

Archiv für christliche Kunst.



Herausgegeben

von

Professor Dr. Heppner.



IV. Jahrgang.

1886.



Stuttgart.

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

Alle Rechte werden vorbehalten.

Inhalts-Verzeichniß der einzelnen Nummern.

	Seite		Seite
Nr. 1. Was noch zu thun ist. Eine Neu- jahrsbetrachtung. Von Prof. Dr. Keppler	1	Entwurf eines frühgothischen Hoch- altars	64
Die Musterschule der monumentalen Malerei (Fortsetzung). Von Prof. Dr. Keppler	4	Nr. 7. Grammatik der kirchlichen Baukunst (Fortsetzung)	65
Wie man baut, wenn man kein Geld hat	9	Studien über Plastik (Schluß)	67
Einbanddecke fürs Archiv	12	Wandbekleidung mit Thonsfliesen (Schluß)	69
Literatur: Walter, Kunst im kath. Gotteshaus; Dezel, Kunstreise durch Franken	12	Maria Verkündigung in der christ- lichen Kunst. Von Pfr. Dezel	71
Nr. 2. Was noch zu thun ist. II.	13	Neresheimer Marmor	75
Die Musterschule der monumentalen Malerei (Fortsetzung)	17	Literatur: Steinhäuser, Kirchen von Salzburg	76
Mechanisches über Kirchenglocken. I. Literatur: Münzenberger, Geschichte der Altäre; Höfen, Altar und Chorraum	22	Nr. 8. Ein kirchlicher Neubau im frühgothi- schen Stil	77
Nr. 3 Wandbekleidung mit Teppichen	25	Maria Verkündigung in der christ- lichen Kunst (Fortsetzung)	79
Die Musterschule der monumentalen Malerei (Fortsetzung)	28	Literatur: Biblia pauperum	83
Mechanisches über Kirchenglocken (Schluß)	31	Annoncen	84
Moderner Vandalismus	32	Nr. 9. Grammatik der kirchlichen Baukunst (Fortsetzung)	85
Die St. Michaelskapelle in Mer- gentheim. Von Stadtpfr. Karl Zimmerle	35	Eindrücke von der Augsburger Aus- stellung	87
Nr. 4. Die Musterschule der monumentalen Malerei (Fortsetzung)	37	Maria Verkündigung in der christ- lichen Kunst (Schluß)	92
Die neuen Glasgemälde in der Heilig- kreuzkirche in Gmünd	38	Geschlossene Kirchen. I.	94
Die St. Michaelskapelle in Mer- gentheim (Fortsetzung)	39	Literatur: Münzenberger, Geschichte der Altäre	95
Literatur: Portig, Das Weltgericht	43	Nr. 10. Grammatik der kirchlichen Baukunst (Fortsetzung)	97
Nr. 5. Grammatik der kirchlichen Baukunst von Jos. Brill (Fortsetzung)	45	Geschlossene Kirchen (Schluß)	99
Die Musterschule der monumentalen Malerei (Fortsetzung)	50	Die Vortragkreuze im Landkapitel Lettnang	101
Die St. Michaelskapelle in Mer- gentheim (Fortsetzung)	54	Literatur: Strzygowski, Taufe Jesu Versehpatene	104
Literatur: Hauser, Stillschre	56	Nr. 11. Grammatik der kirchlichen Baukunst (Fortsetzung)	105
Nr. 6. Grammatik der kirchlichen Baukunst (Fortsetzung)	57	Die Vortragkreuze im Landkapitel Lettnang (Schluß)	109
Studien über Plastik. Von Festing Wandbekleidung mit Thonsfliesen. Von Domvikar Schnütgen	58	Kirchliche Kunst und liturgischer Anstand	112
Die St. Michaelskapelle in Mer- gentheim (Schluß)	62	Nr. 12. Grammatik der kirchlichen Baukunst (Fortsetzung)	113
		Kirchliche Kunst und liturgischer Anstand (Schluß)	116
		Generalversammlung des Rotten- burger Kunstvereins	117
		Gründung eines christlichen Kunst- instituts	120
		Offert. Einladung zum Abonnement	120

Alphabetisches Sach- und Namen-Register.

- Altar, Seite 2; frühgothischer Hochaltar, Seite 64.
Geschichte der Altäre 24. 95.
Augsburg, Ausstellung 87.
Bauen, ohne Geld 9.
Baupläne 14.
Biblia pauperum 83.
Bengel, Kunststreife 12.
Dotternhausen, Kirche 77.
Duccio 5.
Ehlingen, Kirchen 118.
Einbanddecke 12.
Generalversammlung 117.
Geschlossene Kirchen 94. 99.
Gewölbe 97.
Glasgemälde 38.
Glocken 22. 31.
Gmünd, Glasgemälde 38.
Grundriß der Kirchen 45.
Hauser, Stillehre 56.
Kirchen, geschlossene 94. 99.
Kirchenbau, frühgothischer 77.
Kunstinstitut 120.
Kuppel 105.
Liturgischer Anstand 112. 116.
Lorenzetti 7.
Mariä Verkündigung 71. 79. 92.
Marmor von Neresheim 75.
Mergentheim, Michaelskapelle 35. 39. 54. 62.
Münzenberger, Altäre 23. 95.
Neuenbürg, Kapellenbau 9.
Nisa, Camposanto 28.
Plastik 67.
Portig, Weltgericht 43.
Renaissance 16. 117.
Röfen, Altar und Chorraum 24.
Simone Martini 5.
Spanische Kapelle 18.
Steinhauser, Salzburg 76.
Strzygowski, Taufe Jesu 104.
Teppiche 25.
Thonfliese 60. 69.
Totentanz in Mergentheim 42.
Verkündigung Mariä 71. 79. 92.
Versehrpatene 104.
Vortragkreuze 101. 109.
Walter, Kunst in der Kirche 12.
Wandbekleidung 25. 60. 69.
Wandmalerei 2. 117.
Weltgericht 43.
Wimpfen, Bandalismus 32.

Artistische Beilagen:

- Nr. 1. Einbanddecke.
Nr. 4. Glasgemälde der Heiligkreuzkirche in Gmünd.
Nr. 6. Entwurf eines frühgothischen Hochaltars.
Nr. 8. Kirche von Dotternhausen.
Nr. 10. Vortragkreuze des Landkapitels Tettwang.

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. I.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, 98 kr. in Oesterreich, Preis 8. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94 zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

1886.

Was noch zu thun ist.

Eine Neujahrsbetrachtung.

Von Prof. Dr. Keppler.

Könnte man nicht endlich mit Ermahnungen, Belehrungen, Unterweisungen über kirchliche Kunst innehalten und eine kleine, oder besser große Pause machen? Ist es nicht endlich genug mit der ewigen Wiederholung der alten Regeln und Grundsätze? Weiß man es nicht allmählig auswendig, daß der romanische und gothische Stil der kirchliche Stil par excellence ist, und sind nicht Pläne und Zeichnungen für romanische und gothische Kirchenbauten, Altäre, Kanzeln, Glasgemälde in Menge und zur Genüge vorhanden? Ist nicht überhaupt allmählig genug restaurirt und renovirt? Und wenn jemand tiefere Studien auf diesem Gebiet machen will, steht ihm nicht eine Ueberfülle von herrlich ausgestatteten Kunstbüchern zu Gebot?

Mit diesen Stoßseufzern ist vielleicht da und dort unsere Einladung zum Abonnement aufgenommen worden. Wir wollen diese Seufzer nicht in der Luft verhallen lassen; sie könnten ein Thun oder ein Unterlassen zur Folge haben, welches eine Schädigung unserer Kunstvereine und Kunstorgane bedeuten würde. Sie geben uns überdies Anlaß zu einer Gewissensforschung und Orientirung über Soll und Haben, Gewinn und Verlust, Pflichten und Errungenschaften, Vergangenheit und Gegenwart des kirchlichen Kunststrebens, welche ja nie nutzlos ist.

Ist es an dem, daß in kirchlicher Kunst eine allgemeine Uebereinstimmung erzielt wäre, daß die hier geltenden Grundsätze allgemein gekannt, respektirt und befolgt würden, daß einer völlig sicheren und klaren theoretischen Erkenntniß ein ebenso sicheres praktisches Thun entspräche? Auch eine Rechnung, welche die Erfolge der

Kunstbestrebungen seit den vierziger Jahren in hohen Summen in Anschlag bringt, kann dies Resultat nicht ergeben.

Wir verkennen diese Fortschritte nicht, reden aber lieber von dem, was uns noch fehlt. Es ist wahr, wie sehr sich die Kenntniß der alten Stile gehoben hat, das ist allmählig nicht mehr bloß aus literarischen, sondern auch an steinernen Denkmälern zu sehen; Werke der Architektur sind geschaffen worden, welche nicht bloß Formähnlichkeit den mittelalterlichen nahe bringt, sondern welche Wuchs, Antlitz und Geist ihnen ebenbürtig macht. Aber daneben — welch kläglichen Neuschöpfungen begegnet man nicht immer noch! Welche Karrikaturen des gothischen und romanischen Stils! Basiliken, die diesen Namen usurpiren, aber nicht einen Hauch der Würde und Majestät der alten Basiliken an sich haben. Sogenannte romanische Kirchen, deren Stil ein widerliches Amalgam von romanischen Formen und Renaissance-motiven ist. Gothische Bauten, dadurch entstanden, daß man gothische Zierglieder und Bauglieder willkürlich durcheinander schüttelte.

Man kann sich bei Vergegenwärtigung mancher Neubauten der Ueberzeugung nicht verschließen, daß es noch Baumeister gibt, welche nichts davon wissen oder wissen wollen, daß bei Entwerfung eines Planes der erste maßgebende Punkt die Bedürfnisfrage ist, der zweite aber die Konstruktionsfrage und daß Schmuck und Ornament erst hernach in Betracht kommen und nur soweit in Betracht kommen, als für diesen Zweck noch Mittel vorhanden sind und als die Konstruktion dies erträgt und verlangt. Wie muß sich aber manchmal die Bedürfnis-, Konstruktions- und Geldfrage förmlich verkriechen vor einer allein das große Wort führenden Renommirsucht und Eitelkeit, welche mit der Meinung behaftet

scheint, daß die Gemeinden die Pfennige ihr entgegenbringen, damit sie sich Tempel des Ruhmes baue.

Ich sah in meinen Herbststreifen — nicht in unserem Lande — eine in schlichtem gothischen Stil neu erbaute Kirche. Zur Einwölbung reichten die Mittel nicht, daher man die Kirche, was ganz zu loben, flach eindeckte. Für ein Transept lag bei dieser Kirche weder ein Bedürfnis noch aber auch der nöthige Platz vor. Aber da es für einen Architekten doch eine Schande wäre, eine gothische Kirche ohne Transept zu bauen — hat doch auch der Kölner Dom ein Transept — so mußte die Kirche ein Transept erhalten, und da der Raum zu einem größeren nicht reichte, so wurde ein Querschiff angefügt, das netto einen Meter auf beiden Seiten ausladet. Für diese zwei Streifen, welche zum Aufhängen der Kappen oder Abstellen der Schirme, — sonst sicher zu nichts, dienen kann, mußte die Stiftungskasse zwei kolossale Giebelmauern nebst Dächern bestreiten. So wäre manches Beispiel anzuführen, wo eigentlich Eitelkeit als einziges Motiv der Verschwendung von Formen und Geldern — oft die Pfennige des darbenenden Arbeiters und der armen Wittve! — gedacht werden kann. Das ist dann das verdiente Verhängniß dieser Eitelkeit, daß sie meist ihren Zweck erst nicht erreicht, nicht zu Ruhm, sondern zur Lächerlichkeit gelangt; denn Eitelkeit hat noch nie etwas wahrhaft großes geschaffen.

Dieser Mangel an Sinn für das praktisch Nothwendige und an einem konstruktiven Gedanken, der das Ganze mit allen Einzelheiten beherrscht und bestimmt, tritt aber noch häufiger an Altarbauten störend hervor. Den ernstesten romanischen Stil, der vor allem Konstruktion verlangt, hat man vielfach in einen modern süßlichen Salonstil, „neuromanisch“ genannt, umgemodelt, der Säulchen, Kästchen, Nischen und Thürme aufeinander setzt, wie die Kinder ihre Bauhölzer. In den gothischen Altarbauten aber hat sich vielfach ein ödes Einerlei eingenistet, das mit seiner Langlewile einen angähnt; drei Nischen mit vier Nialen und einer Pyramide über der Mittelnische mit dem Tabernakel, das ist das allmählig zu Tod gerittene Paradigma, bei vielen der einzige konstruktive Gedanke;

armselige Verlegenheitsformen müssen die Verbindung zwischen diesen Theilen herstellen; jüngst sah ich einen Entwurf, der zwischen die Nischen zwei Bretter mit ausgefügten Kreis- und Dreipaßornamenten eingeschoben hatte! Und doch ist es oft noch das beste, wenn man sich an jenes Paradigma hält; dann entstehen doch wenigstens keine Altäre, bei welchen der Tabernakel im Aufbau vergessen wurde und nur noch wie ein Schmuckkästchen, — nein, dazu hat es manchmal nicht mehr gereicht, wie ein Milchkästchen s. v. v. auf den Altartisch gestellt werden konnte.

Daß die kirchliche Malerei auf einer Stufe der Vollendung, auch nur in sehr relativem Sinn dieses Wortes, angelangt wäre, kann leider ebensowenig behauptet werden. Nie vielleicht seit den Zeiten des Mittelalters ist sie häufiger herbeigerufen worden, um die Gotteshäuser, Wände und Altäre zu schmücken, nie sind für diese Zwecke die Mittel reichlicher geflossen, als gerade heutzutage. Darin zeigt sich ja ein schöner Triumph der Bestrebungen der Kunstvereine. Aber leider sind auch auf keinem Gebiet mehr Mißgriffe zu beklagen und liegen auf keinem mehr Ursachen zu schweren Besorgnissen vor.

Wie oft vermißt man hier jene Tugend, ohne welche keine andere leben kann, ohne welche kein großes und gutes Werk irgend welcher Art zu denken ist, — die Klugheit! Hartnäckig bemalt man Wände, von welchen man zum voraus mit absoluter Sicherheit es sagen könnte, daß Salpeter und Nässe in ihnen den Sitz aufgeschlagen haben und die Bilder im Lauf weniger Jahre durch deren Bohren, Nagen und Fressen bis zur Unkenntlichkeit entstellt sein werden. Man bemalt die Wände bis herab auf den Fußboden, auch an Stellen, wo man sicher weiß, daß in den nächsten 14 Tagen die Malerei durch die vorbeigehenden Kinder und Erwachsenen völlig abgerutscht sein werde. Man bemalt den Sockel mit leimfarbenem Marmor, und das selbst in Italien und Tirol, wo man nach wirklichem Marmor nur die Hand ausstrecken dürfte. Auf meiner Herbststreife sah ich eine Kirche frisch bemalt mit figürlichen Darstellungen, die fast bis zum Fußboden reichten, — und der Pfarrer sagte mir selbst, daß die ganz durchfeuchtete

Kirche $\frac{3}{4}$ Jahre fast gänzlich im Schnee liege. Wo bleibt da jene Kardinaltugend? Man bedenke wohl, es handelt sich hier nicht um geringfügige Dinge, um Ausgaben, an welchen nichts liegt; es handelt sich bei derartigen Werken sofort um Ausgaben von Hunderten und Tausenden von Mark. Sollte es denn gar keine Gewissenssache und Verantwortung sein, soviel Stiftungsgeld und Opfergeld hinzulegen für Werke von der Lebensdauer von zwei bis fünf Jahren, nach deren Ablauf sie nur mehr als häßliche Platten und modernde Flecken an den Wänden paradiesen, ein Aergerniß für alle die es sehen, ein Hinderniß für alle Versuche, bessernd einzugreifen, eine Anklage gegen die Urheber der unseligen, ins häßliche Gegentheil umgeschlagenen Dekoration?

Nein, weniger als je könnte man heutzutage Organe und Vereine vermissen, welche sich eine gewisse Kontrolle der Schöpfungen kirchlicher Kunst zur Pflicht machen und sich Mühe geben, den so überaus rühmlichen, opferbereiten Eifer für den Schmuck des Hauses Gottes in richtigen Geleisen zu erhalten. Ein andere Form von Unflugheit hat in allernuester Zeit eine ganze Reihe von Kirchen aufs empfindlichste und nachhaltigste geschädigt. Der Sinn für Kirchenmalerei hat sich auch den Fensterflächen zugewendet; eine wahre Begeisterung für Glasgemälde hat landauf landab häßliche Holzfenster oder gemeine Scheibfenster verdrängt und die Rahmen mit Teppich- oder Figurensteinern ausgefüllt. Auch diese Begeisterung ist ja sehr zu begrüßen und ein schöner Beweis, wie gründlich die kalkweise Aufklärungszeit mit ihren farblosen Scheiben abgethan ist. Nun aber die Rehrseite. Leider ist der an sich gute Eifer vielfach förmlich zur Thorheit geworden. Ist es nicht fast ungläubliche Unflugheit, zuerst Tausende verausgaben, um das Innere einer Kirche möglichst farbenprächtigt herzustellen, um die Ornamentik von der Basis der Säulen bis zum Scheitel der Gewölbe sich emporranten zu lassen, um mit kostbaren Figurenbildern die Wände zu besetzen, — und dann, nachdem alles fertig ist, hingehen und sämtliche Fensteröffnungen mit möglichst dunkel gehaltenen Glasgemälden ausfüllen und über all' die Herrlichkeit selbst das Todten-

tuch der Finsterniß ausbreiten, so daß es in unserem Klima gar nicht mehr möglich ist, die Gemälde zu sehen, außer etwa von 11—1 Uhr in den Monaten Juli bis September, — ja daß zur schweren Schädigung unserer guten deutschen Ordnung beim Gottesdienst gar kein Gebetbuch zu gebrauchen ist?

Hiermit berührt sich ein anderer Fehler, dem man nicht minder oft begegnet. Man überhäuft vielfach die Kirchenwände mit figürlichen Darstellungen; man drängt Scene an Scene, neben, unter, über einander; hoch oben sind noch komplizierte Kompositionen angebracht. Dabei scheint man manchmal gar nicht zu berechnen, ob denn das auch noch Bilder fürs gewöhnliche Menschenauge sind, ob die durchschnittliche Sehkraft sie überhaupt noch erreichen könne. Ich weiß Kirchen, in welchen es völlig unmöglich ist, ein Dritteltheil der angebrachten Bilder ohne Opernglas zu sehen; also wenn das christliche Volk aus diesen Bildern seine Erbauung — und das ist doch wohl der erste Zweck derselben — schöpfen sollte oder wollte, so müßte es mit dem Gebetbuch immer auch das Fernrohr mitbringen. Die Künstler haben doch einen starken Glauben an die Menschheit oder an das christliche Volk, wenn sie meinen, man werde sich die Augentortur anthun, und durch stundenlanges, Seekrankheit hervorrufendes Hinaufftarren, mit bewaffnetem Aug die Miniaturbilder in den Gewölben und über den Fenstern zu enträthseln, ja geheimnißvolle Miniaturschriften, die da oben angebracht sind, zu entziffern suchen.

Wir können dieses Kapitel hier nicht erschöpfen, gedenken aber darauf zurückzukommen. Vom Geist und von der Art der eigentlichen (figurativen) Wand- und Tafelmalerei haben wir noch gar nicht geredet. Es kann als unumstößliche Thatsache bezeichnet werden, daß kein moderner Meister sich zum Kirchenmaler qualifizirt, der nur die akademischen Studien gemacht, von der alten kirchlichen Kunst nichts gesehen und gelernt hat. Daß unsere heutigen Akademicien keine Kirchenmaler ausbilden, bedarf keines Beweises. Kirchliche Malerschulen haben wir nicht, — es bleibt nur Eine Schule, die der klassischen kirchlichen Malerei des Mittelalters. Nun sind es

aber der Meister, welche tüchtig sind in ihrem Fach und zugleich den Geist der altkirchlichen Malerei in sich aufgenommen haben, nicht viele. Wenn nun die anderen sich nicht mit Dekorationsarbeiten begnügen, oder nicht streng angehalten werden, gute Kompositionen einfach zu kopiren, wenn sie mit ihrer modernen Formenwelt und Gedankenwelt sich selbst an heilige Thematik wagen, dann kommen jene traurigen Kunstprodukte in die Kirchen, die man manchmal am kürzesten als Karrikaturen religiöser Bilder bezeichnen könnte. Dann schafft die Malerei (wie dürfen die Skulptur auch gleich beziehen) Madonnen von der Süßlichkeit und Geziertheit unseres Jahrhunderts; Heilige, die sichtlich sich in der Kirche unbehaglich fühlen und ganz wo anders hingehören; Apostel, bei welchen ein gewisser Wiedermannsausdruck im Gesicht noch als das Vorzüglichste hingegenommen werden muß, Heiligenfiguren, von denen die weiblichen das stereotype blöde Lächeln, die männlichen einen unbeschreiblich nichtsagenden Zug im Gesicht tragen, — photographische Abbilder der Geistesarmuth ihres Schöpfers. Und wie werden oft die hl. Scenen mißhandelt, ihrer Würde und Weihe entkleidet. Ich sah über den Chorbogen einer großen Kirche angemalt den Weltenrichter auf dem Thron; seine einzige Gewandung bestand, soviel man von unten sehen konnte, in ein paar kümmerlichen weißen Badhosen. In einem Friedhof ist ein Bild der Verkündigung; der Heiland hat zum Gewand ein langes, weißes, sackartiges Hemd. Den Tod des hl. Joseph sah ich irgendwo in der Weise geschildert, daß der Heilige in der vertracktesten Lage am Boden liegt, das Haupt im Schooß Jesu, so daß der erste Gedanke des Beschauers sein muß: welche Grausamkeit, einen Sterbenden so erbärmlich daliegen zu lassen! In einer großen, mit vielem Geld restaurirten Kirche stellt das jedenfalls kostbare Altarblatt St. Joseph auf dem Wolkenthron dar; unten knien Vertreter aller Stände, Päpste, Kardinäle, Könige, Greise, Kinder, Arme, die ihr Auge nach oben wenden, folgend der Mahnung eines Engel: ite ad Joseph. Das ist also ein allegorisches Bild, das St. Joseph als Helfer in aller Noth, als patronus omnium feiert, und es ist nicht ohne allen Schwung der Gedanken und Formen. Der

Meister wollte nun aber auch die von St. Joseph ausgehende Hilfe im Bild zur Darstellung bringen; dazu wird eine zweite, links von St. Joseph schwebende Engelfigur verwendet, welche aus einem Saß wahrhaftige, frischgebackene, schmachtig gemalte — Semmelwecken auf das arme Volk niederwirft, — eine komische Verwählung von Allegorie und Realismus! — Eine seltsame, ebenfalls von moderner Gedankenblässe angekränkelte Chorbogenverzierung ist in einer anderen Kirche zu sehen. Ueber dem Scheitel des Chorbogens, thront Christus; je drei Engel zu beiden Seiten bilden den Hofstaat; zwei von diesen Engeln knien nun gerade auf der steilen Wölbung des Chorbogens, — also in absolut unhaltbarer Haltung; es schwindelt dem Aug, wenn man sie sieht, man meint sie jeden Augenblick herabstürzen und am Fußboden zerschellen zu sehen. Diese zwei Engel halten Leuchter, die vier andere Kelch, Patene, Stola und Messgewand. Was hat sich wohl der Maler oder Besteller dieser Bilder hiebei gedacht? Was sollen diese Requisiten des eucharistischen Opfers da oben? Was bedeutet das, daß die Engel sie dem Heiland entgegenhalten? Der symbolische Gedanke: Christus ipse sacerdos, wenn er vielleicht obknechtete, hätte hier doch seltsamen Ausdruck gefunden. — Eine Analogie zu den abschüssig knieenden Engeln bilden in einer anderen Kirche Hirsche, welche den Chorbogen hinaufspringen, dem Lamm entgegen. Diese Hirsche stehen oder springen nicht etwa auf einem Wiesengrund, sondern auf der scharfen mit keinerlei Bordure umsäumten Kante des Chorbogens; auch diese Hirsche müssen in der nächsten Minute herabstürzen und den Fußboden mit ihrem Blut röthen. So rächt sich die Verletzung der obersten Gesetze der Ornamentik, welche vor allem eine kräftige Betonung so hervorragender Bauglieder verlangen. (Fortsetzung folgt.)

Die Musterschule der monumentalen Malerei.

Von Prof. Dr. Reppner.

(Fortsetzung.)

Doch finden sich in Duccio's Altarbild viele schöne Einzelgedanken und Einzelzüge.

Die Kindergruppe beim Einzug in Jerusalem ist eine sehr liebliche Episode. Den Abschiedsreden Jesu ist ein eigenes Bild gewidmet, welches durch den Ausdruck stiller Wehmuth, beschaulicher Aufmerksamkeit auf den Gesichtern der Apostel stimmungsvoll wirkt; unmittelbar daneben sieht man Judas mit den Hohenpriestern verhandeln; ihre verzerrten, heimtückischen und gemeinen Büge bilden einen wirkungsvollen Kontrast zu den frommen Gesichtern der Jünger. Die Delbergdarstellung ist in mehrere Scenen zerlegt; wir sehen den Heiland beten, zu den Jüngern reden, vom Engel gestört werden. Ganz bezeichnend ist, daß Duccio in die Schilderung der Passion bei aller Betonung von Schmerz und Schmach einen vollen Tropfen zarter Rührung fließen läßt und zwar ist öfters ein römischer Soldat (oder mehrere) Repräsentant des Mitleids und schaut sichtlich ergriffen und weich gestimmt den Marter-scenen zu, an welchen die Juden so gefühllos das Auge weiden. Darin gibt sich ein schönes Streben kund, den Effekt des Bildes nicht einzig in Blut und Wunden zu verlegen und das zartere Gefühl nicht von der Roheit und Grausamkeit erdrückt werden zu lassen. Eine herrliche Scene ist das Ecce-homo-Bild: Jesus erscheint noch an die Säule angebunden und Pilatus richtet von oben auf ihn deutend jenen Appell an's menschliche Gefühl der Juden; dieser schmerzlichen Scene gegenüber tobt der Chor der Bluttiger und ruft sein crucifige! Wenn in dem Crucifixus auf Golgatha der Schmerz allerdings stark premirt erscheint, so ist dagegen die Kreuzabnahme (auch unter den Düssel-dorfer Bildern), die Grablegung und das Erscheinen der drei Marien am Grabe von großer Zartheit der Empfindung.

Das Wollen und Können, die Kraft und die Schwäche der sienesischen Kunst-richtung offenbart sich in dieser Tafel. Die Vorderseite ist das erste herrliche Specimen sienesischen Schönheits sinnes; die Rückseite ist bei allen trefflichen Einzelheiten mehr ein Denkmal sienesischer Schwäche.

Wir haben dem Bilde diese ausführliche Besprechung angedeihen lassen, weil es die Grundlage der ganzen Schule bildet, namentlich aber auch deswegen, weil es in

ganz einziger Weise die Ueberlieferung von Jahrhunderten bezüglich der Darstellung des Lebens Jesu und Mariens fixirt und die Typen derselben abermals für ein Jahrhundert zur Regel und Norm einer Schule erhebt, nachdem sie den Anforderungen eines geläuterten Kunstgeschmacks und eines feineren Schönheits sinnes so gut wie möglich adoptirt worden.

Der ganze tiefe Ernst, die würdevolle Hoheit, die energische Glaubenskraft der alten Kunst grüßt uns aus diesem Bilde. Es kann nicht genug empfohlen werden, daß Künstler, welche für die kirchliche Malerei sich ausbilden wollen, durch das Studium solcher Bildwerke sich in den Geist kirchlicher Malerei einführen lassen, in welchen die Akademien sie nicht einführen können und der doch wahrlich für ihren Zweck unentbehrlich ist. Nächst Aneignung der technischen Fertigkeit ist die Einlebung in diesen Geist das weitaus wichtigste Erforderniß für den kirchlichen Maler; hat er ihn, so wird er ohne Gefahr für den ideellen Gehalt und den Andachtscharakter seiner Bilder bei den verschiedensten Meistern und Schulen lernen und gewinnen können; hat er ihn nicht, so wird er mit den besten technischen Fertigkeiten kein Andachtsbild, vollends keine hl. Bilder in der strengen Haltung, wie die monumentale Malerei sie verlangt, zu schaffen vermögen.

d) Ugolino und Segna (Anfang des 14. Jahrh.) genügt es zu nennen, da von ihnen nur Tafelgemälde erhalten sind; auch sie gehören zu den Altvätern der sienesischen Schule und gehen um keinen Schritt weiter über das Hergebrachte hinaus als Duccio.

Dagegen ist ein ziemlicher Fortschritt zu bemerken bei Simone Martini (ca. 1284—1344). Er war der Freund Petrarca's und unternahm es, dessen Laura, die „wenn nicht idealste so idealisirteste Schönheit“ (Riv) in Farben nachzubilden, die zur ätherischen Lichtgestalt verklärte Idee des Dichters im zarten Hauch der Farben zu verkörpern. Das gelang ihm so vollkommen, daß Petrarca voll Entzücken sein Bild eines von jenen Werken nennt, welche nur im Himmel gelingen können und daß er an der gemalten Ge-

stalt nur noch das Sprechen vermisst, denn daß sie ihm ein freundliches Gehör schenkt, fühlt er (Sonnette 56, 57; das Bild ist verloren gegangen). Ein Zug hoher Idealität, halb schwärmerischer Weichheit und Kontemplation läßt wirklich Simone jenem Dichterkürsten verwandt erscheinen. Wenn Giotto bei allem Gefühl doch vorherrschend Verstandesmensch ist, so ist Simone ausgesprochenere Gefühlsmensch.

Seine Madonnen in Siena (Rathhausaal), Orvieto (Domfabrik), Pisa (Seminarium Vescovile) sind Meisterwerke, an welchen das Prinzip der Sieneser Schule seine Lebensfähigkeit und Großartigkeit erweist; ihm entfließt diese herrliche Verkömmerung von Größe und Anmut, einer Anmut, welche die Größe nicht verwischt, und einer Größe und Höheit, welche die Anmut nicht ausschließt. Die archaischen Typen erscheinen hier von einer mythischen Schönheit und einer kontemplativen Seele belebt und vergeistigt; nichts von der alten Schwere, Unnatur, Schroffheit hängt ihnen mehr an.

Der Saal des palazzo publico, in welchem die Väter der Stadt Siena, der Civitas Virginis, ihre Beratungen pflogen, wurde von Simone mit einem Kolossalbild der Madonna, der Patronin der Stadt, geschmückt; eine Leibwache von Engeln und Heiligen, gegen 40 Gestalten, umgibt sie. Das Fresko ist umschlossen von einem gemalten Rahmen mit Medaillons des Heilands, des Jakob, David, Moses, der vier Evangelisten, der Kirche mit der *lex vetus* und *nova* u. a. In Anordnung, Stellung und Haltung der Figuren ist lediglich keine Neuerung versucht; die herkömmliche Symmetrie, sozusagen die alte Mechanik ist völlig beibehalten. Und doch ist überall die Härte überwunden, die Starrheit gebrochen, das Mechanische poetisch durchgeistigt, die Kälte durchwärmt. Das Antlitz der Madonna und des hl. Kindes erinnert nur durch einen tiefen Anflug von Melancholie, welcher den Ernst und die Anmut hebt, noch an die alte Zeit. Die Lieblichkeit der Engelgestalten, die Grazie der weiblichen Figuren, welche neben den muskelkräftigen männlichen noch mehr hervortritt, der leichte Fluß der Gewänder, die noble Detailausführung und der Schmelz der Farbe wirken zusammen,

um die sienesische Richtung hier im vortheilhaftesten Licht erscheinen zu lassen.

Freilich hatte der Maler hier keine Handlung und kein Geschehen zu schildern, sondern nur ruhiges Leben in der Sphäre der Verklärung. Er wagt sich aber auch auf das historische Gebiet, und zwar ist er so kühn, in Assisi selbst in eine Art Wettkampf mit Giotto zu treten. Hier schmückt er die Kapelle des hl. Martinus in der Unterkirche mit zehn Kompositionen aus dem Leben dieses Heiligen. Da hat man also in derselben Kirche Gelegenheit, florentinische und sienesische Kunst gegen einander zu werthen. Daß bei solcher Schätzung die letztere den Kürzeren zieht, wird sich allerdings jedem Aug sofort aufdrängen. Simone's Fresken stößen Achtung ein, wenn man die einzelnen Figuren ins Aug faßt, die größtentheils fein durchgebildet sind und sein Talent für das Porträt beweisen. Prüft man aber die Kompositionen, so stößt man auf seine Schwäche, welche neben der Größe Giotto's in diesem Punkt vollends auffällig ist. Es scheint auch, als wäre Simone eben durch den Anblick der florentinischen Leistungen einigermaßen aus dem Gleichgewicht gekommen. Er mag es wohl gefühlt haben, daß etwas ihm fehle, was diese Hilber haben, und ein gewisses Streben nachzuahmen, bei aller Entschlossenheit, dem sienesischen Stil treu zu bleiben, bringt in seine Bilder Unruhe und Unsicherheit, Befangenheit und Ungleichheiten. Das berührt peinlich angesichts der Hilber Giotto's aus einem Guß und Schwung.

Lange arbeitete der Meister in Avignon, wo er die Erilsresidenz der Päpste schmückte. Im Portikus der Kathedrale ist in der Lunette des Portals eine Madonna, über dem Thürbogen ein segnender Christus noch erhalten; das Bild des hl. Georg in der Vorhalle ist zu Grunde gegangen. Die Gemälde im Saal des Konfistoriums im päpstlichen Palaste sind vertüncht, mit Ausnahme einiger Heiligengestalten im Gewölbe; die der päpstlichen Kapelle (Leben Johannes d. T., Kreuzigung und andere Scenen) und der Capella del Santo Uffizio (Legende des hl. Martin, Stephanus, Petrus, Valerianus) stark verborben. —

Von der an der Hauptlinie Livorno-Rom gelegenen Station Cecina führt eine

Zweighbahn nach Saline; von hier gelangt man in einigen Stunden über Volterra nach San Gimignano. Wer in der Lage ist, diesen Abstecher machen zu können, betrachte im Rathhaus des auf malerischer Anhöhe malerisch gelegenen Städtchens San Gimignano Lippo Memmi's (eines Schülers von Simone) Majestät, welche der im Rathhausaal zu Siena nachgebildet ist; sie ist a tempera gemalt von ziemlich sorgfältiger Durchführung, aber ohne den idealen Schwung Simone's. Von demselben Meister stammt das schöne Botivbild: die Fürbitte Mariens für die Gläubigen, in der Capella del s. Corporale in Orvieto und die Madonna in S. Maria dei Servi in Siena (Fresko im rechten Querschiff, über der Thüre zum Sakristeieingang). In der Hauptkirche von San Gimignano (Collegiata) sind auch die Fresken von Barna (Berna) di Siena (ca. 1350) zu beachten; sie stellen das Leben und Leiden des Herrn dar in einer Art, welche Nachahmung Duccio's und Simone's verräth.

e) Eine Fortbildung der sienesischen Richtung nach ganz anderer Seite hin knüpft sich an die Namen Pietro und Ambrogio Lorenzetti (um 1320). Sie bringen die sienesische Kunst der florentinischen näher und nehmen, was Geist und Technik anbelangt, vieles von der letzteren an. Die fast an das Süßliche streifende Zartheit Simone's ist ihnen ebenso wider die Natur, wie die kleingeistige Detailarbeit, welche eine Haupt Sorge der meisten Sienesen bildete. Eine gewaltige, naturwüchsige Kraft wohnt ihnen, namentlich dem älteren Pietro, inne; daher fühlen sie sich von Giotto's klarer und martiger Kunstsprache viel mehr angesprochen, als von der Anmut der heimischen Meister. Sienesen sind und bleiben sie, aber sie sind die ersten Sienesen, welche die Kraft epischer Schilderung anstreben. Gegen dieses Gut müssen sie etwas darangeben vom Erbe ihrer Schule, von der holden Weichheit und Beschaulichkeit. Die sienesischen Gestalten, die theils in antiker Hoheit, theils in holdender Verkörperung wie in einer anderen Welt leben, werden von ihnen um einige Stufen dem Boden der Erde und der Wirklichkeit näher gebracht. Aber Giotto erreichen sie nicht, mit all' ihrem Streben, der Natur

nahezukommen, mit all' ihrer reichen Erfindungs- und Gestaltungskraft; denn sie können sich in sienesischer Befangenheit nicht entschließen, mit den überlieferten Formen zu brechen, und kommen daher über die sienesische Hauptschwäche der mangelhaften Komposition nicht hinweg.

Von Pietro stammt „die schönste Madonna der Sieneser Schule“ in dem Kirchlein S. Ansano vor der Porta dei Pispini in Siena, eine Madonna in den Uffizien in Florenz und ein Bild der Geburt Mariens in der Sakristei des Domes von Siena. Vielleicht beiden Lorenzetti gemeinsam gehören die Passionsbilder im nördlichen Querschiff der Unterkirche von Assisi, — mit wild dramatischer Kraft vollzogene Umbildungen der Scenen Duccio's; daneben eine gewisse Neigung zum Genrehaften, zum Herabsteigen ins gewöhnliche, ja gemeine Leben. So sieht man, was nicht gerade zu loben, beim Abendmahl in die Küche hinein, wo die Köche sich tummeln und die Kaze stiehlt.

Dem Pietro wird noch zugeschrieben das Leben der Einsiedler im Camposanto zu Pisa, beiden Lorenzetti von einzelnen die bedeutendsten Gemälde des Mittelalters, der Triumph des Todes und das Weltgericht. Wir werden die Gemälde des Camposanto nachher in gemeinsamer Besprechung zusammennehmen.

Ambrogio's erste Fresken im Kreuzgange von San Francesco in Siena sind untergegangen bis auf zwei Reste, welche man von der Wand losgelöst und in der zweiten Kapelle der Kirche angebracht hat. Zum Glück sind die Fresken im Rathhausaal zu Siena besser erhalten, wiewohl auch sie gelitten haben. Hier begibt sich Ambrogio auf das Gebiet der Allegorie, und er schildert in seiner abgewogenen Sprache das Regiment von Siena, die Folgen des guten, die des schlechten Regimentses in drei großen Kompositionen.

Den Mittelpunkt des „Regiments“ bildet der auf hohem Thron sitzende, majestätisch ernste Greis in herrlichem Gewand, eine Personifikation der Regierung von Siena. Er trägt eine runde Bildscheibe, das Siegelbild Siena's in seiner Hand. Sein gekröntes Haupt ist umschwebt von den geflügelten Gestalten des Glaubens,

der Hoffnung und der Liebe. Zu seinen Füßen liegt die säugende Löwin, Siena's Wahrzeichen. In der Rechten hält er ein Scepter, von welchem eine Schnur ausgeht, welche durch die Hände der unten prozessionsartig daherschreitenden 24 Rätke läuft. Diese stattlichen Gestalten mit imponirenden Gesichtszügen sind offenbar aus der Wirklichkeit genommen. Zu Weisgerinnen hat das gute Regiment, *il buon governo*, sechs weibliche Personifikationen von Tugenden; die Gerechtigkeit, in der einen Hand eine Krone, in der andern das auf einem abgehauenen Haupt aufgestützte Schwert; die Mäßigung mit dem Stundenglas, die Großmuth, welche Kronen wegshenkt und eine volle Geldschüssel auf dem Schooße hat; die Klugheit, auf eine Inschrift *praeteritum praesens futurum* deutend; die Tapferkeit, schildbemehrt; alle diese als Königinnen aufrecht thronend; dann als letzte der Friede, eine sorgenlos behaglich sich aufs Polster zurücklehrende Frauengestalt von hoher Anmut. Diese Tugenden sind die ersten Stützen des Staates; er bedarf aber auch sichtbarer Hüt und Wehr, die seine äußeren und inneren Feinde niederhält. Deswegen ziehen zu Füßen des Thrones zu beiden Seiten Reisige zu Pferd und zu Fuß auf; die Abtheilung rechts hat gefesselte Verbrecher mit gemeinen Gesichtern zu bewachen.

Der Zug der Rathsherrn leitet nun auf die linke Seite hinüber. Der letzte gibt die Leine, an welcher sie gehen, in die Hand einer weiblichen Gestalt, welche durch einen Hobel (nicht durch ein Musikinstrument, wie Rio meint) mit der Inschrift *Concordia* als die Eintracht gekennzeichnet ist; sie leitet das jetzt sich spaltende Seil nach oben, wo zwei in den Waagschaalen der *Justitia* sitzende Engel damit umgürtet erscheinen; diese sinnbilden die gegenseitige und austheilende Gerechtigkeit (*Justitia commutativa* und *distributiva*). Die Gerechtigkeit selbst läßt sich die auf ihrem Kronreif aufstehende Waage von der über ihr schwebenden Weisheit halten.

Wahrlich ein ächt mittelalterliches Bild! Es bedeutet nichts anderes als ein staatspolitisches Kolleg, welches der Meister im Anschluß an die aristotelische Politik seiner Zeit liebt. Schwerlich hat er freilich selbst

die Gedanken des Bildes erfunden; nach dieser Seite wird vielmehr die Komposition aus den Kreisen der Gelehrten und des Klerus der Stadt stammen. Die Ideen des Bildes sind aber folgende:

Die Staatsobrigkeit ist der in Majestät thronende Repräsentant des ganzen Staates. Das Siegel der Republik, Wohl und Wehe derselben ruht in seiner Hand. Sein Scepter ist mächtig, aber er darf es nicht mißbrauchen, muß vielmehr zugleich mit ihm das Zügel einer vernünftigen, weisen und gerechten Regierung in der Hand halten. An dieser von Weisheit, Gerechtigkeit und Eintracht gereichten Zugleine müssen auch alle Beamte und Rätke des Staates gehen. Ueberdies muß noch eine Reihe natürlicher Tugenden im Beirath des guten Herrschers sitzen und eine stattliche Kriegsmacht muß ihm Wehr und Waffen bieten. Hat der Künstler hiemit die natürlichen Grundlagen des Staates, die natürlichen Bedingungen einer geordneten Staatsregierung gezeichnet, so erweitert er nunmehr die aristotelische Politik im christlichen Sinn. Es ist, als ob er durch die über dem Haupt des Herrschers schwebenden Gestalten des Glaubens, der Hoffnung und Liebe sagen wollte: nachdem das Christenthum in die Welt getreten, ist ein geordnetes Staatsregiment ohne Glaube an Christus und das Kreuz, ohne Hoffnung auf den Himmel, ohne Liebe vom Himmel nicht mehr denkbar; nur das christliche Regiment ist ein wahrhaft weises und vernünftiges.

Auf dem zweiten Bild, das die Segnungen des guten Regiments schildert, greift Ambrogio ins volle Menschenleben. In hübschen Genrebildchen zeichnet er die Blüte des Verkehrs und öffentlichen Lebens, die Lust froher Volksspiele, die Heiterkeit ungefährdeten Familienlebens. Am Thor der Stadt sieht man den Genius der *Securitas*, der öffentlichen Sicherheit, schweben, in der Linken einen Galgen, an welchem ein Verbrecher baumelt, in der Rechten eine Schriftrulle. Durch das Stadthor wogt Handel und Verkehr, ein Strom von Menschen und Thieren. Der Lehrer schult die Kinder; die Jugend schlingt fröhliche Reigen; Jäger ziehen in die Ferne.

Auf dem dritten Bild zeigt sich die Tyrannie, ein weibliches Scheusal, gewappnet, in blutrothem Mantel, umgeben von ihren

Helfershelferinnen, von Grausamkeit, Ver-
rath, Wuth, Zwietracht, Krieg, umschwebt
von Augenlust, Fleischeslust, Hoffart des
Lebens. Die Gerechtigkeit liegt gefesselt zu
den Füßen der Tyranin, in namenlosem
Jammer das Haar zerrauwend.

Bei Beurtheilung dieser Bilder muß man
zugestehen, daß auch ihre Hauptschwäche
in der Anordnung liegt. Die Scenen und
Figuren sind theils aneinander gereiht, wie
die Lehrsätze eines Schulbuchs, theils un-
vermittelt lebiglich äußerlich aneinander
geheftet. Ein gewisser steifer Doktrinaris-
mus oder ein willkürliches Nebeneinander
muß die weiche Einheit einer eigentlich
künstlerischen Komposition ersetzen. Auch
weht uns die allegorische Luft fremd an,
welche die geistige Atmosphäre dieser Dar-
stellungen bildet. (Fortsetzung folgt.)

Wie man baut, wo man kein Geld hat.

Zum Fingerzeig, wie man es (natürlich
mutatis mutandis) angehen soll, um mit
wenig Mitteln ein zwar kleines, aber zweck-
mäßiges und gegen Wind und Wetter ge-
schütztes Gotteshaus herzustellen, zugleich
zum Ehren Denkmal eines Baumeisters, der
sich selbst kein Denkmal setzen wollte und
der es nicht verschmähte, das unscheinbare
Kind aus der Laufe zu heben,¹⁾ habe ich
diese anspruchlose Geschichte des anspruch-
losesten Baues niedergeschrieben. Einfach-
heitshalber sind die gegen das Projekt
erhobenen Bedenken sämmtlich dem Bau-
komité in den Mund gelegt, was letzteres
nicht verbrießen darf, da diese Bedenken
jedem weniger gescheiten Komité in der
That aufgestoßen sein würden.

„Unser Gesuch um Mitbenützung der
Gottesackerkirche ist abgewiesen; der Saal,
in welchem wir Gottesdienst halten wollten,
ist für ungenügend erklärt; die Räumlich-
keit im Schlosse, welche wir zur Kapelle
umbauen wollten, ist uns endgiltig ver-
weigert worden, und zwar wegen der
Schwierigkeit, dieselbe gegen die angrenzen-
den Magazine in feuer sicherer Weise ab-
zuschließen, da für den Gottesdienst neben

¹⁾ Des Herrn Oberamtsbaumeisters Mayr in
Neuenbürg.

dem ewigen Licht auch Kerzen bei Tag und
Nacht gebrannt werden und ferner glühende
Kohlen zu den Weibrauchkesseln erforder-
lich sind.“

Diese Mittheilung war nicht geeignet,
das Komité für Einrichtung eines katho-
lischen Gottesdienstes in Neuenbürg in
fröhliche Stimmung zu versetzen. „Also
abgewiesen! Durchgefallen! Mehr als
ein Menschenalter warteten wir auf die
Errichtung der Nachbarrparrei, von wo
uns Hilfe kommen sollte, und nun, da
sie errichtet, und der Geistliche bereit ist
uns auf drei Stunden Entfernung regel-
mäßig zu besuchen, nun fehlt uns das
Lokal! So sind denn alle Pläne ge-
scheitert!“ . . .

