum Gekreuzigten empor, wohin auch die mächtig erhobene Rechte deutet,

während das offene Buch auf der Linken ruht, über welche der aufgeschlagene Mantel faltenreich niederfällt und ein grün lafirtes Unterkleid erscheinen läßt. Diese beiden Figuren voll idealer Schönheit und Tiefe im Ausdruck und formvollendet in allen Theilen zählen wohl zu den besten plastischen Werken, welche die gute Zeit der Gothik aufzuweisen hat. Die Predella, im Mittelfeld eine Goldwand mit gravirtem Dessin als Hintergrund für das Metallkruzifix, enthält in den Seitennischen zwei neue Reliefs: Maria Opferung und Aufopferung Jesu im Tempel, von Stärk und Lengensfelder gefertigt nach den Entwürfen des kunstfertigen Pfarrers Sebastian Muhl aus der Diözese Eichstätt. Sie sind im Charakter des alten Bildwerks gehalten und gut gearbeitet. Im gleichen Charakter malte Pfarrer Muhl auch die 12 kleinen und 4 großen Propheten, die in statuarischer Haltung mit Spruchbändern die 16 Blendnischen der mensa schmücken, und derselben einen zum Altarwerk stimmungsvollen Schmuck verleihen. Halbflach auf damascirten Goldgrund gemalt vorherrschend mit prismatischen Farben, die zugleich als Zeichnungsmittel dienen, reihen sie sich in der Schattengebung und Stilisirung der mittleren Periode der Gothik ein.

Die Gesamtpolychromie des Altares ist äußerst reich gehalten. Bautheile und Laubwerk erscheinen in Gold, die architektonischen Gliederungen in Farbe. Die Fassung ist bis in's Detail mit sorgfältigstem Fleiße gearbeitet, und gibt dem Altar ganz auffallend die Signatur eines Metallaltars. Ohne Zweifel wird dieser Altar, in seinem alten Bildwerk so kostbar, in seiner Fassung so gelungen, in seinem idealen Gedankeninhalt eine so berebte bildliche Predigt des großen Welt-erlösungsoffners, das von den Propheten vorher verkündet (mensa), im Leiden des Herrn verwirklicht (Altarsflügel) und am Kreuze vollendet wurde (Kreuzesgruppe), damit aus ihm die Heiligen des Himmels geboren werden (Altarschrein), auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst ein hervorragendes Denkmal werden.

(Schluß folgt.)

## Literatur.

Kolb, H., Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance. Stuttgart, Verlag von K. Wittwer. 2. Heft.

Dem im Frühjahr 1884 ausgegebenen 1. Heft ist jetzt das zweite gefolgt. Der Zusage, welche das „Archiv“ Jahrgang 1884, S. 56 bei der ersten Besprechung gegeben hat, kommt es um so freudiger nach, als das neu erschienene Heft das erste nach unserem Dafürhalten noch übertrifft. Begreiflicher Weise muß eine Musterammlung von Glasmalereien aus einem Zeitraum von ca. sechs Jahrhunderten eine sehr gute Auswahl treffen; davon hängt der Werth der Sammlung wesentlich ab. Der Herausgeber hat nach dieser Richtung gleich mit den ersten zwei Tafeln eine glückliche Wahl getroffen: mit Fenstern aus dem Chor der St. Cunibertskirche in Köln, welche nachweislich im Jahre 1248 dort eingelegt wurden. Sie sind technisch und stylistisch das bedeutendste der aus dem 13. Jahrhundert noch übrigen Denkmale der Glasmalerei. Blatt 8 gibt ein ganzes Fenster, Blatt 7 drei Bordüren, je in ca.  $\frac{1}{8}$  der natürlichen Größe, also groß genug, um für die Praxis verwendbare Vorbilder zu sein. Das ganze Fenster zeigt in der Mitte die hl. Katharina von Alexandrien in ganzer Figur, stehend, in der linken Hand das Rad, in der rechten die Palme haltend, streng in der konventionellen Form des romanischen Stils stylisirt, dabei überaus edel, zart und züchtig. Das Bild hat grünlichblauen Hintergrund, dessen Fläche durch eine wellenförmige Bordüre mit jeder steigenden Welle glücklich eingeeignet und in seiner Form lebendiger wird. Dieses Mittelbild ist von einer zweiten Bordüre umgeben. Von den korrespondirenden Bordüren der andern Fenster des Chors der Kirche gibt Taf. 7 noch drei Muster. Die das Mittelbild umgebenden Bordüren, wie auch die der übrigen Fenster sind in dem blühendsten spätromanischen Typus stylisirt und — wie der Herausgeber mit Recht sagt — vermöge ihrer musivischen Herstellung aus kleinen Glasstücken und der brillanten Farbenzusammensetzung von bestrickendem Reiz, von geradezu edelsteinartiger Wirkung. — In Taf. 9–11 folgen gothische Vorbilder aus dem Ende des 13. bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts. Frühgothisch sind zunächst die Bordüren Taf. 9 Fig. 1 und 2 aus dem noch erhaltenen Chor der Varsüßerkirche in Eßlingen, dann ein ganzes Fenster nebst zwei steigenden Bordüren Taf. 10, aufbewahrt in dem bayerischen Nationalmuseum. Das Motiv jener Bordüren ist in beiden daselbe: Papageien, auf Ranken sitzend; ebenso sind die Farben die gleichen: blau, roth, grün, gelb, weiß und schwarz. Aber der Wechsel in den Farben und Formen ist ebenso reizend, als sinnreich und sehr instruktiv. Hier sind es Ephen-Ranken, gelb im Stamm, in Stielen und Knollen, mit weißen Blättern auf tiefrothem Grunde, dort Eichenranken auf dem gleichen Grunde weiß im Stamm und in Zweigen, die Blätter dreigetheilt, die seitlichen Theile abwechselnd gelb und grün, der mittlere im Wechsel von grün und gelb. Hier sitzen die Vögel je ein Paar rechts und links

ruhig auf den Zweigen, abwechselnd bald nach innen, bald nach außen geteilt, dann aber den andern gleich mit umgewendetem Kopfe; dort piden sie abermals im Wechsel bald an den Eichen, bald am Stamme. Nur die Einfassung der Bordinen ist in Form und Farbe gleich. Es sind vollgiltige Muster in wechsehvoller und doch so einheitlicher Behandlung, nicht weniger aber auch in der Farbenstimmung und der Verbleiung, welche überall der streng stylisirten Zeichnung folgt. Da die Bordinen 48 cm breit sind, so sind sie für unmittelbare Nachahmung, einfach für schmale, oder verdoppelt für breitere, durch Pfosten oder Eisenstab getheilte Fenster wie geschaffen. Referent hat von den Mustern des 1. Heftes für die fünf ziemlich großen, zwei- und dreitheiligen Fenster einer alten gothischen Kapelle mit großem Erfolge den gleichen Gebrauch gemacht. Im Styl und Charakter der Zeichnung, in der Stimmung der Farben, der Verbleiung und deren Wirkung ist das Fenster, wie das Bordinenpaar Taf. 10 gleich ausgezeichnet. Im Mittelfeld steigt auf rothem Grund ein streng stylisirter Baum auf: darauf sitzt zwanglos, gegen unten gerückt, ein Medaillon mit den Bildnissen der beiden Apostelfürsten. Was in den bisher besprochenen Tafeln noch ganz besonders hervorgehoben und zum Studium und zur Nachahmung empfohlen zu werden verdient, das ist der architektonische Charakter des Ornaments, dessen Abgang in den neueren Produkten der Glasmalerei so schmerzlich vermist wird und welcher in Verbindung mit dem gleichen Charakter der figurativen Darstellungen den unangenehmen Kontrast mit dem Werke der Architektur erzeugt. — Taf. 11 gibt ein Kabinetsstück in halber natürlicher Größe. Der hl. Hieronymus empfiehlt seinen Schüligen, den Theologen und Rechtsgelehrten Hieronymus, den Winkelhofer, einen gebornen Ehinger, der Himmelstönigin und ihrem göttlichen Kinde. Es ist aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, noch gothisch, doch mit Anklängen der hereinbrechenden neuen Zeit. In Taf. 12 kommt dieselbe in der Darstellung schon ganz zur Geltung. Sie gibt ein Fenster aus dem Schiff von St. Peter in Köln mit dem Bilde des hl. Evergißlus, Bischofs von Köln, Einzelfigur, inschriftlich aus dem Jahre 1530. Doch ist die Technik noch die des 15. Jahrhunderts, die Komposition der Figur trefflich, die Farbenstimmung fein. Der ornamentale Theil ist stylistisch und gegenständlich von der neuen Zeit schon sehr angehaucht, auch die Perspektive macht sich geltend. Abgesehen hievon dürfte es in Komposition der Figur und Farbenstimmung als Vorbild dienen, wie man heutzutage gegebenen Falls Kirchen neuerer Stylarten zu behandeln hätte. — Das 19. Jahrhundert hat in der Glasmalerei Großes geleistet; denn es hat die verloren gegangene Technik wiedergefunden und ist darin Schritt für Schritt vorwärts gedrungen. Aber die moderne Malerei hat das Spiel verdorben. Viele Kirchen sind mit Glasgemälden ausgestattet worden, in nicht wenigen sind sie das Geld nicht werth, das man dafür ausgegeben hat. Wenn wir nicht irren, stehen wir technisch und

stylistisch an einem Wendepunkt, der einen guten Schritt vorwärts bedeutet. Man steht nicht mehr vor der Wahl, entweder armseliges Tafelglas zu wählen, oder große, oft unerschwingliche Summen für Kathedralglas auszugeben. Es wird jetzt in Deutschland fast so billig hergestellt, als früher das Tafelglas, roth ausgenommen. Kein Zweifel, die Ausstattungen der Kirchen mit Glasmalereien wird in nächster Zukunft noch allgemeiner werden. Es wäre aber zu bejammern, wenn das geschehen würde, ohne sich dabei des neuen Fortschritts und seiner finanziellen und technischen Vortheile zu versichern, noch mehr, wenn man immer wieder zu den Staffeleibildern greifen und damit den Charakter des architektonischen Ornaments verkehren würde. Zu allermeist ruht die Entscheidung in der Hand der Geistlichkeit. Denn die Kirchen sind die Hauptbesteller in diesem Kunstzweig. Wir möchten daher dieselbe recht dringend, ja inständig bitten, doch einmal die rechten Muster anzusehen, zu studiren und damit im Gegensatz zu den modernen Schöpfungen schäpen zu lernen. Hier ist Gelegenheit geboten, zu lernen, nicht aber an leider nur zu vielen der neuen Produkte der modernen Glasmalerei. Wenn man diese allein als Vorbild betrachtet, kann man keine Wahl treffen ohne Furcht, sehr ernsthafte, kostspielige, die Gerechtigkeit gegen kirchliches Vermögen verletzende Schritte zu thun. Wir empfehlen daher aus innerster Ueberzeugung und in der Absicht, dem Klerus die Ehre zu wahren, die ächte Glasmalerei zu fördern, das besprochene Werk in der eindringlichsten Weise. Keinesfalls sollten sich die Kapitels- oder Gesellschafts-Bibliotheken der Pflicht entziehen, dasselbe zu besitzen und so jedem Kapitularen oder Gesellschaftsmittglied die Möglichkeit der Einsichtnahme zu verschaffen. Auch die Städtewelt kann aus dem Studium Nutzen ziehen sowohl in Bezug auf die stylgerechte Behandlung, als die Wahl der Farben, und glückliche Zusammenstellung derselben. Dem Herausgeber und Verleger gebührt für ihre Leistung der wohlverdiente Dank. Mögen sie rasch voranschreiten, damit wir bald das vollendete Werk schauen. Schwarz.

### Kelch-Inschrift betreffend.

Die mir auf meine Anfrage gewordene Antwort S. 32 des Archivs kam mir auf den ersten Blick etwas gewagt vor. Aber ich finde sie bei nochmaliger Prüfung des Kelchs ganz richtig. Au dem für b angeesehenen Buchstaben hat sich der untere Strich wirklich vorgefunden. Der Schluß-Buchstabe hat allerdings die Form eines c unterschieden nicht, nähert sich vielmehr der des o; aber er soll jedenfalls ein rundes gothisches s repräsentiren. Die Buchstaben sind vielleicht von Haus aus nicht genau gebildet; denn der Raum ist klein: die sechs Rhomben sind je  $\frac{1}{2}$  Centimeter hoch und 1 Centimeter breit. Für die Lösung sage ich besten Dank.

Gr. G . . . .

S. U . . . .

# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Dr. Fr. J. Schwarz in Ellwangen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Dr. Fr. J. Schwarz.

Dr. 6.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für R. 1. 35 durch die württemb. (R. 1. 20 im Stuttg. Bestellbezirk), R. 1. 50 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Frsch. 2. 50 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94 zum Preise von R. 1. 85 halbjährlich.

1885.

## Das Abonnement

auf das II. Semester des „Archivs“ bittet die Redaktion rechtzeitig vollziehen zu wollen; die annähernd sichere Berechnung der Auflage ist dadurch erleichtert. Die Bezugs-Bedingungen bleiben die gleichen, wie bisher.

Die Redaktion.

## Grammatik der kirchlichen Baukunst.

Von Dr. Fr. J. Schwarz.

(Fortssetzung.)

### II. Grundriß.

Mit der bisherigen Entwicklung ist ein Einblick in die Gestaltung des Maueraufrißes nach den horizontalen Gliedern gegeben. Außer den Portalen und Fenstern giebt es allerdings noch andere vertikale Gliederungen, Lesinen, Strebepfeiler u. a., was bei der Betrachtung der Umfassungsmauer einer Kirche in den Gesichtskreis fällt. Allein diese Gliederungen hängen wenigstens bei den Kunstbauten so eng mit dem System des innern Aufrißes, Gewölbe- und Pfeilersystem zusammen, daß sie ohne die entsprechende Behandlung dieser Materie nicht wohl in Betracht kommen können. Vielmehr müssen wir zuerst fragen, in welchen Formen die Umfassungsmauer den Raum umschreibt und einschließt, welcher den gottesdienstlichen Zwecken dienen soll; mit andern Worten: welches sind die in der christlichen Kirche gebräuchlichen Grundrißformen. Sie also sind es, welche uns zunächst beschäftigen.

Obwohl wir unserer Aufgabe gemäß bloß von den Formen der Bauglieder und ihrer Zusammenfügung oder Konstruktion zu einem Bau, nicht aber von der Geschichte der christlichen Baukunst zu reden haben, so können wir doch der auch die

Konstruktion streifenden Frage nicht ausweichen: ob die christliche Kirche ein Lebensprinzip in sich berge, welches dem Raum, dessen Umgrenzung und Eintheilung der Höhenentwicklung und der äußeren Form der gottesdienstlichen Gebäude einen eigenartigen Charakter einzuhauchen die Kraft hat und immer einhaucht, wo äußerer Zwang oder eine vorübergehende geistige Verirrung nicht hindernd in den Weg tritt; ob eigenartige Kultgebäude eine aus der christlichen Religion entspringende Nothwendigkeit seien, oder ob sich die christliche Gottes-Anbetung, die Ausführung aller Vollmachten und Aufträge Christi behufs Erhaltung seines Werkes einfach mit jedem Gebäude und selbst mit den überkommenen Formen der heidnischen und jüdischen Opferstätten begnügen könne, ohne etwas zu vermissen. Diese Frage — die aber nicht gleichbedeutend ist mit der anderen, ob sich die christliche Kirche einen eigenen Baustyl schaffen müsse, der alle anderen konventionellen Formen ausschließt — ist bejaht und verneint worden. Die neuesten Stimmen negativer Richtung erleichtern eine feste Stellungnahme. G. Dehio, Professor in Königsberg und G. v. Bezold, Architekt in München, stehen neuestens für folgende Auffassung „solidarisch“ ein\*): „Sie (nämlich die katholische Kirche) nimmt die Kunst mit, wie so manches andere, als eine gegebene Lebensmacht, als ein unverfängliches und jedenfalls unvermeidliches Zugeständniß an die Volkssitte; die symbolisch-tendenzlose Seite derselben ist ihr wohl selbst willkommen; an das eigenste Wesen aber, an die Kraft, das Hohe und Heilige in unmittelbarer Wirkung dem Gemüthe

\*) G. Dehio und G. v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, historisch und systematisch dargestellt. Stuttgart, 1884. Cotta. Bis jetzt 1. Lieferung mit Bilder-Atlas v. 77 Tafeln.

nahe zu bringen, wendet sie sich nicht.“ Nicht das Christenthum bemächtigt sich der Kunst, sondern umgekehrt, weil es kein formbildendes Gesetz in sich trägt. „Indem das Christenthum sich zu dem Berufe entschied, das in Juda entsprungene Heil den Heiden zu bringen, mußte es nothwendig auch zur schönen Kunst irgendwie Stellung nehmen; es begegnet ihr täglich, auf Schritt und Tritt; seine Gottesdienste hält es in den Häusern der Gemeindeglieder, in Räumen, für deren Bildung es von sich aus kein Gesetz mitbringt, deren künstlerische Form und Ausstattung es beläßt, wie es sie findet, weil sie ihm gleichgiltig und bedeutungslos sind. So tritt die christliche Religionsübung wohl schon frühe in Berührung mit der Kunst, aber es ist eine Berührung wie zwischen Wasser und Del! Kann es auf die Dauer dabei bleiben? Entweder wird die Kunst zu einem wahren und inneren Antheil an der Religion durchdringen — oder sie wird überhaupt werthlos werden, verkümmern, schwinden“. Die Anschauungen, welchen eine so durch und durch falsche Auffassung entspringt, treten noch deutlicher in folgenden Worten an das Tageslicht: „„Gott ist ein Geist, und die ihn anbeten, die müssen ihn im Geiste und in der Wahrheit anbeten““. „„Er wohnt nicht in Tempeln, die mit Menschenhänden gemacht sind; sein wird auch nicht von Menschenhänden gepflegt, als der jemandes bedürfe.““ „„Wo zwei oder drei versammelt sind in meinem Namen, da bin ich mitten unter ihnen.““ „„Und wenn du beten willst, so gehe in dein Kämmerlein und schließe die Thür hinter dir zu.““ „Das ist die Gesinnung des ältesten Christenthums. Aber noch sind nicht drei Jahrhunderte seit dem Kreuzestode des StifTERS dahingegangen, und das römische Reich vom Nil bis an den Rhein, vom Euphrat bis an die Säulen des Herkules, wird erfüllt von ungezählten christlichen Tempeln, strahlend in allem erreichbaren Glanze von Marmor Säulen, Mosaisgemälden, Goldschmuck, Purpurseide; Schauplätzen umständlicher, die Wirkung auf die Sinne nicht verschmähender gottesdienstlicher Pompe; die weiten Vorhöfe, heiligen und allerheiligsten Räume sorglich ge-

schieden nach streng abgemessenen Ordnungen der Neophyten, Büßer, Gläubigen, des Laienstandes und der geweihten Priesterschaft. Welch' ein Kontrast und Umschwung! Diese Religion, die in bewußtestem Gegensatz zu den Religionen der alten Welt in ihrer Gottesverehrung ganz geistig, an keine sinnlichen Symbole, an keine auserwählten heiligen Derter gebunden sein will; die nicht Tempel noch Tempeldienst kennt; für die die schönen Künste, den Völkern der Antike eines der wichtigsten Ausdrucksmittel ihres Verhältnisses zur Gottheit, so viel wie nicht vorhanden sind; in deren ältesten Urkunden entfernt keine, und wären es auch nur mittelbarste, Andeutungen zu einer künftigen Sakralarchitektur zu finden sind — wie sind sie dennoch in den Besitz einer solchen gelangt? Wie ist überhaupt nur eine im vollen Verstande christliche Architektur — als welche die von den Christen geübte in Anspruch genommen wird — möglich? und was kann, was soll man sich bei diesem Worte denken?“ (1. Lieferung S. 7, 5 u. 3 f.)

In der That! Wenn die Kirche Christi unsichtbar, eigentlich keine Kirche, keine von Christus organisirte Gesellschaft ist, wenn die christliche Religion „im bewußtesten Gegensatz zu den Religionen der alten Welt in ihrer Gottesverehrung ganz geistig, an keine auserwählten heiligen Derter gebunden sein will, nicht Tempel noch Tempeldienst kennt; die kein Opfer, keine Priester, kein auktoritatives Lehramt, keine Strafgewalt gegenüber den Fehlenden und Büßenden besitzt; die weiter nichts ist als der Inbegriff mehrerer oder vieler Vorstellungen, Anschauungen, Meinungen religiöser Gattung, von weisen, vielleicht sogar gottgesandten Männern in die Form von Aussprüchen und Lehrsätzen gebracht und dann seinem Schicksal überlassen und weiter entwickelt, „selbst unter mancherlei Einbuße der Reinheit ihrer ursprünglichen Idee“; — dann allerdings hat und braucht sie für Bildung ihrer gottesdienstlichen Räume aus sich „kein Gesetz“; sie wirft ihre neuen Ideen in den Strom der anderweitigen Elemente der rein menschlichen Kultur, welche, wenn sie nicht ausgespült und am Ufer zertreten werden, sich ihrer bemächtigt, ihnen die Formen der

jeweiligen nationalen Kulturstufe gibt und sie sich assimiliert.

Man sieht, der Satz, die Kunst, d. h. die Künstler, nicht die Kirche, tragen das der Kirche in Ansehung ihrer äußeren Erscheinung nöthige Gesetz für Bildung der kirchlichen Kunstformen in sich, und es sei Sache der Kunst, d. i. der Künstler, bis zu dem ihnen gebührenden Antheil an der Religion durchzubringen, ist eine wahre Irrlehre und das Korrelat einer anderen. Die letztere gibt Glauben und Kirche der „Wissenschaft“ und der menschlichen Vernunft, jene die christliche Kunst, den gottesdienstlichen Raum, seine Ausstattung und Eintheilung, indirekt den Gottesdienst der Kunstakademie preis.

Von allen Voraussetzungen, auf welche die beregte Anschauung sich gründet, ist das gerade Gegentheil wahr, und damit fällt der ganze Ibeengang in Nichts zusammen. Die Kirche Christi hat ganz neue Einrichtungen, Vollmachten, Aufgaben und Bedürfnisse; ihr Gottesdienst konzentriert sich in — und sammelt und ordnet sich um einen ganz neuen Mittelpunkt, das unblutige Opfer Christi; ihr Priestertum ist nicht mehr ein bloßer Schatten, sondern der Stellvertreter Jesu und ganzer Inhaber seiner Gewalt; ihre Sakramente sind neu und gehören zu ihrem Wesen, wie ihre Lehr- und Disziplinar-Gewalt. Und das alles ist seiner innersten Natur nach unveränderlich, keiner menschlichen Gewalt, Fähigkeit oder Wissenschaft unterworfen. Sie selbst kennt ihre Bedürfnisse und die Gesetze ihrer Existenz, die Vorbedingungen ihres gesegneten Wirkens. Wo sie immer kann, wird sie nach dem Maße ihrer Freiheit und der äußeren Mittel nur nach diesen Gesetzen und Bedingungen sich richten, wie die Magnethadel nach dem Pol. Das ist so wahr, daß die Zustände der Unfreiheit, oder irrthümlicher Strömungen theologischer Natur auch in die Geschichte der kirchlichen Baumonumente und Kultgegenstände ihre Spuren eingegraben haben. Der Jansenismus ist vor den Thüren der Kirchen und Tabernakel nicht stehen geblieben, um sich bloß auf die Dogmatik, Moral und das kanonische Recht zu beschränken, so wenig als der Josephinismus oder der Nihilismus der

letzterverfloffenen Zeit mit seiner erbarmungswürdigen Kirchen-Ökonomie.

Schon den Humanisten des 15. Jahrhunderts paßte es in den Kram, zu behaupten, die christliche Basilika habe ihren Ursprung in der antiken Profan-Architektur, und Leon Battista Alberti, Architekt in Florenz (1405—1472) versuchte erstmals den Nachweis, daß die für öffentliche Zwecke gebauten römischen Basiliken das von den Christen für ihre Kirchengebäude nachgeahmte Urbild seien. Seine Geistesverwandten haben diese Ansicht bis in die neuere Zeit festgehalten. Zestermann<sup>1)</sup> hat ihn gründlich widerlegt, Hübsch<sup>2)</sup> und Kreuzer<sup>3)</sup> haben sich ihm angeschlossen. Jetzt sucht man den Ausgangspunkt in der antiken Privatarchitektur, zuerst in der Palast-Basilika, neustens in dem gewöhnlichen Wohnhaus. Diesen Standpunkt vertreten Dehio und v. Bezold, (a. a. O. S. 63 ff.) nach welchen „es für die Untersuchung des Ursprungs der in der christlich-antiken Basilika typisirten Bauform nur einen rationellen Ausgangspunkt geben kann: die Thatsache, daß während des ersten Jahrhunderts der Kirche, in etwas bedingterem Sinne auch noch während des zweiten, die Stätte der christlichen Gottesdienste das Privathaus war...“ (S. 63) „Es können in der großen Masse nur Bürger-Häuser gewesen sein, in denen die Christen sich versammelten“, (S. 69) und zwar im Atrium, da es in ihnen, nicht ausgenommen das reiche und stattliche, regelmäßig nur diesen einzigen geschlossenen Raum von ausreichendem Umfange für eine gottesdienstliche Versammlung gab (S. 70). Das alles wird durch eine Reihe von Vermuthungen und Voraussetzungen näher zu begründen versucht und dann mit dem Ausspruch besiegelt: „Die landläufige Rede, die Konfiguration des christlichen Kirchengebäudes sei bestimmt durch den Geist und das Bedürfnis des christlichen Kultus, ist also so wenig wahr, daß man sie vielmehr umkehren muß und sagen:

<sup>1)</sup> Die antiken und die christlichen Basiliken. Leipzig, 1847.

<sup>2)</sup> Die altchristlichen Kirchen. Karlsruhe 1861. Text XXI.—XXIX.

<sup>3)</sup> Der christliche Kirchenbau, 2. Aufl. Regensburg 1860. 1. Bd. S. 30 ff.

Der christliche Kultus ist nach seiner äußeren Einrichtung bestimmt durch die vorzufundene Konfiguration des antiken Hauses.“ Es klingt etwas wie Irrsinn aus diesen Worten, welche konsequent das endzweckliche Prinzip und damit auch das vernünftigste Grundelement aus dem Leibe jeder Architektur reißen müßten. Gewiß fällt es keinem vernünftigen Menschen ein, zu behaupten, daß die Konfiguration der militärischen Bauten durch die Konfiguration der in der Noth zu Vertheidigungszwecken benützten Häuser, Gartenmauern oder Erbwälle bestimmt sei, nicht aber umgekehrt durch den Zweck der Vertheidigung oder des Angriffs und der Beschaffenheit der Mittel beider. Und wie der Militär sagt, wie die Festung gebaut, und die medizinische Wissenschaft, wie das anatomische Theater eingerichtet sein muß, so geht es durch alle Gebiete der Wissenschaft, der höheren und niederen Technik herab bis zum einfachsten Handwerk, welche den bauenden Künstler oder den bloßen Handwerker bedürfen. Oder ist das treibende Motiv dieser falschen Anschauung etwa gar ein theologisches? Will man damit „das reine Christenthum“ ohne Opfer, ohne Sakramente und Disziplin auch mit kunstgeschichtlichen Argumenten konstruiren oder wenigstens stützen? Das tendenziöse Unterfangen stünde dann nicht vereinzelt. Die Katakomben sind gewiß Monumente, in welchen die Steine, Bilder, Altäre mit ihren Gräbern heiliger Martyrer aus der Mauer schreien, um den alten katholischen Glauben zu verkündigen. Auch das soll jetzt nicht mehr sein. Da sie aber doch einmal den Protestantismus nicht predigen, so wird — wie Theophile Roller in seinen »Catacombes de Rome« gethan — dieser Theil der alten Dogmen- und Kunstgeschichte nach der Parole behandelt: „Die Katakomben sind weder protestantisch, noch katholisch“. Oder soll diese Art, die Kunstgeschichte zu behandeln, das wissenschaftliche Fundament des Anspruchs bilden, daß den Künstlern die Alleinherrschaft im Gebiete der christlichen Kunst gebühre, die Kirche aber alles ungeprüft aus deren Händen anzunehmen habe? Diese Tendenz wäre dem säkularisirenden Geiste der Zeit ganz angemessen, dürfte aber in ihrer Ge-

fährlichkeit leicht erkennbar und geeignet sein, die berufenen Wächter zu doppelter Wachsamkeit und Energie im Widerstande aufzurufen.

(Fortsetzung folgt.)

## Die Musterschule der monumentalen Malerei.

Von Prof. Dr. Reppert.

(Fortsetzung.)

### 3. Die Vorgeschichte.

Unserer Periode geht voraus die Herrschaft jenes Stiles, den man den byzantinisch-romanischen nennt. Für unsern Zweck genügt es, ihn als einheitlichen zu nehmen, und jene Charaktermerkmale anzugeben, welche bei allen innern Wandlungen und äußern Verschiebungen sowohl die Epoche des rein byzantinischen Stils, als die der Vermischung desselben mit romanischen Elementen, als die der vorwiegend romanischen Richtung zu Einem Ganzen zusammenschließen.

Historisch gefaßt ist dieser Stil jener geschlossene Kanon, jenes feste System von Normen und Regeln für heilige Darstellungen, welches Byzanz zur Geburtsstätte hat, um die Zeit Justinians I. sich zu entwickeln begann, bald in Folge der Beziehungen zwischen Byzanz und Italien sich auch in diesem Land einbürgerte, vom 8. Jahrhundert an besonders sich befestigte, und bis zum Anfang des dreizehnten eine fast allgemeine Herrschaft behauptete. Dieser Kanon erscheint bald mehr bald weniger streng geschlossen und verhärtet; namentlich von Anfang des zweiten Jahrtausend an aber dringt auch in seine vielfach verknöcherten Normen und Formen jene freiere Richtung ein, die auf dem Gebiet der Skulptur und Architektur den romanischen Stil geschaffen hat, und die man daher auch hier als romanische bezeichnet.

Die Seele dieser Kunstwelt ist eine durchaus christliche. Ernster hat es vielleicht die Kunst mit ihrer heiligen Aufgabe nie genommen, als zu jenen Zeiten. Soll das Heilige und Heiligste in irdischen Formen zur Darstellung kommen — diese Ueberzeugung beherrschte alles — so können sich als würdiges Bild dafür nur die Züge



höchster Hoheit, erhabensten Ernstes und feierlicher Strenge bieten. Wenn die Natur in's Haus Gottes eintreten will, so darf sie es nur in der denkbar ernstesten Haltung. Dieses Grunddogma der damaligen Kunst war durch das Feuer und Blut des Konoklasmus hindurchgegangen und hatte sich in diesen furchtbaren Kämpfen noch mehr befestigt, wurde auch durch die Flüchtlinge dieser Schreckenszeiten im Abendland noch mehr eingebürgert.

Aus dieser Grundrichtung ergibt sich die ganze ehrfurchtgebietende Größe dieses Stils. Er sinkt nicht in's Profane herab; er ist losgelöst von der Welt und dem Irdischen, ein ernster Prediger christlichen Glaubens; er wahrt unerschütterlich seinen Charakter, ja läßt die Jahrhunderte an sich vorüberziehen, ohne von ihrem Wechsel berührt zu werden, wie er andererseits Werke schafft, denen die mit Vorliebe verwendete Technik der Mosaik eine Dauer von Jahrhunderten verleiht. Wahrlich man darf über diese Kunstperiode und ihre Leistungen nicht verächtlich wegsehen. Ein ernstes, liebevolles Studium derselben ist sehr zu empfehlen. Man betrachte die Mosaiken St. Costanza, St. Pudenziana, S. Cosma e Damiano, St. Maria maggiore (Mittelschiff) in Rom, die im Baptisterium und der Grabkapelle der Galla Placidia, in S. Vitale, S. Apollinare in Classe und Apollinare nuovo sowie in der erzbischöflichen Kapelle in Ravenna, in S. Ambrogio in Mailand, — sodann die Mosaiken in St. Marco in Venedig, die fast 50 000 Quadratsfuß decken und sowohl Proben des belebteren (Kapelle S. Zeno), als des ganz erstorbenen byzantinischen Stils (sämmliche Kuppeln, mit Ausnahme der im rechten Querschiff) bieten, ferner die ganz byzantinischen Mosaiken der Dome von Murano und Torcello bei Venedig, — man besichtige das Baptisterium zu Florenz, das sowohl rein byzantinische als rein romanische Mosaikgemälde aufweist, sodann namentlich das ganz mit romanischen Fresken aus dem 13. Jahrhundert bedeckte Baptisterium zu Forme, auch die Gemälde des Sacro speco zu Subiaco, — man wird von der Würde, Majestät und Erhabenheit dieser Werke heute noch überwältigt werden.

Das Studium derselben wird zweifache

Frucht haben: es wird einmal das Verständniß der folgenden Periode erleichtern, sodann ein Hauptgesetz der monumentalen Malerei zum Bewußtsein bringen: daß sich nämlich für sie eine ernste, strenge, sozusagen architektonische Haltung ziemt, da sie mit der Architektur gewissermaßen zu konkurriren hat. Ja für die monumentale Malerei par excellence, für die Mosaikmalerei sind heute noch hier die nicht nachzubildenden, aber orientirenden Muster zu suchen. Hier verlangt das Material selbst, in welchem gearbeitet wird, nach einem Stil von größter Strenge, höchster Einfachheit und Sparsamkeit und von grandiosen Zügen.

Nun dürfen aber die großen Schattenseiten dieses Stils nicht verschwiegen werden; sie verbieten, an eine eigentliche Nachahmung desselben zu denken.

Sein Grundprinzip ist einseitig, allzu rigoros und ohne durch die christliche Lehre dazu berechtigt zu sein, schließt er Natürlichkeit, Anmuth und Schönheit als würdiges Abbild des Heiligen und Uebernatürlichen, als bildlichen Ausdruck für das Göttliche und Ewige fast vollständig aus. Ja der gesunkene byzantinische Stil scheint fast die Unnatur vor der Natur zu bevorzugen.

Ferner ist ihm eine Signatur der Unfreiheit aufgebrannt. Unfrei und beschränkt ist er schon in der Wahl seiner Objekte. Seine Mittel erlauben ihm nicht, oder kaum, Bewegung, Thun, Leben, Geschehen darzustellen; er kann nur ruhiges Sein nachbilden; daher befaßt er sich auch meistens nur damit, Gott, Christus, die Heiligen in der Ruhe der ewigen Verkörperung vorzustellen; auch wo er ein Thun schildern will, nimmt dies Thun mehr den Charakter des Seins an. Man sieht, diese Malerei ist noch unmündig; sie kann erst einzelne Worte sprechen, noch nicht reden und erzählen.

Er bindet und knechtet aber auch sich selbst immer mehr durch seine eigenen Gesetze. Nicht in allgemeiner gehaltenen Grundsätzen fixirt sich dieser Stil, sondern verzweigt sich in eine Ueberfülle von Einzelnvorschriften über Wahl, Komposition, Einzelausführung, Kolorirung der Gemälde. Für Bildung von Schulen war diese Aus-

gestaltung des Stiles zwar eine Erleichterung, für die Kunst aber bedeutete sie eine große Schädigung. Es war bald innerhalb des Stils keine Produktion mehr möglich, nur noch Reproduktion und Kopie; nach einem Naturgesetz ist aber jede folgende Kopie schlechter, als die vorhergehende, und so glitt auch dieser Stil in stetiger Decadence abwärts. Nicht mehr als Künstler, sondern wie Malmaschinen arbeiten allmählig die Meister dieses Stils.

So kam man allmählig zu diesen rohen, breiten, morosen, faltenreichen Gesichtern mit den großen starren Augen, welche schließlich doch mehr Entsetzen als Ehrfurcht einflößen, zu den Gestalten mit geistlosen und ausdruckslosen Zügen, die zu reinen Typen ohne jeglichen individuellen Charakter gefroren waren, von den ganz verzeichneten Figuren ganz zu schweigen. Hier kann von einer Nachahmung nicht mehr die Rede sein.

Giovanni Cimabue (geb. 1240) war der Meister, welcher zum erstenmal in seinen Werken den entschiedenen Wunsch und Willen ausspricht, die Malerei aus dieser Stagnation und Knechtschaft zu neuem Leben und neuer Freiheit zu führen. Seine Madonna in Maria novella in Florenz zeigt, wie er sich diese Erneuerung dachte. Sie ist ganz nach dem alten Typus entworfen und ausgeführt, aber in den Gesichtern kündigt sich der neue Geist an; hier haben wir nicht mehr bloß Gesichtslinien, sondern einen geistigen Gesichtsausdruck. Das Antlitz der Madonna zeigt holde, reiche Anmuth, Milde und Lieblichkeit, das Antlitz des Kindes stille, würdevolle Hoheit, die Engelsköpfe schöne Züge der Innigkeit und andächtigen Verehrung. Auch die Colorirung ist viel heller und freundlicher und die Farben nicht bloß neben einander gesetzt, sondern sorgfältig ineinander vertrieben. Wir sehen also: sein Problem war das, wie er ohne Beibehaltung der herkömmlichen Typen die Malerei wieder zur Kunst erheben könnte. Er tritt aus der byzantinischen Periode nicht heraus, weiß ihr aber zu frischem Abfluß zu verhelfen, indem er den alten Typen neuen Geist der Anmuth und Schönheit einhaucht. Als die Florentiner in unermesslichem Jubel seine Madonna aus

der Werkstätte in die Kirche überführten, verkündigte ihr Jubel zugleich die Einleitung einer neuen Blütezeit für die Malerei.

Als Freskomaler tritt Cimabue auf in San Francesco in Assisi, in dieser Doppelkirche, welche so recht die eigentliche Akademie, das heilige Museum der mittelalterlichen monumentalen Malerei darstellt. Hier müssen wir ihn auffuchen, um ihn ganz zu verstehen, denn hier finden wir sowohl seine unmittelbaren Vorgänger, und können durch Vergleichung finden, um wie viel er sich über sie erhebt, als auch seine größeren Nachfolger und erkennen, wie weit er hinter diesen zurückbleibt. Die chronologische Anreihung dieser Malereien ist nach langer Zeit der Unklarheit nunmehr mit ziemlicher Sicherheit vollzogen.

Der Kunst vor Cimabue gehören an: im Mittelschiff der Unterkirche: das Leben Christi und des hl. Franziskus, roh ausgeführt; in der Oberkirche: an der Westwand des südlichen Querschiffs eine Kreuzigung und andere Bilder, an der Südwand eine Kreuzigung Petri und das Zusammentreffen Petri mit Simon Magus; ferner die Malereien im Chor, Scenen aus dem Leben Mariens, und die schon viel besseren Malereien des nördlichen Querschiffs, Reste eines thronenden Christus u. a.

Von Cimabue stammen: in der Unterkirche: Westwand des südlichen Querschiffs: eine Madonna mit vier Engeln, ferner in der Oberkirche: die Gewölbemalereien mit Figuren (4 Evangelisten, Christus, Maria, 4 Kirchenväter), sodann die zwei obern Wandbilderreihen im ganzen Langhaus mit 16 Geschichten des A. und 16 des N. T., und die Eingangswand mit dem Himmelfahrts- und Pfingstbild; diese lehtaufgeführten, leider sehr ruinösen Werke sind wohl von mehreren Händen, unter Cimabue's Einfluß, geschaffen worden.

Giotto's noch jugendliche, aber schon ausgesprochene Richtung zeigen die Bilder aus dem Leben des hl. Franz in der untern Bilderreihe des Langhauses der Oberkirche.

Eine Vergleichung dieser Gemälde wird über Cimabue's Wollen und Können völlige Klarheit verschaffen. Er will die bisherige Kunstweise nicht abthun, die alten Formen

nicht abschaffen; er selbst wandelt in den bisherigen Geleisen und sucht nur das Unnatürliche und Unschöne zu vermeiden, diesen üblichen Formen mehr äußerlich einen Schimmer von Natürlichkeit und Anmuth anzuhängen. Er will eine Korrektur des bisherigen Stils, eine Erneuerung des Veralteten, eine Wiederbelebung des Erstarrten vornehmen durch Einführung frischen warmen Lebensbluts in seine Adern. Er geht daher nicht so weit, wie Giotto, der ganz andere Bahnen einschlägt, als bisher üblich gewesen; aber er arbeitet Giotto insofern vor, als die von ihm intendirte Erneuerung der alten Kunst, in ihrer Konsequenz für den byzantinisch-romanischen Stil nicht die Lebensverlängerung, sondern das Lebensende brachte. Der Organismus dieser Kunstrichtung war zu morsch geworden, als daß er mit diesem schäumenden Jugendblut hätte auf's neue aufleben und weiter arbeiten können; die alten Schläuche waren nicht mehr elastisch genug, den neuen, gährenden Wein aufzunehmen. Daher inscenirt Cimabue, wohl ohne es zu ahnen, den Kampf zwischen alter und neuer Zeit; dieser Kampf kündigt sich in seinen Bildern an und verleiht seinem künstlerischen Schaffen fast etwas Unheimliches. Der Ausgang kann nicht zweifelhaft sein. Das Alter muß weichen, die Jugend erobert das Feld. Cimabue's Vorgehen ist eine Halbheit; Schönheit kann dem alten Stil nicht von außen angehaucht werden; eine innere Reform ist nöthig. Der Schüler Cimabue's zieht diese Konsequenz.

#### 4. Der Reformgedanke Giotto's.

Giotto (1267—1337) unterscheidet sich dadurch von seinem Meister Cimabue, daß sein kräftigstes Streben nicht der Anmuth sondern der Wahrheit der Schilderung gilt. Die Unzufriedenheit mit der bisherigen Kunstübung hat der Meister ihm in's Herz gelegt; bei ihm reagirt aber gegen dieselbe nicht so fast der Schönheitssinn, als der Wahrheitsinn. Nicht das Gefühl, daß diese mumienartigen Gestalten, wie sie zuletzt die byzantinisch-romanische Kunst geschaffen, häßlich, daß diese Stellungen und Situationen unschön seien, sondern das Gefühl, daß der Ausdruck dieser Gesichter un wahr sei, der Situa-

tion nicht entspreche, daß diese Stellungen und Bewegungen unrichtig und unmöglich seien, daß hier geistige Gedanken völlig falsch und unverständlich ausgesprochen seien, — das treibt ihn, eine Besserung anzubahnen. Was er anstrebt ist Wahrheit und Richtigkeit der Darstellung, klares, bündiges Aussprechen der Gedanken.

Man sieht, daß dieses Prinzip mächtiger ist und tiefer liegt, als das Cimabue's; es trifft die Ohnmacht der alten Kunstwelt viel tödtlicher und führt nothwendig zu ihrem Zusammensturz. Für Giotto kann es sich nicht mehr darum handeln, die alte Formenwelt zu leidlichem Aussehen herauszuputzen, sondern eine neue zu schaffen, weil die alte viel zu eng, klein, steif, weil sie unbrauchbar geworden war und jenem Streben in keiner Weise mehr genügen konnte.

So war der Bruch mit dem Alterthum unvermeidlich. Giotto mußte das Wenige, was er herübernehmen konnte, vor allem aus andern Quellen zu vermehren suchen. Er mußte sich vor allem eine reiche Fülle von Darstellungsmitteln aneignen, um sein Prinzip realisiren zu können. Er wendet sich an die uner schöp flichen Quellen der Natur; feinsinnige Beobachtung der materiellen Natur und des Menschenlebens liefert ihm Formen in Fülle, um die hl. Gegenstände und Gedanken zu versinnlichen und dem Verständniß des Menschen nahe zu bringen. So gewinnt er an Stelle der alten, wenig zahlreichen, verkümmerten Typen einen überquellenden Reichthum von richtigen, lebendigen Kunstformen; er kann beliebig den Stoffkreis der religiösen Malerei erweitern; mit bisher unerhörter Virtuosität und hinreißender Wahrheit kann er die reichsten und bewegtesten Scenen, das unruhige Spiel der Leidenschaften, die Reflexe der Affekte und Stimmungen wiedergeben.