Alle, fiel der Vorsitzende ein, der sich
die Fassung nicht hatte rauben lassen, alle,
nur der Hauptplan nicht, zu dessen Ge-
lingen diese vergeblichen Schritte noth-
wendig waren: dieser ist jetzt seiner Ver-
wirklichung nahe! Sehen Sie, fuhr er fort,
wären wir gleich von Anfang, solange noch
andere Wege offen standen, mit dem Ge-
danken eines Neubaus herausgerückt, sicher-
lich man hätte es uns als Uebermuth an-
gerechnet. Wir mußten es erst mit der
zerfallenen Gottesackerkirche und mit dem
leerstehenden Lokal im Schloß versuchen,
so wenig wir ernstlich gewillt sein konnten,
diese gar nicht uns gehörigen Räume mit
theurem Gelde nothdürftig herzustellen.
Jetzt aber, nachdem alle Möglichkeiten er-
schöpft, jetzt können wir frei uns bewegen
— wir bauen!

Es wäre schwer, die Wirkung zu schil-
dern, welche dieses Wort hervorbrachte auf
ein Baukomité, das seinen Namen bis jetzt
nur a non aedificando trug. Der Rechner
starrte in seines Nichts durchbohrendem
Gefühl auf seine Kasse; der Baumeister
warf einen verzweiflungsvollen Blick auf
einen vor ihm liegenden Plan, dessen Aus-
führung 20 000 M. gekostet hätte; der
höchstbesteuerte R. N., der seinen guten
Willen schon wiederholt durch die klingende
That bewiesen, klopfte krampfhaft an seine
Taschen; das drohende Medusenhaupt einer,
wie sie meinten, unvermeidlichen und für
die kleine Gemeinde unerschwinglichen Bau-
schuld hatte alle wie versteinert. Endlich
saßte sich der Rechner und murmelte:
„Ba-u-en! — und mit was?“

Mit dem Geld, das wir noch nicht haben, das wir aber hätten auch für die anderen Projekte aufbringen müssen. Ja, daß ich es recht sage, mit der Hälfte der Mittel, die wir, höchst unvortheilhaft, in fremde Lokale hineingesteckt hätten, erbiete ich mich, Sie in den Besitz eines eigenen Gotteshauses zu setzen, wofern Sie auf meine Vorschläge eingehen wollen.

„Und diese Summe beläuft sich . . .?“

Auf 5000 M. für den Rohbau. Soviel verspreche ich, aufzubringen. Damit hoffe ich zwar nicht einen großartigen Bau, mit dem wir doch nichts anzufangen wüßten, den wir, wenn ein anderer ihn bezahlte, nicht einmal aus eigenen Mitteln unterhalten könnten, wohl aber eine würdige gottesdienstliche Stätte mit Licht und Luft und hundert Sitzplätzen, oder vielmehr den soliden Rohbau hiefür herzustellen; für die innere Ausstattung wird, wenn einmal das Gebäude da ist, Gott schon sorgen.

„Es ist leider nicht möglich, bemerkte kleinlaut der Baumeister, mit 5000 M. eine Kapelle in der Größe, wie wir sie brauchen, massiv aufzuführen. Quader behauen kostet Geld; zudem eignet sich unser Sandstein wegen seiner Rauigkeit und seiner Eigenschaft, Wasser zu ziehen, nur für den Sockel. In nächster Nähe unseres eventuellen Bauplatzes sind zwar trockene Steine zu finden, jedoch in so kleinen Stücken, daß sie nur zum Ausmauern von Niegeln taugen. Der Bezug von Backsteinen aus weiter Ferne ist für uns zu theuer. So weist denn alles auf einen Fachwerkbau hin!“

„Fachwerk! Eine Kirche von Fachwerk! Wo ist das je erhört worden! Aber das ist ja gar nicht monumental! Das wird keinesfalls von der Behörde genehmigt!“ — so rief es von allen Seiten.

Prüfen wir alle diese Einwände der Reihe nach, nahm der Vorsitzende wieder das Wort. So unerhört, wie Sie meinen, ist die Verwendung von Holz zu Kirchenbauten nicht. Ich selbst sah eine alte sehr geräumige Holzkirche, wenn ich mich recht erinnere, in Henfleur, an der abgesehen von dem Unterbau gar keine Steine verwendet sind. Ist nun dies der Fall in einer Gegend, wo es an anderweitigem Baumaterial nicht fehlte, um wie viel mehr

bürfen dann wir zum Fachwerkbau greifen, die wir von schönstem und wohlfeilstem Bauholz umgeben, an Bausteinen aber arm sind. Eine Bauweise, die aus dem Bedürfnisse und aus der Natur der betreffenden Gegend herausgewachsen ist, trägt ihre Berechtigung, ob sie auch als eine Neuerung erscheint, in sich selbst. Zwar bin ich keineswegs so Barbar, daß ich nicht eines jener mittelalterlichen Kirchlein mit malerischen Chorabschluß und reichem Netzgewölbe, mit durchbrochener Thurmpyramide und zierlicher Steinmetzarbeit dem meinigen weit vorziehen würde; aber was hilft mir die schönste Gothik, wenn ich ihre Spitzbogen, ihre Fialen und Krabben nicht bezahlen kann und wenn mich aus den Augenhöhlen der Wasserspeier eine unerhörliche Bauschuld angrinst! Für uns handelt es sich nicht darum, etwas Zierliches zu bauen, sondern überhaupt zu bauen und nach Maßgabe unserer Mittel zu bauen. Darum bleibt auch für uns von der Forderung des Monumentalen, die Sie aufzustellen liebten, nur der Begriff des Dauerhaften, ohne welchen allerdings kein Kirchenbau, auch der bescheidenste nicht, denkbar ist. Dauerhaft aber ist ein Fachwerkbau, der sich in den Grenzen des unsrigen hält, dauerhafter sogar als ein Backsteinbau von nicht ganz gutem Material.

„Einverstanden,“ sagte der Baumeister, „vorausgesetzt, daß die Niegelwände auf einen massiven Sockel von 1 m. Höhe zu stehen kommen, aus starkem Holz hergestellt und wenigstens auf den drei am meisten ausgesetzten Seiten verschindelt werden. Denn der Genius loci Neuenbürgs ist feucht. Eine Verbleidung hält in solcher Lage nicht. Sie bekommt Risse und werden diese nicht sofort und immerfort ausgebessert, so fault der Balken, der unter der Gipsdecke nicht trocknen kann — und das übertünchte Grab ist da — während ein Schuppenpanzer aus Schindeln die Wände wetterfest, und wenn die Schindeln, vom Anstrich feucht, mit feinem Sand bestreut und nachher noch 1—2 mal angestrichen werden, auch einigermaßen feuerfest macht. Mit Recht wird deshalb diese gefällige und haltbare Verschalung bei uns auch innerhalb Eiters mehr und mehr angewandt. Für unser abgesondertes

Baureisen wird von Seite des Gemeinberaths die Erlaubniß der Verschindelung leicht zu erlangen sein.“ „Leichter jedenfalls als von Seite der Oberbehörde die Erlaubniß zum Bauen und zu einem so absonderlichen Bau!“

Diese zu erlangen, m. H., liegt in unserer Hand. Geben wir zum guten Zweck soviel als unsere Armuth erlaubt; bieten wir das Geld zum Ankauf des Bauplatzes, natürlich unter der Bedingung, daß man auf unsere Vorschläge eingeht; ich versichere Sie, die Behörde wird sich der Einsicht nicht verschließen, daß bei so eigenartigen Verhältnissen wie die unsrigen, auch eigenartig gebaut werden dürfe.

Und sie verschloß sich nicht. Sie verwilligte sogleich 3500 M.: eine unbedeutende Summe, wenn verschwendet worden wäre, wie da und dort verschwendet wurde — so schon über die Hälfte des Baufonds! Eine allgemeine Kirchenkollekte war nun nicht nöthig. Unser Appell an die nie versiegende Mildethätigkeit der Gläubigen und unsere Bitte um Beiträge aus dem Vermögen der einzelnen Landkapitel trug so reiche und rasche Früchte, daß in kaum 1½ Jahren nicht nur die 5000 M. für den Rohbau, sondern für den Innenbau noch mehrere Tausend zusammen kamen.

Nur die Verschindelung stieß auf unerwartete Schwierigkeiten. Das Bedürfniß, die Abgelegenheit des Kirchleins, die Thatsache, daß die Stadt damals auch das obere Stockwerk ihres Kirchturms verschindelte: all das fand keine Berücksichtigung. Man leugnete das Bedürfniß (indem die Balken des Thurms 90 Jahre gebraucht, bis sie verfault gewesen!); man erklärte eine verschindelte Kapelle für eine Verschimpfung eines „werdenden Stadttheils“ und stellte die angrenzenden Besitzer zwar nicht in ihren jetzigen (weil keine da waren), aber in ihren künftigen Bauten als benachtheiligt dar — bis endlich das Ministerium beide Theile verblüffte durch die Entscheidung, daß nicht bloß die erforderlichen drei; sondern alle vier Seiten der Kapelle verschindel werden dürften!

Dank diesem Salomonischen Urtheil steht nun das Kirchlein wie aus Einem Guß und trotzt den Stürmen und läßt sich an

Halbbarkeit nur von einem Steinbau besiegen, dem es auch aus einiger Entfernung ähnlich ist. Es ist ein Parallelogramm von 12 m Länge und 7 m Breite: ein Verhältniß, das sogar die Verdoppelung der Länge gestattet, ohne daß eine Unform entsteht. Die Absis wurde, weil nicht nöthig und zur Einfachheit eines Holzbaues nicht passend, weggelassen. Ein Thürmchen, in welchem die Siebelfront eine Höhe von über 10 m erreicht, ist äußerlich der einzige Luxus. Eine zur Seite stehende Pappel vertritt die Stelle des Campanile. Das Innere ist hell und hinlänglich geräumig. Die den Innenraum des Dachstuhls ausnützende Decke erhebt sich 6,30 m. Sie wird durch die sauber gearbeiteten Durchzüge aus Holz, welche den Bau zusammenhalten, belebt und in Felber getheilt, die mit den Leidenswerkzeugen des Herrn und den Emblemen der lauretanischen Vitanei geschmückt sind. Der Altar mit Tabernakel, überragt von einer schönen Kreuzesgruppe, läßt nichts zu wünschen übrig. Darüber erglänzt (zum Ersatz der in den geradlinig abschließenden Kirchen so häufigen Rosette) ein gemaltes Rundfenster von 1 m Durchmesser, das Brustbild Christi darstellend, wie er den Kelch und die Hostie in Händen die Mühseligen und Beladenen zu sich ruft. Auch die übrige Einrichtung zeugt von Geschmack und verräth keine Armuth.

Die anfängliche Klage über das unscheinbare Äußere ist vor der allgemeinen Freude über das ansprechende Innere längst verstummt. Auch die Befürchtung, das Kirchlein könnte einen werdenden Stadttheil stören, ist nicht eingetroffen; denn 1., wird dieser „werdende Stadttheil“ immer noch nicht und 2., paßt dieser Bau so vortrefflich an den Ort und in die Gegend hinein, wo er steht, als wäre er immer dort gestanden. Von einer Verunzierung ist also keine Rede. Sollte besungachtet einmal ein Criticus mordax vom hohen Olymp seines künstlerischen Geschmacks herab die Unscheinbarkeit dieses Kirchleins verdonnern wollen, so halte er sein Urtheil nur wenigstens so lang zurück, bis er die Baurechnung gelesen. Und hat er sie gelesen und anerkennt dann, daß hier mit den bescheidensten Mitteln nicht gerade Unpraktisches und Unschönes ge-

schaffen worden, so sind Baumeister und Bauherr mit dieser Anerkennung zufrieden.

Die Hauptposten der Baurechnung aber sind folgende:

	M	S
Bauplatz	900	—
Bauholz	600	—
Zimmerarbeit	821	81
Maurerarbeit	1305	44
Gipserarbeit	424	75
Sand	2	—
Falzziegel	156	57
Glasarbeit	172	98
Gemaltes Rundfenster	228	80
Flaschnerarbeit	100	—
Schreinerarbeit	754	—
Schlosserarbeit	371	33
Berschindelung	474	—
Bodenbelegung	300	—
Insgemein	343	58
Malerei	719	75
Innere Einrichtung	1124	19

Summa: M. 8799 20

Eugen Kelpf.

Einbanddecke für das Archiv.

In der Beilage unterbreiten wir den Lesern einen Entwurf für einen geschmackvoll und einfach gehaltenen Einband zum Archiv. Diese Zeichnung könnte nun auf einen Buchbinderstempel übertragen und auf Leinwanddecken gepreßt werden, die dann durch den Buchhandel oder direkt vom Verlag zu beziehen wären. Wir haben aber bis jetzt das Risiko der Herstellung solcher Decken gescheut und könnten es erst auf uns nehmen, wenn zahlreiche Bestellungen seitens der Abonnenten uns sichere Garantie für größeren Absatz bieten würden; die Entscheidung, ob die Decke ausgeführt werden soll, liegt also in den Händen unserer Leser.

Wir erlauben uns bei dieser Gelegenheit darauf aufmerksam zu machen, daß es durchaus unzweckmäßig ist, die Zeichnungen in den Text einbinden zu lassen; sie leiden darunter, weil die Doppelblätter noch stärker geknickt werden müssen, und ihre praktische Verwendung ist sehr beeinträchtigt. Weit besser ist es, für sie eine eigene Mappe aufzertigen zu lassen, und zwar in der doppelten Größe des Archivformats, damit die Doppelblätter aufgeschlagen, die Beilagen, welche viermal die Größe des Blattes haben — wir hoffen in Zukunft auch solche bieten zu können — wenigstens nur einmal gebrochen darin aufbewahrt werden und für den Gebrauch einzeln herausgenommen werden können. Natürlich wäre nicht für jeden Jahrgang eine eigene Mappe nötig. Auch an die Herstellung solcher Mappen mit der-

selben Ornamentation, könnte später im Fall reichlicher Bestellung gedacht werden. Eintheilen möge die Zeichnung freundliche Aufnahme finden und der Engel die Neujahrsgrüße der Redaktion überbringen. Die Zeichnung ist auch für andere Zwecke verwendbar; namentlich das Medaillon mit dem Spruchbandengel kann mannigfache Verwerthung finden (mit veränderter Aufschrift), und für Stickerie (Ballen zc.), Schützerie und Malerei eine Vorlage bilden. Wolte aber das Blatt unmittelbar praktisch verwerthet werden, so könnte es auch durch den Buchbinder auf dem Einbanddeckel des Archivs befestigt werden. —

Literatur.

Die Kunst im katholischen Gotteshaus von Anton Walter (Frankf. Broschüren. Neue Folge. Herausg. von Hoffner. Bb. VI. Heft 10.) Frankfurt und Luzern, Föfser's Nachf. 1885. 38 S. Preis 50 Pf.

Eine mit Wärme und Begeisterung geschriebene Antwort auf die Frage: „wie lehren im katholischen Gotteshaus die bildenden Künste, Architektur, Plastik und Malerei die ewigen Wahrheiten des Christusglaubens?“ (S. 2.) Die ästhetische Gefühlseite schlägt vor, und man muß auch neben der kunstwissenschaftlichen Auffassung solcher Betrachtungsweise wohl ein Wort verstaten: sie ist vor allem geeignet, in weiteren Kreisen der kirchlichen Kunst Freunde zu werben. Bei Besprechung der Stile erzählt der Renaissancestil eine geistvolle und gerechte Würdigung (S. 23 f.) —

Eine Kunstreise durch das Frankensland von Heinrich Debel (Kathol. Studien. IV. Bb. 11/12.) Würzburg, Wörl 1885. 133 S. Preis 1 M. 70.

Dies gebiegene Büchlein führt in angenehmer unterhaltender und belehrender Weise eine Fülle herrlichen Kunstmaterials uns vor Augen und begleitet uns auf einer sehr instruktiven Wanderung durch die an ächtem mittelalterlichen Kunstgold kalifornisch reichen Städte und Orte des Frankenlands, nach Ahausen, Schwabach, Nürnberg, Bamberg, Heilsbrunn, Ausbach, Rothenburg, Dinkelsbühl. Wir empfinden bei der Lektüre des Schriftchens jenes Vergnügen, mit welchem wir einem durchaus unterrichteten Führer durch eine Kunstgalerie folgen und lauschen. Daher seien vorab die Mitglieder unseres Kunstvereins, dem der Verf. auch angehört, und die Leser des Archivs, denen er als eifriger Kunstforscher schon bekannt ist, auf das Schriftchen aufmerksam gemacht; möge es denen, die mit den Reichthümern dieser Gegenden bekannt sind, eine willkommene Auffrischung schöner Erinnerungen bringen, andere zum Besuch des Frankenlandes bewegen, und namentlich den Jüngeren als Anleitung dienen, wie man eine Reise wirklich furchtreich machen kann. —

Keppler.

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. 2.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 80 im Stuttg. Postbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, 98 kr. in Oesterreich, Preis 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einwendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94 zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

1886.

Was noch zu thun ist.

II.

Man kann die Erfahrungen, welche man bei Prüfung der Kirchen eines Landes oder einer Gegend macht, in das Resultat zusammenfassen, daß bei allem, was man da und dort Schönes und Entsprechendes an kirchlichen Kunstwerken zu sehen bekommt, man doch ziemlich viele Kirchen besichtigen muß, ehe man Eine sieht, welche in allem ein kunstgebildetes Auge befriedigen, oder auch nur billigen Anforderungen entsprechen würde. Hier moderne Kirchenbauten, verzwickelt und verknüpfelt, ohne harmonisches Verhältniß zwischen Chor und Langhaus, zwischen Länge und Breite, zwischen Breite und Höhe, Bauten, deren Anblick aufs Herz drückt, wie der Anblick eines verwachsenen und verkrüppelten Menschen. Dort Altäre, deren ärmlichster und verwarlostester Theil der Tabernakel ist; hier ein nagelneuer Hochaltar, dessen Tabernakel ein Metallhaus ist, flankirt auf beiden Seiten von künstlich zubereiteten Marmorfeldern, auf welchen thönerne Engel, fast so hoch wie der Tabernakel, anbetend knien! Hier Kirchenstühle, in welchen kein Mensch knien kann, Folterwerkzeuge, von raffinirter Phantasie erfunden, um eine ganze Gemeinde durch Jahrzehnte hindurch zu quälen und ihr den Aufenthalt in der Kirche zu verleiden; dort Beichtstühle von denselben glücklichen Dimensionen, in welchen der Pönitent nicht knien, der Geistliche nicht sitzen kann, ohne das Kreuz zu brechen, oft wahre Festungswerke, wie für den Gebrauch im Krieg bestimmt, oder mit einer Pracht überladen, die mit ihrer Bestimmung völlig kontrastirt. Hier Malereien, welche der Architektur ins Antlitz schlagen, schöne Bauglieder, hervorragende Bautheile ganz ignoriren, in anmaßender Selbstherrlich-

keit auftreten, oder wieder wie Spinnewebe sich anhängen und in den Bau einmisten. Dort ein Taufstein aus Marmor, über welchem ein sechskantig aufgewalmtcr Deckel parodirt, der aus einer über Leisten aufgezogenen, weiß angestrichenen Haut besteht. Hier Fenster, aus welchen unheimliche Banditengestalten schreckhaft in die Kirche hereinsehen, welche eben einen Paß Kleider gestohlen und sich damit drapirt haben. Dort das Innere luxuriös mit geleckter Farbendekoration neu ausgekleidet, während man außen die Fundamente weichen und zerbröckeln sieht; hier haben die Basgeigenmehrgewänder wieder fröhlichen Einzug gehalten; dort....

Doch beschließen wir diese betrübende Aufzählung, welche fast in infinitum fortgesponnen werden könnte. Ich brauche wohl nicht ausdrücklich beizufügen, daß alle die angeführten Fälle nicht imaginär, sondern leider Wirklichkeiten sind, daß diese traurigen Wirklichkeiten nicht etwa aus den dreißiger, sondern aus den achtziger Jahren stammen; die dazu gehörigen Ortsnamen sind aus Rücksicht nicht beigefügt worden. Für unseren Zweck sind die Beispiele genügend; sie beweisen nur zu sehr, daß die Zeit noch nicht gekommen ist, wo die Kunstvereine und Kunstorgane ihre Thätigkeit einstellen und von den Renten ihrer Erfolge leben könnten.

Warum trotz des Aufschwungs des kirchlichen Kunstseifers, trotz des Fortschritts in der Stilkunde und in Kenntniß dessen, was kirchliche Norm und Tradition ist und was das kirchliche Bedürfnis verlangt, trotz der massenhaften Verbreitung guter Muster und Vorlagen aus alter und neuer Zeit doch verhältnißmäßig so viele verfehlte Kunstprodukte neueren Datums die Kirchen verunzieren, manche Kirchenbauten hinter den vor 30 und 40 Jahren aufgeführten noch zurückstehen, diese Frage würde Stoff

zu wichtigen Untersuchungen bieten. Einige Punkte mögen hier wenigstens berührt werden.

Davon, daß leider immer noch mancherorts auf kirchliche Neuanschaffungen bezügliche Fragen nicht höher taxirt, ja vielleicht nicht so ernst genommen werden, als wenn es sich um Ausstattung eines Zimmers oder um Anschaffung eines Kleiderkastens handelte, daß man dem nächsten besten Aufträge gibt, ohne nach dessen Fähigkeit gefragt, ohne dem eigenen Unverständnis durch Verathung eines Sachverständigen nachgeholfen, ohne eine Prüfung der Pläne veranlaßt, ja ohne der kirchlichen Oberbehörde die pflichtmäßige Anzeige erstattet zu haben, davon soll nicht weiter geredet werden. Aber auch wo Gewissenhaftigkeit und guter Wille da ist, unterläßt man oft ohne Schuld, aus Mangel an Erfahrung, alle Maßregeln zu treffen, von welchen die Herstellung tüchtiger Kunstwerke abhängt.

Was kirchliche Neubauten anlangt, so sei hier ein Fehler genannt, aus welchem schon viel Unheil hervorgieng. Anstatt daß nämlich Gemeinden oder Behörden, welche an ein so wichtiges Werk herantreten, sich von einem erprobten Architekten, oder besser von mehreren, zunächst eine Skizze vorlegen lassen, diese der Begutachtung Sachverständiger und der Prüfung und Genehmigung des bischöflichen Ordinariates unterstellen, läßt man sogleich detaillirte Baupläne ausarbeiten und legt nun diese an maßgebender Stelle vor. Das ist aus vielen Gründen aufs entschiedenste zu widerrathen. Vor allem ist dadurch der freien, unbefangenen Prüfung in gleicher Weise ein Niegel geschoben, wie der freien Wahl der Gemeinde. Hat diese sich nicht kontraktlich gesichert, so ist sie damit schon mehr als halb gebunden; der Architekt, der diese Pläne geliefert hat, beansprucht ein gewisses jus ad rem; in den Plänen steckt schon ein kleines Kapital; entweder müssen sie ausgeführt werden oder es ist eine Entschädigung von ansehnlichem Betrag zu leisten. Für den Sachverständigen, welcher mit der Prüfung betraut wird, bleibt fast nur das Dilemma übrig: entweder ganz verwerfen, oder ganz annehmen. Wo wesentliche Fehler im Plan stecken, wird er mit Beiseiteetzung aller Menschenrück-

sicht mit vollem Nachdruck auf Verwerfung des Planes bringen; Gewissen und Ehre verbietet ihm, eine Mitverantwortung für ein so verfehltes Werk zu übernehmen. Er wird also seinerseits ein Veto erheben; aber in den meisten Fällen kämpft ein solches Veto gegen ein fait accompli erfolglos an: der Plan wird doch durchgeführt, weil man mit dessen Vorfertiger sich schon zu weit eingelassen hat. Wo die Bedenken des Sachverständigen sich auf weniger wesentliche Punkte beziehen, welche aber doch einer Abänderung und Verbesserung bedürftig wären, muß er sich beinahe scheuen, dieselben nur zu äußern, denn schon kleinere Abänderungen erfordern eine Umzeichnung sämmtlicher Pläne, eine Umrechnung des Kostenvoranschlags, d. h. abermals beträchtliche Kosten. In ähnlicher Zwangslage befindet sich die kirchliche Oberbehörde. Der gerügte Mißstand wird so der Urheber vieler verfehlter Bauten, vieler unterlassener Korrekturen und ist entschieden als ein Hauptfeind des Besseren auf dem Gebiet kirchlicher Architektur anzusehen.

Folgender Fall möge zur Warnung dienen. Für einen Kirchenbau von nicht sehr großen Dimensionen ließ der Stiftungsrath einer Gemeinde sich auch vom Architekten anstatt einer Skizze sogleich spezialisirte Pläne entwerfen. Der Sachverständige bekam sie zur Prüfung; sein Auge ließ sich durch die technische Vollendung der Zeichnungen nicht blenden, sondern fand bald, daß dieser ganze projekirte Bau an unheilbarer Krankheit leide, daß die Frühgothik desselben vom Schwamm modernster Anschauungen und Motive angefressen sei. Das Urtheil des Sachverständigen, welches auf Verwerfung des Planes gieng, drang diesmal durch; aber die Baukasse hatte für die Zeichnungen gegen 800 Mark zu bezahlen. Dieses schöne Kapital wäre dem Bau erhalten geblieben, wenn man die vorläufige Lieferung einer Skizze verlangt und diese zur Prüfung vorgelegt hätte.

Der Forderung, vor Fertigung der eigentlichen Baupläne eine einfach, aber deutlich gezeichnete Skizze zu stellen, welche wir somit nochmals allen, welche mit kirchlichen Neubauten zu thun haben, eindringlichst ans Herz legen, wird sich jeder tüchtige

Architekt gerne fügen. Wer sich ihr nicht fügt, von dem soll abgesehen werden, oder man ziehe ihn nur dann bei, wenn er kontraktlich sich verpflichtet, keine Entschädigung zu beanspruchen, falls seine Pläne nicht zur Ausführung kommen oder einer Abänderung bedürfen.

Ferner wird häufig der Fehler begangen, daß man aus falschen Sparsamkeits-, Verwandtschafts-, Orts- und andern rein weltlichen Rücksichten immer wieder selbst wichtige und schwierige Aufträge in unfähige Hände spielt. Wir wollen kein Monopol für diesen und jenen Meister einführen; aber es soll niemand eine kirchliche Arbeit in die Hand bekommen, ehe er bewiesen, daß er sich in die kirchliche Kunst eingelernt und schon einigermaßen sich praktisch erprobt hat. Jüngere, noch unerfahrenere Künstler überläßt man oftmals viel zu sehr sich selbst, anstatt ihnen zur Pflicht zu machen, tüchtige Originale aus alter Zeit einfach nachzubilden, oder zum mindesten ihre Entwürfe fachmännischer Prüfung zu unterbreiten. Eine Erbfeindin allen Fortschrittes ist aber namentlich die Kritik, oder vielmehr die kritiklose Vertöbuhelung, welche alle, auch die verfehltesten Kunstarbeiten, die in Kirchen geliefert werden, in der Tagespresse nicht etwa in Schutz nimmt, sondern in den dritten Himmel erhebt. Wir kennen ja den Ursprung solchen übergroßen Wohlwollens. Wenn in einer Gemeinde Hunderte aufgewendet wurden, um dies und jenes in der Kirche zu restauriren oder neu zu beschaffen, so glaubt man in der heutigen Zeit der Publizität nicht davon schweigen zu können, sondern die Opferwilligkeit der Gemeinde öffentlich rühmen zu sollen; damit verträgt es sich natürlich schlecht, wollte man das theuer Bezahlte als verfehlt bezeichnen oder bemängeln. Wenn dann aber um jeden Preis die Sache an die Glocke der Oeffentlichkeit gehängt werden muß, so könnte man sich doch wenigstens mit einigen leisen Schlägen dieser Glocke begnügen, anstatt sie zu läuten, wie wenn ein Weltwunder anzukündigen wäre; man begnüge sich mit einer einfachen Beschreibung und enthalte sich des Urtheils, wenn man keines hat oder sein inneres Urtheil nicht auszusprechen wagt. Die solche Anpreisungen schreiben, haben wohl meist keine Ahnung davon,

in welcher empfindlicher, folgenschwerer Weise sie die Sache der kirchlichen Kunst schädigen. In Beispielen könnte man es nachweisen, wie manchem jungen Künstler, in welchem vielleicht ursprünglich etwas Tüchtiges steckte, schon am Anfang seines Schaffens der Kopf durch solch übermäßiges Lob völlig verdreht wurde, so daß er von da an an seine Vollkommenheit und Meisterschaft wie an das oberste Dogma glaubte, für keinen Rath und keine Belehrung mehr zugänglich war, ein weiteres Lernen für Sünde angesehen hätte, und mit Unfruchtbarkeit geschlagen blieb, oder, was noch schlimmer, mit Fruchtbarkeit an häßlichen Gebilden, die ihres Vaters Aufgeblasenheit und Hohlheit spiegeln.

Wir wollen gewiß kein kleinliches Bevormundungs- und Ueberwachungssystem den wahren Künstlern und ihrem Schaffen gegenüber ins Leben rufen, noch weniger die Auktorität und das Ansehen tüchtiger Meister — und wir haben, Gott Lob!, solche in allen Branchen — herabsetzen und das Vertrauen auf sie wankend machen. Die Meister von Gottes Gnaden werden vielmehr vor allen uns dankbar sein, daß wir ihre Ehre gegenüber Puschern zu wahren suchen; die größten Meister sind in der Regel auch jene, welche einer vernünftigen Einrede und Vorstellung am zugänglichsten sind und welche am meisten es wünschen, daß der Klerus, mit dem sie zu thun haben, auf dem Gebiet kirchlicher Kunst orientirt sei. Auch sie werden uns unbedingt zugestehen, daß jetzt nicht Zeit ist, zu ruhen und innezuhalten, sondern die gewonnenen Positionen zu vertheidigen und dem Unverstand und der Unflugheit immer mehr Terrain abzugewinnen.

Zu all' dem kommt hinzu, daß gegenwärtig in der kirchlichen Kunstwelt der Luftstrom einer neuen geistigen Bewegung von nicht zu unterschätzender Bedeutung deutlich wahrzunehmen ist. Jede derartige Bewegung ist an sich zu begrüßen; denn sie befundet Leben und schafft Leben. Aber jede solche Bewegung ist auch eine Art Krisis, welcher man zu günstigem Verlauf zu verhelfen suchen muß. Eine weitherzigere Anschauung bezüglich der kirchlichen Stile bricht sich allmählig Bahn. In weiten und maßgebenden Kreisen fühlt man die Pflicht, das Interdikt aufzuheben, welches im

Namen der wahren kirchlichen Kunst lange Zeit auf dem Renaissancestil lastete, und man hat von kompetentester Seite aus die Erfüllung dieser Pflicht energisch in Angriff genommen.¹⁾ Wir haben seit längerer Zeit die Anschauung verkocht, daß allen eblen, reinen, charaktervollen und geistig bedeutsamen Kunstformen, welche als solche der christlichen Weihe fähig sind, der Eintritt in die Kirche, die Aufnahme in den Dienst Gottes und in die Nähe des Allerheiligsten nicht verweigert werden dürfe, welchem Stil und welcher Zeit auch diese Formen angehören mögen. Daß der Renaissancestil keine Elemente der genannten Qualität habe, kann wahrlich nicht gesagt und daher auch dieser Stil nicht zum voraus als unkirchlicher gebrandmarkt werden. Bleibt ja selbst im Ropf- und Barockstil, neben dem geist- und gedankenlosen, oft sinnlich üppigen, ja indecenten Formenspiel, welches als solches allerdings untauglich ist, Kunstsprache der Kirche zu sein, und somit aus der Kirche verbannt werden muß, immerhin noch vieles gute und ächte Metall, welches die kirchliche Kunst für ihre Zwecke verarbeiten kann. Eine solche wahrhaft katholische Kunstanschauung wird, so hoffen wir sicher, aus der gegenwärtigen Bewegung als Siegerin hervorgehen.

In einigen Sätzen können wir unsern Standpunkt in der obshwebenden Frage charakterisiren. Was die theoretische Seite derselben anlangt, so wünschen wir sehnlichst, daß eine gewisse Engherzigkeit, welche in der katholischen kunstgeschichtlichen Forschung nicht zu verkennen ist, mehr und mehr schwinde und einer freieren, großzügigeren, ächt katholischen Auffassung Platz macht. Mit apriorischem Mißtrauen ist man vielfach an die ganze kirchliche Kunst nach Ablauf der gothischen Periode herangetreten; auch ihre herrlichsten Erzeugnisse, welche man selbst zum theil zu bewundern nicht umhin konnte, legte man in die Folter des engherzigsten Ideals von kirchlicher

¹⁾ Auf die tüchtigste diesbezügliche Arbeit werden wir noch besonders zu sprechen kommen; sie hat zum Verfasser den gelehrten und kunstsinigen Redakteur des „Kirchenworts“ (Organ des Kunstvereins der Diözese Eckau), den k. k. Konservator Johannes Graus, und führt den Titel: die kath. Kirche und die Renaissance. (Im Selbstverlag des Verf., Graz, 1885.)

Kunst, um ihnen das Geständniß der Unkirchlichkeit abzunöthigen. In diesem peinlichen Gerichtsverfahren lag eine große Grausamkeit und Ungerechtigkeith; die durch die Folter entpreßten Geständnisse waren oft nichts weniger als wahr. Dieses Wüthen wurde zu einem Wüthen gegen die heilige kirchliche Kunst selbst; ihre ureigenen Kinder, welche ihre Muttermilch getrunken und ihre Züge im Anliß trugen, wurden vor ihren Augen weggerissen und als Hexen verbrannt, die alles Gottes- und Christusglaubens bar wären und nur mit höllischem Zauber sich gefeit hätten. Nun soll gewiß nicht geleugnet werden, daß viele Erzeugnisse des Renaissancestils und der späteren Stile unwürdig, unheilig und unkirchlich genannt zu werden verdienen; ihnen stehen aber solche gegenüber, welche als edel, würdig, wahrhaft religiös, daher auch kirchlich unbedingt anzuerkennen sind. Unsere Forderung ist demnach: weder verwerfen in Bausch und Bogen, noch billigen und adoptiren in Bausch und Bogen, sondern prüfen und entscheiden von Fall zu Fall; man freue sich aufrichtig über alles, wogegen man mit Recht eine Anklage und einen Verdacht nicht erheben kann, und rechne das unbedingt zur großen Kunstwelt der Kirche, welche zu schmälern wir ja wahrlich kein Interesse haben.

Und nun die praktische Seite der Frage. Daß die kirchliche Kunstbewegung, die besonders seit den fünfzigern Jahren so mächtigen und segensreichen Aufschwung nahm, wenn man will einseitig am romanischen und gothischen Stil festgehalten und im wesentlichen sich auf diese Stile beschränkt hat, das ist niemand zum Vorwurf zu machen. Das war vielmehr unbedingt nothwendig. Ohne die weise Beschränkung auf diese Stile, welche jeder als die feinstausgebildeten Organe des christlichen Gedankens anerkennen muß, welche außer Berührung standen mit jenen geistigen Strömungen, die unleugbar allmählig über die Hauptprinzipien kirchlicher Kunst Versandung und Vergessenheit gebracht hatten, wäre man nie zu diesem sichern Gefühl gelangt für das, was das Wesen christlicher Kunst ausmacht, hätte man nie so feste Positionen in allen Haupt- und Grundfragen gewonnen. Nun aber diese gewonnen sind, so glauben wir dagegen

remonstriren zu sollen, daß man jene weise Selbstbeschränkung als ein absolut für alle Zeiten verbindliches Gesetz geltend mache. Mit derselben Entschiedenheit werden wir aber auch dagegen ankämpfen, daß man, wozu die jeder derartigen Bewegung inwohnende Neigung zum Extremen verleiten könnte, nunmehr den romanischen und gothischen Stil irgendwie abschätzig behandle, sie außer Kurs zu setzen suche oder an den späteren Stilen unterschiedslos alles guthelße. Dadurch würde aufs neue unselige Verwirrung angerichtet.

Im einzelnen sind wir weder für Niederreißung von Renaissancekirchen, auch wo sie möglich wäre, noch für Erbauung von solchen; fürs erstere nicht, weil wir, wie gesagt, diesen Stil nicht als innerlich untirchlich ansehen können; fürs zweite nicht, weil wir nicht glauben, daß die Kenntniß der kirchlichen Renaissance schon soweit gebiehet ist, daß man Tüchtiges in ihr zu leisten vermöchte. Daß in romanische und gothische Kirchen nicht Renaissance-Altäre zc. gestellt werden, ist selbstverständlich. Was aber die Ausstattung von Renaissance-Kirchen mit Altären, Kanzeln, Chorstühlen, malerischem Schmuck anlangt, so sehen wir nicht ein, warum es verboten sein sollte, hier selbst vom Renaissancestil Gebrauch zu machen. Der Ueberwachung und einer sorgfältigen Auslese bedarf es hier allerdings. Nicht alle Formen der Renaissance, namentlich der deutschen, sind schön, würdig und nachahmenswerth, so wenig als alle Formen der Spätgothik. Namentlich muß auch gewarnt werden, daß man die profane Renaissance ohne weiteres in die Kirche übertrage; ein Altar soll nicht an den altdeutschen Büffetschrank erinnern. Für ornamentale Dekoration bietet die Renaissance so herrliche Motive, daß es schade wäre, wenn sie nicht in der Kirche zur Anwendung kämen; für figurative Malerei im Renaissancestil haben wir in Italien klassische Vorbilder. In Ropf und Barock werden wir keine neuen Werke ausführen; dagegen ist der Erhaltung guter Werke dieses Stils mit Nachdruck das Wort zu reden. Altäre dieses Stils werden oft nur einer Reinigung, der Zurückschneidung der überwuchernden Formen, der Entfernung des Geschmacklosen, Ueberladenen oder Indecenten, wir wollen sagen

einer Veredlung bedürfen, um ihres Berufes würdig zu sein und an ihrer Stelle belassen werden zu können. Wenn die Kunstbewegung der letzten Jahrzehnte in etwas gefehlt hat, so war es die oft rücksichtslose Entfernung und Zerstörung derartiger Werke und ihre Ersetzung mit anderen, welche ihre Berechtigung, auf den Trümmern der alten sich zu erheben, oft keineswegs genügend nachweisen konnten, vielmehr oft zweifellos schlechter und charakterloser waren als die verdrängten, trotz des gothischen Stils, dem sie anzugehören affectirten. Aber wo Reinigung nothwendig ist, soll sie auch eintreten; der unschöne Ropf soll abgesehritten werden und man soll nun nicht wieder alles anständig und schön finden wollen; daher sind wir zwar einverstanden, wenn irgendwo Ropfaltäre aus Marmorstück von grandiosem Aufbau belassen und wieder aufgeschliffen wurden; wenn aber die auf dem oberen Giebel sitzenden herzenartigen Engel, die ihre langen nackten Beine in die Kirche hereinstrecken, nun ebenfalls belassen und mit weißer Delfarbe fettglänzend neu angestrichen wurden, so loben wir das nicht. Auch der Unverstand kann nicht gebilligt werden, daß irgendwo Stuckaltäre gewaschen und abgerieben, dann anstatt der Politur — mit Delfarbe angestrichen wurden! Eine schreiende Verfündigung gegen das Material! —

Diese Anebenungen mögen einstweilen genügen. Wir haben diesen letzten Punkt von weittragender Bedeutung hier nur zur Sprache gebracht als weiteren Beweis, daß für kirchliche Kunstvereine und Kunstorgane keineswegs bloß mehr eine Zeit der Nachlese und Nachernte auf abgeherbstetem Weinberg, auf herbstlichem Feld, sondern eben gegenwärtig wieder eine Zeit neuen Pflügens, Säens und Erntens ist. Möge sich unser Leserkreis durch treue Unterstützung unserer Blätter und durch Zuwendung seines vollen Interesses an dieser großen Arbeit der Zukunft betheiligen! —

Die Musterschule der monumentalen Malerei.

Von Prof. Dr. Repler.

(Fortsetzung.)

Allein gleichwohl ist die Tiefe der Gedanken, der noble, fein charakterisirende

Vortrag, die geistreiche Symbolik, sodann die formelle Vollenbung und manchmal fast raphaelische Schönheit einzelner Gestalten, wie der Pax, Justitia, Concordia, zu bewundern. Ferner darf man wohl anfügen: wieviel geistreicher, ansprechender, gedankentiefer sind doch diese Allegorien, als die mythologischen, mit welchen man heutzutage Bahnhöfe, Rathhäuser, Museen, Schulen ausstattet, die seltsamen Amalgame neuzeitlicher Uprosa mit antik-paganistischer Poesie, welche einen anfrösteln, weil man vor lauter verschwendeter Geistreichigkeit den Gedanken nicht herausfindet und welche einen noch mehr anfrösteln, wenn man den Gedanken endlich gefunden hat. Unserer Zeit fehlen fast alle Vorbedingungen, sich eine eigene Symbolik zu schaffen; sie muß borgen. Aber eben deswegen hat sie kein Recht, über die mittelalterliche Allegorie herabzusehen; sie würde gut thun, von diesem reichen Kapital zu entlehnen, anstatt immer nur beim Heidenthum betteln zu gehen.

Als die Persönlichkeit, welche den Abschluß der sienesischen Schule bildet, kann Taddeo Bartoli (ca. 1360) bezeichnet werden. Seine Fresken im Dom von San Gimignano (Mittelschiff: Paradies und Hölle, letztere häßlich) und in San Francesco zu Pisa wie in der Kapelle des Palazzo publico in Siena weisen auf einen Meister, welchem es an künstlerischem Können nicht fehlt, der innerhalb sienesischer Kunstgrenzen krampfhaft sich abmüht, ohne auch nur eine Linie weiter zu kommen als seine Vorgänger, und ohne die geistige Größe des Simone oder der Lorenzetti zu erreichen. — In der Folge dringt der Realismus und Naturalismus des 15. Jahrhunderts in die Schule ein und führt eine Zeit lang mit der von ihr bewahrten archaischen Art ein fast komisches Gemeinschaftsleben. —

Nun, nachdem wir florentinische und sienesische Art kennen gelernt, ist es uns möglich, einige Werke monumentaler Malerei zu besprechen, welche zum Größten gehören, was das Mittelalter geschaffen und welche eine gewisse Kombination von sienesischer und florentinischer Kunststrichtung verrathen. Wir gehen zuerst in

8. die spanische Kapelle (Cappella degli Spagnuoli) am Kreuzgang von S. Maria novella in Florenz.

a) Beim Eintritt sehen wir uns einem großen Kreuzigungsbilde gegenüber, an der vom niedrigen Chorbogen durchbrochenen Hauptwand. Gerade im Scheitel des Chorbogens ist das Kreuz aufgerichtet; die Darstellung zieht sich zu beiden Seiten herab. Links unten sieht man die Stadt Jerusalem; der Kreuzeszug kommt zum Stadthor heraus und windet sich den Berg hinan; Christus geht ganz aufrecht einher und wendet das Haupt zu den Frauen. Rechts unten ist der Besuch des Auferstandenen in der Vorhölle dargestellt. Die obere Hauptscene ist überaus figurenreich; in dem Krucifixus ist vornehmlich der Schmerz betont; unter dem Kreuze des guten Schächers steht die Mutter, das Haupt in schönem Affekt zu Jesus erhoben; Magdalena breitet in liebendem Schmerz, mit rührender Innigkeit beide Arme nach ihm aus; der Hauptmann und andere schauen gläubig empor; mit ihrem Gestus kontrastiren die Aktionen und Mienen der Spötter. Unter dem Kreuz des linken Schächers ist wüster Tumult; ein Reiter haut auf die Menge ein, welche schreiend auseinanderstiebt. Das Bild zeigt ganz sienesischen Charakter in den Frauen- und Männer-Typen, namentlich aber in der mangelhaften Vertheilung der Massen und Gruppen. Der Eindruck bleibt ein verschwommener, weil Affekte und Personen ordnungslos in einander geschoben und unter einander gemischt sind.

Im Gewölbe dagegen, welches durch gemalte Gurten in vier Felder getheilt ist, schildert ein Meister aus der Schule Giotto's die Stillung des Meersturms und die Rettung des Petrus aus den Wogen, die Auferstehung, Himmelfahrt und Geistfendung. Das erstgenannte Bild ist wohl seiner Idee nach an den Schluß zu setzen; es will offenbar die Unzerstörbarkeit und göttliche Leitung der Kirche zur Darstellung bringen; der künstlerischen Art nach ist es das beste unter den Deckenbildern, und es zeugt von einem Kompositionstalent, wie es in der sienesischen Schule nicht zu finden ist.

Die Bilder aus der Legende des hl. Dominikus und Petrus Martyr über der Eingangsthüre sind sehr beschädigt und offenbar recht schwache Leistungen.

b) An der Ostwand finden wir die große

berühmte Komposition, welche die Missionsthätigkeit des Dominikanerordens schildert. Die Anordnung des Bildes ist folgende:

Auf hohen, an die Kirche, als deren Symbol das Modell vom Florenzer Dom dient, angelehnten Thronen sitzt der Papst mit Kardinal und Bischof, der Vertreter der geistlichen Gewalt, und der Kaiser mit Kanzler und Feldherr, der Repräsentant der Staatsgewalt; zu ihren Füßen lagern, von Hunden bewacht in behaglicher Ruhe die Schäflein Christi. Die Christenheit ist aber auch noch in zwei Gruppen repräsentirt; rechts sind die Laien, links die Religiösen, erstere friedlich und freundlich miteinander konversirend, letztere der Predigt lauschend, betend, meditirend. Diese Gruppen stellen die Gemeinde der Rechtgläubigen dar, welche zu weltlicher und geistlicher Obrigkeit im normalen Verhältniß stehen und daher ihres Schutzes genießen. Weiter nach rechts entfaltet sich aber der Kampf, welchen die Kirche gegen die Unbotmäßigen und Irrgläubigen zu führen hat. Die gefleckten Hunde, die *domini canes*, stürzen sich unter Anleitung des hl. Dominikus über die Wölfe und Füchse her, welche die Heerde Gottes verfolgen. Zwei Scenen erläutern sofort die gemalte Parabel. Ein Mönch belehrt die von Zweifel und Irrlehre Angesteckten; die einen geben Zeichen der Zustimmung, die andern kehren sich ab. Ein zweiter Mönch hält einer andern Schaar das Buch der wahren Kirchenlehre entgegen; zwei fallen nieder und erklären sich überzeugt, einer reißt einige Blätter aus einem Buch, ein anderer hält die Ohren zu. Ueber dieser Scene ist ein lieblicher Hain zu sehen; unter einem Laubbach sitzen vier Gestalten, zwei weibliche mit Geigen und Schooßhündchen, ein Mann mit einem Falken, ein anderer im tiefen Sinnen die Hand ans Kinn legend. Zu Füßen dieser Gestalten schwingen sich fröhliche Reigen nach der Musik eines übergroßen Spielmanns; zu ihren Häupten tummeln sich Knaben in den Zweigen und thun sich gütlich an den Früchten der Bäume; zwei Männer lustwandeln, in die Laubgänge hinausweisend. Mit dem Rücken gegen diese Weltleute gekehrt sitzt ein Mönch auf einem Stuhle und legt einem vor ihm

knieenden Mann die Hand aufs Haupt — offenbar eine Darstellung der Beicht und Sündennachlassung. Daneben weist der hl. Dominikus einen Gerechten zum Himmelsthor; unter dieser Pforte steht Petrus und zwei Engel, welche den herbeikommenden Kindern, den reinen Seelen, Kränze aufs Haupt legen, mit welchen diese fröhlich durchs Thor ziehen; dahinter sieht man die Seligen, das Haupt zu Christus erhoben, der oben auf dem Regenbogen in der Mandorla thront; Engelschaaren umgeben ihn und rechts von seinem Thron steht die Madonna mit der Krone, eine Lilie in der Hand. Die Gruppe der Seligen klingt an Orcagna's Paradies an, hat aber nicht den diesem eigenen Ausdruck ekstatischer Freude.