Aber, was wohl zu beachten ist, die Naturnachahmung ist ihm nicht Zweck. Sonst könnte er nicht als Muster der religiösen Malerei gelten. Der Lobspruch Boccaccio's, die Natur habe nichts hervor gebracht, was Giotto nicht bis zur Illusion nachgeahmt habe, ist unbegründet und könnte zur falschen Auffassung verleiten, als wäre Giotto's Streben gewesen, die Natur bis zur Illusion nachzuahmen.

Sein Ziel und Zweck ist vielmehr möglichst klare und wahre, möglichst tief ergreifende, möglichst einfache und bündige Darstellung der hl. Gegenstände und Vorgänge. Die Nachbildung der Natur ist ihm lediglich nur Mittel, nicht Zweck.

Das zeigt schon die Knappheit und Beschränkung, welche er sich in seiner Komposition auferlegt, — einer der Hauptvorzüge, die ihn zum Meister der monumentalen Malerei erheben. Er nimmt nur soviel Personen in seinen Rahmen herein, als nöthig, d. h. als entweder selbst bei der Scene theilhaftig sind, oder zur Illustrirung und Verdeutlichung zu dienen haben. Bloße Ausfüllfiguren, Bereicherung der Komposition aus bloß künstlerischen und malerischen Motiven gibt es bei ihm nicht. Von den in seine Komposition aufgenommenen Figuren ist keine müßig, keine indifferent und untheilhaftig am geschilderten Vorgang; sie stehen alle im Bann und unter dem Eindruck dieses Vorgangs und haben zum mindesten die Aufgabe, ihn in Gesicht, Stellung, Bewegung zu reflektiren, und gleichsam dem Beschauer zu sagen, wie er ihn aufzufassen, mit welchen Affekten er ihn zu begleiten habe.

Was seine Körperwelt anlangt, so zeichnet er zwar das, was die alte Kunst allmählig denaturalisirt hatte, wieder in's Natürliche; aber er formt und bildet doch auch den Körper nicht um seiner selbst willen, er modellirt ihn nicht plastisch heraus; die menschliche Gestalt ist mehr nur Hülle und Ausdruck für einen Affekt und Gedanken. Für das menschliche Antlitz hat auch er gewisse konstante, freilich mit künstlerischer Freiheit verwendete Typen; er individualisirt nur soweit es nöthig ist. Die Gewandung ist mit großer Einfachheit und Sparsamkeit behandelt; sie soll nicht für sich wirken, sondern kommt lediglich nur als Hülle der Gestalt in Betracht.

So ist auch der Raum, der Schauplatz und Hintergrund, die landschaftliche Staffage mit größter Einfachheit behandelt, mehr ideal oder symbolisch angedeutet, als in den Verhältnissen der Wirklichkeit gedacht und ausgeführt. Nur soviel soll geboten werden, als zur Darstellung und Erklärung des Vorgangs nothwendig ist. Man mag lächeln über diese Miniatur-

häuser, die halb so groß sind, als die Menschen, über diese kleinen niedrigen Hallen und Thore, über diese seltsam aufgestuften Berge, die ein andermal schroff abgeschnitten erscheinen, um die Scenen von einander getrennt zu halten, — aber man meine ja nicht, daß Giotto und die Seinigen aus Unkenntniß, oder Unvermögen, oder perspektivischer Unfähigkeit ihre Hintergründe so arrangirt haben. Sie hätten Kenntniß und Kunst genug gehabt, die Natur sorgfamer nachzubilden; aber sie verschmähen es, sie wollen das Nebensächliche nebensächlich behandeln; alles das kommt für sie nicht um seiner selbst willen in Betracht, sondern lediglich als Beiwerk; es soll malerisch nicht mitwirken, sondern hat nur den Schauplatz zu repräsentiren.

Nun erkennen wir, in welchem Sinn Giotto Naturalist ist: Nachahmung der Natur ist ihm nur Mittel zum Zweck, nicht Selbstzweck. Er hat eine gewaltige Aenderung in der religiösen Kunst hervorgerufen, aber an ihrem Geist hat er nichts geändert. In aller Strenge, in seiner ganzen Reinheit und Erhabenheit hat er den Begriff der religiösen Kunst aus der alten Zeit herübergenommen. Er hat sich keine andere Aufgabe gesetzt, als die alten kirchlichen Meister: auch er will das Heilige auf möglichst heilige Weise aussprechen; rein malerische und künstlerische Erwägungen und Motive können ihn in diesem obersten Prinzip niemals im geringsten wankend und unsicher machen. So streng hält er es fest, daß er von seinen Naturkenntnissen nur den enthaltfamsten Gebrauch macht; daher liegt in seinen Bildern nicht viel äußerlich anziehende Schönheit, vielmehr eine gewisse herbe, kurz angebundene männliche Kraft, aber eben darum desto mehr geistige Schönheit, die dem denkenden Beschauer sich offenbart.

Zeigt diese seine Stellung zur Natur, wie ernst er es mit der religiösen Aufgabe der Kunst nimmt, welcher er nur andere, wahrere Formen zur Verfügung stellen will, so beweisen seine Freskogemälde, wie klar er sich die Aufgabe und den Beruf der monumentalen Malerei gemacht hatte. Auf's feinste weiß er, selbst auch Baumeister, seine Hauptkunst den architektonischen Gesetzen anzubequemen, die Linien der Architektur in der Dekoration, in der

Anordnung der Malfelder auslingen zu lassen, in der Gewölbmalerei die Intentionen des Baumeisters zu unterstützen, die Gewölberippen in ihrer richtigen Stellung durch die Farben hervorzuheben, die von der Architektur geschaffenen, der Malerei überlassenen Räume auszunützen und an größere Bildercyklen auszuthemen. Diese seine Kompositionskunst und der seine Sinn für den Zusammenklang von Architektur und Malerei erheben Giotto zum unübertroffenen Muster der monumentalen Malerei. Wir kennen nun seine Richtung und sind in den Stand gesetzt, seine Werke selbst zu verstehen.

(Fortsetzung folgt.)

### Restauration und malerischer Schmuck des Domes zu Eichstätt.

(Schluß.)

Ein zweites Werk der bisherigen Restauration sind die neu eingesetzten Glasfenster. Zwei davon, die an den Schrägseiten des Chorpolygons liegen und auch im Schiff der Kirche sichtbar sind, wurden mit Gemälden geschmückt, die andern 4 erhielten nur liches Grisaille, wodurch Altar und Wandgemälde sehr günstig beleuchtet werden, und für den Gottesdienst und das Chorgebet noch hinreichendes Licht vorhanden ist. Bild und dekorative Architektur füllen nicht das ganze Fenster aus, sondern lassen die oberen drei Felder leer, die wiederum in Grisaille gehalten sind und dadurch auch in einheitliche Verbindung mit den Nebenfenstern treten. Die im Mosaischarakter gehaltene Architektur dient zur Umrahmung und baldachinartigen Ueberdachung der Bilder und gliedert sich wie diese in die durch Pfosten und Eisenstangen gebildeten Fensterräume ein. Die Bilder, in den statuarisch gehaltenen Hauptfiguren 1,70 m hoch, in den Nebenfiguren verhältnißmäßig kleiner, sind mit Schwarzloth etwas abschattirt, soweit es die Deutlichkeit und Auscheidung für den Gesamtüberblick erfordert. Die Gewandung vermeidet die harten eckigen Formen und kleinen Theile der Spätgothik und zeigt in ihrem leichten Fluße nicht die kräftigen Linien, welche die markigen dicken Bleizüge nachahmen. Im Uebrigen ganz auf dem Boden der alten Technik stehend,

dürften sie einem glücklichen Versuche gleichen, der einerseits die Fehler der eigentlichen perspektivischen Rundmalerei, wie wir sie an vielen neueren Glasgemälden seit der Wiederbelebung dieses Kunstzweiges finden, vermeidet und andererseits über die Mängel hinweg hebt, die den alten Glasgemälden in dieser Hinsicht anhaften. Die Farben sind gut gewählt und vertheilt und wirken durch ihre Wärme und Glut mächtig und harmonisch. Bei sämtlichen Fenstern kam nur Kathedralglas zur Verwendung. Die Mittermeier'sche Anstalt für Glasmalerei in Lauingen, in der die Glasfenster nach dem Entwurfe und Anweisungen des vorgenannten Pfarrers S. Mußl gefertigt wurden, hat der Ausführung jede Sorgfalt zugewendet und ein Werk geliefert, das bei dem mäßigen Preise von 12000 M. alle Anerkennung verdient.

Der Gegenstand der beiden Figurenfenster war dem Künstler durch die Umstände geboten. Maria Himmelfahrt, Patrocinium der Domkirche, und Christi Verkörperung als Gedenkfenster an den Mitbegründer des Eichstätter Seminars und Vicarius, Dr. Joseph Ernst, der als Domprobst am 2. Fastensonntag 1869 seinem großartigen Schaffen und Wirken durch den Tod entzogen wurde. Ihm, dem unvergeßlichen Lehrer und Erzieher, wollten die ehemaligen dankbaren Schüler und Jünger ein dauerhaftes Denkmal ihrer Verehrung setzen. Das Bild selbst ist aufgefaßt in der Unterredung, die der verklärte Heiland mit Moses und Elias pflanzte. Der Herr steht auf Wolken in weißem Kleide mit hochernstem Antlitz, die Rechte lehrend erhoben, die Linke sanft an die Brust gelegt. Zur rechten Seite, das Angesicht dem Messias zugewendet, steht der große Gesetzgeber Moses, die Gesetzestafeln, auf die sein Finger deutet, an die Brust gelehnt; zur linken Seite Elias, vor sich hinblickend, die Arme über der Brust gekreuzt, in der einen Hand die Schriftrolle, in der andern das Schwert, mit dem er im Feuertempel die Baalspriester erschlug; beide Gestalten auf damascirtem Hintergrund sind großartig und edel. In den zwei folgenden Feldern abwärts sehen wir die drei Apostel auf blumiger Au, durch Blick und Haltung die Gefühle kundgebend, die sie beim Anblick der Glorie

ihres Meisters erfüllen. Im untersten Felde enthält der mittlere Theil ein dekoratives Spruchband mit der Widmung: Josepho Ernst, Eccles. Cathedr. Praeposito, Semin. Episc. Rectori per grati alumni et discipuli; das rechte Oblongum die porträtähnliche Figur des Gefeierten im Gebete knieend, das linke einen Engel mit dem Wappen des bischöflichen Seminars. Im andern polychromen Fenster sehen wir in die Mandorla gezeichnet die Himmelskönigin in feierlicher Würde auf dem Halbmond stehend, die beiden Arme mäßig ausgebreitet und betend bis zur Schulterhöhe erhoben, den Blick nach oben gewendet. Vier Engel umsäumen schwebend die Mandorla und tragen, den Blick auf ihre Königin gerichtet, Symbole in den Händen, die in der lauretanischen Litanei bezeichnet sind als: Thurm David's, elfenbeinerer Thurm, goldenes Haus, vortreffliches Gefäß der Andacht, durch ein Rauchfaß, dem Rauchwolken entsteigen, versinnbildet. In den folgenden zwei Fensterräumen gruppieren sich die 12 Apostel um das leere Grab, dem Blumen entsprossen, theils in dasselbe schauend, theils die ausdrucksvollen Köpfe voll Bewunderung nach Oben gerichtet. Korrespondirend mit dem Fenster der Evangelienseite begegnen wir hier im untersten Felde drei Wappen: dem Domkapitel'schen mit drei Löwen, dem Freiherrn Leonrod'schen mit der Mitra und Herzog Arenberg'schen mit dem Herzogshute und der schönen Devise: Christus protector meus.

Ein frommer hoher Geist spricht aus den tiefdurchdachten farbenprächtigen Bildern, die im durchscheinenden Lichte erstrahlend verklärend auf die schmuckvollen Räume des Presbyteriums wirken und dem Dome zur hohen Zierde gereichen.

Lebhaftes Interesse erweckt die malerische Dekoration des Chores. Sie wurde dem sehr begabten Kunstmaler Geiges von Freiburg übertragen, der im Verein mit dem Dekorationsmaler Klingl von Mainz schon wiederholt und zuletzt in der Bemalung der St. Quintins-Kirche in Mainz stichhaltige Proben von seinem tiefen Verständniß der Monumental-Malerei gegeben, und auch in der Polychromirung des Domchores zu Eichstätt aufs Neue bewiesen hat, daß

die Wahl eine sehr glückliche war. Das Bemalungsfeld war indeß auch sehr günstig. Der polygone Chorabschluß mit seinen 6 schlanken, 10 m hohen und 2 m breiten Fenstern ruft schon an sich durch das schöne harmonische Verhältniß seiner Bauglieder ein reizendes Spiel von Licht und Schatten hervor. Dieses bauliche Moment erhöht noch den Eindruck der Dekoration, die überraschend wirkt, zumal den Anforderungen, welche die Architektur an ihre Schwesterkunst, die Malerei stellt, vollkommen entsprochen ist. Die Gewölberippen mit ihren vergoldeten Plättchen und farbgefättigten Hohlkehlen treten prägnant hervor und gehen nahe dem Schlußstein in reichere dekorative Ausstrahlung über. Den unteren Zwickeln des Gurtwerkes entpriesen stilisirte Blatt- und Laubornamente in reicher und abwechselnder Motivirung und ranken sich weit in die Gewölbefelder hinein, belebt von symbolischen Vögeln, Pfau, Pelikan zc. und im mittleren Gewölbebogen des Chorquadrates mit den Symbolen der 4 Evangelisten. Ornamentähnlich reihen sich die Wandgemälde an. Der Raum, den sie schmücken und beleben, ist auf der Nordseite des Chores 16 m lang dem Triumphbogen zu, auf der Südseite reiht sich den Polygonfenstern noch ein weiteres Chorfenster an, das jedoch auf jeder Seite noch eine Mauerfläche von 1½ m übrig läßt, die gleichfalls in den Bilderzyklus mit einbezogen ist, so daß derselbe auch auf dieser Seite 16 m einnimmt. Durch ein breites Ornamentband, das von den Ausläufen der Gewölberippen herabläuft, ist dieser Raum in 3 Flächen eingetheilt und bildet so eine Fortsetzung der 3 Schildbogen, die durch das Gewölbe gebildet werden. Die altarähnliche Umrahmung der Bilder, die in Baldachinkrönungen mit der Kreuzblume ausläuft, steigt im mittleren Baldachin von jedem der 3 Felde etwas höher und dient einem statuarischen Heiligen zur Bedachung. Jeder dieser Heiligen ist von zwei historischen Bildern aus seinem Leben flankirt. Das vom 6. Chorfenster durchbrochene Feld jedoch zeigt an seinen Seiten je eine statuarische Figur. Die Statuarfiguren sind 2½ m hoch, die Figuren der Nebenbilder 2 m bis 2,10.

Die Gemäldebegruppen der Travee auf

der Südseite besteht aus folgenden Bildern: Aus zwei statuarischen Hauptfiguren, die das Fenster flankiren ohne Nebenbilder: St. Bonifazius, Oheim des hl. Willibald, und Sola, Schüler des hl. Bonifazius, der als Einsiedler in der Nähe Eichstatts in einer Grotte lebte, die später den Namen Solenhöfen erlangte und heute noch durch seine weltbekannten Lithographiesteine berühmt ist. In den folgenden zwei Feldern erscheinen je in der Mitte König Richard und Königin Wuna, mit den königl. Insignien, je von zwei Legendenbildern flankirt: König Richard, wie er mit seinen beiden Söhnen Willibald und Wunibald eine Wallfahrt nach Rom unternimmt, und wie er zu Luffa stirbt; neben Wuna — sie selbst am Spinnrocken als züchtige Jungfrau, der zu Füßen die Tante sitzt und ihr aus dem hl. Buche vorliest; und wie sie als fromme besorgte Mutter ihr todtfrankes Knäblein, den hl. Willibald, dem Herrn opfert. Die Nordseite schmücken als statuarische Figuren mit ihren Nebenbildern: dem Triumphbogen zunächst die hl. Walburga, als Abtissin vom Kloster Heidenheim; zur Rechten ihre Ueberfahrt aus England auf stürmischer See; — zur Linken die Sonne, wie sie nahe ihrem Kloster den Hof eines Gutsherrn betritt, und einen unbändigen Haushund, der sie bedroht, mit ihrem hl. Blick besänftigt. Dem todtfranken Töchterchen des Nachbarn rettet sie durch ihr Gebet das Leben. Der hl. Willibald, in der Mitte im bischöflichen Ornat, tritt in den Nebenbildern auf, als ostiarius auf monte Cassino; — und als erster Bischof von Eichstätt, dem der päpstl. Legate, der hl. Bonifazius Ring und Stab als Zeichen seiner neuen Würde übergibt. Den hl. Wunibald sehen wir als Abt in statuarischer Gestalt in der Mitte des 3. dem Polygon zugekehrten Felde und in den 2 Nebenbildern als feuereifrigen Verkünder des hl. Glaubens und als Erbauer des Klosters Heidenheim.

Die statuarischen Figuren haben einen damascirten Teppich-Hintergrund und mehr oder weniger reich verbrämte faltenreiche Gewandung, die Nebenbilder einen kräftig tiefrothen ornamentirten Hintergrund und sind einfacher in der Ausführung. Leicht in Farbe gelegt dient in allen Figuren

die Farbe selbst als Zeichnungsmittel für die Contouren und die Schattirung, die an keiner Figur und keinem Gegenstande fehlt, aber nur schwach zur Anwendung kommt, so daß die Zeichnung immer dominiert, wodurch Bild und Architektur in einen so vollkommenen Einklang treten, wie sie seit Wiederbelebung der monumentalen Wandmalerei kaum besser gefunden werden dürfte. Gleichwohl macht das Figürliche den Eindruck, als ob es seine letzte Vollendung noch nicht erhalten habe, zumal bezüglich des Ausdrucks der Figuren. Sie tragen immerhin einen hohen edlen Ernst an sich, aber weniger den milden hl. Ernst, der uns an den alten Figuren des Altares so erhebt. Ein frischer lebensfroher Geist durchweht die herrlichen Gebilde, aber mit einem nicht unbemerkbaren Anflug von Romantik, während Komposition und Zeichnung von der seltenen Begabung und Formgewandtheit des Künstlers Zeugniß geben. Näher diesem heiligen Ernste treten die beiden großen Bilder, die auf der Süd- und Nordseite über den reich decorirten großen Uhrblättern in dem mittleren Schildbogen sich befinden, das eine über der statuarischen Figur des hl. Richard, das andere über der des hl. Willibald. Ueber dem Uhrblatt auf der Südseite thront Gott Vater auf den Wolken als Schöpfer der Welt. Die Krone auf dem Haupte, die Arme, über welche ein faltenreicher Mantel niederfällt, segnend ausgebreitet schaut er mit dem Ausdruck hoher Würde und Befriedigung nieder auf sein Werk und sieht, daß Alles gut ist. Sterne umkreisen die hohe Gestalt, Sonne und Mond stehen ihr zu Seiten und zu ihren Füßen, in Mitte des Uhrblattes erscheint die Erde mit Adam, dem Stammvater des Menschengeschlechtes und mit Repräsentanten der Thierwelt. — Ueber dem Uhrblatte auf der Nordseite sehen wir die hohe Gestalt des Weltenrichters voll Macht und Milde auf dem Regenbogen sitzend, die Füße auf die Erdbugel (im Innern des Uhrblattes:) wie auf einen Schemel gesetzt. Ein Mantel, durch eine Schließe auf der Brust zusammengehalten, bedeckt zur Hälfte den nackten Oberkörper und fällt im schönen Faltenwurf über dem Schooße zusammen. Die Rechte ist erhoben wie zum Segen der Gerechten, die Linke abwehrend nach

abwärts ausgestreckt, als ob sie dem Urtheilsprüche Ausdruck geben wolle: „Weichet von mir ihr Verfluchten.“ Unter der Weltkugel, noch im innern Raum des Uhrblattes, tauchen aus Wolken zwei Engel auf, abwärts die Pojaune zum Gerichte blasend. Das ganze Bild erinnert lebhaft an den Christus als Richter in der Schemmischen Chronik vom Jahre 1493. Diese beiden Gestalten, großartig und reich in ihrer Komposition und stilgerecht in ihrer Durchführung, sind von gewaltiger Wirkung und zeigen, wie die monumentale Malerei auch bei ihren einfachen Mitteln Großes zu leisten vermag.

Mit der Polychromirung des Chores, den Glasfenstern und dem Altare sind drei hervorragende Restaurations-Arbeiten vollendet und dem Eichstättler Dome drei Edelsteine von dauerhaftem Kunst-Werthe eingefügt. Ein Hauptverdienst der Restauration liegt wohl darin, daß sie das werthvolle Figurenwerk des alten Altars wieder zu Ehren brachte und in den Zuthaten und neuen Schöpfungen sorgfältig und geistreich die Spuren der Gothik aus der besten Zeit aufsuchte. Da diesen Sommer in gleicher Weise die Restauration des Kirchenschiffes in Angriff genommen wird, so läßt sich mit Zuversicht erwarten, daß Eichstätt's Dom, nach Vollendung seiner stilgerechten Restauration das Wohlgefallen und die Aufmerksamkeit der Kenner und Freunde kirchlicher Kunst in reichlichem Maße gewinnen wird. H.

In Folge oben beschriebener, stilgerechter Restauration des gothischen Domes zu Eichstätt wurde das bisherige Chorgestühl aus dem Chore entfernt. Gefertigt gegen Ende des vorigen Jahrhunderts von dem fürstbischöflichen Hofbildhauer Alexander von Breitenauer, der seiner Zeit in weiten Kreisen einen guten Namen hatte, würde dies Gestühl, in seiner Art vortrefflich, einer nicht gothischen Kirche zur Zierde gereichen.

Die Zahl der Sitze beträgt auf jeder der zwei Reihen 12, (in Summa 24) und mit Abrechnung eines Sitzes, vor welchem die Mittelthüre sich öffnet 11, in einer Gesamtlänge von 9 m beziehungsweise 18 m und einer Höhe der Gesamttrüdwand vom Fußboden bis zur obersten Linie des Gesimses 3,18. Jeder Sitz ist 1,53 tief mit Rückwanddicke 1,58, wovon 0,45 auf den Sitz, 0,81 auf dem Zwischenraum zwischen Sitz und Vorderbank und 0,27 auf die Vorderbank entfallen. Die Füllungen an der Vorderbank und an der Rückwand sind mit gut ge-

schnitztem Ornamentschmuck geziert, der auch am oberen Schlußgesimse entsprechende Anwendung findet. Genanntes Gestühl wird um einen entsprechenden Preis abgegeben.

## Die Pfarrkirche zum hl. Martin in Kaufbeuren.

Dieser einfach, aber großartig angelegte gothische Bau harret noch, wie viele andere Schicksalsgegnissen, auf seine Restauration. Die nächstbetheiligten Pfarrgenossen sind einig in dem Verlangen darnach; aber es herrscht Meinungsverschiedenheit unter den Rathenden und den Berathenen über die Art, in welcher restaurirt werden soll. Zwar hat die Kirche während der Herrschaft der Renaissance und des Rococo baulich nur wenige Veränderungen erlitten; sie beschränkten sich im Wesentlichen auf die dekorative Ausstattung des Chorgewölbes und das an die Stelle des ursprünglichen Holzgetäfels getretene Scheingewölbe des Mittelschiffs. Aber die Nebenaltäre und Kanzel sind zöpfig. Der Hochaltar ist modern. In den Augen einiger Kunstliebhaber sind diese Werke von solcher Bedeutung, daß sie ihre Erhaltung wünschen und von diesem Ausgangspunkt auch die übrige Restauration geplant wissen wollen. Dann also bestände sie im Wesentlichen in einer Erneuerung des alten Zustandes und, da zwei der Nebenaltäre wurmfressig sind und eine Restauration kaum aushalten, im Ersatz derselben durch zwei neue, im Geiste der alten gebildete. Dieser Standpunkt hat jedoch große Bedenken gegen sich und birgt für diejenigen, welche vor der Mit- und Nachwelt die finanzielle und künstlerische Verantwortung tragen, sehr gefährliche Schwierigkeiten. Es dürfte nämlich kaum ernstlich bestritten werden, daß nicht der spätere Einbau, sondern das Baumonument den Ausgangspunkt für alle die Restauration betreffenden Entschliehungen bilden muß. Nun aber ist der durch Größe, gute Verhältnisse und Fensterbildung majestätische Chor durch den riesigen und dabei wertlosen Hochaltar in allen diesen Beziehungen alterirt; der primitive, wirkungsvolle Chor existirt so zu sagen gar nicht mehr. Möge sich Kaufbeuren seiner erbarmen, den Altar entfernen und ihn durch einen gothischen, im Charakter eines reichen Flügel-Schreines gehaltenen Altar mit gemaltem und plastischem Bildwerk ersetzen, das Maßwerk der drei vorderen, bis jetzt den Blicken entzogenen, auch der übrigen Chorfenster erneuern, stylgerechte Glasmalereien einsetzen, das Gewölbe des Chors der wenigen späteren Zuthaten entkleiden, das alte Chorgestühl styleinheitlich ergänzen und den ganzen Chor figurativ und dekorativ polychromiren. Dagegen — so dürfen wir hoffen — wird kein ernster und allseitig gebildeter Kunstkenner Einspruch erheben können. Ist einmal das geschehen, dann ist über den ferneren Restaurationsplan leichter zu diskutieren. Bis dahin also wollen wir — soweit es auf uns ankommt — die Besprechung ruhen lassen.



# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Dr. fr. J. Schwarz in Ellwangen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Dr. fr. J. Schwarz.

Nr. 7.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 1. 35 durch die württemb. (M. 1. 20 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 1. 50 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten. Preis. 2. 50 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94 zum Preise von M. 1. 35 halbjährlich.

1885.

## Grammatik der kirchlichen Baukunst.

Von Dr. Fr. J. Schwarz.

(Fortsetzung.)

Genug also — so gewiß es ist, daß sich die christliche Kirche im ersten Jahrhundert oft in der Lage sah, mit Nothräumen für den Gottesdienst sich zu begnügen, so sicher ist es auch, daß sie baldmöglichst eigene Kirchen baute. Wenn sie dabei nicht gegen die Vernunft handelte, so hat sie den Raum geschaffen und eingetheilt, wie sie ihn für die ungehinderte, der Würde des menschengewordenen Erlösers, der Majestät Gottes und der Erbauung des christlichen Volkes angemessene Feier braucht, und wenn sie ihrer Verantwortung vor Christus, dem Haupte der Kirche, eingedenk ist, so wird sie ihr Bestimmungsrecht in diesen Dingen und das Recht der Aufsicht niemals der Kunst, den Künstlern, der weltlichen Obrigkeit abtreten; denn der christliche Glaube, seine Geheimnisse, der Kult sind neue, himmlische Gaben, weder der Erfindung des Menschengeistes entsprossen, noch seiner Hut anvertraut. Dieser Glaube hat ganz neue Geheimnisse offenbar gemacht, ein neues, unaussprechlich erhabenes Opfer in der menschlichen Hände gegeben und dem Priestertum anvertraut; für dieses Opfer und seine Opferstätte, für das Sakrament des Opferleibes Christi und seine Aufbewahrung in einem wie immer, aber würdig gestalteten Tabernakel, für dessen Ueberkleidung mittelst eines entsprechenden Gebäudes findet sich kein Vorbild in der alten Welt, ebenso wenig für die örtlichen Vorbedingungen des Spendens der Taufe und des damit im Zusammenhang stehenden Katechumenats. Neu ist das Sakrament der Buße und die mit ihm in Verbindung stehende

Bußdisziplin, neu die Verbindung der Ausübung des Lehramts mit dem Gottesdienste, jedenfalls in dem gottesdienstlichen Gebäude, vorübergehend die damit zusammenhängende Arkan-Disziplin, neu die Heiligenverehrung und die enge Gemeinschaft der hl. Martyrer und ihrer verehrungswürdigen Reliquien mit dem Opfer und Opferaltar Christi, neu auch — aber immer, wie der Glaube und der Gottesdienst, der Hut und Wachsamkeit des kirchlichen Regiments unterstellt — die Darstellung der hl. Geschichte, der heiligen Personen in den Bildercyklen in Malerei und Plastik, dieser Schwesterkünste, für die das Haus mitgebaut und eingerichtet sein muß, ein rechtes Abbild des himmlischen Jerusalems, erwärmend und zum Herzen gehend mit den Sonnenstrahlen übernatürlicher Wahrheit, nicht erstarren machend in der Eishöhe einer ganz „geistigen“ d. h. calvinistischen Kirchen-Wüste.

Das alles im Inhalt zu geben, in seiner Reinheit zu wahren, in seiner Integrität zu erhalten, ist Sache der kirchlichen Obern und ihr hl. Recht. Daneben hat die Kunst als menschlicher Faktor noch eine hohe Aufgabe und Stellung, ganz dieselbe, wie sie die menschliche Wissenschaft in der systematischen Behandlung der göttlichen Offenbarung hat. Da gibt es keine materielle Alleinherrschaft, nicht einmal eine Präponderanz der menschlichen Thätigkeit. Deswegen bleibt sie doch die höchste der Wissenschaften, wie auch die religiöse Kunst unter derselben Voraussetzung die idealste der Künste sein und bleiben wird.

kehren wir nach dieser nothwendigen Abschweifung zu unserer speziellen Aufgabe zurück. Die Grundriß-Formen der christlichen Kirchen haben sich in zweierlei Hauptformen ausgestaltet: in die oblonge und centrale.

1. Oblonge Anlage des altchristlichen Baustyls.

Die ältesten, noch vorhandenen kirchlichen Baureste beweisen, daß die ersten Kirchen die oblonge Anlage hatten und ein meistens durch zwei oder mehrere Säulenreihen in drei oder fünf Schiffe getheiltes Oblongum bildeten.

Die aus dem Jahre 252 stammende Basilika des Reparatus in dem heutigen Orleanville in Nordafrika war, wie die von J. Prevost in der Revue archéologique IV. 659 ff. beschriebenen Baureste beweisen, ein Oblongum, ca. 23 m lang und 14—15 m breit, fünfschiffig, mit zwei eigenthümlichen, nach innen angelegten Nischen, die Altarnische im Osten, die andere an der inneren Westwand, jene als Opferstätte, diese wohl als Taufkapelle dienend. Eine Abbildung s. Hübsch, Die altchristlichen Kirchen, Pl. III. 17, darnach auch in „Formenlehre der rom. und goth. Baukunst“ von Laib und Schwarz Taf. XII., Fig. 9. Die fünfschiffige Basilika unter den Trümmern der afrikanischen Stadt Tysäsa, dem heutigen Tysaced, war gleichfalls ein Oblongum, ca. 25 m lang und 13—14 m breit. Sie ist von L. Leclerc in der Revue archéologique VII., 553 ff. beschrieben.

Diese Anlage ist die vorherrschende und im Abendlande zu allen Zeiten mit verschwindenden Ausnahmen zur Anwendung gekommene Gattung. Im Einzelnen herrscht jedoch eine große Mannigfaltigkeit. Außer dem einschiffigen Grundriß mit angefügter Chorabside, wie z. B. die sehr alte Kirche der hl. Valbina in Rom (s. Hübsch a. a. D. Pl. III., Fig. 8) führt Hübsch aus den in seinem Atlas enthaltenen Grundrissen folgende Gestaltungen auf.

A. Der einfache oblonge Plan mit angefügter Absis, und manchmal noch mit zwei Nebenabsiden (d. h. Absiden der Nebenschiffe neben der Chorabsis):

1) durch zwei Säulenreihen in drei Schiffe getheilt, s. Fig. 56 und 57.

2) Desgleichen mit zweistöckigen Abseiten (Nebenschiffen), s. Fig. 57.

3) Desgleichen mit gewölbten einstöckigen Absseiten.

4) Desgleichen durch Pfeilerreihen in drei Schiffe getheilt.

5) Desgleichen durch Säulen abwechselnd mit Pfeilern in drei Schiffe getheilt.

B. Oblongum mit Kreuzschiff oder Transept:

6) durch vier Säulenreihen in fünf Schiffe getheilt, wie St. Paul außerhalb der Mauern und die alte Peterskirche in Rom. Den Grundriß der letzteren s. Fig. 58. Er ist nach Alfarani's Aufnahme der im 16. Jahrhundert wegen Baufälligkeit abgebrochenen Basilika gegeben. Die Kirche wurde von Konstantin d. Gr. erbaut; a ist das Mittelschiff, 23 m breit und 88 m

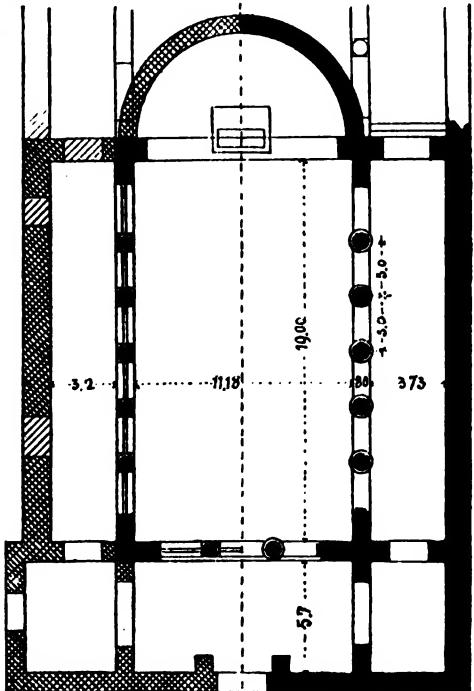


Fig. 56.  
Basilika S. Lorenzo außer den Mauern in Rom.  
(Nach Hübsch.)

lang, b das ungefähr eben so breite Querschiff, c die Absis, im Hintergrund die päpstliche Kathedra, rechts und links die Sitze für die Geistlichkeit, Chorabside durch die Cancellen abgeschlossen, zwischen ihnen der Altar über dem Grabe (Confessio) des hl. Petrus, dd die inneren, ee die äußeren Nebenschiffe, ff die der Kirche anliegende Halle des quadratischen Atriums, i und k spätere Bauten, die Rundkirchen der hl. Andreas und Petronella. Die Fläche der inneren Räume umfaßte 7100 Quadratmeter.

7) Fünfschiffige Säulenbasilika mit zwei- | in beiden Stockwerken eine Säulenreihe  
stöckigen Nebenschiffen, deren Bildung aus | zwischen dem inneren und äußeren Neben-

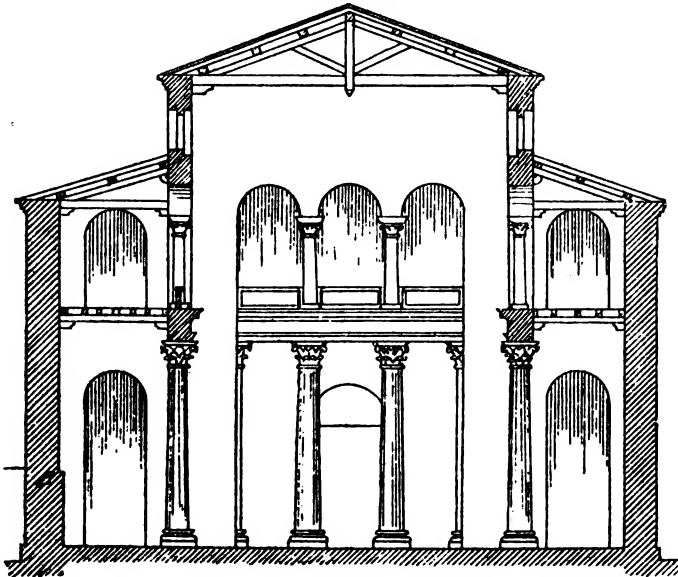


Fig. 57.  
Querschnitt von St. Lorenzo in Rom Fig. 56. (Nach Hübsch.)

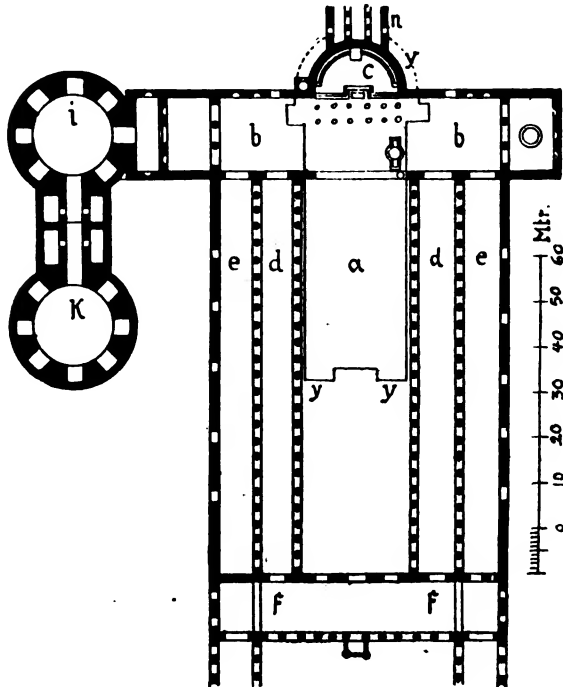


Fig. 58.  
Alte Peterkirche in Rom. (Nach Hübsch.)

Fig. 57 zu ersehen ist. An die Stelle der | schiff, dann die Umfassungsmauer. Eine  
Umfassungsmauer Fig. 57 tritt zuerst noch | solche Kirche baute nach dem Berichte des

Eusebius Konstantin der Große in Jerusalem dem hl. Grabe gegenüber. Hübsch gibt in Pl. XXXI. 1 und 2 eine Nachbildung derselben.

8) Fünfschiffige Säulenbasilika mit abgerundeten Kreuzarmen, wie z. B. die Kirche in Bethlehem bei Hübsch V. 3.

9) Dreischiffiges Oblongum mit Querschiff.

10) Desgleichen mit Querschiff in der Mitte des Längenschiffs.

11) Einschiffiges Oblongum mit Kreuzarmen, lat. Kreuz (mit Tonnengewölben

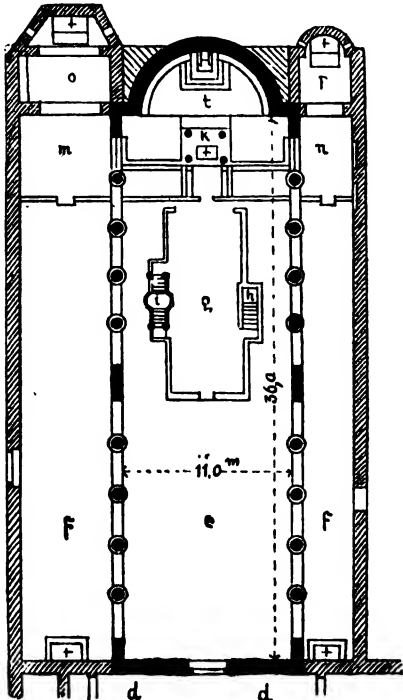


Fig. 59.  
S. Clemente in Rom. (Nach Hübsch.)

und Kuppel), wie die zwischen 420 und 450 erbaute Kirche der heiligen Nazarius und Celsus in Ravenna. Hübsch, Pl. XIII. 12.

12) Desgleichen, aber die Kreuzarme nicht geradlinig, sondern mit abgerundeten Absiden geschlossen, wie der Chor. S. San Nazaro Grande in Mailand bei Hübsch XLI. Fig. 1—10.

13) Dreischiffiges Oblongum mit Kreuzarmen an den zweistöckigen Nebenschiffen, durchlaufend durch die gleichfalls zweistöckigen Kreuzarme (San Lorenzo in

Verona, Hübsch, Pl. XXXVIII. 10.), nicht zu gedenken kleinerer Mannigfaltigkeiten, z. B. der Pfeiler statt Säulen oder der Abwechslung zwischen beiden in den verschiedenen oben genannten Grundrissgestaltungen.

Schließlich sei noch in Fig. 59 der Grundriß der Kirche S. Clemente in Rom aus dem 9. Jahrhundert angefügt, hauptsächlich wegen des noch heute bestehenden alterthümlichen Lettners. Die schraffirten Theile, nämlich ff Nebenschiffe, die durch Cancellen abgeschlossenen Nebenschifftheile m und n, hinter denselben die Nebenschiffabschlüsse o und p sind spätere Zuthaten; t die Kathedra mit den Priesterstühlen im Halbkreis der Hauptabsis, k der Hochaltar unter dem Ciborium. Im Hauptschiff g ist außerhalb der Cancellen der Lettner grundgelegt, mit den beiden Ambonen h für den Subdiakon, i für den Diakon. (Fortsetzung folgt.)

### Die Musterschule der monumentalen Malerei.

Von Prof. Dr. Repler.

(Fortsetzung.)

#### 5. Giotto's Freskomalerei.

a) In der weltberühmten Kirche des hl. Franziskus von Assisi machte Giotto das eigentliche Novizenthum in der Kunst durch; hier haben wir auch (nachdem die noch früheren Gemälde in der Badia zu Florenz untergegangen sind) die ersten Proben seiner Kunst zu suchen.

Man übersehe nochmals in der Oberkirche die aus Cimabue's Zeit und Richtung stammenden zwei oberen Wandbilderreihen des Langhauses, welche Geschichten aus dem alten und neuen Testament darstellen. Möglich, daß Giotto als Schüler hier schon mitgeholfen hat. Nun aber wende man sich zu der unter diesen Bildern sich hinziehenden Reihe von Darstellungen aus dem Leben des hl. Franziskus. Hier sieht man zum erstenmal Giotto's eigene Kunst, wie sie langsam aber sicher aus jener früheren sich heraus entwickelt. Die Technik ist zunächst noch die gleiche, die Durchführung noch ziemlich roh und mechanisch, aber fast von Bild zu Bild ist der Fortschritt zu besserer Darstellung zu verfolgen; mit jedem weiteren Bilde fast

mindert sich die jugendliche Befangenheit und kräftigt sich Giotto's eigener Kunstwille.

Nun müssen wir hinabsteigen in die Unterkirche und die Fresken am Hauptgewölbe über dem Grabe besichtigen. Hier ist Giotto's Kunstweise fertig und soweit erstarkt, daß sie sich bereits an allegorische Darstellungen wagen kann. Die vier Gewölbezwickel sind ausgefüllt mit den Allegorien der Armuth, der Keuschheit und des Gehorsams und einer Glorie des hl. Franziskus. Diese Bilder sind, mit Ausnahme des vierten, allerdings mehr technisch und historisch wichtig, als dem Gedanken und der Komposition nach nachahmbar. In allegorischen Darstellungen erscheinen jene Tugenden, also an sich abstrakte Begriffe, personifizirt. Der Maler schildert die mystische Vermählung des hl. Franziskus mit der Armuth, welche Christus ihm zuführt, ganz nach der von Dante herrührenden Allegorie. Die Braut ist in Lumpen gehüllt und wandelt in Dornestrüpp, Kinder verfolgen sie und werfen mit Steinen nach ihr; unter feierlicher Assistenz von Engeln schließt Jesus den Eheband. Noch viel komplizirter und mit einer Ueberfülle von Symbolik ausgestattet ist die Darstellung der Keuschheit, die betend in einem wohlverwahrten Thurm steht, den die Keinigkeit und Tapferkeit bewachen; die Ascese geißelt die Wollust, die einen an einem Strang von Menschenherzen hängenden Köcher trägt u. s. f. Gehorsam, Demuth und Klugheit sitzen auf dem dritten Bilde in einer Säulenhalle; der „Gehorsam“ legt einem danknieenden Mönch ein Joch auf's Haupt, die Vorsicht läßt aus einem Spiegel einen Strahl auf ein Zwitterthier fallen, das halb Mann, halb Pferd, halb Stier die bösen Leidenschaften des menschlichen Willens repräsentirt u. s. w.

Hier ist alle Kunst und schon ein viel größeres Verständniß der Natur darauf verwendet, lebensvolle Bilder zu schaffen. Wenn gleichwohl dieselben uns nicht behagen, so liegt die Schuld daran, daß die Kunst hier ihre Grenzen offenbar überschreitet. Die christliche Kunst kann des allegorischen Elementes nicht ganz entbehren, aber in solchem Maße, wie in diesen Bildern geschieht, der Allegorie zu hulbigen, ist zwar der Poesie, nicht aber

der darstellenden Kunst erlaubt. Beim Dichter bleiben die allegorischen Personifikationen im imaginären Raum des Gedankens; der Maler muß sie in den wirklichen Raum hineinsetzen; daraus ergeben sich Unzuträglichkeiten, bigame Abstrusitäten. Der Nachahmung können somit diese Bilder nicht empfohlen werden; jedes bedarf eines langen Kommentars, entzieht sich daher dem populären Verständniß. Anders verhält es sich mit dem vierten Bild: Franziskus auf dem Glorienthron, von Engeln umgeben; dies ist einfach und verständlich und dabei von seligem Frohlocken und Jubiliren ganz durchtönt.

Abermals eine Stufe höher steht der Meister, da er im südlichen Querschiff der Unterkirche (östliche und westliche Wand) die Bilder aus der Geschichte Jesu und des hl. Franziskus malt. Sie sind umrahmt durch gemalte architektonische Ornamente, die mit kleinen Figuren durchwoben sind, — Dekorationsmotive von großer Feinheit. Da er hier theilweise dieselben Gegenstände wieder darzustellen hat, wie in der Oberkirche, so sind die Fortschritte noch leichter zu erkennen. Sie zeigen sich namentlich in der freieren, sichereren Komposition und in der Verbesserung des ganzen technischen Verfahrens, namentlich in besserem und klarerem Auftrag des Kolorits. Besonderer Beachtung sind wegen ihres guten Arrangements und ihrer ausdrucksvollen Durchführung werth: die Heimsuchung, die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel, die Flucht nach Aegypten, die Kreuzigung (nach Jahrhunderten wieder der erste Crucifixus, in welchem das Heilsleiden, der Sieg über den Tod angedeutet ist, — ohne Verzerrung und Verrentung, in ruhiger ergebener Haltung), — dann die Auferweckung eines Todten und eines Kindes durch den hl. Franziskus. Vieles ist zerstört und nicht mehr kenntlich.

b) Zwischen 1300 und 1302 malte Giotto in Florenz die Kapelle des Palastes des Podesta oder Bargello, jetzt Museo nazionale. Er schmückte die Seitenwände mit Bildern aus der Legende der hl. Magdalena, die Eingangswand mit der Darstellung der Hölle und des Paradieses (im letzteren Bilde das berühmte Porträt von Dante). Die Ka-

pelle wurde später furchtbar mißhandelt, eine Zwischendecke durch den Raum gezogen, und der obere Theil zum Gefängniß, der untere zum Magazin degradirte. Seit 1841 ist der Kapellenraum wieder hergestellt und sind die Gemälde aus der Lünche befreit worden; sie haben aber schrecklich gelitten und fast alle Farbe verloren. Des Entwurfes und der Anordnung der Malereien willen verdient die Kapelle immer noch eine Besichtigung.

c) Als das Haupt-Meisterwerk Giotto's ist die malerische Ausstattung des Kirchleins oder der Kapelle della S. Annunziata, auch, weil auf dem Grunde einer verschwundenen römischen Arena erbaut, Madonna del Arena genannt, in Padua anzusehen. Wer die monumentale Malerei studiren will, muß für diese lieblichste Gemäldesammlung der Welt zum mindesten einen Tag in sein Programm aufnehmen. Diese ganze Kapelle ist von der Fußsohle bis zum Scheitel von Giotto's Hand ausgemalt, mit Ausnahme des kleinen Chors, dessen Malereien von einem schwachen Nachfolger stammen; ein günstiges Geschick hat über ihr gewaltet; die beinahe sechs Jahrhunderte sind schonend an ihr vorübergegangen und haben nur an wenigen Bildern die Formen zu löschen, die Farben zu bleichen gewagt. Das Meiste schaut noch so frisch und farbenklar, von den Wänden, als wären erst einige Jahre darüber weggegangen. In den Bildern der Kapelle ist dem Volk der Katechismus der ganzen Heilslehre aufgeschlagen; der Kunstliebende findet in ihnen überdies den Katechismus der Kunst Giotto's angeschrieben, und was die monumentale kirchliche Malerei anlangt, so ist zweifellos diese kleine Kapelle ihr erstes und größtes Heiligthum. Auch sonst trägt alles dazu bei, die Besichtigung dieses Kirchleins zum höchsten Genuß zu machen. Allerdings ist es seiner kirchlichen Bestimmung entzogen worden; aber es liegt in einem abgeschlossenen großen Garten in grünem Gebüsch; der Lärm der Stadt dringt nicht hieher und die gewöhnlichen Touristen haben für diese Bilder keine Stunde übrig.

Ein Hauptpunkt der monumentalen Malerei findet sich in dieser Kirche in höchster Vollkommenheit realisirt: Die harmonische

Beziehung zwischen Malerei und Architektur. Beim ersten Schritt in diesen Raum umfängt und beglückt die Seele dieser Eindruck der vollkommenen Harmonie, welche so groß ist, daß manche meinten, auch den Plan der Kirche selbst auf Giotto zurückführen zu müssen. Der Bau ist ein einfaches, mit einem Tonnengewölbe überdachtes Rechteck ohne weiteren architektonischen Schmuck. Ein einfacher Bogen führt in den kleinen niederen Chor. Die eine Langwand ist ganz geschlossen, die andere von sechs Fenstern durchbrochen. Man sieht also, die Architektur hatte hier sich selbst die größte Sparsamkeit auferlegt, und die ganze Dekorationsaufgabe der Malerei überlassen. Giotto bemalt nun zunächst die unterste Wandfläche mit einem marmorartigen Gesims, das auf Consolen und Pilastern ruht, zwischen welchen die vierzehn Figuren der Tugenden und Laster grau in grau gemalt angebracht sind. Hierin schon ist seine große Weisheit zu bewundern. Er beginnt nicht gleich am Boden mit eigentlich figurativen Darstellungen, schon wegen der geringen Sicherheit und wegen der geringen Möglichkeit sie zu sehen und zu betrachten, sondern, weil ja drei Reihen Kompositionen folgen, die Anfügung eines vierten aber nothwendig ermüdend und überladend wirken würde. Er leitet aber auch den Freskensmuck nicht mit bloßer Ornamentik ein; das wäre keine solide Grundlage, keine feste Basis für die in die Höhe steigenden Bilderreihen. Er erkannte, daß hier die Malerei im eigentlichsten Sinn monumental, architektonisch sich gestalten müsse und wählt daher jene architektonischen Motive, zwischen welchen die grau in grau gemalten Gestalten völlig statuarische Haltung haben.

Ueber dieser festen Basis baut sich nun eine dreifache Reihe von Darstellungen auf: 38 Szenen aus dem Leben Jesu und Mariens, jede eingefast von höchst geschmackvollen, unbedingt nachzunehmenden Ornamentenrahmen. Ein breiter Rahmen schließt den obersten Reihen gegen die Wölbung hin ab. Das Tonnengewölbe selbst ist mit zwei Gurtbögen durchzogen und so in drei Felder getheilt, azurblau bemalt und mit goldenen Sternen durchsäet. Vielleicht wird sich mancher wundern, hier diesen blauen

Himmel zu finden, der übrigens auch die Kirche in Assisi überspannt; bei uns war man vielfach genöthigt, gegen ihn aufzutreten. Man beachte aber, daß hier das Blau nicht die einzige eigentliche Farbe in dem Kirchenraum ist, etwa noch neben Ockergelb oder Weiß, wie man es häufig bei uns zur Tortur der Augen sehen konnte. Hier ist die ganze Kirche in Farben gehüllt, deswegen stört diese machtvoll aufgetragene blaue Farbe in keiner Weise. Im Gegentheil, diese ruhige Farbenfläche ist nothwendig. Es wogt eine reiche und bewegte Farbenharmonie durch den ganzen Raum hin, sie klingt in dem blauen Gewölbe aufs schönste aus und zusammen, wird von oben gleichsam beruhigt und gebunden, aus ihrer Vielheit und Mannigfaltigkeit in eine Einheit zusammengefaßt. Uebrigens ist anzufügen, daß in den blauen Raum zwei große und acht kleine Medaillons eingelassen sind, und auch dadurch die weite Farbenfläche unterbrochen wird.

Steht nun so die malerische Ausstattung im schönsten Einklang mit dem Bau, so stellt sie auch für sich eine herrliche geistige Einheit dar. Die obere Chorwand nimmt die großartige Darstellung des Heilandes in der Glorie ein; darunter sehen wir die Verkündigung, die Vorbereitung seines Erdenwandels; durchs Langhaus hin zieht sich in einer Prozeßion von Bildern das Erlösungsleben und Heilsleiden Jesu, das in die Glorie des Himmels zurückführt, seinen Abschluß aber findet im jüngsten Gericht, welches die untere Schlusswand einnimmt. Die Glaubenslehre der Kirche ist somit hier in Farben angeschrieben; aber auch die christliche Moral fehlt nicht. Unter jenen Bildern zieht sich hin der Weg der Tugend und des Lasters; der erstere mündet aus zur Rechten des Richters, dort, wo die Gerechten der ewigen Herrlichkeit entgegengehen, und zwar ist es die Hoffnung, welche mit Recht diesem Beseligungsmoment zunächst steht; der Weg des Lasters mündet in die Hölle und zwar ist die letzte unter den Gestalten des Lasters und die nächste an der Hölle die Verzweiflung, die alle Verbindung mit Gott endgiltig gelöst hat. Wir sehen, wie hier überall ein völlig geschlossener Ideengang eingehalten ist.

Die hier verwendeten Allegorien der

Tugenden und Laster sind weit befriedigender, als die der Ordensgelübde in Assisi; sie sind nicht in historische Szenen aufgenommen, haben nicht zu handeln, sondern sind Gestalten in der Ruhe, die nur repräsentiren. Dabei ist ihre symbolische Ausstattung nicht so komplizirt und gemeinverständlicher. Zum Theil walten hier herrliche symbolische Gedanken, welche durchaus verdienen würden, von der Kunst wieder aufgenommen zu werden. Die Kompositionen aus der hl. Geschichte aber sind in ihrem meisterhaften Entwurf und ihrer Erhabenheit bei aller Einfachheit nachahmbar und nachahmungswürdig (mit Ausnahme der Geburt Jesu, in welcher Giotto sonderbarer Weise nach der alten griechischen Art Maria auf ein Bett hingelagert sein und von einer Frauensperson bedient werden läßt). Einige, wie die Auferweckung des Lazarus, das Abendmahl, die Dornenkrönung, die Kreuztragung und Grablegung sind durchaus klassisch.

Auf eine Einzelbesprechung der Bilder können wir umso eher verzichten, als der gründliche Kenner Dr. Erich Franz in der Tübinger Quartalschrift (1879 S. 564—609) einen sehr eingehenden und trefflichen Kommentar zu dem ganzen Cycles gibt, der allen Besuchern der Arena das Verständniß sehr erleichtern wird.

d) Auch in Sant Antonio zu Padua hatte Giotto's Pinsel gearbeitet. In der Capella del Capitolo malte er das Leben der hl. Antonius und Franziskus. Aber mehrere Brände zerstörten die Fresken und führten zur Umgestaltung des Baues selbst. Gegenwärtig ist der Raum nur noch von der Sakristei aus zugänglich und zeigt als einzige Reste seines einstigen Freskenschmuckes noch einige im Jahre 1851 aufgedeckte Heiligengestalten, deren Hoheit und geistige Durchbildung mit Sicherheit auf Giotto's Pinsel weisen, nämlich die Figuren der hl. Klara, des Najas, Daniel, Franziskus, Johannes Bapt. und eine Personifikation des Todes.

Als kleines Spezimen der Kunst Giotto's mag auch die Gewölbemalerei der vierten Kapelle links in S. Giovanni Evang. in Ravenna erwähnt werden, bemerkenswerth dadurch, daß Giotto hier in die vier Felder je einen Kirchenvater und einen Evangelisten zusammenstellt, und

nicht bloß zusammenstellt, sondern zu lebendigem geistigen Verkehr und Gedankenaustausch verbindet, — ein ernstes Streben, auch hier die statuarische Gebundenheit mit Bewegung und Leben zu durchdringen.

e) Der dritte klassische Boden der Kunst Giotto's ist jedoch neben Assisi und Padua die Kirche Sta. Croce in Florenz. Wer sie nicht kennt, hat Giotto nicht auf der Höhe seiner Meistererschaft gesehen. Man kann es nicht genug bedauern, daß seine Werke in dieser Kirche nicht gleiche Gunst der Zeit genossen, wie die in der Arena. Sie waren und sind zum Theil jetzt noch eingeargt in der Düncke; ihre vor wenigen Dezennien vorgenommene Auferweckung und Befreiung konnte sie uns natürlich nicht in der ursprünglichen Schöne wiedergeben. Namentlich ist über die Farbengebung Giotto's theils wegen Erblindung der Farbe unter der Düncke, theils wegen angebrachter starker Retouchirungen kein sicheres Urtheil mehr möglich. Zum Glück ist an vielen Bildern wenigstens die Zeichnung und Komposition noch in sichereren Umrissen erhalten.

Man suche in der gewaltigen Kirche Sta. Croce die zweite Kapelle rechts vom Chor auf. Sie trägt den Namen der Familie Peruzzi, welche den Bau und die Ausschmückung und Erhaltung der Kapelle auf sich nahm. In den Jahren 1841—1863 wurden die Gemälde derselben wieder ans Licht gebracht, welche ein barbarischer Sprosse der genannten Familie laut seiner eigenen Angabe »restaurare fecit«, — nämlich durch den Weißputzer. Man beachte den Eingangsbogen und seine schöne, mit elf Halbfiguren der Propheten durchwirkte Ornamentation. Das Gewölbe zieren die vier Evangelistenymbole. Die zwei Bilderreihen der linken Wand erzählen das Leben des Täufers, die rechts das des Evangelisten Johannes.

Nach dem Urtheil der Kunstkenner steigt hier Giotto, was geistigen Ausdruck und Gehalt der Komposition anlangt, zu Höhen hinan, wie sie in der Folgezeit nur in Kompositionen Raphaels wieder erreicht wurden. Kein ernstler Beschauer wird sich dem gewaltigen Eindruck entziehen können, welchen diese Bilder auf ihn üben. Das Geheimniß dieser Macht, die jetzt noch aus ihnen spricht und wirkt, auch nachdem

der Zauber der Farbe gewichen, ja selbst der Organismus der Kompositionen mannigfach verkrüppelt ist, liegt in nichts anderem, als in der innigsten Verbindung der tiefsten Erfassung des Gegenstandes mit höchster Klarheit und Wahrheit der Schilderung.

Da sehen wir Zacharias mit dem Rauchfaß vor dem Altar stehen; auf seinem Antlitz und seiner Gestalt liegt der lähmende Schrecken, das entsetzenvolle Staunen, welches den Erdenmenschen erfasst, wenn plötzlich Ueberirdisches in sein Leben und seinen Gesichtskreis hereintritt. Einen herrlichen Kontrast zu ihm bildet der Engel in seiner himmlischen Ruhe und Lieblichkeit. Mit diesen zwei Gestalten wäre eigentlich die biblische Geschichte erzählt; allein das Streben Giotto's nach Deutlichkeit der Schilderung hat sich noch nicht genug gethan. Er läßt das Wunderbare und Außerordentliche des Vorgangs sich noch in zwei beigegebenen Personen reflektiren, in zwei nebenstehenden Frauen, von welchen die eine staunend auf den Engel weist, die andere in tiefstes Sinnen versunken ist. Sie sind so recht wegen des Beschauers da und stellen den Rapport zwischen ihm und dem Bilde dar, indem sie ihn mahnen, zu staunen und zu betrachten.

Auf einem anderen Bild sitzt unter reicher Säulenhalle der König Herodes am Mahle; ein schöner Jüngling spielt auf der Geige, die Tochter tanzt zum Klang der Leier; ein Krieger trägt auf einer Schüssel das Haupt des Johannes herein. Das ist eine zusammengedrängte Erzählung des ganzen Vorgangs, welche durch die einfache Nebeneinandersetzung der Kontraste hinreißt: Spiel und Tanz, Mahles- und Becherfreuden — und das blutige bleiche Haupt auf der Schüssel. Der Maler gibt aber noch einen trefflichen Kommentar. Am Tisch des Königs sitzt ein Gast, der entsetzt das Haupt abwendet und mit der Hand eine abwehrende Geberde macht; ihn schaudert in tiefster Seele und der Vorgang hat ihm jede Lust zu schmausen genommen. Rechts stehen hinter der tanzenden Tochter zwei jugendliche Höflinge, welche in unüberwindlichem Grauen zusammenschrecken und sich aneinander schmiegen. Wird da nicht in der That das Bild zum Wort und zur Rede, die klar, deutlich und eindringlich das Entsetzliche des Vorgangs schildert?



Oder man betrachte die Auferweckung der Drusiana durch den Apostel Johannes. Welch' liebliches Ineinandermogen von Affekten in den einzelnen Gruppen! Glaube und Zuversicht auf dem Antlitz der Frauen, welche vor Johannes knieen, Bewundrung, Staunen und Freude auf den Gesichtern der Gruppe zur Rechten, welche bereits das Geschehen des Wunders vor Augen haben, herrliches Lebensgefühl, das eben in die Gestalt der Drusiana zurückgekehrt ist und sie aus der Todtenstarre in reiche Bewegung gebracht hat und das auf ihr Antlitz einen lieblichen Schimmer der Wonne und holber Bewirrung legt.

Von besonderer Schönheit ist auch die Himmelfahrt des Apostels. Die Anordnung mag allerdings auf den ersten Blick seltsam erscheinen; aber der Meister wählte sie im Streben, sich ganz genau an die Legende zu halten. Da nämlich nach dieser der Heilige sein Grab in der Kirche zurichten ließ und hier sich zum Sterben niederlegte, andern Tags aber von den Seinigen nicht mehr vorgefunden wurde, so verlegt der Maler die ganze Szene in eine Kirchenhalle, durchbricht aber einfacheren Decke und läßt durch die Lücke Christus herab- und den Apostel hinaufschweben. Aber wenn man von diesem Nothbehelf absteht, was sind das für herrliche Gruppen, die das Grab flankiren! Einer ist, durch den übernatürlichen Vorgang geblendet, rücklings zu Boden gestürzt; ein anderer steht aufrecht, schützt aber sein Auge durch die vorgehaltene Hand; ein anderer schaut in dunkeln Zweifeln befangen ins Grab hinab; andere sind in ihrem Sinnen und tiefen Nachdenken zu Statuen erstarrt; wieder andere können sich nicht zurückhalten, sie müssen laut in erregter Rede ihrem Staunen und ihrer Meinung Ausdruck geben. (Fortf. folgt.)

### Die Missalbänder.

Im „Ambrosius“ und aus ihm in dem „Anzeiger für die kath. Geistlichkeit Deutschlands“ ließ sich folgende Klage vernehmen:

„Neulich las ich in einer Klosterkirche, wo doch sonst gewöhnlich alles in Ordnung ist, die hl. Messe. Zufällig waren verschiedene Kommemorationen und ich gebrauchte deshalb mehrere Buchzeiger. Es war aber eigentlich keiner zu sehen. Nicht als ob solche nicht vorhanden ge-

wesen wären. Das schon, aber sie waren so in einander hinein „gewurstelt“, daß sie auf die Hälfte ihrer Länge reduziert waren und nicht mehr genügend zwischen den Blättern hervorschauten. Jeder der dort celebrirenden Herren hatte eben immer die Buchzeiger gelegt, wie es gerade bequem war, und daher schließlich dieses vollständige Ineinanderliegen. Es kostete mich geraume Zeit, bis ich die Bänder wieder in Ordnung gebracht hatte, jedenfalls mehr Zeit, als es den einzelnen gekostet hätte, um die Bänder nach ihrer Reihenfolge zu legen. Möge man auch in dieser Hinsicht denken: dilexi decorem domus Dei, denn schön und erbaulich sieht es in der That nicht aus, wenn aus dem Missal so ein Konglomerat von Knoten herausschaut.“

Der getadelte Uebelstand besteht unfraglich. Aber er ist nicht der einzige und wird durch bloße Mahnung wohl auch nicht abgestellt werden. Das beste Mittel zur Beseitigung dieses und der anderen Mißstände ist die zweckentsprechende Form und der richtige Stoff der Missalbänder.

Als Stoff eignet sich bloß kräftige Seide. Vielfach trifft man Missalbänder aus Wolle. Sind sie vollends eingerichtet wie die oben getadelten, so schaden sie auch dem Buche, besonders, wenn die Wolle von schlechter Qualität und rauh ist. Ueberdies ist die Seide elastischer und verhindert das Umlegen und Verschränken des Bandes.

Eben so wichtig ist die Form. Die Bänder sollen nicht unter 3 cm breit sein, damit sie die oft nicht geringe Last der Missalblätter mit breiter Basis fassen können und gegen das Verschränken noch mehr geschützt sind. Die Hauptsache aber ist, daß die Bänder niemals unmittelbar an die außerhalb des Missals liegenden hölzernen und mit Seide übersponnenen Bügel befestigt, sondern zunächst an Schnüre oder Rigen von sehr guter Seide angenäht werden. Diese Rigen, 13—14 cm lang, werden doppelt um eine unter dem Bügel laufende, in dessen Seiden-Umhüllung eingesponnene starke Schnur geschlungen, so daß zwei gleiche Theile sich bilden; an deren Ende wird je ein an den Winkeln eingeschlagenes Missalband kräftig und fest genäht. Vier solchergestalt gebildete Bandpaare werden in gleichen Abständen an der unter dem Bügel befindlichen Schnur befestigt. So wird sich niemals ein „Konglomerat von Knoten“ bilden. An dem unteren Ende der Bänder kann zur Verzierung eine mit Seide übersponnene Cichel angebracht werden, welche in die umge-

schlagenen Ecken des Bandes eingenäht werden. Jedoch ist diese Art der Schluß-Dekoration weniger praktisch; die Eickeln sind hinderlich, man mag das Missalbuch stehend oder liegend aufbewahren. Daher ist die Verzierung mit kurzen Fransen von guter Seide am rätlichstien. Je weniger wulstig sie sind, desto besser. Auch Gold- und Silber-Fransen gehen an. Praktisch wird es sein, die Bänder in verschiedenen Farben herzustellen, damit man sie leichter unterscheiden und das benötigte leichter treffen kann, falls gleichzeitig viele erforderlich sind. Für Fest-Missale können auch Verzierungen wenigstens in zwei Farben eingewoben sein, nach Art des unter dem Namen »Lampas« bekannten Stoffes. Auch dem Bügel kann eine gute Form gegeben werden, wenn man an seinen beiden Enden runde oder etwas ovale Knöpfe, in dem dazwischen liegenden Cylinder aber 2—3 Theilungsknäufe anbringt. Um jedoch den Lesern alles Kopfzerbrechen zu ersparen, wird die Notiz beigelegt, daß das Kloster Donlanden, Post Erolzheim im Allertiale, Württemberg, jede Bestellung auf berartige Missalbänder gern übernimmt und billigt ausführt.

**Brief an einen Freund.**

Hochwürdigcr,

Verehrter Freund!

Ihr Schreiben vom 9. Juni bestätigt mir, daß Sie sich für das „Archiv“ nicht bloß durch fleißige Lektüre, sondern auch durch offene Kundgebung Ihrer auf eine mehr unmittelbar praktische Haltung desselben gerichteten Wünsche interessieren. Empfangen Sie dafür meinen aufrichtigen Dank. Es kann ja der Redaktion nichts erwünschter sein, als solche Stimmen besonders aus der Mitte des Klerus zu vernehmen, welche auf Verbesserung des Inhalts und indirekt auf Erhöhung des Abonnements abzielen, um zutreffenden Falls sogleich befolgt zu werden, oder zu einer nach beiden Seiten belehrenden Diskussion Veranlassung zu geben. Ich eröffne eine solche hier, weil Sie nicht bloß im eigenen Namen sprechen. Sie schreiben:

„Ich finde, was den Inhalt des „Archivs“ betrifft, Alles höchst interessant; jedoch erlauben Sie mir, darauf aufmerksam zu machen, ob er den Lesern auch aus dem Klerus nicht zu gelehrt und zu wenig praktisch erscheint, wenn nicht unmittelbar Praktisches mehr als bisher eingebracht wird. Sie sind mit mir einverstanden, daß man eben das Publikum nehmen muß, wie

es ist. Glauben Sie nicht, daß ich nur als Cicero pro domo spreche, weil ich voriges Jahr schon einige derartige Zeilen einsandte, welche ich aber bisher vergeblich im Archiv gesucht habe. Sie betrafen das Vorgehen bei Kirchen-Restaurationen. Erlauben Sie mir den Ausdruck meines Bedauerns, daß das Archiv über Thatsachen aus diesem Gebiet so schweigsam ist. Denn in diesem Stücke geschehen heute noch viele unübliche, ja sehr tadelnswürthe Dinge. So sah ich neulich wieder in . . . . . arge Mißgriffe. Wie sind solche Erscheinungen zu erklären? Mir scheint, die maßgebenden Persönlichkeiten lassen sich zu sehr von sog. Künstlern beeinflussen oder gar beherrschen, besonders wenn sie aus der Umgebung sind. Sie entschuldigen sich mit dem Vorgehen, daß sie keine praktische Anleitung zur Hand haben, oder gar, daß keine existire. Daraus eben ziehe ich den Schluß, daß praktische Fragen nicht oft genug erörtert werden können.“

Verzeihen Sie, verehrter Freund, wenn ich in einem Hauptpunkt anderer Ansicht bin, nämlich in der Antwort auf die Frage: wie soll sich die unmittelbar praktische Richtung des „Archivs“ betheätigen? Die Thatsache, daß in der Restauration von Altären und Kirchen noch sehr große Mißgriffe gemacht werden, gebe ich unbedingt zu, ebenso die andere, daß es zu viele ungenügend geübte und in dem Gebiet der liturgischen Geseße unfundige „Künstler“ gibt, die es aber gleichwohl verstehen, lanbauf landab den Löwenantheil der Restaurationarbeiten an sich zu reißen und das Vertrauen der Pfarrer zu gewinnen, ja theilweise sie ganz zu beherrschen. Aber was nützt der öffentliche Tadel einer verunglückten Restauration? Die getroffenen Personen und ihre Kreise wird er bloß verletzen und verbittern; das übrige Publikum hat von der öffentlichen Korrektur eines verfehlten Pensums wenig oder keinen Nutzen, da eine bloße Beschreibung die Fehler nicht in das nothwendige Licht stellen kann, um erkennen zu lassen, was man vermeiden und was man nachahmen soll. Tadel und Korrektur geht ordnungsgemäß am besten von den zuständigen Vorgesetzten aus und wird von ihnen am liebsten angenommen. Und wie schwer ist es, im Tadel ganz objektiv zu sein, wie schwer insbesondere auf dem Gebiete der Kunst die genaue Grenzlinie immer einzuhalten, welche das Gebiet des kirchlichen Geseßes und das des freien Schaffens, das Gebiet der unverletzlichen Kunstregel und des Geschmacks von einander abgrenzt? Nicht umsonst sagte ich im Programm des „Archivs“ (1882, S. 2, Nr. 8) Berichte über künstlerische Leistungen vertrete die Redaktion nicht, vielmehr tragen deren Verfasser selbst die Verantwortung; derartige Artikel müssen auf das Verlangen der Redaktion von dem Verfasser unterzeichnet wer-

den; in das Gebiet der Kallame dürfe das „Archiv“ nicht herabsteigen. Ich denke heute noch so. Nur wenn ein „Künstler“ eine offenkundige liturgische Vorschrift und Gewohnheit verlegt, gegen eine allgemeine Kunst- und Stylregel sich verfehlt oder stümperhaft arbeitet, und das Urtheil darüber sicher ist, könnte eine Ausnahme gemacht werden, aber auch da noch mit großer Vorsicht.

Gesetzt aber den Fall, solche spezielle Berichte hätten einen unmittelbar praktischen Nutzen, so würde sich derselbe keinesfalls über den Werth einer bloßen Casuistik erheben. Was für einen Nutzen — so darf ich wohl fragen — hat aber beispielsweise eine Casuistik der Moral oder Jurisprudenz für denjenigen, welchem die Prinzipien der einen und anderen Wissenschaft vollständig fremd sind? Wenden Sie das, verehrter Freund, auf das Gebiet der Kunst an. Systematische Belehrung prinzipieller Art muß auch hier vorausgehen. Die praktische Richtung des „Archivs“ zeigt sich gerade darin, daß es solche Belehrungen zu geben sich nach Kräften bestrebt, aber nur oder fast nur über unmittelbar praktische Materien. Deshalb hat es sich z. B. nie auf kunstgeschichtliche Detailfragen eingelassen, Untersuchungen über die Entstehungszeit und den Urheber eines Kunstwerks angestellt; es hat, selbst in den Zeiten, wo ich auf mich allein angewiesen war, manche lange Aufsätze über Kunst im Allgemeinen zurückgewiesen, nicht, weil sie an sich werthlos waren, sondern weil sie kein praktisches Ziel verfolgten. Was es aber gegeben hat, das ist, glaube ich, unmittelbar für den praktischen Gebrauch verwendbar und theilweise von eminentem praktischer Wichtigkeit. Aus demselben Grunde halte ich es für eine Pflicht des „Archivs“, auch in das Gebiet der Technik zu streifen, wie es schon öfter geschehen ist und bei jeder Gelegenheit wieder geschehen wird.

Wenn freilich wahr wäre, was Sie, verehrter Freund, andeuten, daß die wohl hauptsächlich in Frage kommenden Unterweisungen „zu gelehrt“ seien, auch für den Klerus, so wäre der praktische Werth dahin. Aber ich kann unmöglich glauben, daß dem Klerus diejenigen Vorkenntnisse und jene geistige Gymnastik fehlt, welche zur selbständigen Aneignung des im „Archiv“ Gebotenen nothwendig sind. Nur das ist wahr, so obenhin und leicht, wie ein Zeitungsbericht, liest es sich nicht, es will studirt sein, aber durchaus nicht mit einem mühsamen Studium. Jede theologische Frage ist schwerer. Wie viele unseres Standes haben sich nebenher mit wissenschaftlichen Studien beschäftigt, die dem-

selben nicht viel näher liegen, als die Medizin! So wird wohl auch die christliche Kunst noch Erbarmen finden; sie gehört ja zu den Disziplinen unseres Fachstudiums. Wenn da und dort ein etwas schwieriger Punkt auftaucht, so wird es doch in jedem Kapitel einen Standesgenossen, und wenn nicht, einen Techniker geben, der dem Autodidakten nachhilft.

Dies ist nach meinem Dafürhalten der einzige Weg, der zum Ziele führt. Es würde mich mit großer Freude erfüllen, den Klerus mit jener Kenntniß ausgerüstet zu sehen, welche ihn auf dem Gebiet der christlichen Kunst zu einem selbständigen Urtheil befähigt und ihn der unwürdigen Herrschaft untergeordneter Stümper entzieht. Diese Selbständigkeit brächte auch dem Kirchenvermögen den größten Nutzen.

Hochachtungsvollen Gruß!

Ihr ergebenster  
Schwarz.

#### Literatur.

„Die Schloßkirche in Wechselburg, dem ehemaligen Kloster Zschillen. Zur Erinnerung an die siebenhundertjährige Jubelfeier der Kirchweihe am 15. Aug. 1884 gezeichnet und beschrieben von Joh. Brill, Kaplan.“ Folio (Leipzig 1884, Verlag von Hugo Lorenz),

bietet eine verdienstvolle Monographie über eine der bedeutenderen romanischen Kirchen der sächsischen Lande, durch ihre primitiven Bildwerke berühmter, als durch Größe oder hervorleuchtende Eigenthümlichkeiten ihres Baues. Die siebenhundertjährige Gedächtnisfeier der Einweihung der Kirche (1184) gab neben dem berechtigten Wunsch nach Aufnahme und Beschreibung der Kirche die Veranlassung zur Arbeit. Mehr als ein Drittel des Textes sind den geschichtlichen Nachrichten gewidmet. Hienach ist Kloster und Kirche Zschillen, eine Stunde oberhalb Rochlitz, von Dedo, aus dem Geschlechte der Grafen von Wettin, Herrn von Rochlitz und Groitzsch gestiftet, im Jahre 1168 grundgelegt, 1184 durch den Bischof v. Meissen geweiht worden. Augustiner-Mönche waren bis 1278 im Besiz; in diesem Jahre gieng es an die Brüder des Deutschenordens über. Als 1589 der „leichtsinrige, verschuldete“ Herzog Heinrich v. Sachsen in seinen Landen die Kircheneuerung einführte, wurde Kloster und Klostergut als Staatsseigentum erklärt. Schon 4 Jahre später verkaufte es dessen Sohn und Nachfolger gegen andere Güter an die Herrn von Schönburg, in deren Besiz es noch heut zu Tage ist. Von der Zeit an wird der Ort nicht mehr Zschillen, sondern Wechselburg genannt. Schon Mitte des 16. Jahrhunderts war die „Kirche an Dachung und sonsten ganz verwüstet, also daß Sie wieder zu erbauung ein merkliches Kosten würde.“ Erst fast 150 Jahre später sah Graf Samuel den Gedanken, sie wieder herzustellen, indessen, wie der heutige Zustand beweist, nur in

einem Umfang, der nicht einem Wiederaufbau, sondern nur der baulichen Erhaltung des Kunstdenkmals galt. Ein neuer Abschnitt der Geschichte der Kirche datirt vom Jahre 1843, gerade 300 Jahre nach dem Anfall derselben an das Haus Schönburg. Graf Alban, obwohl selbst Protestant, öffnete nämlich die Kirche dem katholischen Gottesdienste wieder. Das war die Antwort des in seinem Edelsinn und Gerechtigkeitsgefühl tief verletzten Grafen auf die Schmähungen, welche sich der lutherische Prediger Kalb in seinen Predigten gegen die katholische Kirche, ihre Lehren und ihr Oberhaupt zu Schulden kommen ließ. Bei dieser Gelegenheit wurde sie, die allmählig wieder zum „Schirrhauß“ und zur Werkstätte der Zimmerleute geworden war, von Schutt und Schmutz befreit, mit neuem Bodenbelag, neuem Orgel- und Stühlwerk ausgestattet. Das begonnene Werk vollendete sein Sohn Graf Karl von Schönburg-Forderglauchau. Er lehrte sammt seiner Gemahlin am 19. März 1869 zur katholischen Kirche zurück. Vollständiger und regelmäßiger Gottesdienst wurde in der Schloßkirche eingerichtet, durchgreifende und gründliche Erneuerung des in manchen Theilen schadhafsten Kirchengebäudes in Angriff genommen, die Chorabstis abgetragen und neu erbaut, das (goth.) Chorgewölbe durch ein neues ersetzt, das Aeußere der Kirche von entstellenden Anbauten befreit, die schon seit dem 15. Jahrhundert geschlossene prächtige Vorhalle wieder geöffnet, außerdem wurden die Wände der Kirche bemalt, die Fenster mit Glasmalereien geschmückt. An der Hand von zehn sehr sauber ausgeführten Tafeln beschreibt nun der Herr Verf. den Bau, Grundriß, Maßverhältnisse, Aeußeres und Inneres, die nicht vollendeten Thürme, mit besonderer Vorliebe aber das Bildwerk. „Gebührt“ — mit diesen Worten gibt er selbst den Grund davon an — „unserer Kirche unter den edelsten Bauwerken des romanischen Stils immerhin ein ehrenvoller Platz, so wird sie doch von vielen anderen an Größe sowohl, wie an reicher Gestaltung übertroffen; unübertroffen aber und ohne Gleichen in der Zeit ihrer Entstehung sind die in derselben befindlichen Bildwerke.“ Und der Verfasser hat Recht; nicht nur stammen sie noch aus der romanischen, mit der Entstehung der Kirche fast zusammenfallenden Zeit und gehören also zu den ältesten plastischen Kunstprodukten Deutschlands, sondern sie sind auch von reizender Schönheit und künstlerischer Vollendung. Der oder die Meister haben offenbar die Antike gekannt — der Verkehr der Propstei Zschillen mit Italien war Anfangs des 13. Jahrhunderts ein sehr reger —; aber sie haben sie nicht kopirt, sondern ihr darnach gebildeter Formensinn hat deren Vorzüge in den romanischen Typus hineinverflochten und sie auf dem christlichen und abenländischen Boden als selbständige Frucht christlicher Kunst eingepflanzt. Daß nicht jedes der wohl nicht von einer Meisterhand herrührenden Bildwerke die gleiche Vollendung aufweist, ändert hieran nichts; genug: der Letzner und ganz besonders die herrliche Kreuzgruppe mit 9 Figuren, von welcher das Titelbild eine Abbildung in Lichtdruck gibt, die (ur-

sprünglich mit demselben als Ambo vereinigte) Kanzel, das Grabdenkmal des Stifters Dedo und seiner Gemahlin Wechtildis und zwei weitere Standbilder am Eingange des Chors — nach dem Verfasser Abrahams und Melchisedechs — sichern, was deren Alter und innern Werth betrifft, der Kirche in Wechtelburg einen hervorragenden Platz unter den christlichen Kunstdenkmälern auf deutschem Boden, ebenbürtig den plastischen Gebilden an der goldenen Pforte in Freiberg, würdig, wahre Schulbilder zu werden. Daß der Herr Verf. sie durch seine pietätsvolle Publikation auch seinerseits in weitem Kreisen bekannt macht, verdient unsern vollen Dank. Zwar sind die „vielen“ Schäden der Holzbilder der Kreuzgruppe des Letzners von Prof. M. Stolz in Innsbruck gelegentlich der neuesten Restauration ausgebessert worden; aber der Herr Verf. versichert uns, daß sie nur „ganz unbedeutend“ waren, also wohl nur auf Nebensächliches sich erstreckten und daß die Ausbesserung eine sorgfältige ist. (S. 41 Anm.) Daß der Letzner nicht mehr an seinem urprünglichen Platze steht, d. h. den ehemals erhöhten Chor vom Schiffe trennt, sondern als Hochbau des Hauptaltars vor die Chorabstis gestellt ist, muß man in den Kauf nehmen. Der Chor dient nicht mehr dem längst verstummten Chorgesang der Mönche und der Konventsmesse, der Letzner nicht mehr als ein den Chor von dem Schiffe und dem Gottesdienst für die Gläubigen abschließender Bestandtheil; die Kirche ist Pfarr- oder Kirche einer Missionsstation und muß unter diesem Gesichtspunkt, nicht als ein Museum für Alterthümer restaurirt werden. Das loben wir, denn eine Kirche ist immer zuerst Kirche, Haus der Anbetung Gottes, des Opfers Jesu, Ort der Erbauung der Gläubigen. Die Ansicht der schönen Chorabstis leidet darunter wohl; aber vordem war der ganze Chor durch den hohen Letzner und seiner fast bis an das Gewölbe reichenden Kreuzgruppe den Blicken mehr oder weniger entzogen. Wir heben das im Uebrigen nur als bloß antiquarischen Restaurations-Standpunkt gewisser Puristen ausdrücklich hervor. Noch etwas verdient erwähnt zu werden. Der Bildner der Kreuzgruppe hat nicht gesüchelt, daß die Schönheit seines Wertes durch Bemalung beeinträchtigt werde, was moderne Plastiker in der Regel vorgeben, um die Polychromirung zu verhindern; er hat vielmehr das gerade Gegentheil geglaubt. Sein Werk wurde durch eine harmonisch gestimmte Bemalung noch gehoben; sie blieb noch genug erhalten, um ohne Schwierigkeit wiederhergestellt werden zu können. Auch das, wie die innere Ausmalung figurativer und dekorativer Gattung, welche der edle und opferwillige Sinn des erlauchten Grafen von Schönburg möglich machte, verdient die volle Anerkennung. So regt denn die besprochene Publikation, deren splendide Ausstattung gleichfalls auf die „großmüthige Beihilfe“ des Herrn Grafen hinweist, nach vielen Seiten hin wohlthuend und wirkt belehrend und ermunternd auf dem Gebiete der Restauration, das, wie die darin Erfahrenen wissen, so reich ist an gefährlichen Klippen. Möge es also gebührend benützt und studirt werden. Schwarz.

# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und interimistisch redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Sekretär Professor Keppler.

Nr. 8.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für R. 1. 35 durch die württemb. (R. 1. 20 im Stuttg. Bestellbezirk), R. 1. 50 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Frös. 2. 50 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Lirbansstraße 94 zum Preise von R. 1. 35 halbjährlich.

1885.



Dr. Franz Joseph Schwarz,

Stadtpfarrer in Ellwangen und Hausprälat Seiner Heiligkeit,

Vorstand des Kunstvereins der Diözese Rottenburg,

und

Redakteur des „Archivs für christliche Kunst“,

gestorben in Ellwangen am 1. Juli 1885 im Alter von 63 Jahren.



Das Todtenkreuz vor diesem Namen bedeutet für den Kunstverein der Diözese Rottenburg, für das „Archiv“ und die christliche Kunst überhaupt einen Verzicht, der nicht leicht zu ersetzen sein wird. Die nicht gerade häufige Vereinigung von gründlichem theoretischen Verständniß und gesundem praktischen Sinn, der Ertrag jahrelanger Studien und ausgebreiteter Erfahrung, eine durch Jahrzehnte fortgesetzte kunstschriftstellerische Thätigkeit, welche in vollem Maße den Vortheil des docendo discere gewährte, Anfragen und Berathungen aus allen Kreisen und Ländern, welche ebenso zu steter Bereicherung der Kenntnisse nöthigten, wie sie Gelegenheit zur Verwerthung derselben gaben, — alles das vereinigte sich, um auf dem Boden

kirchlicher Kunstwissenschaft und Kunstpraxis dem Namen Schwarz allmählig und mit immer unbefrittenerem Rechte den vollen Klang der Auctorität zu verleihen.

Als junger Theologe hätte Schwarz wohl nie gedacht, daß gerade auf diesem Gebiete der göttliche Wille ihm ein Hauptarbeitsfeld anweisen würde, daß auf diesem Garben des Verdienstes und Ruhmes ihm reifen sollten. Wenn in der Folge die kirchliche Kunst jene Stunden und Kräfte, über welche er nach Erfüllung der immer den ersten Platz behauptenden seelsorgerlichen Pflichten frei verfügen konnte und welche er wohl ursprünglich ganz der wissenschaftlichen Theologie im engeren Sinne zugedacht hatte, zum größten Theil mit Beschlag

belegte, so war das die Folge eines jener sog. zufälligen Ereignisse, aus welchen die göttliche Vorsehung den Plan unseres Lebens zusammenwebt.

Als der Selige Pfarrer in Böhmenkirch wurde, war an diesem Orte ein württembergischer Baumeister mit dem Bau einer neuen Kirche beschäftigt. Hatte Schwarz auch bisher noch keine eigentlichen Kunststudien betrieben, so sagte ihm doch das durch die Vorlesungen unseres hochwürdigsten Bischofs, damaligen Professors in Tübingen, eingepflanzte Kunstgefühl, daß der Bau des im bekannten damaligen Stil arbeitenden Meisters eigentlich keine Kirche, sondern, wie er zu sagen pflegte, eine steinerne Kiste mit hölzernem Deckel sei. Dies Gegentheil von Kunst rief sein ganzes Interesse für die religiöse Kunst in Schranken und drängte den durch den Univeritätsunterricht gelegten frischen und gesunden Keim zu rascher Entfaltung. Das Unrecht des Baues mußte er gemens fremensque seinen Fortgang nehmen lassen; als aber Altäre von gleicher künstlerischer Qualität ihren Einzug in die Kirche halten wollten, erhob der Pfarrer energischen Widerspruch; er knüpfte Beziehungen mit Münchener Künstlern an und ließ durch Bildhauer Sifinger die Altäre fertigen.