Die Absicht dieser Darstellung ist offenbar, ein Bild vom Leben der Kirche und vom Wirken und der Mission des Dominikanerordens zu geben. Das Glück und die Sicherheit derer, welche wahrhaft der Kirche angehören, ihre Lehre festhalten, ihrer Disziplin sich fügen, ist geschildert sowohl in der Gruppe der ruhig zu Füßen des Papstes und Kaisers lagernden Schäflein, als in der Gruppe der Ordensleute und Laien, welche rechts und links von den Oberhäuptern der Kirche und des Staates in Gläubigkeit, Religiosität und Rechtlichkeit ihre Stellung genommen und festen Lebensstandpunkt gefunden haben.

Der Kampf gegen Irrlehre und Unbotmäßigkeit, welcher als Hauptaufgabe dem Dominikanerorden von der Vorsehung zugewiesen ward, nimmt den übrigen Raum des unteren Felbes ein. Die darüber gruppirte Scene will nicht die Wonne und den Seelenfrieden des wahren Christenlebens darstellen, sondern ist ein Bild des Lebens der Welt, das nur nach Freuden jagt. Die Losung der Jugend, welche in den Bäumen an den Früchten sich gütlich thut, ist Genuß; Tanz und Spiel die Losung der Mädchen, welche beim Klang des Tamburins vor zwei männlichen Zuschauern dem Tanz obliegen; die vier sitzenden Gestalten aber in ihrer Selbstgenügsamkeit sind Personifikationen der Hauptarten weltlicher Lust und Unterhaltung, der Musik, der Jagd, des müßigen Ländelns (die Frauengestalt, welche dem Schooßhündchen spielend den Finger ins

Maul steckt), des geistigen Vergnügens (der ernste sinnende Mann, der das Haupt mit einer Binde umwunden hat, zum Zeichen, daß die Geisteslust, der er fröhnt, zugleich eine Last ist).

Wir haben diese Erklärung deswegen so ausführlich gegeben, weil eine ganz falsche Auffassung des Bildes herrschend geworden ist, eine Auffassung, welche wieder verwirrend auf die Deutung des Triumphes des Todes im Camposanto eingewirkt hat. Man wollte nämlich in dem fröhlichen Treiben der Gesellschaft im Haine die Freuden der Christenseele geschildert finden, welche die Welt und Sünde überwunden habe. Die vier sitzenden Gestalten seien nicht als der Weltlust fröhnend, sondern als Sieger über die Weltlust zu denken. Die Frau mit dem Schooßhündchen sei die Ueberwinderin des Teufels, welche diesem Löwen den Rachen aufreißt (!); der Mann mit dem Falken stelle die Ueberwindung des Jagdgelüstes vor, Saitenspiel und Tanz die mystische Seelenfreude u. s. f. So die sonst so besonnenen Forscher Crowe und Cavalcaselle, neuestens namentlich Hettner (Ital. Studien, Braunschweig, 1879), welchem Wolmann (Gesch. der Malerei, Leipzig, 1879) sich ganz angeschlossen hat.

Hettner hat sich bis zu der Behauptung verstiegen, das Thema des Bildes sei die Verlobung der Kirche mit ihrem Bräutigam, und das ganze Bild sei nichts anderes als ein gemalter Kommentar des hl. Thomas zum Hohelied. Eine solche künstlerische Idee findet er dann mit Recht sehr abstrus. Aber der Maler hat diese Idee nicht gehabt, sonst hätte er vor allem die Kirche nicht unter dem Symbol des Florenzer Domes einführen und den Bräutigam nicht allein hoch in den Wolken thronen lassen können. Diese verzwickte Hauptidee mußte noch verzwicktere Einzelgedanken gebären.

Die Frage ist nur noch, wie bei unserer Auffassung die Verbindung herzustellen sei zwischen dem oberen und unteren Theil des Bildes, zwischen der ecclesia militans und triumphans. Nach der von uns getabelten Deutung des Hains und seiner lebensfrohen Insassen kommt man auf der Leiter folgender Gedanken zu den Höhen des Bildes: Die, welche der Kirche wahr-

haft angehören und durch den Anschluß an sie die Sünde überwunden haben, genießen schon hienieden ein rosiges Dasein (ist das ein mittelalterlicher Gedanke?); sie haben höchstens noch die Absolution nöthig, um ins Himmelreich einzugehen. Nach uns ist der Gedanke des Bildes ein anderer; es will sagen: die Kirche sorgt für ihre Kinder aufs Beste; sie sind geborgen und gesichert, wenn sie von der Irrlehre sich fernhalten und die Abwege der Welt meiden, wenn sie folgend der Mahnung des hl. Dominikus den Himmel im Aug behalten und vom Schutzengel sich vor den Freuden der Welt warnen lassen. Hinter den beiden Zuschauern beim Tanz sehen wir nämlich einen guten Genius bemüht, einen Jüngling am Arm vom Tanz wegzuziehen; der sträubt sich aber mit Hand und Fuß und verlangt zu den Tanzenden hin; diese kleine Episode ist absolut unerklärlich, wenn der Hain das Glück der guten und reinen Seelen vorstellen soll. Hat aber ein Kind der Kirche eine Zeit lang von der Weltlust bethört in ihren Lusthainen gewandelt, so muß es sich reuig bekehren; das sagt der beichtende Edelmann. Der geschlossene Gedankengang des Bildes ist somit der: Das Reich Gottes auf Erden führt kraft der von Gott stammenden hierarchischen und staatlichen obrigkeitlichen Gewalt, durch energische Mithilfe der der Kirche von Gott geschenkten Heerschaar der Dominikaner seine Bürger im Kampf gegen Kettenz und Irrlehre an den verlockenden Lustgärten der Welt vorbei ins Himmelreich hinauf. —

Es ist wahr, die Kunst wagt sich hier weit vor an die Grenzen des ihr Erreichbaren und Darstellbaren. Der Glaubensartikel von der Kirche, die damalige Anschauung über die Bedeutung, den Beruf, die Wirksamkeit der Orden kommt hier zur Darstellung in der Sprache der Kunst; unsinnliche Ideen und symbolische Beziehungen sind in Farben verkörpert. Aber dieses Vorwagen hat etwas Achtunggebietendes, sofern durch dasselbe doch noch ein wirkliches Kunstwerk geschaffen wird. Die Gedanken sind allegorisch, aber so glücklich in Formen der Wirklichkeit gekleidet, daß sie nicht allzuschwer zu finden sind. Man darf nur nicht, wie bei neueren Forschern

hin und wieder zu bemerken ist, geradezu krampfhaftige Anstrengungen machen, um aus mittelalterlichen Bildern möglichst abstruse Darstellungen herauszulejen, als hätten die mittelalterlichen Mönche und Künstler überhaupt nur solche gehabt und als hätte jene Erklärung eines alten Kunstwerks am meisten für sich, welche die abstrufte und verzwickteste ist.

Die Kunst redet hier wie ein ächtes Naturkind mit größter Einfachheit. Es ist naiv, wie die Scenen aneinander gereiht und von einander geschieden sind; wie die Schauplätze gewonnen, wie die Theile der Komposition auf- und übereinander gestellt werden, wie das Paradies gerade auf das Kirchendach zu stehen kommt und das Trittbrett vor dem Himmelschor abgesehrt werden muß, weil es sonst mit dem Kirchengiebel in Kollision gerieth, — alles das sind große Naivetäten, welche die sienesische Schwäche im Komponiren zur Mutter haben. Aber man kann dieser Naivetät nicht böse sein und sie verachten, weil sie doch wieder mit solcher Besonnenheit, Gedankenfeinheit und Anmut der einzelnen Züge verbunden erscheint. Man drücke vor solchen Bildern nur die ägende Schärfe der Kritik aus dem Aug, so werden sie einen freundlich und klug ansehen und anreden. —

c) Die Wand gegenüber nimmt eine ebenso große Komposition ein, der Triumph des hl. Thomas von Aquin. Auf reichem gothischen Thron sitzt St. Thomas; er hält ein aufgeschlagenes Buch mit dem Schriftvers sap. 7, 7. Zu seinen Häupten schweben sieben Engel, deutlich als Repräsentanten der drei theologischen und vier Kardinaltugenden gekennzeichnet. Zu seinen Füßen kauern mit der Miene der Ueberwundenen Averroes, Arius und Sabellius. Zu beiden Seiten des englischen Lehrers aber thronen zehn herrliche Gestalten von energischem, tiefgegrabenen Gesichtsausdruck, einerseits Johannes, Markus, Paulus, David, Hiob, andererseits Matthäus, Lukas, Moses, Isajas, Salomo.

Dies der obere Theil des Bildes; der ihm parallel laufende untere zeigt vierzehn männliche und vierzehn weibliche Gestalten, in zwei Reihen in prunkvolles Chorgestühl vertheilt. Sie stellen die 7 weltlichen und

7 geistlichen Wissenschaften dar. Jede der 14 Wissenschaften ist zweifach repräsentirt, durch eine weibliche Personifikation mit den zutreffenden Attributen und durch einen historischen Vertreter. So sehen wir links von St. Thomas die sog. 7 freien Künste: die Grammatik, welche Knaben unterweist, mit Donat oder Priscian zu ihren Füßen, die Rhetorik mit Cicero, die Dialektik mit Zeno oder Aristoteles, die Musik mit Zebalkain (seltsame Verwechslung mit Jubal), die Astronomie mit Ptolemäus, die Geometrie mit Euklid, die Arithmetik mit Pythagoras. Auf der rechten Seite sind mit Bestimmtheit Glaube, Hoffnung, Liebe zu erkennen mit Dionysius Areopagita, Johannes Damascenus, Augustinus; diese Tugenden sitzen aber hier als Repräsentanten von theologischen Disziplinen, etwa Dogmatik, Moral, Mystik. Dann das kirchliche und weltliche Recht mit Papst und Kaiser, welche den Schluß bilden. Zwei, bezw. vier Figuren zwischen dem Kirchenrecht und Glauben sind schwer zu bestimmen; sie stellen vielleicht die theoretische und praktische Theologie vor mit Petrus Lombardus und Bonaventura.

Dieses Bild will nicht, wie Hettner ausgeklügelt hat, eine biblische Illustration des Hauptwerks des hl. Thomas, der Summa theologica sein, sondern vielmehr die Stellung des Heiligen im Universum des Geistes zur Anschauung bringen. Unmittelbar über unserer Komposition ist in der Gewölbekappe die Ausgießung des hl. Geistes am Pfingstfest dargestellt. Droben im Reich des unendlichen Geistes ist die hl. Taube Mittelpunkt; im Reich des endlichen Geistes, soweit er aus eigener Kraft zum Licht vordringen und soweit er, getragen von den Flügeln des göttlichen Geistes, in der hl. Wissenschaft sich emporschwingen kann, ist St. Thomas Fürst und Regent, nicht als ob er über Aposteln und Propheten stünde, sondern weil er alle Flammen apostolischer und prophetischer Weisheit, alle Strahlen theologischer und philosophischer Forschung, menschlicher Kunst und Wissenschaft in seinem System zu Einem großen welterleuchtenden Licht gesammelt hat. Es schweben über ihm die natürlichen und theologischen Tugenden, die Grundbedingungen wahrer Weisheit; es

sitzen in seinem Beirath die Apostel, Evangelisten und Propheten: sie waren seine Berather und ihre Schriften die Quellen seiner Weisheit. In seiner Gesellschaft sind die königlichen Jungfrauen der weltlichen Wissenschaften und deren erste Meister: er kennt sie und hat ihre Forschungen sich zu Nutzen gemacht; die theologischen Wissenschaften mit ihren Ratadoren sind seine Vertrauten und Freunde gewesen während seines ganzen Lebens. Die centrale, gegen die Vergangenheit hin abschließende, aus der geistigen Rechnung der Menschheit die Summe ziehende, nach der Zukunft hin bahnbrechende Erscheinung des Heiligen: das war die dem Maler oder seinem Inspirator vorschwebende Idee.

Das Bild mit seinem ruhig harmonischen Aufbau, seiner einfachen und doch des Schwunges nicht entbehrenden Anordnung, seiner lieblichen Abwechslung zwischen den kraftvoll energischen männlichen und den mit holdem Liebreiz umflossenen weiblichen Gestalten ist eine wahre Perle mittelalterlicher Kunst. Es ist nicht mit Vasari dem Taddeo Gaddi zuzuschreiben, sondern zweifellos der sienesischen Schule.

(Fortsetzung folgt.)

Mechanisches über Kirchenglocken.

I.

Es ist eine wohl sehr unangenehme, doch leider häufig sich wiederholende Erfahrung, daß das Kirchengeläute mit den vielen Objecten, die drum und dran hängen, ein Gegenstand fortwährender Sorge und Verantwortung für Kirchenvorstände ist und nur zu oft zu lästigen Klagen und kostspieligen Reparaturen Anlaß gibt. Ganz abgesehen von den Beschädigungen der Glocken selbst, durch Zerspringen etc., verursacht schon allein die Aufhängung derselben, die Einrichtung von Glockenstuhl, Achse und Klöppel, wenn fehlerhaft, fortwährende Störungen im Läuten, sowie schwachen und unreinen Ton des Geläutes. Vielfache an uns ergangene Anfragen in dieser Beziehung haben uns veranlaßt, einen Sachverständigen um belehrende Mittheilungen über die am häufigsten vorkommenden Mängel in der Mechanik der Kirchenglocken sowie über geeignete Abhilfe

derselben anzufragen. Wir geben im Folgenden den Bericht unseres Mitarbeiters.

Die mechanischen Elemente, auf welchen — abgesehen von der Qualität der Glocken selbst — hauptsächlich die Leistungen eines Kirchengeläutes beruhen, sind folgende: Glockenstuhl, Achsenaufhängung, Klöppel, Läutstange und richtiges Läuten. Jedes dieser Elemente ist wichtig genug, die Güte oder Unbrauchbarkeit eines Geläutes zu entscheiden — denn von jeder mechanischen Einrichtung gilt ja der Satz, daß das Ganze so stark ist, als sein schwächster Theil.

Die alten Glockenstühle aus gesundem, ausgetrocknetem Eichen- oder Tannenholz sind, wie überhaupt die früheren Holzkonstruktionen, fast ausnahmslos solid gebaut. Reparaturen kommen bei denselben nur etwa dann vor, wenn einzelne wurmfressig oder sonst schadhast gewordene Balken durch neue zu ersetzen sind, oder wenn das ganze Gestühl, weil das Gefüge etwas los geworden ist, gegen das Mitschwingen versteift werden muß. Letzteres kann durch Einsetzen von ein paar eichenen Querrippen, manchmal auch durch Anwendung eiserner Zugstangen, welche mittelst Eisenplättchen und Schrauben angezogen werden, leicht genug geschehen. Ist aber ein älterer Glockenstuhl nur wenigstens richtig aufgebaut: d. h. so, daß er frei auf seiner Grundlage steht, ohne die Thurmwände zu berühren, und sind die Glocken tief genug gehängt, um das Gehälf nicht zu sehr zu erschüttern, so empfiehlt es sich, die alte Einrichtung beizubehalten, oder, wenn nöthig, einen neuen Glockenstuhl ganz nach dem Muster des alten herzustellen. Denn das vor Alters übliche massive Holzwerk trägt wesentlich dazu bei, den Ton der Glocken ungeschwächt, in reinem Wohlklang an die Luft zu übertragen. Eisernen Glockenstühle den älteren hölzernen vorzuziehen, ist aus vielen Gründen nicht rathsam. Einmal haben wir über die Dauerhaftigkeit des Eisens bis jetzt nur eine kurze Erfahrung, und wir müssen auf Grund der in der Maschinentechnik gemachten Beobachtungen fürchten, daß die fortwährenden Erschütterungen durch das Läuten die Struktur des Eisens zerstören und seine Haltbarkeit bedenklich in Frage stellen müssen. Jedenfalls aber schadet die Starrig-

keit des Materials häufig dem Wohl laut des Geläutes. —

Häufiger noch als der Glockenstuhl ist die Aufhängung der Glocken selbst mangelhaft. Bei älteren Geläuten sind nämlich die Glockenkronen und die Bänder meist durch keilförmige Schließen mit den Achsen verbunden. Diese Schließen reiben sich bald aus, und die Glocken werden lose und schettern. Viel besser ist die Anwendung von Schrauben, welche immer bequem wieder angezogen werden können. Die Achse sollte aus bestem Eichenholz, unten ganz eben, oben in der Mitte gewölbt, an den Enden in Zapfenform abgeschnitten und durch warm aufgezugene eiserne Ringe vor dem Zerspringen geschützt sein. In diese Enden sind dann die am besten schmiedeisernen, gehärteten Zapfen weit eingetrieben und durch Querbolzen gesichert. Hat man noch die Lager richtig konstruirt und in schwere Eisenbalken eingelassen und verbolzt, so ist die Aufhängung der Glocke auch bei einfachster Herstellung genügend. Jeder Fehler der Aufhängung verräth sich durch unsicheren, schetternden Ton und sollte sofort beseitigt werden, da dadurch nicht nur das Geläute musikalisch ver dorben, sondern auch die Glocke dem Zerspringen ausgesetzt wird. Vor den neuerdings aufgekommenen „vielfach patentirten“ Aufhängungen ist zu warnen. Die meisten derselben sind komplizirt und kostspielig; sie sollen vielleicht weniger Kraft zum Läuten brauchen und den Thurm weniger erschüttern, aber sie rauben der Glocke den vollen Schwung und dadurch dem Ton die richtige Schwebung und geben nie dem Geläute jenen vollen und doch weichen Wohl laut, welchen wir an den Werken älterer Meister so sehr bewundern.

(Fortsetzung folgt.)

Literatur.

Zur Kenntniß und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Ein Beitrag zur Geschichte der vaterländischen Kunst von E. F. Mü n z e n b e r g e r, Stadtpfarrer. Erste Lieferung mit 10 photographischen Abbildungen. Frankfurt, Föfser, 1885. Groß-Folio. 24 S. Text. Preis: 6 M. —

Das Werk, dessen erste Lieferung wir hier zur Anzeige bringen, gehört — das kann schon an-

gesichts der ersten Blätter gesagt werden — zu jenen, welche nicht bloß eine wirkliche Lücke ausfüllen, sondern auch im Stande sind, bestimmend und umgestaltend auf das Leben und die Praxis einzuwirken. Viel zu färgliche Beachtung hat man bisher in der Kunstgeschichte der großen Zahl deutscher mittelalterlicher Altäre geschenkt; sie repräsentiren ein vorzügliches kunsthistorisches Material, von Bedeutung nicht bloß für die Stil- kunde und für die Geschichte der Skulptur, sondern auch für die Geschichte der Malerei; eben diesem Kunstzweig ist die moderne, aufs Einzelne gehende Forschung und die fortgeschrittene Reproduktions- kunst noch am wenigsten zu gut gekommen. Leider hat auch die Kunstpraxis ihm keine größere Aufmerksamkeit zugewendet, und doch würde hier, was gothische Altäre anlangt, eine Quelle von Normen, Formen und Motiven fließen, welche ihr sehr zu gut kommen könnte. Denn die Klagen des Verf. über die armjelige Anlage und Durchführung sehr vieler neuer sog. gothischer Altäre sind allerdings sehr berechtigt, wie der Aus- druck des Bedauerns, daß durch derartige Nach- werke im „gothischen und romanischen Poppsstil“ manches hochschätzbare Erzeugniß der Renaissance ja manches wirkliche Kunstwerk des richtigen Poppsstils unrechtmäßiger Weise verdrängt worden. Dem Verf. danken wir die Eröffnung der gerade in den alt- deutschen Altarwerken fließenden Quellen, deren reicher Sprudel hoffentlich bald die bis zum Ekel wiederholten langweiligen und charakterlosen Altar- typen der letzten Jahrzehnte wegschwemmen und ein neues geistvolles Erfinden und Schaffen auf diesem Gebiet im Anschluß an die Musterleistungen der Vorzeit anregen wird.

Der Plan des Werkes ist folgender: zuerst soll eine kurze Geschichte des mittelalterlichen Altar- bau's in Deutschland gegeben werden, „von dem Auftreten der ersten Altaraufbauten an bis zur Zeit, da die letzten Traditionen der mittelalter- lichen Altarbauten in der zur Herrschaft gelangten Renaissance verklingen. Darauf aber soll dann eine möglichst vollständige, nach Provinzen und, so viel als möglich, nach der Zeit der Entstehung geordnete Statistik der noch vorhandenen Altäre folgen, die alle bis jetzt zu erlangenden Notizen über den Ort und die Zeit der Anfertigung, sowie über die Meister, von denen sie herrühren, enthalten wird. Soviel als sich bisher erreichen ließ, soll dann noch jedem hier genannten Altäre eine kurze, sowohl auf die Schnitzerei als die Gemälde sich beziehende Beschreibung hinzugefügt werden, und in einem dritten Abschnitt werden endlich die Resultate hervorgehoben werden, die sich aus der genaueren Kenntniß der alten Altäre sowohl einerseits überhaupt für die Geschichte der Bildhauerkunst, der Malerei und der in alter Zeit eine so wichtige Rolle spielende Kunst der Polychromirung, als andererseits für die Ge- schichte der Liturgie, der Legende, sowie des religiösen Volkslebens der älteren Zeit ergeben“. Das Werk soll in ca. 10 Lieferungen à 6 Mark in Groß-Folio erscheinen, und jeder Lieferung sind 10 Abbildungen in gleicher Größe beigegeben.

Der Text ist mit der vollen Sicherheit, Gründ- lichkeit und Klarheit des Sachverständigen ge- schrieben, und zu ganz besonderem Vorzug muß

man es dem Werke anrechnen, daß die wissenschaftliche Anlage desselben doch das praktische Moment in keiner Weise ausschließt. Fast auf jeder der 24 ersten Textseiten finden sich sehr beachtenswerthe Winke für die Kunstpraxis, und zeigt sich das Bestreben, die Resultate der Forschung sofort in die gangbare Münze praktischer Normen und Vorschläge umzuwechseln.

Schon die ersten Ergebnisse der Untersuchungen des Verf. sind von großer praktischer Tragweite, nämlich einmal die Thatfache, daß die Form des sog. Flügelaltars, und zwar des aus Holz geschnitzten, in ganz Deutschland nahezu drei Jahrhunderte hindurch fast ausschließlich geherrscht hat, sodann die Wahrnehmung, daß die Polychromirung und Vergoldung nicht bloß der Figuren, sondern auch aller Architekturtheile und aller Ornamente die Regel war und nur ausnahmsweise dem Holz die Naturfarbe belassen wurde, in welchem Fall dann aber auch für den ganzen Altar, auch die figürlichen Theile desselben von der Polychromirung abgesehen wurde (S. 3). Die Konsequenzen zu ziehen vergißt der Verf. nicht. Er wünscht die Wiederaufnahme der fast ganz verlassenen und vergessenen Form der Flügelaltäre. Damit sind wir vollständig einverstanden und wir haben erst jüngst bei einem größeren Restaurationswerk dieser Altarform warm das Wort geredet. Was den Punkt anlangt, der einer Verwendung dieser Form für Hochaltäre im Weg zu stehen scheint, die Schwierigkeit, sie mit dem Tabernakel zu kombiniren, so versichert der Verf., daß „aus mittelalterlicher Zeit eine Reihe recht interessanter Altäre mit Vorrichtung zur Aufbewahrung und Exposition des hochwürdigsten Sakramentes erhalten seien, die als vortreffliche Vorbilder dienen können“, und er verspricht, namentlich auch photographische Abbildungen solcher Altäre dem Werk einverleiben zu wollen. Die Konsequenz aus dem zweiten Satz wird man auch nicht scheuen dürfen; man wird bezüglich der Polychromirung der Altäre den Grundsatz aufstellen müssen: entweder ganz, oder gar nicht; nicht als ob die Farbe des Eichenholzes überall mit anderer Farbe gedeckt werden müßte und der schöne Ton des geschliffenen Holzes nirgends sich sehen lassen dürfte, sondern in dem Sinne, daß nicht einzelne Theile allein in Farbe oder Gold gekleidet werden, während das Uebrige aller Farbe entbehrt.

Wenn aber der Verf. namentlich dagegen eifert, daß man oft und meistens, bei Neubauten namentlich, das Sparen gerade am Altar anfangen, nachdem man Tausende in unnöthige Zierratzen am Außenbau gesteckt, so verdient er hierin alle Unterstützung. Möchte auch hierin das bessere Beispiel unserer Vorfahren wieder Nachahmung finden.

Die erste Lieferung enthält in den Kunstblättern aus unserem Land den Altar von Blaubeuren, dann den Hochaltar zu Söggerrath (Nachen), zu Greglingen, zu St. Martin in Landsküt, in der Abteikirche zu Dobberan, in der Johannisikirche zu Lüneburg, einen Altarschrein aus dem Museum zu Darmstadt, den Hochaltar der Nikolausikirche zu Stralsund, den Seitenaltar der Georgskirche

zu Bismar und einen Altar der Annenkirche zu Görlitz.

Nur Ein Wunsch knüpft sich an dieses Werk, dessen Anschaffung für Altarbauer absolut nothwendig, für die Geistlichen sehr wünschenswerth ist, es möchten die folgenden Lieferungen nicht lange auf sich warten lassen. Keppler.

Der Altar und der Chorraum. Nach den liturgischen Vorschriften und den Anforderungen der Kunst. Von Dr. R. Höfen, Vfr. in Ruhrort. Münster, Theising, 1885. 75 S. Preis: 1 M.

Im Interesse der kirchlichen Kunst und Liturgie sind diesem Büchlein viele Leser zu wünschen. Es trägt mit großem Fleiß die vielen, zum Theil komplizirten kirchlichen Vorschriften zusammen, welche auf Altar und Chorraum Bezug haben, und theilweise noch sehr wenig gekannt, noch weniger befolgt sind. Mit der künstlerischen Herstellung der Altäre befaßt es sich erst in zweiter Linie, nachdem für die Kunst die unentbehrliche Grundlage gelegt und die Frage des Bedürfnisses und der kirchlichen Pflicht genügend erörtert ist. Die auf die Kunstfrage bezüglichen Winke und Andeutungen sind meist treffend, freilich, was mit der Anlage des Schriftchens zusammenhängt, zu allgemein, als daß sie für die Praxis genügen könnten. Wohlthuend berührt eine gewisse Mäßigung und Klugheit, welche den bestehenden Verhältnissen Rechnung zu tragen weiß, bei allem entschiedenen Willen, die kirchlichen Geseze zu respektiren und bei Neuschöpfungen ganz zu ihrem Recht kommen zu lassen. Die Behandlung der sehr komplizirten Expositionsfrage scheint mir nicht über jeden Anstand erhaben (S. 58 f.); der Rath, die Nonstranz, um sie im unteren Tabernakel unterbringen zu können, so zu konstruiren, daß der obere Theil abnehmbar ist, will mir nicht zusagen; andere weitergreifende Punkte können hier nicht zum Austrag gebracht werden. Zu weit geht der Verf., wenn er sagt, ein Schrein zwischen den Säulen des tischförmigen Altars sei ein nothwendiges Erforderniß (S. 12). Für die Sarkophagform bei den Altären wird vorgebracht, daß sie die Erinnerung an die Heiligen (deren Gebeine hier ruhen) in hohem Grade fördern; das wird wenig zutreffen; ein Sarkophag ist etwas dem Volk fremdgewordenes, und die Form des Sarkophages kann auch beim Altar nicht zu deutlich ausgeprägt werden. Warum bei tischförmigen Altären das Antependium nicht soll hinter den Säulen angebracht werden (S. 22), ist nicht abzusehen; die für dasselbe vorgeschlagene einfachste Dekoration ist schlechter als keine; viel besser läßt man, wo Stickerie zu kostspielig ist, den Stoff in Falten niederfallen. Die Verlegung des Gesangchors aus der Nähe des Altars auf die Orgelbühne in gewöhnlichen Pfarrkirchen möchte ich nicht als „Ungehörigkeit“ bezeichnen; wir haben allen Grund, froh zu sein, daß wir die Sänger und Sängerrinnen aus dem Chor draußen haben. — Keppler.

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.

Dr. 3.

1886.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, 98 kr. in Oesterreich, Pres. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einfindung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94 zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

Wandbekleidung mit Teppichen.

Nachdem in diesen Blättern die Bekleidung der unteren Wandtheile, namentlich der unteren Chorwände mit Marmor oder anderen polirbaren Steinen empfohlen worden, so darf nun auch auf eine andere Art von Wandbekleidung hingewiesen werden, welche im Mittelalter überaus reiche Verwendung fand, jetzt leider fast ganz außer Gebrauch gekommen ist, auf die Bekleidung der Wände mit Teppichen.

Wie überaus reich die textile Ausstattung der mittelalterlichen Kirchen war, lehren alte Inventare und Beschreibungen, aber auch die vielen, zum Theil bedeutenden Reste derartiger Kunstwerke, welche in den Gewandkammern vieler Pfarr-, Stifts-, Kathedraalkirchen noch erhalten sind. Neben den tetravela, welche zwischen den Säulen der Ciborienaltäre angebracht waren und eigentlich zu einem Ciborienaltar wesentlich gehören, neben den triavela, welche auch, nachdem die Ciborien abgenommen waren, an Säulen befestigt, eine Einfriedigung um den Altar zogen und gleichsam ein Chörchen im Chor bildeten (eine überaus schöne Art, den Altar als das Allerheiligste der Kirche hervorzuheben, an deren Wiedereinführung man ernstlich denken dürfte), neben den vela lateralia, den Seitenbehängen für die Nebenaltäre; — neben den Fußteppichen für Altarstufen und Chor, welche nach alten Nachrichten in großer Fülle vorhanden und, wie Beschreibungen, Teppichreste und Gemälde aus dem 14. und 15. Jahrhundert beweisen, gewoben oder gestickt, oft mit reichen, vielfarbigen Dessins geziert waren; — neben den Fastentüchern oder Hungertüchern, welche in der Fastenzeit eine völlige Abschließung des Langhauses oder des Presbyterium vom Chor herstellten und nur beim Evangelium

und der Wandlung zurückgeschlagen wurden;¹⁾ — neben den Vorhängen, mit welchen sämtliche Bildwerke in der Fastenzeit verhüllt wurden (ein gleichfalls der Nachahmung würdiger alter Gebrauch); — neben den vela ad ambores, mit welchen die Kanzeln, oft auf allen Seiten, umkleidet wurden, den vela pulpiti, welche die Singpulte schmückten, den vela baptismalia, welche den Taufstein verhüllten, den bancalia zur Bedeckung von Sitz- und Kniebänken, — ragen durch Größe, Zahl und Werth namentlich hervor die Wandteppiche für die Chorwände und auch für die Wände und Säulen des Langhauses. Keine gut eingerichtete Kirche entbehrte solcher Teppiche, reiche Kirchen hatten deren eine fast unglaubliche Menge. Vom Dom zu Mainz berichtet das Chronicon rerum Moguntiacarum: erant ibi purpurarum pretiosarum tantae copiae, ut diebus festivis totum monasterium, cum sit tamen longum et latum, intrinsecus tegeretur, et tamen adhuc superfuerunt (bei Perz, monum. hist. germ. mitgetheilt; vergl. zu diesem und zum folgenden: Boß, Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters, Bd. III., S. 192 ff.). Solche Teppiche scheinen eine Zeit lang ein beliebtes Geschenk der Bischöfe an ihre Kirchen gewesen zu sein. Der Unterscheidung wegen führten sie mitunter eigene Namen, die aus den figürlichen Darstellungen geschöpft wurden, die ihnen eingewirkt oder eingestickt waren; so heißt einer arca Noe; ein altes Inventar führt dorsalia auf ad rosas rubeas cum geminis pappagallis, ad aureos cervos, ad alas avium, ad leones aureos etc.

¹⁾ In unserm Land besaß die Kirche in Güglingen ein solches Fastentuch aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrh., das sog. „Palmtuch“, das aber 1849 mit der Kirche verbrannte.

Der Schmuck solcher Teppichbekleidung kam vor allem der Chorbauwand hinter dem Gestühl des Klerus zu; weil im Rücken des Klerus aufgehängt, erhielten diese Teppiche den Namen dorsalia; die ältesten waren meistens aus Seide gewoben; später kamen die prachtvollen Teppiche, welche in Flandern in Wolle und Seide ausgeführt wurden, zu besonderem Ruhm. Schöne Ueberreste von Dorsalien sind noch zu sehen im Nationalmuseum zu München, in St. Sebald in Nürnberg, in St. Stephan in Wien, im Dom zu Halberstadt. Doch nicht bloß die Chorbauwände wurden mit so kostbarem Material ausgekleidet, sondern selbst die Langschiffe der Kirche. Die großen Mauerflächen der alten Basiliken wurden durch die kunstreichen Behänge belebt und in Farben gekleidet, und das solide noble Dekorationsmittel gieng aus den romanischen in die gothischen Kirchen über. Auch hier war oft Seide das Material, öfter noch Linnenstoff, der mit Bildwerken reich durchwirkt wurde, später flandrisches Gewebe. Diese Teppiche hatten mitunter solche Länge, daß ein einziger die Seitenwand eines Nebenschiffes in ihrem unteren Theil vollständig bedecken konnte. Derartige Teppiche finden sich noch im sog. Zittergewölbe der Schloßkirche zu Quedlinburg, in der Elisabethkirche in Marburg, im Dom zu Mainz, Köln, Halberstadt, dann in französischen Kathedralen (zu Sens, Nantes, Rheims zc.).

Diese Notizen mögen genügen als Beweis, wie sehr man im Mittelalter diesen Zweig christlicher Kunst pflegte und welchen Gebrauch man von diesem Dekorationsmittel machte. Die frühere Kunst hatte wohl erkannt, daß diese unteren Wandflächen weder ebenso bemalt werden wie die oberen, noch allein farblos belassen werden dürfen, und wie diese Kunst in allem dem bloßen Schein abhold war, so malte sie auch nicht Teppiche, sondern fertigte wirkliche und schmückte mit ihnen die Wände. Wenn in unserer Zeit die solide Pracht dieser Dekoration wenig Verwerthung findet, ja fast gar nicht mehr bekannt ist, so mag das in verschiedenen Gründen seine Erklärung finden. Wir hatten bisher immer noch mit dem Nothwendigen zu thun, was die Kirchenausstattung anlangt; aus Wünschenswerthe

sind wir eigentlich noch gar nicht gekommen. Sodann sind wir arm und können über das Nothwendige hinaus uns größere Ausgaben für die Regel nicht erlauben. Um eine solche handelt es sich aber hier, oder scheint es sich zu handeln. Die Herstellung eines kostbaren Wandteppichs erfordert allerdings eine ziemliche Summe; da er natürlich immer von etwas größeren Dimensionen sein soll, so ist die Beschaffung eines besseren Stoffs, ganz abgesehen von Nadelverzierung zc., schon für sich allein eine bedeutendere Ausgabe. Sodann erfordert auch die gute Instandhaltung solcher Teppiche Sorgfalt und Mühe. So scheint es einigermaßen gerechtfertigt, wenn man sich gewöhnte, dieses Dekorationsmittel als einen Luxusartikel anzusehen und zu meiden.

Man stellt sich aber wohl Kosten und Schwierigkeiten zu groß vor, und hat keinen Grund, auf diese Dekoration ganz zu verzichten, weil man sie nicht mehr in dem Reichthum und der Fülle wie früher beschaffen kann. An eine Auskleidung der ganzen Kirche kann ja freilich unter unseren gewöhnlichen Verhältnissen nicht mehr gedacht werden, nicht einmal an die des ganzen Chors. Wir denken vielmehr bei der Empfehlung von Wandteppichen nur an die Chorabschlusswand, an die Rückwand des Hochaltars, und zwar an die Bekleidung dieser Wandfläche etwa auf 4 m Höhe, vom Boden an gerechnet, oder bis zum Anfang der Fenster. Ausgedehnte Inanspruchnahme der Nadelmalerei zur Verzierung der Teppiche würde allerdings die Kosten erheblich steigern; allein es gibt ja hier ein Mehr oder Weniger, und auch bei spärlicherer Verwendung von Stickereien könnte immer noch wirklich Schönes geschaffen werden. An Stelle der Seidenstickerei kann hier auch füglich die einfachere und leichtere Wollensstickerei treten, die sich schon deshalb empfiehlt, weil man es auf Zeichnungen mit kräftigen, starken Konturen absehen muß. Ueberdies sind wir heutzutage im Besitz der Tambourmaschine, welche in kürzester Zeit Zeichnungen stickt, deren Ausführung mit der Nadel und der Hand zehnfache Mühe und Kosten erfordern würde. Daher gehört die Ausführung solcher Teppiche nicht mehr zu den Dingen der Un-

möglichkeit, auch wo man nur über bescheidene Mittel verfügt.

Nicht bloß als eine vorzügliche Lösung der schwierigen Frage, wie diese Wandfläche zu dekoriren sei, empfehlen wir die Drapirung der (geraden oder gebrochenen) Chorabschlußwand, sondern namentlich auch als das einfachste und wirksamste Mittel, die ganze Kirche in die Farbe der jeweiligen Festzeit zu kleiden. Man hat mit Recht schon geklagt, daß die heutigen Altäre so wenig Abwechslung und die Verschiedenheit der kirchlichen Zeiten zur Darstellung bringende Veränderung zulassen. Behängt man die genannte Wand mit einem Teppich, so wird durch denselben nicht nur der Hochaltar sehr vortheilhaft von der kalkweißen oder steingrauen Wand abgehoben, sondern auch ganz in der Farbe der kirchlichen Zeit gerückt und gekleidet; ja nicht bloß der Altar, sondern auch die ganze Kirche wird durch die von diesem hervorragenden Ort aus mächtig wirkende Farbenfläche beherrscht und erhält sozusagen durch sie ihre Stimmung. Hierbei ist allerdings vorausgesetzt, daß mehrere Teppiche in den verschiedenen kirchlichen Farben zur Verfügung stehen, also wenigstens ein rother, violetter und schwarzer, oder wenn man noch weiter gehen wollte, neben dem rothen noch ein weißer d. h. ins Goldgelbe spielender mit vielfarbiger Dekoration, und noch ein grüner. Die sechs Farben könnten auf die Vorderseite und Rückseite von drei Teppichen vertheilt werden. Wollte man mit Einem Teppich sich begnügen, so wäre für ihn ein etwas gedämpftes Roth oder Rothbraun zu wählen; man könnte ihn entweder nur in Festzeiten anbringen, oder, wenn er kleidend angebracht wäre, ihn wenigstens bei Trauergottesdiensten und in der Fastenzeit und Adventszeit entfernen.

An Seidenstoffe als Material können wir allerdings für gewöhnliche Verhältnisse nicht denken; dagegen wären gewobene gemusterte Teppiche keine unerschwingliche Ausgabe und zu empfehlen, wofern die Farbe und der Charakter der Ornamentik entspricht. Die einfachste Form ließe sich aus einfarbigem Tuch herstellen, das unten einen Besatz von gleichfarbigen Fransen erhielte, im Uebrigen aber aller besonderen Verzierung entbehren und lediglich durch

seine Farbe wirken und zieren könnte. Wo aber geschäftige Hände fürs Werk zu gewinnen sind, könnten ohne großen Aufwand einfache Dekorationen in Wolle eingenaht werden; auch die Tambourirmaschine könnte in kurzer Zeit hübsche Zeichnungen, Pflanzen- und Thierornamente einsticken; diese müssen dann aber in so kräftigen Konturen gehalten sein, daß sie auf die Ferne wirken können. Im „Kirchenschmuck“, Band XVIII (1865) ist in Beilage 2, 3, 4 und auf einem kolorirten Blatt eine reiche Zeichnung für einen Hängeteppich gegeben, mit genauer Anweisung (S. 24 ff.) für die Ausführung mittelst Applikation und Wollstickerei.

Bezüglich der Befestigung der Teppiche bemerken wir Folgendes. Es ist aus manchen Gründen nicht zu empfehlen, sie hart an die Wand anzulegen und straff gespannt an ihr zu befestigen. Einmal sollte nämlich die Wegnahme ohne besondere Umstände möglich sein; sodann könnte der Teppich leicht aus einer nicht ganz trockenen Mauer Nässe und Feuchtigkeit auffangen und so ersticken und verderben; ferner geht bei solcher Aufspannung an die Wand oder auf einen Rahmen der malerisch wirkende, freie Faltenwurf verloren. Viel besser ist es, in der richtigen Höhe Messingarme in der Wand zu befestigen, welche nicht weit, aber immerhin um ca. 15 cm herausragen und in Ringen oder Haken auslaufen; sie haben eine runde Messingstange mit einem Durchmesser von ca. 3 cm aufzunehmen und zu tragen, und an dieser Stange hängt der Teppich in Ringen. Wo die Teppichbekleidung ums Eck zu führen ist, wie bei polygonem Chorabschluß, wird die Messingstange nicht umgebogen, sondern es werden drei Stangen angebracht mit drei Teppichstücken; wenn der Altar ganz an die Wand stößt, wären zwei Teppiche, rechts und links vom Altar, anzubringen.

Die Ringe können in den Teppich selbst eingenaht werden, was dann natürlich eine sehr starke Umsäumung der Ringlöcher erfordert; diese Behandlung ist in der folgenden Zeichnung bei 3 vorausgesetzt; in diesem Falle muß die Messingstange herausgehoben werden können, also in Haken ruhen, damit der Teppich mit seinen Ringen eingeschoben werden kann.

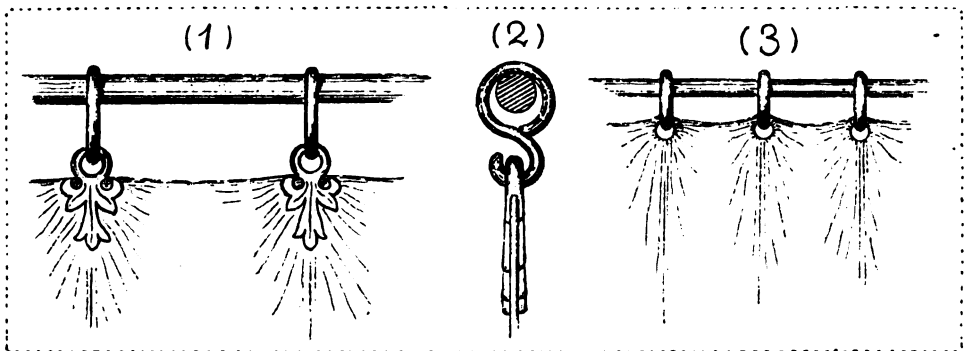
Eine andere Art der Befestigung dürfte manche Vorzüge vor dieser haben; sie ist dargestellt in Fig. 1 und 2. Hier endigen die in der Stange laufenden Ringe unten in einem offenen Haken, wie Fig. 2 zeigt. Der Teppich ist mit Klammern befestigt, welche hübsch ornamental behandelt werden können, wie bei Fig. 1 zu sehen ist; sie fassen den Teppich von vorn und von hinten; drei kräftige Nieten werden durch die beiden Flügel der Klammer und den zwischen ihnen eingespannten Teppich getrieben; so ist letzterer sicher gefaßt und zugleich gegen Zerreißen an den Hängepunkten geschützt. Die Klammern endigen nach oben in Ringen, welche nun in die Haken der größeren, in der Stange laufenden Ringe mühelos eingehängt werden können. Diese Aufhängung hat den großen Vorzug, daß es bei ihr nie nöthig wird,

der Teppiche wegen zu stellen, und so viel Pflege den Teppichen angedeihen zu lassen, sollte nicht zu den Unmöglichkeiten gehören. Keppler.

Die Musterschule der monumentalen Malerei.

Von Prof. Dr. Keppler.
(Fortsetzung.)

9. Unser zweiter Gang führt uns ins Camposanto zu Pisa. Wenn wir die jetzt ziemlich leblose Stadt durchwandern haben, finden wir draußen auf weitem ebenen Plan in heiliger Einsamkeit und Stille das große Pisa der alten Tage, das heilige Pisa. Das ist in seiner Art der großartigste Platz der Welt. Die Mitte nimmt der gewaltige Dom ein, Giovanni Pisano's Meisterwerk (1278—1283), eine



die Vorhangstange herabzunehmen, noch die Ringe herauszustreifen und daß der Teppich auf die einfachste Weise angehängt und abgenommen werden kann. Ferner ist bei dieser Anbringung ein freier und weicher Fall, ein schönes Herabwallen des Teppichs ermöglicht. Die polirten (vernickelten, vergolbten) Messingstangen mit den Ringen und Klammern wirken schon für sich in hohem Grade dekorativ.

Eines ist richtig: solche Teppiche setzen eine reinliche Kirche voraus und eine sorgfältige und reinliche Behandlung. Sie müssen von Zeit zu Zeit herabgenommen, ausgeklopft und an die Luft (nicht an die Sonne) gehängt werden. Sonst gehen sie vor der Zeit zu Grunde und werden Staubbehälter, die bald mehr zur Unzier als zur Zier gereichen. Aber die Forderung der Reinlichkeit in der Kirche ist ja nicht bloß

neue Auflage der alten Basilika, mit ebenso reicher als klar durchsichtiger Anlage, mit den weitausgreifenden Transepten, welche eine mächtige ovale Kuppel unter sich und mit dem Hauptbau verbindet. Den Dom flankiren an der Portalseite das Baptisterium, der mächtige, von Diotisalvi (1153) stammende Rundbau, dessen Herz der schönste Taufstein und die schönste Kanzel der Welt bildet, an der Chorseite der schiefe Thurm, gebaut von Wilhelm von Innsbruck 1174, dieser seltsam gebeugte Steingreis, welcher zu trauern scheint über den Verfall der alten Republik, dessen Riesensteinkörper liebliche Arkadengänge wie ein duftiges Gewand umwallen, alle Schwere ihm benehmend. Den Abschluß des Platzes aber bildet die lange Mauerflucht des Camposanto hinter dem Dom. Sie umschließt den berühmtesten Friedhof

der Welt. Im Jahre 1200 hatte der Erzbischof Ubald von einem Kreuzzug fünfzig Schiffswagenladungen heiliger Erde vom Berg Volgatha mitgebracht als Ruhelager für die Gebeine der christlich Abgeschiedenen; 1278 umzog Giovanni Pisano das große Rechteck des Gottesackers mit einem Kreuzgang. Nach außen ist er durch eine massive, durch Eisen und Bögen gegliederte Mauer geschlossen, welche die Ruhe der Todten wahr und den Ernst des Todes verkündigt; nach innen öffnet er sich in weiten Arkadenbögen, nach Art der Klosterkreuzgänge; gedeckt ist er durch einen offenen hölzernen Dachstuhl.

Dieser Kreuzgang ist eine der ehrwürdigsten und ergreifendsten Stätten mittelalterlicher Malerei. Die Innenwände der großen Umfassungsmauern sind in ihrer ganzen Ausdehnung mit Fresken ausgestattet, deren Ruhm den Glanz ihrer Farbe überdauert hat. Die sechs Jahrhunderte, welche über sie hingegangen, haben viel an ihnen zerstört und verwittert; der Tod, dessen Stätte sie schmücken, ist bis zu ihnen heraufgebrungen; aber jetzt noch leuchtet aus ihnen fröhlich ernstes Glaubensbewußtsein, lichtverklärte Hoffnung auf ewiges Leben.

a) Im Unterschied von den heutigen Kunstschriststellern glauben wir, daß in der Reihe der Gemälde ein bestimmter Plan waltete, welchen wir nach Vorführung der einzelnen Bilder zeichnen wollen. An der Ostwand, mit welcher wir gleich den meisten Beschreibern und Reiseführern beginnen, ist bargestellt die Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt, von Bassari fälschlich dem Buffalmaco zugeschrieben, aus dem Ende des 14. Jahrhunderts stammende Bilder, deren Meister nicht mehr genannt werden kann; im 17. Jahrhundert wurden sie stark übermalt. Sie sind nicht gerade hervorragende Leistungen der Schule Giotto's, zeigen allerdings mitunter eine kraftsvolle Affektschilderung, aber verfallen auch ins Rohe, Uebertriebene und Karrikirte; die Auferstehung und Himmelfahrt weisen schöne Züge auf in Wiedergabe von Seelenbewegungen. Dieser Trias schließen sich die weit wichtigeren drei Bilder der Südwand an:

b) Die hochberühmte Komposition, welche unter dem Namen „Triumph des Todes“

bekannt ist. Sie hat zwei Theile. Links sieht man in lieblicher Gebirgslandschaft in der Nähe eines kleinen Klösterleins heilige Greise der Arbeit und dem Gebet obliegen. Hier ist alles Ruhe und Friede; kein Todeschrecken bringt hieher, ja für diese Männer, hochbetagt und ergraut in Gottesdienst und Gottesfurcht, scheint es kein Sterben zu geben; auch die Thiere des Feldes genießen diesen paradiesischen Frieden mit.

Im Thale unten aber bewegt sich aus der Hohlslucht heraus eine glänzende Cavalcade, drei Könige mit ihrem Jagdgesolge. Plötzlich stockt der Zug; die Pferde scheuen und schauern; die Hundewinseln, die Jagddiener weichen voll Entsetzen zurück, — der Pfad ist gesperrt durch ein gräßliches Schauspiel: drei offene Särge liegen mitten im Weg; darin drei schlängelumwogte Leichname! der eine davon ist nur noch ein Gerippe; der zweite ist noch mit den Gewändern bekleidet, der Leib ist noch nicht zerfallen, aber das von der Verwesung zerfressene Antlitz grinst furchtbar aus dem Sarg heraus und die schimmernde Krone auf dem Haupt macht dieses Grinsen noch schauerlicher; der dritte ist noch nicht lange eingesargt, Gesicht und Körper hat noch Fülle und Rundung, aber eine Schlange züngelt sich an ihm empor und erklärt ihn für ihr Opfer und ihre Beute.

Fürwahr ein schreckliches Memento mori, welches aus diesen Särgen der fröhlichen Jagdgesellschaft entgegentritt! Und zur stummen Predigt der Todten fügt ein vom Berg herabgekommener Eremit die Predigt des Wortes, die auf seiner Rolle geschrieben steht. Ob sich die Weltleute diese Doppelpredigt zu Herzen nehmen werden? Zwei Frauengestalten erscheinen tief ergriffen; bei den Fürsten ist der Eindruck ein sehr zweifelhafter; höchst unangenehm und widerwärtig ist ihnen der Zwischenfall; sie scheinen aber mehr die Störung ihres Vergnügens zu bedauern, als dem Gedanken an den eigenen Tod Raum zu geben.

Der nun, dessen Vernichtungswerk diese Gesellschaft so bestürzt hat, erscheint uns auf der rechten Seite personifizirt in der schauerlichen weiblichen Gestalt des Todes (la morte). Von zwei mächtigen Fleder-

mausflügelu getragen, von wild flatterndem Haar umwallt stürzt sich die Furie mit unheimlich schreckhaftem Antlitz herab auf ihre Opfer. Am Boden liegt schon ein Theil ihrer Ernte, hingemäht von ihrer hochgeschwungenen Sichel: Krieger, Gelehrte, Mönche, Bischöfe, Könige liegen entseelt am Boden; ihre Seelen kommen in Gestalt kleiner Kinder aus dem Mund hervor und werden von guten oder bösen Engeln in Empfang genommen, entweder vom guten mit Freuden in den Himmel getragen oder von dem bösen mit teuflischer Schadenfreude durch die Krater der hohen Berge in den Glühofen der Hölle gestürzt.

Die, welche der nächste Schwung der Sense treffen wird, haben freilich davon keine Ahnung. Sie denken an alles eher als an den Tod, welcher schon über ihnen schwebt. Unter schattigem Laubdach sitzen sie und beschäftigen sich mit Liebestäubeleien, mit Spiel und Scherz. Man sieht nun gleichsam mehr, als das Bild zeigt, man sieht, wie im nächsten Augenblick die Sense herabrauscht und den Lebensfaden dieser Frohen zerschneidet und wie fahle aufgethürmte Leichname ihre Stelle in den lieblichen Gefilden einnehmen.

Warum auch mähet der Tod Rosen und Blüten? warum schneidet er nicht ab, was wek und halb erstorben? warum eilt er nicht den Armen und Elenden zu, die nach ihm verlangen? Da stehen sie, jenseits des Leichenhaufens, die Repräsentanten des menschlichen Glends, lahme, blinde, ausfägige, verstümmelte Krüppel, — seufzend und lechzend sind sie dem Tod zugewendet, mit erschütternder Sehnsucht strecken sie ihm ihre Gliederstümmel entgegen und stoßen den Nammerruf aus, welchen einer auf eine Rolle geschrieven emporhält:

Zu welchem Glück hast du uns zugelassen!
O Tod, Heilmittel gegen alle Dual,
Ach komm' und gib uns jetzt das letzte Wahl!

Aber der Tod achtet ihrer nicht; frei schaltet und waltet er seines Vernichtungsamtes; er geht vorüber an denen, welche ihn als Erlöser begrüßen würden und wirft sich auf die, welche von seinem Naken keine Ahnung haben. Ist er denn also allmächtig, und die Menschheit diesem Tyrannen ganz preisgegeben? Das ist nicht der Gedanke der gemalten Meditation über

den Tod. Eine Gegend findet sich, welche der Herrschaft des Todes, jedenfalls der Todesfurcht entrückt scheint; das ist aber nicht der Hain, in welchem die Weltmenschen in Spiel und Lust über den Tod und seine Nähe sich hinwegtäuschen, das ist die Landschaft, in welcher die Eremiten leben und beten. Hieher kann der Tod nicht kommen als Herr, nur als Pfortner, welcher die Thüren besseren Lebens erschließt, nicht als Sieger, nur als Diener, der zum himmlischen Wahl ruft; hieher kommt er auch nie unerwartet, denn Tag und Nacht haben die frommen Bewohner dieser Gegend die letzten Dinge vor Augen.

Zweifellos gehört dieses Bild zum Großartigsten, was die Kunst auf Erden geschaffen. Seine Bedeutung liegt vor allem in der geschlossenen Gedankenreihe, welche hier zur bildlichen Darstellung kommt. Die furchtbare Macht des Todes — davon geht der Künstler aus; sie zeigt sich besonders drohend namentlich den Reichen und Großen dieser Erde und sie können es nicht verhüten, daß der Tod oft in ihre Spiele und Vergnügungen hereingrinst; es hilft auch nichts, wenn sie des Gedankens an das Sterben sich ganz entschlagen wollen; das erscheint als frevler Leichtjinn und als Thorheit angesichts der Leichen, die der Tod jeden Augenblick niedermähet, — als Leichtjinn und Frevel hauptsächlich deswegen, weil ja mit dem Tod keineswegs alles aus ist, sondern dann die Seele erst ihre Wanderung in die andere Welt antreten muß; hieraus ergibt sich, — das ist die conclusio im Ideengang — daß nur der gegen Todesfurcht gefeit ist und in voller Ruhe gleich den Einsiedlern leben kann, welcher für seine Seele sorgt in Weltferne und Gottesdienst und ihr die Abholung durch einen Engel nach dem Tode sichert.

Das Bild ist also ein gemalter Unterricht über die ars moriendi. Sein Name „Triumph des Todes“ ist nur halbrichtig. Gerade der höchste Gedanke, in welchem die Ideen des Bildes kulminiren, kommt in ihm nicht zu seinem Recht. Nicht nur wie der Tod im Reiche der Sterblichen triumphirt, schildert das Gemälde, sondern auch wie der Glaube und ein christlicher Wandel über den Tod triumphirt.

Aber neben dem Ideinhalt ist von

ergreifender Größe auch die Art und Weise, wie der Künstler diese Ideen ausdrückt. Er thut es durch den Nachspruch der Kontraste; gerade in der Nebeneinanderstellung der stärksten Gegensätze liegt das Geheimniß der Gewalt über das Menschenherz, welche dem Bilde innewohnt. Hier sehen wir das Leben unmittelbar neben dem Tode, heiteres Lachen und Scherzen neben moderner Fäulniß, — einen glänzenden Fürstenzug vor verwesenden Fürsteneichenamen, — den Lebensüberdruß dem Leben erhalten, die Lebenslust jäh dem Tod zur Beute fallend, Schauer vor dem Tode und seliger Friede, der von Todesfurcht nichts weiß, — endlich droben in den Lüften Seelen in den Armen der Schutzengel dem Himmel zusfliegend und Seelen in den Krallen der Teufel zur Hölle befördert.

Die Komposition ist allegorisch; das ist aber eine Art Allegorie, welche der Gemeinverständlichkeit und Klarheit alle Rechnung trägt. Die allegorische Idee hat hier in Wahrheit Gestalt angenommen und geht unmittelbar durch das Auge in die Seele ein. Solche Allegorie zu pflegen, wird die Sorge der christlichen Kunst zu allen Zeiten sein müssen; von ihr kann auch nicht gesagt werden, daß „die Allegorie der Tod der monumentalen Malerei“ sei, eine Behauptung, die jüngst in einer Besprechung der polychromen Ausstattung des Kaiserdomes zu Frankfurt zu lesen war (Hist.-polit. Bl., Bb. 94, 1884, Heft 7).

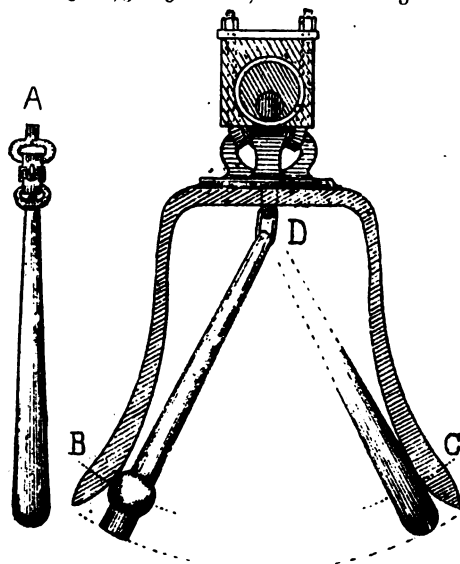
Hettner hat in die Erklärung dieses Bildes, ähnlich wie in die Deutung des Dominikanerbildes in der Capella Spagnoli, einen neuen Gedanken einführen wollen, welchen Woltmann in seiner neuesten Geschichte der monumentalen Malerei, wie mich bedünkt vorschneil, aufgenommen hat. Die Gruppe unter dem Laubdach ist nach ihm nicht Repräsentantin des heiteren Weltlebens, sondern der aus der Ueberwindung der Sünde quellenden inneren Herzensfreude und Seelenruhe. Wir halten diese Deutung für ebenso unberechtigt und erkünstelt, wie die der analogen Scene in der spanischen Kapelle. Wenn Woltmann erklärend beifügt, daß dem Künstler das feine gesellige Leben der vornehmen Kreise habe die Modelle liefern müssen für Schilderung des Daseins der Gottseligen,

so hat er hiemit selbst aufs Deutlichste auf die Unwahrscheinlichkeit der ganzen Erklärung hingewiesen. Da suchte das Mittelalter sicher nicht die Modelle für Schilderung des Friedens der Gottseligen, sondern, wie auch unser Meister thut, in den Klöstern. (Fortsetzung folgt.)

Mechanisches über Kirchenglocken.

II.

Viel wichtiger und einflußreicher für jedes Geläute, als man häufig zu glauben scheint, ist auch die Einrichtung des Klöppels. Kraft und Reinheit des Tons nicht bloß, sondern auch die Dauer der Glocken hängt zum großen Theil davon ab. Ein zu schwerer Klöppel verstärkt nicht den Ton der Glocke, sonder setzt letztere dem Zerspringen aus, und man wird gut thun, die Schwere des Klöppels etwa $2\frac{3}{4}\%$ vom Gewicht der Glocke nicht überschreiten zu lassen. Dann muß der Klöppel in einer ganz bestimmten Linie, am sogenannten Schlagring, wo die Glocke am stärksten ist, anslagen. Schlägt er höher oder niedriger an, so trifft er schwächere Schichten des Glockenmantels und setzt denselben dem Zerspringen aus. Daher ist weder die Form noch die Aufhängung des Klöppels eine gleichgiltige Sache. Der Bügel A,



woran der Klöppel hängt (siehe Holzschnitt), soll parallel der Achse laufen, damit der am besten mittelst eines Zug-

riemens aufgehängte Klöppel immer in einer Ebene schwingen und gleichmäßig anschlagen könne. Ebenso wichtig ist, am Schlagende des Klöppels stärkere Krümmungen, namentlich Kugelgestalt, zu vermeiden und denselben, wie Fig. A zeigt, länglich zu gestalten. Denn bei verschieden starkem Läuten wird ein kugelförmiger Klöppel bald weiter oben, bald weiter unten anschlagen, und auch durch verschiedene Ausdehnungen des Aufhängeriemens D wird er etwas auf und ab verschoben. Beide Einflüsse bewirken, daß der Anschlag in verschiedenen Regionen des Mantels stattfindet und nicht, wie es sein soll, genau am Schlagring bei B und C. Gibt man aber dem Klöppel die richtige Aufhängung (wie Fig. A zeigt), und vor allem am Schlagende die länglich gestreckte Form (wie bei C), so wird man immer einen gleichmäßigen Anschlag genau in der richtigen Linie der maximalen Mantelstärke der Glocke erhalten. Dies garantiert nicht nur den vollsten und reinsten Ton, sondern auch am meisten die Dauerhaftigkeit des Geläutes. —

Selbst die Befestigung der Läutstange mit der Achse ist nicht ohne Einfluß auf das Läuten. Auch an dieser Stelle empfehlen sich eiserne Holzen oder Bänder mit Schrauben am besten, weil sie, wenn locker geworden, immer wieder nachgezogen werden können. Die Läutstange soll eben möglichst fest und starr mit der Achse verbunden sein, um völlig wie ein Körper mitzuschwingen und nicht durch eigene Schwingungen schetternde Töne zu verursachen. Hier ist auch der Ort, darauf aufmerksam zu machen, daß während des Läutens die Glocke sorgfältig vor jeder Berührung mit einem fremden Körper geschützt sein sollte. Wie manches schöne Geläute ist schon durch einen zur Unzeit herabfallenden Ziegel u. zu Schaden gekommen! Es ist leicht zu begreifen, daß auch die stärkste Glocke während des Läutens, wenn sie durch die Schallvibrationen in all' ihren Theilen aufs Aeußerste angestrengt ist, nicht auch noch gleichzeitig andere Stöße durch Berührung mit fremden Körpern aushalten kann. So sehr man also wünschen muß, daß der Kirchturm durchbrochen und die Thurmfenster offen seien, um die volle Kraft des Ge-

läutes nach außen wirken zu lassen, so gewiß muß man verlangen, daß wenigstens durch eine Bretterlage über dem Glockenstuhl Trümmer und Schutt von den Glocken abgehalten werde. Aber noch größerer Unfug ist hier zu rügen! Sehr häufig schon fand ich bei Kirchenglocken, welche zugleich zum Schlagen für die Kirchenguhr benützt werden, die Schlaghämmer satt aufsteigend, während sie durch die Feder wenigstens 2 cm weit von der Glocke zurückgehalten werden sollten. Eine solche Ungehörigkeit muß früher oder später nothwendig zum Zerspringen einer Glocke führen. Da die Federn mit der Zeit lahm werden oder sich in ihre Unterlage einarbeiten, so muß öfteres Nachsehen nach diesem Punkte dringend empfohlen werden. Eben so nothwendig, als die bisher besprochenen Einrichtungen, ist aber für ein gutes Kirchengeläute die mechanisch korrekte Führung der Glockenseile und ein richtiger und sorgfältiger Gebrauch derselben beim Läuten. Hievon ein anderes Mal. H.

Moderner Vandalismus.

Eine Grabsteingeschichte aus Wimpfen im Thal.

Du sollst mir folgen, lieber Leser, in jene überaus anmuthige Gegend, in welcher Wimpfen am Berg und Wimpfen im Thal sich gelagert haben, — zwei Schwestern, von welchen die eine, stille und sinnige sich das Thal erkoren, die andere kühne und hochgemuthe auf dem Berggücken ihr Schloß gebaut hat und in den Fluten des Neckar ihr Antlitz spiegelt. Bei der bescheidenen Schwester im Thal kehren wir an. Sie hat schon im 10. Jahrhundert im Weichbild ihres Territoriums ein Gotteshaus und ein von Stille und Einsamkeit umfriedetes Asyl für Andacht, Tugend und Wissenschaft gegründet und im Laufe der folgenden Jahrhunderte es verschönt und vergrößert. Hier liegt er vor uns, der stolze Kirchenbau, ein Meisterwerk frühgothischen Stils; wegen des Reichthums seiner Formen und Skulpturen, wegen des harmonischen Zusammenklangs seiner äußern und innern Verhältnisse könnte er ein aufgeschlagenes Lehrbuch des frühgothischen Stils in Prachtausgabe genannt werden. Ja, fast schien es eine Zeit lang, als ob an ihn die ganze Entscheidung der wichtigen Frage über die Herkunft des gothischen Stils sich anheften sollte, und als ob in der seltsamen, vom Chronisten in Wimpfen über diese Kirche gegebenen Notiz, sie sei von einem aus Paris

gekommeneu Steinmehen opere francigeno aufgeführt worden, ein Name für den gothischen Stil stecke, der zugleich dessen Herkunft und Vaterland verrathe. Im Jahre 1803 wurde Kloster und Kirche säkularisirt; 1848 beantragte man die Abbrechung der Kirche, aber die Regierung versagte die Genehmigung mit der allerdings nicht aus dem Kunstgebiet geholten Motivirung, daß die Kirche einen Schutz gegen Eisgang und Ueberschwemmung des Neckars bilde (vgl. Lorent, Wimpfen a./N., Stuttgart 1870).

Doch ich beeile mich, dir zu sagen, daß ich in diesem Augenblick nicht für diese Kirche deine Aufmerksamkeit beanspruche. Du möchtest sonst am Ende versucht sein, den „modernern Vandalismus“ auf den Innenzustand derselben zu beziehen. Dieser ist allerdings traurig genug, und wenn man über die Schwelle tritt, glaubt man die Steine reden und die schmerzliche Klage und Frage einem entgegenrufer zu hören: wann endlich wird der Staat ¹⁾ zur rühmlich vollzogenen Restauration des Außern auch die des Innern fügen, dem gejagten A das nothwendig noch zu sagende B folgen lassen? möge es bald geschehen, ehe das Verderben vom Innern aus, in welchem es sich schon bedenklich eingeknistert, den Bau sammt der geschehenen Restauration und den verausgabten Geldern auffresse!

Aber nicht hieran wollen diese Zeilen gemahnen; die drastische Aufschrift wäre hier auch nicht am Platze. Ich muß dich vielmehr bitten, mit mir den Chor zu umgehen und durch das Klosterthor in den Kreuzgang einzutreten. Mit dem ersten Schritt über die Schwelle findest du dich in anderer Welt. Du wandelst vorwärts in dem breiten Gang, und es ist dir, als ob du mit jedem Schritt um ein Jahrhundert zurückschreitest. Hier weht klösterliche Luft; hier weht stiller Friede der Weltabgeschiedenheit; und so lebendig wirst du gemahnt an die klösterliche Vergangenheit dieses Baues, daß du dich gar nicht verwundern würdest, wenn im nächsten Augenblick einer der alten Klosterherren um die Ecke kommen würde. Klösterlicher sind wohl nicht viele Klöster angelegt, als dieser Bau. Sein einziger Schmuck sind die drei Reihen Fensterbögen mit reichem Maaßwerk, in welchen sich der dreiflügelige Kreuzgang gegen den kleinen Innenhof öffnet; die Kirche schließt als vierter Flügel das Kloster, wie ein mächtiges Bollwerk gegen die Welt ab und überschattet es mit heiligem Ernste. Einige Minuten genügen, um an dieser Stätte unsere ganze Phantasie mit Bildern des alten

¹⁾ Wimpfen ist großherz. heffisches Enklave.

Klosterlebens zu füllen, wo der Propst noch des geistlichen Ritterstifts Regiment führte, dessen geistliches Personal aus den Sexpraebendarii (so hießen die Inhaber der oberen sechs Pfründen), den 12 Chorherren und 10 Chorvikaren bestand, wo hier Wissenschaft, Gebet und Kunst gepflegt und gefördert wurde, wo die im Nekrolog vom 13. Jahrhundert genannten Bertholdus lapicida und Conradus sacerdos lapicida an der Vollendung der Kirche und am Schmuck des Kreuzgangs arbeiteten, wo die Seelsorge der ganzen Gegend

Doch ich muß dich und mich unterbrechen. Nicht zu solchen Betrachtungen habe ich dich hergeführt, sondern um dich zum Zeugen aufzurufen wider eine That des modernen Vandalismus, welche hier geschehen.

Oft pflegte ich in diesen Gängen zu wandeln und Erinnerungen an alte Zeiten nachzuhängen. Die Grabsteine, mit welchen diese Gänge besetzt waren, belehrten mich, daß mein Fuß hinschreite über die Gräber der einstigen Bewohner der Klosters; ihre Inschriften riefen das Andenken an viele einzelne wach, deren Namen und einstige Stellung sie treulich der Nachwelt vermeldeten. Am Faden ihrer Jahrzahlen und Schriftzeichen konnte man Reminiszenzen aus vier Jahrhunderten, vom 14.—18. Jahrhundert, aufreihen. Siehe, hier lagen diese Grabsteine, wo du jetzt den Boden mit Sandsteinplatten neu belegt siehst. Wohin die Grabsteine gekommen? fragst du. Du würdest sie in Ewigkeit da nicht suchen, wo sie sind; was mit ihnen geschehen, ist so unglaublich, daß man es nur seinen eigenen Augen glauben kann. Dort sieh' hinaus in den Hof; hier hat man im vordorigen Jahr rings um den Kreuzgang eine Kandel gelegt zur Ableitung des Wassers, und man hat den Weg quer durch den Hof mit Platten eingegrenzt, und diese Abflußkandel und dieser Plattenweg ist hergestellt worden mit diesen Grabsteinen. Du kannst es nicht glauben? Nimm Deine eigenen Augen zu Zeugen. Siehe, hier die Schwelle, über welche du in den Hof trittst, ist durch einen dieser Grabsteine gebildet; daneben ist einer mitten entzwei gehauen, weil man gerade noch dieses Stück bedurfte. Hier mahnt vom Boden herauf eine Inschrift von 1628: quod es, sui; quod sum, eris; quando? forsā hodie! Diese Mahnung hat aber auf den Mann mit dem Kieselherzen, der hier schaltete, so wenig Eindruck gemacht, als die Drohung, durch welche jener andere Grabstein von 1618 ihn von seinem Vorhaben abzuschrecken suchte: hodie mihi, cras tibi! Hier klagt der 1463 gestorbene Jodocus Waller de Sundhem, der die Scheere

im Wappen führt, über Schädigung seiner Rechte, dort Melchior Hensler, welcher 1778 starb und selbst durch seine 35jährigen Dienste als vicarius sich den dauernden Besitz seines Grabsteins nicht sichern konnte. Neben ihm schaut überaus wehmüthig eine Gestalt zu uns empor, in priesterlichem Gewand mit schönem Falkenwurf, in einen Grabstein eingemeißelt; ein feines gothisches Siebelornament dient ihr als Baldachin; auch der stehende Blick dieser ehrwürdigen Gestalt konnte den Grabstein nicht retten, ja nicht einmal ihm die Grabe erlangen, als ganze Platte irgendwo verwendet zu werden; er wurde unten abgenommen und verstümmelt, während der Grabstein des 1626 gestorbenen Georgius parochus an der Seite etwas ablassen mußte zur Strafe dafür, daß er über die andern hinauszuragen wagte und die Geradheit des Weges zu beeinträchtigen drohte. Er kann sich aber immer noch mit denen getrost, welche schlechweg halbirt wurden, wie der des Joh. Beyer sexpraebendarius, ja sogar einer von 1310. Man könnte dem Manne, der hier gewaltet hat, noch eine gewisse Gerechtigkeit und Gleichbehandlung nachrühmen, wenn bei seinem traurigen Werk überhaupt von Gerechtigkeit die Rede sein könnte. Das ist richtig, daß vor seinen Augen alles gleich ist, wie vor dem Tod; das 14. Jahrhundert gilt ihm wie das 17. Jahrhundert, der Vicarius was der Sexpraebendarius, der Mann ohne Wappen was der mit stolzem Wappenschild. So hat ein wappenbegabter Klosterherr, dessen Name nicht mehr zu lesen ist, sich für seinen Grabstein mit einem Wässhchen ganz hinten in der Ecke begnügen müssen, ja sein Denkmal wurde durch eine Schüttrinne verunziert. Aber dem dominus Georgius Schenk, † 1543, der eine Kanne im Wappen führt, ist's auch nicht besser ergangen. Auch die Grabchrift: 1338 obiit Hugo olim plebanus in Nidna (Neudenau), welche für die Geschichte jener Gegend nicht ohne Interesse ist, und die andere von 1552: obiit honorabilis dominus Joannes Armbauer alias Maler de Onolzbach, an welche sich vielleicht noch kunsthistorische Kombinationen anknüpfen könnten, konnten die Steine, auf welchen sie stehen, nicht vom Wassertod retten; halb werden durch die Fürsorge dieses Gräber- und Wasserbauers und durch die unverdrossene Forscherarbeit der Regentropfen die Historiker und Kunstforscher aller Mühe weiterer Untersuchungen enthoben sein! Warum aber der arme dominus Melchior Greif, vicarius (1530) und der venerabilis Wolfgang Schwicker den vollen Zorn des Unbekannten, der hier zu befehlen hatte, auf sich gezogen, weiß ich nicht anzugeben; ihre Grabsteine wurden zu Senfläckern begrabirt; der Meißel

hat sie verwundet und ihnen ein großes Viereck mitten aus dem Leib gehauen; sie bieten einen erbärmlichen Anblick, wie wenn ihnen das Herz ausgerissen worden wäre.

Wenn dein erstes Entsetzen und Grauen über das, was hier geschehen, sich gelegt hat, so suchst du unwillkürlich nach Ursachen, welche das Geschehene, wenn nicht entschuldigen, so doch erklären könnten. Es sind keine zu finden. Nicht einmal Mangel an Steinen, oder Ersparung einiger Mark, oder Vereinfachung einer Arbeit kann das Motiv gewesen sein. Diese Grabsteine lagen im Kreuzgang. Der Boden des Kreuzgangs war sehr schadhast geworden, der Wasserabfluß im Hof nicht geregelt. Es sollte Wandel geschaffen werden; man beschloß neue Belegung des Kreuzgangs und Drainirung des Hofes. Neue schöne Sandsteinplatten wurden beige-schaft. Anstatt daß man nun mit diesen Sandsteinplatten die Wassergräben und Senflöcher gemacht und die Grabsteine im Kreuzgang belassen hätte, kam der Unbekannte, der hier das Regiment führte, auf die unbegriffliche Idee, den Wasserablauf mittelst der Grabsteine herzustellen und den Sandsteinplatten den Schutz des Kreuzgangs angebeihen zu lassen. Man kann auch nicht etwa annehmen, daß die Grabsteine beiseite entfernt worden wären, damit sie nicht durch das Begehen der Gänge Schaden leiden; denn einmal wandelt fast niemand in diesen Gängen; sodann hätten sie an den Seiten der sehr breiten Gänge eingelassen werden können; endlich werden sie in ihrer jetzigen exponirten Lage unter freiem Himmel und unter der Dachtraufe der Raub eines sicheren und raschen Verderbens, von der gewaltsamen Verstümmelung einiger ganz zu schweigen.

Wir wollen nicht mehr mitleidig auf den Anfang unseres Jahrhunderts zurücksehen und die vorigen Generationen nicht mehr des Vandalismus anklagen in einem Ton, als ob dergleichen Vergehen heutzutage zur Unmöglichkeit geworden seien. Im Jahr 1809 hat auch schon jemand unter diesen Grabsteinen gewühlt; aber der ist im Vergleich mit dem Manne von 1884 ein Engel an Pietät und ein Hüter der Kunst zu nennen; er ließ einige zwanzig Grabsteine dazu ausbrechen, um das Querschiff der Kirche zu belegen; nothwendig wäre auch das nicht gewesen; aber damals haben die Todten sich nicht beklagt, weil sie mit diesem Ortswechsel für die Tafel ihres Andenkens zufrieden sein konnten. Aber Grabsteine verwenden für Wasserbauten!

Du hast dich jetzt selbst überzeugt von der geschehenen Unthat. Das Delikt ist konstatirt: ein grober Verstoß gegen die Pietät,

ein Vergehen gegen das Eigenthum der Toten, ein Vergehen gegen die heiligen Interessen der Kunst, ein Vergehen am Material der Geschichtsforschung! Entschuldigung ist keine möglich. Wer der Schuldige ist, kann ich nicht sagen. Wüßte ich ihn, so würde ich ihn in diesen Kreuzgang vor die hl. Vehmeh laden. Wer es auch sein möge, wir wollen ihm wenigstens in contumaciam das Urtheil sprechen. Welches soll seine Strafe sein? Nicht dazu wollen wir ihn verurtheilen, daß er einst hier geistweise zu gehen habe durch vier Jahrhunderte, weil er gegen das Andenken von vier Jahrhunderten sich verfehlt hat; auch nicht dazu, daß er in diesem verlassenen Kloster als Mönch sich ansiedle und den Rest seines Lebens verbringe. Aber dazu soll er verurtheilt sein, daß er die Grabsteine wieder unter das schützende Dach des Kreuzgangs verbringe und so sein Vergehen einigermaßen sühne, bei Vermeidung von Weiterem! — K e p p l e r.

Die St. Michaelskapelle in Mergentheim.

Von Stadtpfarrer K. Zimmerle.

I. Geschichte der Kapelle.

Wer je einmal die Stadt Mergentheim von einer Anhöhe überblickt, dem fällt auf der Südseite der Stadt eine Notunde mit einem Kuppelbau in die Augen, die sich im Gottesacker erhebt.

Ein kunstverständiger Mann, Herr Prälat Dr. Schwarz von Ellwangen, machte letzten Winter dahier einen Besuch im Hause eines Freundes, von wo man einen hübschen Blick gerade über diesen Stadttheil genießt. Nachdem er längere Zeit schweigend am Fenster gestanden hatte, kehrte er sich um und sprach: „Ich kann mich nicht trennen von dem Anblick der Kapelle; ich bin überrascht von diesem interessanten Bau!“

In der That, es ist ein interessanter Bau. Während Grundform, Umfassungsmauern und Pfeiler romanischen Charakter tragen, zeigt der erhöhte Mittelbau Motive der Gothik, während die eingedrückte Kuppel in Zwiebelgestalt mit der Laterne die Popszeit darstellt. Schon diese Mischung der Stilarten weckt daher das Interesse für die Geschichte der Kapelle, welches sich im verfloßenen Jahre 1885 durch die Restaurationsarbeiten noch steigerte, die an der Kapelle vorgenommen wurden.

Die Grundform der Kapelle ist ein Sechseck: auf der Westseite befindet sich das Portal; jede der 5 anderen Seiten enthält in der Mitte ein Fenster. Das Seitenschiff,

welches rings um den erhöhten Mittelbau läuft, ist mit einem Pultdach, das sich an den Mittelbau anlehnt, gedeckt. Im Innern tragen vier große, massige Pfeiler, durch Rundbogen verbunden, einen stattlich ausstrebenden, sechseckigen Kuppelbau, dessen sechs Wandflächen mit 6 spätgothischen Fenstern versehen sind und von einem Kreuzgewölbe in 4 Gewölbekappen überragt werden. Dem Eingang gegenüber zwischen den Pfeilern unter dem Bogen steht der Altar. Die Kapelle hat im Innern einen Durchmesser von 15,5 m wovon die Grundfläche des Kuppelraums 6,35 — das ringsumlaufende Seitenschiff 3,55 m einnimmt, der Rest geht auf die Pfeiler (je 80 Ctr. Tiefe bei 3,84 m Umfang). Die Pfeiler stehen 2,10 m von einander entfernt. Der innere Umfang der Kapelle beträgt 48 m (jedes Sechseck 8 m Länge), derjenige der Kuppel 21 m. Das Seitenschiff ist 4 m, die Kuppelwand ebenfalls 4 Meter hoch. Die Außenwände sind ganz flach gehalten und entbehren jedes ornamentalen Schmuckes.

Wer aus der Grundanlage der Kapelle auf ein höheres Alter schließen würde, würde sich sehr täuschen. Die Kapelle ist sogar jünger als der Gottesacker, in dem sie liegt. Ueber die Geschichte beider seien hier diejenigen Nachrichten zusammengestellt, welche aus dem leider ziemlich mageren Aktenmaterial des Königl. Staatsarchivs in Ludwigsburg, dessen gefällige Ueberlassung besonderen Dank verdient, und aus zerstreuten Notizen der Registratur der Stadtpfarrstelle Mergentheim gewonnen werden konnten.

Bis zum Jahre 1541 wurden alle Todten der Stadt Mergentheim innerhalb der Stadtmauern und zwar, soweit sie nicht in der Stadtpfarrkirche und der Dominikanerkirche selbst beigelegt wurden, auf dem Gottesacker begraben, der die Stadtpfarrkirche umgab und erst zu Anfang gegenwärtigen Jahrhunderts nivellirt wurde, als man 1807 die ihn umschließende Mauer abhob. Auf der Nordseite dieses Gottesackers stand zwischen Kirche und Hospital eine kleine Kapelle, die dem hl. Erzengel Michael geweiht war, einen konsekrirten Altar hatte und den Namen „Quartal“ oder „Hainhauf“ trug. Alle Sonntage vor Beginn des Hochamts veranstaltete man über dem Gottesacker einen Umgang zur Kapelle mit Psalmengesang, Gebet und Weihwasser. Die Kapelle stand noch im vorigen Jahrhundert, wo sie 1740 der jetzigen Spitalkapelle Platz machte. Der untere halbrunde Theil an der Chornische dieser jetzigen Kapelle ist wohl der letzte Rest des alten Quartal vom hl. Michael.

Zur Anlage eines Gottesackers vor den Mauern der Stadt gab 1541 eine große Sterblichkeit Anlaß, in Folge deren auch andere Städte Frankens z. B. Landa, Gerolshausen, Dörsenfurt, Friedhöfe vor der Stadt erhielten. Die Anordnung der Anlage gieng vom ersten Hoch- und

Deutschmeister Walther von Kronberg aus, der in Mergentheim seine Residenz aufgeschlagen hatte. Die Seuche veranlaßte den Fürsten selbst eine zeitlang die Stadt zu verlassen und nach Wörsberg zu gehen.

Der neue Gottesacker war mit einem Jaun eingefaßt und mit einem Kreuz geschmückt. 1601 vermachte eine Wittve Margaretha Haugen 20 fl., damit aus deren Zinsen das Kreuzigebild auf dem Gottesacker erhalten werde, das ihre Eltern dajelbst hätten aufrichten lassen.¹⁾ Schon 1577 wurde der neu angelegte Gottesacker um einen Acker erweitert, den die Stadtgemeinde von der Herrschaft um einen anderen Acker Waldung eintauschte, welchen ein Bürger Lienhart Nagel dazu hergegeben hatte.²⁾ Im folgenden Jahr wurde an Stelle des Jauns die Aufführung einer Mauer von 12 Schuh Höhe und 2½ Schuh Dicke, mit einem Ziegeldach eingedeckt, um 75 fl. in Afford gegeben. Fernere Erweiterungen erlitt der Friedhof 1782, wo die Stadtgemeinde von der Ordensherrschaft 2 Morgen Acker gegen 1½ Morgen Mähwiesen am Wöhr eintauschte; 1837, wo sie 16 a 33 qm Acker um 677 fl. von 3 Bürgern zusammenkaufte; 1878, wo sie für 18 a 68 qm Acker an Kaufmann Maas 1200 M. bezahlte.

Die erste Spur einer Kapelle auf dem Gottesacker findet sich in dem eben genannten Testament der We. des Heinrich Haugen sen., Margaretha vom Jahre 1601. Sie bestimmt Nro. 6: „sechs Gulden zu der Kapellen S. Michaelis auf dem Gottesacker“. In jener Zeit führte die Herrschaft im Gebiet des Deutschordens Erzherzog Maximilian I. von Oesterreich. Sein Statthalter in Mergentheim war Marquart Freiherr von Eck, zugleich Generalvikar des Ordens, an dessen Namen sich mehrere Bauten jener Zeit knüpfen. Derselbe ließ 1606/7 an der Nordseite der Stadtpfarrkirche über der Sakristei die nach ihm noch jetzt benannte Ecksche Kapelle herstellen, die er auch mit Stiftungen begabte, und in Stuppach die Pfarrkirche erbauen. Er wird auch als Erbauer der Michaeliskapelle bezeichnet, allein die Inschrift auf der Predella des Hochaltars der Kapelle besagt nur: „Anno Domini 1609 hat der Hochwürdige und Wohlgeborene Herr Marquart Freiherr zu Eck und Hungersbach Deutschordensritter Gott und dem hl. Erzengel Michael zu Ehren diesen Altar machen lassen.“ Eine Vergleichung der drei genannten Kirchenbauten zeigt auf den ersten Blick, daß sie einem und demselben tüchtigen und originellen Architekten ihr Dasein verdanken, welcher sich im Dienste des Ordens befand (denn auch im Schloß wurde eine neue, die sog. Maximilianische Kapelle ge-

baut). Leider ist von ihm bisher keine Spur des Namens entdeckt worden.

Der Bauzeit der Kapelle näher führen Aufzeichnungen, welche von der Hand des Stadtpfarrers Michael Faber in der Pfarr-Registratur als Anhang des ältesten Taufregisters vorhanden sind. Faber hat einen anrühmlichen Namen. Er ist nämlich derjenige Pfarrer, der 1628—1634 sein Amt verwaltete, unter der Schwedischen Herrschaft in der Stadt vom katholischen Glauben 1633 abfiel und mit den Schweden die Stadt verließ, und zwar erst verließ, nachdem er das ganze Pfarrarchiv zuvor den Flammen übergeben hatte! Er schrieb unter dem Titel »quaedam notatu digna« einige in der That wissenwerthe Dinge zusammen. Darunter befinden sich S. 6 genaue Notizen über jene hl. Akte, die 1607 Weibbischof Eucharis Sang von Würzburg vom 18.—25. November hier vornahm. Darnach wurde konsekrirt: am 18. der Altar in der Kapelle Maximilians im Schloß; am 19. in der Stadtpfarrkirche 3 Altäre: der Hochaltar zu Ehren des hl. Johannes B.; ein Altar in der Sakristei zu Ehren der hl. Katharina und einer in der von Eck erbauten Kapelle zu Ehren St. Georg und Elisabeth. Am 20. November wurde konsekrirt der Hochaltar in der Schloßkirche zu Ehren der sel. Jungfrau und rekonsekrirt die Schloß-, Hospital- und Wolfgangskirche. Am 21. November fand die Konsekration der Kirche und des Hochaltars in Stuppach zu Ehren der hl. Jungfrau, St. Michael und Elisabeth statt. Am 22. November wurden 4 Altäre der Burg konsekrirt: 1) zu Ehren des hl. Kreuzes; 2) zu Ehren St. Georg; 3) zu Ehren St. Elisabeth; 4) zu Ehren St. Anna. Am 23. November wurden konsekrirt 4 Altäre bei den Dominikanern, am 24. der Altar von St. Wolfgang, am 25. November der Gottesacker außer den Stadtmauern zu Ehren St. Georg und St. Elisabeth.³⁾

(Fortsetzung folgt.)

¹⁾ Obige Daten dienen zur Ergänzung der Mittheilungen, welche Domkapitular Dr. Steininger in seiner Geschichte der Würzburger Weibbischofe im 18. Band des Archivs des historischen Vereins von Unterfranken über den Weibbischof Eucharis Sang gemacht hat. Fürbischof Julius hatte sich in dem genannten Mann einen überaus thätigen Weibbischof am 8. September 1597 selber geweiht, der seines Amtes unverdroffen bis zum Tode, 11. März 1620, waltete. Eine Aufklärung über die im Gottesacker Mergentheim 1607 und 1609 vorgenommenen Akte konnte leider nicht erzielt werden. Den Herren Generalvikar Kähler, Professor Dr. Rihn und Pfarrer N. Maier in Würzburg danke ich geziemendst für ihre Bemühungen.

¹⁾ Akten des Staats-Archivs.

²⁾ Ebendasselbst.

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. 4.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Fres. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94 zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

1886.

Die Musterschule der monumentalen Malerei.

Von Prof. Dr. Keppler.

(Fortsetzung.)

c) Das Weltgericht und die Hölle. Den Mittelpunkt der ersten Komposition bildet Christus in der Mandorla, aber neben ihm thront in derselben mandelförmigen Glorie die Madonna. Das ist meines Wissens die erste Darstellung, in welcher Maria dieser Antheil am Gerichtsakt verliehen wird. Bisher hatte die Kunst Maria an der Spitze der Heiligen erscheinen, oder mit dem Täufer fürbittend zur Seite des Richters knien lassen, nicht als ob sie an jenem Tag noch ihre Intercession für die Sünder einlegte, sondern um den Beschauer an jene zu erinnern, durch deren Fürbitte er die Gnade erlangen könne, an jenem furchtbaren Tage zur Rechten zu stehen. Hier ist sie vorgestellt als Theilnehmerin an dem großen Triumph, der für Christus im Gericht liegt. Er, der Richter selbst, ist aus der absoluten Ruhe herausgetreten in energische Bewegung. Mit Macht und Hoheit, mit würdevollster Indignation hat er sich den Bösen zugewendet, mit hocherbobener Rechten verwirft er sie von seinem Angesicht; die Linke aber enthüllt die Seitenwunde, — ein herrlicher Gedanke und ein Zug von großartiger Wirkung und überwältigendem Eindruck. Auf die Seitenwunde weist er hin, — damit ist alles gesagt; sie ist die bündigste Zusammenfassung alles dessen, was er in seiner Erlöserliebe gethan; diese Wunde erhebt mit ihren blutrothen Lippen die Anklage gegen die Unglückseligen, welche solche Liebe verachteten, sie spricht das Urtheil. Mit erschütternder Eindringlichkeit ist hier die unendliche Größe der Schuld der Verdammten und die Nothwendigkeit ihrer Verwerfung ausgesprochen und begründet.

Die Seitenwunde erklärt es feierlich und die Verdammten bestätigen es durch ihre verzweifelungsvolle Reue und ihr hoffnungsloses Schuldbekennniß, daß nichts anderes als das Uebermaß der Liebe Ursache ihrer Verwerfung ist, deswegen nämlich, weil sie solche Liebe verachtet und mißbraucht haben. Die Madonna ist, gleich dem Richter, der Seite der Verworfenen zugekehrt; ihr Antlitz ist voll tiefsten Schmerzes; die letzte Regung des Mitleids mit den Sündern zittert auf ihm. Sie erscheint hier offenbar als Repräsentantin der Liebe und des Erbarmens; ihre Gestalt soll ebenso wie der Hinweis auf die Seitenwunde die entsetzliche Schuld und Undankbarkeit der Verworfenen illustriren. Einen solchen Erlöser hatten sie, sagt das Bild, der den letzten Tropfen Bluts aus dem durchstochenen Herzen vergoß, eine solche Mutter voll Erbarmens, — und doch war alles an ihnen verschwendet und verloren. Die Anklage, welche aus der Seitenwunde und aus dem schmerzbelegten Antlitz der Madonna spricht, übergießt die Verworfenen mit einem glühenden Strom von Scham, Schande, fruchtloser Reue, bitterster Selbstanklage; die Qualen der Hölle kommen über sie. Kein Teufel ist auf dem Bild zu sehen; die Engel allein fungiren als Diener des Gerichts und nur aus den Fessenspalten heraus sieht man krallige Arme die Nächststehenden packen, aber auf dem Antlitz der Sünder ist doch die ganze Höllenqual mit schauerlicher Deutlichkeit geschildert.

Unleugbar gravirt dieses Gerichtsbild nach der linken Seite hin und will es vor allem Bußpredigt sein. Aber auch die rechte Seite ist mit viel Geist und Ausdruck behandelt. In parallelen Linien sind die Auserwählten aufgereiht, die herrlichen Köpfe nach oben gewandt, das Antlitz von einem Glorienschimmer seliger Freude über-

gossen. Eine königliche Mutter reicht mit seligem Entzücken beide Hände der gekrönten Tochter, welche eben aus dem Grab hervorstiegt, — eine rührende Schilderung der Freude des Wiedersehens. In der Mitte des Bildes unter dem Throne des Richters und der Mutter sehen wir eine Gruppe von vier Engeln; einer steht aufrecht unbeweglich da und hält in der rechten und linken Hand den Beseligungs- und Verdammungspruch auf eine Rolle geschrieben; zu seinen Seiten blasen zwei fliegende Engel die Posaune des Gerichts, zu seinen Füßen kauert ein vierter am Boden, oder auf der Wolke, die Hand auf den Mund gelegt, wie von namenlosem Schauer und Entsetzen niedergezwungen; damit will der Meister offenbar sagen: so groß sind die Schrecken jenes Tages, daß selbst die Engel in Furcht gesetzt werden. Darunter walten gewappnete Engel mit großer Energie des Scheidungsamtes. Oben aber, zu beiden Seiten des Thrones schweben Engel mit den Leidenswerkzeugen und sitzt der erhabene Senat der Apostel, welche an dem großen Vorgang regen Antheil nehmen, theils in tiefem, schmerzlichen Sinnen, theils in bestürztem Aufschauhen, theils in lebhafter Unterredung.