Das einmal geweckte Interesse fand bald neue Nahrung und neuen Impuls durch die mächtige Bewegung, welche um die Mitte unseres Jahrhunderts durch ganz Deutschland gieng und die Pflege der kirchlichen Kunst sich zum Ziel gesetzt hatte. Von 1850 an bildete sich eine Reihe von Diözesankunstvereinen; sie wurden zu einem großen deutschen Gesamtverein zusammengeschlossen mit dem Centrum und Vorort Köln. Schwarz sorgte dafür, daß die Rottenburger Diözese nicht zurückblieb; im Jahre 1852 gliederte sich ihr Verein dem Centralverein ein. Die erste große Kunstthat geschah 1853: es wurde die durch den damaligen Kaplan, jetzigen Stadtpfarrer Pfister angeregte Restauration der Heiligkreuzkirche in Gmünd in Angriff genommen, — ein wahres Ereigniß für die Diözese, die erste größere Restaurationsarbeit, der erste pietätswolle Versuch, ein herrliches Denkmal mittelalterlicher Baukunst im alten Geist und ursprünglicher

Schönheit wiederherzustellen, die Schäden der Zeit auszubessern, die Quadermauern von dicker, häßlicher Ockerfichte zu befreien. Dieses große Werk zog die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich und weckte in weiten Kreisen Sinn und Eifer für die hl. Kunst. Da der Kölner Centralverband sich auf die Dauer nicht als lebenskräftig erwies, so löste sich der Rottenburger Verein allmählig von ihm los und führte unter der Vorstandschaft des damaligen Professors von Hefele, nachher des Dr. Schwarz ein arbeitsames und fruchtreiches Einzeldasein.

Als sich die Gelegenheit bot, ein Organ für den Verein zu gründen, war Schwarz sofort bei der Hand. Der Verleger eines Modejournals, Buchhändler Bonz in Stuttgart, hatte auf Verlangen seiner Abonnenten seit mehreren Jahren seiner Zeitschrift ein Musterblatt für kirchliche Frauenarbeiten beigegeben. Die Mangelhaftigkeit dieser, allen kirchlichen Kunstgefühls baren, nach Mode duftenden Muster erkannte er selbst und wandte sich um bessere Arbeiten an Dr. Schwarz und Pfarrer Laib. Diese übernahmen mit dem Redakteur Florian Kieß, später mit Dr. Bock (damals Kaplan in Köln, nachher Ehrenkanonikus in Aachen, bekannt hauptsächlich durch seine „Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters“, Bonn 1859) die Redaktion des „Kirchenschmucks“; das war der Name des Kunstarchivs, welches nun nicht mehr wie bisher im Hinterhaus einer Modezeitung in Miethe wohnte, sondern zu einer selbständigen Zeitschrift erhoben wurde. Die zwei ersten Jahrgänge waren ausschließlich den weiblichen Arbeiten für die Kirche gewidmet; vom dritten an wurde das ganze Gebiet der kirchlichen Kunst in den Rahmen des Programms aufgenommen.

Vierzehn Jahre hindurch arbeiteten Schwarz und Laib an diesem Organ. Wieviel die 27 Bände desselben, mit ihren 324 Mustertafeln und Farbendruckten, mit ihren Vorschriften und Vorlagen für das Große und das Kleinste, von Kirchenbau und Altar an bis herab zur Ministrantenglocke und zum Singulum, — wieviel sie gewirkt haben für würdige Herstellung, Ausstattung, Ausschmückung der Gotteshäuser und Altäre, für eine der Schönheit und Hei-

ligkeit unserer Liturgie entsprechende äußere Darstellung des Kultus, und durch sie für Belebung kirchlichen Sinnes und christlicher Andacht, für sittliche Veredelung des christlichen Volkes, das kann nicht ermessen werden; aber beizufügen ist, daß der gute Einfluß dieses Organs noch nicht aufgehört hat, nicht auf unser Land und nicht auf die Zeit seines Erscheinens beschränkt blieb, sondern daß dasselbe noch heute in ganz Deutschland ja auch in Frankreich als bedeutendste Fundquelle gediegener Unterweisungen und schöner Muster geschätzt ist. Es kann aber auch nicht verschwiegen werden, daß die direkte aktive Betheiligung am Unternehmen durch Abonnement und Mitarbeiterschaft nie eine besonders eifrige war. Die ganze gewaltige Arbeit mußte fast ausschließlich durch die zwei Federn der beiden Redakteure gethan werden. Und erst als die Zeitschrift zu erscheinen aufgehört hatte, stieg sie in der Werthschätzung und im Preise.

In diese vierzehn Jahre angestrengtester Redaktionsarbeit fällt aber zugleich die Abfassung höchst bedeutender, zum Theil epochemachender systematischer Schriften zur Einführung ins Verständniß der kirchlichen Kunst. Die erste Vereinsgabe war die „Formenlehre des romanischen und gothischen Baustils“, Stuttg. 1855, in zweiter Auflage erschienen 1858; diese Schrift fand reizenden Absatz und ist jetzt gänzlich vergriffen; sie trug die Kenntniß der so lange verkannten, so schwer mißverstandenen Stile in weite Kreise. Von ähnlich klärendem Erfolg waren die „Studien über die Geschichte des christlichen Altars“ begleitet (Stuttg. 1857), sowie das kleine aber inhaltsreiche Schriftchen: „Beiträge zur Wiederbelebung der monumentalen Malerei“ (Stuttg. 1860). Im Jahr 1867 wurde eine alte Biblia pauperum aus der Lycealbibliothek zu Konstanz mit Einleitung und Noten edirt; ihr folgte eine für die Neuzeit und unser Volk berechnete Armenbibel mit 28 Bildern von Prof. Klein (zweite Auflage, Freiburg 1884). Diesen Schriftwerken reihten sich die wichtigen Bauwerke der Kirchen in Geislingen und Göppingen an, deren Bedeutung in der bis in Einzelreste harmonischen Durchfüh-

rung und namentlich in der Verbindung von Wohlfeilheit und Sparsamkeit mit imponirender architektonischer und ästhetischer Wirkung liegt (vergl. „Kirchenschmuck“ 1867 Bd. 22).

Die unruhigen siebziger Jahre sahen das Organ des Vereins erlöschen und ihn selbst an Haupt und Gliedern erlahmen. Nach außen hörte er zu existiren auf, wenn auch die Leiter desselben für sich ihre Thätigkeit fortsetzten; die meisten Mitglieder traten zurück, neue nicht bei; die Vereinsmittel und die vielbeschäftigte Stellung der Vorstände erlaubten keine Ausgabe einer Vereinschrift mehr. Erst am 20. Oktober 1880 erfolgte auf einer Generalversammlung in Ulm die Wiederbelebung des Vereins. Die Statuten wurden revidirt, die Ausgabe einer neuen Vereinschrift beschlossen; Dr. Schwarz trat abermals an die Spitze. Das Jahr 1882 brachte das herrliche Werk: „Die ehemalige Benediktiner-Abteikirche zum hl. Vitus in Ellwangen“ von Dr. Franz Joseph Schwarz. Mit dem Jahr 1883 lebte auch der „Kirchenschmuck“ wieder auf in dem „Archiv für christliche Kunst“, dessen Redaktion ebenfalls Schwarz auf seine Schultern nahm; seinen gediegenen Arbeiten, namentlich über den christlichen Altar, ist es vor allem zu danken, daß diese Zeitschrift überall so freudige Aufnahme fand.

Das ist ein schönes Wirken, in welches diese knapp an einander gedrängten Daten Einblick gewähren. Und doch liegt vielleicht in all' dem Gesagten nicht einmal der eigentlichsste Schwerpunkt der Wirksamkeit des Seligen für die kirchliche Kunst. Eine jedenfalls mehr unmittelbar eingreifende, schöpferische und umgestaltende Bedeutung kam seiner privaten, in Begutachtung von Plänen und Beantwortung von Anfragen bestehenden Thätigkeit zu. Nach Tausenden zählen die Schriftstücke, in welchen der Berewigte durch mehr als 25 Jahre hindurch ununterbrochen Fragen aus allen Gebieten der kirchlichen Kunst durch Rath, Belehrung, Warnung, wo nöthig durch herbe Kritik und scharfe Verdikte entscheiden half. Nicht bloß aus Württemberg, auch aus anderen Ländern pilgerte man brieflich und persönlich zu ihm, wenn man in solchen Angelegenheiten eines Rathes und einer Hilfe bedurfte, und

wer immer hierin mit ihm zu thun hatte, lernte die Größe und Tiefe seines Geistes, die Klarheit seines Urtheils und den Reichtum seiner Erfahrung schätzen. Diese Thätigkeit war die verborgenste und anspruchsfloheste, mitunter auch die am wenigsten angenehme und lohnende; umso mehr ist die sichtlich höheren Absichten entspringende Opferwilligkeit, Freundlichkeit und Gründlichkeit zu bewundern, mit welcher er ihr oblag. Sie hat seinen Namen in Verbindung gebracht mit Hunderten von Kirchen unserer Diözese, mit Hunderten von Restaurationsarbeiten in anderen Ländern, um hier nur die weiteren Umfangs in Feldkirch, Eichstätt, Mehrerau zu nennen.

Wenn wir nun nochmals diesen großen Kreis segensreichsten Wirkens bewundernd überschauen, so fällt uns freilich der Schmerz doppelt schwer auf das Gemüth zurück, daß der, in welchem die Kunstbestrebungen unserer Diözese so recht ihren Mittelpunkt fanden, nun nicht mehr unter uns weilt. Wir würden aber zeigen, daß wenig von seiner hl. Begeisterung, seiner unbesiegbaren Energie, seinem verzehrenden Eifer für das Haus Gottes und seinen Schmuck auf uns übergegangen, würden wir die Hände sinken lassen, weil der bisherige Führer und Leiter im Reiche des Kirchlichen von hinnen gegangen, um die ewige vollkommene Schönheit an der lichten Urquelle zu trinken. So leuchtend steht sein Vorbild uns vor Augen, so klar hat er mit der ihm eigenen Geistesstärke und mit seinem praktisch hellen Blick die Wege gewiesen, daß ein heiliger Muth weiterzuschreiten und fortzuarbeiten mit dem Gedanken an ihn in die Seele einzieht.

Was diese Blätter im Besonderen anlangt, so ist es leider nicht möglich, den Hauptartikel, den der Selige begonnen, die Grammatik der kirchlichen Baukunst, ohne Unterbrechung fortzusetzen, da weitere Aufzeichnungen fehlen und erst eine andere Feder des schwierigen Stoffes sich bemächtigen muß. Die Zeitschrift selbst aber wird fort erscheinen — wir glauben versprechen zu können: im Geiste ihres bisherigen Redakteurs. Der Unterzeichnete hat als Schriftführer des Diözesanvereins diese Nummer redigirt; es wird Aufgabe des Vereins-

ausschusses sein, einen ständigen Redakteur zu bestellen.

Dem bisherigen, heimgegangenen aber lohne Gott, was er an diesem Blatt gearbeitet und durch dasselbe gewirkt hat. Die Idee einer übernatürlichen Schönheit trug er hienieden im Herzen; sie zu verwirklichen, soweit Menschenkräfte es vermögen, einen Schimmer von ihr auf alle Kunstformen und Kunstgebilde zu legen, welche in den Dienst Gottes gestellt werden sollten, das war sein heißes Verlangen und eifriges Streben; nun möge das Urbild dieser Schönheit ihm aufleuchten in der Anschauung Gottes. Er ruhe im Frieden! —

Prof. Dr. Keppler.

## Die Musterschule der monumentalen Malerei.

Von Prof. Dr. Keppler.

(Fortsetzung.)

Die zweite von Giotto geschmückte Kapelle ist die Cap. Bardi, die erste rechts vom Chor. Ihre Gemälde wurden 1853 restaurirt. Da hier abermals die Geschichte des hl. Franziskus erzählt ist, so ist eine Vergleichung mit den Bildern in Assisi doppelt instruktiv; sie läßt die großen Fortschritte erkennen, was den Schwung in den Kompositionen und die Feinheit und Gewandtheit der Formgebung anlangt. Man vergleiche nur die Darstellung der Abkehr des Heiligen von seinem Vater; das figuren- und affektreiche Gruppenbild ist hier viel feiner vertheilt, die Stellungen sind natürlicher, der Ausdruck auf den einzelnen Gesichtern fecker und freier geschildert. Mit einfacher Eindringlichkeit ist der Tod des hl. Franziskus erzählt und die Traumvision des Bischofs von Assisi; die schönste Darstellung ist aber wohl die Todtenfeier, welche, was die Vertheilung der Gruppen anlangt, sich hoch erhebt über die Darstellung in der Oberkirche zu Assisi. Lächelnden Frieden auf dem Antlitz liegt Franziskus auf der Bahre; zu seinen Häupten steht der Priester mit der Assistenz und betet die absolutio ad tumbam, zu seinen Füßen stehen drei Mönche mit der Kreuzfahne und Kerzen. Die Jünger des Heiligen



umknieen und umgeben seinen Leichnam und verehren seine Stigmata; in die Seitenwunde legt der vorher ungläubige Arzt Girolamo seine Finger. In diese Todtenfeier ist der Meister mit ganzer Seele eingegangen. Er hat sich offenbar gesagt, daß er hier nicht gewöhnliche Todtenträuer zur Abbildung bringen dürfe; er schildert einen Schmerz, der ganz von Glaube und seliger Freude durchklingen und verklärt ist, und den Leichnam nicht in Grabeslüfte, sondern in eine Atmosphäre überirdischen Lebens hineinbettet. In überaus schöner Weise hat der Meister dafür gesorgt, daß bei aller Mächtigkeit der Gefühle, welche an diesem Sarg hervorbrechen, doch die Ruhe des Todes gewahrt bleibe, indem zu Füßen wie zu Häupten des Leichnams die fungirenden Priester und Leviten in gemessenster liturgischer Haltung postirt sind, und in ihnen wie im Leichnam die große Bewegung im Bilde ihre Ruhepunkte findet.

In derartigen Bildern läßt sich der Geist der kirchlichen Malerei lernen, der richtige Sinn und Takt für Behandlung heiliger Themat. Solche Darstellungen sind auch Großthaten der Kunst, wahre geistige Triumphe, welche auf die technischen Fortschritte und Errungenschaften der späteren Kunst verzichten lassen. Wer denkt daran, daß diese Architekturen und Staffagen nicht in den Proportionen der Wirklichkeit wiedergeben sind, daß diese Kirchen in gar keinem Verhältniß stehen zur Größe derer, welche darin weilen und wandeln, daß die Scheidung zweier Scenen einfach durch eine durchgeschobene Wand eigentlich doch naiv ist, — wir beachten das kaum und empfinden es hier nicht als Mangel, sondern als Vorzug; denn wir fühlen, wie eben diese nebensächliche Behandlung der Nebensachen wesentlich mit-hilft zur Konzentrirung und Betonung des geistigen Momentes.

f) Die Freskogemälde, mit welchen Giotto das Kloster und die Kirche St. Chiara in Neapel ausstattete, sind ganz oder fast ganz zu Grunde gegangen. Die Darstellungen der sieben Sakramente in der Kirche St. Maria dell'Incoronata daselbst stammen nicht von ihm, sind aber aus seiner Schule.

Tafelbilder Giotto's, die jedoch hinter den Freskomalereien zurückbleiben, fin-

den sich in Mailand, Bologna, Florenz, im Louvre zu Paris. Ob die in München seinen Namen tragenden kleinen Tafelgemälde (Nr. 981—83) von Giotto, oder nur aus seiner Schule sind, wagen wir nicht zu entscheiden. —

## 6. Giotto's Schüler.

Giotto selbst hatte mit Werken seiner Hand ganz Italien von Mailand (wo aber nur noch eine Madonna von ihm sich in der Brera findet) bis Neapel besetzt. Diese Werke bezeichneten den Siegeszug, auf welchem er Italien eroberte, die ganze bisherige Kunstweise verdrängte und seinen Stil als Alleingeseß für die italienische Kunst proklamirte. Als er starb, hinterließ er die vaterländische Kunst völlig umgestaltet und erneuert.

Eine Schule von der Lebensdauer eines Jahrhunderts ist das glänzendste Zeugniß für die Mächtigkeit und Nachhaltigkeit des Einflusses dieses großen Geistes. Daß die Wege dieser Schule sich nicht immer auf der Höhe der Kunst des Meisters hielten, daß auch hier auf gute, vom Geist Giotto's inspirirte Interpreten seiner Ideen solche Jünger folgten, welche mehr nur äußerlich mit seinen Formen spielten, daß schließlich auch diese Kunstrichtung dem großen Geseß des Vorgehens und Sterbens anheimfiel, — das war der Tribut, den auch eine geistgeborene, im Dienste des Ewigen und Uebernatürlichen stehende Kunst hienieden der irdischen Vergänglichkeit und menschlichen Unvollkommenheit entrichten muß. Wir haben im Folgenden nur die Schüler zu berücksichtigen, welche entweder in ihren Werken die Gedanken Giotto's treu wieder spiegeln und seine Formenwelt gut nachbilden, oder seine Richtung ausgestalten und weiterfördern, und wir beschränken uns auf ihre besten Werke und größten Leistungen auf dem Gebiet der monumentalen Malerei.

a) Den Zug der Jünger führt in Ehren an Taddeo Gaddi, geb. um 1300, gest. 1366. Zwanzig Jahre ungefähr hatte er die Schulung des Meisters genossen. Er bietet uns das Bild eines warm begeister-ten Jüngers, welcher mit Pietät den Fußstapfen des Meisters nachwandelt und ihm bei seinem Tod den Kinsel aus der Hand nimmt mit dem festen Vorsatz, ihn nicht

anders zu führen, als der Meister gethan. Er hat völlig dessen Art angenommen, ist in seine Intentionen eingeweiht und hat volle Sicherheit in Handhabung seiner Technik. Aber freilich die ganze geistige Kraft Giotto's besitzt er nicht. Darum vermisst man oft in seinen Bildern die Seelentiefe, ja mitunter geräth er in Eilfertigkeit und Raschmalerei hinein und wird dann geradezu leicht und oberflächlich. Seine Bilder sind sodann meistens kenntlich an falscher, unschöner Formgebung, was die Gesichter und Extremitäten anlangt; seine Hände sind oft auffallend schlecht gebildet, die Augen langgeschlitt und halb zugetrissen, die Stirnen niedrig, die Hälse dick, — so daß oft ein unverkennbarer Zug von Gemeinheit seine Gestalten entstellt.

Proben seiner Kunst finden wir in der Baroncelli-Kapelle in St. Croce in Florenz (am Ende des rechten Querschiffs). In einem großen Bilderkreis schildert er das Leben Mariens von Joachims Tempelanstoßung an. Seine Kompositionen sind fest und frisch entworfen, seine Schilderung leicht und fließend. Man sieht wohl, wie er im Allgemeinen ganz den Vorbildern des Meisters folgt, aber er hat einen Drang nach ausdrucksvoller Schilderung, welcher über das von Giotto verwendete Maß von Belebung und Bewegung noch hinausgeht, aber nicht mehr so fein abwägt, daher mitunter zügellos wird und zu Uebertreibungen fortstürzt. So ist die Ausstoßung Joachims aus dem Tempel und die Wuth der Priester fast zu lebhaft geschildert. In die Darstellung der Verlobung Mariens mit Joseph und ihres Ganges zum Tempel hat er mehr Personen aufgenommen, als er künstlerisch zu bewältigen vermag; er bewirkt dadurch anstatt lebendiger Schilderung vielmehr Unklarheit und Unordnung. Dagegen ist von großer Schönheit die Begegnung Joachims und Anna's, die Trauer des verstorbenen Joachim, die Geburt der hl. Jungfrau. Zu beachten ist auch die Selberaktheilung, die zum Theil durch architektonische Motive hergestellt ist. Das Gewölbe ist ausgefüllt mit acht Allegorien der Tugenden, welche aber an symbolischer Kraft sich mit denen Giotto's in der Arena nicht messen können.

Von Taddeo stammt sehr wahrscheinlich auch das Abendmahl im Refektorium von St. Croce (jetzt Magazin), eine bedeutende Leistung dieser Schule. Vasari schreibt es Giotto zu, aber mit Unrecht. Crowe und Cavalcaselle sowie Burckhardt belegen es gegen die Einrede Kiegl's mit dem Namen Taddeo's. Die Gestalten- und Gesichtsbildung läßt nach meiner Ansicht keinem Zweifel an dessen Autorschaft Raum. Die Darstellung imponirt durch die Mächtigkeit der Figuren, die aber alle aufrecht und gerade in Einer Linie sitzen, mit Ausnahme des Johannes, der buchstäblich mit dem ganzen Oberkörper im Schooße des Herrn liegt, und des Judas, der allein an der Vorderseite des Tisches plazirt ist, ohne Heiligenschein, kleiner als die Uebrigen, mit gemeinem Gesicht. Jesus, dessen Antlitz von Wehmuth überhaucht ist, erhebt feierlich drei Finger der rechten Hand. Dieser Gestus hat eine seltsame Erklärung hervorgerufen. Kiegl (Ueber die Darstellung des Abendmahls in der toskanischen Kunst S. 34 ff.) sieht darin eine Aktion des Segnens und da er kein Objekt hiefür finden kann, verfällt er auf die geistreiche Deutung: „Christus fügt sich in Demuth dem göttlichen Rathe und während die Jünger von Trauer und Schmerz um sein Schicksal bewegt sind, erhebt er segnend seine Hand, um sie zur Ergebung in das Unabänderliche zu mahnen und dies Unabänderliche als heilsam zu weihen.“ Wäre diese Deutung richtig, dann müßte man allerdings dem Meister den Vorwurf machen, daß er in seinem Bilde „die Deutlichkeit und innere Wahrheit der Scene empfindlich verlege“. Aber der mittelalterliche Künstler ist weit entfernt, in die Darstellung einer hl. Geschichte solch verzwickte Vorstellungen einfließen lassen zu wollen, wie Kiegl sie ihm hier in den Sinn schiebt. Muß denn die Aktion Jesu um jeden Preis eine Segnung bedeuten? Es ist ganz klar, daß der Maler den Moment fixirt, wo Jesus den Verrath ankündigt; das zeigt seine Wehmuth und die schmerzliche Bewegung in den Jüngerreisen. Die Erhebung der drei Finger ist nichts anderes, als Aktion der Betheuerung: „wahrlich, wahrlich sage ich euch“.

Ueber diesem Bilde ist noch eine große Komposition erhalten, welche das Kreuz

als arbor vitae verherrlicht. Der Meister derselben ist unbekannt; man vermuthet als solchen Francesco da Volterra (ca. 1350). In der Mitte wächst der Kreuzbaum empor, der nach beiden Seiten hin sich auszweigt; die Aeste sind mehr ideal behandelt, als vom Mittelstamm auslaufende Arabesken, welche zunächst spruchbandartig behandelt und mit Schriftstellen beschrieben sind, dann in zierlichen Verschlingungen endigen und die Brustbilder der Propheten und Evangelisten einrahmen. Der hl. Franziskus umklammert in heißer Inbrunst den Kreuzesstamm; rechts halten die hl. Frauen die Mutter Jesu, links sitzt der hl. Bonaventura am Boden und schreibt einen Hymnus aufs hl. Kreuz, während der hl. Antonius, Dominikus, Ludwig, zu demselben in Andacht aufschauen. Die Darstellung ist gleich schön in ihrem Grundgedanken, wie in ihrer Einzeldurchführung. —

b) Wir reihen hier gleich den Sohn Taddeo's Agnolo Gaddi an, welcher 1396 starb. Er erzählt im Chor von St. Croce in Florenz die Legende vom hl. Kreuz, welche ihre Wurzeln bis in's Paradies zurück schlägt und dem Maler einen überaus großen Reichthum der wechselreichen Scenen darbietet. Seth erhält für den zum Tod erkrankten Adam von Michael einen Zweig vom Baum des Lebens im Paradies und pflanzt diesen Zweig nach dem Hinscheiden des Vaters auf dessen Grab. Der Zweig wird zum herrlichen Baum, den König Salomo zu einem Brückenbau verwendet. Die Königin von Saba aber betet, da ihr Weg sie über diese Brücke führt, den Holzstamm an, durch eine Offenbarung über seine künftige Bestimmung belehrt. Salomo vernimmt von ihr, daß an diesem Holze der Messias leiden und sterben soll und läßt ihn voll Grauen und Entsetzen in die Erde vergraben. Aus ihm entquillt der Heilbrunnen Siloah, bis die Hohenpriester den Stamm herausziehen lassen und ihn zum Kreuz für den Heiland bestimmen u. s. f. Eine ähnlich weit ausgespinnene Legende überseht der Maler im Dom zu Prato, in der Capella della Cintola in Farben: die Geschichte des Gürtels der hl. Jungfrau, den diese einst dem hl. Thomas überreichte, der dann auf dem ersten Kreuz-

zug in den Besitz eines Bürgers von Prato kam und nachher den Stolz des dortigen Domes bildete. Ins Gewölbe der Kapelle malte er in feinen Ornamentenrahmen die Kirchenväter. Von den Kennern sind diesem Meister auch die neuerdings aufgedeckten Gemälde der Capella del sagramento oder Capella del Castalani in St. Croce (rechtes Querschiff) mit Scenen aus dem Leben des hl. Nikolaus, Johann Bapt. und Johannes Evgl. und Antonius zugesprochen worden.

Bei Agnolo nehmen wir bereits einen Drang wahr, über Giotto hinauszugehen. Er zieht die Natur in reicherm Maße bei; seine Scenen streben über die enge-zogenen Grenzen der Sparsamkeit und Einfachheit Giotto's hinaus und dieser Freiheitsdrang führt manchmal zum Guten und erfindet schöne Einzelzüge, manchmal schädigt er aber auch Ernst und Würde, von den Fehlern in der Zeichnung, die er verschuldet, gar nicht zu reden. Sympathisch berührt das andere Streben Agnolo's: in Formen und Farben ein gewisses Gefühl für Schönheit und Anmuth zur Geltung zu bringen und in diesem Interesse Giotto's herbe Kraft und energische Schilderung etwas abzurunden und zu schmeidigen. Als Erzähler ist er hoch zu schätzen; seine dichterische Phantasie und sein Sinn für das malerisch Schöne ergeht sich mit Lust in den weiten lieblichen Gefilden der Legende und weiß hier Scenen von reizender Schönheit zu erfinden, ist aber freilich im Zusammenschließen derselben zu einer einheitlichen Composition nicht immer ebenso glücklich. Die Anmuth seines Colorits ist noch jetzt nicht ganz verblischen.

c) Besonderes Interesse knüpft sich an den Namen seines Schülers Gennino Gennini, ca. 1372 geb. Die Leistungen seines Pinsels sind nicht bedeutend, soweit wir wenigstens aus den erhaltenen Resten schließen können. Er malte in der Kirche San Francesco in Castelfiorentino; vielleicht stammen auch die Gemälde im Chor der Arena-Kapelle in Padua von ihm. Aber seinen Namen verdankt er seiner Feder. Er ist der Schriftsteller der großen Giottisten Schule. Von ihm haben wir einen hochinteressan-

ten Katechismus der Technik dieser Schule, in welchem er uns einen Einblick in die Werkstatt jener Künstler vermittelt und mit größter Pietät, mit einer Genauigkeit, deren vielleicht nur ein etwas inferiorer, auf eigenes Suchen und Erfinden verzichtender Schüler fähig war, den ganzen Besitz und Reichthum jener Schule an technischen Regeln, Vortheilen, Vorschriften, Erfahrungen registriert.

Diese sehr merkwürdige Schrift, welche Cennini nach zwölfjähriger Schulung durch Agnolo verfaßte, beginnt: „Anfang des Buches von der Kunst, gemacht und zusammengestellt von Cennino da Colle, in Verehrung Gottes, der Jungfrau Maria, des hl. Eustachius, des hl. Franziskus, des hl. Johannes des Täufers, des hl. Antonius von Padua, aller Heiligen Gottes, in Verehrung des Giotto, Taddeo, Agnolo, des Lehrers von Cennini, und zum Vortheile, Wohle und Nutzen dessen, der zu besagter Kunst gelangen will“ (übers. u. herausg. von Jlg in den Quellenchriften für Kunstgeschichte von Eitelberger und Ebelberg Band I. Wien 1871). Die Schrift zerlegt sich in 189 Kapitel meist technischen Inhalts. Nach einem eingehenden Zeichenunterricht folgen Anweisungen über die Farberbereitung, Pinselfertigung, Zurichtung der Mauer und der Malfläche, über die Maße des menschlichen Körpers („ehe ich weiter gehe, will ich dir die Maße eines Mannes aufschreiben, die der Frau lasse ich bei Seite, weil sie keine ebenmäßigen hat“ c. 70), über das Malen der Gewänder, des Wassers, Fleisches, Leichnams u. s. f. Von allgemeinerer Bedeutung sind folgende Lehren:

„Vergnüge dich unermüdlich mit dem Nachahmen der besten Sachen, die du von den Händen großer Meister finden kannst. Bist du an einem Orte, wo viele große Meister leben, umso besser für dich. Den Rath aber gebe ich dir: trachte stets das Beste zu wählen und was den höchsten Ruhm hat. Folgest du nun Tag für Tag, so wäre es wider die Natur, wenn du in seine Manier und seinen Lustkreis nicht miteinbezogen würdest, während, wenn du dich entschließt, heute nach diesem, morgen nach jenem Meister zu zeichnen, du weder des einen noch des anderen Weise dir aneignen wirst. Und du wirst mit Ge-

walt ein Phantast werden und die Neigung zu jedem Stil wird dir den Kopf verwirren. Willst du jetzt also nach der Weise dieses arbeiten und nach jener morgen, so wirst du in keinem vollkommen werden. Folgest du aber Einem ununterbrochen, so muß dein Sinn schwerfällig sein, wenn er nicht einige Nahrung davon zieht. Dann wird es geschehen, wenn dir die Natur nur ein Bißchen Phantastie verliehen hat, daß du eine dir selber eigene Materie wählst und sie wird nicht anders als gut sein können, da deine Hand und dein Verstand, stets gewohnt, Blumen zu pflücken, schwerlich Disteln nehmen werden“ (c. 27).

Man hat Cennini schon hart angelassen wegen dieser Regel und ihn sklavischen Sinnes beschuldigt, der am wohlsten sich fühle, wenn er gar nicht mehr selbständig zu denken und zu erfinden brauche, sondern blindlings Einem Herrn und Meister folgen könne. Allein einmal ist die Empfehlung eines Meisters nicht exklusiv gemeint, sonst könnte ja Cennini es nicht als Glück preisen, an einem Ort zu sein, wo mehrere Meister leben. Daß aber die Weisung, nicht gleichzeitig in den Geleisen verschiedener Meister gehen zu wollen und Einen als eigentlichen Führer anzunehmen, für Schüler, Anfänger und die ganze große Mehrheit der gewöhnlichen Talente doch eine wahre Klugheitsregel ist, wird nicht zu leugnen sein. Er denkt aber auch an kein todtes mechanisches Nachbeten, wie folgende Lehre beweist:

„Bemerte, daß die vollkommenste Führerin, welche man haben kann, das beste Steuer, die Triumphpforte des Zeichnens, das Studium der Natur ist. Es steht dies vor allen anderen Mustern, diesem vertraue dich immer mit glühender Seele an, namentlich wenn du anfängst, einiges Gefühl für das Zeichnen zu bekommen“ (c. 28).

Die Moral des Künstlers aber faßt er in Einen Satz: „Dein Leben soll immer sein, als hättest du Theologie, Philosophie oder andere Wissenschaften zu studiren, du sollst mäßig sein im Essen und Trinken, indem du höchstens zweimal des Tages leichte und kräftige Kost und wenig Wein zu dir nimmst“ (c. 29), und er

schließt sein Buch mit den Worten: „wir bitten den höchsten Gott, unsere liebe Frau, den hl. Johannes, St. Lukas, Evangelist und Maler . . . , daß sie uns Gnade und Kraft verleihen, im Frieden die Lasten und Mühen dieser Welt zu ertragen, und dann, daß sie denjenigen, welche dieses Buch lesen, beistehen, es gut zu studiren und wohl zu behalten, auf daß sie durch ihren Fleiß in Frieden leben und ihre Familie in dieser Welt erhalten können, endlich aber jenseits in der Glorie per infinita saecula saeculorum Amen“.

In so schlichtem, trockenen Handwerker-ton auch die Schrift ihrem Hauptinhalt nach sich hält, wieviel offenbart sie uns nicht zugleich vom Geist jener Schule! wie hell blüht in den angeführten Stellen der fromme Sinn und der ernste Geist jener Künstler auf! welch' erhabene Anschauung von der Kunst waltet hier und welcher Eifer unverdrossener Arbeit! Wir stoßen hier auf die zwei Grundkräfte, welchen diese Schule ihr langes Leben und ruhmreiches Wirken dankt: den religiösen Sinn und die fromme Pietät gegen die Lehrer. Und diese Zeugnisse über Geist und Seele dieser Schule sind um so glaubwürdiger und unverdächtiger, als sie ganz unwillkürlich in den technischen Unterricht einfließen. Fragt man aber, ob die im Buch enthaltenen handwerklichen Regeln und Recepte heute noch praktikabel seien, so kann ich nur antworten, daß der Ritter Tambroni eine Ausgabe und Uebersetzung des Buches veranstaltete (Paris 1858), nachdem er selbst sich nach ihm zum Freskomaler gebildet hatte, und daß Donner gleichfalls berichtet, seine Versuche nach Recepten des Cennino haben die allerbestriedigendsten Resultate gehabt. Das weitere Urtheil muß ich dem technisch Gebildeten überlassen.

d) Von Maso di Banco (um 1350), welchen Vasari irrtümlich mit Giotto identifizirt, stammen die sehr beachtenswerthen Fresken in der Capella S. Silvestro in St. Croce in Florenz (jüngste Kapelle links), Scenen aus dem Leben des Kaisers Konstantin und des Papstes Sylvester. Konstantin ist im Begriffe, dreitausend Knaben schlachten zu lassen, um sich ein Blutbad zu bereiten zur Reinigung vom Aussatz; er unterläßt

es aber gerührt durch die Wehklage der Mütter. Es erscheinen ihm die Fürstapostel und weisen ihn an Sylvester, der ihn tauft und vom Aussatz heilt. Diese Scenen sind mit packender Lebendigkeit geschildert. Unter den Wundern Sylvesters ist mit ganz besonderer dramatischer Kraft die Tödtung des Drachen erzählt, des Urhebers einer furchtbaren Pest, und die Wiedererweckung seiner getödteten Opfer; Kaiser Konstantin, der Augenzeuge des Wunders, ist eine majestätische Figur.

Soweit die Bilder noch erkennbar sind, verrathen sie eine große Kunst, spannend und lebendig zu erzählen, geistvoll zu komponiren und die Natur wahr und kräftig nachzubilden. Da die Gemälde im Grabgewölbe der Strozzi unter der Capella Spagnuoli in Maria-Novella in Florenz gleichen Charakter zeigen, so hat man wohl mit Recht auch sie diesem Künstler zuge-theilt. Das Hauptbild ist eine Kreuzigung von gutem Entwurf; den Crucifixus umschweben trauernde Engel; Maria sinkt ohnmächtig in die Arme der Frauen. An der Nebenwand ist die Geburt Christi dargestellt, eine andere und bessere Komposition, als sie Giotto für diesen Gegenstand wählte; Maria kniet hier vor dem hl. Kind und betet es an, Engel umgeben es.

e) In der Erzählungsgabe kommt ihm gleich Giotto di Maestro Stefano, genannt Giotto, um 1370. Von ihm stammen die Gemälde in der Capella del Sacramento (Abis des süblichen Querschiffs) in der Unterkirche von Assisi, und an der Außenseite dieser Kapelle. Sie geben Scenen aus dem Leben des hl. Nikolaus, wie er drei unschuldig zum Tod verurtheilte Jünglinge errettet, wie er die drei Jungfrauen ausstattet, ein von einem König entführtes Kind den Eltern zurückbringt, ein Kind vor dem Ertrinken bewahrt u. s. f. An der Außenwand der Kapelle sind einige Wunder des hl. Franziskus erzählt. Darüber ist eine sehr schöne Darstellung der Verkündigung zu sehen, von der man allerdings nicht sagen kann, ob sie vom Pinsel Giotto's stammt.

Der Name dieses Künstlers bezeichnet ganz richtig seine Eigenart, sein Wollen und Können. Keiner der Schüler Giotto's, auch Taddeo nicht ausgenommen, hält sich so ganz in der Nähe des Meisters,

ist so ehrfürchtig, aber auch so verständnisvoll seinen Spuren nachgegangen, wie er. So schafft er Bilder, welche nicht Kopien des Meisters sind, sondern von des Meisters Pinsel rühren könnten. Giotto's Geist, lebhaft empfindung, künstlerische Auffassung lebt in diesem Schüler wieder auf, und man muß nur bedauern, daß nur mehr so wenige Reliquien seiner Kunst übrig sind.

f) Vornehmlich Eine Seite an der Kunst des Meisters pflegt Nicolo di Pietro Gerino (um 1380), nämlich die Energie und Kraft der Schilderung. Seine Passionsbilder in der Sakristei von St. Croce (rechte Wand), im Refektorium daselbst, sowie in San Francesco in Prato und San Francesco in Pisa sind ganz vorzügliche Darstellungen, leider theilweise sehr zerstört. Das Kreuzigungsbild im Kapitelsaal in Pisa ist meisterhaft entworfen, die Gruppen mit künstlerischem Geschick vertheilt. Unter dem Kreuz des bösen Schächers, dessen Seele eben von Teufeln geholt wird, ist die Soldatenschaar durch die Zeichen beim Tode Jesu in größter Aufregung; unter dem des guten Schächers ist die Frauengruppe mit der hl. Mutter beschäftigt; am Fuß des Kreuzes kniet Magdalena in herbem Schmerz; Engel umschweben mit heftigen Schmerzensäußerungen das Kreuz. Soviel Ungestim und stürmischer Affekt auch durch das Bild wogt, so beherrscht doch eine gewaltige Hoheit und eine wunderbare Tiefe des Schmerzes wieder die Bewegung und vereinigt alles zu einem tiefen ruhigen Gesamteindruck. Gerino ist der eigentliche Passionsmaler der Schule. Das beweist auch sein großes Tafelbild: Die Grablegung, in der Akademie zu Florenz. (Fortsetzung folgt.)

### Berichtigung.

Die 3 photographischen Tafeln zu den Wandgemälden in Aleintomburg S. 37 des „Archiv“ 1885 v. P. Sinner in Tübingen kosten nicht 3, sondern 10 Mark nebst Porto.

### Wandbekleidung.

Man schreibt uns:

„Ein bedeutendes Kreuz bei Ausmalung von Kirchen bildet die Behandlung der

unteren Theile der Wände, besonders des Chors. Man will letztere doch etwas reicher halten, fallen sie ja den Gläubigen sehr ins Auge und bilden sie doch den Hintergrund des Hochaltars, und so bringt man meist auf diesen Flächen bis zu den Fenstern reichende, mehr oder weniger reiche Teppichmuster an. Das wäre schon recht; aber nun kommt ein Hauptmißstand. Kaum eine Kirchenmauer ist in ihren unteren Theilen frei von Salpeter. So macht man leider bald die Wahrnehmung, daß da und dort sich am Teppich schadhafte Stellen zeigen. Ist ein Maler leicht zur Hand, so werden diese Stellen bald ausgebessert. Die ausgebesserte Stelle sticht allerdings vom übrigen etwas ab, doch geht die Sache noch an. Aber in den meisten Fällen hebt man, wie die Erfahrung lehrt, den Schaden nicht gleich; es ist kein tauglicher Maler in der Nähe, und so nimmt der Schaden von Jahr zu Jahr zu, und eine solche Wandfläche sieht dann schlimmer aus als eine einfach getünchte. Darum wird es in den meisten Fällen besser sein, unten bis zur Fensterhöhe gar kein Dessin anzubringen, sondern diese Fläche einfärbig zu bemalen. Diese Farbe kann dann, so oft es nöthig ist, durch jeden Gipser oder Maurer erneuert werden. Schön wäre es, wenn man diese Fläche auf die hohen Feste mit entsprechend verzierten Teppichen behängen könnte. Sienge es wohl nicht an, eben diese Flächen, die Chorwand bis zur Fensterhöhe, mit farbigen Fliesen zu belegen? Es könnten verschiedene, mehr oder weniger reiche Teppichdessins hergestellt werden.“ —

Diese Anfrage betrifft zweifellos einen großen praktischen Nothstand.

„Wie soll der unterste Theil der Kirchenwand dekorirt werden? Wir haben die schönsten Muster auftragen lassen, in Del-Leim-Temperafarben mit Goldfiguren; wir haben einen dreifachen dicken Delanstrich geben lassen. Die Farben sind verblaßt, die Teppichmuster abgerieben, kaum einige Reste zeugen noch von der schnell vergangenen Herrlichkeit, selbst die Delfarbe ist abgeschilfert oder verwittert. Zum größeren Glend ist auch noch die Mauer feucht, und als Dekoration haben wir einen moosgrünen Fleck, der immer weiter um sich greift.“ —

Wie oft hört man diese Klage. Und die Hilfe liegt doch so nahe. Wir wollen den bedrängten Mitbrüdern beispringen.

Vor allem: Muß denn die Wand bis zum Boden herab bemalt, oder gar gemustert sein? Das widerspricht allen Regeln der Dekoration. Diese soll die Linien des Baues hervorheben und durch Farbe beleben. Wenn aber der Bau schon durch größere Massigkeit in den unteren Theilen, durch verstärkten Sockel und durch glatte Wandflächen zeigen will, daß er auf festem Fuße steht, warum durch scheckige Teppiche bis zum Boden herab ihn unruhig machen? Lassen wir also diese Partien glatt, eintönig und etwas dunkler als die höher liegenden Wandflächen. Ist die Wand von sauberen Quadersteinen gebaut, so gibt die Farbe des Steins mit den Fugenlinien die beste Dekoration. Muß sie bestochen werden, so kann man mit dem letzten Bewurf einen Farbstoff mischen, der nicht abgerieben werden kann.

Wie aber, wenn die Mauer feucht ist, Salpeter zieht u. dgl.?

Dann suchen wir die Ursachen auf, um dieselben zu entfernen. Wo die Schuld an dem verwendeten Stein liegt, da helfen alle Mittel, auch die neuestens angepriesenen, nichts. Häufig wird man finden, daß die schlechte Wasserableitung, die Erhöhung des äußeren Bodens, der Mangel an Durchlüftung schuld ist. Da weiß man, wie man abhelfen soll und kann.