Diesem Gerichtsbild, das zu den gewaltigsten gehört, welche jemals die Kunst geschaffen hat und daher alles Studium des christlichen Malers verdient, ist eine Darstellung der Hölle beigegeben, etwas, aber nicht viel erträglicher als das Höllenbild in Maria-Novella in Florenz. Hier hat der Maler wenigstens nicht den Versuch gemacht, Zug für Zug die poetische Zeichnung des Inferno von Dante nachzubilden, sondern sich damit begnügt, die Verdammten in sieben Abtheilungen unterzubringen, klassifizirt nach den sieben Hauptsünden. Der Höllenfürst, ein bepanzertes Ungeheuer, das die Unglücklichen verschlingt, nimmt auch hier den mittleren Raum ein. Das Bild wurde stark und schon früh übermalt, weil die Aufmerksamkeit der Kinder in besonderer Weise sich ihm zugewendet und ihre Spuren darauf zurückgelassen hatte.

Der Meister dieser drei gewaltigen Kompositionen ist uns nicht mehr bekannt. Dracagna kann es nicht sein, weil seine ganze künstlerische Art eine andere ist. Man

kann nur sagen, daß florentinische und sieneseische Kunst im Bunde mit einander diese Werke schufen. Der sieneseische Duktus ist in den Gesichtern, der Anordnung der Kompositionen, der Anreihung der Scenen nicht zu verkennen; aber giotteske Kraft hat hier die Weichheit, Unbeholfenheit, Unbestimmtheit der sieneseischen Kunst völlig überwunden und sich zu einer Höhe dramatischer Schilderung erschwungen, welche in der ganzen Geschichte der Kunst kaum noch einigemal erreicht wurde. Man wird also an einen Meister zu denken haben, welcher in der Art der Lorenzetti sieneseisches und florentinisches Können vereinigte, wenn man nicht mit Crowe und Cavalcaselle diesen selbst diese Bilder zutheilen will. (Schluß folgt.)

Die neuen Glasgemälde in der Heiligkreuzkirche zu Gmünd.

Wir werden immer darauf bedacht sein, unsere Leser mit besonders hervorragenden Neuschöpfungen kirchlicher Kunst in und außer der Diözese durch Wort und wo möglich auch durch Bild bekannt zu machen und bieten ihnen heute eine phototypirte Nachbildung der Skizzen zu den großen Glasgemälden, welche in den letzten Jahren in das Schiff der Heiligkreuzkirche zu Gmünd eingesetzt wurden. Das eine dieser Fenster wird das Bischofsfenster genannt, weil es zur Erinnerung an das Priesterjubiläum des hochwürdigsten Bischofs Karl Joseph von Hefele von der Stadt gestiftet wurde und auch sein Bild unten in knieender Stellung zu sehen ist. Der beherrschende Gedanke seiner Komposition ist das Wort des Herrn: ich bin der Weinstock, ihr seid die Aehren, Joh. 15, 5. Der sich aufrichtende Weinstock bildet das einzige ornamentale Motiv des ganzen Gemäldes; sein mit grünem Laub umspinnenes, mit reifen Trauben besetztes, schön emporgeführtes Geäst nimmt oben Kreuzesform an und trägt das Opferlamm für der Welt Heil; sodann bietet es Stehpunkte für die beiden Zeugen des Kreuzestodes, Maria und Johannes, für die vier Evangelisten, welche die Urkunde vom Leiden und Sterben des Herrn abfaßten, für die Kirchenväter und St. Alphons und St. Thomas von Aquin, welche die Theo-

logie des Kreuzes zur Entfaltung brachten. Das Arrangement ist durchaus zu loben; die Gestalten zweigen sich organisch in das Weinstockornament ein, und das Wohlthuende ist eben das, daß das Ornament hier nicht bloß nebensächliche Zierde ist, sondern ein wesentliches Wort in der Komposition mitspricht und erst den organischen Zusammenschluß des Ganzen herstellt und bewirkt.

Das andere Glasgemälde ist ein Rosenkranzbild. In fünf gut und geschmackvoll gebildeten, nur etwas zu dünn gehaltenen Medaillonsrahmen sind die fünf Geheimnisse des freudenreichen Rosenkranzes eingefügt. Die Kompositionen sind mit tüchtigem Verständniß der Gesetze kirchlicher Malerei, und der Glasmalerei im Besonderen, entworfen. Daß auch bei diesem Fenster die architektonischen Motive ganz fehlen, wird man nicht tabeln; sie sind ohnedies allmählig durch ihre stereotype Wiederholung langweilig geworden. Eine Ergänzung durch andere, freiere und geschwungener ergöht daher nicht nur nach dem Gesetz *variatio delectat*, sondern dieser Wahl dankt man auch den freien leichten Aufbau des gewaltigen Gemäldes. Die Raumvertheilung muß in beiden Fenstern eine sehr gelungene genannt werden, und besonders glücklich sind die Größenmaasse für die Figuren gewählt. Für eine Kirche mit kleineren Dimensionen und für kleinere Fensterflächen wären die Formen und Gestalten, namentlich des Bischofsfensters zu groß gehalten; für die richtigen Proportionen dieser Kirche haben sie ganz die rechten Größenverhältnisse. Sie sind, ohne irgendwie in unberechtigter Selbständigkeit aus dem Rahmen des Fensters hervorzutreten, doch dem Aug noch wohl sichtbar und erkennbar, und diese Rücksicht darf und soll maßgebend sein in der Frage, ob und inwieweit man jene alten Glasgemälde zum Vorbild nehmen soll, deren figurlicher Schmuck zum Theil nach Art von Miniaturen behandelt ist. Im vorliegenden Fall hatte der Meister ein Recht, in den Dimensionen noch etwas weiter zu gehen und in der Erkenntniß und Anwendung dieses Rechtes zeigt er sich eben als Meister. Von dem Zusammenklang der Farben kann unsere Abbildung allerdings keine Vorstellung geben; aber das Zeugniß fügen

wir an, daß die Farbenwirkung von großer Brillanz und Kraft ist, noch reichliches und verklärtes Licht in die Kirche leitet, und bei aller Lebhaftigkeit und allem Feuer doch in Folge guter Stimmung der Töne den reinen, ruhigen Eindruck voller Harmonie hinterläßt. Der Meister dieser schönen Werke ist Glasmaler Nicolaas in Roermond in Holland, am Rhein und in Frankreich durch seine Leistungen wohl bekannt. —

Die St. Michaelskapelle in Mergentheim.

Von Stadtpfarrer R. Zimmerle.

(Fortsetzung.)

Ist hier vom Gottesacker oder von der Kapelle darin die Rede? Der technische Ausdruck für die Weihe des ersteren ist bekanntlich Benediktion, für die der letzteren Konsekration. Faber gebraucht selbst auf S. 1 seiner Aufzeichnungen für den Kirchhof ersten Ausdruck. Er schreibt: 1628, 23. Julii fuit benedictum coemeterium in Rott. Es ist daher anzunehmen, daß Faber unter der Konsekration des Gottesackers (coemeterium) in Mergentheim die Kapelle versteht, um so mehr, als er auf derselben 6. Seite, wenige Zeilen später, von der Gottesdienstordnung redet, die der neue Deuschmeister Kaspar von Stabion am 12. Dezember 1628 publizirt und die „in der Pfarrkirche und den Nebenkapellen als Quartal, Spital, Wolfgang, Sichhaus und Gottesacker soll gehalten werden“. Auch gibt er einem anderen Blatt seiner Aufzeichnungen den Titel: „Jahrtag, welche im Gottesacker gehalten werden“, worauf die gestifteten Messen aufgezählt werden. Demnach fällt die Konsekration der Kapelle in das Jahr 1607. Auffallend ist freilich, daß in der Folgezeit nie von den Heiligen Georg und Elisabeth die Rede ist, auf welche nach Faber's Angabe der Gottesacker geweiht wurde, sondern nur vom hl. Erzengel Michael, dem zu Ehren Freiherr von Eck einen Altar errichtete. Daß dies 1609 geschah, besagt die oben mitgetheilte Inschrift.

Ueber den Tag, an welchem die Konsekration des Altars stattfand, gibt ein Eintrag⁴⁾ in die Johanniterhofsrechnung von 1609 Aufschluß: „item 6 fl. 5 Pf. 13 Pf. ist in Abholung des Herrn Weihbischoffsens zu Consecrirung des Gottesackers new erbauten Kirchen verehrt worden den 3. October laut Bettulß nro. 71.“ Die hl. Handlung

⁴⁾ Staatsarchiv.

vollzog derselbe Weihbischof Eucharisius Sang am 4. Oktober, der zwei Jahre früher die Konsekration vorgenommen hatte. Am 5. Oktober geschah die Konsekration zweier Altäre im Predigerkloster.⁵⁾

Das Gedächtniß der Kirchweihe wurde zuerst am Sonntag nach dem Michaelsfest gefeiert, bald aber zugleich mit diesem begangen.

Der Eß'sche Altar war ein hoher Altaraufbau von Holz im Geschmack der Renaissance und füllte zum Schaden der Architektur der Kapelle die volle Bogenhöhe und die Breite zwischen zwei Pfeilern, also den 4. Theil des inneren Bierocks in der Kapelle, aus. Im Laufe der Zeit ist dieser Holzaufbau wurmfressig und unbrauchbar geworden und daher bei der Restauration entfernt worden. In einer großen Nische des Mittelfeldes enthielt derselbe die überlebensgroße Statue des hl. Michael, der, auf dem Kopfe des Drachen stehend, in der einen Hand das erhobene Schwert, in der andern Schild und Waage hält, in welcher eine arme Seele gewogen wird. Diese Statue ist jetzt auf der Männerempore in der Stadtpfarrkirche aufgestellt, da ihre Verhältnisse für die Kapelle zu ungünstig wirken. Auf der Bretterwand hinter der Statue war in ziemlich primitiver Weise die Auferstehung der Todten abgemalt. Der Oberbau des Altars enthielt die Figur des Weltenrichters in der Volkenglorie, dem ein zweischneidiges Schwert aus dem Mund fährt; neben ihm knieten Maria und Johannes der Täufer.

Um das Jahr 1631, also zur Zeit, wo die Schweden in Mergentheim hausten, wurde durch dieselben die Kapelle St. Michael „vernichtet“, die Kirchofmauer eingerissen.⁶⁾ Daher fand am 11. Oktober eine Rekonzeilation (Wiedereinweihung) des Gottesackers sammt der Kirche durch den Weihbischof Zacharias Stumpf von Würzburg statt.⁷⁾ Zur Bestreitung der Kosten hatte die Regierung unter anderem im Mai 1636 auch „50 Rthlr. Strafgelder wegen zu klein gebackenen Brots“ angewiesen. Eine Person schenkte zur Wiedererbauung der Kapelle und Mauer 49 fl., eine andere 24 fl. Maurer Hans Dessner führte die Mauer auf Grund der alten wieder auf.⁸⁾

Auch im folgenden Jahrzehnt hatte der Gottesacker vor den Stadtmauern unter dem Kriegswesen zu leiden. 1645 konnte das Fest des hl. Michael in derselben nicht in

herkömmlicher Weise begangen werden wegen der Soldaten, Franzosen und Schweden, welche die Gegend unsicher machten. Etwas später sah sich Stadtpfarrer Johann Böglger veranlaßt, wegen eines groben Mergernisses von Seiten eines gottlosen Menschen die Kapelle außerhalb der Zeit des Gottesdienstes geschlossen zu halten. Sein übernächster Nachfolger, Pfarrer Christ, ließ sie auf Andringen des Kapuzinerpaters Hugo, den er zur Festpredigt nach St. Michael geladen hatte, wieder offen: „zu nicht geringem Nutzen, Gottlob“, fügt der eifrige Seelsorger in seinem Tagebuch bei.⁹⁾

Derselbe Stadtpfarrer Christ suchte überhaupt die Andacht in St. Michael zu heben. Im 2. Jahre seiner Amtsführung, 1689, veranstaltete er am Morgen des St. Michaels-Festes in die Kapelle eine theophorische Prozession (mit dem Allerheiligsten), ein Gebrauch, der später wieder abkam. Im Jahre 1690 begann er in der Kapelle im Anschluß an das Schutzengelst, das auf den 1. Sonntag des Septembers fällt, die öffentliche Verehrung aller heiligen Engel in Aufnahme zu bringen. Der Pfarrer sah in der Pflege dieser Andacht und dieses Festes ein Mittel, um auf die heranwachsende Jugend zu wirken. Er veranstaltete daher mit der Jugend Prozessionen zu der Kapelle und beging das Schutzengelst so feierlich als das Titularfest vom hl. Michael. Bei letzterem aber waren zwei musikalische Besperen, Predigt und Hochamt herkömmlich. Vor Beginn des letzteren wurde unter den üblichen Gebeten ein Umgang um die Kapelle im Gottesacker veranstaltet. Seit 1692 sorgte Christ dafür, daß während der Oktav des Schutzengelstes in der Kapelle täglich eine hl. Messe gelesen wurde. Sein Wunsch, die in Köln blühende Erzbruderschaft von den Engeln in die Kapelle zu verpflanzen, kam nicht zur Ausführung. Da man nun öfters in der Kapelle predigte, ließ Christ 1691 auch eine tragbare Kanzel anfertigen: Schreiner Adam Kreiser erhielt dafür 7 fl., Maler Anton Fermo 5 fl.¹⁰⁾

Wiederholte Klagen stellen die Pfarrer dieser Zeit über den grundlosen Weg an, der zum Gottesacker führte: es sei, namentlich bei bösem Wetter, mit den Prozessionen kaum durchzukommen. 1646 fiel deshalb die Prozession ganz aus, 1687 hielt man die Besperen in der Pfarrkirche ab. 1694 wurde Abhilfe getroffen: im April wurde die eine, im November die andere Hälfte des Weges mit Steinen gepflastert. Diese wurden von jenen Bürgern, die „Koh und Ochsen“ besaßen, unentgeltlich beigeführt, den weiteren Aufwand konnte der Pfarrer durch milde Stiftungen decken.

Zu der Kapelle wurden alsbald mehrere Jahrtage gestiftet. Stadtpfarrer Faber hat bereits 12 verzeichnet; der 1. mit 1 Amt und 1 Messe stammt aus dem Jahre 1610 von Martin Wollant. Stadtpfarrer Benator nennt den Stand des Stiftungsvermögens 1683 „den beinahe besten

⁵⁾ Das Archiv für Unterfranken I. c.

⁶⁾ Staatsarchiv.

⁷⁾ Kirchenordnung von der Hand des Stadtpfarrers Benator, Pfarr-Registatur p. 121.

⁸⁾ Staatsarchiv.

⁹⁾ Zu der Pfarr-Registatur.

¹⁰⁾ Rechnung noch im Staatsarchiv.

unter den verschiedenen Kirchenpflegen“. Man erhält allerdings einen geringen Begriff von diesem, wenn man aus einer Rechnung über die Kapelle 1687 ersieht, daß die Einnahmen 42 fl. betragen.¹¹⁾

Wenn die Leichenbegängnisse am Morgen stattfanden, wurde es Sitte, die Seelengottesdienste im Anschluß daran sofort in der Michaelskapelle zu halten. Daraus entstand das Bedürfnis nach weiteren Altären, und ob schon der ganze Bau nicht zu solchen angethan war, behalf man sich damit, an die Außenwand 2 kleine Altäre zu stellen. Der eine erhielt ein Altargemälde: St. Raphael mit Tobias; der andere: die sel. Jungfrau Maria, beide ohne Kunstwerth. Die Altäre entbehrten indeß der Konsekration und enthielten nur Altarsteine. Da gesungene Requiem abgehalten wurden, kam eine kleine Handorgel in die Kapelle; da bisweilen viel Volk beisammen sein mochte, wurden hölzerne Emporen in die Gänge um den Mittelbau eingestellt, welche die Architektur der Kirche, die schon durch die Altäre beeinträchtigt war, vollends ihrer Wirkung beraubten.

Aus dem vorigen Jahrhundert fehlen Nachrichten über die Kapelle. Es scheint nichts weiter an ihr geschehen zu sein, als daß ab und zu eine Jahrtagsstiftung an derselben gemacht wurde; hundert Jahre nach ihrer Erbauung waren es 29 gestiftete Gottesdienste. Nochmals 100 Jahre und Merzenthaim hatte in Folge der großen Umwälzungen der Säkularisation eine neue Gestalt erhalten. Es war, als hätte man instinktmäßig gefühlt, daß der alte Charakter der geistlichen Stadt mit ihren Gotteshäusern im engen Zusammenhang stehe, und gleich anderen „Nebenkirchen“ wurde auch die Michaelskapelle zugesperrt. Im Jahre 1825 verordnete sogar die geistliche Behörde die Verlegung der in die Kapelle gestifteten Gottesdienste in die Pfarrkirche: es waren deren 55, wovon 9 Messen und 46 Messen. Nur 4 Messen sollten während des Jahres draußen auf dem Gottesacker gelesen werden.

Damit war die Periode des Zerfalls für die Kirche besiegelt. Die großen, schweren Jalousseläden an den mächtigen Fenstern, welche zum Schutz gegen Sturm und Regen nöthig geworden waren, thaten sich kaum mehr einmal im Jahre auf, um Luft und Licht den Zugang zu gestatten. Ein unheimlicher Modergeruch erfüllte das Innere. Grünes Moos und grauer Schimmel bedeckte mehr und mehr die Wände; da und dort brachen Stücke der Ipsdecke im Seitenschiff ein: es war, als hätte man die Kapelle dazu erbaut, das Gefühl des Grauens vor Grab und Verwesung in jedem Besucher zu erwecken. Die Jugend fieng an, sich vor ihr zu fürchten, und nur wenige Kunstver-

ständige betrachteten noch mitleidig das interessante Monument.

Da machte es endlich das testamentarische Vermächtniß eines, zwar nicht in der Stadt geborenen, aber in ihr seit 13 Jahren wohnhaften, hochherzigen Junggesellen Joseph Schmitt, Weinhändler aus Simprechtshausen, möglich, die Kapelle vor dem Untergang zu bewahren und stilgerecht zu restauriren. Die Restauration erfolgte nach den Angaben des Professor Tobias Weiß in Nürnberg, der 1884 Proben seines feinen Verständnisses für die Bauformen der Vergangenheit an der Spitalkapelle abgelegt hatte. Der leitende Gedanke war, die Architektur der Kapelle in ihrer Grundform als ein Bauwesen der Uebergangszeit aus der romanischen in die gothische Bauform zur Wirkung zu bringen. Es wurden daher die blöckigen Emporen und die wurmförmigen und theilweise morsch gewordenen Altäre entfernt, wobei die 2 kleinen Seitenaltäre in der Kapelle des Fiskals Ebsltingen eine passende Verwendung fanden. Vom Hochaltar wurde das Hauptbild in der Stadtpfarrkirche aufgestellt. Die Fenster der Umfassungsmauern wurden verkleinert und ihnen statt ihrer zopfigen Form die Gestalt von gekuppelten romanischen Fenstern gegeben, die wegen der ersten und ruhigen Lichtwirkung der Fenster aus der Kuppel klein gehalten und so gelegt wurden, daß für eine breite Friesmalerei über ihnen weg Raum blieb. Um die glatten, massigen 4 Pfeiler wurde ein schmales Gesims gezogen und die Capite der Pfeiler mit grauem italienischen Marmor eingesaßt, während der Sockel sowohl an den Pfeilern als an den Außenwänden mit geschliffenem belgischem Granit bekleidet wurde. Der Hochaltar, dessen Mensa keine Veränderung erlitt, wurde durch eingelegte Marmorplatten in einheitliche Stimmung mit der übrigen Mauerumkleidung gebracht und erhielt eine Leuchterbank von weißem Tyroler-Marmor und einen Tempelabschluss, dessen Kuppel von 6 Säulen aus mexikanischem Onyx und einem Architrav von braunem Marmor getragen wird. Ueber der vergoldeten Kuppel steht die vergoldete Statue des hl. Erzengels Michael; unter derselben ein romantisches Kreuzifix von Professor Schögl in Nürnberg in Messing gearbeitet. Die Altarleuchter sind nach einem romanischen Muster im Nationalmuseum in München. Da der jetzige Altar den Blick zwischen den beiden Pfeilern, an die er anstößt, frei läßt, so wurde das hinter ihm liegende Fenster als Altargemälde behandelt und mit einer Glasmalerei von Eisgruber in Nürnberg geschmückt, welches den Heiland darstellt, wie er im Gewand der Auferstehung

¹¹⁾ Im Staatsarchiv.

seiner hl. Mutter erscheint. Die Mensa des Altares enthält in bunter Mosaik von Marmor eingelegt das Christogramm und, als Sinnbilder der armen Seelen, die Taube mit dem Delzweig des Friedens. Ein Vorhang von schwarzem Seidendamast schützt den Altar beim hl. Opfer gegen neugierige Blicke; das Emblem des Todes, der Mohn, kehrt auf ihm wie auf dem Altartuch und in den Ornamenten der Kuppel wieder. Sämmtliche Marmorarbeiten sind hier wie in der Spitalkapelle von der sehr empfehlenswerthen Firma Zwissler und Baumeister in München besorgt worden. Die Dekorationsmalereien hat Maler Eichhorn hier sehr befriedigend ausgeführt. Der Todtentanz im Fries und die 6 Gemälde in der Kuppel stammen von der Hand des Professor Weiß in Nürnberg. Er hat auch das Bildwerk im Tympanon über dem Portal gemeißelt.¹²⁾ Die Steinhauer- und Maurerarbeiten, führte Bauunternehmer K. Ringler aus, den Beton, mit welchem an Stelle schlechter Ziegelpfannen der Boden belegt wurde, fertigte Pfau in Markelsheim. Drei Grabsteine der alten Zeit wurden an passenden Orten in die Umfassungsmauer eingelassen: das des Herrn von Klaußgen, welches dem Schwanthaler zugeschrieben wird, das des Geh.-Raths Marktaller und das älteste, ein originelles Familientableau, welches ein einfacher Steinmeißel hier seinem Vater, der beim Fuhrwerk verunglückt war, gehauen hat. An den Pfeilern wurden die Stationen des Kreuzwegs in Oelfarbdruckbildern zu Lehr und Trost für Lebendige und Abgestorbene aufgestellt. Die Glockenleile, welche bisher vor dem Altar niedergingen, wurden mittelst Walzen hinter die Pfeiler verlegt und dort, weil überhaupt ein ganz neuer Plafond im Seitenschiff hergestellt werden mußte, auch der Ausgang zum Dach angebracht. Um die Kapelle für die Zukunft trocken zu halten, wurde um dieselbe ein Isolirgraben geführt und um das Dach eine Blechtraufe gelegt. Noch erübrigt zum Abschluß des Ganzen eine würdige neue Figur auf die Spitze der Kuppel; Professor Weiß wird sie in Eisenblech eiseliren und entsprechend vergolden. Die Kosten dieser Restauration belaufen sich auf 13 751 M. 69 Pf., wovon 9742 aus Joseph Schmitt's Nachlaß und der Rest aus milden Gaben der Parochianen bestritten wurden.

Mit dem Bauwesen war Anfangs April

¹²⁾ Dieses Portal ist neu und wurde an Stelle des Atheilig angelegten Renaissanceportals romanisch behandelt.

1885 begonnen worden. Am Feste des hl. Erzengels Michael konnte darin unter lebhafter Theilnahme und zur Freude der Gemeinde ein solenes Hochamt mit Leviten gehalten werden.

II. Der Todtentanz in der St. Michaelskapelle zu Mergentheim.

Kaum wird es einen Stoff geben, der gleichmäßig Jahrhunderte lang einer allgemeinen Popularität unter den christlichen Völkern sowohl auf der Kanzel als im Volksdrama, in der bildenden Kunst und in der Musik sich zu erfreuen gehabt hätte, als der Todtentanz, d. h. die Personifikation des Todes, wie er unter die Lebenden unerwartet hineintritt und sie hinwegrafft. Was die Prediger von der Kanzel in erschütternden Worten vom unerbittlichen Tod verkündeten, das stellte das Volk in Aufzügen und dramatischen Darstellungen leibhaftig vor, das besangen die Dichter, das wurde in Kirchen und Kirchhöfen unzähligemal von den Künstlern abgebildet, durch Holzschnitte und Kupferstiche unzähligemal verbreitet und sogar für großes Orchester als charakteristisches Tongemälde in Musik gesetzt! Italien, Frankreich, England, Deutschland, Spanien — sie haben alle ihre mehr oder minder berühmten Todtentänze, die eine umfassende Literatur bilden.

Wohl gab es zu Anfang unseres Jahrhunderts eine Geschmacksrichtung, welcher die Darstellung des Todes, wie er in den Todtentänzen erscheint, nicht mehr behagen wollte. Es paßt ganz zur faden theologischen Richtung des Herrn von Wessenberg, daß er das Todtengerippe auch aus der christlichen Bildnerei verbannt und einen antiken, schlafähnlichen Genius für ihn eingeführt wissen wollte. Mit Recht bemerkt dazu Wolfgang Menzel in seiner Symbolik, 2, 497: „Das liegt ganz in der falschen, sentimental modernen und mit dem heidnischen Classicismus kokettirenden Grundanschauung“! Die christliche Anschauung vom Tod hängt wesentlich mit den Todtentänzen zusammen. In den Augen des Christen ist der Tod zwar schrecklich und darum personifizirt der Künstler ihn schon in Kunstwerken des 12. Jahrhunderts als ein mehr oder minder dürrtzig in ein Leichentuch gehülltes Gerippe, aber der Christ fürchtet ihn nicht. Er weiß, daß der Tod nur den Leib tödtet, der Seele aber nichts anhaben kann, ja daß seine allgemeine Herrschaft sogar bereits gestürzt, der Tod machtlos geworden ist: „Der Tod selbst wurde getödtet durch Christus“ sang schon Notker in seinem berühmten Hymnus vom

Tode. Daraus erklärt es sich, daß die schreckhafte Gestalt des Todes sogar zu einer humoristischen Figur in Kunst und Poesie wie im Volkswitz werden konnte. Das gesunde christliche Volk hat jeberzeit ein tiefes Verständniß für die Bilder des Todes besessen, wie sie in den Todtentänzen die Wände, vorzüglich der Friedhofmauern und Todtenkapellen schmückten, und der seine Kunstkenner aller Zeiten steht bewundernd vor Kunstschöpfungen, wie jener „Triumph des Todes“ eine ist, der im Anschluß an Dante's „Göttliche Komödie“ zu Pisa entstand und den unsterblichen Schmutz des berühmten Camposanto daselbst bildet. Wer könnte ihn vergessen, der ihn je gesehen? Auch in Deutschland gibt es eine Reihe Städte mit mehr oder weniger berühmten Todtentänzen: zu Minden, Lübeck, Dresden, Erfurt, Berlin, Landshut und die berühmtesten zu Basel.

Auf diese Todtentänze mit ihrer stummen, einbringlichen Bilderpredigt ist, man darf es wohl sagen, glücklich bei der Restauration zurückgegriffen worden, welche im Jahre 1885 mit der St. Michaelskapelle auf dem Gottesacker zu Mergentheim vor sich gieng.

Die alten Todtentänze nehmen ihren Stoff aus dem täglichen Leben; sie zeigen, wie der Tod jäh und unerwartet den Menschen in den verschiedensten Beschäftigungen und Lebenslagen überrascht und ihn ohne jedes Ansehen der Person unbarmherzig, er mag wollen oder nicht, mit sich fortreißt. Es ist bekanntlich namentlich dem Hans Holbein gelungen, auf diese Art originelle und drastische Bilder mitten aus dem täglichen Leben zu schaffen.

Im Unterschied von diesen Todtentänzen oder Todtenbildern erblicken wir in der St. Michaelskapelle zu Mergentheim einen biblischen Todtentanz. Professor Tobias Weiß in Nürnberg hat seine Stoffe der heiligen Schrift des alten und neuen Testaments entnommen und veranschaulicht in 15 Bildern die christliche Lehre vom Tod: seinen Eintritt (1. Bild), seine Herrschaft (2.—12. Bild), seine Ueberwindung in der Welt (13.—15. Bild). Auch Professor Weiß versteht es, wie die alten Meister, seinen Stoff zu scharfen, packenden Kontrasten zu gestalten, die den Beschauer ergreifen: seine Bildwerke, welche eine Länge von 40 Metern, bei einer Höhe von einem Meter — auf Leinwand in Del gemalt und auf Rahmen aufgespannt — einnehmen, sind eine einbringliche, fesselnde Bilderpredigt, wie sie in die Mitte eines Friedhofs paßt. (Fortsetzung folgt.)

Literatur.

Das Weltgericht in der bildenden Kunst, von Gustav Portig (Zeit-

fragen des christlichen Volkslebens, Band X, Heft 5) Heilbronn, Henninger, 1885. 75 S. Preis M. 1. 40.

Es lohnt sich, diesem Schriftchen einige Aufmerksamkeit zu schenken, nicht als einer hervorragenden Leistung der Kunstforschung, sondern als einem höchst merkwürdigen Beispiel, in welcher Weise von gewisser protestantischer Seite Kunststudien betrieben werden. Der Grundgedanke der Schrift ist ein sehr glücklicher; wir selbst haben früher an einigen Beispielen (Darstellung im Tempel, Laufe, Geisefung, Delberg zc.) zu zeigen gesucht, wie instruktiv eine Kunstgeschichte sein müßte, welche anstatt der Schulen und Meister vielmehr die Themate und Objekte der hl. Kunst selbst zum Eintheilungsprinzip nähme, die Variirungen dieser Themate im Lauf der Jahrhunderte zur Darstellung brächte und als Resultate der Betrachtung je das Gute und Beste aus den verschiedenen Zeiten herausstellen würde als Normen für die heutige religiöse Kunst. Das Weltgericht nun verdient eine Behandlung nach diesem Gesichtspunkt schon wegen der Wichtigkeit des Thema's, sodann wegen der überaus großen Zahl von Darstellungen, welche durch alle Jahrhunderte hindurch dieses Thema behandelt haben. Nichts müßte interessanter sein, als den Entwicklungsgang der kirchlichen Kunst in Auffassung dieses grandiosen Thema's überschauen zu können von den alten Mosaiken bis auf Peter Cornelius.

Wir hofften, das obige Schriftchen würde eben dies in gewissem Maße ermöglichen. Allein der Verf. hat unbegreiflicher Weise den Zusammenhang wieder gewaltsam zerrissen und den Stoff zerstückelt, inder er die hier ganz unnöthige Unterscheidung: Plastik, Malerei: Mosaik, Tafelmalerei, Delmalerei, Freskomalerei zc. seiner ganzen Arbeit zu Grund legt; damit ist wieder jeder Ueberblick über die Behandlung des Thema's zu einer bestimmten Zeit, über Wandlungen zu andern Zeiten verbaut, es ist etwas, was nebensächlich zu berücksichtigen war, zur Hauptsache erhoben. Wir müssen aber fast dem Verf. das Recht abstreifen, diese Kategorien überhaupt aufzustellen; er scheint sie gar nicht unterscheiden zu können, sonst würde er doch wahrhaftig nicht die Freskomalerei des Camposanto in Pisa, diese Wandmalereien par excellence unter den Tafelgemälden aufführen (S. 30 f.)!

Der Verf. ist sich aber auch gar nicht klar darüber geworden, was eigentlich in den Rahmen seines Thema's gehört. Er lebt in der höchst seltsamen Illusion, daß mit dem Weltgericht auch die Höllenfahrt Jesu zusammenhänge; er scheint zu meinen, Jesus hole bei der Höllenfahrt die Seelen aus dem Limbus zum Gericht herauf. Wenigstens handelt er an sehr vielen Orten von Höllenfahrtsbildern in einer Weise, daß man gar nicht daran zweifeln kann, daß er diese als Annexa der Weltgerichtsbilder ansieht. Mit demselben Unrecht wird noch eine Menge anderer Bilder hereinbezogen, welche mit dem Thema der Schrift lediglich nichts zu thun haben, so die Darstellungen des Engelsturzes, und Bilder, in welchen St. Michael oder Engel mit Leidenswerkzeugen figuriren. Es wird eine Eisenbeinskulptur angeführt, welche Christus am Kreuz darstellt nebst Engeln

mit den Leidenswerkzeugen und zu Füßen des Kreuzes einige aus dem Grab Erstehende; nicht einmal der letzte Zug geht aufs Gericht, sondern er symbolisirt die vom Kreuze ausströmende geistige Heilungskraft, wie auf dem Passionsbild in Kleinomburg. Ja selbst ein Madonnenbild von Benvenuto Tisio wird citirt, auf welchem ein Engel eine Dornenkrone mit dem Schweiftuch über das schlummernde Kind hält. Was in aller Welt hat denn das mit dem jüngsten Gericht zu thun? So wird auch gefaselt, auf dem Hauptaltar seien die Zeugen des Weltgerichts am obersten Sichel angebracht; dort sind allerdings zwei Engel mit Leidenswerkzeugen, aber wahrlich nicht als Gerichtszengen; sie stehen zu beiden Seiten des Heilands, der aber nicht als Weltenrichter thront, sondern als Mann der Schmerzen dargestellt ist, zugleich mit der schmerzhaften Mutter und dem trauernden Johannes; hier ist also, wie jedes Kind sieht, die Passion kommemorirt, nicht das Weltgericht.

Am interessantesten ist übrigens, wie der Verf., der zu gern auch protestantische Weltgerichtsbilder vorgezeigt würde, über den Abmangel solcher wegzuhelfen sucht. Mit List und Gewalt sucht er eine Reihe von katholischen Werken auf das Gebiet der Reformation herüberzuzerren. Er wittert — horribile dictu! — schon im Weltgericht Giotto's in der Arena „evangelische Typen“ (S. 42)! Sie aufzuzeigen unterläßt er wohlweislich. Wo ein Mönch oder Bischof unter den Verworfenen sich findet, da regt sich natürlich „der Geist der Reformation schon Jahrhunderte vor dem Durchbruch desselben“ (S. 39). Solche Bilder sind und bleiben geistiges Eigenthum der Reformation. Daß auf denselben Wänden Päpste, Bischöfe und Mönche auch unter den Seligen sich finden, wird gnädig verziehen und übersehen, ja selbst daß eines dieser „reformatorischen“ Bilder (in Wimpfen, S. 40) höchst unreformatorisch Maria gar zweimal, an der Seite Jesu und an der Spitze der Heiligen ausführt. Die Sprache des reinen Evangeliums aber redet das Gerichtsbild von Michelangelo; im Haus der Päpste hat die Reformation ihr Gerichtsbild angebracht, das non plus ultra aller Gerichtsbilder. Und warum soll dieses Bild ganz evangelisch sein? Einmal weil die Madonna hier, was allerdings außer dem Verf. noch Niemand gesehen haben wird, ihr Antlitz verhülle und allen Einfluß verloren habe; gewiß weist Michelangelo der Madonna eine andere Stelle an als die bisherigen Weltgerichtsbilder; wenn er sie aber doch noch, und zwar sie allein, in solche Nähe des Richters bringt, so zeigt er sich ja darin als recht schlechten evangelischen Christen. Ueber Michelangelo's Christusfigur aber geräth der Verf. geradezu in Ekstase. Das sei so recht der evangelische Idealtypus für ein Christusbild, hier sei das apollinische Schönheitsideal verchristlicht. Mitleidig wird S. 58 die mittelalterliche Kunst entschuldigt, daß sie nur so mangelhafte Typen Christi habe schaffen können. Da hört denn doch alles vernünftige Denken auf. Also über Apollo vermag der Verf. sein Idealtypusbild von Christus nicht hinauszuhoben! Der Vergleich mit Apollo paßt aber zudem herzlich schlecht

und kann nur auf Eine Linie im Gesicht des Michelangelesenen Christus bezogen werden. Wer wird je behaupten wollen, daß Michelangelo in dem muskulösen, gewaltigen Leib des eben erzürnt aufspringenden Richters ein Bild der Schönheit habe geben wollen! Dies Ideal ist nicht aus dem Reich der Schönheit, sondern aus dem der Kraft oder aus der Festschule geholt, und wenn es der Verf. als höchstes Christusideal anbetet, so kann man nur Mitleid mit ihm haben. Lächerlich ist es auch, wenn der Verf. an dem übrigen Bild herum symbolisirt und allegorisirt; nicht zur Bethätigung künstlerischer Virtuosität habe Michelangelo die grandiosen Wogen nackter Gestalten geschaffen, sondern um zu zeigen, daß vor dem alldurchdringenden Auge des Richters alle Hüllen des Geistes fallen, deswegen stehe auch das Leibliche in seiner ganzen Pülle da. Derartige Nachbesserungsversuche sind ganz vergeblich; wenn dieses Bild nun einmal das Meisterwerk der Reformation sein soll, so muß es der Verf. wenigstens nehmen wie es ist und er darf nicht „höchste ethische Geistesbewegung“ aus ihm herausdemonstrieren wollen, während jedes normale Menschenauge hier nichts sieht als höchste physische Körperbewegung. Zum mindesten hätte er noch versuchen sollen, die Rosenkränze zu reformiren, an welchen Michelangelo die Seligen einander aufziehen läßt; das ist denn doch ein Schandstuck für das evangelische Weltgerichtsbild.

Wir wollen aufrichtig sein: wir wünschen dem Büchlein, das freilich eine sehr armselige kunsthistorische Leistung ist, viele Leser auch auf Seite der Katholiken. Daß irgend Jemand, der vernünftigen Denkens fähig ist, durch die Lektüre desselben zu solchen Anschauungen verleitet werde, ist nicht zu befürchten; denn nicht bloß ein katholischer Leser, sondern auch jeder anständige Protestant muß angewidert werden von der ebenso erbärmlichen als komischen Profelytenmacherei, welche der Verf. auf dem Gebiet vergangener Jahrhunderte treibt. Aber die Erkenntniß könnte durch die Lektüre des Schriftchens verbreitet werden, daß wir Katholiken wahrlich alle Ursache haben, protestantischen Forschern von solcher Art dieses Gebiet nicht zu überlassen, welches unser Eigenthum ist und der Grundbesitz unserer Kirche im Lande der Kunst, gegen dessen Zerstampfung und Zerrückung durch so ungeschlachte Füße wir uns energisch wehren müssen. Blinder Eifer, das möge der Verf. für die Zukunft sich merken, ist der Vater von Thorheiten und Bornirtheiten; sein Kind ist auch der köstliche Anachronismus, der jeden Leser zur Heiterkeit stimmen wird, S. 18 f.: „im 15. Jahrh. wurden auch Altäre mit Weltgerichtsbildern geschmückt, und zwar Seitenaltäre mit dem ganzen Bild an der Vorderseite, Hauptaltäre aber an der Rückseite, damit die Blicke der Abendmahlsesempfänger darauf fielen, wenn sie von der Protseite des Altars nach der Reckseite giengen“!!

Kepler.

Hiezu eine Beilage:
die neuen Glasgemälde der Heiligkreuzkirche in
Gmünd.





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.

Dr. 5.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Postbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frs. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einfindung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94 zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

1886.

Grammatik der kirchlichen Baukunst.

(Fortsetzung.)*

Von Joseph Brill.

Die im Anfang des vorigen Jahres unter dieser Aufschrift begonnene und ein halbes Jahr später durch den Tod des Verfassers, des unvergeßlichen Prälaten Dr. Schwarz unterbrochene Abhandlung über die kirchliche Baukunst nehmen wir im Folgenden an derselben Stelle wieder auf, wo sie abgebrochen wurde. Wenn wir nur mit Fragen an diese Arbeit gehen, so wird das Jedem, der an die hervorragenden theoretischen und praktischen Kenntnisse und die lichtvolle Darstellung des sel. Verfassers denkt, begreiflich erscheinen. Aber die Wichtigkeit und die Nützlichkeit der Sache selbst drängt dazu und mag uns zur Entschuldigung dienen, wenn das Folgende zu weit hinter dem bereits Erschienenen zurückbleibt. Wir werden uns übrigens dem in der Einleitung vorgezeichneten Plane mit möglichster Treue anschließen. Jedoch scheint es angemessen, nachdem die Grundelemente des Baues bereits besprochen sind, von vornherein den Renaissancestil für eine gesonderte Behandlung auszuscheiden, da er die ihm vorhergehenden Formen nicht einfach weiterbildet, sondern ihnen theilweise geradezu entgegentritt. Aber auch die andern Stile werden im Verlaufe der Auseinandersetzung mehr und mehr von einander getrennt werden müssen.

Wir fahren also fort in der Besprechung des Grundrisses:

2. Runde und centrale Grundrissanlage.

a) Neben der länglich-viereckigen Grundform der christlichen Kirchengebäude tritt

schon seit Konstantins Zeiten die runde und centrale in mannigfacher Ausbildung auf. Unter centraler Anlage versteht man eine solche, bei der um einen das Ganze beherrschenden Mittelraum in ebenmäßiger Anordnung sich Nebenräume anschließen. Schon bei den alten Römern wurden Grabmäler und kleine Tempel als Rundbauten errichtet, und die runde Form als solche ist also ebensowenig etwas Neues, als die viereckige der Basiliken es war oder auch nur sein konnte. Aber sofort sehen wir dort wie hier den christlichen Geist ganz selbständig die Grundformen aller Baukunst in seinen Dienst nehmen und sie nach seinem Gedanken und seinem Bedürfniß anwenden und ausbilden. Wir müssen hier noch einmal auf die Basiliken zurückkommen und auf einen Umstand hinweisen, welchen selbst Zestermann in seiner vortrefflichen Arbeit über die Entstehung der Basiliken nicht beachtet hat, den Umstand nämlich, daß den altrömischen und den christlichen Basiliken ein geradezu entgegengesetztes Bildungsprinzip zu Grunde liegt. Denken wir uns einen Säulengang (Porticus) einfach oder doppelt, ein- oder zweistöckig, auf allen vier oder nur auf zwei Seiten um einen Hof herumgeführt, denken wir dann diesen Hof mit einem Dache bedeckt, zu welchem Zwecke über der Säulenhalle die innere Mauer noch etwas in die Höhe gezogen wird, so haben wir die heidnische öffentliche und in kleinen Verhältnissen die Hausbasilika. Eine christliche Basilika kommt auf diese Weise nie und nimmer heraus. Letztere geht vielmehr aus von dem Gedanken einer weiten Halle. Da die Bedachung derselben an gewisse Schranken gebunden war, so konnte eine größere Weite nur durch Hinzufügung von Nebenhallen erzielt werden. Dieselben mußten wegen der Bedeutung der Haupt- halle und mit Rücksicht auf die Beleuchtung

*) Siehe Jahrgang 1885 Nr. 7.

niedriger sein, und wurden vom Hauptschiff am natürlichsten durch eine Säulenreihe geschieden, auf welcher die Wand des Mittelschiffs ruhte. Die Säulenreihe ist hier also nicht ein organischer Theil der Säulenhalle (wie im alten Porticus), sondern steht für sich da als Scheidung der Schiffe und als Träger der Mauer. Daher waren in der ältesten christlichen Basilika, der vom Lateran, die Säulenreihen, welche die doppelten Seitenschiffe von einander schieden, der Neigung des Daches gemäß niedriger als die Säulenreihen des Mittelschiffs; und die Verhältnisse jeder Reihe waren nur aus sich selbst bestimmt, also auch die Dicke und der Abstand der einzelnen Säulen von einander in den verschiedenen Reihen verschieden.

Diese Idee der Haupthalle, welche von untergeordneten Seitenhallen begleitet wird, führte nun sofort zu einer ganz neuen Entfaltung des Rundbaues, indem man ihn mit einer ringförmigen niedrigen Halle umgab (s. Fig. 60), welche sich durch eine die Obermauer tragende Säulenreihe nach dem runden Mittelraum öffnete. Ein höchst anziehendes Beispiel dieser Art ist die Grabkirche der hl. Konstantia an der Nomentanischen Straße vor Rom (aus dem 4. Jahrh.), bei welcher der Mittelraum mit einer Kuppel überwölbt ist, und seine Mauer von 12 in der Richtung des Radius aufgestellten Säulenpaaren getragen wird, während die ringförmige Nebenhalle ein Tonnengewölbe deckt. Wie aber die Basiliken oft doppelte Seitenhallen hatten, so besaß die flachgedeckte Rundkirche des hl. Stephanus auf dem Cölius in Rom (aus dem Ende des 5. Jahrh.) einen großen doppelten Ring, der den gewaltigen, 23 m weiten Mittelraum umschloß. Es zeigt sich an diesem Gebäude schon eine den

späteren Centralanlagen eigene Anordnung, indem der äußere Ring (von dem jetzt nur noch ein kleiner Theil erhalten ist) in Haupt- und Nebenräume abgetheilt war, deren erstere in den beiden Hauptachsenlagen und große Kapellen bildeten, an die sich wiederum je eine kleine Absis in der Achsenrichtung anlehnte, wie solche in S. Costanza innerhalb der Mauer ausgespart sind. Eine andere schöne Ausbildung der runden Grundform weist die von Justinian (527—565) erbaute Kirche des hl. Michael am Anaplus zu Konstantinopel auf (s. Fig. 61). Die Mittelmauer bezw. Kuppel ruht hier nicht mehr auf Säulen, sondern auf acht starken Pfeilern, zwischen welchen zur Anlage der Gewölbe des unteren

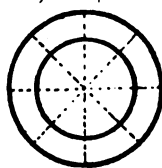


Fig. 60.

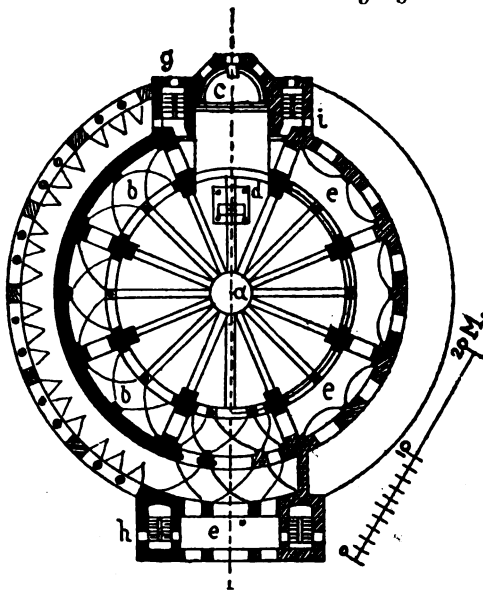


Fig. 61. Kirche des hl. Michael am Anaplus. (Nach Hübsch, XXXV, 2.)