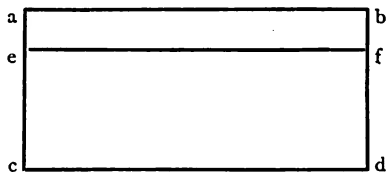
Die beste Dekoration der Wände in ihren unteren Theilen, den solidesten Schmuck und den sichersten Verschuß gegen Feuchtigkeit bietet die Verkleidung mit Marmorplatten. Besonders als Hintergrund der Altäre kann keine Art von Dekoration die solide Pracht des Marmors ersetzen. Ist auch dieses Material noch ziemlich theuer, so fordert es doch nur den einmaligen Aufwand und ist beinahe unzerstörbar. Wenn man aber den Aufwand für Marmorplatten sich nicht erlauben darf, warum sollten nicht andere Steinplatten denselben Dienst leisten, wenn man damit die Wand auf Sockelhöhe oder noch weiter hinauf bekleidet? Wem dieses Material zu unscheinbar vorkommt, dem habe ich aus neuester Erfahrung ein anderes zu empfehlen, das ihm sicher genügen wird. Es ist dies der Liasschiefer, welcher bei Kirchheim u. L., in

Holzmaden und anderen Orten gebrochen wird. Im rohen Zustande wird er zu Bodenplatten verwendet, in Hausfluren, Kellern, Viehställen, besonders da, wo man mit Feuchtigkeit zu kämpfen hat. In der wissenschaftlichen Welt ist dieser Posidonienschiefer berühmt wegen der Menge von Sauriern und anderen untergegangenen Thiergeschlechtern, die hier in ihm eingebettet und versteinert sind. Auch den Anfängen jeder Wissenschaft dient er als Schultafel. —

Bekümmert über den schlechten Zustand einiger Altarwände, hatte ich Jahre lang den Kopf mit Sorgen und Planen gequält, als ich einmal im Musterlager zu Stuttgart ein Gestein sah, das durch feinen Schliff und Politur ein marmorähnliches Aussehen hatte und sich zu Tischplättchen sehr elegant verwenden ließ. Das war der Holzmadener Posidonienschiefer. Das lang Gesuchte war gefunden, und eine Stunde später der Funder auf dem Wege nach Holzmaden. Wie die wackeren Holzmadener mich für einen nach Ichthyosauriern jagenden Naturforscher hielten, und meine Versicherung, nur „Feinsplattten“ und nichts anderes zu begehren, mit ungläubigem Lächeln aufnahmen, das gehört nicht in diesen Bericht. Genug, daß ich einige Mühe hatte, über Gewinn, Preis und Behandlung der Schiefer das Nöthige zu erfahren und danach meine Bestellungen zu machen. Die Schieferplatten werden in beliebiger Größe — bis etwa zu 2 Quadratmeter geliefert. Ich bemerkte aber, daß es nicht nöthig und auch nicht vortheilhaft ist, sehr große Platten zu bestellen. Sie machen mehr Schwierigkeit im Schleifen und Anpassen und haben auch beim Transport mehr Gefahr des Zerbrechens. Die Verschiedenheit der Farbe und Abtönung, die bei verschiedenen Platten unvermeidlich ist, hat gar nichts Nachtheiliges und scheint im Gegentheil den Reiz der Wirkung noch zu erhöhen. Diese Platten nun werden nicht in rohem Zustande bezogen, wie man sie zur Bodenbeplattung verwendet, sondern müssen vom Lieferanten fein geschliffen werden, auch die Ränder, mit welchen sie zusammenstoßen, sind zu schleifen. Der Lieferant kann auch die Politur besorgen; doch ist es rathamer, die Platten unpolirt zu be-

ziehen und erst nach der Anpassung zu poliren. Zum Transport werden sie in Holzverschläge gepackt. An Ort und Stelle werden sie, ein Stück nach dem anderen angepaßt, ein Geschäft, das große Genauigkeit erfordert und bei unebenen Wänden manche Schwierigkeiten bieten kann. Oft wird der Bestich ganz oder theilweise weggehauen werden müssen. Wenn Maurer und Steinhauer gehörig zusammenhelfen, so werden sie auch diese Schwierigkeit überwinden. Je genauer die Anpassung besorgt ist, desto leichter und schneller kann nachher die Veretzung vor sich gehen. Sind die Platten angepaßt und numerirt, so geht es ans Poliren, welches ungefähr auf die nämliche Art verrichtet wird, wie die Politur des Holzes. Ein im Poliren erfahrener Tischler findet sich darin zurecht. Aber warme Temperatur gehört dazu, im Nothfall durch Ofenwärme erhöht. Durch die Politur bekommt der blaugraue Stein eine schöne Glätte und einen marmorähnlichen Maser und Glanz, grünlich, bräunlich oder graulich. Die so präparirten Platten werden nun an die Wand ver setzt. Man kann die Wandfläche frisch mit Mörtel aufziehen und die Platten andrücken, oder auch den Fuß der Platte in Mörtel legen und den Zwischenraum zwischen Platte und Wand mit Cement ausgießen. Kleine eiserne Stifte am Fuß und Klammern am Kopf der Platten machen die Befestigung vollständig. Nun muß diese Wandbekleidung auch einen dekorativen Abschluß nach oben bekommen. Auf die Marmorfläche ein hölzernes Gesimsprofil, etwa marmorirt, anzubringen, möchte sich nicht empfehlen. Besser hilft der Farbenwechsel. Wenn man mit Marmorplatten verkleidet, kann man die Verkleidung oben mit einem 15—16 Centimeter breiten Bande eines dunkleren oder schwarzen Marmors abschließen. Beim Basaltstein kommt dessen Fähigkeit, schwarze Färbung anzunehmen, zu Hilfe. Daher reibt man den oberen Streifen, der durch eine eingehauene Kerbe von der übrigen Platte abgetrennt ist, mit Lampenruß ein, den der Stein begierig einsaugt, und wodurch er nach geschehener Politur einem schwarzen Marmor ähnlich wird. Um die beiden Farben der Platte schön zu trennen und zu ver-

binden, wird die dazwischen liegende Kerbe vergoldet. Beifolgende einfache Zeichnung mag das Gesagte veranschaulichen.



a b c d ist die ganze Platte,  
e f die eingegrabene Kerbe,  
a b e f bildet die schwarze Leiste zum Abschluß.

Nun noch ein Punkt: Der Kostenpunkt, welcher sich so berechnet:

Drei Lieferungen geschliffene Schieferplatten, frei zur Eisenbahn,

58'	□	à 42 Pf.,	
82'	□	à 50 Pf.,	
38'	□	à 45 Pf.,	
zusammen 178' □ .			82 M. 46 Pf.
Packung			13 " 30 "
Fracht, (Eisenbahn) 76			
Kilometer			13 " 74 "
Politur			27 " 70 "
Eiserne Haken			3 " 85 "
Anpassen, Veretzen, Cement			49 " 26 "
Bergoldung			1 " — "
Porto			— " 90 "
			192 M. 21 Pf.

Zu bemerken ist, daß die Anpassung und Veretzung wegen der schlechten Wände schwierig und zeitraubend gewesen ist und bei besserer Beschaffenheit des Gemäuers dieser Kosten bedeutend reduziert würde. Trotzdem kam von dem ganzen Werke der Quadratsfuß auf wenig über eine Mark, der Quadratmeter auf 12,50 Mark.

Diese Bekleidung ist der mit Mettlacher Plättchen und ähnlichem unbedingt vorzuziehen, einmal, weil eben Dessins an diesen Wandpartien nicht zu wünschen sind, sodann weil die gewöhnlichen Muster für die Kirche zu profan geworden sind, in Folge ihrer gegenwärtig so häufigen Verwendung in Hotels, Küchen, Gängen und an anderen Orten. Was die Drapirung der Wände mit Teppichen anlangt, so sei diese Frage für ein andermal aufgespart. —



# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Nr. 9.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 1. 85 durch die württemb. (M. 1. 80 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 1. 80 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Preis. 2. 60 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94 zum Preise von M. 1. 85 halbjährlich.

1885.

## An die Leser.

Durch Beschluß des Ausschusses des Diözesankunstvereins vom 28. Juli d. J. bin ich an Stelle des in Gott ruhenden Prälaten Dr. Schwarz zum Vorstand des Vereins und Redakteur dieser Zeitschrift bestellt worden.

Der durch den traurigen Todesfall veranlaßte Wechsel in der Person des Redakteurs wird in keiner Weise einen Wechsel des Programms oder der Tendenz dieser Blätter beuten. Dieselben sollen fürberhin wie bisher dem Zweck dienen, gründliche Kenntniß der kirchlichen Kunst in jene Kreise zu tragen, welchen die Sorge für Gotteshaus und Gottesdienst, deren Herstellung, Ausstattung, Ausschmückung Pflicht ist.

Freunde der hl. Kunst, welche mehr aus historischem, archäologischem Interesse, aus Freude am christlichen Alterthum und an den Schöpfungen des Mittelalters diese Studien pflegen, sollen damit nicht ausgeschlossen sein, noch werden sie leer ausgehen. Denn die praktische Richtung dieser Blätter hat ihren Untergrund in der Theorie und in der Geschichte der Kunst.

Was dem „Archiv“ eine immer weiter bringende Verbreitung verschafft und die Sympathien vieler gewonnen hat, ist zweifellos eben die mit großer Festigkeit und Konsequenz angestrebte Verbindung von Theorie und Praxis. Vor allem auf unserm Gebiet gilt es, daß völlige Lostrennung von Theorie und Praxis unmöglich und verderblich wäre. Eine Theorie, welche sich zur Praxis in keine Beziehung setzt, wäre hier ebenso verfehlt, als eine Praxis, welche nicht auf der Theorie kräftig fußt.

Der oberflächlichen Betrachtung mag vielleicht manche Erörterung als doktrinaire Gelehrsamkeit, als graue Theorie erscheinen; ihr mag als Ideal eine Zeitschrift vorschweben, welche sich einzig damit ab-

geben würde, Einzelpunkte aus der Praxis herauszugreifen und mit Regeln und Vorschriften zu belegen, einzelne Fälle, Leistungen, Fragen der kirchlichen Kunstthätigkeit zur Sprache zu bringen, zu kritisiren, zu entscheiden.

Eine derartige praktische Haltung des Blattes wäre aber in That und Wahrheit höchst unpraktisch. Die einzelnen Vorschläge, Regeln, Anweisungen würden nicht richtig verwerthet, ja nicht einmal verstanden werden ohne einen verständnißvollen Einblick in die obersten Gesetze auf diesem Gebiet, also ohne theoretische Unterweisung über die Grundfragen der christlichen Kunst.

Diese leitende Anschauung, welcher der vereinigter Redakteur oftmals Ausdruck gab, zum letztenmal einige Tage vor seinem Tode, in dem „Brief an einen Freund“ (Nr. 7), seinem Testament bezüglich des „Archivs“, theilt der neue Redakteur vollständig; auch sein Streben wird vor allem auf richtige Kombination von Theorie und Praxis gerichtet sein. Von diesem Gesichtspunkt aus bittet er den Inhalt des „Archivs“ zu prüfen und zu werthen.

Wenn auf Wunsch des Ausschusses in der nächsten Zukunft in Herstellung des Blattes einige Sparsamkeit walten wird, um das aus dem Gleichgewicht gekommene Verhältniß zwischen Ausgaben und Einnahmen wieder etwas zu reguliren, so möge das die Treue und den Eifer unserer Abonnenten nicht mindern, sondern spornen; möchten bald dem Blatt durch noch größere Verbreitung die Mittel zugeführt werden zu einer freieren und nobleren Existenz!

Die Grammatik der kirchlichen Baukunst, für deren Fortsetzung die Illustrationen bereits vorliegen, hoffe ich mit der ersten Nummer nächsten Jahres wieder aufnehmen zu können.

Der Redakteur des „Archivs“  
Professor Dr. Keppler.

## Die Musterschule der monumentalen Malerei.

Von Prof. Dr. Reppler.

(Fortsetzung.)

g. Wohl die herrlichste Erscheinung in der Reihe der Schüler Giotto's ist Andrea di Cione, genannt Orcagna, geb. ca. 1308, gest. 1368. Er nimmt einen neuen gewaltigen Anlauf, nicht bloß den allmählig konventionell erstarrten Stil Giotto's wieder zu beleben, sondern ihn auch über die erste Blüte und Höhe hinauszuhoben. Sein weiter Gesichtskreis — er war Maler, Architekt und Bildhauer — befähigte ihn hiezu. Er führt erstmals in Giotto's Kunstwelt ein tiefes Gefühl und ausgebildeten Sinn für Schönheit ein. Wornach Agnolo Gaddi mehr tastend sucht, das steht ihm als klar erfaßtes Prinzip vor der Seele. Er ist geleitet von der Tendenz, Wahrheit und Schönheit der Schilderung in einer höheren Einheit zusammenzufassen. Von seinem Meister Giotto nimmt er das Prinzip der Wahrheit voll und ganz herüber und er kommt in der Kraft der Komposition, in Sicherheit der Zeichnung und Festigkeit der Charakterisierung dem Altmeister gleich. Aber mit Giotto's eherner Kraft und Energie verschmilzt er das reine Gold idealer Schönheit, herzlicher Innigkeit und Hartheit. Daher genügt ihm auch Technik Giotto's nicht mehr ganz. Er fängt an, die Gestalten durch gute Schattierung plastisch herorzuheben, ja er hat bereits eine Ahnung von der Luftperspektive. Seine Kolorierung wird feiner, reicher und sorgfältiger.

Der klassische Boden seiner Kunst ist die Capella Strozzi in Maria-Novella in Florenz (am Ende des linken Querschiffs). Er schuf das Altarbild dieser Kapelle: Christus in der Glorie überreicht dem Petrus die Schlüssel, dem Thomas von Aquin das Buch. Jeder der beiden Heiligen hat einen Patron neben sich und zwei andere Assistenten hinter sich. Thomas wird von Maria dem Heiland anempfohlen, hinter ihm stehen St. Georg und St. Katharina; die Assistenz des Petrus bilden St. Johann Bapt., Paulus und Laurentius. Sämtlichen Gestalten wohnt jene majestätische Schön-

heit inne, die Orcagna zu erreichen weiß, indem er Höheit und Milde, Erhabenheit und süße Anmuth harmonisch ineinanderfließen läßt.

An den Wänden sehen wir die Darstellungen des Weltgerichts, des Himmels und der Hölle. Die Komposition des Weltgerichts ist räumlich etwas eingengt, weil ein großes Fenster sie spaltet; sie unterscheidet sich nicht wesentlich von der Darstellung Giotto's in der Arena; aber die Schönheit der Gesichter der Seligen fällt bereits wohlthuend ins Auge. Die Hölle hat der Bruder Orcagna's, Lionardo (Marbo) gemalt und zwar ganz nach Dante. Man könnte das Bild eine topographische Karte zu Dante's Beschreibung nennen. Malerisch angesehen ist es nicht zu billigen und auch vom religiösen Standpunkt aus nicht zu loben. Die figürliche Schilderung dieser Höllenbulgen mit den nackten Menschengestalten auf die raffiniertesten Weisen gefoltert werden, wirkt grotesk und stimmt nicht mit dem schauerlichen Ernst der Sache. Es liegt hier der Fehler vor, daß die Malerei sich erlaubte, eine dichterische Schilderung ohne weiteres in die Farben- und Formenprache zu übersetzen. Was beim Dichter unsinnlicher Hauch der Phantasie bleibt, was bei ihm belebt und bewegt ist durch die epische Erzählung, das wird durch die materiellere Schilderung der darstellenden Kunst ins Häßliche vergrößert und verzerrt; so wird der tragische Eindruck zu einem grotesk-komischen.

Dagegen gehört nun zu den großartigsten Leistungen der ganzen Schule die Glorie des Paradieses, die Schilderung der Seligkeit des Himmels. Auf einem von Engeln, Aposteln und Propheten flankirten Thron sitzen Jesus und Maria, zwei herrliche Gestalten von eben so viel Größe und Würde, als Milde und Süße. Unter dem Thron knien in der Mitte auf Wolken zwei musizirende Engel. Zu beiden Seiten aber sind die Chöre der Seligen in zwölf geraden parallelen Linien aufgereiht, wie die Strophen eines Jubelhymnus. So einförmig auf den ersten Blick diese Aufschichtung von Köpfen erscheinen mag, so verliert sich doch bei der Engelbetrachtung alles Unbehagen. Wenn

man diese herrlichen Männer-, Greisen- und Frauenköpfe betrachtet, in deren Anlitz Freude und Entzücken durch alle Tonarten hindurch variirt ist, wenn man dazwischen die süßen Engelgesichter voll ewig jugendlichen, jauchzenden Lebens herausleuchten sieht, so wird man gerne gestehen, daß das eine wahre Versammlung von Heiligen und Seligen aus himmlischen Welten ist. Man findet dann auch, daß der Maler jeder Steifheit und Monotonie auf die zarteste Weise entgegengearbeitet hat, indem er die durch jene Anordnung entstehenden geraden Linien möglichst belebt. Je zwischen zwei Heilige ist ein musizirender Engel eingeschaltet; die Heiligen selbst lauschen theils in süßem Entzücken dem Engelspiele, theils schauen sie mit verklärtem Aug, in welchem ihre ganze Seele liegt, auf zum Mittelpunkt des Himmels, zum Throne, von welchem die Ströme der Seligkeit ausfließen.

Von der geistreichen Erfindungsgabe des Meisters zeugt insbesondere ein Zug. Er läßt nämlich unten in der Mitte des Bildes die Scene sich öffnen und es ist, als ob man in eine weite Landschaft hinaussehe, und als ob aus dieser Landschaft ein Zug von Menschen in die Himmelsräume sich herein bewege. Eine überaus feine Idee des Künstlers, die es ihm ermöglicht, einen ganzen Strom von Leben und Bewegung in die Komposition hereinzuleiten. Da machen die Erdenpilger, die gut vollendet haben, ihre letzte Wallfahrt ins tabernaculum non manufactum; sie werden bei ihrem Einzug vom Jubel der himmlischen Chöre begrüßt und reihen nun selbst in die Schaaren der Seligen sich ein. So entschädigt der Meister für den Mangel an größerer Bewegung und Abwechslung in den oberen Regionen; er verzichtete auf letztere, um desto mehr die Ordnung, Harmonie und Ruhe der ewigen Seligkeit und die Abstufungen der Glorie je nach dem Verdienst betonen zu können.

Aus diesem (leider sehr beschädigten) Bild tönen uns die ersten reinen Klänge jener himmlischen Harmonien entgegen, welche später Giesole's Kunstwelt durchwogen. An solchen Vorbildern lerne der Künstler einen Blick thun ins Reich des Himmels; hier lerne er die Mittel ab, das zu schildern, was kein Auge gesehen, kein Ohr gehört, keines Menschen Herz empfunden hat.

Der Beachtung sind auch noch werth die vier Kirchenväter im Gewölbe, welche am besten erhalten sind. Das sind gewaltige Gestalten mit herrlichen Köpfen, voll Geist und Kraft, das Anlitz durchblüht von einem majestätischen Blick.

Orcagna scheint auch noch in der Kirche Maria-Novella selbst, in St. Croce, in der Kirche dell'Annunziata gemalt zu haben, aber diese Bilder sind gänzlich zerstört. Die Hauptgemälde des Camposanto in Pisa, welche früher seinen Namen trugen, der Triumph des Todes, das Weltgericht, die Hölle, stammen aber nicht von ihm.

h. Orcagna's Reform und Fortschritt bewegt sich noch ganz innerhalb der Formen- und Gedankenwelt und der Kompositionsgesetze Giotto's. Nun aber finden sich in Padua Werke, in welchen ein neuer Geist aufdämmert und welche daher so recht den Abschluß der Schule bilden. Sehr dürftig sind die Nachrichten über die Meister dieser Werke. Mit Mühe ist es gelungen, zwei sichere Namen den spärlichen unsicheren Nachrichten abzugewinnen: Altichiero da Zevio und Jacopo d'Avanzo, Meister, welche um 1370 geblüht haben müssen, von welchen uns aber außer den sofort zur Sprache zu bringenden Werken so gut wie nichts bekannt ist, und deren Antheil an diesen Werken wir nicht einmal mehr zu scheiden vermögen.

Es ist eine eigenthümliche Fügung, daß in derselben Stadt, in welcher Giotto erstmals in so klaren Sätzen den Katechismus einer neuen Kunst angeschrieben, auch die letzten, nach Einer Seite hervorragendsten Leistungen dieser Kunst sich finden, daß der gewaltige Ring, welcher von Padua aus ganz Italien umschloß, eben in Padua in den Anfang zurückmündet. Von der Kapelle der Arena geht die religiöse Wallfahrt der Kunst Giotto's aus; in der St. Felix- und St. Georgs-Kapelle in Padua schließt sie ab.

Die Capella S. Felice befindet sich im Santo der Antoniuskapelle gerade gegenüber. Wenn man sie von der Kirche aus betritt, fällt der Blick zuerst auf ein großes Kreuzigungsbild über dem Altar. Die Westwand nimmt das Motivbild ein: die Stifter mit Heiligen knien vor Maria (sehr beschädigt); die Ostwand ist ausgefüllt

mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Jakobus d. Aelt.

Eine genaue Betrachtung des Kreuzigungsbildes läßt zwar im Allgemeinen den in der Schule üblichen Aufbau erkennen, aber stößt zugleich auf Einzelzüge, welche überraschen. So wird das Auge angezogen durch die Frauengruppe rechts, welcher Maria ohnmächtig in die Arme sinkt, wie durch die Gruppe der würfelnden Soldaten links; hier wie dort eine Wahrheit und Natürlichkeit der Schilderung, welche auf reiche, verständige Beobachtung des Lebens als Quelle hinweist. Ganz neu ist aber eine der Komposition eingefügte Episode: ein Zug von Menschen bewegt sich vom Kalvarienberg der Stadt zu; sie sind in lebhafter Unterredung; der Eindruck dessen, was sie auf dem Berge gesehen, beherrscht sie ganz; auf ihrem Antlitz reflektirt sich das Drama, das der Maler darzustellen hatte. Schon hier nehmen wir eine intime Vertrautheit mit der Natur und dem wirklichen Leben wahr, welche den Meister befähigte, unmittelbar aus ihr zu schöpfen und seine Formenwelt zu bereichern.

An der Ostwand ist zunächst in sieben Bildern dargestellt der Kampf des Jakobus mit den Irrlehrern nach seiner Rückkehr aus Spanien nach Jerusalem, die Bekehrung der Irrlehrer, das Martyrium des Heiligen, dann die Ueberführung des Leichnams nach Spanien und die Ankunft in Spanien vor dem Palaste der Gräfin Lupa, welche sich weigert, den Leichnam aufzunehmen, die Gefangensetzung und Bekehrung der Jünger des Apostels, die Bekehrung des Königs, die Taufe der Lupa und die Einweihung ihres Palastes (Compostella) zur Ruhestätte für den hl. Leichnam. Hier waltet nun durchweg solche Feinheit, Gewandtheit und Freiheit der Darstellung, daß zwar im Künstler der Schüler Giotto's wohl noch zu erkennen ist, aber ein Schüler der, was Formgebung anlangt, dem Altmeister ebenbürtig an der Seite steht, ja überlegen ist, und daher in Benützung seiner Regeln und Typen sich vollste Freiheit und Selbständigkeit wahr.

Die Hand, welche hier gearbeitet, und zwar gerade das Beste, die Kreuzigung und die lehtaufgeführten Bilder (von der Bekehrung des Königs an) geschaffen hat, ist offenbar wieder zu erkennen in den von

Förster 1837 wieder entdeckten und vom Staub der Jahrhunderte befreiten Bildern der Capella San Giorgio neben dem Santo. Die Kreuzigung über dem Altar ist noch vollendeter als die in S. Felice. Die Kunst des Meisters, die Theilnehmer und Zuschauerin abgerundete Einzelgruppen zu sammeln, welche je ein kleines Ganzes für sich bilden und mit einander zu einem großen Ganzen sich zusammenschließen, zeigt sich hier in schönster Weise. Das Antlitz des Gekreuzigten, welches die Scene beherrscht, ist besser gestaltet als dort; in dies Gesicht ist nicht der Tod, sondern der Sieg über den Tod eingezeichnet.

Ueber dem Kreuzigungsbild ist die Krönung Mariens zu sehen, reich mit Engeln, mit himmlischer Pracht und Freude ausgestattet. Die Oegenwand zeigt die Verkündigung Mariens, die Anbetung der Hirten und Weisen und die Darbringung im Tempel. Sind hier mehr die bisher üblichen Typen beibehalten, aber mit mehr Naturjinn, Weichheit und Rundung gehandhabt, so zeigt die Ostwand mit der Legende des hl. Georg und die Westwand mit der der hl. Katharina und Lucia wieder eine Fülle reizender Züge und Formen. Wie lebhaft ist die Zersplitterung des Raumes, auf welches St. Georg gekrochen war, durch Engelshand, und der Schrecken, der sich der Anwesenden bemächtigt, geschildert; wie sprechend die Unterredung des Königs mit St. Georg oben auf der Terrasse. Welch wundervolle Figur ist die hl. Lucia, unbeweglich gemacht durch die Gnade des hl. Geistes; mit welcher Naturwahrheit sind die Bemühungen der Menschen und Thiere wiedergegeben, die alle Kraft aufbieten, die Heilige von der Stelle zu bringen. Endlich wie ergreifend ist geschildert, wie sie, die Todeswunde schon im Herzen, die hl. Kommunion empfängt, wie das Volk ihren Leichnam verehrt.

Worin liegt nun das ganz besondere Geheimniß dieses Meisters, oder dieser Meister? Wie stellt sich ihre Kunst zu der Giotto's? Auf welchem Weg sind sie zu diesem Grade der Vollendung vorgegangen?

Die Vergleichung ihrer Schöpfungen mit früheren Leistungen der Schule und den Werken Giotto's selbst ergibt einmal auf Seite unserer Meister ein ganz erhebliches

Blus, was Formen- und Farbenreichtum anlangt. Nicht nur sind die Handlungen, Bewegungen, Stellungen, Gesten, Neufierungen der Affekte in Formen wiedergegeben, welche der Wirklichkeit besser entsprechen; es sind auch in Folge dieser intimen Beziehungen zur Natur und Wirklichkeit die Scenen viel reicher und mannigfaltiger ausgestattet. Die Menschenwelt, welche in denselben zur Darstellung kommt, ist individualisirt; diese Gestalten und Gesichter sind nicht mehr typenartig, sie sind individuell verschieden, aus dem täglichen Leben genommen, und nähern sich dem Bildniß, dem Porträt. Aber mit demselben Gefühl für die Realität ist auch die Thierwelt behandelt und die Architektur, welche nach der Gewohnheit der Schule meist als Hintergrund und Schauplatz figurirt, hier aber mit besonderem Reichthum auftritt und mit einem staunenswerthen Sinn für Perspektive behandelt ist.

Sodann aber zeigt sich hier ein Reichthum der Farben, eine Kunst, sie zu stimmen und ihnen Leuchtkraft und Glanz zu geben, wie weder Giotto noch irgend einer seiner Schüler sie befaß. Durch die Kolorirung wird hier nicht bloß ein Zauber über die Bilder ausgegossen, welcher wie eine Vorhersagung der Farbenpracht der späteren venezianischen Schule anmuthet, sondern es werden auch die Gestalten aus der Fläche herausgehoben und die Gesichter aufs Feinste modellirt; man beachte besonders das Antlitz der Madonna und des Kindes auf der Flucht nach Egypten in San Giorgio und ebenda den Kopf der hl. Lucia auf dem Katafalk, sodann die Krönung Mariens, die eine wahre Farben-Symphonie genannt werden kann. (Fortsetzung folgt.)

### Aphorismen

aus dem Gebiete der kirchlichen Symbolik und Ikonographie

Von Hr. Debel.

Allgemeines.

Als symbolische Bilder und Zeichen haben wir zunächst solche anzusehen, in welchen der dem Auge dargebotene Gegenstand nicht seiner selbst wegen dargestellt ist, sondern auf einen andern Gedanken hinweisen soll, der von dem dar-

gestellten Objekte zwar verschieden ist, aber doch, sei es in natürlicher sei es in konventioneller Beziehung zu ihm steht. Es sind, kann man mit andern Worten sagen, mit den äußern Sinnen wahrnehmbare Zeichen, welche die darstellende Kunst benützt, um einem christlichen Gedanken, einer christlichen Wahrheit oder Lehre Ausdruck zu geben. Diese benützten Zeichen können entweder der betreffenden christlichen Idee verwandt sein und sie so gleichsam unmittelbar ausdrücken, oder sie sind ihr fremd d. h. der den betreffenden Zeichen substituirt christliche Gedanke liegt in jenen gleichsam verborgen und kann nicht direkt aus ihnen erschlossen werden. Aber nicht bloß christliche Gedanken, sondern selbst historische Vorgänge zieht die symbolische Kunst in ihren Bereich.

Schon der Erlöser selbst hat im Laufe seines sterblichen Lebens sich so oft der symbolischen Sprache bei Auslegung und Entwicklung der hl. Wahrheiten bedient. Er sprach nur in Parabeln und Gleichnissen und manchmal übernahm er es selbst, die geheimnißvolle Sprache zu erklären. Auch die Apostel und die ersten Verkündiger des Evangeliums, welche den Völkern die Lehre Jesu verkündeten, bedienten sich nach dem Beispiele ihres göttlichen Meisters fortwährend der Bilder und Symbole und das sinnbildlichste aller Bücher ist ja die geheime Offenbarung des hl. Johannes. Diesem Vorgange entsprechend finden wir denn auch die christliche Kunst handeln. Schon die ältesten Denkmäler der apostolischen und nachapostolischen Kirche bezeugen in Schriften und Monumenten eine so reiche und tiefe Erkenntniß und einen so ausgebreiteten Gebrauch der Symbolik und vorchristlichen Typik, daß keine spätere Zeit sie darin erreicht oder übertrifft. Der ganze Charakter der altchristlichen Kunst ist ein vorwaltend typisch-symbolischer, denn fast alle von der frühchristlichen Kunst dargestellten, durchweg dem Gebiete der Theologie entnommenen Ideen, hüllen sich in das Gewand der Symbolik. Es genügt dem Künstler, durch irgend ein charakteristisches Moment das Ereigniß erkennbar gemacht zu haben. So reicht eine Reihe von Brotkörben in den Katakomben hin, um auf die wunderbare Brotvermehrung hinzuweisen; so beschränkt sich die

Schilderung der Hochzeit zu Kana darauf, den Heiland und neben ihm einige Mischfrügte darzustellen. Wir sehen hieraus, daß die altchristliche Kunst die biblischen Szenen, mit welchen sie die heiligen Stätten ihres Kultus schmückte, nicht um ihrer selbst willen ausgeführt hat, nicht also, um dieses oder jenes Ereigniß der hl. Geschichte als solches zur Anschauung zu bringen, vielmehr waren dieselben immer nur die Hülle, unter der sich für den Eingeweihten eine tiefere Idee verbarg, nur Symbole und Typen der Geheimlehren des Christenthums, den Heiden unverständlich, den Katechumenen eine Art *biblia pauperum*, den Gläubigen aber wie ein Buch, das zu immer wiederholtem Lesen reizt, und in welchem man immer neue Schönheiten und tiefere Gedanken entdeckt.

Wenn man auch für die Behauptung, daß die Furcht vor dem heidnischen Götzenbienst die typisch-symbolischen Kunstformen bei den Christen eingeführt habe, keinen Beweis beibringen kann, so sprechen doch einzelne altchristliche Symbole für jene Praxis der Urkirche, wornach die ersten Christen grundsätzlich ihre Kultgeheimnisse verschwiegen. Geleitet durch die Vorschrift des Herrn, „das Heilige nicht den Hunden zu geben und die Perlen nicht vor die Schweine zu werfen“ (Math. 7,6), waren die Apostel für Verhüllung und Geheimhaltung alles dessen, was bloß den Augen des Glaubens offen lag, ängstlich besorgt und auch einige ganz unzweideutige Zeugnisse aus der unmittelbar nachapostolischen Zeit sprechen dafür. (Vergl. Näheres darüber: Kraus, Real-Encyclop. der christl. Alterthümer Freiburg 1882, Artikel: Arkandisziplin). Die Bemühungen einiger gelehrten Protestanten, in diesen ersten Spuren der „Geheimpraxis“ ein Institut zu erkennen, wohinter sich eine nicht geringe Abweichung der altchristlichen Kirche vom reinen evangelischen Glauben verbergen soll, waren eitle Versuche. Gerade diese altchristlichen Symbole, welche mit der Arkandisziplin zusammenhängen, — denken wir nur an das Symbol des Fisches — bezeugen aufs unzweideutigste den Zusammenhang jener Lehre mit der heutigen Lehre und Praxis der kathol. Kirche.

Keine Person, wie gesagt, und kein historisches Faktum sollte sich gleichsam selber bieten, sollte in einer naturgetreuen Kopie vor das Auge des Beschauers treten, sondern es sollte stets nur das entsprechende Mittelbild geschaut werden. Selbst antike Mythen wenn auch vereinzelt werden als solche Mittelbilder angewendet, denken wir nur an die Sage von Orpheus, dessen Bild mehr als einmal in den Kataomben vorkommt. Es waren aber besonders auch die historischen Erzählungen des alten Testaments, welche man als Vorbilder für die Begebenheiten des neuen Bundes suchte und fand. Durchdrungen von den Satzungen der neuen Lehre und von den Erzählungen über das Leben, Leiden und Sterben des Heilandes, suchte man schon in der Kindheit des Christenthums mit frommem Eifer im alten Testamente nach Vergleichsstellen sowohl als nach Vorbilder-Nachrichten; ja man bemühte sich, einen völligen Parallelismus zu schaffen, um darzutun, daß das, was im neuen Testamente als vollendete Wahrheit, als Thatsache erscheint, bereits in den heiligen Schriften des alten Testaments vor- und sinnbildlich ausgebrückt ist. Besonders ist es ja der hl. Apostel Paulus, der an vielen Stellen (z. B. I. Cor. 10,11; Röm. 4,23 u. s. w.) nachweist, daß der alte Bund nur als ein Schatten um des Christenthums willen da sei, daß das Judenthum verhülle, das Christenthum erfülle, das eine die unfreie Magd Hagar sei, das andere die freie Sara. Im gleichen Geiste sind die Briefe der Aposteljünger und Schriften der Kirchenväter im ersten bis zum fünften Jahrhundert, in denen wir nach und nach eine reiche Fülle solcher Beziehungen gesammelt finden. Auf die Belegstellen näher einzugehen, um zu zeigen, wie die Kirchenväter die Symbolik behandelten, wie sie das alte und neue Testament zu gegenseitiger Erklärung und Ergänzung anpaßten, würde uns hier zu weit führen. (Näheres bei Laib und Schwarz, *biblia paup.* pag. 16 ff.). Nur eine Stelle von Eusebius (Demonstr. evang. lit. IV.) sei angeführt; er sagt: „Alle Propheten, die Gesamtheit der alten Schriftsteller, alle Revolutionen des politischen Staates, alle Gesetze, alle Ceremonien des alten Bundes leiten auf Christus

hin, verkünden nur ihn, bilden nur ihn vor. Er war in Adam der Vater der Nachkommenschaft der Heiligen; unschuldig, jungfräulich und ein Märtyrer in Abel; ein Erneuerer der Welt in Noa, gesegnet in Abraham, höchster Priester in Melchisedech, freiwilliges Opfer in Iak, Haupt der Erwählten in Jakob, verkauft durch seine Brüder in Joseph, auf der Reise und flüchtig, mächtig in Werken und Gesetzgeber in Moses, leidend und verlassen in Hiob, gehaßt und verfolgt in den meisten Propheten, Sieger in David und König der Völker; Friedenmacher in Salomon und Einweihung des zweiten Tempels, begraben und wieder auferweckt in Jonas. Die Gesehtafeln, das Manna der Wüste, die Feuersäule, die eberne Schlange waren Symbole seiner Gaben und seiner Herrlichkeit.“

Es gibt kaum einen Erzvater, Propheten oder überhaupt eine hervorragende Gestalt des alten Bundes, die nicht als Sinn- und Vorbild des neuen Bundesedeutet ist.

Wir haben schon hervorgehoben, welche große Rolle die Symbolik in der Kunst der ersten christlichen Jahrhunderte gespielt hat. Aber erst mit dem beginnenden zweiten Jahrtausend machen sich die christlichen Künstler daran, diesen Schatz wieder zu heben und ihn in Bild und Skulptur zur Ausschmückung der Kirchen anzuwenden und so Anregung zur Belehrung und Andacht zugleich zu geben. In den Verzierungen der Portale, der Kapitäle und Frieze der damaligen Kirchen und der kirchlichen Geräthe, auf Stoffen für kirchlichen Gebrauch, in Miniaturen und mit Vorliebe in den Gemälden der Fensterverglasungen wurden symbolische und typologische Darstellungen aufgenommen, theils als einzelne Bilder, oft nur die Vorbilder allein, theils in größeren Cyklen, in welchen je Vor- und Nachbild sich entsprechen. Man blieb bei der einfach bildlichen Darstellung nicht stehen, sondern gieng insofern noch weiter, als man mit den Bildern auch die prophetischen Worte des alten Bundes verband, welche auf die Erfüllung im neuen Bunde hinweisen, gleichsam als erläuternde Bezugsstellen zu den Texten des Evangeliums. Diese Zusammenstellungen in Verbindung mit bildlichen

Darstellungen erreichen im 12. und 13. Jahrhundert ihren Höhepunkt und wir sehen sie bis ins 15. Jahrhundert hinein mit Vorliebe besonders in jenen merkwürdigen Bilderhandschriften behandelt, die man mit dem allgemeinen Namen *biblia pauperum* bezeichnet, in jenen für die abendländischen Kirchen und unter den Augen der Kirche gefertigten Maler- oder Künstlerbüchern, welchen man mit Recht in neuerer Zeit eine größere Aufmerksamkeit geschenkt hat. Freilich sehen wir mit dem Eintritte der spätmittelalterlichen Kunst die strenge Symbolik, die ernste Typologie wieder weichen, da das kirchliche Element in der Kunst allmählich verleugnet und dem Künstler, aber nicht zum Segen der wahren christlichen Kunst, für seine Bilderbeziehungen ein freieres Feld gelassen wird. Wohl finden wir sogar noch im 17. und 18. Jahrhundert die Symbolik bei Ausschmückung der Kirche verwendet, aber es sind meistens nur Sinnbilder, nicht in der hl. Schrift begründete Vorbilder, die häufig von einem kurzen Motto begleitet sind und im Großen und Ganzen mehr Spielerei als kirchlichen Ernst zeigen. Erst die letzten Decennien brachten in der Anwendung der Symbolik und Typologie bei Auszierung der Kirchen, ihrer Geräthe u. s. w. wieder eine heilsame Reaktion.

In den Wandgemälden der neuen Kirchen, in den Glasgemälden der restaurirten Münster, in den Tapeten und Teppichen zum Schmucke der Altäre und Presbyterien, selbst in den kirchlichen Büchern und mannigfaltigen kirchlichen Geräthen erfahren diese geistreichen und wirklich anregenden symbolischen und typologischen Beziehungen mit Recht wieder ihre passende Verwendung. Besonders war es in der neueren Zeit der leider zu früh verstorbene Prof. Joh. Klein in Wien († 18. Mai 1883), der mit Vorliebe und mit wahrhaft christlicher Empfindung die typologischen Darstellungen in seinen Cartons und Entwürfen für Glasgemälde, Stickerien u. s. w. in Anwendung zu bringen verstand; er bewegte sich auf diesem Gebiete mit überraschender Gewandtheit und mit umfassendem Wissen.

Wenn wir in weiteren Aufsätzen einige Aufzählungen und Erklärungen von Symbolen geben, so kann es sich hier um

keine Vollständigkeit handeln; wir wollen hauptsächlich solche hervorheben, die einerseits einer besondern Beliebtheit schon in der altchristlichen Kunst sich erfreuten, andererseits aber heute noch Verwendung bei Dekorationen von Kirchen finden können. Daß die Deutung der Symbole keine willkürliche sein darf, leuchtet von selbst ein, denn sie sind nicht als etwas bloß äußerlich Angenommenes anzusehen, sondern sind von Innen heraus, aus dem die Kirche leitenden Geiste, aus ihren Anschauungen, aus dem Bedürfnisse ihres Kultus organisch gleichsam hervorgewachsen.

### Kirchenuhren.

Die Kirchenuhr, als eine rein mechanische Beigabe zum Kirchturm, deren Zweck es ist, dem allgemeinen Getriebe des täglichen Lebens Zeit und Stunde anzuweisen, erscheint zunächst nicht als ein Gegenstand besonderer Aufmerksamkeit für Kleriker. Da indeß der Glockenschlag vom Thurm ja auch für den Kirchenbesuch, für den Beginn des Gottesdienstes, sowie für den Schulunterricht die gebietende Stunde ankündigt, so darf die Kirchenuhr doch den Ortsgeistlichen und Schulvorständen nicht ganz gleichgiltig sein. In den Klöstern des Mittelalters war einer der Laienbrüder, ja oft einer der Patres, welchen Pünktlichkeit oder mechanisches Geschick dazu eigneten, mit der Besorgung der Kirchenuhr beauftragt; und wenn auch heutzutage diese Obliegenheit meist dem Mesner oder Amtsdienere zukommt, wird doch sehr häufig bei einer Reparatur oder Neuanschaffung der Kirchenuhr der Rath des Ortspfarrers in Frage kommen, der ja auch meistens für die dadurch entstehenden Kosten mitverantwortlich ist. Es mögen daher einige Winke über die in solchen Fragen maßgebenden Grundsätze nicht unnütz erscheinen.

Vor allem muß darauf hingewiesen werden, daß der große Fortschritt, den unser Jahrhundert auf allen Gebieten der mechanischen Industrie gemacht hat, auch in der Einrichtung und Fabrikation der Zeitmesser eine große Umwälzung hervorgerufen hat. Eine auch nur einigermaßen gute Taschenuhr darf heutzutage kaum eine Minute Fehler per Monat zeigen; eine Thurmuhre kann nicht mehr für gut gelten, wenn sie mehr als eine Minute per Woche abweicht. Das sind Leistungen, welche keine der vor 50 und selbst vor 30

Jahren gebauten Uhren aufweisen konnte. Damit ist nun schon gesagt, daß im Allgemeinen eine neue Uhr von der jetzt gebräuchlichen Einrichtung auch den besten älteren Werken entschieden vorzuziehen ist, was man bei etwaigen Anfragen über Reparatur wohl zu beachten hat. Indesß ist ja für gewöhnliche Zwecke selbst eine Uhr noch brauchbar, welche täglich eine volle Minute abweicht, besonders wenn sie sorgfältig beobachtet und wenigstens wöchentlich einmal genau richtig gestellt wird. Auch macht oft die Einrichtung des Kirchturms mit 3 oder 4 Zifferblättern, die man beibehalten will, die Anbringung eines Neuwerkes schwierig. Dann muß eben die Reparatur einem soliden Uhrenmacher oder erfahrenen Mechaniker (am besten natürlich einem Thurmuhrenmacher) übertragen werden.

Wo immer aber ein Sachverständiger ein Kirchenuhrwerk für fehlerhaft konstruirt oder für gänzlich ausgelaufen erklärt, wird man gut thun, eine Neuanschaffung weitgehenden Reparaturen vorzuziehen. Ein Blick auf die Preisliste einer bewährten Großuhrenfabrik wird das sofort klar zeigen. Selbst bei guten, älteren Werken, wenn sie fehlerhaft, oder die Zapfen und Anker ausgelaufen sind, ist nämlich der Gangstörungen und der dadurch nöthigen Flickereien gar kein Ende, während die bessern neueren Werke, wenn regelmäßig aufgezogen und gut geölt, selten Anlaß zu Klagen geben und nicht leicht außer Ordnung kommen. Dies beruht auf der weit besseren Verzahnung der Laufräder, welche eben heutzutage mit genau arbeitenden Theilmaschinen und aus hartem Material (Stahl, Hartmessing und Bronze) gefräßt werden, während die älteren Zahnräder fast ausschließlich aus weichem Eisen hergestellt und von Hand gefeilt sind. Diese bessere Verzahnung erlaubt kleinere Triebgewichte zu verwenden, besonders da auch das Steigrad und der Anker theoretisch richtig konstruirt sind, und das an einer Stahlfeder aufgehängte Pendel einen leichteren Gang ermöglicht. So sind in den Erzeugnissen der besseren Großuhrenfabriken und heutzutage zu verhältnißmäßig billigen Preisen zuverlässige Zeitmesser geboten, in deren mechanischer Konstruktion die so schädliche Zahnreibung und die Gangfehler der ältern Werke möglichst vermieden sind. Wir haben uns, vielfachen Anfragen zufolge, nach den empfehlenswerthesten Fabrikaten umgesehen und wollen in der nächsten Nummer weiter über dieselben berichten.