Unganges b b und der Emporen e e (diese Hälfte der Zeichnung gibt den obern Grundriß) wieder Säulen gesetzt sind. Ein offener einstöckiger Umgang umgibt als zweiter Ring die Kirche von außen. Besondere Beachtung verdient noch die im Osten in den Ring hineingeschobene Chorkapelle mit Absis. Der Rundbau als solcher weist mit all seinen Linien kraftvoll auf den Mittelpunkt hin, und ist darum am meisten geeignet zu Gebäuden, in deren Mittelpunkt der Hauptgegenstand steht, oder die Handlung vollzogen wird, also namentlich Grab- und Taufkapellen. So steht auch in S. Stefano der Altar in der Mitte. Den Forderungen des Gottesdienstes entsprach es jedoch mehr, den Altar weiter nach Osten zu rücken (d in Fig. 61), wodurch ein großer Raum vor dem Altar geschaffen und zugleich die bei einem vollkommenen Rundbau nicht erkennbare Hauptrichtung der Kirche nach Osten betont wurde. Um dies letztere in entschiedener Weise zu thun und für den Priesterchor einen angemessenen Raum

zu haben, wurde nun die Kreislinie ganz unterbrochen und ein besonderer Chorraum eingefügt.

b) Aufs engste mit der runden Grundform verwandt ist die vieleckige, zu meist achteckige, bei welcher die Umfassungsmauer, statt einer steten Kreislinie zu folgen, aus einer Anzahl von gerablinigen, im Kreis herumgestellten Stücken besteht. Die achteckige Form stellt sich auch zuweilen als eine Abstumpfung des Vierecks dar (Fig. 62), wie in S. Lorenzo in Mailand.

Mehr als die vollkommen runde lud die vieleckige Form zu reicherer Entwicklung ein und wurde daher den großartigeren byzantinischen Bauten öfter zu Grunde gelegt. Die nächste Ausbildung war wieder die Umschließung mit einem Umgange (Fig. 63 und 64). Ersteres Schema bezieht sich auf flachgedeckte Bauten, wie die reizende Taufkapelle beim Lateran in Rom, sowie auf Kuppelbauten, deren Umgang mit einfachen Tonnengewölben bedeckt ist, deren einzelne Abtheilungen in stumpfen Winkeln in den Diagonalen zusammentreffen. Fig. 64 stellt ein anderes System dar, wonach sich an die Achteckseiten des Mittelbaues quadratische Gewölbe anschließen, während die dazwischen freibleibenden Ecken ein dreieckiges Gewölbe erhalten. Diese Anlage führt dann zur weiteren Einteilung der äußern Mauer in 16 Seiten wie am Münster zu Aachen.

Das Schema Figur 63 tritt uns in höchst anziehender Ausbildung in S. Vitale in Ravenna (erbaut 526—547) entgegen (Fig. 65). Um den hohen acht-

eckigen Kuppelbau schlingt sich ein zweistöckiger Umgang, welcher mit Tonnengewölben bedeckt ist, in die von allen Högenöffnungen und von der Mauer her Stütkappen einschneiden. (Unter Tonnengewölbe versteht man eine Wölbung, welche quer durchgeschnitten einen Halbkreis gibt, während sie der Länge nach durchgeschnitten gerade Linien aufweist, also die Gestalt einer der Länge nach halbgetheilten Tonne oder Röhre hat. Stütkappen dagegen sind kleinere Tonnengewölbe oder Theile eines solchen, welche von der Seite her in eine größere Wölbung einschneiden.) Das innere Achteck erscheint erweitert durch die zwischen den mächtigen Pfeilern angeordneten absidenartigen Nischen, die sich mit einer Säulenstellung nach dem unteren und oberen Umgang öffnen. Nur die östliche Achteckseite hat eine solche Nische nicht, sondern hier schiebt sich wieder ein quadratischer, mit Kuppelgewölbe überdeckter und mit einer Absis geschlossener hoher Chorraum ein, welcher, obshon der mächtigen Kuppel gegenüber untergeordnet, doch die Haupttrichtung der Kirche immerhin klar genug ausdrückt. Wir geben noch in Fig. 66 die äußere Ansicht dieses Baues von Südosten her, mit dem Blick auf die im Innern halbrunde, im Außern eckige Absis, dem dreigetheilten Fenster des Chorquadrats darüber u. s. w. Der hohe Thurm im Hintergrunde ist

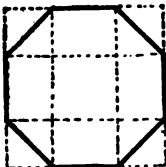


Fig. 62.

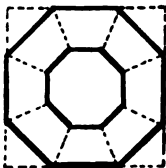


Fig. 63.

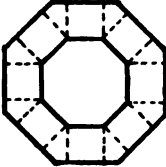


Fig. 64.

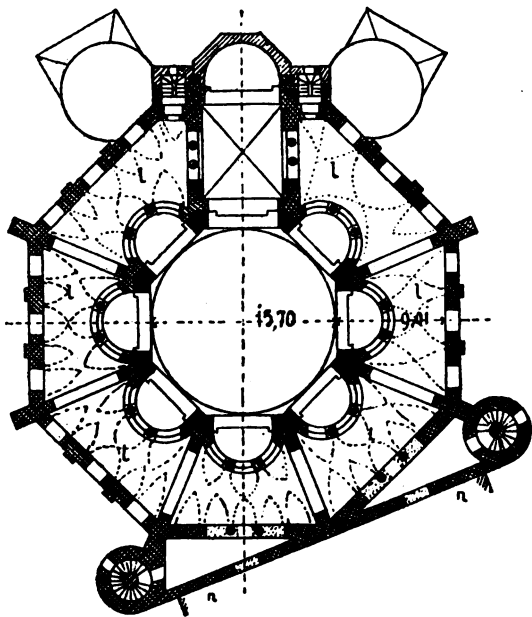


Fig. 65. S. Vitale zu Ravenna. (Hübisch, XXI, 2.)

der eine Treppenthurm der sich schief der Kirche vorlegenden Vorhalle.

c) Das griechische Kreuz mit vier gleichlangen Armen (Fig. 67) ist die einfachste



Fig. 66. Ansicht von S. Vitale zu Ravenna. (Nach Hübisch.)

Form der nicht runden Centralbauten. Um ein mittleres Quadrat schließen sich vier andere als Arme an. Der mittlere Raum ragt in der Regel durch seine Höhe über die andern hervor und be-

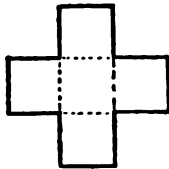


Fig. 67.

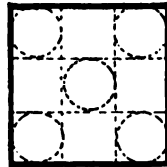


Fig. 68.

herrscht somit den ganzen Bau. Um die zwischen den Kreuzarmen liegenden Ecken nutzbar zu machen, lag es nahe, das Kreuz in ein Quadrat einzuschreiben wie in Fig. 68, wo den Mittelraum eine hohe Kuppel deckt, unter welche von den vier Seiten her sich die Tonnengewölbe der Kreuzarme anlegen, während die untergeordneteren Eckräume niedrigere Kuppeln tragen. Die Grundform des reinen griechischen Kreuzes (Fig. 67) erkennen wir klar in dem Grundriß der unter Justinian erbauten, jetzt nicht mehr bestehenden Apostelkirche zu Konstantinopel (Fig. 69). Der großen, 15 m im Lichten (d. h. zwischen den innern Wandflächen) messenden Kuppel c schließen sich in den Kreuzarmen vier ebenso weite d d an. Die Eckpfeiler, welche die Kuppeln tragen, und durch gewaltige Gurtgewölbe (d. h. schmale Tonnengewölbe, die

sich wie ein Gurt über den Raum hinüberlegen) mit einander verbunden sind, hat man in sinnreicher Weise wiederum in vier Pfeiler aufgelöst, so daß sie kleine viereckige Räume umfassen, welche

als Seitenschiffe f f längs den Kreuzarmen sich fortsetzen. An den Enden der Seitenarme sind diese Räume vom Innern durch eine Mauer geschieden und öffnen sich als Eingangshallen g g nach außen; am Ende der Längsarme dagegen sind sie ganz zum Hauptraum gezogen, der somit um ein ganzes Quadrat länger wird als das Querschiff. Im Osten legt sich außerdem noch die Abßis e an, im Westen die von Treppenhäusern b b flankierte Vorhalle a. Auch hier tritt also das Bestreben, die Hauptrichtung auszuzeichnen und zugleich einen größeren Mittelraum zu gewinnen, deutlich hervor.

d) Ein Blick auf die bisher besprochenen Grundrißanlagen genügt, um zu erkennen, daß die Rund- und Centralbauten, so sehr sie für kleinere Räume angemessen erscheinen, doch für große Versammlungs-

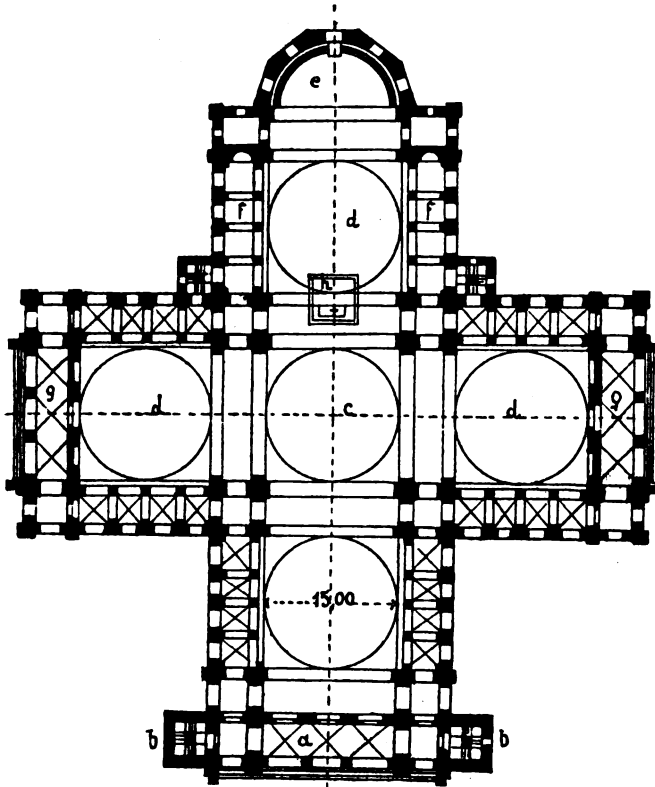


Fig. 69. Apostelkirche zu Konstantinopel. (Hübisch, XXXII, 5.)

orte weit weniger günstig sind als die Basilikenform.

Man fühlte dies auch sehr wohl, und es tritt daher sehr bald das Bestreben auf, diese Kuppelbauten der viereckigen Grundform der Basiliken mit Haupt- und Seitenhallen zu nähern.

Sehr lehrreiche Beispiele dafür bieten die in Fig. 70 bis 72 wiedergegebenen Grundrisse. Fig. 70, die Kirche der hl. Sergius und Bacchus zu Konstantinopel, begannen 527, folgt im wesentlichen der Grundform von S.

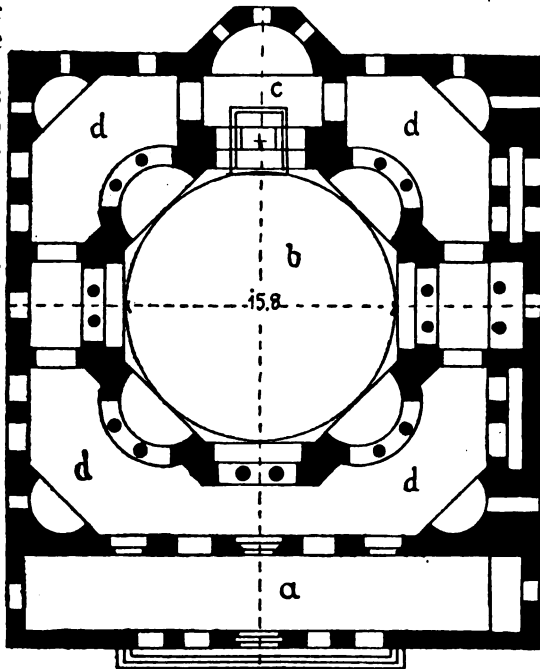


Fig. 70. Kirche der hl. Sergius und Bacchus zu Konstantinopel. (Hübisch, XXXII, 1.)

Vitale zu Ravenna; die Einschreibung ins Viereck aber und die Art der Nischenanordnung im Mittelraum zeigt deutlich die Absicht, eine durchgehende Seitenhalle neben einem viereckigen Hauptraum zu gewinnen. Klarer ist diese Absicht ausgesprochen in der Sophienkirche zu Konstantinopel (Fig. 71), dem großartigsten Kuppelbau, den die byzantinische Kunst hervorgebracht hat. Die Anlage geht aus von der Grundform des in ein Quadrat eingeschriebenen griechischen Kreuzes (Fig. 68); die in die Längsrichtung fallenden Kreuzarme sind halbkreisförmig gebildet und durch seitliche Nischen erweitert, so daß ein großes doppelt so langes als breites Hauptschiff entsteht. Die seitlichen Kreuzarme dagegen sind vom Hauptschiff durch

Säulenstellungen geschieden, und ihre innere Anordnung entspricht jener der in den Ecken liegenden Nebenräume, so daß sie mit diesen zusammen lange Seitenhallen bilden. Noch bestimmter ist dies der Fall in der bescheidener angelegten Kirche zu Krissaba in Lycien (Fig. 72), deren Grundrißbildung ebenfalls vom griechischen Kreuze ausgeht.

So sehr indess all diese Grundrißbildungen für den Scharfsinn ihrer Urheber Zeugnis geben, so läßt

sich doch nicht leugnen, daß sie etwas sehr Gezwungenes haben und durch ihre Unklarheit eben so sehr gegen die durchsichtige Anlage der einfachen Basilika zurückstehen, als sie andererseits durch die reichen baulichen Mittel, die gewaltigen Kuppeln, die weitgespannten Bögen, die mächtigen Pfeiler sie an pomphafter Wirkung übertreffen. (Fortsetzung folgt.)

Die Musterschule der monumentalen Malerei.

Von Prof. Dr. Keppler.

(Fortsetzung.)

d) An diese Kompositionen schließen sich an die Bilder aus dem Leben der Einsiedler, wahrscheinlich von derselben Hand wie jene. Das Sienesische schlägt hier noch etwas stärker vor, namentlich in der Aufstürmung und Aufschichtung der einzelnen Szenen, welche ungefähr, 30 an der Zahl, in eine Felsenlandschaft vertheilt und eingeschoben sind. Jede Scene für sich ist aber trefflich abgerundet und gibt einen charakteristischen Zug im Einsiedlerleben wieder. Die Anachoreten der Thebais, ein Paulus, Antonius, Hilarius, Onofrius, Paphnucius, Maria von Aegypten und Marina treten auf, aber nicht als Engeln gestalten, sondern in ihrem Arbeiten, Beten, Kämpfen vorgeführt. Wir sehen sie mit Handarbeiten, mit Fischen, Korbflechten, Holzschneigen beschäftigt; wir schauen ihre gewaltigen Kämpfe mit dem

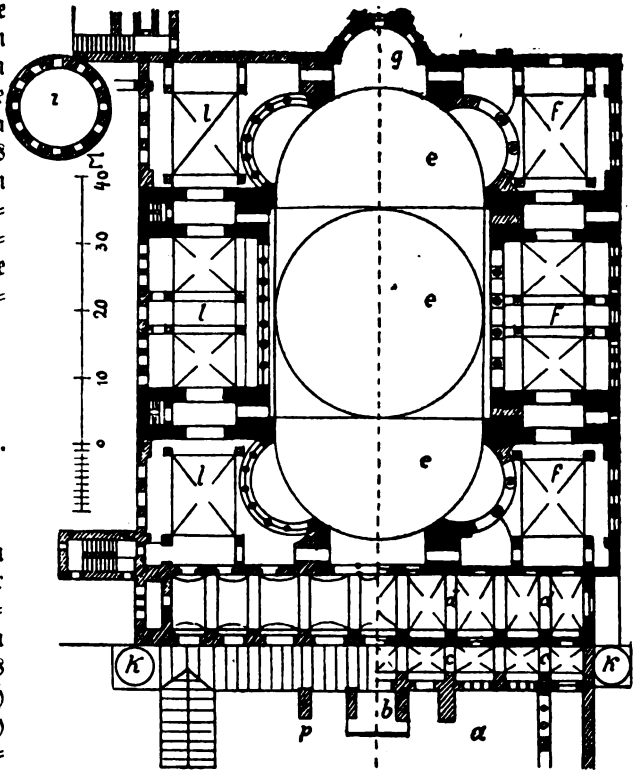


Fig. 71. Sophienkirche zu Konstantinopel.

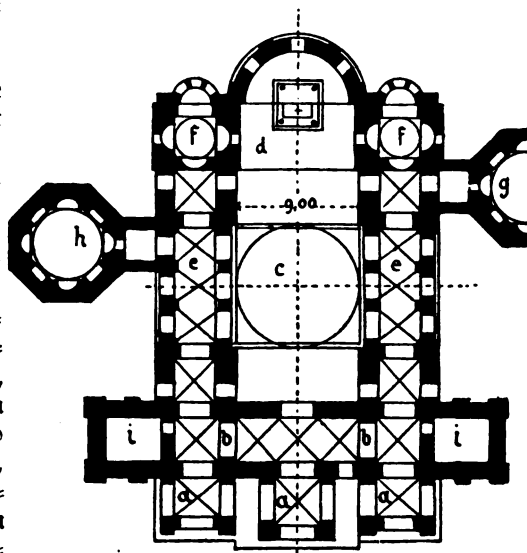


Fig. 72. Kirche zu Kribaba in Lycien. (Gülich, XXXII, 3.)

Satan, welcher immer neue Mittel findet und Gestalten annimmt, um in ihre hl. Einöde einzubringen, wir sind Zeugen ihres Leidens und Sterbens, wir sehen, wie St. Josimus der hl. Maria von Aegypten die Kommunion reicht, wie St. Paphnucius ehrfürchtig den Leichnam seines Mitbruders Onofrius begräbt, wie die Löwen dem hl. Paulus ein Grab mit ihren Tagen graben. Das alles ist erzählt in überaus lieblichen religiösen Genrebildern, voll jenes stillen Humors und ehrfürchtigen Ernstes, voll jener schlichten, herzlichen Natürlichkeit,

welche den ächt religiösen, kerngesunden Sinn bekunden und Himmelweit fern sind von aller krankhaften Schwärmerei und allem falschen Mystizismus. Ueberall zeigt sich ein richtiges Verständniß für den Geist christlicher Ascetik. Diese Einsiedler sind wahrlich keine Menschen, deren sittliche und geistige Kraft im Augenverbrehen oder Seufzen aufginge, noch Ebers'sche Urwaldsmenschen, welche dem Geschäft frommen Müßiggangs obliegen; das sind kräftige, wettergebräunte Gestalten, welche in ihren einsamen, felsigen Wohnsitzen ein mühevoll-thätiges Leben führen, deren Rücken gekrümmt ist von schweren körperlichen Arbeiten, oder vom Sichniederbeugen über die Bücher, denen ernste Geistes-thätigkeit und Geisteszucht den Kopf modellirt und das Auge so hell und klar gemacht hat. Man betrachte diese Gesichter, in welchen faltenreiche Magerkeit mit kraftvoller Energie gepaart ist, und welche durchschimmert sind vom Glük eines guten Gewissens; von ihnen wird man den Geist, das Ziel und den Zweck, die Höhe und Bedeutung der christlichen Askese ablesen können. Was immer diese Heiligen thun, ist eingetaucht in eine weltferne, friebefulle Ruhe. Ein Himmel von Zufriedenheit und innerem Glük, der dem Beschauer wie ein wiedererstandenes Paradies entgegenleuchtet, wölbt sich über ihnen; er bleibt ungetrübt, auch wenn der Tod sie in ihrer Einsamkeit besucht, und der Felsen, der ihre Wohnung und Heimat und Welt gewesen, ihrem Leichnam zur Ruhestätte wird. Die köstlichen Schilderungen entschädigen für die ihnen anklebenden technischen Schwächen vollauf durch ihren feinen Geist, aber auch durch die kräftige Zeichnung und Kolorirung und die energische dramatische Erzählungsgabe.

e) Den Darstellungen aus dem Eremitenleben fügen sich an die Bilder aus der Legende des hl. Ranieri (Rainer), eines hochverehrten pisanischen Heiligen. Die drei oberen stammen von Andrea da Firenze (1377), welcher trotz seines florentinischen Namens bedeutend nach der Schule von Siena neigt, wie die Gesichter hauptsächlich zeigen. Hier wird geschilbert, wie St. Rainer aus dem Leichtsinne der Welt zum Leben der Vollkommenheit berufen wird; eine Matrone lockt ihn weg

von der Schaar der Tanzenden und weist ihn zum frommen Albertus; dieser unterweist ihn im Glauben, ein Strahl des Geistes erleuchtet ihn und Christus, der ihm erscheint, bringt das Werk der Gnade in ihm zum Durchbruch. Auf dem zweiten Bild sieht man ihn nach dem hl. Land wallfahren; das Schiff, welches er bestiegen hat, führt eine grausenhafte Fracht: die Matrosen öffnen eine bisher nicht beachtete Kiste und finden einen Leichnam darin; ihr Entsetzen und Grauen ist lebendig geschilbert: St. Rainer benützt den Vorfall zu einer Bußpredigt. Abermals erscheint ihm in Palästina der Herr und auch der Mutter des Himmels, welche voll Majestät auf dem Throne sitzt, wird er vorgestellt. Das dritte Bild erzählt Epifobos aus dem Aufenthalt in Palästina, Kämpfe mit dem Teufel, Zähmung wilder Thiere, Bistonen u. s. w.

Die drei unteren Bilder stammen von Antonio Veneziano (1386); man sieht den Heiligen aus Palästina heimkehren; er entlarvt durch ein Wunder einen weinfälschenden Wirth, auf dessen Fäßern der Teufel sitzt; auf herrlicher Veranda sitzt er mit den Kanonikern von Pisa zu Tisch; dann folgt die mit besonderer Lebendigkeit gegebene Erzählung seines Todes, der feierlichen Uebertragung des hl. Leichnams in die Kathedrale, die Rettung eines Schiffes aus Sturm und Wellen durch den Heiligen. Den Meistern dieser Gedanken eignet nicht so fast Tiefe der Gedanken und hohe Auffassung ihrer Thematik, als die Gabe anschaulicher und lebhafter Schilderung und die Lust und Kunst, aus dem vollen Strom des wirklichen Lebens die Formen und Motive zu schöpfen.

f) Sehr verborben sind die sechs Fresken aus der Legende des hl. Ephefus (Ephysius) und Potitus, gleichfalls zweier pisanischer Lokalheiligen; die drei untern, dem hl. Potitus gewidmeten sind fast ganz untergegangen, die obern haben schwer gelitten. Sie stammen von Spinello Aretino's (Schule Giotto's 1391) leichtbeweglichem Pinsel und lebhafter Phantasie. St. Ephefus soll auf Befehl Diocletians in den Kampf gegen die Christen ziehen, aber eine Erscheinung Christi hält ihn davon ab; er zieht vielmehr mit dem vom hl. Michael überreich-

ten Banner gegen die Heiden zu Feld und besiegt sie; er stirbt des Martertodes. Was von den Bildern noch zu erkennen ist, beweist eine gute Gabe, frisch und lebendig zu erzählen. In der Auffassung tiefer und in der Durchführung dramatisch packender sind die folgenden Darstellungen aus der Geschichte Hiobs: das Fest, welches er mit seinen Kindern in Gottesfurcht frohen Lebens bedeutet, die Audienz Satans vor Jehova, welche seine Heimführung einleitet, der Einfall der Räuber, die Ermordung seiner Söhne, die Zerstörung seines Eigenthums, seine furchtbare Krankheit und die Wiederversetzung ins vorige Glück. Diese leider ebenfalls stark beschädigten Bilder stammen wahrscheinlich von Francesco da Volterra (1370) aus der Schule Giotto's.

Der selben Schule und zwar dem Pietro di Puccio (seit 1390) gehören auf der Nordwand die Bilder aus der Genesis an: die Erschaffung der Welt und des Menschen, die Versuchung, Austreibung aus dem Paradies, Cain und Abel, die Sündflut. Die Schilderungen sind ernst und würdig, von technischer Fertigkeit; feinere Durchbildung fehlt ihnen. Beachtung verdient die Darstellung der Erschaffung des Weltalls. Den Moment des Erschaffens zu fixiren, getraute sich der Meister nicht; er gibt vielmehr das Bild des Schöpfers und Herrn des Weltalls in einer Kolossalfigur; mit den Händen hält Gottvater eine große Scheibe mit den concentrischen Himmelskugeln (Mappamondo genannt), welche seinen Körper fast ganz zudeckt. Die Darstellung ist originell und imposant, obwohl das Antlitz des Schöpfers nicht die gebührende Hoheit und Würde zeigt. Unten sind die Gestalten von St. Thomas und Augustin angebracht; beide haben wohl hier als Kommentatoren der Genesis einen Platz gefunden.

Herrscht hier noch ganz der Geist gottester Malerei, so führen die weiteren Bilder aus dem Alten Testament, die 24 großen Gemälde von Noe's Weinlese an bis zum Besuch der Königin von Saba bei Salomo schon in eine neue Zeit. Sie wurden 1496 begonnen und in 14 Jahren von Benozzo Gozzoli, einem Schüler Pissole's, gemalt. Zweifellos haben diese Bilder entzückende

Partieen, einen Wohlklang der Formen und eine geistreiche Heiterkeit der Auffassung, welche hinreißt. Sie sind so recht aus dem italienischen Leben genommen und strahlen dessen heitern Glanz und Frohsinn aus. Prachtige Gärten und Landschaften bilden abwechselnd mit reicher und flotter Architektur die Hintergründe, und in den Scenen sprudelt eine Lust am Leben, welche sich nicht genugthun kann und immer Neues und Reizenderes zu finden und zu erfinden weiß. Aber Einen Vorwurf muß man allerdings gegen sie erheben, daß das religiöse Moment durch eben diese Lebenslust fast ganz verflüchtigt ist. Das richtige Verhältniß zwischen Zweck und Mittel fängt hier schon an, sich zu verrücken. Die Nachbildung der Natur und Wirklichkeit ist nicht mehr Mittel, um religiöse Gedanken zu versinnlichen, religiöse Empfindungen und Gefühle zu wecken; die religiösen Thematik sind vielmehr als Gelegenheiten und Anlässe ausgenutzt, um zu schwelgen in den Erscheinungen des wirklichen Lebens und seine Kraft in ihrer Nachbildung zu erproben. Das ist Unrecht und Mißbrauch; denn die Kirche kann und muß von der Kunst verlangen, daß, wenn sie ihrer Räume und ihrer Ideen sich bedient, sie auch in ihrem Geist und Sinn diese Räume und Ideen behandle.

g) Wir können nicht glauben, daß die Gemälde, welche die Wände des Camposanto füllen, rein zufällig sich in dieser Weise aneinandergesüßt haben. Unbestreitbare Thatsache ist, daß die Innenwände schon auf dem Plane und beim Bau für die Malerei bestimmt waren; deswegen ist von jeder architektonischen Gliederung und Unterbrechung der Flächen abgesehen. Daher ist auch mehr als wahrscheinlich, daß von Anfang an für die Bemalung dieser Wände ein fester Plan entworfen wurde bezüglich der Raumeintheilung und der Wahl der Stoffe. Wenn auch nachweisbar einzelne Gemälde aus Privatstiftungen hergestellt wurden, so hat man doch sicher den Privaten die Bestimmung des Themas keineswegs ganz freigelassen, sie hatten sich vielmehr dem Plane zu fügen.

Solch planmäßiges Vorgehen ist zum Voraus anzunehmen; es läßt sich auch an den vorhandenen Bildern nachdemonstriren.

Wenn Kreuzestod, Auferstehung und Himmelfahrt des Erlösers an dieser Ruhestätte der im Herrn gestorbenen Christen sich dargestellt finden, so bedürfen diese Objekte keiner besonderen Motivierung; diese Bilder bringen das Sterben des Christen in Zusammenhang mit dem Sterben Christi und sie weisen hin auf die ganze Fülle von Trost und Hoffnung, welche das Sterben im Herrn und mit dem Herrn verkündet; sie reden von einem Triumph des Todes, welcher in Triumph über den Tod und in Sieg über Grab und Hölle umschlägt.

Kommt hier der Trost des Todes nach christlicher Auffassung zu seinem Recht, so reden die folgenden Bilder vom Ernst des Todes. Der *trionfo della morte* ist ein mächtiges Memento mori, eine christliche Bußpredigt über die Hinfälligkeit des Menschenlebens, die Thorheit der Weltlust und die Kunst eines guten Todes; mit den zwei folgenden Darstellungen, Gericht und Hölle, zusammengenommen gemahnt es in erschütternder Sprache an die letzten Dinge. Wenn dann auf den folgenden Bildern das Leben der hl. Einsiedler geschildert ist, so ist das nur eine weitere Ausführung und Ausgestaltung der kleinen Einsiedler-Episode im „Triumph des Todes“ und sie hat im Bildercyclus dieselbe Bedeutung wie jene Episode in dem genannten Bild; es will gelehrt werden, durch welches Leben man sich richtig auf den Tod vorbereite. Die Darstellungen aus dem Leben der pisanischen Stadtheiligen sollen die Gläubigen von Pisa an ihre speziellen Patrone und Vorbilder gemahnen. So herrscht in diesem gemalten Unterricht ein schöner Fortschritt der Gedanken; zuerst wird der christliche Standpunkt gegeben, von welchem aus Leiden, Tod und Grab angesehen werden sollen (Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt); dann soll das Gemüth erschüttert, mit heilsamer Furcht vor den letzten Dingen ergriffen und aus irdischem Sinnen und Trachten herausgerissen werden (Triumph des Todes, Gericht, Hölle); hierauf wird der Wille bearbeitet und der Vorsatz zu einem wahrhaft christlichen gottgeweihten Leben angeregt.

Die Geschichte Hiobs hier zu treffen, wird uns nicht befremden, an dieser Heimats- und Siegesstätte menschlichen Glends und

Siechthums; der Gedanke an die Hinfälligkeit des Menschenaseins, welchen der Triumph des Todes ausspricht, wird hier ins irdische Leben hereinverfolgt, zugleich aber mit Trost und kräftiger Ermunterung zu Geduld und Standhaftigkeit ausgestattet. Die alttestamentlichen Bilder endlich sind insofern am Platze, als sie den Anfang des Lebens der Menschen auf Erden zur Anschauung bringen, dessen Ende hier ins Grab einmündet; aber auch der Anfang und die Ursache des Todes wird hier vor Augen gestellt im Sündenfall und im ersten Tod, welcher mit Bruderblut die Erde röthet, und in dem großen Sterben der Sündflut, welches die Schlechtigkeit der Menschen über die Welt bringt. Wir haben also hier ein kurzes Resumé der ganzen Geschichte der Menschheit von der Wiege zum Grab, vom Paradies zum Weltgericht. Erschaffen für die Glorie des Himmels, verfällt der Mensch der Sklaverei des Todes; der Tod beendet nicht bloß, oft vorschnell, sein Leben, er durchsüßt mit seinem Verwesungsgift dieses ganze Erdenleben (Hiob), von der Sünde hat er sein Gift und seine Herrschaft, der nichts widerstehen kann; aber ein Tod brach die Gewalt des Todes, der Tod am Kreuze; nun ist er zwar immer noch zu fürchten, aber sobald man ihn fürchtet in christlichem Sinn und Geist, verliert er das Furchtbare und eigentlich Verderbliche und führt er wieder zum ursprünglichen Heil, zur Himmelsglorie hin; das ist die Theologie und Philosophie des Todes, welche den Inhalt dieser figurativen Predigt bildet.

Was die 24 alttestamentlichen Bilder von Benozzo Gozzoli anlangt, so will ich von diesen viel später ausgeführten Bildern nicht behaupten, daß sie ihrem Vorwurf nach schon ursprünglich in den Bilderkreis aufgenommen gewesen; ich möchte vielmehr glauben, daß ganz andere, dem Thema vom Tod verwandtere Bilder des Alten Testaments als Fortsetzung angesehen waren. Die Zeit, in welcher diese späteren Bilder ausgeführt wurden, hatte aber die Gewissenhaftigkeit und Gedankenstrenge in Einhaltung und Durchführung solcher Pläne abgelegt und Benozzo trug vielleicht kein Bedenken, den Ring des ursprünglichen Entwurfs zu durchbrechen

und fröhliche Episoden des Alten Testaments gegen ernstere auszuwechseln, weil die ersteren seiner Richtung und seinem Pinsel mehr zusagten. —

Wir wollen hier einen Ruhepunkt machen, um die Geduld der Leser nicht überlange für ein Thema zu beanspruchen, und um an dieser Stelle des Blattes der Fortsetzung der Grammatik der kirchlichen Bau- stile Raum zu geben. Später gedenken wir das wichtige Thema der monumentalen Malerei wieder aufzunehmen und dem Fürsten, oder besser Engel der kirchlichen Malerei, dem Fra Angelico da Fiesole eine Betrachtung zu widmen, Johann auch hervorragende deutsche Wandmalereien vorzuführen. —

Die St. Michaelskapelle in Mergentheim.

Von Stadtpfarrer R. Zimmerle.

(Fortsetzung.)

Da die Kapelle ein Sechseck bildet, so sind fünf Seiten der Umfassungsmauer mit je drei Bildern geschmückt, welche sozusagen die Lebensgeschichte des Todes darstellen, wogegen an der sechsten Seite über dem Eingang im Stil der Symbolik der Kataomben das ewige Leben selbst veranschaulicht wird, in welchem nach Ueberwindung des Todes die Seelen der Gerechten dem Lamm folgen, wohin es geht. Durch diese glückliche Disposition des Raumes im Anschluß an die Architektur bringen diese Bilder, die wie ein fortlaufender Fries im Architrave über den Fenstern durchgehen, eine so wohlthuende einheitliche Wirkung trotz der Menge der Figuren und der Mannigfaltigkeit der Scenerien hervor. In den zwölf ersten Bildern erscheint der Tod als Hauptfigur und zwar nicht, wie ihn die ältere Kunst darstellt: als eine Mumie u. dgl., sondern wie er seit Holbein populärer geworden ist: als Gerippe in ein Leichentuch gekleidet, dessen verschiedentartige Draperie den verschiedenen Charakter mitberauschaulichen hilft, in welchem der Tod bei den einzelnen Bildern aufgefaßt ist. Unter den Bildern hin zieht sich ein fortlaufendes Spruchband, auf dem sich jene biblischen Schrifttexte befinden, welche den Schlüssel zum tieferen Verständniß für den des Stoffes weniger kundigen Beschauer bieten. Die Bilder gehen von Westen nach Osten.

Der Künstler hat in den zwölf ersten Bil-

dern solche Begebenheiten der hl. Schrift zur Darstellung gebracht, in denen die hl. Schrift selbst den Tod als Strafe der Sünde darstellt. Es stehen daher auch unter dem ersten Bild passend die Worte: „Durch Einen Menschen ist die Sünde in die Welt gekommen und durch die Sünde der Tod.“ Röm. 5, 12. Diese Worte ent-räthseln das Geheimniß des Todes im Lichte des Glaubens.

In dem ersten Bilde tritt der Tod seine Weltherrschaft an. Zur Linken des Beschauers steht vor der Pforte des Paradieses der Patron der Kapelle, der hl. Erzengel Michael. Er gilt nach frommer Ueberlieferung für den Engel, welcher Adam und Eva mit flammendem Schwerte aus dem Paradiese verjagte und den Schlüssel desselben führt. Sein rechter Arm mit dem Schwert ist abwehrend über die geöffnete Thür ausgestreckt, hinter der sich der Garten der Lust in üppiger Farbenpracht ausbreitet — das verlorene Paradies! Mit der linken Hand weist der Erzengel, Mitleid im Antlitz, die sündigen Stammeltern hinaus in ein ödes Land, das Disteln und Dornen trägt. Gebogten Ganges, schuldbeladen, die Augen mit der Hand verhüllt, eilen sie dahin, ohne es zu bemerken — dem Tod in die Arme, der aus einer dunkeln Erdklüft heraus ihnen entgegentritt. Schon diese seine Herkunft zeigt ihn als das, was er ist: der Fürst der Verwerfung. Er hält in der einen Hand den Reichsapfel seiner Herrschaft, die verbotene Frucht, mit der anderen greift er nach dem Scepter über die sündige Menschheit: die Schlange, welche geschäftig den Flüchtlingen sich vorausbringt, trägt es im Maul und reicht es dem Tod. Im Rücken von den Stammeltern steht an der Mauer des Paradieses ein Pfau und schlägt sein Rad: Hochmuth kommt vor dem Fall. Die Farbenstimmung des Bildes drückt in sehr gelungener Weise den Gegensatz aus zwischen dem Himmelsfürsten an der Pforte des verlorenen Lebens einerseits und dem graufigen Tod im Lande der Verbannung und im Thal der Thränen andererseits.

In den elf folgenden Bildern übt der Tod seine unbesrittene strafende Herrschaft. Wir sehen zuerst den Brudermord des Cain: zwischen der erschlagenen Unschuld und dem blutbesleckten Mörder steht hoch aufgerichtet als Rächer des Frevels der Tod. Er hält eine Buchrolle in der Hand mit den Worten: „Der Sünde Sold ist der Tod!“ Röm. 6, 23. Auf der einen Seite dehnt sich eine friedliche Landschaft aus, darin stehen von Palmen umgeben zwei Altäre. Am Fuße des einen Altars, dessen Rauch gerade hoch und licht aufsteigt zum heiteren Himmel, liegt die edle Gestalt des unschuldigen Abel hingestreckt am Boden; vom anderen Altare aber jagt der schwarze Rauch des Opfers, durch Gottes Zorn niedergedrückt, in schreckliche Wolkenbilder zusammengeballt, dem Mörder nach, der den öden, schauerlichen Gebirgen zueilt und von Gewissens-bissen gefoltert austrifft: „Ich muß mich vor Deinem Angesicht verbergen und wer mich findet, wird mich tödten!“ Gen. 4, 14.

Den Triumph des Todes könnte man das dritte Bild nennen. Großartig in seiner Komposition zeigt es den großen Sieg des Todes über das ganze sündenbeladene menschliche Geschlecht in der Sündflut. Der Tod steht triumphirend mitten in der Scene auf dem Fundament eines Götzentempels und setzt grinsend die lezten Trümmer sündhafter Lust, Macht und Ehre in die schäumenden Wasser, die den Sieger Tod rings umgeben und in denen Menschen und Thiere mit einander um ihr Leben im Tode ringen. Unter dem Fußtritt des Todes bricht das letzte Götzenbild des Tempels zusammen. Auf der einen Seite stürzen Säulen und Mauern ein und begraben Jene, die sie angstvoll umklammern, während auf der anderen umsonst Wächter in die Posaunen stoßen, um das Mitleid jener auf sich zu ziehen, welche im Hintergrund in der Arche unter dem Schutze eines Engels über den Wogen dahingleiten. Unter dem Bild steht der Strafentrag aus Gen. 6, 3: „Nicht soll mein Geist in dem Menschen bleiben für immer, da er Fleisch ist.“

Auf dem vierten Bilde wird der Untergang der sündhaften Städte Sodom und Gomorra dargestellt. Der Tod erscheint als Racheengel Gottes und schleudert brennende Fackeln in die Stadt, über welche Feuer und Schwefel niederregnen, während Lot mit den Seinigen aus der Mitte der Gottlosen eilends davon flieht.

Der Geschichte des Volkes Gottes unter Moses sind zwei Bilder, das fünfte und sechste, entnommen. In jenem wird die Strafe des Todes der Erstgeburt in Egypten veranschaulicht. Es ist ein höchst gelungenes Bild, ein historisches Gemälde im vollen Sinne, sofern die ganze Darstellung mit historischer Treue und mit dem Fleiße eines Staffeleibildes ausgeführt ist. Wenn irgendwo wünscht der Beschauer an dieser Stelle, die Mittel möchten es erlauben, die Fenster der Kapelle unter dem Bildercyclus etwa mit Grisailglas zu schmücken, um das blendende Licht zu brechen. Die ergreifende Scene spielt bei Nacht im Palast des Königs Pharao. Im Mittelgrund liegt der Erstgeborene des Königs dem Tode nahe auf dem Lager hingestreckt. Rathlos sitzen daneben die Mutter und der Arzt. Auf der einen Seite liegt ein Götzendiener vor dem Bild des Apis und bringt Rauchwerk dar, auf der anderen aber steht entsetzt der König und winkt mit heftigen Zeichen Moses und Aaron, daß sie sich entfernen. Hier schweift der Blick aus dem Palast hinaus ans Meer, an welchem die Israeliten ihre Zelte haben; dort aber sieht man in das Innere der Stadt, in dessen Straßen ein dräuendes Volk sich drängt. Der Tod aber sitzt als Bogenschütze auf einem Gesimse des Gemaches und schleudert seine tödtlichen Pfeile hinab auf die Menge. Das folgende Bild versetzt den Beschauer in die Wüste: das Volk Israel wird vom Bürgengel des Todes zur Strafe für seine Auflehnung gezüchtigt. Der Tod öffnet die Klüfte der Erde, aus denen Schlangen hervoreilen und die widerspenstigen Juden umringeln; Moses weist auf die eberne Schlange hin, welche am Holze aufgerichtet denen Rettung bringt, die zu ihr aufschauen.

In die Geschichte Davids führt das siebente Bild. Der Prophet Nathan zeigt in der einen Bildhälfte dem von Jammer und Verzweiflung ob der Todesgefahr seines Sohnes gebeugten König in dem Mord des Urias die Ursache des Todes seines Sohnes, dieser Frucht seines Frevels. In der anderen Bildhälfte steht der Tod, als Bote Gottes dargestellt, bereits am Sterbebett des Knaben und hat ihn am Arme gefaßt, um ihn hinwegzuführen. Vom Schmerz überwältigt sitzt Versabe zur anderen Seite des Sterbebettes. Unter dem Bilde stehen die Textworte 1 Kön. 12, 14: „Weil du durch deine That die Feinde des Herrn hast lästern machen, soll dein Sohn sterben.“

Eines der schauerlichsten Strafgerichte Gottes durch den Tod an dem von Gott abtrünnigen Reiche Israel behandeln die folgenden zwei Bilder: den Tod des König Achab das eine, den Tod der Jezabel, seines Weibes, das andere. Dem königlichen Räuber des Weinbergs des armen Nabot hatte Elias der Prophet angekündigt: „So spricht der Herr: du hast gemordet und ungerechtes Gut an dich gerissen. An eben der Stelle, wo die Hunde Nabots Blut geleckt haben, werden sie auch dein Blut lecken; Jezabel aber wird von den Hunden gefressen werden im Gefilde Jezrahel!“ 3 Kön. 21, 19. Den Vollzug dieser Straffentz stellen die beiden Bilder dar. Im einen befinden wir uns mitten in wilder Feldschlacht: der König Achab von Israel fährt verkleidet in seinem Schlachtwagen dahin und wird unversehens vom Pfeile eines Syrens getroffen. Von hinten tritt der Tod als göttlicher Herold an ihn heran und ruft ihm die Worte des Propheten ins Ohr, wobei er seinen knöchernen Arm zu der Höhe des Berges erhebt, auf dem lauernd die Hunde harren. Das andere Bild stellt die Erzählung 4 Kön. 9, 31–34 dar. Jehu, König von Israel, zieht auf prächtigem Roß in der Stadt Jezrahel ein. Die Königin hatte ihre Augen geschminkt und ihr Antlitz geschmückt, um des Königs Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Dieser aber, als er hörte, wer das Weib sei, die von ihren Hofleuten umgeben, zum Fenster herab sah, gab diesen den Befehl: „Mürzet sie herab“. Seiner Beute sicher sitzt in dem Bild der Tod lauernd auf der Bank am Fuße des Thurmes und harret auf das fallende Weib, schon eilen die Hunde heulend um die Ecke.

Ein ergreifendes Bild voll dramatischer Handlung ist das zehnte Gemälde: der Untergang Jerusalems. Im Mittelgrund breitet sich die Stadt aus; der Tod schwebt wie ein fliegendes Gespenst an den Mauern. Als Gerichtsvollstrecker Gottes erscheint er mit der Posaune des Gerichtes, und während er mit der einen Hand das Signal zum Sturme bläst, schleudert er mit der andern Hand die Brandsadel in die von Gott verworfene, abgöttische Stadt. Zur Linken werden die kostbaren Gefäße des Tempels als Siegesbeute auf Wagen geladen, zur Rechten wird „die Tochter Sion“ mit ihren Kindern weggeschleppt. Verzweifelt liegt ein Weib, die Hände ringend, am Boden, während ein Soldat über ihr kniet und sie des Schmutz der Paare beraubt, um sie zur Sklavin zu machen.

Mit dem ersten Bild stehen wir an der Schwelle des Neuen Testaments: der Kindermord zu Bethlehem. Wie eine Zeuge der vor Jahrhunderten geschehenen Prophezeiung dieser Bluttat ist der Tod in die Mitte der Scene zwischen die Mütter und Weiber mit ihren Kindern hineingestellt. Es ist, als halte er das Buch des Propheten Jeremias in der Hand und lese daraus die prophetischen Worte: „Eine Stimme in Rama ward gehört, Weinen und viel Klage — Rachel, die beweinet ihre Kinder und sich nicht trösten läßt, weil sie nicht mehr sind.“ Matth. 2, 18. Während aber das Schwert des Tyrannen Herodes unter den Kindern wüthet, entleert im Hintergrund des Bildes der gesuchte neue König von Israel sicher auf den Armen seiner jungfräulichen Mutter und unter der Hut des hl. Joseph nach Egypten.

Den Tod dieses ehrwürdigen Patriarchen Joseph führt uns das zwölfte Bild vor Augen. Jedem, der es aufmerksam betrachtet, muß sofort der ganz veränderte Charakter auffallen, den der Maler der Hauptfigur, dem Tod, verliehen hat, um auf höchst glückliche künstlerische Weise die verschiedene Bedeutung des Todes im Alten und Neuen Bund zum Ausdruck zu bringen. Dort verbreitet er nur Schrecken; hier aber im Haus zu Nazareth und am Sterbebett des Christen steht er als schüchternen Mahner unter der Thüre und verkündet mit der abgekauften Sanduhr in der knöchernen Hand dem treuen Arbeiter, daß die Stunde gekommen ist, wo er den Lohn empfängt nach seiner Arbeit. Frieden- und würdevoll liegt der Zimmermann Joseph auf seinem Sterbelager zwischen Jesus und Maria, die segnend und betend zu seinen Häupten sich befinden; gegenüber dem Sterbenden aber schweben auf leuchtender Bahn Schaaren von Engeln mit Palmzweigen ihm entgegen, um seine Seele abzuholen bei ihrem seligen Scheiden. Ausgebraucht steht das Handwerkszeug des ehrsamten Zimmermanns zur Seite des Lagers, unter dem Bild aber liest man die tröstlichen Worte: „Selig sind die Todten, die im Herrn sterben; sie ruhen aus von ihrer Arbeit und ihre Werke folgen ihnen nach.“ Off. 14, 13. Möchte, wünscht unwillkürlich der Beschauer des wohlthuenden Bildes, mein Ende dem seinigen gleichen; möchte meine Seele zwischen Jesus und Maria ausziehen aus dem Kerker des Todes! Ganz besonders bei diesem Bilde verräth Professor Weiß seine geistige Verwandtschaft mit der Kunstschule der Benediktiner von Beuron, die sich durch ihre Leistungen auf Monte Cassino einen europäischen Ruf verschafft haben. Wer die Kapelle von St. Maurus im oberen Donauthal gesehen hat, der wird sich bei dem Anblick des sterbenden Joseph an die Marmorstatue erinnern, die dort vom Ordensstifter Benediktus P. Desiderius Lenz gefertigt hat. Lenz, das geistige Haupt der Beuroner Kunstschule, war unserem Tobias Weiß schon befreundet zur Zeit ihres Schaffens und Strebens in Nürnberg. Gestalten, die den Typus eines geistigen Stammvaters für Jahrhunderte tragen, wie jener Benedikt und dieser Joseph, vergeht man nicht leicht wieder:

Kraft, Würde und Adel sind in ihren Zügen vereinigt. (Schluß folgt.)

Literatur.

Stillehre der architektonischen Formen des Mittelalters. Im Auftrag des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht verfaßt von Alois Hauser, Architekt, k. k. Professor. Wien, Hölzer, 1884. 130 S. Preis: 2 Mk.

Diese Stillehre übertreift alle mir bekannten Leitfäden, Katechismen und Handbücher, welche die erste Einführung in die Kenntniß der Stile sich zur Aufgabe gesetzt haben. Es ist bekanntlich leichter, eine dickleibige Kunstgeschichte zu verfassen, in welcher der Schwerpunkt in die deskriptive Vorführung möglichst vieler Kunstwerke fällt, als auf wenigen Seiten die mittelalterlichen Stile so charakterisiren, daß das Hauptweilen derselben zum Bewußtsein gebracht und zugleich an den nöthigen Beispielen und Illustrationen vordemonstrirt wird. Der Meister zeigt sich hier nicht nur in der Beschränkung, sondern vor allem in der völligen Klarheit seiner Begriffe und Worte. Der Verf. der obigen Stillehre hat mit großem Scharfblick seinen Stoff zurechtgerichtet und vertheilt. Er bespricht in diesem Bändchen die Bauformen des altchristlichen, byzantinischen, romanischen und gothischen Stils. Die Art, wie er zuerst das Wichtigste, die konstruktive Seite jedes Stils ins Licht setzt, dann die Variationen, welche der Stil (nach der konstruktiven Seite hin) in den verschiedenen Ländern erlebt (italienischer, französischer, englischer, deutscher romanischer und gothischer Stil), vorführt, hierauf die Gestaltung der einzelnen Theile des Bau's und schließlich das Ornament zur Darstellung bringt, ist durchaus zu loben; die Beispiele sind nicht spärlich, aber auch nicht in planloser Fülle eingestreut; sie werden in Gruppen gesammelt und je für eine Hauptphase in der Stilentwicklung ein Paradigma hervorgehoben. Die klare, der Kunstphrasologie möglichst entkleidete Sprache im Bund mit 115 guten Illustrationen vermag so in der That, dem Anfänger auf 300 Seiten feste Stilbegriffe beizubringen.

Die Bauverwaltung des Domes in Mailand

schreibt eine internationale Preiskonkurrenz für die neue Fassade am Mailänder Dom aus. Der Preis für das beste Projekt beläuft sich auf 40000 Frs. Weiter werden gegeben 3 Prämien à 5000, 3 von je 8000 und die übrigen von je 2000 Fr. Die Programme und die Tafeln (6 Illustrationen) sind zu haben bei U. Hoeppli, Hof- u. Institutsbuchhändler in Mailand, zum Preise von 4 M.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Cübingen.

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

Mr. 6.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Postbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Preis. 8. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94 zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

1886.

Grammatik der kirchlichen Baukunst.

Von Joseph Prill.

(Fortsetzung.)

3. Grundrissanlage im Mittelalter.

Die mittelalterliche Kunst brach nicht mit den überlieferten Formen der altchristlichen Zeit, sondern bildete sie ihren eigenen Mitteln, Bedürfnissen und Anschauungen gemäß weiter

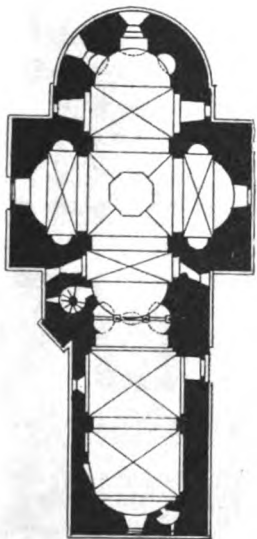


Fig. 73. Doppelkirche zu Schwarzheindorf. (Nach Bod., Wandentmale.)

aus und brachte die in den letztgenannten byzantinischen Bauten zu unklarer Darstellung gekommenen Gedanken zur vollen klaren Entfaltung. Im Wesentlichen nahm sie die Basilikenform wieder zum Ausgangspunkte, verband aber mit ihr die durchgebildete Kreuzform der Byzantiner zu einem Ganzen von vollendeter Harmonie. Die Basilika bestand aus dem getheilten Langhaus und der dem Mittelschiff angelehnten Absis, vor welche sich oft ein Querbau schob. Im romanischen und gothischen Stil wurde nun stets, wie es in den byzantinischen Bauten schon geschehen war, vor die Absis ein Chorquadrat eingeschoben, sodas ein förmlicher oberer Kreuzarm entstand. Dann wurde, namentlich im Gewölbebau, das Querschiff mit dem Chor und dem Hauptschiff des Langhauses in möglichste Uebereinstimmung und Verbindung gebracht: und die Ver-

schmelzung des organisch gebildeten Kreuzes mit der Basilika war vollendet. Der untere Balken des Kreuzes war aber bei dieser Gestaltung länger als die drei anderen und ergab die Form des sog. lateinischen Kreuzes. Das ist die Grundform für fast alle größeren Kirchenbauten des Mittelalters.

Wo indessen der byzantinische Einfluß herrschend war, kommen auch noch ganz und gar byzantinische Anlagen vor, wie die berühmte und durch Abbildungen genugsam bekannte Markuskirche zu Venedig, welche im Wesentlichen der Grundrissform der Apostelkirche zu Konstantinopel (Fig. 69) sich anschließt, — oder die fast denselben Plan aufweisende Kirche St. Front zu Périgueux im südlichen Frankreich (Ende des 10. Jahrhunderts.) Eine sehr eigenartige byzantinisch-romanische Centralanlage, welcher nachher eine westliche Verlängerung angehängt wurde, ist die kleine Doppelkirche zu Schwarzheindorf bei Bonn, deren unteren Grundriß Fig. 73 wiedergibt.

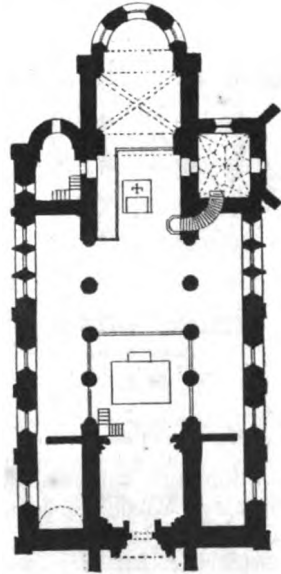


Fig. 74. Kirche zu Jauridan.

Was nun die Basilikenanlage im Besonderen angeht, so wird zunächst die im Alterthum gebräuchliche Proportion der Säulenstellungen gänzlich aufgegeben, die Säulen rücken weiter auseinander und werden untereinander immer nur durch

Bögen verbunden. Eine derartige romanische Basilika ohne Querhaus und mit flacher Decke ist z. B. die Kirche zu Faurndau in Schwaben (Fig. 74). Der Mangel an Säulen aus einem Stücke, wie auch das Streben nach größeren Weiten und bei gewölbten Kirchen die Nothwendigkeit breiterer Fußpunkte führte zur Ersetzung der Säulen durch Pfeiler. Sehr häufig kommen dann, besonders in gewölbten Anlagen abwechselnd Pfeiler und Säulen zur Anwendung, oder auch stärkere und schwächere Pfeiler wie in der Stiftskirche zu Ellwangen (Fig. 75). Der Grundriß dieses hervorragenden Bauwerks bringt die streng durchgeführte romanische Anlage

dem schließen sich kleine Absiden östlich an die Kreuzarme an. Diese letztere Anbringung der Absiden kommt häufig vor, sie öffnen sich dann in der Regel in der Mitte der Wand, oder in der Verlängerung der Seitenschiffe, wie in Fig. 78. Zuweilen kommen Seitenhallen neben dem Chor vor, welche als Umgang die Absis rings umgeben. Eine sehr reiche derartige Anlage ist St. Maria im Capitol zu Köln (Fig. 76). Hier umschließt der Umgang nicht nur das Chorum, dessen Obermauer auf Säulen ruht, sondern in gleicher Weise auch die als Absiden geendigten Kreuzflügel, eine Anordnung, welche an die reichste Gestaltung des Centralbaues

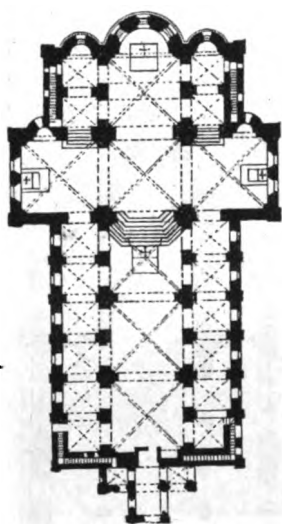


Fig. 75. Stiftskirche zu Ellwangen.
(Nach Schwarz und Gades.)

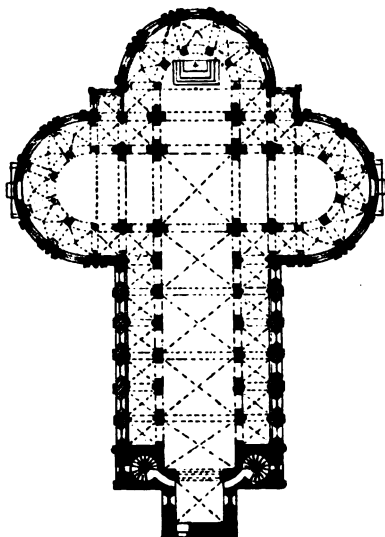


Fig. 76. St. Maria im Capitol zu Köln.
(Nach Hübsch.)

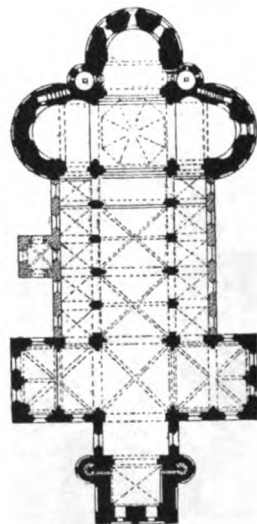


Fig. 77. Apostelkirche zu Köln.
(Nach Hübsch.)

deutlich zur Anschauung. Das merklich über das Langhaus hinaus vorspringende Querschiff besteht aus drei Quadraten, ebenso viele hat der untere Balken des Kreuzes d. i. das Langschiff; ein Quadrat entfällt auf den Chor. Die Seitenschiffe sind halb so breit als das Hauptschiff, ihre quadratischen Felder erfordern daher die Anlage von schwächeren Pfeilern zwischen den großen das Mittelschiffsgewölbe tragenden. Die Anlage des Chores ist reicher als an den meisten romanischen Kirchen. Derselbe ist nämlich nicht nur durch eine Absis geschlossen, sondern wird gleich dem Langschiff von Seitenhallen begleitet, die wieder ihre eigenen Absiden haben; außer-

erinnert und sie in glücklichster Weise mit dem Langhaus der Basilika vereinigt. Eine einfachere, den Gedanken der Centralanlage aussprechende Gestaltung zeigt u. a. die Apostelkirche zu Köln (Fig. 77), bei welcher die Kreuzflügel dem Chorarm gleich mit einer Absis geschlossen sind und sich mit ihm in völlig übereinstimmender Anordnung um die bedeutende Mittelkuppel gruppieren. Hier bemerken wir noch eine andere Einrichtung, die in der Zeit des Uebergangsstils nicht selten ist, nämlich die Anlage eines zweiten Querschiffes im Westen. Zuweilen wird sogar noch ein westlicher Chor mit Absis hinzugefügt, sodas die Kirche

zwei gegenüberliegende Chöre hat. In Fig. 77 legt sich dagegen ein großer Thurm vor, welcher den Haupteingang enthält, während zwei kleine Thürnchen in den Winkeln zwischen Chor und Kreuzflügeln stehen. (Fortsetzung folgt.)

Studien über Plastik.

Von Pfarrer Festing in Pullach.

Italien. 11.—13. Jahrhundert.

In Italien blieb bisher die bildende Kunst hinter den Leistungen in Deutschland und Frankreich ziemlich weit zurück. Seit dem Beginne des 12. Jahrhunderts regte sich auch dort der künstlerische Schaffensdrang und zwar am kräftigsten in dem dem klassischen Boden der Antike ferneren und dem anregenden Einflusse aus Norden zunächstliegenden Oberitalien.

Für die ältesten Werke werden meist die Portalplastiken von der Hand des Meisters Nicolaus und Wiligelmus am Dome zu Modena (begonnen im Jahre 1099) angesehen. Der figürliche Theil, Schöpfungsgeschichte, Thaten und Tod des Königs Artus, Apostelgestalten, ist noch ungeschickt in Bewegung und Ausdruck, während das Ornament reizende Arabesken und Ranken mit kämpfenden Löwen, Drachen, Sirenen und andern Fabelwesen von feiner lebensvoller Zeichnung aufweist. Von derselben Art, aber schon besser in der Komposition, sind die Steinbilder von St. Zeno in Verona von denselben Meistern, Darstellungen der Schöpfungsgeschichte, der Theodorichsage und der Monate. Das große Portal des Domes derselben Stadt ist ebenfalls mit reichem Figurenschmuck ausgestattet: im Tympanon als Hauptfigur die thronende Madonna, rechts daneben die Geburt Christi; links die 3 Weisen, die zu Pferde ankommen, am Bogen die Symbole der Evangelisten; an den Thürpfosten Propheten mit Spruchbändern, und im Thürsturz die Brustbilder Iibes, Spes und Caritas; alles wieder mehr byzantinisch steif. Noch einmal begegnet uns der Meister Nicolaus als Fertiger der Reliefsbilder am Dome zu Ferrara im Jahre 1135.

Als Charakteristikum dieser italienischen Kunstperiode treten uns die beliebten Thortwächter und Säulenträger der Hauptportale, gewaltige Löwengestalten, entgegen. Sie

zeigen — im Gegensatz zu andern Thierfiguren — eine heraldisch strenge Zeichnung, haben zuweilen gewaltige Flügel, der zu Verona auch noch zwei Räder am Hinterleibe (symbolische Andeutung an Ezechiel I, 6 u. 15?) und selbst noch andere Thiere, Drachen, Stiere unter den Füßen.

Durch fortgeschrittene Pierlichkeit zeichnen sich die Skulpturen des Domes zu Parma von Benedetto Antelami vom Ende des 12. Jahrhunderts — das älteste (von 1178) eine Kreuzabnahme in einer Seitenkapelle — aus, während jene des Bildhauers Anselmus von der Porta Romana in Mailand (von 1170), welche den festlichen Einzug der Bürger in die nach der Zerstörung durch Barbarossa neu erbaute Stadt darstellen, wieder roh und ungeschickt erscheinen. Die dekorativen Sachen an der Kanzel in St. Ambrogio sind ein Produkt der lebhaftesten Phantastik jener Epoche. Der Zeit um etwa 1200 gehören an die acht in Lebensgröße aus rothem Marmor gemeißelten Apostel in einem Seitenschiffe des Domes zu Mailand von erhabener Kraft der Haltung und vornehmem Wurf der Gewandung. Die Skulpturen am Dome zu Pavia und Piacenza, 1122 begonnen, sind noch ungeschickt; sinnig verwendete der Meister an letzterem als Träger der Thürpfosten die Gestalten der christl. Tugenden. Die späteren Reliefsbilder an dem Taufsteine in S. Giovanni in Fonte, Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, Kindermord, Flucht nach Aegypten, Dreikönige, Taufe im Jordan, ahmen die Vorzüge der Antike in ihrem sicher durchgebildeten Stile glücklich nach.

Das Baptisterium zu Parma bietet das bedeutendste Monument der plastischen Kunst jener Epoche. Nach der Inschrift am nördlichen Portal hat es ein Meister Benedictus (Benedetto Antelami?) 1196 begonnen. Den ganzen Bau umzieht eine Reihe von Medaillons mit frei und verständnißvoll behandelten Bildern: Hahn, Ente, Gans, Skorpion, Centauren und Anderes, die Welt der unter dem Menschen stehenden Kreaturen vorführend. Die Portale besonders sind mit reichem ikonographischem und erzählendem Bilderschmuck versehen. So predigt das Westportal durch seine 3 Hauptgruppen klar und deutlich die Bestimmung der Kirche.

Ueber der Thüre sehen wir den hier gern angebrachten, entscheidenden Ziel- und Durchgangspunkt des Christen, das „letzte Gericht“, geschildert. Im Tympanon hat der Richter, umgeben von Engeln mit den Leidenswerkzeugen, beide Hände zum Spruch erhoben; weiter abseits die zwölf Apostel »judicantes duodecim tribus Israel«; oben und am Thürsturz stoßen je 2 Engel mächtig in die Posaune, um die unten aus den Gräbern Auferstehenden herbeizurufen. — Damit nun den Menschen durch den Richterspruch des Erlösers der Himmel geöffnet werden könne, deshalb hat dieser die Kirche gegründet. Letztere wird als das Reich der Gnade und seligen Hoffnung in der Parabel von den Arbeitern im Weinberge, die in einzelnen von Weinranken umrahmten Gruppen an den rechtsseitigen Pfeilern dargestellt ist, dem Eintretenden vorgeführt. Und linksseitig wird er durch die Werke der Barmherzigkeit, die in 6 Szenen unter Doppelbögen vertheilt sind, an die Pflicht erinnert, durch Anwendung der Gnade zur praktischen Nächstenliebe sich ein gnädiges Gericht zu verdienen. — Das Tympanon des südlichen Portals scheint den vorigen Gedanken zu ergänzen. Es zeigt in den Zweigen eines Baumes mit Früchten einen Menschen; zwei Thiere benagen die Wurzeln und ein Drache speit Feuer hinauf; Sonne und Mond erscheinen am Himmel in ihrem Gespann, und unten blasen zwei Gestalten auf großen Hörnern, oben fliegen zwei durch die Luft: die Gefahren des leichtsinnigen Genusses der Güter der Welt? Der Thürsturz hat in Medaillons, mitten die Gestalt Gott Vaters mit der Inschrift: Ego sum A et O, neben diesem das Lamm Gottes und St. Johannes. Das Nordportal erzählt einige Hauptdata der Erlösungsgeschichte: im Tympanon die Anbetung der hl. Dreikönige, an den Archivolten zeigt es Propheten mit den Brustbildern der Apostel in Händen, am linken Pfeiler den Stammbaum Jakobs und Lea's, oben Moses, rechts die Wurzel Jesse und am Thürsturz aus dem Leben des Täufer: Taufe Christi, Herodias tanzend neben einem Teufel, des Täufer's Tod. Diese Darstellungen sind in einem verhältnißmäßig freien und lebendigen Stile ausgeführt, während diejenigen im Innern, am Mar-

moraltar: Johannes der Täufer und zwei Kleriker, dann die tragenden Löwen des Taufbeckens stilistisch steif erscheinen. Das Taufbecken im Baptisterium bei S. Lorenzo in Chiavenna von 1206 weist noch äußerst rohes Bildwerk auf. Manche Werke dieser Spätzeit sind noch recht derb phantastisch, während andere sich in den konventionellen Formen des alten Stils unselbständig weiter bewegen.

Daß dennoch die italienischen Bildner von einem höhern Selbstbewußtsein als die gleichzeitigen, meist geschickteren, deutschen Meister erfüllt waren, zeigt der schon erwähnte Umstand, daß sie nie vergaßen, durch Inschriften an ihren Werken der Nachwelt ihren Namen aufzubewahren. Dieses Selbstgefühl wurde noch gehoben durch das entgegenkommende Interesse, welches die Bürgerschaft an ihrem künstlerischen Schaffen nahm und selbst durch übertriebene Lobsprüche an den Baudentmalen bekundete. Daher mußte wohl der echt christliche und kirchliche Sinn, der früher auch hier alles Einzelwerk zur Verschönerung der Gotteshäuser in demüthiger Selbstvergeffenheit dem Großen Ganzen, zur Ehre Gottes, unterordnete, die Gemüther in Deutschland noch mächtiger beherrschen.

(Schluß folgt.)

Wandbekleidung mit Thonfliesen.

Von Domvikar Schnütgen in Köln.

Die beiden interessanten Artikel, in denen über die Bekleidung der unteren Parteeen der Kirchenwände mit Marmortafeln (1885 No. 8) oder mit Teppichen (1886 No. 3) geschichtliche Mittheilungen und praktische Rathschläge gegeben werden, erinnern an ein anderes Wandbekleidungs-material, welches vor jenen beiden noch manche Vorzüge hat. Die Marmortafelung begegnet nämlich großen technischen Schwierigkeiten, zumal wenn sie auf unregelmäßig gestalteten Wänden und mit großen Platten ausgeführt werden soll, etwa nach Art der gespaltenen Tafeln in St. Vitale zu Ravenna und in St. Marko zu Venedig, bei denen die Musterung befanntlich hervorgerufen wird durch geschickte Benutzung, resp. viermalige Zusammenstellung der natürlichen Marmorfasern, nach Art der modernen Furnirarbeiten. Dazu erfordert

sie ganz außergewöhnlich reiche Mittel, besonders, wenn eine farbige Wirkung erzielt werden soll, also mehrfarbige fremde Marmorarten zu Hilfe genommen werden wollten, wie im Dome zu Porence. Auf diese Wirkung kann aber, wo eine polychrome Behandlung des ganzen Inneren bereits ausgeführt, oder auch nur beabsichtigt ist, nicht wohl verzichtet werden.¹⁾ Selbst die Ausstattung mit dunkelrothem, von horizontalen gelben, grau borbirten Streifen durchbrochenen Marmor, welche eine Kapelle des Dekagons von St. Gereon in Köln neuerdings erfahren hat, erscheint dem übrigen dekorativen Reichthum gegenüber etwas dürftig. Daß dieselbe in der stark halbkreisförmigen Concha durch schmale Vertikalstreifen hergestellt wurde, also unter Verzicht auf die runde Form, gereicht ihr und ihrer Wirkung nicht zum Vortheile, war aber wohl durch die Rücksicht auf die Kosten unbedingt geboten.

Der stucco lustro ist ein würdiger Ersatz des Marmors, aber auch er ist nicht wohlfeil herzustellen und nicht geeignet der Feuchtigkeit Troß zu bieten. Hieran aber leiden gerade die unteren Theile der Kirchenwände sehr häufig, die der mittelalterlichen Kirchen fast ausnahmslos. Sie spottet in der Regel allen Versuchen, durch Kanäle und Ausflöcher abgeleitet, oder durch Verputz, mag er selbst in Asphalt bestehen, zurückgedrängt zu werden. Auch die solideste Wachsmalerei wird ihr bald zum Opfer fallen und es ist ein wahrer Jammer, welchen Anblick die unteren Kirchenwände meistens schon wenige Monate nach ihrer neuen Bemalung bieten. Große Salpeterflecken brechen überall durch und der Schimmel ist dort in Permanenz. Wollte man diese parties honteuses durch Teppiche verdecken, so würde man damit einerseits das Uebel nur noch verschlimmern, andererseits diesen selber große Gefahren bereiten, selbst wenn man sie in angemessener Entfernung von den Wänden aufhängen und die übrigen Vorichtsmaßregeln treffen würde, die in dem betr. Artikel bereits

¹⁾ Wir stimmen hierin mit dem hochgeschätzten Herrn Mitarbeiter nicht ganz überein, glauben vielmehr, daß, je reicher die Oberwände in Farben gekleidet sind, umso mehr auf mehrfarbige Dekorirung der Unterwände verzichtet werden kann und soll, namentlich im Interesse der Ruhe des Gesamteindrucks.
Die Red.

vorgesehen sind.²⁾ Abgesehen von diesen Schwierigkeiten, sowie von den dort ebenfalls nicht unerwähnt gelassenen Umständen ihrer Bewahrung und Reinigung, sind Teppiche, wenn sie von solidem Material und würdig, gar kunstvoll ausgestattet sein sollen, eine kostspielige Anschaffung. Sie wird noch erhöht durch den Umstand, daß sie in mehreren Exemplaren, weil in mehreren Farben vorhanden sein müssen, aus Rücksichten auf die Liturgie, aber auch auf die Abwechslung, auf die nun einmal bei allem nicht monumentalen Schmuck, nicht verzichtet werden kann. Im günstigsten Falle eignen sich Teppiche aber nur für die Ausstattung der Chorwände. Diese aber bedürfen eine solide Bekleidung in der Regel nicht in dem Maße, als die Umfassungsmauern der Seitenschiffe, welche gewöhnlich von der Feuchtigkeit noch mehr angegriffen, immer aber der unmittelbaren Berührung durch die Besucher, um nicht zu sagen, deren Mißhandlungen ausgesetzt sind. Für sie muß namentlich ein durchaus haltbares, leicht zu reinigendes, finanziell erschwingbares, künstlerisch zu behandelndes Bekleidungs-material besorgt werden, wenn anders unsere Kirchen auch die reich decorirten, in ihren unteren Partien aufhören sollen, beständigen Reparaturen und Erneuerungen zu unterliegen, oder den Einbruch der Häßlichkeit und der Verwahrlosung zu machen.

Ein solches aber dürfte sich in den gemusterten Thonfliesen bieten. Diese erreichen, im Feuer gebrannt, einen hohen Grad von Festigkeit und bis zur Frittung (Verglasung) gebracht eine solche Widerstandskraft, daß sie an gleichmäßiger Härte von keinem natürlichen Materiale erreicht, sich sogar als Bodenbelag in vorzüglichem Maße eignen. Da sie gut vermörtelt auf jeder Wand, sei sie noch so feucht, mit absoluter Festigkeit haften und vermöge ihrer Härte die Feuchtigkeit vollständig zurückdrängen, dazu jeder Musterung fähig sind, der plastischen sowohl, wie der male-

²⁾ Wir geben hierin dem Hrn. Verf. Recht für solche Fälle, wo die Masse und Salpetrirung bereits einen enormen Grad erreicht hat, halten aber dafür, daß Teppiche sich noch halten können, ohne zu verderben und ohne die Wasseruchtskrankheit der Mauer zu steigern, wo die Malerei längst nicht mehr zu halten vermag. Die Red.

rischen, so erscheinen sie für die Ausstattung der unteren Wandflächen als ganz besonders geeignet. Hierfür sind Thonplättchen bezwogen auch von jeher benutzt worden, und schon in Niniveh wußte man sie mit farbigem Emailüberzug zu schmücken. Eine eigenthümliche Farbenskala charakterisirt diese vorwiegend geometrischen Musterungen und es leuchtet aus ihr das Bestreben hervor, durch Vermeidung scharfer Gegensätze die Farbenharmonie zu erleichtern. Die matten Töne des Gelblichen, Bläulichen, Grünlichen, Bräunlichen variiren in ihnen mit Weiß und Schwarz untermischt, namentlich von letzterem kontourirt, in der mannichfaltigsten Zusammensetzung und eine vorzügliche Gesamtwirkung ist das Resultat. Bald sind sie mit den charakteristischen Blumen, bald mit kufischen Inschriften versehen, die in der Regel reliefirt sind. Sie sind als die Vorläufer der Azulejo's zu betrachten, jener vielgestaltig geformter und zu Tafeln sich zusammensetzender emailirter Plättchen, welche von den Arabern fabrizirt wurden, um namentlich in den spanischen Moscheen zur Wandbekleidung zu dienen. Aus ihnen sind sie in die christlichen Kirchen übergegangen, in denen sie sich schon im 14. Jahrhundert finden, als Schmuck für die Wände einzelner besonders beliebter und besuchter Kapellen vornehmlich geschätzt. Auch in Italien begegnen sie mindestens schon im Beginn des 15. Jahrhunderts und unter Anderem haben sie sich im Dome von Siena, sowie in einer Seitenkapelle von St. Petronio in Bologna bis heute erhalten. Man merkt ihnen in der kaleidoskopischen Art der Zusammensetzung, in ihrer aus vorwiegend bläulichen, gelblichen und grünlichen Tönen gebildeten Stimmung, wie in ihrer ganzen Majolikatechnik die sarazenischen Reminiszenzen an, während die Zeichnung, meistens Rankenwerk, das nicht selten von figürlichen Motiven belebt ist, durchaus im glänzenden Stile der italienischen Renaissance gehalten ist. Auch in Holland und am Niederrhein kommen, aber wohl erst gegen Schluß des 16. Jahrhunderts, ähnliche fayanonartig gebildete Fliesen vor, die fast immer quadratisch und von gleicher Größe sind, dünne harte Plättchen, Anfangs nur ornamental, später auch und vorwiegend figural gemustert, viel mehr bestimmt, in profanen als in kirchlichen

Mauern den Sockel der Wände zu bedecken. In letzteren beschränken sie sich fast ausschließlich auf Sakristei und Kapellen. — (Fortsetzung folgt.)

Die St. Michaelskapelle in Mergentheim.

Von Stadtpfarrer R. Zimmerle.

(Schluß.)

Die drei letzten Bilder des Todtentanzes veranschaulichen den Sieg Jesu Christi über den Tod: die beiden ersten jenen in der Zeit, die beiden letzten jenen in der Ewigkeit. In der erhabenen Sequenz des Osterfestes findet sich die packende Wendung: Mors et Vita duello confluxere mirando: dux vitae mortuus regnat vivus d. h. Tod und Leben rangen im wunderbaren Kampfe: der Fürst des Lebens getödtet, herrscht lebendig. Diese beiden Gedanken bringt der Künstler sprechend zum Ausdruck. Christus, das Leben, hängt sterbend am Kreuze in Mitte der Schächer; aber sein Tod ist der Tod des Todes: in Schaaren erheben sich die Todten aus ihren Gräbern und eilen der Stadt Jerusalem im Hintergrund zu. „Verschlungen ist der Tod im Siege“ — lautet die passende Unterschrift dieses Prachtgemäldes aus 1 Cor. 15, 54. Vier Todte sind auf demselben angebracht: Christus, der reuige Schächer, der gottlose Schächer und im Hintergrund am Baume Judas, der Verräther. Eine ähnliche Zusammenstellung findet sich in einem der dramatischen Todtentänze, welche unsere Ahnen als geistige Schauspiele aufführten. In dem Vorspiel zum Neumarkter Passionspiel läßt nämlich der Dichter einen vierfachen Tod auftreten: mors optima, der beste Tod, wird beauftragt, den wahren Gottessohn aus der Welt zur wohlverdienten Krone zu führen; der zweite, mors bona, der gute Tod, führt den guten Schächer in's Paradies; der dritte, mors mala, der böse Tod, holt den unbußfertigen Schächer, mors pessima, der schlimmste Tod endlich, holt den Judas zur Hölle ab. Diesen vierfachen Tod hat auch unser Künstler glücklich in der verschiedenen Lichtwirkung seines Bildes veranschaulicht. Ueberaus wirkungsvoll hat er auf den sterbenden Ueberwinder des Todes das volle glänzendste Licht geworfen: im Lichte des Todes Christi erhält ja unser eigener Tod ein neues Licht! Das Licht eines seligen Todes liegt daher wie ein Widerschein von Christus dem Gekreuzigten auf der Gestalt des bekehrten Schächers. Schatten dagegen lagern über dem verstorbenen Straßenräuber,

und in Finsterniß hängt der Verräther am Holze des Fluches.

Das 14. Bild ist ein Doppelbild: es stellt, durch einen Bandstreifen abgetrennt, die Auferstehung Christi und die Aufnahme Mariens zum Himmel dar; darunter stehen die Worte: „Tod, wo ist dein Sieg, und Hölle, wo ist dein Stachel?“ 1 Cor. 15, 55. Dort entsteigt Christus siegreich am Ostermorgen dem Grabe und tritt in seiner Erhebung mit dem Fuße den Scepter des Todes, der sich ängstlich zu den Füßen des Erstandenen mit der Siegesfahne in die Grube hinabbrückt, während die Schlange vom Grabe weg sich zu den Füßen der Schlangentreterin, der zweiten Eva, hinkrümmt, Mariens, die als erste Frucht des Todes und der Auferstehung Christi von Engels Händen leiblich zum Himmel aufgetragen wird. Wir glauben ja, daß die Mutter Jesu jetzt schon im Gewand der Auferstehung bei Christus im Himmel weilt. So gibt dieses Doppelbild einen gar schönen gemalten Kommentar zu den Worten, die Christus der Herr am Grabe des Lazarus gesprochen hatte: „Ich bin die Auferstehung und das Leben. Wer an mich glaubt, wird leben, wenn er auch stirbt, und jeder, der da lebt und an mich glaubt, wird in Ewigkeit nicht sterben.“ Joh. 11, 25. 26. Wie wohlthuenb schließt so die Geschichte des Todes auf dieser Welt mit diesem Doppelbild ab! Das nächste Bild zeigt den ewigen Tod des Todes.

Der Künstler hat ihn mit der Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen, Matth. 25, 1—13, in Verbindung gebracht. Das Himmelreich ist als der Palast des Heilandes dargestellt, und der Bräutigam steht am Eingang des Hochzeitssaales, der festlich geschmückt und hell erleuchtet ist, und in welchem Maria mit den Aposteln sich niedergelassen haben. Die klugen Jungfrauen, in Gestalt berühmter heiliger Martyrinnen, eilen freudig bewegt hinauf die Stufen des Palastes mit ihren brennenden Lampen dem Bräutigam zu: er hat bereits der ersten die Hand gereicht, um sie zum ewigen Hochzeitmahl zu führen — es ist Sankt Cäcilia, in welcher der enblose Freudenjubiläum des Himmels künstlerisch gestaltet erscheint. Unten am Thor des Palastes sehen wir im letzten Bild wie im ersten wieder St. Michael den Kirchenpatronen erscheinen. Dieselbe Tradition der Alten, welche ihn den Schlüssel des Paradieses führen läßt, gibt ihm auch den Schlüssel des Todes und des Abgrunds (Off. 20, 1). Das Gemälde stellt den Moment in der Parabel dar, Matth. 25, 10: „Während die thörichten Jungfrauen fortgiengen, Del zu kaufen, kam

der Bräutigam, und die, welche bereit waren, giengen mit ihm zur Hochzeit, und die Thüre ward geschlossen.“ Michael, der Thürhüter des ewigen Paradieses, schließt den Tod und den Teufel und die thörichten Jungfrauen hinaus aus dem Himmelreich in die ewige Finsterniß. Draußen vor dem Thore stürzen sie hinab in den höllischen Abgrund, aus welchem das ewige Feuer schon herausschlägt und die abscheulichen Gestalten unheimlich von unten beleuchtet. Zur Seite des Palastes ragt ein Wachtthurm in die dunkle Nacht hinein, von den Sternen des Himmels beschienen; auf ihm steht einsam ein Wächter: er stößt in sein Horn und ruft den Schläfern zu: „Wachet, denn ihr wisset nicht den Tag noch die Stunde!“ Matth. 25, 13.

Dieses letzte Bild führt somit dem denkenden Beschauer die sittliche Lehre über den Tod und damit den Endzweck dieses Todtentanzes vor Augen, wornach der Mensch sich zum Tod durch beständige Wachsamkeit bereit halten und den sittlichen Tod der Seele, die Sünde, fort und fort fliehen soll, um dem ewigen Tode zu entrinnen.

Wenn nun ein großer Stoff, eine geistreiche Komposition und eine kunstgerechte Ausführung in der Zeichnung und in der Farbenstimmung ein Kunstwerk ausmachen, so darf sich Mergentheim zu einem Kunstwerk von bleibendem hohem Werth Glück wünschen, das es dem in der Stadt bewährten Künstler dankt. Denn es ist nicht das erste Kunstwerk, das er dort aufgestellt und durch das er seine umfassende Begabung und unverwundliche Arbeitskraft an den Tag gelegt hat, die in ihm mit einer gegenwärtig so seltenen Künstlertugend, der Bescheidenheit, gepaart sind. Hat er doch auch die so gelungene Restauration der Hospitalkapelle im Sommer 1884 geleitet und die Kapelle mit Malereien und Skulpturen geschmückt. Von seiner Hand stammen ferner das schöne Tympanon am Portal der Johanneskirche, und in ihr der marmorene Taufstein und das Kreuzifix mit der Mater Dolorosa, sowie die Statue des hl. Joseph. In der Marienkirche sind aus seiner Hand die anmuthigen Reliefs in dem Ambo hervorgegangen, und das Grabmonument der Freifrau von Verlichingen ist von ihm modellirt. Die Madonna am Vorberger Thor hat er gemeißelt, wie nicht minder das Relief in savaunière über dem Portal von St. Michael. Letzteres enthält die Aufforderung zur frommen Fürbitte in Form eines Botivbildes, das nach altem Brauch mit den Patronen der Donatoren St. Konrad und St. Katharina geschmückt ist, die vor dem Thron der Himmelskönigin für die armen Seelen darunter beten. Endlich sei

noch auf die Bildwerke in der Kuppel von St. Michael hingewiesen, da auch sie Tobias Weiß geschaffen hat. Sie vervollständigen die Gedanken des Todtentanzes. Drei derselben stellen die echte christliche Todtenklage vor Augen. Zunächst erblickt der Besucher, der, wie die Frauen im Evangelium, gekommen ist, „das Grab zu besuchen“, gegenüber dem Eingang an der Stirnwand in einem großen Bilde den Leichnam Jesu, der eben vom Kreuze abgenommen ist und um den die treuen Jünger und Freunde — es sind wenige von Zahl, die im Tode treu bleiben — beschäftigt sind, ihn zum Grabe zu bereiten. In ihrer Mitte ist Maria, die Mutter — das Vorbild der Ergebung in Gottes Willen und der Selbstbeherrschung auch im tiefsten, namenlosen Leid, aber auch die Mutter der Schmerzen als Trösterin der Betrübten am Grabe schon des „Erstlings unter den Entschlafenen“. Wer mit frischen Wunden dem Bilde betend gegenüber sitzt, wird an sich inne werden, was der Heiland sagt: „Selig sind die Trauernden, sie werden getröstet werden!“ Die beiden dieses Mittelbild ergänzenden Gemälde der „Todtenklage“ stellen das Osterevangelium bar im Anschluß an die Gemälde von Fiesole und Raphael. Auf dem einen sitzt der Engel auf dem offenen Sarkophag und spricht zu den staunenden Frauen: „Was sucht ihr den Lebenden unter den Toten? er ist nicht hier; er ist auferstanden!“ Luk. 24, 5. Was kann man Beruhigenderes Trauernden sagen? Das andere Bild behandelt das Evangelium des Ostermontags: der Meister ist unerkannt mit den Jüngern ihren Weg dahingepilgert, hat ihnen ihre Trauer verwiesen und sie getröstet. Nun will er scheiden. Da drängen sie in ihn und sprechen: „Herr, bleibe bei uns, denn es will Abend werden und der Tag hat sich geneigt!“ Luk. 24, 29. Wie viele, die den Gottesacker heimsuchen, haben Ursache, ebenso zu beten?! Wie viel Trost können daher diese drei Bilder in der Kuppel von St. Michael spenden? Die drei weiteren Bilder vollenden die Ideen einer Friedhofskapelle; sie stellen die letzten Dinge dar: den Reinigungsort, die Auferstehung der Toten und das Weltgericht.

Was der neu erstandenen Kapelle auf dem Gottesacker in Mergentheim ihren besonderen Zauber verleiht, ist die Einheit, die durch Alles hindurchgeht: vom Beschlag der Thüre bis zur Thurmspitze, vom Leuchter und Kreuzifix des Altars bis zur Verbleiung der Fenster. Die Marmorbekleidungen an Wänden und Pfeilern, die historischen Bildwerke und Dekorationsmalereien bringen mit

dem Altarbau und der Architektur der Kapelle eine so harmonische Gesamtwirkung hervor, daß ein Fremder, der die Kapelle besichtigt hatte, seinen Eindruck in den Worten aussprach: „St. Michael ist für sich allein eine Reise nach Mergentheim werth.“

Bei den vielen leichten Mitteln der Vielfältigung, über welche unsere Zeit verfügt, findet sich hoffentlich bald ein kunstsinziger Verleger, der den biblischen Todtentanz einem weiteren Kreise nicht nur der Kunstfreunde, sondern des christlichen Volkes zugänglich macht.

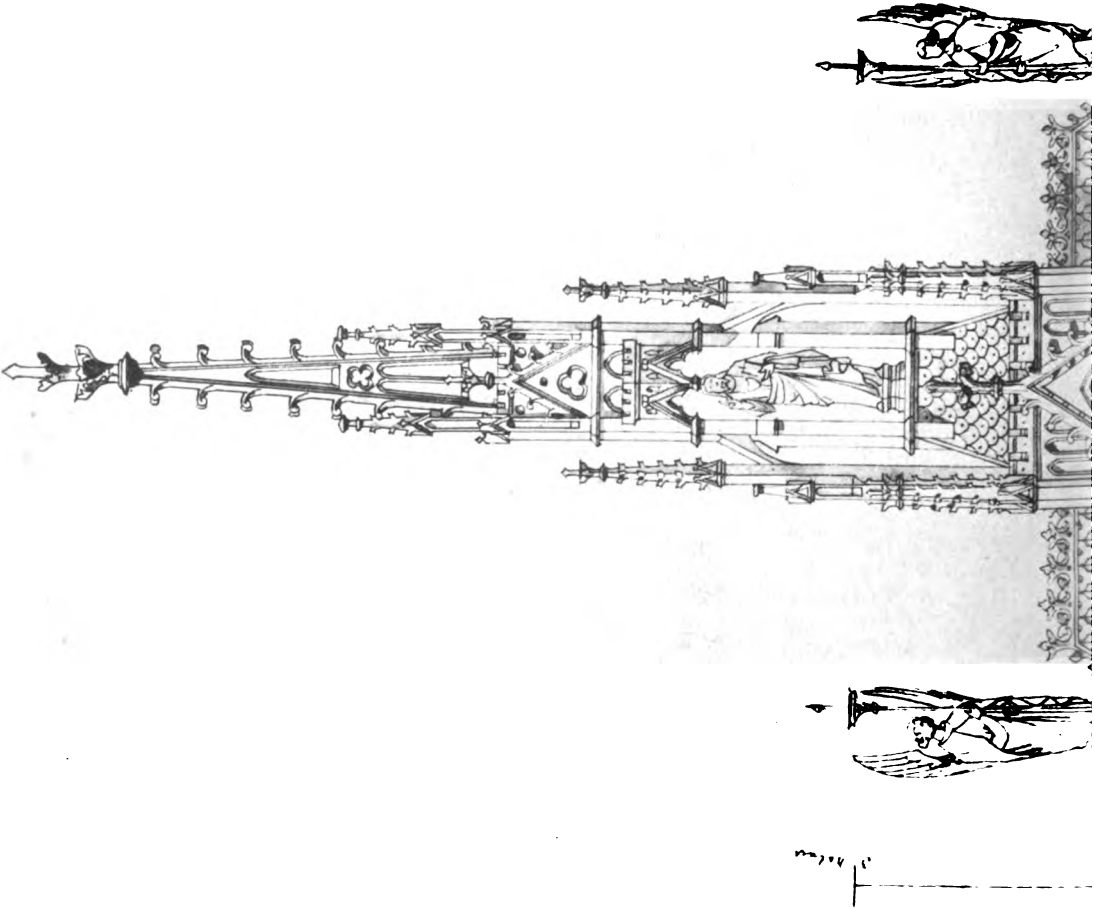
Entwurf eines frühgothischen Hochaltars.