(Fortsetzung folgt.)



# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Er scheint monatlich einmal. Halbjährl. für R. 1. 85 durch die württemb. (R. 1. 20 im Stuttg. Bestellbezirk), R. 1. 50 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Preis. 2. 50 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94 zum Preise von R. 1. 85 halbjährlich.

Mr. 10.

1885.

## Die Musterschule der monumentalen Malerei.

Von Prof. Dr. Keppler.

(Fortsetzung.)

Eine Vergleichung unserer Meister mit Giotto ergibt auf Seite der ersteren sowohl eine Inferiorität als Superiorität. Giotto steht unbedingt über ihnen, was Kraft, Poesie und Originalität der Gedanken anlangt. Er weiß mit weniger Mitteln, spröderen Formen, ärmerer Palette Größeres, Gewaltigeres auszusprechen, tiefergehende Eindrücke zu erzielen, als sie mit ihren reichen Mitteln, Formen und Farben, denn Giotto hat großartigere Gedanken; die Kompositionsgedanken unserer Meister zeigen manchmal eine gewisse Flachheit und Gewöhnlichkeit. Dieser Mangel macht sich bezweigen nicht störend geltend, weil sie vor Giotto wieder einen sehr zarten Sinn für das malerisch Schöne voraus haben, für gefällige Anordnung, anmuthige Gruppierung u. s. w. Wo daher die geistige Idee die Komposition nicht zusammenzuhalten und in ein geistiges Ganzes zusammenzuschließen vermöchte, da bildet bei ihnen doch das Gefühl für künstlerische und malerische Schönheit noch eine mächtig vereinende Kraft.

Der Unterschied zwischen diesen und den andern Schülern Giotto's und die Quelle der Vorzüge ersterer muß darin gesucht werden, daß Altichiero und Avanzo dem Altmeister viel freier und selbständiger gegenüberstehen als jene. Sie bekennen sich offen zu seiner Richtung, aber eben weil sie die Haupttendenz des Meisters erfassen mehr als alle andern, stehen sie — das mag paradox klingen — weiter vom Meister ab als alle übrigen.

Das gegenseitige Verhältniß gestaltet sich so: Giotto hatte den Bann der byzantinischen

Typen durchbrochen und zwar durch Naturstudium. Mit lebendigen Formen aus der Wirklichkeit und der Natur hatte er die versteinerten Kunstformen verdrängt und ersetzt. Seine Formenquelle war die Natur; die meisten seiner Schüler aber bezogen ihre Formen nicht mehr aus der Natur, sondern aus den Werken des Meisters. Zum Glück floß in den letzteren eine so reiche Formenquelle, daß sie lange Zeit vielen Bedürfnissen genügen konnte, und mancher Schüler behielt wenigstens ein Auge auch offen für Beobachtung des Lebens. Unsere Meister aber waren so tief in Giotto's Tendenz eingebrungen, daß sie sein Lösungswort sich völlig aneigneten; nicht Typen, nicht überlieferte Formen, sondern Verathung der Natur! Sie sind von Giotto's Geist eingeführt in die religiöse Malerei, sie folgen ihm in Auffassung und künstlerischer Behandlung der Thematik; was aber die Formgebung anlangt, so fühlen sie solches Können in sich, daß sie keines Mittlers mehr bedürfen zwischen sich und der Natur, daß sie unmittelbar, wie der Meister selbst, aus dem sprudelnden Quell des Lebens schöpfen. Hierin liegt das Geheimniß ihres Fortschritts, die Erklärung ihres künstlerischen Reichthums und ihrer Wohlhabenheit im Vergleich mit der übrigen Schule.

Hierin liegt auch die Ankündigung des Endes der Schule. Diese Selbständigkeit und dieser freie Verkehr mit der Natur sollte nach und nach den festen Ring sprengen, welcher diese Schule zusammenhielt. Ja durch die wachsende Intimität mit der Natur sollte nach und nach die religiöse Kunst verweltlichen, der Weihe und Würde entkleidet, von ihren höchsten Zielen abgelenkt werden. Diese Gefahr näherte sich dem Moment an, wo Giotto's Einseitigkeit und Wortfargheit im

Verkehr mit der Natur aufgegeben wurde, wo die mit den Formen des Meisters im Großen und Ganzen sich begnügende Einfalt der Schüler zu schwinden begann. Es ist aber zu betonen, daß in den Werken Altichiero's und Avanzo's diese Gefahr erst von ferne signalisirt erscheint; sie haben noch in keiner Weise unter ihr gelitten. Manchmal blüht in ihnen die Lust an der Natur als solcher auf und sie fügt kleine Episoden ein, welche vom Thema nicht gefordert sind, auch nicht eigentlich zur Verdeutlichung desselben dienen können; so wenn bei der Flucht nach Egypten in St. Giorgio ein Bauer aus der Quelle trinkt und ein Hirte mit seiner Heerde sichtbar ist. Auch sonst erscheint allerdings die beigezogene Natur nicht mehr so ganz unter dem Banne des Gegenstandes und Thema's wie bei Giotto. Aber von einem Uebermächtigwerden derselben, oder von einer Störung der religiösen Wirkung und Weihe kann doch in keiner Weise die Rede sein. Naturnachahmung ist ihnen nicht Ziel und Zweck, sondern noch durchaus Mittel. So freudig und frei ihr Pinsel in der Nachbildung der Natur sich bewegt, so weiß doch ihr religiöser Sinn ihn noch durchaus richtig zu leiten. Soweit zu gehen im Naturalismus, wie diese Meister, das muß der kirchlichen Kunst unbedingte zugestanden werden und muß jedem erlaubt werden, welchem seine technische Fertigkeit es erlaubt. —

Die Malereien im Baptisterium des Doms in Padua und in der Capella S. Luca Belludi im Santo daselbst, wahrscheinlich von einem gewissen Giusto Padovano ca. 1380, also nach den eben besprochenen Meisterwerken gemalt, sollen wenigstens erwähnt werden. Sie sind aber sehr minderwerthige Leistungen der Schule, welche beweisen, daß das großartige Vorbild der Meister von St. Giorgio und Felice nicht zur Nachahmung reizte.

Hier brechen wir den historischen Faden ab, um zu einer kurzen Besprechung der geistesverwandten und gleichzeitigen Sieneser Schule überzugehen, dann Werke aufzuführen, welche beiden Schulen gemeinsam sind, und endlich als Schlußgestalt, in welcher die Tendenzen und Strömungen unserer Epoche in gewissem Sinn culminiren, den Fra Angelico vorzuführen. —

## 7. Die Schule von Siena (ca. 1270—1400).

Schon um einige Hauptwerke monumentaler Malerei, in welchen sienesishe und florentinische Richtung konkurriren, erklären und vorführen zu können, müssen wir der Schule von Siena unsere Aufmerksamkeit zuwenden. Sie hat aber auch an sich ein Recht, erwähnt und berücksichtigt zu werden in einer Darstellung, welche die klassischen Vorbilder für die monumentale Malerei zur Nachahmung vorstellen will. Denn so verschieden sie von der florentinischen Schule ist, so ist sie doch dem religiösen Sinn, dem warmen Gefühl und Verständnis für kirchliche Wandmalerei nach eine wahre Schwester derselben.

Wenn diese Schule, welche etwas nach der florentinischen ihren Anfang nimmt, eigentlich allein im ganzen damaligen Italien ihre Selbständigkeit wahrte und sich vor der florentinischen Schwester nicht beugte, so wird das einerseits erklärt durch die Rivalität, welche zwischen Siena und Florenz bestand und sich hemmend einem intimeren Verkehr entgegenstellte; andererseits ist es aber auch ein Anzeichen wahrer geistiger Kraft, eines tüchtigen Lebensmarks der sienesischen Schule. Und diese Selbständigkeit wahrte sie auch noch in späterer Zeit, wo sie die florentinische Kunst kennen lernt und sich von ihr beeinflussen läßt; auch da bleibt sie sienesisch; ja wie sie eine Beeinflussung erfährt, so übt sie selbst auf die in mancher Hinsicht superiore florentinische Kunst wieder bestimmenden und nachhaltigen Einfluß aus, einen Einfluß, dessen Spuren bis in die Werke Perugino's und Raphaels zu verfolgen sind.

a. Ihre Richtung. Eine Vergleichung beider Schulen ergibt folgende Resultate.

Beide fanden sich einer gealterten, versteiften Kunstrichtung gegenüber. Beide waren entschlossen, fürder nicht die hartgetretenen Wege der bisherigen Ueberlieferung zu gehen. Beide fühlten in sich den Drang und die Kraft zu Höherem, zum Fortschritt aus der Versteinerung und Verknöcherung sklavischer Reproduktion heraus zu neuem Erfinden und freiem Schaffen.

Nun handelte es sich um den Weg zu diesem Ziel. Ist der Weg der Ueberliefer-

ung ganz zu verlassen und ein schlechthin neuer zu suchen? Oder soll man den vorhandenen beibehalten und durch Abschneidung von Irrwegen, durch Korrekturen, durch Höherführung und Weiterführung zum Ziel zu kommen suchen? Das war eine Frage, welche eine Art Pflichten-kollision in sich schloß: auf der einen Seite die Pflicht, das erkannte oder geahnte Bessere anzustreben mit allen Kräften, auf der andern Seite die Pflicht des Konservatismus, das Herkommen und die Ueberlieferung zu respektiren. In Lösung dieser Frage nun gehen die Sienejer und Florentiner auseinander. Giotto zieht unbedenklich den Fuß zurück von der staubigen Straße der bisherigen Kunstübung und bahnt sich einen neuen Weg, indem er für die alten Typen neue aus der Natur und dem Leben holt. Die Sienejer sind schüchtern; sie entscheiden sich im Sinn des Konservatismus, bleiben auf dem Weg der Tradition, behalten die überlieferten Kompositionsformen und Typen, ja theilweise selbst die Technik bei, und suchen nun nur diesen Weg des Herkommens, soweit ihnen immer möglich, auf die Höhen wahrer Kunst hinaufzuführen, diese Typen von innen heraus umzubilden und mit neuem Blut zu beleben.

Volle Klarheit bekommen wir aber erst, wenn wir das Grundmotiv ins Auge fassen, welches beide in Lösung jener Frage bestimmte.

(Fortsetzung folgt.)

## Studien über Plastik.

Von F. Festing.

10. bis 13. Jahrhundert. Der romanische Stil.

Es wäre im höchsten Grade interessant, und lehrreich, die Entwicklung der politisch-religiösen und sozialen Verhältnisse im Mittelalter mit jener der Künste hier in Parallele zu bringen, und den Einfluß jener auf diese im Einzelnen nachzuweisen. Wir müssen uns diesen Versuch in Rücksicht auf den rein-praktischen Zweck leider versagen.

Das Christenthum trat, wie dem antiken, so auch dem germanischen Heidenthum, mit seiner theils roh-sinnlichen, theils daimoni-

sirten Mythologie, als eine ganz neue, unerhörte, geradezu todschneidende Erscheinung entgegen. Nur Schritt für Schritt wich die im ungezügelter Freiheitsdrange verwilderte, aber noch ungeschwächte Naturkraft der siegreich vordringenden Religion Jesu und fügte sich ihren strengen Forderungen der Unterwerfung des Individuums unter das Alle verpflichtende höhere Gesetz mit großem Widerstreben.

Doch nachdem der Same des Wortes Christi und seiner umschaffenden Bildung in immer weitere Kreise gestreut war, zeitigte diese auch bald schöne Blüten und Früchte am Baume der Künste. Das unverdorbene, gefühlskräftige deutsche Gemüth versenkt sich ganz in die Schönheit seiner immer tiefer erkannten, weil nun lebendig durchlebten und empfundenen neuen Religion. Diese Religion wird für den Germanen Erzieherin, nicht nur auf ihrem ureigenen Boden, sondern auf allen Gebieten des Lebens, und nicht am wenigsten auf jenem der Künste. Nur so lange und so stark dieser segensvolle Einfluß wirkte, erreichten und bewahrten letztere ihre höchste Blüte.

Mit der fortschreitenden religiösen Bildung hielt die Bethätigung des künstlerischen Vermögens gleichen Schritt. Die Plastik eilte, nachdem sie einmal Raum gewonnen, der Malerei in künstlerischer Formvollendung meist überall voraus. Die Meister wachsen nicht gleich aus dem Boden. Es sind zunächst Lehrlinge, die noch in unbeholfener Weise, folgend dem angeborenen künstlerischen Drange, mit dem Stoffe ringen. Doch Erfahrung und Übung thun das übrige. Schule und Tradition, Vorbild und eigene Begeisterung bilden den Lehrling und Handwerker zum formgewandten, schönheitskundigen Meister aus. — Wenn die größte Meisterschaft darin besteht, durchaus innerhalb der naturgemäßen Grenzen einer Kunst sich möglichst frei zu bewegen, dann dürften die Bildnerien vom Ende der romanischen Periode als Meisterwerke ersten Ranges bezeichnet werden. Der Geist beherrscht hier ganz die Materie und formt sie zum schönen Bilde der gottähnlichen Seele. Alle Gegensätze zwischen Geist und Natur, Gesetz und Freiheit, Pflicht und Gefühl, Seele und Leib sind aufgehoben und klarer Friede an die Stelle

der Opposition getreten. Und indem so die christliche — als die echt romantische — Idee in diesen Bildnissen sichtbare Gestalt gewinnt, so zu sagen körperlich greifbar uns entgegentritt, sind sie ebensoviel Belege der erziehenden, veredelnden ja vergöttlichenden Kraft des Christenthums.

Malerei und Plastik entwickelten sich im engsten Anschluß an die Architektur. Der romanische Stil mit seinen großen Mauermassen, den weiten, ruhigen Flächen, den flachen Holzdecken, rechtwinkligen Pfeilern und kleinen Portalen, bot wohl dem Maler, nicht aber dem Bildhauer, reiche Gelegenheit zur Entfaltung seiner Kunst. Jener fährt fort, in Fresken und Mosaiken die Wände und Decken, die Absiden, Nischen und Bögen der Gotteshäuser, meist Pfeilerbasiliken, mit den erhabenen Gestalten Christi und seiner Heiligen, mit Darstellungen aus dem alten und neuen Testament, sowie der Heiligenlegende zu schmücken, sie mit reichem, phantasievollem Ornament umrahmend. Bis zum 11. Jahrhundert ist die Plastik darauf beschränkt, hier und da ein schwaches Band- und Linienornament anzubringen; sie kann sich bis gegen das 12. Jahrhundert fast nur als Kleinkunst bethätigen. Auf diesem eng begrenzten Gebiete schult sich nun in unverdrossener Arbeit Hand und Phantasie der Kunstjünger, bis diese, hier vollständig Meister, zur Herstellung größerer, selbständiger Werke fortschreiten konnten.

Oben an steht noch immer die Elfenbeinschneiderei. Das Elfenbein wurde einmal wegen seiner Kostbarkeit, dann wegen seiner glänzenden Weiße als Sinnbild der Reinigkeit geschätzt; der Elefant, das keusche Vieh nach den alten Thierbüchern, ist das Sinnbild der Keuschheit. Vorzüglich waren es kirchliche Gegenstände, die tragbaren Altären, die Deckel der Bücher, Hostienbüchsen, sodann auch weltliche Arbeiten, zierliche Schmuckkästchen, Trink- und Jagdhörner, Kämmen und andere Dinge aus Elfenbein, welche sie mit ihren Reliefbildern schmückte. Der antike Stil artet hier immer mehr aus. — Siehe Reliquienkasten Heinrich I. in der Schloßkirche zu Duecklinburg; Kugler, II. Schriften I. 628. — Die byzantinischen Arbeiten mit ihrer sorgfältigen zierlichen Technik

spornten immer mehr zur Nachahmung an, nachdem dieselben, besonders seit der Vermählung Otto II. mit der griechischen Prinzessin Theophano, durch Handel und Verkehr vielfach nach dem Westen wanderten.

Als schöne Exemplare erwähnen wir: eine Elfenbeintafel im Hotel de Cluny zu Paris; mehrere in der Bibliothek zu Würzburg; zwei in der Bibliothek zu St. Gallen. Die eine zeigt in der Mitte in einem Medaillon den thronenden Christus, beide Hände, die Rechte mit dem Buche, erhoben, rechts und links einen Cherub mit 6 Flügeln in steifer Haltung; oberhalb und unterhalb des Medaillons die 4 Symbole der Evangelisten; neben diesen in den Ecken die letzteren selbst, — diese wie jene lebendig gezeichnet, — zwei schreiben eifrig, einer spißt mit Anstrengung die Feder, und ein anderer taucht sie behutsam ein; ganz oben sieht man, antik personifizirt, Sonne und Mond mit Fackeln, ganz unten den Oceanus auf einem Meerthiere, die Erde mit stilisirtem Aehrenbündel und ein Kind säugend. Die antike Gewandung hat nicht mehr ganz den alten freien Faltenwurf, sondern beginnt schon sich in die immer mehr in Mode kommenden vielen kleinen Parallelfalten aufzulösen. Die Tafel soll vom Abte Tutilo († 915) herrühren. Die andere, in 3 Felde getheilt, zeigt unten in naiver Darstellung den Verkehr eines Einsiedlers mit einem Bären, im zweiten Felde Maria in alter Tunika und Unterkleid von 4 Engeln mit lebhafter Bewegung empfangen, im obersten die gewandte Imitation einer antiken Akantusrankenfüllung.

Prachtvolle Arbeiten aus dem 11. Jahrhundert befinden sich in der Bibliothek zu München; unter diesen die zwei von Kaiser Heinrich dem Heiligen nach Bamberg geschenkten Evangeliarientafeln mit lebensvoll empfundenen Darstellungen aus der Passion; dann jenes des hl. Udaltrikus von Augsburg und ein anderes vom Jahre 1051, die mit andern gleichzeitigen verwandte Passions-Darstellungen aufweisen. In der Liebfrauenkirche zu Tongern sieht man auf einer solchen dem Gekreuzigten zwei Engel eine Krone bringen, auf welche die Hand Gottes aus Wolken zeigt; unter dem Kreuze erscheint neben Maria und Johannes die

triumphirende Kirche mit Fahne und die besiegte Synagoge. Eine von der Abtissin Theophano geschenkte Tafel vom Jahre 1054, faßt ein breiter Goldblechrahmen ein, dessen getriebene Arbeit noch mit zierlichem Filigran und Edelsteinen geschmückt ist, ein sprechendes Beispiel prächtiger Ausstattung der hl. Bücher.

Auf die andern noch vorhandenen einzelnen Werke vom Stile des 10. und 11. Jahrhunderts können wir nicht näher eingehen.

Neben dem Elfenbein gelangen schon früh besonders die Edelmetalle zu künstlerischer Verwendung. Und wieder sind es vor allem kirchliche Gegenstände, der Altar, die hl. Gefäße und Geräte, zu deren Herstellung und Schmuck sie dienen. Gerade wegen des Geldwerthes ihrer Stoffe sind wohl die meisten zu Grunde gegangen, wenn man auch noch in mancher Kathedral- und ehemaligen Abteikirche heutzutage einzelne Prachtstücke an Kelchen, Kreuzifixen und andern Stücken findet. Am reichsten wurde gern der Altar, besonders die mensa, durch werthvolle Antependien geschmückt, die aus getriebenen Platten, Goldblech, mit Reliefs, Emailbildern, Ornamenten von Filigran und kostbaren Edelsteinen hergestellt wurden. Nicht minder reich wurden oft die Ciborien, die den Altar umgebenden Balbachine, ausgestattet; sie ruhten auf Säulen, reich geschnitten und mit Metallplatten umgeben, während die Bögen und Decken Kupferplatten, vergoldet und silbergetäfelt, bekleideten. — (Siehe W. Wacker-nagel: die goldene Altartafel von Basel, mit Abbildungen, Basel 1857). Die metallenen Kreuzifixe, von denen jetzt noch viele vorhanden, wurden wohl in Folge ihres allgemeinen Gebrauchs mehr handwerksmäßig hergestellt. Dagegen verwendete man in der spätromanischen Zeit auf die kostbaren Reliquien-schreine viel Kunstfleiß. Sie haben meist eine architektonische Gestalt und Gliederung, zeigen an den Seiten unter Säulenbögen die Figuren des Heiligen, dessen Reliquien sie enthalten, Christi, Mariens und der Apostel in getriebener Arbeit, auf dem dahartigen Deckel Reliefs und Medaillons, auf allen Flächen reichen Ornament-schmuck, Emailen, Edelsteine und antike Gemmen. Die meisten finden sich am Rhein; die prachtvollsten sind: in Köln

der Schrein der hl. 3 Könige vom Jahre 1198, andere in St. Marien, St. Ursula und Severin; in Deutz der St. Heribert-kasten; in Aachen der Schrein Karls des Großen; in Hildesheim der des hl. Godehard; in Goslar und a. a. O. Auch das schönste der erhaltenen Antependien mit zierlichen Ornamenten in Email, welches vom Ende des 12. Jahrhunderts in Korbung bewahrt wird, sei hier erwähnt.

Wie in der Goldschmiedekunst so wurden die Deutschen auch in der Gießkunst verhältnißmäßig früh erfahren und berühmt. Am bekanntesten dürften wohl die beiden ehernen Thüren des Domes zu Hildesheim und Augsburg sein. Erstere ein Werk des Bischofs Bernward, laut Inschrift vom Jahre 1015, also das älteste datirte Denkmal deutscher Plastik, zeigt auf 16 viereckigen Feldern einerseits von oben nach unten Scenen aus der Schöpfungsgeschichte, anderseits von unten nach oben solche aus der Erlösung. Bei diesen Reliefbildern fühlt man so zu sagen sehend das energische Ringen einer jungen Kunst. Die Komposition ist noch dürftig, die Zeichnung der antik bekleideten Figuren mangelhaft; besonders sind die dicken glogäugigen Köpfe der mit dem Oberleibe aus der Platte sich zu uns herausneigenden Gestalten nichts weniger als anmuthend. Und doch erfreuen diese Darstellungen durch eine gewisse naive Frische, durch poetisch lebensvolle Auffassung, ja dramatische Züge, die mit wenigen Figuren aber sprechenden Motiven zu schildern wissen. Der angewandten Technik wegen, mittels deren man schon damals einen so bedeutenden Erzguß herzustellen vermochte, können wir das monumentale Werk nur bewundern. Die Flügelthür des Augsburger Domes enthält in 4 Reihen 32 Darstellungen, alttestamentliche und symbolisirende (ursprünglich auf zwei verschiedene Pforten vertheilt) untereinander mischend. Die Reliefs sind ganz flach gehalten, mehr wie gezeichnet, nach Art der Grabplatten, und verrathen in Haltung und Gewandung der zum Theil anmuthig bewegten Gestalten antike Auffassung. Nicht minder merkwürdig ist die vom genannten Bischof gegossene ehernen Christus-Säule, nach alten Nachrichten errichtet im Jahre 1022. Sie steht gegenwärtig auf dem Domplatze in Hildesheim und mißt ohne das neue Kapital

(früher auch noch mit krönendem Kreuzifix) an 15 Fuß. In 8 Windungen umziehen den Schaft Reliefbilder aus dem Leben Jesu bis zum Einzug in Jerusalem, die nach dem Muster ihres Vorbildes, der Trajanssäule in Rom und im Gegensatz zu der figurenarmen Domthür die Szenen in gedrängten lebensvollen Gruppen vorführen. Noch manche, besonders in Norddeutschland, sich vorfindenden Werke weisen auf den schon im 11. Jahrhundert fleißig geübten Erzguß hin. So die leuchtertragende männliche Statue in herber Zeichnung im Dome zu Erfurt und der von 4 knieenden, männlichen Figuren getragene Altarkasten im Dome zu Goslar. Der prächtige siebenarmige Leuchter mit seinen höchst stilvollen Verzierungen in der Abteikirche zu Essen und die 2 großen Kronleuchter im Dome zu Hildesheim aus der Spätzeit des 11. Jahrhunderts sprechen unter andern für die schon damals hochentwickelte dekorative Kunst des romanischen Stils.

Im 12. Jahrhundert gewinnt die Gießkunst einen erhöhten Aufschwung. Besonders gelangten die Grabsteine zu immer größerer plastischer Bedeutung. Anfänglich erhielten sie nur ein eingravirtes Kreuz, bald aber ganze Figuren in eingeritzten Linien oder Flachreliefs. Bekannt aus der sächsischen Gegend sind: die Grabplatte Rudolph's von Schwaben im Dom zu Merseburg aus der Zeit von etwa 1100, eine in der Liebfrauentirche zu Halberstadt und jene des Erzbischofs Friedrich I. zu Magdeburg, ein kräftiges Hochrelief mit fließender Gewandung. — Werthvoll ist das Taufbecken in St. Barthelemy zu Lüttich vom Anfange des 12. Jahrhunderts von Lambert Patras von Dinant (die Erzgießer nach der Schule des Meisters von Dinant Dinandiers genannt in Frankreich). Der Bauch des auf 12 Stieren (Apostel) ruhenden Beckens ist mit Taufscenen des hl. Johannes Baptista und des Hauptmanns Cornelius zc. geschmückt, welche einen bedeutenden Fortschritt in Technik und Stil bekunden. Auch das Taufbecken im Dome zu Osnabrück zeigt schöne antikisirende Reliefs. Das berühmteste ist jenes im Hildesheimer Dom. Vier knieende Männer mit Urnen, die vier Paradiesesflüsse, tragen das cylindrische Gefäß, mit

dem kegelförmigen Deckel sechs Fuß hoch, auf der Schulter. Das Becken mit flachem Boden, fast breiter als hoch, zeigt im kräftig heraustretenden, die Flächen sehr belebenden Relief zwischen romanischen Säulen mit Triforien-Bögen dominirend das Bild der Madonna mit dem verehrenden Stifter, die Taufe Christi, den Zug Josua's durch den Jordan, das rothe Meer, dazwischen in Medaillons die Evangelisten, großen Propheten und vier symbolische Figuren (Kardinaltugenden), auf dem Deckel Werke der Barmherzigkeit, Magdalena zu den Füßen Jesu zc., alles in technisch vollendetem Guß, scharfer Zeichnung, noch im strengen romanischen Stil (Anfang des 13. Jahrh.). — Zum Schluß erwähnen wir noch aus der Zahl der immer reicher werdenden Kronleuchter, die das himmlische Jerusalem bedeuten, den mit phantasievolem Rankengewinde decorirten in der Stiftskirche zu Comburg, der mit jenem im Dome zu Aachen, gestiftet von Friedrich I. im Jahre 1165, an ornamentaler Pracht und Schönheit wetteifert.

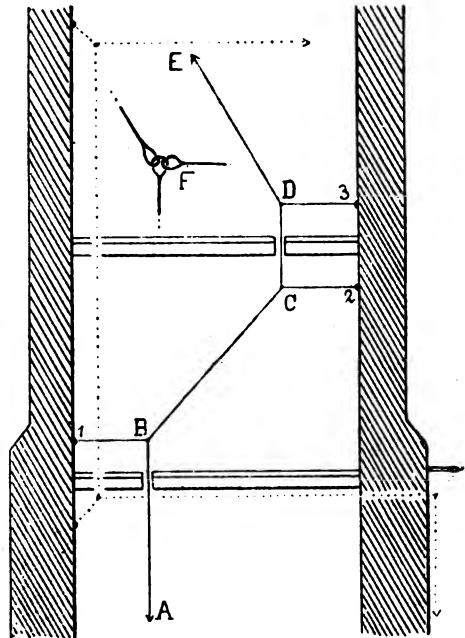
## Kirchenuhren.

### II.

Jedem Sachverständigen in moderner Uhrenmacherkunst ist wohl bekannt, daß unter den Vertretern der Großuhrenfabrikation schon seit längerer Zeit die Firma Ungerer Frères in Straßburg im Elsaß obenansteht. Sie wurde 1828 von dem berühmten J. B. Schwilgué ins Leben gerufen, als er die seit der Mitte des XVI. Jahrhunderts als Weltwunder betrachtete Münsteruhr (erbaut von Jsaak, Abraham und Josias Habrecht 1547 bis 1574) restaurirte oder vielmehr unter vielfachen Verbesserungen und genialen Vereinfachungen neu erbaute. Nun liegt ein Verzeichniß von mehr als 2000 Städten und Dörfern in allen Ländern vor uns, wohin Schwilgué's Nachfolger, die Gebrüder Ungerer, Uhrenwerke geliefert haben, hauptsächlich für Kirchen, aber auch für Schulen, Bahnhöfe, Kasernen zc. Zahlreiche Anerkennungs schreiben und Auszeichnungen aller Art beweisen, daß diese Firma, deren Ruf bis in die entlegensten Gegenden von Asien, Australien, Nord- und Südamerika sich ausgedehnt hat, höchste Empfehlung verdient. Wir erwähnen hier nur einige Orte in Württemberg, wo sich Thurmuhren von Ungerer finden, um unseren Landesleuten Gelegenheit zu geben, sich durch eigene An-

schauung von der Vortrefflichkeit dieser Fabrikate zu überzeugen: Stuttgart, Heilbronn, Bietigheim, Mühlacker, Schweningen. Die allgemeine Anerkennung, welche Schwilgué's Nachfolgern zu Theil geworden ist, erscheint wohl verdient durch die überaus sorgfältige, mathematisch korrekte Berechnung und Anordnung aller konstruktiven Details und durch die durch und durch solide Ausführung aller mechanischen Theile ihrer Uhren. Der Auzergang System Schwilgué ermöglicht die Anwendung eines 10—20 Kilo schweren Pendels bei nur 1 Kilo Triebgewicht im Gehwerk für jeden äußeren Zeiger. Dabei sind die Zahnformen der Triebräder mittelst überaus genau arbeitender Maschinen der mathematischen Form bis auf höchstens  $\frac{1}{10}$  Millimeter Abweichung nahe gebracht. Die Räder sind aus Hartbronze, die Triebe und Zapfen aus Gußstahl hergestellt und polirt. Dadurch ist Reibung und Abnutzung auf das denkbar kleinste Maß zurückgeführt. Die Transmissionen, welche ja bei größern Uhrwerken besonders wichtig sind, verdienen besonderes Lob. Die Uebertragung der Bewegung von der Uhr auf's Zeigerwerk findet durch vortrefflich konstruirte, mit Knotengelenken und Sobelverbindungen ausgestattete Stangen statt, so daß keine Verlängerung oder Verkürzung durch Temperatur störend einwirken kann. Die Einrichtung der Zugleitung vom Schlagwerk zu den Hämmern im Glockenstuhl ist so interessant und so allgemein anwendbar, daß wir uns nicht versagen können, dieselbe durch eine kleine Skizze zu illustriren. Es sei in beiliegendem Holzschnitt ABCDE eine gebrochene Linie, nach welcher durch die zwei Böden des im Querschnitt angedeuteten Thurmes eine Zugleitung geführt werden soll. Man stelle sich vor, daß in A durch das Schlagwerk Züge ausgeübt werden, etwa 3 cm von oben nach unten wirkend, welche durch die Drahtleitung nach E zu übertragen sind, und zwar aus irgend welchen Gründen, z. B. dazwischen liegender Treppen wegen, längs der gebrochenen Linie ABCDE . . . . Nun genügt es, nach Schwilgué's Konstruktion, kurze Leitungsdrähte: B1, C2, D3 . . . anzubringen, welche bei B, C und D . . . in die Drahtleitung eingehängt, bei 1, 2 und 3 . . . durch Haken an die Wand befestigt sind. Bei B, C und D . . . entstehen hierbei Drahtgelenke, wie in etwas größerem Maßstab in F dargestellt ist (etwa  $\frac{1}{10}$  natürlicher Größe); und wie leicht einzusehen ist, wird der Punkt B einen kleinen Kreisbogen um Centrum 1, C dito um 2, D um 3 . . . beschreiben müssen, ohne daß jedoch die ganze Leitung ABCDE während des kurzen Anzugs beim Schlagen viel aus ihrer Lage kommen

kann. Auch ist klar, daß man der gebrochenen Linie beliebig viele Gelenke und überhaupt alle möglichen Richtungen geben kann, wenn nur die festen Haken der Leitungsdrähte in den richtigen Punkten an der Wand befestigt sind. Jedoch sollen die Leitungsdrähte thunlichst lang sein (mindestens 4 bis 6 mal länger, als der Anzug der Hämmer beträgt), damit sie eben nur kurze Kreisbögen zu wenigen Graden um ihre festen Punkte zu beschreiben haben. Unter diesen Bedingungen ist es möglich, die Schwilgué'sche Drahtleitung für die verschiedenartigsten Zwecke zu verwenden: zur bessern Einrichtung von Thurmuhrschlagwerken aller Art, zur Herstellung ausgezeichnete Glockenzüge (in unserem Holzschnitt ist ein dreimal gebrochener Zug sammt Leitungsdrähten durch punktirte Linien angedeutet!), ja selbst zur besseren Führung der Glockenseile für's Kirchengeläute. Die hier gegebenen Winke werden wohl für jeden tüchtigen Schlosser oder Zimmermann, jedenfalls für Uhrenmacher genügend sein.



Außer den schon erwähnten Vorzügen richtiger Konstruktion und solider Ausführung erhalten die größeren Uhren von Gebrüder Augerer, wenn verlangt, noch mancherlei weitere Einrichtungen zur Erhöhung der Dauerhaftigkeit und zur Erzielung eines außerordentlich genauen Ganges: Compensationspendel, konstante Kraft mit Trennung des Zeigertriebwerks vom eigentlichen Geh-

wert; Besehung der Zapfenlager mit Steinen; Beleuchtung mittelst transparenter Zifferblätter z. . . womit die Firma auch den weitgehendsten Ansprüchen zu genügen im Stande ist. Uebrigens sind selbst ihre Werke mittlerer Qualität an Genauigkeit des Ganges vorzüglich zu nennen und den besten Regulatoren vergleichbar, indem die mittlere wöchentliche Abweichung kaum 15 Sekunden beträgt!

Um nun auch über den Preis dieser Uhren für etwaige Neuanschaffung einige Anhaltspunkte zu geben, sei bemerkt, daß die Kosten sich wesentlich nach der Schlagweise und Schwere der Glocken bestimmen. Wir fügen einige Zahlen bei:

Mod. I., Nr. 4 des Katalogs 1882:

Uhren mit 1 Glocke bis zu 10 Zentner Gewicht, Stunden- und Halbstundenschlag und Repetition A 670 Mk., B 860 Mk.

Mod. II., Nr. 4:

Uhren mit 2 bis 3 Glocken bis zu 10 Zentner, Stunden einfach, Viertelstunden doppelt schlagend A 930 Mk., B 1250 Mk.

(A bedeutet die erste Qualität mit Nüßern aus Hartbronze, B die zweite Qualität mit Nüßern aus Gußeisen.)

Ueber weiteres Detail müssen Interessenten an die Firma: „Ungerer Frères, Nachfolger von Schwilgué, Lucherstugasse 13, Straßburg, Elsaß“ und deren reichhaltigen Katalog verwiesen werden. Wir fügen noch bei, daß auch ihr Vertreter, Herr Krauß-Hettenbach in Stuttgart, Eberhardsstraße 63, welcher die Einführung und Aufstellung zahlreicher Werke der genannten Firma vermittelt hat, jederzeit gerne weitere Auskunft darüber erteilt.

(Fortsetzung folgt.)

### Literatur.

Die Bildwerke an der Erzhüre des Augsburger Doms. Von Dr. phil. Johannes Merz, Repetent in Tübingen. Mit 2 Tafeln. Stuttgart, 1895. Steinkopf. 52 S. M. 1,60.

Die verhältnismäßig reiche Literatur, welche sich bereits mit dem hier neu behandelten Gegenstande befaßt (Einzelarbeiten von Alliot, Herberger, Maier, Karch, dazu die betreffenden Abschnitte in den Werken von Kugler, Förster, Schnaase, Vöbke, Sighart, neuestens Bode), beweist, daß derselbe groß ist an Interesse und Bedeutung für die Kunstgeschichte, wie auch schwierig dem Verständniß. Es handelt sich um eines der wichtigsten Werke, welche uns auf diesem Gebiete die

Kunst des frühen deutschen Mittelalters hinterlassen hat, um Bildwerke, welche um so mehr eine Deutung und Erklärung verlangen, je räthselhafter sie im einzelnen und im ganzen sich darstellen. — Die Erzhüre an der Südseite des Augsburger Domes stammt aus dem 11. Jahrhundert, näherhin, wie Merz mit ziemlicher Sicherheit darthut, aus der Regierungszeit des Bischofs Heinrich II. 1047–63, d. h. nicht die Thüre in ihrem jetzigen Zustand ist so alten Datums, wohl aber ihr Schmuck, die 35 Erztafeln, aus denen sie besteht, während ihre gegenwärtige Zusammenfügung, wie ihr Standort wohl von dem Umbau des Domes in der gotischen Periode herdatirt. Dabei muß aber die jetzige Thüre aus den Resten zweier gleicher Thüren zusammengefügt worden sein; so nämlich findet die willkürliche Anordnung, oder vielmehr sichtsliche Unordnung in der Gruppierung der Tafeln und besonders das doppelte Vorhandensein mancher derselben im Zusammenhalt mit einzelnen historischen Notizen eine verständige und einfache Erklärung. — Darf soviel als ziemlich sicheres Resultat der historischen und kunsthistorischen Untersuchung zu betrachten sein, so glauben wir, daß die Erklärung der Bilder, um welche sich M. ganz vorzüglich bemüht, noch nicht in allweg sicher ist. Darin scheint uns M. richtig gelehrt zu haben, daß die dargestellten Scenen und Einzelfiguren alle, wie es ja bei manchen sofort in die Augen springt, auf dem Boden der hl. Schrift stehen und unter diesem Gesichtspunkte zu deuten sind. Auch das dünkt uns dem Geiste der romanischen Zeit und Kunst wohl entsprechend, die einzelnen biblischen Bilder in typologischer Weise denselben großen Gedanken auszusprechen und ausprägen zu lassen. Als solchen findet der B. im Unterschied von den früheren Deutungen die Darstellung und Verherrlichung der Kirche als Stiftung Christi und als Heilsanstalt, und er bemüht sich, diese Idee quellenmäßig nachzuweisen. — Die Erklärung der einzelnen Bilder betreffend will vor allem die Deutung von Tafel 26/30 und 33/34 Bedenken erregen, schon deshalb, weil hier, nicht wie sonst, Personen der alttestamentlichen Geschichte, sondern Vorbildungen von Bibelsprüchen des N. T. gefunden werden wollen; zudem erscheint diese Erklärung nicht sehr naheliegend, sondern eben durch den Mangel einer anderen erzwungen. Bezüglich der schreitenden Frau ist es schwer, diesen Mangel zu decken, der traubeneßende Mann aber dürfte doch wohl mit Förster als Noe zu betrachten sein. Auch die für No. 20 gegebene Erklärung will nicht recht einleuchten; No. 17 macht doch unmittelbar den Eindruck eines Kampfes mit Schlangen, wie sie Alliot deutet, und No. 14 wird wegen der Krone, wenn nicht Josua, so auch nicht Judas Makkabäus darstellen können. So glauben wir denn, daß die fleißige Arbeit die Räthsel der Augsburger Erzhüre noch nicht vollständig und endgiltig löst, wohl aber wieder einen wichtigen Schritt zu diesem Ziele darstellt und empfehlen sie der Beachtung aller Freunde heimatlicher Kunst.

Tübingen.

N. Gaupp.



# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Mr. II.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 1. 35 durch die württemb. M. 1. 20 im Stuttg. Postbezirk, M. 1. 30 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Preis 2. 50 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94 zum Preise von M. 1. 35 halbjährlich.

1885.

## Die Musterschule der monumentalen Malerei.

Von Prof. Dr. Keppler.

(Fortsetzung.)

Giotto sieht das oberste Prinzip der Kunst im Streben nach Wahrheit, die Sienesen im Streben nach Schönheit. Das Ideal ist ein verschiedenes, darum mußte die Lösung jener Lebensfrage verschieden ausfallen. Giotto will der darstellenden Kunst, im Gegensatz zur Unnatur und Unwahrheit, welche bisher dieselbe in Fesseln geschlagen hatte, wieder zu einem möglichsten Maß von Wahrheit, von richtiger, der Wirklichkeit entsprechender Schilderung verhelfen; darum wird für ihn der Bruch mit den bisherigen Formen, welche der Wahrheit so wenig entsprechen und so wenig Mittel bieten, die Wirklichkeit wiederzugeben, zur Nothwendigkeit. Die Sienesen sehen als höchstes Ziel der Kunst die Schönheit an, dies Wort natürlich nicht in der sinnlich-fleischlichen, sondern in der religiös-reinen Bedeutung genommen, nach welcher es Würde, Weihe, Hoheit mit einschließt. Von ihrem Standpunkt aus hatten sie sozusagen kein Recht, so weit zu gehen wie Giotto, denn ihrem Ziel und Streben konnten sie auch innerhalb der alten Kunstwelt bis zu einem gewissen Grade der Vollendung genügen.

Sie behalten also im Großen und Ganzen die Formen und Typen, welche bisher für Darstellung heiliger Themat im Gebrauch gewesen, das Arrangement und die Komposition, wie sie für die einzelnen Scenen usuell sich verfestigt hatte, bei, aber freilich nicht unverändert. Mit feinem Gefühl für Schönheit und mit warmer religiöser Kunstbegeisterung machen sie sich daran, das Harte, Düstre, Herbe der alten Methode im Interesse einer andachtsvollen

Stimmung, einer anmuthigen Gesamtwirkung des Bildes zu schmeibigen. Sie durchglühen die alten Formen mit neuem Feuer, bis der Rost, welcher im Laufe der Zeit sich an sie angefügt hat, verzehrt ist und sie zu neuem Glanz und weicher Biegbarkeit aufgefrischt sind. Ein Zug und Ausdruck gelingt ihnen in der Folge bis zur Vollendung, der der holden Junigkeit, des süßen Friedens, der stillen Andacht, namentlich auf den weiblichen Gesichtern. Darum ist das eben die spezielle Kunst und Meisterschaft dieser Schule, Andachtsbilder im eigentlichen Sinn zu malen. Hier wissen die Sienesen die Majestät der alten Kunst zu verbinden mit wahrhaft malerischer Schönheit, religiöser Begeisterung und süßer Poesie. -

Aus dem Vorhergehenden ergibt sich klar, mit welchen Grenzen das Können dieser Schule umzogen war. Ihr Festhalten an der Ueberlieferung beugte sie nothwendig in der Stoffwahl und in der Komposition. Letztere ist ihre schwache Seite. Sie vermag Einzelgestalten herrlich durchzubilden, reißt diese aus der byzantinischen Starrheit heraus, haucht ihnen den Geist des Lebens, edelste Bewegung, rührendste Affekte ein; aber diese Einzelgestalten zu gemeinsamem Thun und Handeln zu vereinigen, sie durch Einen gewaltigen Affekt, durch Einen elektrischen Strom gleichen Empfindens und Wollens zu einer Einheit zu verbinden, eine Scene geistig organisch zusammenschließen, das lernen nur die sienesischen Meister, welche bei den Florentinern in die Schule gehen. Das Sein, die ruhige Existenz darzustellen, dazu reicht sienesische Kraft völlig aus; soll sie aber das Thun und Leiden, das bewegte Geschehen und Handeln schildern, so bleibt sie immer bis auf einen gewissen Grad befangen und unsicher, und das sichere Anzeichen ihrer Unsicherheit ist die oft wahrzunehmende

Neigung zu übertriebener, hastiger, ungestümmter Bewegung, ein Extrem das manchmal unmittelbar neben dem entgegengesetzten sich zeigt. Hier fehlt es an jener Klarheit, mit welcher Giotto sich mit der Natur und Wirklichkeit auseinanderzusetzen weiß.

Als Grundmangel der sienesischen Kunst kann somit allerdings die geringe Kompositionskraft derselben bezeichnet werden. Doch ist beizufügen, daß dieser Mangel selten eigentlich störend aus ihren Bildern heraussticht, und zwar deswegen nicht, weil ihr feiner Sinn für das künstlerische Decorum, die Sorgfalt der Ausführung, die Pracht der Farbe diese tieferen Fehler meist glücklich verdeckt. Dem schärfer blickenden Auge bleiben sie freilich nicht verborgen, und es wird manchmal das schmerzlich vermessen, was schließlich doch einem Kunstwerk erst den wahren Werth verleihen kann, die Größe, die alle Einzelheiten durchdringende und bestimmende Kraft des Gedankens, welche in der Einheitlichkeit und Harmonie der Composition sich offenbaren muß. Aber im eigentlichen und schlimmen Sinn äußerlich und oberflächlich wird die sienesische Kunst doch äußerst selten. Davon bewahrt sie ihre tiefreligiöse Seele und ihre fromme Begeisterung, von welcher sie auch ihren Bildern mitzutheilen versteht.

(Fortsetzung folgt.)

## Studien über Plastik.

Von F. Festing.

Die Stein- und Holzskulptur des 12. und 13. Jahrhunderts.

Die Stein- und Holzskulptur begann erst mit dem 12. Jahrhundert sich zu hervorragender Bedeutsamkeit zu entwickeln, nachdem die Architektur sie mehr und mehr in ihren Dienst nahm. Das nationale Leben, getragen von den mächtig wirkenden christlichen Ideen, erhielt zur Zeit der Kreuzzüge einen unerhört poetischen Schwung. Das Ritterthum entfaltete sich zu seiner idealen Höhe, und auch das Bürgerthum gewann in regsamem Bethätigung seiner Kräfte im Handel und Gewerbe immer mehr Reichthum, Ansehen und Macht. Durch die nähere Verührung und den gesteigerten Verkehr der Nationen mit ein-

ander wurden nicht nur neue Anschauungen und Formen gewonnen, dieselben führten auch von selbst zu größerer Selbstständigkeit im Denken und Schaffen. Die Architektur, dieses Kind der römischen Antike, streifte nun den Rest des alten Kleides von sich und wurde als ausgewachsene romanische Kunst erst recht die Königin der christlichen Künste. Ihre Formen und Glieder wuchsen sich schnell zu kräftigeren, mannigfaltigeren, ganz eigenartigen Bildungen aus. Nach außen gelangte besonders der Facadenbau zu reicher Entfaltung, und Wände und Portale, auch die Chorseiten werden durch Nischen, Säulenstellungen und plastisches Bildwerk belebt. Und auch für das Innere der Gotteshäuser drängte die fortschreitende architektonische Bildung nach neuem, aus dem Baukörper gleichsam naturgemäß herauswachsenden, mit ihm mehr organisch verbundenem Steinornament. Die ornamentale Plastik verdrängte zum Theil den bloßen Farbenschmuck und theilte sich mit der Polychromie in die Dekoration. Durch diese enge Verbindung der Bildnerei mit der Baukunst war erstere zwar von vornherein in bestimmte Grenzen eingengt und mußte selbst gewissermaßen einen architektonischen Charakter annehmen. Aber gerade durch die Nothwendigkeit, sich in den gegebenen architektonischen Rahmen zu fügen, sowohl mit dem neuen Stile als auch den baulichen Raumverhältnissen sich in Einklang zu setzen, wurde jene gezwungen, mit dem alten Stile auch der alten Wesseln sich zu entledigen, darnach zu streben, in den neuen Formen um so freier, harmonischer und ausdrucksvoller sich zu bewegen, mit anderen Worten: Composition und Stil, Zeichnung und Ausdruck der Plastik konnten in der neuen architektonischen Schule nur gewinnen. Altäre, Chorschranken, Leitner, Kanzeln, Taufbrunnen und Säulenkapitälé werden mit Ornamenten und Figurenwerk in gebiegener Stein- und Stuckarbeit geschmückt.

In Frankreich hatte man schon im 11. Jahrhundert die Kapitälé in mißverständlicher, unkünstlerischer Weise mit Reliefdarstellungen geschichtlichen Inhalts, meist Ritter- und Thierkämpfen, zu überladen angefangen. E. Försters Denkmale d. R. II. zeigen die Abbildungen zweier Relief-

platten, eines früheren Altares des Domes zu Basel, einmal sechs Apostel unter Säulenarkaden, das andere Mal Darstellungen des Martyrertodes des hl. Vincentius, alles noch im alten gut verstandenen Stil mit sprechender Bewegung und lebendigem Ausdruck. Die Holzreliefs an den Nischen Säulen des Nordportals von St. Emmeran in Regensburg, — ein erhaben gedachter, aber hart gezeichneter thronender Christus, St. Emmeran und Dionysius — in unbeweglicher byzantinischer Haltung, gehören durch die erhaltene Bemalung zu den ältesten Denkmälern mittelalterlicher Polychromie.

Gleich am Beginne der neuen Epoche steht in Deutschland ein für die Zeit ganz außerordentliches Werk vom Jahre 1115. Es ist das großartige, in den lebendigen Fels gehauene Relief der Externsteine bei Horn in Westfalen, eine mit seinem künstlerischem Geiste lebendig und empfindungsvoll geschilderte Kreuzabnahme und darunter die ersten Menschen von einem Schlangendrachen umschlungen darstellend. Zwei Freunde Christi haben den Leichnam abgenommen. Der Eine hat ihn soeben auf die Schulter des Andern sinken lassen, während die Mutter das herabhängende Haupt mit beiden Händen aufgefassen und es sanft an ihr eigenes Gesicht drückt. Johannes steht, wenn auch in stark naiver Bewegung, so doch in durchaus rhythmischer Verbindung mit dem Ganzen, mit seiner Bücherrolle gleichsam als evangelischer Augenzeuge und Interpret abseits der Hauptgruppe. Ueber dem Querbalken oberhalb der letzteren erscheint Gott Vater, in der Linken die Siegesfahne und auf dem Arme in der Gestalt eines Kindes die Seele Christi, die rechte Hand nach Maria, ihren Schmerz beschwörend, ausgestreckt. Sonne und Mond fehlen nicht, um weinend ihr Mitleid kund zu geben. Nicht der geringste Vorzug dieses Steinbildes ist seine Gruppierung, die fein abgewogene Komposition, die harmonische Zusammenbewegung und Vertheilung der einzelnen lebensgroßen Figuren in den Raum, wodurch es selbst modernen Künstlern noch zum Vorbild dienen könnte. Auch in den benachbarten Distrikten Westfalens treffen wir manche Reste plastischer Arbeiten jener Zeit, Reliefs, Bogenfüllun-

gen, Tympana, letztere meist mit den Gestalten Christi und den Symbolen der Evangelisten in mehr oder weniger typischer strenger Haltung.

Weniger zahlreich und bedeutend sind die Skulpturreste in den Rheingegenden, in den Niederlanden und Frankreich, dagegen jene der sächsischen Plastik die wichtigsten. Während anfänglich manche Werke, wie die Reliefbilder — Apostel stehend auf dem Rücken der Propheten — am Taufsteine im Dome zu Merseburg, dann die Figuren der Vorhalle des Domes zu Goslar, noch ziemlich mangelhaft und roh erscheinen, zeigt eine Anzahl Stuckarbeiten in niederländischen Kirchen ein schon bedeutend fortgeschrittenes Verständniß eines freieren und schöneren Stils. So die in der Haltung noch strengeren, in Bewegung und Gewandung aber lebhaften Gestalten Christi und der Apostel an einer Emporbürstung der Kirche zu Kloster-Gröningen (Förster, Bildnisse. V. 7—12); die noch mehr entwickelten, ebenfalls sitzenden Relieffiguren Christi und zweier Apostel an der nördlichen Chorschranke zu Hamersleben, sowie jene von Christus, Maria und den Aposteln in der Frauentirche zu Halberstadt (Förster, Bauk. XI. Taf. 2 n.). Von monumentaler Großartigkeit und schöner Gesamtwirkung ist der Relief schmuck der beiderseitigen Chorschranken von St. Michael in Hildesheim, aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Es sind die lebensgroßen Gestalten Christi und Mariens sowie der Apostel, die in kuppelgekrönten Arkaden stehen, in strenger stilistischer Haltung mit reich gefalteter, wohl studierter Gewandung. An der inneren Wand sieht man in den Zwickeln kleiner Gallerien sinnig angebrachte Engel schweben. Im Schiffe der Kirche sind die Laibungen der Arkaden mit mannigfaltigem Stuckornament ausgefüllt und über den reichen Kapitälern der Seitenschiffe stehen wieder in strenger Haltung Heiligenfiguren. Auch die Godehardkirche ebenfalls selbst weist ein Tympanon mit den Brustbildern Christi und der hh. Bernward und Godehard von erstem, schönem Ausdruck auf.

In Bayern, das in Süddeutschland in hervorragender Weise mit plastischen Arbeiten sich befaßte, arteten dieselben in phantastische Symbolik aus, die Fagaden,

Portale und Säulen oft mit einem regellosen Durcheinander von menschlichen und sagenhaften Gestalten ausstattete. Prachtstücke dieser Richtung sind unter anderen das Portal von St. Jakob in Regensburg, dann die Säule in der Domkrypta zu Freising; ihr achtförmiger Schaft ist mit nach aufwärts kriechenden, krokodilartigen, menschenverschlingenden Drachen, mit denen Ritter kämpfen, bedeckt; das scharf unterschnittene Würfelskapitäl ist auf den Ecken mit großköpfigen Adlern besetzt. Merkwürdig durch ihren Reichthum an Skulpturen ist die JohannisKirche zu Gmünd (Würtbg.). Die ganze Fassade sammt Portal, dann die Mauer des südlichen Seitenschiffes sind mit vielen kleinen Reliefbildern übersät. Am westlichen Portal eine Kreuzigungsgruppe, die Madonna mit dem Christuskinde, alles byzantinisch steif und puppenhaft, während eine Jagdscene daneben große Beweglichkeit und Frische zeigt. (Sighart, a. a. O. S. 182 und 183.)

In der Schweiz gehören noch hieher das Grossmünster sammt seinem dem 13. Jahrhundert angehörigen Kreuzgang mit ungewöhnlichem Reichthum an phantastischen Gestalten und Jagdscenen; die Stiftskirche zu Neuchatel mit ihren Portalskulpturen; der Dom zu Basel mit reichen Friesen und Darstellungen aus der Thierfabel.

Außer Deutschland wurde in Frankreich die Plastik am schwingvollsten betrieben. Die vielen Reste aus antiker Periode in Südfrankreich, die bei Neubauten in Verwendung kamen, spornten zum nachahmenden Wettstreit an. Daher haben die dortigen Arbeiten einen gemischten Charakter, den byzantinisch-traditionellen der typischen Form und den antiken der Gesamtanordnung und Durchbildung der Sarkophag-Bilder. Ein sprechendes Beispiel bietet die Kirche von St. Gilles bei Arles, begonnen 1106. Die ganze Fassenbreite durchzieht in antiker Weise ein Architrav mit reichem Fries. Die Bogenfelder sind mit lebhaft bewegten und sprechenden Darstellungen aus der Leidensgeschichte gefüllt, während die Apostelstatuen in den Wandnischen ebenfalls in antiker Gewandung und feierlich ernster Haltung erscheinen.

Derselben Zeit (1154?) dürften die

Bildwerke von St. Trophime in Arles, dem Anfange des 12. Jahrhunderts die Skulpturen in der Abtei Moissar bei Toulouse angehören; hier die sorgfältig in Marmor gearbeiteten Reliefbilder lebensgroßer Heiligen an den Pfeilern, biblische Scenen und Martyrien, abwechselnd mit Ungeheuern an den Kapitälern des Kreuzganges, Friesen in der Vorhalle mit Darstellungen aus dem Leben Jesu, den Kardinaltugenden, Haupttünden und Sündenstrafen: alles mit Sorgfalt und lebendiger Frische behandelt. — Das umfangreichste Denkmal zeigt das jüngste Gericht am Portale der Abteikirche zu Conques: in der Mitte die streng erhabene Gestalt Christi von Engeln umgeben, unten werden die Guten und Bösen geschieden, jene zum Paradies geführt, diese in den Schlund des Höllendrachen gestürzt.

Im Westen artet die Plastik, entfernt von dem Einflusse der schulenden Antike, in üppige Phantastik aus, besonders in Poitou, die an der Kathedrale von Autun in den Darstellungen des in seiner Art großartigen jüngsten Gerichtes (mit seinen um die Seelen sich streitenden riesenhaften Engeln und Teufeln) sich zu reicher und energischer Gestaltungskraft entwickelt.

Im nördlichen Frankreich belehren uns unter anderen die Kathedralen von Chartres, Bourges, Le Mans, St. Denis und Notre Dame zu Paris, wie das Anschmiegen der Skulptur an die Architektur erstere selbst zu einer architektonischen Starrheit und Bewegungslosigkeit der Haltung zurückführt.

Die Figuren erscheinen wie vorgesezte bekleidete Säulen, die Gewandung dicht angelegt, mit feinen geradlinigen Falten, die durch starke Unterschneidung wie Kanelirungen aussehen; die Arme wie bei demütigen Dienern des Allerhöchsten eng an den Leib, die Rechte auf die Brust gelegt, die Füße fast dicht zusammengestellt, das Haupt sanft geneigt, aber — und dies ist etwas Neues — mit dem versuchten Ausdruck eines individualisirten nationalen Typus, voll gehaltener naiver Empfindung. Diese Beispiele sollten „die strenge Basis bilden, auf welcher sich unter erneutem Aufschwunge des architektonischen Schaffens seit dem 13. Jahrhundert eine neue großartige, wunderbar freie und vollendete

plastische Kunst erheben sollte". (Kübe, Grundriß d. K.-G. Seite 373.)

Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts, mit welchen die Portale, zum Theil der schon genannten Kirchen, auf das prachtvollste ausgestattet sind, werden wir in der Reihe der frühgothischen erwähnen.

Im 13. Jahrhundert entwickelte sich in Deutschland die bildende Kunst zu noch größerer lokaler Mannigfaltigkeit und zum Theil zu wunderbarer Schönheit. Anfänglich zeigt sich noch vielfach die frühere regellose Phantastik, welche das reiche Ornament durchzieht und das Figurenwert mit seinen barocken Gebilden unterbricht. Beispiele dieser Art bietet die Außenwand der Chornische zu Schönggrabern in Niederösterreich, das Südportal der Magdalenenkirche zu Breslau und auch die Hauptfacade von St. Stephan in Wien. Frei von diesem phantastischen Zug zeigt sich das mit reichster Ornamentik ausgestattete Portal der Klosterkirche zu Tschynowitz. Mit den gefälligen romanischen Arabesken verbinden sich bereits die gothisirenden Blumen- und Blätterguirlanden. Das Tympanon enthält in echt romanisch-byzantinischer Weise den thronenden Christus in der Mandorla, die vor ihm liegenden Donatoren mit den hinter ihnen stehenden Schutzheiligen, während an der Wand rechts und links die 12 Apostel meist in ziemlich mannigfaltig bewegter, antiker Gewandung und mit realistisch angehauchtem Ausdruck der Köpfe stehen. Auch das schöne romanische Spitzbogen-Portal von St. Jak in Ungarn sei hier erwähnt. Um die volle harmonische Wirkung des perspektivisch sich vertiefenden, reich decorirten Säulenportals durch Einschlebung großer Figuren nicht zu verdunkeln, versetzte der Künstler dieselben (Christus und die Apostel) in eigene Säulennischen mit Kleeblattbögen. Indem er diese Nischen in entsprechender Terrassenlinie zwischen Portalbogen und Giebelbach auf- und absteigen ließ, wurde die Portal-Mauer schön belebt und der Eindruck des Ganzen gesteigert.

Eine verhältnißmäßig reiche Ausstattung im alten Stil zeigt auch die Doppelkapelle zu Burg Trausnitz bei Landsberg: sitzende Heiligengestalten in den Nischen der Chor-

schränken, darüber eine Kreuzigungsgruppe, auch zur Seite der Altarnische Katharina und Barbara und eine große, überaus anmuthige Verkündigung; alles ist sorgfältig in Stuck gearbeitet, prächtig bemalt und ähnelt durch den spätromanisch-antifiksirenden Stil den Werken der sächsischen Schule. Derselben Richtung gehören auch die mit Stuck überzogenen Holzstatuen Ludwigs des Kellheimers und seiner Gemahlin Ludmilla zu Landsbut in der Atrikapelle an.

Von strenger Großartigkeit sind noch die 13 Statuen am Südpotal des Domes zu Münster, im reichen antifiksirenden Faltenwurf mit charakteristischen Köpfen, während die Bildnisse des südlichen Portals des Domes zu Paderborn, besonders die Madonna mit dem Kinde, eine lebendigere und weichere Empfindung zeigen.

Eine kleine Entwicklungsgeschichte der Plastik aus der Uebergangszeit liefern uns die zahlreichen und interessanten Skulpturen des Domes zu Bamberg. Die ältesten sind die Hochreliefs der Brüstungsmauern des Ostchores, eine Verkündigung mit schöner, idealer Engelsgestalt und je 12 paarweise zusammengestellte Propheten und Apostel auf der einen und letztere sowie der drachenstürzende Michael auf der anderen Seite. Sie sind durch frühgothische Arkadennischen abgetheilt, zeigen ein auffälliges Streben nach freierer Bewegung sowie theils ein ruhiges, theils ein lebhaftes Pathos in Haltung und Gestikulation — letzteres bei den wie in den Mysterien im Zwiegespräche auftretenden Aposteln und Propheten. Die in antiker Weise faltenreiche, scharf unterschnittene Gewandung ist um den etwas verrenkten Körper straff angezogen. Der Ausdruck der Köpfe ist von individueller Mannigfaltigkeit. — Im Tympanon des nord-südlichen Portals sehen wir die erhabene Himmelskönigin mit reichem spätromanischen Faltenwurf, umgeben von Engeln und Heiligen, letztere in Brustbildern dargestellt; sie zeugen von einem noch mehr fortgebildeten Streben nach anmuthiger, formenschöner Durchbildung. Die Bogenfüllung des nördlichen Chores ist mit dem letzten Gericht geschmückt: oben ein großartiger Christus, rechts die Seligen, unter seinem Throne Auferstehende, links die von

einem charakteristisch gezeichneten Teufel in den Schlund des Höllenbrachen gezogenen Verdamnten; die Gestalten erscheinen in reich und flüssig bewegter Gewandung mit dem in der Frühgothik stereotyp werdenden lächelnden Ausdruck der Köpfe, das selbst im Weinen wie solches aussieht. In den Archivolten hat der Künstler rechts den Abraham mit den Seelen der Gerechten im Schooße, links einen blasenden Engel angebracht. Ganz oberhalb des Portales stehen: rechts die Kirche mit der Krone auf dem erhabenen schönen Haupte, den weitfaltigen Mantel über dem langen Gewande, links die Synagoge, in der Rechten die gebrochene Fahne, die leicht verschleierte Binde über den Augen, im engen, weich über den Körper abfließenden Kleide, zwei wahrhaft prachtvolle Gestalten, voll Adel und vornehmer Würde, schon ganz im Charakter der besten frühgothischen Skulpturen in Frankreich.

Den Uebergang in der formalen Entwicklung zwischen den Reliefs der Chorschranken und jenen der Thürbögen bilden die Figuren an den Pfeilern des letztgenannten Portals, die Apostel tragenden Propheten; sie erscheinen in mehr statuarischer, wie gewöhnlich etwas vorgebeugter Haltung und ungezwungener natürlicher Bewegung, haben einen schon besser verstandenen Körper und eine den ersteren ähnliche scharf unterschnittene Draperie.

Den zwei Rundfiguren der Kirche und Synagoge reihen sich als verwandte die großen Skulpturen des südlichen Portals würdig an. Sie zeigen eine (im Vergleich mit den Propheten) noch mehr fortgebildete edle statuarische Haltung und zugleich eine leichte und freie Bewegung: der hl. Kaiser Heinrich, St. Stephanus und ein anderer Heiliger mit gewandt und mannigfaltig motivirter Draperie und realistisch lebensvollem Ausdruck der Köpfe; die hl. Kunigundis, — eine Fürstin voll Adel und Würde und huldvoller Miene — mit einfach noblen Fluß des losen Gewandes. Die nackten Gestalten von Adam und Eva stehen durchaus im Einklange mit den Fortschritten der schönen Gewandfiguren dieser Periode, deren Schönheitsgeheimniß sie uns enthüllen. Dieses ist die christlich-idealisirende Kunst, basirend auf dem wiedergewonnenen Verständniß der Natur. Frei-

lich ist das idealisirende Können der Meister in der Darstellung des Nackten, in Folge der ganzen Kunstentwicklung, noch nicht soweit fortgeschritten, wie auf den ihrer Beobachtung stets zugänglichen Gebieten; die Gewandfiguren sind offenbar noch vollendeter. Aber diese zwei Steinbilder Adam und Eva, von schlanken, etwas mageren, nicht antik abgerundeten oder sinnlich weichlichen, doch anatomisch-schönen Gesamtverhältnissen, zeigen jene schon ziemlich hochentwickelte naturalistisch-ideale Körperform, wie wir sie auch unter der Gewandung der übrigen erkennen.

Aus derselben Zeit — etwa 1250 — stammen die sechs großen Figuren im Innern des Domes, von denen besonders die zwei Sibyllen mit prachtvoller antiker Gewandung zu den schönsten dieser Periode zählen. Auch das Reiter-Standbild des jungen Königs Konrad III., der hoch an der Wand auf einem nichts weniger als schönen, naturalistisch gebildeten Pferde in leichter Haltung sitzt, sei hier noch als Beispiel künstlerischer Unternehmungslust erwähnt.

Die höchste Vollendung, die für die christliche Kunst mustergiltige Form erreichte die Plastik der romanischen Kunst in den Werken der sächsischen Schule, jener Mutterschule der Bamberger-Fränkischen, nämlich in den Bildwerken zu

#### Wachselburg und Freiberg.

Zunächst ist die prachtvolle Kanzel in der Klosterkirche zu Wachselburg, noch aus dem ersten Drittel des 13. Jahrhunderts stammend, zu nennen. Lebens- und ausdrucksvolle, sowohl in der Gewandung als den sinnigen Köpfen, schöne Hochreliefs füllen die architektonischen Rahmen ihrer Wangen aus: vorn der thronende Christus mit den Evangelistensymbolen, rechts und links zu ihm gewendet Maria und Johannes, erstere eine Schlange, dieser eine Menschengestalt unter den Füßen; auf den Seiten Cain und Abel mit Opfergaben, das Opfer Isaaks und Moses mit der ehernen Schlange.

Eine originelle, geradezu klassische Vollendung erreicht diese Schule in ihren zwei Hauptwerken, dem Wachselburger Hochaltar und der „goldenen Pforte“ zu Freiberg im Erzgebirge. Den ersteren,

einen großen Steinbau, zieren an der Letznerwand in Relief David und Daniel einerseits, Salomon und ein Prophet andererseits. Auf dem höheren mittleren Bogen des Altars erhebt sich eine imposante Kreuzigungsgruppe, von bemalten Rundfiguren aus Holz geschnitten (1873 zu Innsbruck restaurirt). Die Enden der Kreuzbalken gehen in dreipaßartige Bögen mit Reliefs, oben Gott Vater mit der Taube in der Linken, rechts und links ein fliegender Engel, aus. Unter dem Kreuze fängt eine liegende prophetenartige Gestalt in einem Kelche das Blut auf; Maria hat die weibliche Gestalt des Judenthums, Johannes die männliche des Heidenthums, beide bekrönt, unter den Füßen. Der Körper Christi ist schön und verständnißvoll durchgebildet, ähnlich aber noch vollendeter als die von Adam und Eva am Bamberger Dome. Christus blickt mit inniger Theilnahme auf Maria, diese zu Christus auf. Sie und Johannes sind zwei schönheitsvolle, schuldlose Gestalten mit reichem, natürlich bewegtem Faltenwurf, ruhiger, leidenschaftsloser Haltung, und ausdrucksvollen Mienen voll tiefen, aber stillen gemilderten Schmerzes. Die hoheitsvolle, erhabene, affektlose Schönheit dieser Gruppe wirkt um so ergreifender auf das unbefangene Gemüth, je weniger sie in Folge der inneren Wahrheit des in ihr pulsirenden religiösen Gefühls des künstlichen Affektes bedarf.

Mit den genannten Steinreliefs wetteifern die Reliefs und Rundbilder der „goldenen Pforte“ an inhaltsvoller innerer und äußerer Schönheit, nobler Decenz, unbefangener Bewegung, geistigem Adel und hoheitsvollem, unschuldigem Ausdruck der Köpfe. In dem perspektivisch angelegten Hauptportale wechseln vier nischenartig ausgehöhlte Pfeiler mit fünf ornamentirten Säulen. An den ersteren stehen auf vorgestellten Säulchen links Daniel, die Königin von Saba, Salomon und Johannes der Täufer, rechts Aaron, Betfabe, David und ein Prophet, über welchen Gestalten die Thiersymbole der Evangelisten hervorragen. Ueber den Kapitälern zieht sich ein Kämpferfries mit Blattornament hin und von diesem aus erheben sich die Rundbögen der Archivolten, entsprechend dem Charakter der Säulen

und Pfeiler. Die Archivolten sind mit Figuren bedeckt. Von feiner anatomischer Charakterisirung sind die auf den Ruf des Engels aus ihren Gräbern Auferstehenden in dem äußersten Bogen; in dem zweiten umgeben die Apostel einen Engel, der die Seelen in Abrahams Schooß trägt, in dem mittleren erscheint Christus inmitten von Engeln, in dem anderen noch Propheten und Heilige. Das so umschlossene Tympanon füllt die Darstellung der hl. drei Weisen, vortrefflich in den Raum komponirt: in der Mitte eine erhabene Madonna mit dem Kinde im reichfaltigen Gewande, zu Häupten zwei Engel, rechts die drei Weisen stehend und knieend von feiner, gehaltener Empfindung, links ein stehender Engel mit Lilie und Joseph in ruhender Lage. Auf den äußersten und innersten Säulen ruhen mächtige stilisirte Löwen und Sirenen.

Bei diesen wie den vorigen Steinbildern triumphirt in der That, wie Lübke (Plastik 474) richtig bemerkt, die Feinheit und Vollendung des Stils über die Ungunst des Materials (rother grobkörniger Sandstein). Die Gestalten haben das gleiche anmuthige, jugendliche Gepräge, dieselbe Innigkeit des Ausdrucks, den weichen Fluß der Gewänder, das allseitig entwickelte Formenverständniß. Hier ist nichts Unfreies mehr, aber auch nichts von dem Konventionellen der gleichzeitigen gothischen Skulptur.

## Kirchenuhren.

### III.

(Schluß.)

Es wäre aber unvollständig und ungerecht, wenn wir versäumen würden, wenigstens einige der Thurmuhrnenfabrikanten in unserem Lande zu erwähnen, deren Werke besondere Empfehlung verdienen. Ihre Fabrikate sind zwar in den Einzelheiten der Konstruktion wesentlich verschieden von den in letzter Nummer besprochenen, aber doch in ihrer Art korrekt entworfen und solid ausgeführt und darum auch preiswürdig und empfehlenswerth. Man darf eben nicht vergessen, daß in der Uhrenmechanik oft vielerlei Ideen zur Erreichung eines und desselben Zwecks anwendbar sind und, wenn sorgfältig ausgeführt, zu brauchbaren Resultaten führen.

Sprechen wir zuerst von dem System

Mannhardt, welches in unserem Lande durch die Fabrik von J. Perrot in Calv rühmlichst vertreten wird. Die eigentümliche Hemmung Mannhardts beruht auf der Einrichtung des sogenannten „freien Pendelgangs“, indem das 2,25 m lange, 125 k schwere Pendel, an seiner vortrefflichen Aufhängung von zwei parallelen Stahlfedern hängend, frei schwingt und nur alle Minuten einmal (d. h. je nach 20 vollen Oscillationen) durch ein eigenes Laufwerk einen sanften Impuls erhält. Dieses Laufwerk dient dazu, jede Minute das kleine Gewichtchen, welches den Impuls von konstanter Kraft ertheilt, wieder zu heben und gleichzeitig das Zeigerwerk um eine Minute vorwärts zu bewegen. Im Uebrigen steht das Uhrwerk still, nur das Pendel schwingt ununterbrochen. Hierin liegt ein wesentlicher Vortheil. Denn der Einfluß von Wind und Regen auf den Gang, welcher bei Thurmuhrn oft sehr merklich ist, indem er durch das Zeigerwerk auf das Pendel zurückwirkt, ist dadurch unmöglich gemacht. Daher kann auch eine Mannhardt'sche Uhr unbeschadet der Genauigkeit jede beliebige Anzahl Zeigerwerke in Gang setzen. Uhren von dieser Konstruktion sind ziemlich verbreitet und Interessenten können leicht bei jedem Uhrenmacher nach der nächsten Gelegenheit sich erkundigen, dieselbe aus eigener Anschauung kennen zu lernen.

Nach ganz originellem Plan sind die Thurmuhrn der wohlbekannten Firma Ph. Hörz in Ulm a. D. konstruirt, welche seit Jahrzehnten mehrfach prämiirt und durch Medaillen ausgezeichnet worden sind, unter anderem auch bei der Württembergischen Landesgewerbe-Ausstellung in Stuttgart 1881. Der Hörz'sche Gang ist daran leicht kenntlich, daß er eine Vergrößerung der in der Taschenuhrenmacherei schon lange mit vorzüglichem Erfolg angewandten „freien Ankerhemmung“ darstellt. Obgleich ich persönlich aus theoretischen Gründen nicht zu sehr für derartige Transpositionen begeistert bin (was mechanisch vollkommen ist im Kleinen, ist es nicht immer im Großen, selbst bei vortrefflicher Ausführung!), muß ich doch zugestehen, daß Hörz diese Vergrößerung mit bedeutendem mechanischen Geschick ausgeführt hat. Namentlich ist die Reibung während des Impulses durch zwei am Anker angebrachte Friktionsrollen, welche auf den schiefen Endflächen eines wohlgeformten Impulsstüdes, das am Pendel selbst angebracht ist, gleitend wirken, fast auf Null reduziert. Der größte Vorzug scheint mir aber darin zu liegen, daß Hörz das Geh-

wert ganz unabhängig für sich konstruirt und die Zeigerleitung und die Schlagwerkauflösungen durch ein eigenes Laufwerk besorgen läßt. Damit ist der schädliche Einfluß von Wind und Wetter, das ewig Veränderliche, vom Gang des Uhrwerks, welcher unveränderlich gleich sein sollte, gänzlich ausgeschlossen. Da auch die Verzahnungen wohl berechnet und in gutem Material (I. Qualität aus Bronze, II. Qualität aus Eisen) ausgeführt sind, so erscheint das gute Gangresultat, welches die Hörz'schen Uhren erzielt haben und überhaupt der Ruf dieser Firma als ein wohlverdienter.

Ueber die Preise der besprochenen Uhren kann ich aus Mangel an Raum nur kurz beifügen:

Preis von Thurmuhrn mit Viertel- und Stundenschlag sowie Nachschlagen der Stunden

	A	B
von Ph. Hörz:	500 M.,	1160 M.;
von J. Perrot:	600 M.,	1000 M.

(A bezieht sich auf Schlagwerke für Glocken bis zu 5 Str. Gewicht, B für Glocken bis zu 30 Str.)

Doch sind das nur ganz allgemeine Anhaltspunkte, indem die Preise sich natürlich mit den Einzelheiten jeder Bestellung etwas ändern. Hierüber müssen wir eben auf die Preiskataloge der genannten Firmen verweisen, welche ja auch selbst zur Ertheilung weiterer Informationen jederzeit bereit sind. Auch muß zum Schluß noch bemerkt werden, daß wohl manche andere Firma noch Empfehlung verdient hätte, wir aber in dieser kurzen Skizze uns eben, wie billig, auf die uns aus eigener Erfahrung näher bekannten Fabrikate beschränkt haben. Außerdem wollen ja unsere kurzen Mittheilungen nicht den Rath und das Urtheil von Sachverständigen überflüssig machen, sondern vielmehr Interessenten dazu ermuntern, sich durch eigene Anschauung bewährter Fabrikate und durch Besprechung mit erfahrenen Uhrenmachern davon zu unterrichten, was man bei der Reparatur oder Neuanschaffung einer Kirchenguhr heutzutage verlangen kann und verlangen soll. H.

### „Archiv“-Einband.

Auf mehrfache Anfragen diene zur Antwort, daß wir hoffen, demnächst einen Entwurf für einen einfachen, aber künstlerisch würdigen Einband des „Archivs“, sowie für eine Mappe zur Aufbewahrung der artistischen Beilagen mittheilen zu können.



# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Mr. 12.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 1. 35 durch die württemb. (M. 1. 20 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 1. 50 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, Preis 2. 50 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatt“ in Stuttgart, Urbanstraße 94 zum Preise von M. 1. 35 halbjährlich.

1885.

## An die Leser.

Indem wir unsere verehrten Abonnenten um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements ersuchen, kündigen wir zugleich an, daß wir nothgedrungen vom 1. Jan. 1886 ab den halbjährlichen Preis des Blattes von M. 1. 35 auf M. 2. 05 [durch die Postanstalten, durch den Buchhandel oder gegen Einsendung des Betrags direkt von dem Verlag der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“ in Stuttgart, Urbanstr. 94, bezogen] (bezw. M. 2. 20 für Bayern und das Reichsgebiet, 2 fl. 98 kr. für Oesterreich, 3 Fr. 40 Ct. für die Schweiz) erhöhen müssen.

Eine einzige Bemerkung wird genügen, diese Aenderung als eine Nothwendigkeit zu erweisen, welche nicht umgangen werden konnte. Da die Post pro Exemplar und Jahr von dem bisherigen Abonnementspreis 70 Pf. als Bestellgebühr entnahm, so blieben für Herstellung des Blattes noch 2 M. jährlich pro Expl. übrig. Daß um diesen Preis nicht 12 Nummern einer Kunstzeitschrift mit artistischen Beilagen erstellt werden können, wird eines besonderen Nachweises nicht bedürfen. Es genüge, darauf hinzuweisen, daß allein in diesem Jahr nur für Herstellung der Beilagen und Illustrationen für den laufenden, theilweise noch für den vorigen Jahrgang über 800 M. zu verausgaben waren. Es war unvermeidlich, daß allmählig ein großes Mißverhältniß zwischen Einnahmen und Ausgaben erwuchs, unter welchem bisher die Kasse des Kunstvereins zu leiden hatte, das man aber ins Gleichgewicht zu bringen weiter nicht zögern kann.

Wir wissen, daß die Steigerung des Abonnementspreises nicht selten eine Krisis für eine Zeitschrift heraufbeschwört. Wir haben aber zu unseren bisherigen Abonnenten das Vertrauen, daß keiner sich vom Blatt zurückziehen werde wegen einer Aenderung, die nicht bloß als gerecht, sondern als absolut nothwendig anerkannt werden muß. Wir hoffen ferner, daß alle bisherigen Freunde des Blattes mit neuem Eifer an dessen Verbreitung arbeiten und in weiteren Kreisen es empfehlen werden. Ja, wir wagen die Hoffnung, daß von Januar ab die Redaktion, der leidigen Existenz- und Nahrungsforgen entlebt, ihre ganze Kraft für möglichst tüchtige Herstellung des Blattes werde einsetzen können.

Ihr Hauptbestreben wird sein, auch künftig für die richtige Abwechslung zwischen Theorie und Praxis, für möglichst praktische Gestaltung und Nutzbarmachung der theoretischen Untersuchungen und für Aufbauung der Praxis und der praktischen Vorschläge auf dem allein soliden Boden gründlicher Theorie Sorge zu tragen.

Aus den für die nächste Zeit in Aussicht genommenen Hauptmaterien führen wir an:

Fortsetzung der Grammatik der christlichen Baukunst, der Mustererschule der monumentalen Malerei, der Studien über Plastik und Symbolik, Mittheilungen über Kunstschätze der Diözese Rottenburg, praktische Vorschläge für die Paramentik, Anweisungen für Fertigung von Kirchenstühlen, die Anwendung der Symbolik und ihre Grenzen, die Darstellung der Passion, hervorragende deutsche Wandmalereien, über Erweiterung von Kirchen und Behandlung und Vereblung von Barock- und Pöppel-Altären, praktische Erfahrungen bei Kirchenbauten, über die neueren Versuche, die christliche Symbolik aus dem Heidenthum herzuleiten u. s. w. Namentlich soll auch die Literatur im weiteren Umfang berücksichtigt werden.

Redaktion und Verlag des „Archivs“.

## Die. Musterschule der monumentalen Malerei.

Von Prof. Dr. Reppner.

(Fortsetzung.)

Es ist wahr, die Sieneser Schule befaßt sich viel mit den Neußerlichkeiten; das Detail wird namentlich auf Tafelbildern mit minutiöser Sorgfalt behandelt; wo Giotto mit einigen Strichen fertig wäre, da verwenden sie fast übertrieben viel Zeit darauf, Pracht und Prunk zu entfalten in Teppichen, Tapeten, Kleidern, in flott aufgeputzten Goldgründen, in schimmernden mit feinen Dessins durchzogenen Heiligenscheinen, in der auf Glanz und Effekt abzielenden Kolorirung. Aber dieser Prunk ist weit entfernt, den Bildern einen weltlichen Anstrich zu geben; denn man sieht, daß er nicht aus Eitelkeit und Prunksucht angebracht ist, sondern im Streben, für die heiligsten Gedanken und Gefühle auch das bestmögliche Gewand zu schaffen.

b) Auch diese Schule inauguriert sich mit einem Madonnenbild, einem Tafelbild, in Tempera gemalt, von Guido da Siena (wahrscheinlich Guido Graziani, seit 1278 nachweisbar) in San Domenico in Siena (zweite Kapelle links vom Chor). Der nach Wort und Sinn gleich weichen Inschrift

»Me Guido de Senis diebus depinxit  
amenis,  
Quem Christus lenis nullis velit agere  
penis«

ist die Jahrzahl 1221 vorgelegt. Wäre diese chronologische Angabe richtig, so wäre diese Madonna älter als die von Cimabue und es wäre in ihr die erste Ankündigung einer neuen Zeit gegeben; dann wäre Siena Florenz zuvorgekommen. Aber man nimmt heutzutage allgemein an, daß ein Restaurator die ursprüngliche Jahrzahl 1271 oder gar 1281 hinaufdatirt hat.

Der ganzen Anlage nach ist das Bild byzantinisch: die steife Haltung der auf dem Thronesseln sitzenden Figur, die langgeschlittenen Augen, die großen Augen, die herabgezogenen Mundwinkel, die durch einen dicken Mundbogenstrich gegebenen Augenbrauen, die schlecht gezeichneten Hände, eine gewisse Grämlichkeit und Morosität der Gesichter, die häßlichen Engel, — all das sind Erbstücke der alten Kunst.

Und doch zieht durch das Bild das Wetterleuchten einer neuen Zeit. Der Ausdruck einer gewissen Wehmuth im Gesicht Mariens, die rechte Hand, welche auf das Kind hinweist, das der Mutter in weicher Bewegung zugewendete Anlitz des Kindes, — das sind Spuren eines neuen Geistes. Eine freundliche Kolorirung dämpft sodann jene Mistöne und gibt dem ganzen Bild eine ergreifende, melancholisch weiche Stimmung. In ihr kündigt sich die anmuthige poetische Richtung der sienesischen Schule an.

c) Die Stelle, welche Giotto bei den Florentinern einnimmt, füllt Duccio di Buoninsegna (geb. ca. 1260) in der Sieneser Schule aus. Er schuf nicht in einem Freskenzyklus, sondern in einem zweiseitig bemalten Tafelbild von ungeheuren Dimensionen in ähnlicher Weise ein Kompendium der sienesischen Kunst, wie die Arenakapelle ein solches der florentinischen genannt werden kann. In einem ehrenvollen Schreiben erhielt er vom Magistrat den Auftrag, dies Altarbild für den Dom zu liefern, und er versprach, so gut zu arbeiten als er könne und wisse und der Herr es ihm verleihen werde. Nach zwei Jahren war das Werk fertig; Volk, Magistrat, Geistlichkeit und Ordensleute geleiteten es im Triumphzug in den Dom.

Kaum ein Jahrhundert später folgte freilich für das Bild auf den Triumphzug ein Martyrium. Man nahm es vom Altar herab, warf es in eine Kammer, schlug die reichen Rahmenverzierungen ab, sägte es mitten entzwei und henkte es schließlich stückweise an verschiedenen Orten auf. Die beiden Hälften findet man jetzt an den beiden Enden des Querschiffs, die Predella in der Sakristei des Domes.

Die Bedeutung dieses Bildes liegt in zwei Momenten, einem praktischen und theoretischen. In einem praktischen: es ist das größte und großartigste Andachtsbild, welches die Welt bis dahin gesehen hatte; hierauf wird zunächst der Jubel des Volkes zu beziehen sein. Die theoretische Bedeutung aber liegt darin, daß auf dieser Altartafel zugleich der Katechismus angeschrieben ist für die ganze sienesische Schule.

Auf der einen Seite, man kann sie den lyrischen Theil des Gedichtes in Farben

nennen, ist die Madonna auf dem Thron dargestellt, umgeben von einer reichen Ehrenwache von Engeln und Heiligen (Johannes Ev., Paulus, Katharina, der Täufer, Petrus, Agnes, die vier Schutzpatrone der Stadt, die Bischöfe Savinus, Anjanus, Kreszentius und Viktor). Dieses Bild, die *Majestät* genannt, hat die fromme Inschrift: *Mater sancta dei, Sis causa Senis requiei, Sis Ducio vita, Te quia pinxit ita*. Der Aufbau der Komposition ist ganz der seit allem übliche: Maria mit dem Kind auf dem Thron, die Engel und Heiligen in parallelen Reihen aufgestellt, die Patrone knieend. Aber die „*Majestät*“, welche Duccio anstrebt, ist nicht mehr die kalte, starre des Byzantinismus, sondern eine milde, herzbewegende. So wenig in der Haltung der Madonna und des Kindes geändert ist, so streng selbst der Gesichtstypus Mariens nach der Ueberlieferung festgehalten ist, so zeigt doch Gestalt und Gesicht zugleich eine gewisse Weichheit und Lieblichkeit, welche sympathisch berührt. Freier bewegt sich der Meister bei Darstellung der Engel und Heiligen. Ihre Stellungen sind natürlicher und mit mehr künstlerischem Sinn arrangirt. In den Köpfen der Engel und weiblichen Heiligen ist eine Schönheit und Anmuth erreicht, welche entzückt; die Engel, welche zutraulich das Köpfchen auf die Sessellehne legen, tragen die süßesten Empfindungen auf ihrem Antlitz. Die weiblichen Figuren sind weich hingegossen; ihre Haltung und ihr Gesichtsausdruck ist ganz Grazie, während die männlichen Gestalten starke Muskulatur, derbe Gliederbildung, festblickendes Auge, starkknochige, gedankenvoll durchfurchte Köpfe haben. Das bleibt fortan stehender Kanon für die ganze sienesische Malerei. Aber auch die sorgfältige Kolorirung, das Streben, die Leuchtkraft der Farben zur Geltung zu bringen, ist als Kunstpflicht schon in diesen technischen Katechismus der Schule aufgenommen.

Die Rückseite des Bildes erzählt in episch-dramatischem Stil in 42 Szenen das Leben Jesu und die Passion von der Verkündigung an bis zur Himmelfahrt und dem Tod Mariens. Die 24 Bilder der Passion bilden noch ein Ganzes und sind in der Kapelle des Sakramentes zu suchen; die anderen 18 sind zerstreut, einige davon

in der Sakristei; ein Stück, die Geburt Christi darstellend, hat man neuestens für das Berliner Museum erworben. („*Allg. Ztg.*“ v. 11. Juli 1885.) Hier vermißt man freilich die dramatische Kraft Giotto's; es ist klar, daß auf dieser Seite des Altarbilds die Schwäche Duccio's und aller Sienesen, die Unsicherheit und Unbeholfenheit in der Komposition sich ganz anders fühlbar machen muß, als auf der Vorderseite, welche nur die ruhige Existenz der Seligen zu schildern hatte.

Duccio hat in diesen sämtlichen Bildern vielleicht nicht Einen neuen Entwurf versucht. Er begnügt sich damit, die bisher üblichen Arrangirungen der einzelnen Szenen einfach herüberzunehmen, die groben Fehler an ihnen zu corrigiren, sie richtig zu zeichnen und mit Leben und Bewegung zu durchdringen, wobei er aber nicht selten in hastiges Wesen, in fiebrige Nervosität verfällt. Er hat Gefühl und strebt nach warmem Gefühlsausdruck; aber da nicht immer eine klare, bestimmte Idee, ein entschiedener Kompositionsgebante das Gefühl beherrscht, so zerfließt es manchmal wirkungslos; die Darstellung läßt vor übermäßiger Wärme kalt, hat vor lauter Ergriffenheit nichts Ergreifendes mehr.

(Fortsetzung folgt.)

## Aphorismen

aus dem Gebiete der kirchlichen  
Symbolik und Ikonographie

Von Pfr. Dezel.

Die evangelistischen Symbole.

Ueber die vier evangelistischen Symbole ist bereits, namentlich was deren Bedeutung anlangt, im *Kirchenornament* von Laib und Schwarz (Jahrg. 1867. IV. p. 51) ausführlich gehandelt worden. Das hier Gesagte soll ein Nachtrag sein und namentlich über deren Verwendung Einiges ergänzen.

Die vier evangelistischen Symbole sind: Adler, Mensch, Stier und Löwe, bezeichnend die vier Evangelisten: Johannes, Matthäus, Lukas und Markus. Wie die biblischen Darstellungen der vier Evangelisten findet man auch die symbolischen Zeichen derselben schon gegen Ende des 4. Jahrhunderts, nachdem bereits schon seit dem 2. Jahrh. die vier geheimnißvollen Thiere bei Ezechiel (1, 5) und in der Apokalypse (4, 6 f.) auf die vier Evangelisten bezogen werden. Zum erstenmale findet man die Darstellung in der

Mosaik von S. Pudenziana, welche von de Rossi und Garucci (vgl. Real-Encyclopädie der christl. Alterthümer v. Kraus. Freiburg. 1882. Bb. I. 460 f.) in die Zeit des Papstes Siricius (385—398) gesetzt wird.

Der untere Theil des Gemäldes ist von dem zwischen den Aposteln thronenden Erlöser eingenommen; in dem oberen sieht man die vier evangelistischen Zeichen neben dem Kreuz: links (vom Beschauer) Engel und Löwe, rechts Stier und Adler, jeder mit zwei Flügeln. Der Zeit nach folgen die Darstellungen der Mosaiken von S. Sabina (zerstört) und S. Maria Maggiore, aus der Zeit Sixtus III. (432—446), des Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna um 440, der Basilika der Fausta in S. Ambrogio zu Mailand (nach 385, wohl 5. Jahrh.), und diejenigen von S. Paolo fuori le mura bei Rom. (Zeit Leo's I., 440—461); letztere sind insofern bemerkenswerth, als Löwe und Adler, die hier allein erhalten sind, einen Nimbus haben und geschlossene, mit Edelsteinen gezierte Bücher vor sich tragen. Ferner enthalten diese Zeichen die Mosaiken von S. Cosma e Damiano in Rom (ca. 530), S. Apollinare in Classe (hier veränderte Ordnung: es folgen sich von links nach rechts Adler, Engel, Löwe und Stier, alle mit Nimbus und Büchern), S. Teodoro in Rom (ca. 640), S. Prassede, Apstis, wo die Reihenfolge von links nach rechts da ist: Löwe und Engel, Adler und Stier, alle mit Flügeln, Nimbus und Buch; endlich S. Marco in Rom (Mosaik von Gregor IV., 828—844): Stier, Engel, Adler, Löwe, alle mit Flügeln, Nimbus und Buch.

Nußer in den Mosaiken finden wir die evangelistischen Zeichen auch auf Elfenbeinen, Brustkreuzen und Münzen schon sehr frühe angewendet. Auch das ganze Mittelalter hindurch werden diese Symbole sehr oft gebraucht; wir finden sie häufig auf Stations- und Prozessionskreuzen (gewöhnlich an den vier Enden), an Kanzeln, Taufsteinen, Gewölbeschlusssteinen, Grabsteinen, Glocken u. s. w. Sie haben gewöhnlich den Nimbus und halten bald ein Buch bald eine Schriftrolle, auf welcher der Name des Evangelisten steht. Oft werden sie auch abgebildet bloß mit den Köpfen und werden diese dann von je sechs Flügeln umgeben nach Ezech. 1, 10. (Weispiel bei Klein, kirchl. Kunst, Lief. I. Taf. X.)

Die Bedeutung der evangelistischen Symbole und ihre Stellung, die sie darnach einnehmen, ist also wie wir oben sahen, schon in der altchristlichen Zeit eine verschiedene, wie auch die Kirchenväter Irenäus, Augustinus und Hieronymus eine verschiedene Erklärung von ihnen geben. Des letzteren hl. Kirchenvaters Auffassung aber ist die-

jenige, die sich durch ihre Einfachheit und praktische Brauchbarkeit zur Darstellung durch die christliche Kunst am meisten empfahl und die darum auch heute noch die meiste Anwendung findet. Der hl. Hieronymus läßt die Einzelgestalten, wie sie der hl. Johannes in seiner Offenbarung (Apoc. 4, 6—8) schaut, bestimmt aber die Reihenfolge nach Ezechiel, arrangirt zugleich mit Anordnung der Symbole die Reihenfolge der Evangelisten nach der vom Canon angenommenen historischen Zeitfolge, und führt schließlich einfach noch den Nachweis der Uebereinstimmung der einzelnen Evangelienanfänge mit den betreffenden Symbolen. Darnach bedeutet die Menschengestalt St. Matthäus, denn er beginnt wie auch St. Chrysostomus sagt, mit dem Fleisch, (*Ματθαῖος . . . ἀπὸ γὰρ τῆς σαρκὸς ἄρχεται* in ps. 44 p. 172) d. h. mit der Stammtafel des fleisch- und menschengewordenen Sohnes Gottes, seiner Empfängniß, Geburt; auch tritt der Gottmensch vorzüglich in seinem Evangelium hervor. Der Löwe sinnbildet St. Markus: sein Evangelium beginnt mit Johannes dem Täufer „der Stimme des Rufenden in der Wüste“. Der Stier, das Opferrind sinnbildet St. Lukas: er beginnt mit dem Opfer des Zacharias in den Tagen des Herodes. Der Adler endlich bezeichnet den Evangelisten Johannes, weil dieser selbst oft Adler genannt, gleich bei Beginn seines Evangeliums einen so erhabenen Schwung nimmt, gleichsam wie der Adler zur Sonne fliegt; er verkündet die ewige Abstammung des Logos vom Vater: *In principio erat verbum* etc. Darnach würde sich denn auch die Stellung richten, welche die Künstler den Symbolen zu geben hätten.

Denken wir uns ein Christusbild, das in seinen vier Ecken von den vier Symbolen umgeben ist (z. B. in einem Evangeliarium der Domkirche zu Trier aus dem 9. Jahrh.), so kommt vom Beschauer aus links (heraldisch gesprochen rechts) der Mensch, rechts der Adler, unten links der Löwe, rechts der Stier zu stehen. Mensch und Adler, als Bewohner der höheren Regionen werden oben, Löwe und Stier, weil auf der Erde lebend, unten angebracht. Wenn sie an den Endpunkten des Kreuzes, eines übergestellten Vierecks oder rings um einen Kreis stehen, so ist der Adler oben, der Mensch unten; doch kommen auch Ausnahmen vor. Nebeneinander gestellt ist die Reihenfolge gewöhnlich nach der Zeitfolge geordnet, in welcher die Abfassung der Evangelien geschah, also: Matthäus, Markus, Lukas, Johannes.

Die Kirchenväter beziehen aber die evangelistischen Symbole nicht bloß auf die Evange-

listen selbst, sondern auch auf Christus. Der hl. Augustinus sagt (Serm. 210, 5): natus ut homo, operatus ut leo, immolatus ut vitulus, volavit ut aquila. St. Hieronymus: qui fremuit ut leo, qui volat ut aquila, qui dicit ut homo, qui immolat ut sacerdos — Christus homo nascendo, vitulus moriendo, leo surgendo, aquila est ascendendo. Eine gleiche Erklärung finden wir auch im Mittelalter. Ein Evangeliiarium in Solio, welches der hl. Kapelle in Paris von Karl V. im Jahre 1379 gegeben wurde, enthält folgende Verse, welche die Erklärungen kurz wieder geben, die man im Mittelalter für diese geheimnißvollen Attribute gesucht hatte:

„Quatuor haec dominum signant animalia  
Christum.

Est homo nascendo, vitulusque sacer moriendo.

Est leo surgendo, coelos aquilaque petendo.

Nec minus hos scribas animalia ipsa figurant.

Bei Matthäus also wird Christus als Mensch geboren, er stirbt als Opfer beim hl. Lukas, als Löwe steht er auf beim hl. Markus und er steigt mit dem Adler des hl. Johannes gegen den Himmel.

Die vier Symbole der Evangelisten werden auch oft in eine einzige Gestalt, das sog. Tetramorph (d. i. Viergesicht) zusammengezogen und wie nach Ezechiel (1, 5–12) die einzelnen Gestalten Flügel haben, so auch das Tetramorph, das gleichfalls nach diesem Propheten entstand, der da sagt, daß vier Gesichter und vier Flügel in einer Gestalt sich vereinigten. Diese Verbindung fand schon sehr frühe statt, weil, wie die Kirchenväter sagen, die vier Evangelisten im Geiste doch nur ein Einziges sind. Ein bekanntes Exemplar zeigt ein Evangelienpult in Ulm.

Eine bizarre, nicht nachzuahmende Idee ist es, den menschlichen Gestalten der Evangelisten die Köpfe der symbolischen Thiere aufzusetzen, wie es namentlich in vielen mittelalterlichen Miniaturen zu treffen ist.

### Nachtragsbemerkungen zur Nürnberger Ausstellung.

Aus beruflichen Gründen konnten wir die internationale Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen und Legierungen erst in den letzten Wochen ihrer Dauer besichtigen, daher auch in diesen Blättern keine zum Besuch einladende oder beim Besuch orientirende Besprechung derselben geben. Wir wollen aber jetzt, nachdem der Schluß der Ausstellung erfolgt ist, wenigstens in einigen Worten auf sie zurückkommen, denen, welche sie gesehen, zur Auffrischung der Erinnerung, den andern zu einigem Ersatz für den ihnen entgangenen Kunstgenuß. Sollen die Ausstellungen über das Niveau der Jahrmärkte

erhoben werden und sollen sie einen wirklichen segensreichen Einfluß auf Kunstgewerbe und Industrie ausüben, so muß man — das wurde in Nürnberg richtig erkannt — an Stelle der Weltausstellungen und allgemeinen Ausstellungen die Fachausstellungen treten lassen. Hier läßt sich noch einigermaßen Vollständigkeit und Uebersichtlichkeit, gründliche Belehrung und instruktive Anlage erstreben und erreichen. Das Gebiet, welches die Nürnberger Fachausstellung für sich belegte, ist ohne Zweifel ein höchst interessantes; es ist zugleich ein Gebiet, auf welchem die kirchliche Kunst von den ersten Zeiten an daheim war und das sie mit ihren herrlichsten Schöpfungen und Meisterwerken bereicherte. Daher konnte auch die kirchliche Kunst von dieser Ausstellung nicht ausgeschlossen werden. Selbstverständlich reden wir hier allein von ihr.

Wir begegneten ihr in der historischen und in der modernen Abtheilung, nicht allzuhäufig in der ersteren, spärlich in der letzteren. Aus manchen Anzeichen glaubten wir schließen zu müssen, daß die Ausstellungskommission auf ihre Vertretung kein übergroßes Gewicht gelegt habe. Von Internationalität konnte in Bezug auf die kirchliche Kunst die Rede nicht sein; außerdeutsche Werke fehlen ganz; einen großen Kasten füllten Werke aus Einer Gegend. Ueber die Geschichte der kirchlichen Metallkunst einen Ueberblick zu gewinnen, war nicht möglich; die Lücken waren zu groß, Zeiten und Länder zu ungleichmäßig vertreten, das 15. und 16. Jh. zu unverhältnißmäßig stark berücksichtigt. Der Katalog wollte zwar zu einer chronologischen Betrachtung anleiten, indem er die Gegenstände wenigstens in folgende Rahmen brachte: VII. Jh. v. Chr. — III. Jh. n. Chr., III. bis VIII. Jh., VIII–XVI. Jh. u. s. f.; allein in der Aufstellung war die Katalogreihenfolge nicht eingehalten worden; alle Nummern, Gegenstände, Zeiten waren durcheinander gestellt: neben den Pokalen die Messfelle, neben Häringsmaß das Ostensorium neben No. 344 No. 907. Dadurch wurde jeder Versuch, die kirchliche Kunst in ihrer Entwicklung zu studiren, zum voraus verleidet und unmöglich gemacht. Unseres Ermessens hätte die kirchliche Kunst auf dieser Ausstellung wenigstens einen eigenen Platz für sich beanspruchen dürfen, und es hätte doch wohl müssen möglich sein, die Aufeinanderfolge im Katalog auch in der Aufstellung durchzuführen. Ob es auch in der Macht der Kommission gelegen gewesen wäre, die moderne kirchliche Ausstellung günstiger zu gestalten, entzieht sich unserer Beurtheilung.

Doch vergessen wir nicht über dem, was wir vernüßten, das was vorhanden war. Numerisch am stärksten vertreten waren die Kelche. Doch gehörten die ausgestellten Exemplare ausschließlich dem gotthischen und Renaissance-Stil mit dem 15. und 16. Jh. an; ihrer größeren Zahl nach sind sie Eigenthum der evangelischen Landeskirche Augsburgischen Bekenntnisses in Siebenbürgen. Ein gewisser Stufengang in der Behandlung dieses kirchlichen Gefäßes war wohl zu verfolgen. Ein Kelch von Schellenberg (Siebb.) zeigte den ganz unvermittelten Uebergang vom Fuß zum Schaft; der unter dem ganz schmucklosen Nodus sich trichterförmig erweiternde Schaft ist einfach in den runden, ebenen, nicht ansteigenden Fußsteller eingelassen. Die hieraus entstehende harte Drehung zweier Linien, sucht ein Kelch aus Hahnbach wenigstens etwas zu runden; er stellt so den Uebergang her zu den sanft geschwungenen Linien, in welchen ein besseres Kunstverständnis den Fuß in den Schaft emporleitet. Diese waren schon wahrzunehmen bei den sonst sehr einfach gehaltenen Kelchen von Nadeln, Mettersdorf, Klossdorf, Michelsberg (Siebenbürgen); der sechsblättrige Fuß entbehrt hier allen weiteren Schmuckes; um die Kuppel ist beim erstgenannten ein einfaches Schriftband gewunden; das mit vierkantigen Vossen oder Zapfen im Kreuz durchgezogene Pomellum ist mit eingewirktem Laubornament geschmückt und unter und über dem Nodus ist ein mit Buchstaben besetztes Band die einzige Zierde. Gleich einfachen und charaktervollen Aufbau zeigt ein Kelch von St. Lorenz in Nürnberg, dessen große Kuppel mit den steilaufsteigenden Wänden sowenig besonders verziert ist, als die Fußfläche; dagegen ist der Fußrand und ebenso der Schaft über und unter dem Knopf mit durchbrochenem Vierpaßornament schön belebt. Bedeutend reicher behandelt ist ein Kelch aus der Sebalbkirche, welcher eine sehr glückliche, leichte Ueberleitung vom Fuß zum weitausladenden Knopf und von da zur Kuppel aufweist, zugleich aber bis in die Mitte der Kuppel von aufgesetzten getriebenen Laubornamenten köstlich umspinnen ist. Ein Kelch aus Meibach (spätgoth.) erreicht nicht die einfache Schönheit seines Aufbaus, übertrifft ihn aber an Reichthum der Dekoration; hier hält sich das aufs feinste gearbeitete Laub-, Ranken- und Blumenwerk nicht mehr platt an die Fläche angeschmiegt; es wächst und wuchert empor, windet sich vom Fuß aus am Schaft hinauf, und umrankt den sechsseitigen sternförmigen Knopf und die ganze Bauchung der Kuppel. Wenn beim Anblick dieses Meisterwerks auch praktische

Bedenken aufsteigen und man sich fragt, wie die verschlungenen, sich weit hervor und hoch hinaufwagenden Ornamente zur Benützung beim Gottesdienst und zu Reinigungsversuchen sich stellen mögen, so ist doch die Ausführung von solch nobler Pracht, daß man ein Staunen nicht unterdrücken kann. Eine originelle geschmackvolle Verzierung, welche Nachahmung verdienen würde, war zu sehen, an Kelchen aus Tartlau (1529) und aus Neys. Ihr Schmuck besteht aus aufgelegtem Filigran; beim einen sind die sechs Felder des Fußes, beim andern die Kuppel mit Filigranstreifen umspinnen, in welche Goldperlen eingestreut sind, so daß Fuß und Kuppel mit einem köstlichen Netz umzogen erscheinen.

Aus der nicht sehr großen Zahl alter Bronze-Crucifixe ist hervorzuheben das dem Gewerbemuseum zu Nürnberg gehörige, dem Giovanni di Bologna zugeschrieben, (dem auch im Museum in Sigmaringen drei Stücke zugeschrieben werden) von hoher Vollendung. Außer einigen charakteristischen Mustern von Rauchfässern (interessant ein Exemplar mit rundem Körper, ganz ebenem Boden und kleinen Füßchen, aus dem großh. Antiquarium in Mannheim), von Wasserlöwen (Aquamantile), nennen wir ein Schiffchen von Kupfer mit Grubenemail (Eigenthum des Fürsten von Liechtenstein), als Beweis, wie das Mittelalter auch für Geräthschaften untergeordneter Bedeutung noch Kunstschönheit und Pracht übrig hatte, Johann Reliquiarien aus dem Besitz von Hemberger in Frankfurt (verkauft), dem Fürsten von Dettingen-Wallerstein und dem Stadtmagistrat in Nürnberg. Das letztere ist ein großer Schrein 150 cm lang 100 cm hoch, in der üblichen Form eines goldenen Hauses erbaut. Die Wandflächen der Lang- und Schmalseiten sind durch Strebe Pfeiler und Wimperge in Compartimente getheilt, in welche getriebene silberne Flachfiguren eingesetzt sind; die schrägen Dachflächen sind mit Messingziegeln belegt und den Dachfirst ziert eine lustige Krönung. Störend ist die rohe Art, in welcher die silbernen Figuren eingesetzt sind; es wechseln je zwei gleiche Figuren mit einander ab, was zum Schluß berechtigt, daß die Platten auf mechanischem Weg hergestellt d. h. wohl gepreßt und dann mit der Hand nachgearbeitet wurden; da nun die letzten zwei Compartimente nur halb so groß sind, als die anderen, so hat man die Figuren einfach entzweigeschnitten und so verstückelt angebracht, — gewiß ein rücksichtsloses Verfahren. Monstranzen waren nur zwei da, eine gothische von vergoldetem Kupfer, ausgestellt von Pickert in Nürnberg von ge-

wöhnlicher Form ohne seine Durchführung und die herrliche Monstranz aus dem Kloster Heiligkreuz in Donauwörth, jetzt im Besitz der Fürsten von Dettingen-Wallerstein, von 1513, 130 cm hoch. Dieses Prachtstück war ungeschickt posirt, so daß man den oberen Aufbau kaum sehen konnte. Die Konstruktion zeigt die kühnen überreichen architektonischen Formen der Spätgothik; mit ihr verwächst der Stammbaum Jesse, welcher aus der Brust des am Fuß der Monstranz gelagerten Stammvaters in zwei Nesten sich am Schaft emporrankt und mit den Blütenkelchen sammt Ahnenbrustbildchen die viereckige, edelsteinbesetzte Sakramentsnische flankirt; über der Nische sind unter reichem Baldachin die drei Kreuze angebracht, darüber die Madonna mit vier Heiligen, über ihr Jesus Salvator und zu oberst auf der hoch hinaufgeschwungenen Schlussfiale ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln. — Wie man selbst ein Geräth, das nur als notwendiges Uebel in Kirchen Verechtigung erlangen kann und an sich durchaus unideal ist, noch künstlerisch schön gestalten kann, zeigten vier Klingelbeutel aus den Lübecker Kirchen, im Renaissancestil; das sind keine Beutel, sondern silberne cylindrische Gefäße mit fein eiselirter, durchbrochener Ornamentik, an silbernem Schaft, der mit kleinen Glöckchen besetzt ist (ein ganz ähnliches Muster im Museum in Sigmaringen). Daß man aber ein altes gothisches Ciborium mit Charnier-Pyramidentafel und ein Gefäß für die hl. Oele, im Dreipaß gebaut (Kirche in Großschert und Michelsberg, Siebenbürgen) im kunstverständigen Nürnberg als „Weihrauchgefäße“ deklariren konnte, war mir unbegreiflich; wenn sie von jenen Kirchen als solche eingesendet wurden, so hätte doch sollen der Fehler korrigirt und den betr. Kirchen nahegelegt werden, daß sie die hl. Gefäße, deren Bestimmung sie nicht einmal mehr kennen, wieder an katholische Kirchen abtreten sollen.

Doch es ist Zeit, daß wir auf die moderneren Leistungen auf kirchlichem Kunstgebiet zu sprechen kommen. Einige Worte genügen hier. Franz Wüsten in Köln hat kirchliche Gegenstände von vollendeter Tüchtigkeit und Schönheit ausgestellt, eine Monstranz für Bacharach, gebaut nach dem Muster der Friblarer, im gothischen Stil, von architektonischer Haltung, und eine zweite für die Remigiuskirche in Bonn, deren Hauptkörper sich auf einem gleichseitigen Dreieck aufbaut; der Glaszylinder für Aufnahme des Santkissimum ruht auf einer reich mit Email geschmückten Kugel. Emailbilder auf vergoldetem Kupfer und Silber zeigen die vollendete Meistererschaft in der Emailtechnik.

Am reichsten hat in Kirchensachen Architekt Th. Prüfer ausgestellt, der in Berlin ein Atelier für Kirchenbau und Kirchenausstattung hat. Von ihm waren drei Kronleuchter (zu 16, 24, 48 Lichtern, aber mit viel zu kleinen Lichterschalen) zu sehen, nach guten alten Mustern, z. B. dem Comburger, gearbeitet. Auch ein Adlerlesepult und Kelche zeigen durchweg tüchtige Studien der alten Kunst. Uebrigens sei sogleich beigefügt, daß es sich hier um Utenfilien für protestantische Kirchen handelt; das verräth schon die Inschrift an einem kleinen Futteralkelch: „Verschbestek“, — ein häßlicher, nach Wirthshaus duftender Ausdruck; die Kelche sind auch alle aus vergoldetem Kupfer, ein Material, welches wir für unseren Gebrauch nicht adoptiren können. Wenn daher auch von Empfehlung des genannten Ateliers für Bestellungen seitens katholischer Kirchen Abstand genommen werden muß, so freuen wir uns doch aufrichtig, daß auch auf protestantischer Seite immer mehr die Erkenntniß durchbricht, daß die wahren Muster für kirchliche Geräthschaften im katholischen Mittelalter zu suchen sind.

Traurige Gebilde sind die von Metalldrucker König im Bamberg ausgestellten neu-silbernen Altarleuchter; ist schon die hier zur Verwendung gebrachte Technik eine wenig solide, so sind auch die Formen sehr geschmacklos; die angeschriebene Bemerkung: „die romanischen Altarleuchter sind nach Architekturmotiven vom Dom zu Bamberg ausgeführt“, mußte sich wohl auf ganz andere, als die (im Oktober) ausgestellten Leuchter beziehen; denn an den langen Stangen dieser Leuchter war nichts, was an den romanischen Stil, oder an Architekturmotive, oder an den Dom zu Bamberg erinnert hätte. Dagegen ist als tüchtige und geschmackvolle Eisen- und Kupferarbeit der von Seib in München ausgestellte Weihwasserkessel auf eisernem Ständer lobend zu erwähnen.

Man sieht hieraus, wie von einer reicheren oder glänzenden Vertretung der neueren kirchlichen Kunst auf dieser Ausstellung nichts zu finden war. Woran die Schuld lag, wissen wir nicht, kennen auch die Motive nicht, warum z. B. tüchtige Arbeiter wie Vanholzer in Rottweil, Feuerstein in Freiburg, dann die anderen Kölner und Rheinischen Meister nicht ausgestellt haben. Wenn Schen vor dem großen Markt und vor der Uebersülle von profanen Schmuckstücken Ursache der Fernhaltung war, so wissen wir das zu würdigen und zu achten. Auch nach unserer Ansicht soll die kirchliche Kunst, die alte und neue, sich nicht als Annex profaner Ausstellungen behandeln lassen, sondern für sich

in eigenen kirchlichen Ausstellungen aufzutreten.

Gerne hätten wir anstatt leerer Beschreibungen unseren Lesern einige Hauptstücke der alten Kunst in Nachbildungen mitgebracht. Daher waren wir sehr erfreut zu lesen, daß ein illustrirter Katalog die Führerschaft in der Ausstellung übernehme; wir hofften von seinen Illustrationen für unser Blatt Gebrauch machen zu können. In der heutigen Zeit der wohlfeilen Reproduktionen sollte ja in der That der Katalog einer Ausstellung neben der Beschreibung auch eine wenn noch so kleine und einfache Zeichnung der hauptsächlichsten Gegenstände enthalten. Illustrirter Katalog — das ist also eine sehr kluge, dankenswerthe Einrichtung; hoffentlich sind auch der alten kirchlichen Kunst einige Tafeln oder wenigstens Text-Illustrationen zugewendet worden. Wir öffnen, — wir blättern, — nichts als Text . . . der Katalog ist zu Ende, — die Annoncen beginnen, — da sind allerdings Illustrationen: Fabriketablisseménts, Fabrikmarken, Maschinen u., aber die können doch wohl nicht gemeint sein. Wir schütteln den Kopf und wissen die Geheimnisse des „illustrirten Katalogs“ nicht zu finden, bis wir am Ende der letzten Textseite die verschämte Bemerkung lesen: „die Zierleisten und Initialen für den Katalog hat die Kaiserl. Reichsdruckerei in Berlin zu beschaffen die Güte gehabt.“ Beim nochmaligen Durchsehen finden wir nun allerdings einige Initialen, Schlußvignetten, Zierleisten, und es wird uns klar, daß diese dem Katalog den Namen eines illustrirten Führers eingetragen, aber noch klarer wird uns, daß es denn doch lächerlich ist, von solch unschuldiger Dekoration einen solch vielversprechenden, hochtönenden Titel herzuleiten.

Es waren aber nicht einmal photographische Aufnahmen von den alten Gegenständen zu haben; das war mir förmlich unbegreiflich; bei den heutigen Fortschritten der Photographie sollte man doch eine Ausstellung vor allem dazu benützen, um die aus aller Welt zusammengetragenen Gegenstände photographisch aufzunehmen; so erst kann ja die Wirkung der Ausstellung sozusagen fixirt und in weitere Kreise getragen werden.

Als Ersatz dafür bieten wir unseren Lesern eine Tafel mit Abbildungen von Kirchengeräthen aus dem Schatz der Heiligkreuzkirche in Gmünd. Da fällt vor allem ins Auge die große gothische silberne Monstranz. Zur Hauptpyramide leiten die zwei Fialenthürmchen auf beiden Seiten hin; der Mittelbau hat zum Hauptkörper die ziemlich soliden und massiven, da-

bei doch aller Schwere entledigten imitirten Mauerwände mit den beiden offenen Rundbogenfenstern oder Nischen; zwischen ihnen steht der Glaszylinder mit seiner überaus reichen Krönung die theils auf den Seitenwänden aufruht, theils von zwei köstlichen, aus gewundenen Baumstämmchen gebildeten Säulchen getragen wird. Eine Eigenthümlichkeit ist der gebuckelte Fuß, Robus und Hals des Unterbaus, welche an die Ananaspokale erinnern; die Finkleiste ist mit einer feinen Nebenguirlande umschlungen. Die reiche Fülle kleiner Statuettchen, die sehr glücklich angebracht sind, erhöht die Wirkung des Ganzen.

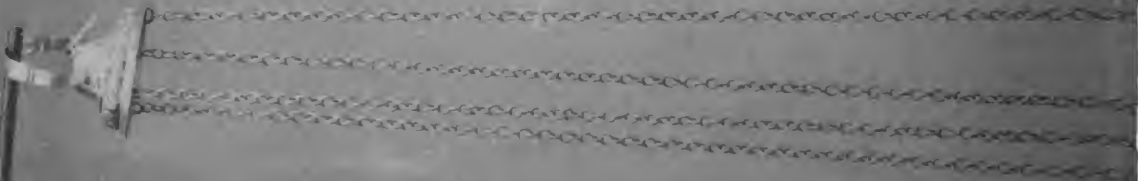
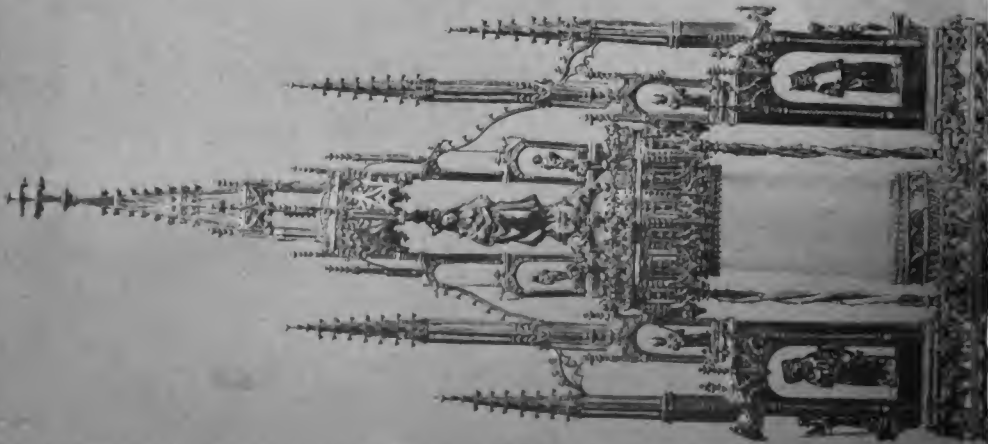
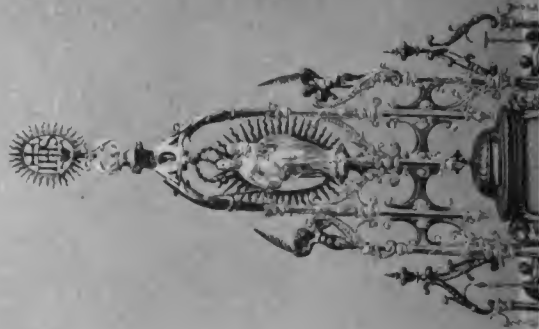
Sehr interessant und von hoher Schönheit ist aber auch die andere Monstranz im Renaissancestil, welche sichtlich noch Reminiscenzen an den gothischen Hochbau an sich trägt. Bei ihr sind Säulchen die konstruktiven Elemente; auf dem Boden, der das Schaugesäß trägt, bauen sich zwei niedliche Sockel auf; sie tragen zwei Säulchen, die den Cylinder flankiren und auf ihren Kapitellen balusterartige Verlängerungen tragen; an diese Baluster stemmt sich mittelst geschweiffter Bindglieder der baldachinartige Oberbau an, der oben in eine Nische für das Madonnenbild verläuft; an den Sockeln der beiden Mittelsäulen aber sind mittelst konsolenartiger Ausläufer noch zwei kleine Nebensäulen befestigt, welche oben durch einen Baldachin mit den Kapitellen der Mittelsäulen verbunden sind und Nischen bilden für zwei Engel mit Leidenswerkzeugen. Die Byris mit dem Glaszylinder ist für sich behandelt und kann herausgenommen werden; besonders schön ist auch der Fuß, namentlich dessen Ueberleitung in den breiteren Aufbau. Die einzelnen Glieder sind von feiner Zeichnung und delikater Ausführung. Wem möchte es je einfallen, dies herrliche Meisterstück voll Charakter und Geschmack scheel anzusehen, weil es nicht gothisch ist, die Rose zu schelten, weil sie nicht Lilie ist?

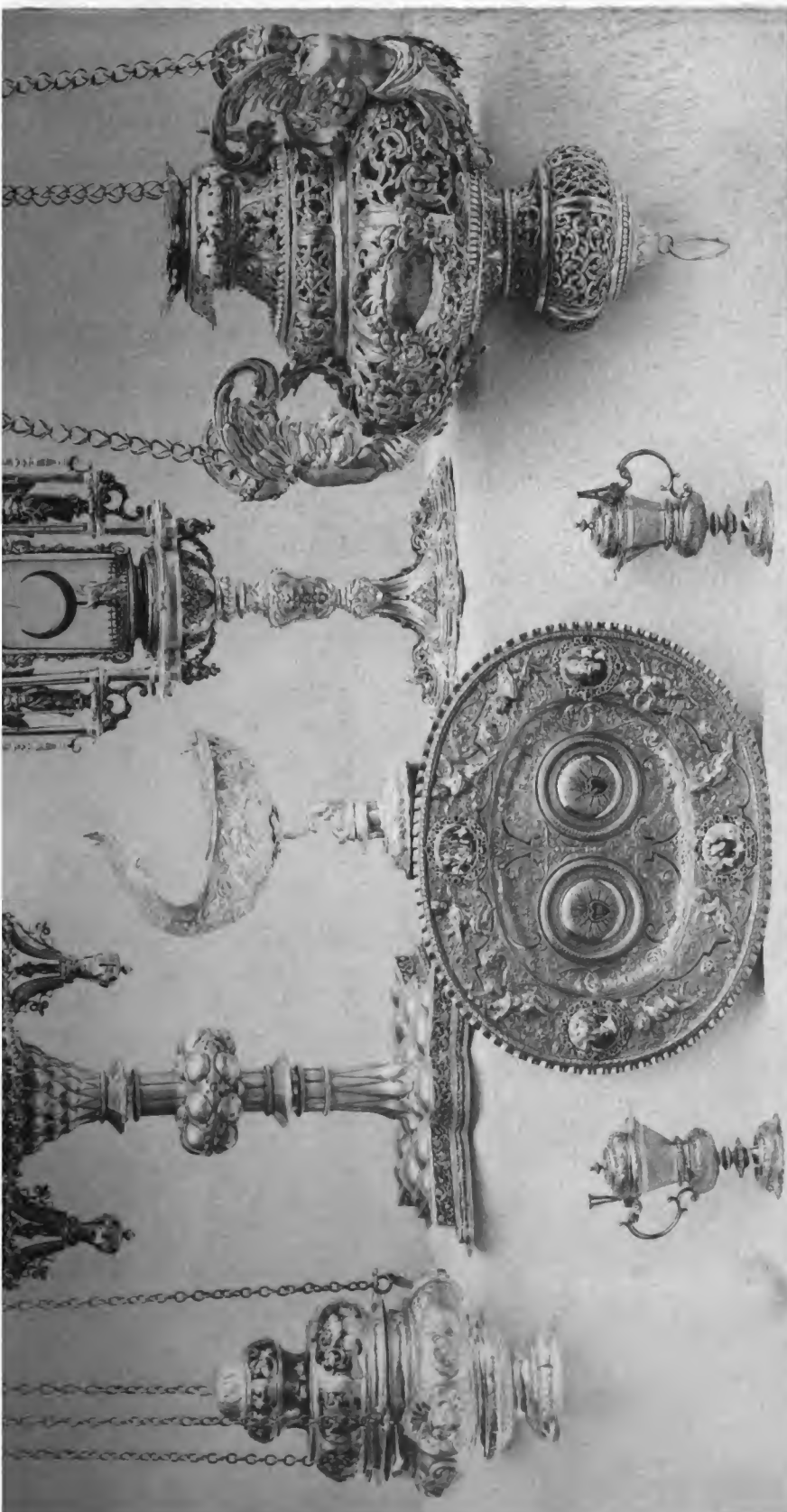
Beachtenswerthe Werke der Renaissance sind auch die silberne Lampe mit ihrem wundervollen Aufbau und ihrer prächtigen Ornamentik, welche von dem links hängenden, ebenfalls gut gebauten Rauchfaß nicht erreicht wird, dann das Schiffschiff mit dem Delphinfuß und die vergoldete Platte mit den Kännchen, welche wohl zum Feinsten gehören, was wir in Deutschland an solchen Arbeiten haben. —  
K e p p l e r.

Hierzu eine Beilage: Sechs Perlen aus dem Kirchenschatz der Heiligkreuzkirche in Gmünd, sowie Titelblatt und Register.



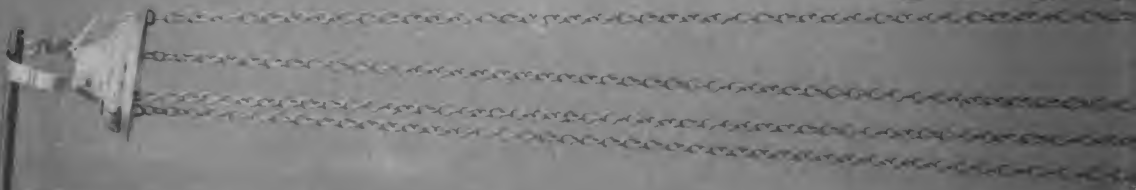
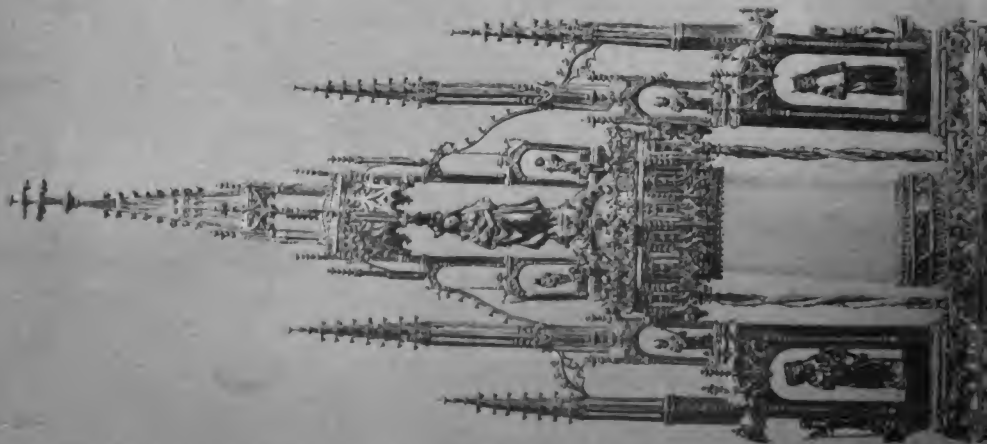
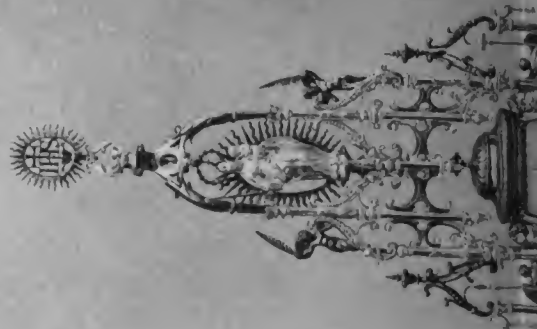


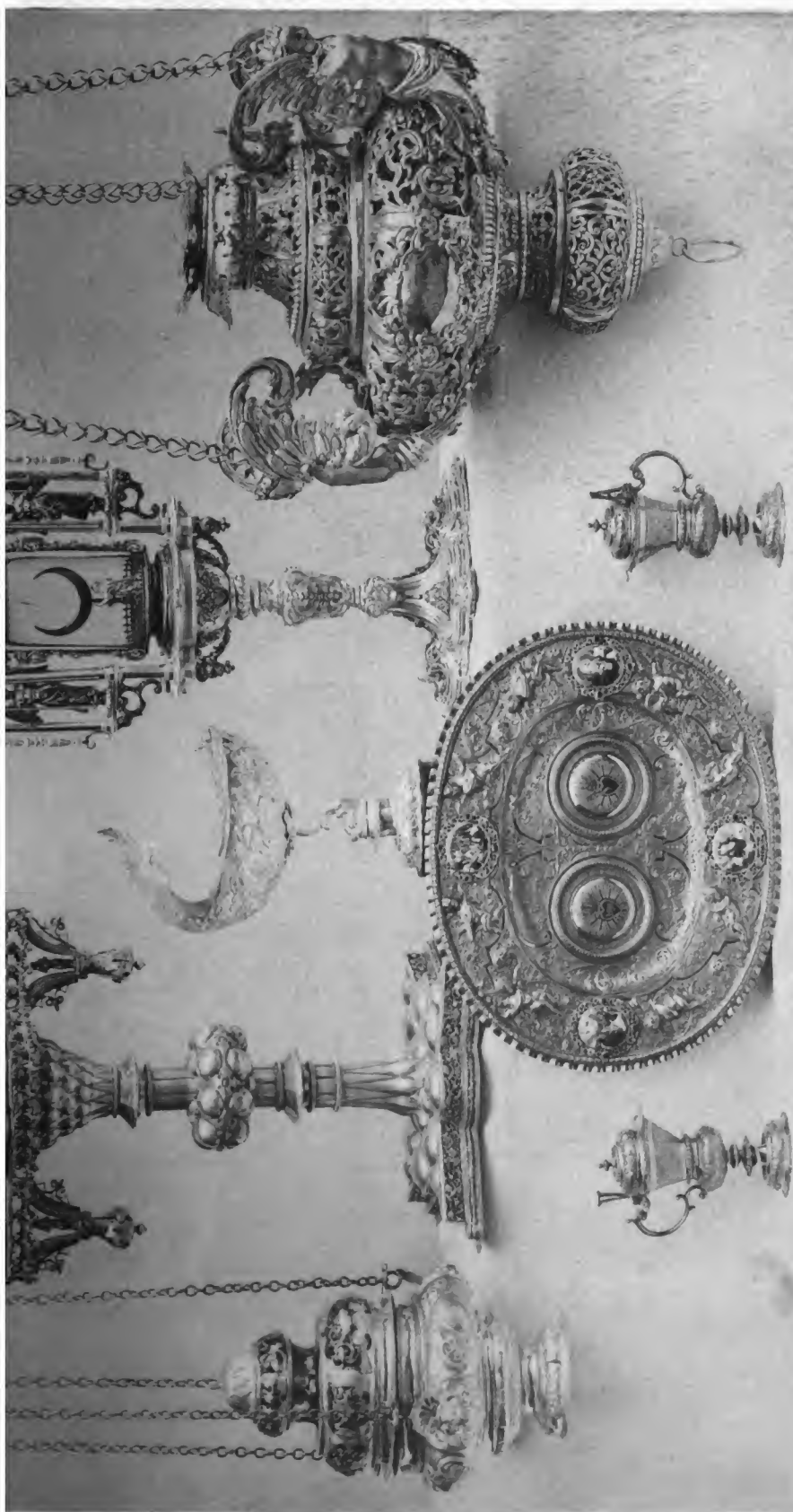




Aus der Heiligkreuzkirche in Gmünd.  
Archiv für christliche Kunst.  
1885. N° 12

Lithdr. v. W. Hoppel, Gmünd.





Aus der Heiligkreuzkirche in Gmünd.  
Archiv für christliche Kunst.  
1885. N° 12

Lichtdr. v. W. Poppel, Gmünd.