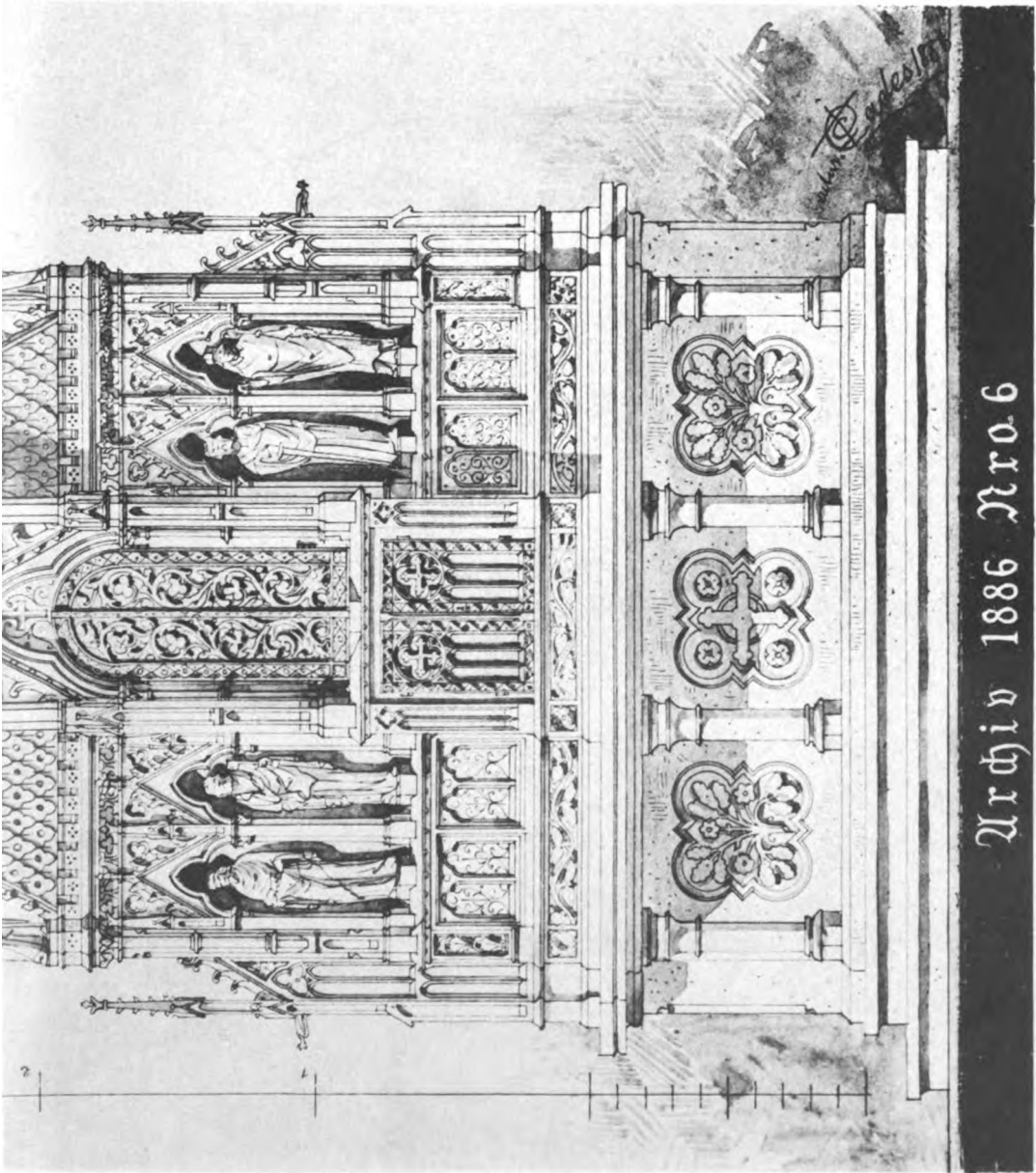
Wir freuen uns, den Lesern in der Beilage einen Altarentwurf vorlegen zu können, welcher sich vor den stereotyp gewordenen gothischen Altarformen durch die Neuheit der Idee wohlthuend auszeichnet und in Beziehung auf die Konstruktion musterhaft genannt zu werden verdient. Er stammt von Hrn. Architekt Cade's bisher beim erzbischöflichen Bauamt in Freiburg und wird für die Kirche in Dotternhausen ausgeführt werden, die von demselben Meister in frühgothischem Stil gebaut wird und ihrer Vollenbung nahe ist.

Das Hauptmotiv ist, wie man sieht, der alten Form der Reliquienschrine entnommen. Das kundige Auge wird erkennen, in welcher geistvoller und glücklicher Weise das Motiv verwertet ist. Der strenge Aufbau, der eben durch die Klarheit und Konsequenz seiner Durchführung in hohem Grade ästhetisch wirkt, bildet keine leeren Ausfüllglieder und bedarf keiner leeren Einschiebel und keiner Verlegenheitsformen; er ist mit all seinen Theilen und seinem Gesamteindruck, so recht aus dem Geiste und der Formwelt der Gothik herausgewachsen; -den kirchlichen Anforderungen an Hochaltar und Tabernakel ist vortrefflich genügt. Kein Zweifel, daß der Altar bei sorgfältiger Ausführung ein wahrer Schmuck der Kirche werden wird.

Der dekorativen Behandlung ist ein ziemlich freier Spielraum gelassen, der je nach den vorhandenen Mitteln reichlicher oder sparsamer ausgenützt werden kann. Wird das Eichholz zum Theil geschliffen und polirt, die Ornamentation zart und verständig in Farben gehalten, der statuarische Schmuck richtig gesetzt, der Tabernakelbau nicht plump übergolbet, aber durch Farben und Gold gut hervorgehoben, die Ziegel auf den drei Dachflächen aus vergolbetem Messing erstellt, so läßt dadurch die Gesamtwirkung des Baues sich bedeutend erhöhen. —

Mit einer artistischen Beilage.





Архив 1886 № 06

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. 7.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Preis. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 84 zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

1886.

Grammatik der kirchlichen Baukunst.

Von Joseph Prill.

(Fortsetzung.)

Die Thürme bilden überhaupt seit dem Auftreten des romanischen Stils einen wichtigen Theil des Kirchengebäudes und beeinflussen demnach auch die Grundrißanlage.

Bis dahin war der Thurm von der Kirche getrennt oder nur lose mit ihr verbunden, jetzt bildet er einen organischen Theil derselben. Bei einfacheren Anlagen steht in der Regel ein Thurm im Westen; bei größeren legen sich hier oft zwei Thürme vor, die eine Vorhalle zwischen sich einschließen; und mit dieser Anordnung verbindet sich meist noch ein Mittelthurm über der Vierung, der auf den Grundriß insofern einwirkt, als die Vierungspfeiler stärker werden. Zuweilen sind außerdem kleine Thürmchen zu Seiten des Chores oder an den Enden der Kreuzflügel zc. angebracht, so daß ein ganzes System von Thürmen entsteht. Herrliche Beispiele sind die Abteikirche zu Laach, der Dom zu Limburg u. a. Kleinere Bauten und namentlich Klosterkirchen

sind aber auch oft ohne Thurm. — In Fig. 78 geben wir noch einen Grundriß aus dem Uebergang des romanischen in den gothischen Stil. In demselben ist, wie in dem vorstehenden, ein westliches Querschiff angeordnet. Die ganze Anlage ist die gewöhnliche der romanischen Basilika, jedoch ist die quadratische Grundform der einzelnen Theile schon theilweise verlassen.

In der Verlängerung der Seitenschiffe schließen sich an das östliche Kreuzschiff Absiden an, die sich seitlich zum Chor hin öffnen; dieser selbst aber weist eine neue Eigenthümlichkeit auf, in dem er nicht in eine Absis endigt, sondern, zugleich bei größerer Länge, im Osten durch eine gerade Wand begrenzt wird. Uebrigens gehört die Choranlage bereits ganz der Gotik an.

Die vorstehenden, der romanischen Bauweise angehörenden Grundrisse lassen erkennen, wie die Anfangs schweren Pfeiler allmählig leichter werden und sich mehr und mehr aus einzelnen Gliedern zusammensetzen, wie auch die Mauern beginnen, sich in stärkere und schwächere Theile zu lösen. Im gothischen Stil erreicht die Gliederung der Massen und die Leichtigkeit der einzelnen Theile, insbesondere der die Schiffe trennenden Pfeiler, den höchsten Grad. Außerdem wird die Raumeintheilung in Folge des vollendeteren Gewölbbaues ganz und gar unabhängig von der quadratischen Grundform, und es können wieder alle Pfeiler gleich werden. Man verzeihe nur in Bezug hierauf den Grundriß Fig. 79 mit

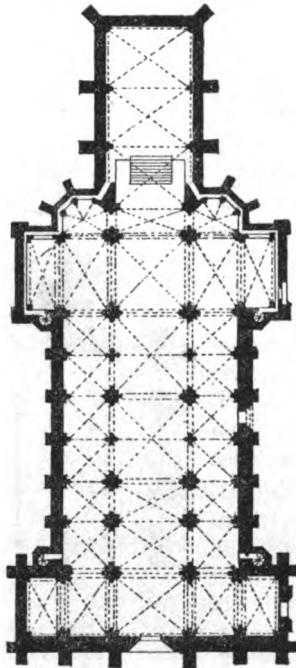


Fig. 78. Münster zu Slettsstadt. (Nach Woltmann.)

Fig. 75; und um zu erkennen, wie darin das Ideal einer einfachen Basilika ohne Querschiff erreicht ist, mit Fig. 56 (in Nr. 7 des vorigen Jahrgangs). Während in dieser die in sich fertige Säulenreihe, welche so und auch anders sein konnte, einfach in den Raum hineingestellt wird, steht in der gothischen Kirche der einzelne Pfeiler wie die Stellung aller in der innigsten Beziehung

zum Ganzen, bedingt seine Eintheilung und Form und wird von ihr bedingt. sind die Durchblicke durch die größeren Zwischenräume freier, und die Uebersicht in Folge hiervon und in Folge der genau nach den Verhältnissen des ganzen Raumes abgewogenen Abmessung der einzelnen Entfernungen, leichter und befriedigender.

Welche Vollendung die Grundrißanlage zu erreichen fähig ist, beweist z. B. der Plan des Kölner Doms (Fig. 80). Da ist die Mauer fast ganz verschwunden, nur die reichgegliederten inneren Pfeiler, sowie die mächtigen quergestellten, äußeren Mauerpfeiler sind noch übrig. Die Haupthallen bilden ein großes Kreuz, dem Langschiff legen sich zu beiden Seiten je zwei Nebenschiffe an, wie in den größten der altchristlichen Basiliken, und vereinigen sich mit ihm zu einer Halle von gewaltiger Ausdehnung; diese Nebenschiffe begleiten auch den langgestreckten Chor und schlingen sich um die offene Absis herum, so jedoch, daß das äußere Seitenschiff in einen Kranz von Kapellen übergeht. Auch das Kreuzschiff hat Seitenhallen, aber nur einfache. Im Westen bildet das Innere der beiden mächtigen Thürme mit dem zwischenliegenden Raum eine großartige Vorhalle.

Zwischen diesen reichsten Kathedralanlagen und der in Fig. 79 gezeigten einfachen dreischiffigen Kirche gibt es nun ungezählte Zwischenstufen: dreischiffige Anlage mit einfachem Querschiff, mit einem oder zwei Thürmen und mit einfachem Chor; ebensolche Anlage mit drei Chören, ähnlich der Fig. 75, oder mit einfachem Umgang oder Kapellenkranz, oder mit Umgang und Kapellenkranz in mannigfacher Ausbildung. Die Absiden sind im gothischen Stil immer vieleckig, bei einfacheren Bauten meist aus drei Seiten des regelmäßigen Achtecks, bei reicheren meist aus fünf des Zehneckes oder sieben des Zwölfecks. Um die Vierung schließen sich bei einfachen Seitenschiffen in manchen Fällen

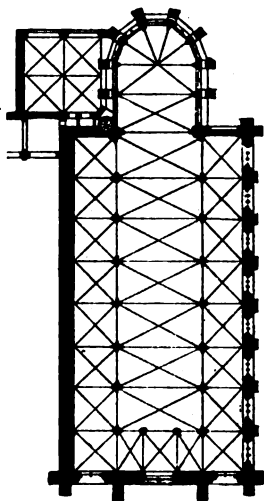


Fig. 79. Minoritenkirche zu Köln.

noch Kapellen in den Winkeln an, zuweilen die Kreuzflügel in Absiden. Das Langhaus hat mitunter noch Kapellenreihen neben den Seitenschiffen, in einzelnen Fällen selbst bei fünf-schiffiger Anlage, die Kathedrale von Antwerpen hat gar ein sieben-schiffiges Langhaus. Andererseits fehlen bei einfachen Kirchen manchmal die Seitenschiffe ganz, die Kirche ist dann ein einfaches Kreuz, oder es fehlt auch das Querschiff, und der ganze Bau ist eine ungetheilte Halle mit meist etwas schmälere Chor, wie Fig. 81. Ja, kleinere Kapellen bestehen nur aus einem Chor ohne Schiff. Bei sparsamen Bauten kommt auch öfter statt der Absis, ein geradliniger

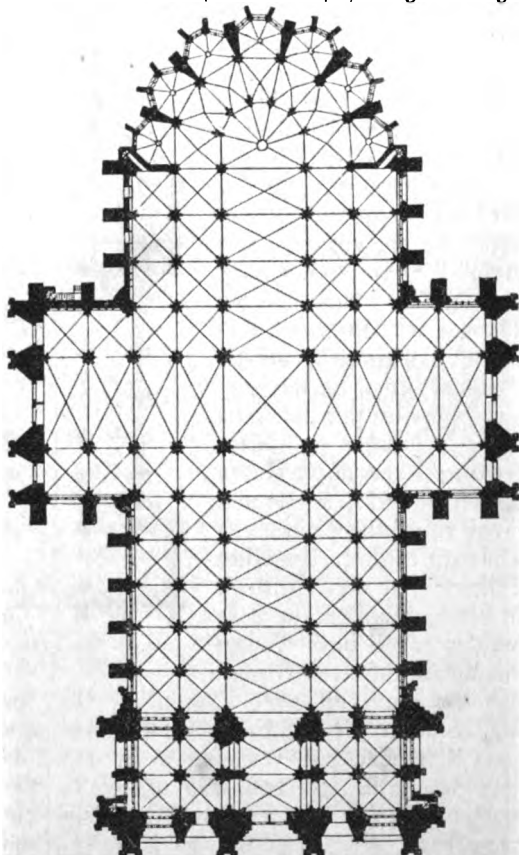


Fig. 80. Dom zu Köln. (Nach Hübsch.)

Chorschluß zur Anwendung (vgl. Fig. 78). Eigentliche ganz durchgeführte Rund- (oder

vielmehr Vieleck-) und Centralbauten gehören zu den seltensten Ausnahmen, für kleine Grab- oder Votivkapellen werden sie indes hier und da und dann gewöhnlich in höchst reicher Ausführung errichtet.

Die sog. Renaissance, über die später im Zusammenhang behandelt wird, hielt sich im Allgemeinen an die einfacheren Grundrissanlagen und mußte es thun, schon weil sie auf frühere Entwicklungsstufen mit ihren schwerfälligen Gewölben und massigen Pfeilern zurückgriff. Dem Kuppelbau räumte sie

wieder eine hervorragende Stelle ein und rückte damit auch die Centralanlagen wieder etwas mehr in den Vordergrund.

Das Verständniß der Einzelheiten der Grundrisse folgt von selbst aus der näheren Betrachtung des Aufrisses d. h. des aufrechtstehenden Baues, besonders aber der Gewölbe. (Fortsetzung folgt.)

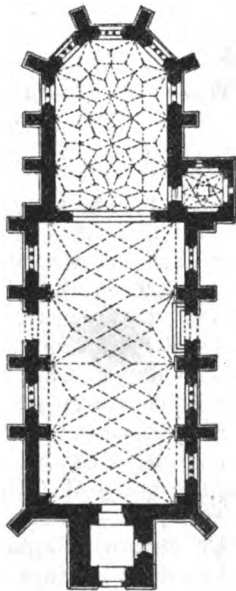


Fig. 81. St. Wolfgang in Eiltwangen.

Studien über Plastik.

Von Pfarrer Festing in Pullach.

Italien. 11.—13. Jahrhundert.
(Schluß.)

Auch in Toskana hatte der Aufschwung der Architektur eine höhere Entwicklung der Plastik in der Ausbildung einer eigenen Schule zur Folge. An Kraft der Empfindung und Verständniß der Form bleibt letztere womöglich noch hinter der oberitalischen zurück. Das Taufbecken in St. Frediano zu Lucia, laut Inschrift von Robertus — vielleicht gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts — gemeißelt, stellt Scenen aus dem Alten Testamente und einzelne Heilige, in roher Nachahmung der Antike, dar. Unbeholfen und plump sind auch die Reliefdarstellungen aus dem Leben des hl. Nikolaus am Portal S. Salvatore's da-

selbst von Bibuinus, welcher auch die fast ebenso unvollkommenen Steinbilder — Einzug Jesu in Jerusalem und Auferweckung des Lazarus — von 1180 — in S. Casciano bei Pisa schuf. Dasselbe ist von dem Abendmahl des Meisters Gruamons am Thürsturz von St. Giovanni und dessen hl. Dreikönigen am Portal von St. Andrea zu Pistoja zu sagen. — Von den sonst gleichwerthigen Reliefs der Kanzel in St. Leonardo zu Florenz zeigt die Scene der Kreuzabnahme einen höheren Aufschwung zu verständnißvoller malerischer Anordnung und lebensvollere Bewegung.

In Pisa gelangt die Plastik ebenfalls im 12. Jahrhundert zu reichere Entfaltung. Der Dom, 1063 begonnen und 1118 eingeweiht, zeigt noch bloß dekorativen Schmuck. Das Baptisterium, nach 1150 gebaut, ist am Ostportal mit Bildwerk, der Taufe Christi und den 12 Monaten, an den Portalpfeilern mit kleinen, je zwei Apostel einschließenden Rahmen und biblischen Scenen geschmückt; Arbeiten, welche in schon bedeutend entwickelten romanischen Stile in Bewegung und Drapirung der Figuren die Feinheiten der Antike mit Glück nachzuahmen streben. Diese Schulung an der Antike erkennen wir vor andern deutlich an den 4 Reliefbildern (Verkündigung, Geburt Christi, die hl. drei Könige) im nördlichen Querschiff der Kathedrale zu Siena. Zunächst fällt freilich die unverhältnißmäßige Kleinheit der Gestalten und Größe der Köpfe auf, in welcher man ein absichtliches Betonen des christlichen Principis, der Herrschaft des Geistigen vermuthen sollte. Im Uebrigen läßt aber jeder Zug, die Haltung und Bewegung der Figuren, vor allen die Gewandung selbst und ihr Faltenwurf, sowie die Bildung der Haare eine ziemlich genaue Kopirung der Antike erkennen. Wir sehen hier wieder eine naive Verschmelzung des christlich Symbolischen mit der antiken Form, welche der Künstler als beste vorhandene zu Hilfe nimmt, um den tiefinnigen Gedankeninhalt zum Ausdruck zu bringen. Dasselbe bezeugen auch die Marmorbilder an der Kanzel der Kathedrale zu Volterra. Ein Stier, zwei Löwen und eine andere imaginäre Figur tragen die 4 Säulen, auf denen sie steht. Die Brüstung zeigt im ersten Bilde das Opfer Isaaks, im zweiten

die Verkündigung, beide mit schwebendem Engel, dann Christus mit seinen Jüngern beim Abendmahl, zu des erstern Füßen ein Weib, von Schlange und Tiger verfolgt.

In Unteritalien entstanden überhaupt plastische Werke erst seit Mitte des zwölften Jahrhunderts. Sie zeigen durchgängig mehr oder weniger die conventionelle byzantinische Steifheit und Ausdruckslosigkeit, bis im 13. Jahrhundert die Steinbilder an der Fagade von St. Giovanni in Venere eine freiere und lebensvollere Gestaltung gewinnen. Dafür bildet sich aber gerade in Unteritalien frühzeitig die Technik des Erzgusses verhältnißmäßig viel reicher aus als anderswo. Dieselbe steht bis in's 12. Jahrhundert nicht nur unter byzantinischem Einfluß, sondern es wurden die Gußwerke selbst noch bis gegen Ende des 11. Jahrhunderts direct aus Byzanz bezogen. Sie sind daher bis in jene spätere Zeit in der ächt byzantinischen Manier des Niello, indem man die Figuren dem Erz eingravirte und die Kontouren durch Silberplättchen und Silberdraht füllte, ausgeführt. Zu den ältesten gehört das erzene Hauptportal von St. Zeno in Verona, welches aber aus getriebenen, nicht gegossenen Reliefplatten zusammengesetzt ist, von denen besonders jene des linken Flügels noch ungemein plump ausgefallen sind. Manche umfassende Werke, besonders in Unteritalien und Venedig, beweisen uns noch heute die ausgedehnte Herrschaft der byzantinischen Technik, so die ehernen Thüren von Amalfi, Monte Casino und Salerno (1067); dann jene von St. Paolo bei Rom, die 1070 zu Konstantinopel gegossen wurden (sind 1823 durch einen Brand zum Theil zerstört); ferner die westlichen Portalflügel von St. Marco in Venedig: bei all diesen wechselt die konventionelle formlose Starrheit des Stiles mit etwas mehr natürlicher Lebendigkeit ab.

Merkwürdig sind 2 Reliefplatten aus der Kirche zu Aquileja als Beispiele mittelalterlicher Symbolik, die Evangelisten Lukas und Johannes darstellend. Dieser mit dem Adler-, jener dem Stierkopf mit Heiligenschein und ausgebreiteten Flügeln zeigt mit der einen Hand vor sich, während die andere eine Schriftrolle und zugleich das faltenreiche, antik-orientalische Gewand zusammenhält.

Mit dem 12. Jahrhundert beginnt der allmälige Umschwung zu einer freieren, plastisch durchgebildeten Technik. Bei den Thüren der Kathedrale von Troja aus den Jahren 1119 und 1127 von der Hand eines Oberisius Verardi aus Benevent herrscht noch die Niello-Technik neben jener der Reliefmanier. Zu den frühesten gehört sicher die Thüre des südlichen Querschiffs des Domes von Pisa. Im einfach kräftigen, schönen Rahmen zeigt sie verschiedene, schon zum Teil mit malerischem Geschmac gruppirte figurenreiche Reliefbilder aus der Geschichte des Heilandes, — zwar noch im alten strengen Stil, aber nicht ohne lebendige ausdrucksvolle Züge. — Prachtvoll ist die Erzthüre der Abteikirche in Benevent, ausgeführt von Oberisius im Jahre 1160. Sie enthält auf jedem Flügel 9 Reihen mit je 4, also an die 70 Reliefplatten; 43 von diesen technisch und stilistisch schönen Bildern erzählen das ganze Evangelium in seinen Hauptzügen, während die übrigen unteren den Erzbischof sammt den Suffraganbischöfen von Benevent darstellen. In diesen klar angeordneten und lebensvoll bewegten Gruppen und Einzelfiguren sehen wir den Rest der bisher herrschenden byzantinischen Manier durch den neuen romanischen Stil mit seinen gedrungnen kräftigen Gestalten verdrängt. (Abbildung siehe »Revue de l'art chrét.« Janvier 1883. p. 12.)

Die vollendetsten Gußwerke jener Zeit sind einmal das Portal des Domes von Ravello bei Amalfi (1179), dann das nördliche der Kirche zu Monreale. Der Meister Barisanus aus Trani, der sich auch dort durch eine Erzthüre verewigte, hat durch sie den romanischen Stil in Italien zu hoher Vollenbung geführt. Jene enthält in reich und zierlich dekorirten Rahmen zwischen den nicht minder reichen Bildern 27 Reliefbilder auf jedem Flügel mit einzelnen Figuren und gewandt verknüpften Szenen, wobei aber der Künstler eigenthümlicher Weise Bilder des einen Flügels auf dem andern genau wiederholt. Das Portal von Monreale wiederholt zum Theil die Darstellungen jenes von Ravello. — Das Erzthor des westlichen Portals der Kirche zu Monreale, nach der Inschrift 1186 von Bonanus, Architekt in Pisa, gegossen, hat zwar auch eine schöne monu-

mentale Gesamtwirkung, aber eine weniger feine Detailzeichnung. — Ende der romanischen Epoche.

Wandbekleidung mit Thonfliesen.

Von Domvikar Schnütgen in Köln.

(Fortsetzung und Schluß.)

Glasirte Thonfliese wurden in Deutschland schon vor dem 11. Jahrhundert verwendet. Anfangs unverziert setzen sie sich zu Mustern nur durch die Verschiedenheit der Farben zusammen. Sie dienen wohl ausschließlich zum Bodenbelag. Die selten vorkommenden Einfassungsbortenstücke ausgenommen, waren sie immer quadratisch gebildet und im Anfange namentlich von sehr mäßigen Dimensionen, weil es nur bei geringer Ausdehnung und Stärke gelingen wollte, sie im Feuer gerade zu halten. Die Ornamente sind nur in der Frühzeit aus der Hand durch eingegrabene Linien gebildet worden; später aber, schon im 12. Jahrhundert, übernehmen Formen diese Aufgabe. Bewunderungswürdig ist die Mannichfaltigkeit, die sich in den Mustern zeigt, mögen sie geometrischer, vegetabilischer oder figürlicher Gestaltung sein, auf einem Plättchen das ganze Dessin zeigend, oder aus vier Exemplaren dasselbe zusammensetzend. Daß auch die für den Fußboden in Kirchen, Kapellen, Sakristeien u. s. w. bestimmten glasirten Plättchen vielfach und im 15. und 16. Jahrhundert sogar zumeist mit erhabenen, natürlich aus Modellen geprägten Verzierungen versehen sind, hat außer in der dekorativ belebenden Absicht wohl auch in dem Bestreben seinen Grund, dem Fuße bei dem Betreten einen festeren Halt zu bieten, als auf der in ihrer Glätte durch die Glasur noch verstärkten Fläche. Rücksichten auf die Sauberkeit und in der fortschreitenden Abnutzung auch auf den Anblick des Belages hätten eigentlich in Bezug auf die Anwendung von Reliefs bedenklich machen sollen. Wo letztere auf Fliesen gar zu stark ausgebildet sind, wie in verschiedenen Exemplaren der auch in dieser Hinsicht besonders reichen Sammlung im Alterthümer-Museum zu Stuttgart, da legt sich doch die Vermuthung nahe, daß solche für Wandbekleidung bestimmt gewesen sind. Eine Art von Be-

stätigung erhält diese Vermuthung durch die Inschriftfriese, die sich in zwei nordischen Backsteinbauten des 14. Jahrhunderts erhalten haben. Um den Chor der St. Jakobskirche in Thorn unter dem Raffgesims und über der Sakristeithüre, sowie um das Fenster am Westportale zieht sich nämlich ein in gothischen Maßstäben ausgeführter, auf die Entstehungszeit der Kirche bezüglicher Fries, der aus einzelnen Thonplatten, vielmehr Ziegeln, zusammengesetzt ist. Jeder derselben trägt auf gelb glasirtem Grunde einen erhabenen gebildeten Buchstaben in brauner Farbe. Eine ähnlich geformte Inschrift mit der Jahreszahl 1388 umgibt als Abschlußborte im Dome zu Frauenburg die vier Mauern der Vorhalle. Das darüber befindliche, die Steinwände der Gewölbe ausfüllende teppichartige Maßwerkmuster ist entweder auch aus Ziegeln, oder aus geschnittenem Stuck gebildet. Letzteres ist wahrscheinlicher, da von Stuck auch die Engestalten geformt sind, die fortlaufend die Rippen der Gewölbe verzieren, wie Stuckfigurationen überhaupt an den Backsteinbauten, vor Allem an der Marienburg, sehr ausgedehnte Verwendung gefunden haben, nachdem die gebrannten Ziegelreliefs und die plastischen Gebilde aus schwedischem Sandstein sich dort minder bewährt hatten. Jedenfalls liefern die Wanddekorationen in Thorn und Frauenburg den Beweis, daß das Mittelalter dazu auch in Deutschland Fliese verwendete. Die Erneuerung dieses Verfahrens dürfte sich um so mehr empfehlen, als die technische Herstellung bestimmter Thonfliese sehr erhebliche Bervollkommenung erfahren hat, Dank dem Sinterungsprozesse, durch den sie einen hohen Grad der Härte, und Dank dem Ornamentationsmodus, durch den sie eine überaus solide Musterung und Färbung erhalten. Die Platten werden aus einer Masse gebildet, die aus verschiedenen theils natürlich, theils künstlich durch Metalloxyde gefärbten Thonsorten und Quarz, sowie zur Frittung dieser Bestandtheile aus Feldspath besteht. In pulverisirtem Zustande werden diese farbigen Erden in eiserne Formen gelegt in denen Blechschablonen die Farbzeichnung markiren. Nachdem diese, nur ganz unten bestreut, herausgenommen sind, wird die Form mit eintöniger Masse aufgefüllt und diese so fest

gepreßt, daß sie in den Ofen gebracht werden kann. Die starke Glut bewirkt vollständige Sinterung und einen hohen Grad der Härte und Dichtigkeit. Sollen diese Platten außer dem Farbenmuster auch, was zur Hebung desselben nicht selten wesentlich beiträgt, noch erhabene, oder vertiefte Contouren erhalten, so werden diese durch Neze bewerkstelligt, die auf dem Boden der Form angebracht sind. Die Glasur vervollständigt, wenn wünschenswerth, die glänzende Wirkung des Ganzen. Solche Plättchen, die natürlich durchaus einheitlich in Größe, Stärke, Ton, Zeichnung hergestellt werden können, sind mit leichter Mühe auf der Wand zu befestigen in so glatter Fläche und in so dichtem Gefüge, daß die Nähte kaum bemerkbar sind, und das Ganze den Eindruck eines vorzüglich ausschablonirten Teppichs macht. Für die Wirkung kommt natürlich Alles auf die Zeichnung und die Farbestimmung an. Erstere muß selbstverständlich im Stile der Kirche, resp. der übrigen Wanddekoration gehalten und strenge durchgeführt sein, sie darf weder den Grundton zu viel bedecken, noch auch zu kleinlich geartet sein. Sie muß vielmehr, zumal wenn es sich um größere Flächen handelt, eine größere, sich nicht allzuhäufig wiederholende Musterung erstreben und diese deswegen auf mindestens vier Plättchen vertheilen. Die Farben dürfen den etwas durchsichtigen Majolikacharakter nicht verleugnen, weder zu schwer im Tone, noch zu groß in der Ausdehnung sein. Daß ein Sockel von einheitlicher dunkler Farbe nach unten, eine leichte ruhige Borte nach oben den Teppich abschließen muß, versteht sich von selbst. Werden Zeichnung und Farbe so gewählt, daß sie durch Formen, also mechanisch herzustellen sind, so wird der Preis ein verhältnißmäßig geringer sein, zumal wenn dazu wenige Formen genügen. Die gewöhnlichen Fußbodenfliese werden auch in dieser Hinsicht als maßgeblich betrachtet werden dürfen. Komplizirter und in Folge dessen kostspieliger wird das Verfahren, wenn zur Gewinnung des farbigen Dessins entweder eine größere Anzahl neuer Schablonenformen angefertigt werden muß, oder dasselbe auf die bereits gebrannten Platten, sei es aus der Hand direkt aufgezeichnet, sei es auch nur durch lithographischen Ueberdruck auf sie übertragen werden muß,

um sodann mit durchsichtigen Glasur- und opaken Emailfarben ausgemalt und ausgebrannt zu werden. Dieses Verfahren schließt natürlich als solches keine Zeichnung und auch fast keine Färbung aus, da auch hier die Farbenskala eine überaus reiche ist. Als Grundsätze aber für deren Feststellung und Auswahl werden zu gelten haben zunächst, daß diese musivische Ausstattung der unteren Wandpartieen die malerische der oberen an Reichthum nicht übertrifft, vielmehr an Einfachheit hinter ihr zurückbleibt, daß sie sich aber auch in Bezug auf koloristische Behandlung ihr unterordnet und harmonisch mit ihr verbindet. Sodann wird vor Allem der Flächencharakter zu wahren sein, namentlich auch in den Bändern und Borten, in denen der Schmuck sich zu konzentriren suchen wird. Außer den geometrischen Figuren, welche zumal in romanischen und frühgothischen Kirchen in der Regel die Musterung beherrschen werden, sind pflanzliche Ornamente, Ranken- und Blattwerk sehr angebracht, und den mittelalterlichen Stoffmustern werden vornehmlich die Motive zu entlehnen sein. Die bis zur Uner schöpfligkeit manchfaltigen Granatapfelmusterungen besonders die herrlichen flandrischen Sammetbrokate des fünfzehnten Jahrh., werden hier vor Allem ihren vorbildlichen Werth geltend zu machen haben. Wenn Thierfigurationen in die Zeichnung mitaufgenommen werden sollen, worauf in reicher zu behandelnden Friesen romanischen Stiles nicht leicht wird verzichtet werden sollen, dann ist auf die richtige Stilisirung derselben im Anschlusse an die Stoffe und Teppiche dieser Epoche, großer Werth zu legen. In Kreise, oder Polygone komponirte Bestien werden dem Charakter der früheren, Arabesken, durchdringende und belebende, mehr dem der späteren Zeit entsprechen. Für die Farben endlich werden die der Flächenmalerei einerseits, der Majolikatechnik andererseits entsprechenden Töne zu wählen sein, weder zu schwere, noch zu dunkle, noch in zu großer Ausdehnung. Reicher Wechsel mit wenigen Farben, in denen auf lichtem Grunde bräunlich, bläulich, gelblich wird prävaliren müssen, dürfte sich hier am meisten empfehlen.

Die vorstehend entwickelten Grundsätze sind maßgeblich gewesen für die Fliesen-

bekleidung, welche vor Kurzem in der Kirche Groß St. Martin zu Köln den Wänden der Seitenschiffe durch die Mosaikfabrik von Villeroy u. Boch in Mettlach ist zu Theil geworden. Diese, im 12. Jahrh. gebaute, im 13. Jahrh. erweiterte herrliche Abteikirche ist auf Grund eines von Essenwein entworfenen Gesamtplanes von Maler Kleinerg in Köln auf's Reichste ausgestattet worden. Während im Chortransepte und Mittelschiff Farbe und Gold in den figürlichen wie ornamentalen Partien vorherrschen, zeigen die beiden Bilderfriese im rechten wie im linken Seitenschiffe einfarbige Kontourfiguren auf ziegelrothem Grunde. Ungefähr 3 1/2 m über dem Fußboden beginnend, sind sie von der Feuchtigkeit und dem Salpeterausschlag, der die untere Partie verunstaltete, in namhafte Mitleidenschaft nicht gezogen worden. Diese Partie war aber allmählig in einen derartigen Zustand gerathen, daß Abhilfe als dringendstes Bedürfnis erschien. Die obengenannte Fabrik hat die schwere Aufgabe übernommen, für die es an jedem Vorbilde fehlte, und Maler Kleinerg hat dazu die Kartons besorgt. Der Zeichnung nach mußten sie sich in dem Formenkreise der Uebergangszeit bewegen, der Idee nach in dekorativen und sinnbildlichen Darstellungen, der Färbung nach sich in Einklang setzen mit der Oberwand, wie der ganzen Kirche, ohne auf den transluciden Charakter zu verzichten, den Material und Technik erfordern. Da die kleinen, sehr hoch angebrachten Rundfenster der Seitenschiffe, die zu dunkel verglasteten Fenstern des Chores und die diesen Uebelständen gegenüber auch lange nicht hell genug behandelten Glasgemälde der Westseite das Licht nur spärlich einlassen, so ergab sich die Nothwendigkeit, solches durch möglichst lichte Behandlung der Wände zu schaffen. Hatte die Malerei dieses Bedürfnis nicht hinreichend befriedigt, dann blieb diese Nebenaufgabe der Fliesenbekleidung vorbehalten. Vortrefflich ist sie von ihr gelöst und ein geradezu staunenerregender Effect geschaffen worden. Der Sockel besteht aus einer Reihe graphitirter dunklerer Platten, die mit Rippungen versehen sind, und darüber aus einer Reihe mit je einer erhabenen Rosette ausgestatteter heller Plättchen, die oben

wie unten ein Profil tragen. Drei schmale Ornamentenfriese, bestechend durch ihre glückliche Komposition, gliedern den eigentlichen Teppich in zwei breite Bänder, in denen konzentrische große Kreise durch kleinere verbunden werden. Die großen Kreise werden abwechselnd durch ein mit Blattwerk reich verziertes Kreuz und durch ein Paar von Ranken umgebener Fische belebt. Den kleinen Kreisen entsprechen Rosettchen, die in einzelne der rautenförmigen Maschen sich vertheilen, welche den Grund beleben, stahlblaue Linien auf hellgelbem Grunde. Den Abschluß bildet ein breiter Thierfries, üppig entwickeltes Rankenwerk, dessen einzelne Windungen fünf phantastische Bestien beleben. Die Hauptrankenzüge sind in durchsichtigem Braun, die Nebenverzweigungen mit ihren Blattausläufern in hellerem und dunklerem Gelb, die Thiere meistens in lichtem Blau ausgeführt, während der Grund die helle Farbe des eigentlichen Teppichs theilt. Vielleicht hätte sich dieser meisterhaft entworfene Fries als Abschlußborte noch besser gestaltet, wenn die dunkleren Töne seinem Grund, die helleren seinen Ornamenten vorbehalten geblieben wären. — Jedenfalls ist diese Plattenmosaik als ein in jeder Hinsicht vortrefflich gelungener Versuch zu betrachten, die unteren Partien der Kirchenwände auch des Langhauses zu bekleiden, als ein Beweis, daß diese so wichtige, weil auf einem überall empfundenen praktischen Bedürfnisse beruhende Frage in einer technisch wie künstlerisch vollauf befriedigenden Weise gelöst werden kann.

Mariä Verkündigung in der christlichen Kunst.

Von Pfr. Dezel in Eisenharz.

Wenn wir die Worte des Evangelisten Lukas (1, 26—29), in welchen er die Verkündigung erzählt, tiefer betrachten, werden wir zwar gewahr, wie still und unscheinbar, ohne Geräusch und ohne Gepränge der Evangelist seinen Bericht gibt, einfach und ohne allen Schmuck, gerade so wie der hl. Geist das große Mysterium vollzog. Aber bei all' dieser Einfachheit des Stiles wird uns doch eine gewisse Feierlichkeit des Vortrages nicht entgehen, mit welcher der hl. Schriftsteller die Erzählung begleitet und welche

auch von der ältesten Zeit an bewundert wurde.

In ausgezeichnete Weise wird Gabriel der Engel „von Gott“ gesendet, wie ein Brautwerber für den König des Himmels. Er wird gesendet, um Maria, die zweite Mutter des Menschengeschlechtes, zu jenem Gehorsame einzuladen, welcher die Wiederherstellung des Menschengeschlechtes in jenen Stand der Gottwohlgefälligkeit ermöglichen soll, aus welchem dasselbe durch den Ungehorsam der vom Satan-Engel verleiteten ersten Menschenmutter Eva gefallen war. Die Anrede des himmlischen Boten, die Feierlichkeit seines Grußes und die hohe Lobpreisung, die in ihm sich ausdrückte und die nach Sinn und Endzweck ihr zunächst noch unerfaßlich war, erfüllte ihre Seele mit „Schrecken“, d. h. aber nicht mit Bestürzung, welche die Besonnenheit stört, sondern mit jenem Schauer, welcher dem unmittelsbaren Vernehmen und dem Dunkel der göttlichen Rathschlüsse gegenüber auch die heiligen und in Wegen der Gnaben erfahresten Seelen anwandelt. Maria kannte zwar die Weissagung für das Haus David „Siehe die Jungfrau wird empfangen“ u. s. w. (Jf. 7, 14) und glaubte daher, daß es geschehen werde und könne, doch das „wie es geschehen werde“, hatte die Weissagung nicht offenbart und auch der Engel ihr noch nicht gesagt. Daher ihr „Schrecken“, weil sie sich wohl bewußt war, daß sie zu makelloser Jungfräulichkeit sich ewig dem Herrn verlobt hatte. Nachdem sie aber den erbetenen Aufschluß erhalten, erfährt sie sogleich das heiligste Geheimniß und unterwirft sich als „Magd des Herrn“ vollkommen dem göttlichen Willen. Mit dem Ausspruche „mir geschehe nach Deinem Worte“ gibt sie ihre besondere Einwilligung in den Rathschluß der Menschwerdung Gottes, und dies war denn auch der anbetungswürdige Augenblick, in welchem dieser Rathschluß sich verwirklichte und „das Wort Fleisch geworden ist“. (Joh. 1, 18).

Um nun diesen erhabenen Vorgang, wie ihn die hl. Schrift uns erzählt, und das erhabene Geheimniß desselben uns vor Augen zu führen, hatte die christliche Kunst einen doppelten Weg eingeschlagen: entweder hatte sie sich aus den Worten der hl. Schrift mehr die historische Begebenheit als das Mysterium zum Vorwurfe genommen und zwar mit Darstellung aller Dertlichkeiten und Umstände, und hatte dann hiezu hauptsächlich die apokryphen Evangelien beigezogen, oder sie behandelte die Verkündigung nur allein als Mysterium, mit Beiseitelassung aller untergeordneten Dinge, indem sie sich nur auf die zwei Personen, Maria und den Engel,

beschränkte, die dann gerade so viel Stellung und Ausdruck erhalten, als nothwendig ist, um sie zu einander in Beziehung zu bringen, überhaupt nur so viele Beigaben in Bewegung und Geberde haben, um die mystische Idee zur Anschauung bringen zu können.

Wann nun beginnt die Verkündigung Mariä in den Bilderkreis der christlichen Kirche einzutreten? Es herrscht hierüber keine vollständige Uebereinstimmung. Was das Fest der Verkündigung anlangt, so begegnen uns hierüber, wie über die Marienfeier überhaupt, in den ersten vier Jahrhunderten keine sichern Nachrichten, wohl aber Zeugnisse von der Verehrung Mariens.¹⁾ Erst in den Kämpfen des Nestorianismus und Monophysitismus, sowie durch die Angriffe der Antidikomarianiten, des Jovinian, Helvidius und Bonosus sah sich die Kirche veranlaßt, die Gottesmutterchaft und hohe Würde Mariens zu wahren und durch Feste zu fixiren. Auch ist nicht mit Sicherheit nachzuweisen, daß literarische Quellen vor dem Konzil zu Ephesus (431) bildliche Darstellungen der Verkündigung erwähnen.²⁾ Daraus, sowie aus dem Umstande, daß kein einziger Schriftsteller vor dem Jahre 431 eine Marienkirche erwähne (ist übrigens nach Kraus l. c. nicht richtig), hat der protestantische Gelehrte Dr. Th. Hach in einer Abhandlung „die Darstellungen der Verkündigung Mariä im christlichen Alterthum“³⁾ den Beweis führen wollen, daß vor dem Konzil zu Ephesus die Verkündigung Mariä niemals Gegenstand der Darstellung durch die bildende Kunst gewesen sei. Dieser Beweis wäre nun allerdings erbracht, wenn ein Bild in der Katakombe von St. Priscilla, das von den gewichtigsten christlichen Alterthumsforschern als ein Verkündigungsbild angesehen wird, wirklich kein solches wäre. Es ist ein Fresko, das seinem Stile nach dem 3. Jahrhundert angehört und eine Matrone zeigt, die mit Tunika und Pallium bekleidet und mit dem Schleier auf dem Haupte auf einem Lehnstuhle sitzt. Sie ist mit einem vor ihr stehenden Manne im Gespräche, der mit Dalmatika und Pallium angethan ist, das er mit der linken Hand zusammenhält, während er die Rechte mit dem Zeigefinger gegen die Frau deutend ausstreckt, die mit ihrer Linken eine abweisende Geberde macht. Die meisten und

¹⁾ Vgl. Kraus, Real-Encyclopädie der christl. Alterthümer. Freiburg 1882. Bd. I. Artikel „Feste“ p. 495.

²⁾ Näheres hierüber bei Kraus, R.-E. II. 934.

³⁾ Vgl. „Zeitschrift für kirchl. Wissenschaft und kirchl. Leben“ von Luthardt. Leipzig. VI. Jahrg. 1855 p. 379 ff.

wie gesagt auch die gewichtigsten Autoren: d'Agincourt, Martigny, Grimouard de St. Laurent, Rohault de Fleury, Garucci, de Rossi, Kraus, Lehner u. a. sahen darin die Verkündigung Mariä, während der protestantische Autor V. Schulke nur eine einfache Familienszene, Davin aber — gewiß seltsam! — darin Susanna und Christus erblicken will. Auch Hach schließt sich den Gründen Schulke's (Arch. Stud. S. 184) an, die er in drei Punkten zusammenfaßt: 4) der erste ist „die Thatsache, daß die altchristliche Kunst erst in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts diese Szene aufnimmt, während dieses Gemälde spätestens der Mitte des 3. Jahrhunderts angehört“. Allein diese „Thatsache“ soll ja gerade bewiesen werden; also liegt hier eine petitio principii vor, wie Kraus mit Recht bemerkt. „Die ältere Kunst“, heißt der 2. Grund, „stellt bis zum Ende des 4. Jahrhunderts Maria nie ohne den Jesusknaben dar.“ Allein andere Gelehrte halten das nicht für so ausgemacht, als hier vorgebracht wird. 5) Wir haben Goldgläser, die den unumstößlichen Beweis geben, daß gerade auch in der ältesten Periode Maria ohne das Kind dargestellt wurde. Garucci 6) publizirt einige Goldgläser mit dem Bilde der hl. Jungfrau — ohne das Jesuskind — in der Gestalt der Orante, wo der Name Maria die Identität mehr als zur Genüge feststellt. Einmal erscheint die hl. Jungfrau an der Seite der hl. Anna, einmal mit der hl. Agnes und ein anderes Goldglas zeigt uns die hl. Jungfrau als Orante zwischen Petrus und Paulus, jedesmal mit der Inschrift „Maria“. Noch interessanter ist die Darstellung auf einem Relief von einem Grabe der Krypta der hl. Magdalena in S. Maximin in der Provence, wo die hl. Jungfrau ebenfalls als Orante mit erhobenen Händen betend dargestellt ist. Ueber ihrem Haupte steht die Inschrift: MARIA VIRGO // MINISTER DE // TEMPVLO GEROSALE. 7) Abgesehen aber auch hievon, kann doch bei dem Bilde von St. Priscilla das Fehlen des Christuskindes kein Beweis dafür sein, daß wir es hier nicht mit einem Verkündigungsbilde zu thun haben; dieses Fehlen ergibt sich hier ja doch von selbst. Am schwächsten ist noch schließlich der dritte Grund, „daß die Darstellung der

Annunciation, wo sie zuerst in der altchristlichen Kunst auftritt, sich an eine apokryphische Quelle anlehnt“. Ohnerachtet der schon gemachten Bemerkung, daß ja nicht ausgemacht ist, wo und wann zuerst diese Darstellung auftritt, ist nicht einzusehen, warum, wenn ein Künstler des 5. Jahrhunderts sich in der Darstellung der Verkündigung an die Apokryphen gehalten, dies auch ein solcher im 3. Jahrhundert gethan haben müsse; es kann sich ja letzterer ebenso gut an den Wortlaut der hl. Schrift gehalten haben. Und das ist auch bei dem Bilde von St. Priscilla wirklich der Fall. Wir sehen gleichsam die hl. Jungfrau — ihre Handbewegung sagt es deutlich — die Worte aussprechen: „Wie kann das geschehen, da ich keinen Mann erkenne?“ und sehen auch die Antwort des Engels: „Die Kraft des Allerhöchsten wird dich überschatten“ deutlich in der rechten Hand mit dem vorgestreckten Zeigefinger nach der Sitzenden ausgedrückt. So lange keine bessern Gründe vorgebracht werden können, darf man hier unbedingt ein Verkündigungsbild annehmen, denn schon der erste Anblick des Originals selbst in den Katakomben führt uns darauf. Es ist in diesem ersten Verkündigungsbilde die Thatsache nur allein als Mysterium behandelt, mit Beiseitelassung aller untergeordneten Dinge; wir sehen nur die zwei Personen Maria und den Engel und der Vollzug des heiligsten Geheimnisses ist nur in dem Hebegeflus der Hände angedeutet.

Die nun folgenden altchristlichen Darstellungen der Verkündigung betonen mehr das historische Moment und dessen Zufälligkeiten; da sich bei der Kürze des evangelischen Berichtes nicht viele Umständlichkeiten herbeiziehen ließen, griffen die Künstler nach den apokryphischen Nachrichten und zwar nach denen des Protoevangelium Jakob. Hier wird erzählt, daß Maria von dem Priester im Tempel die Purpurwolle zum Spinnen erhalten und mit derselben nach Hause gegangen sei. „Eines Tages“, wird dann weiter erzählt, „gieng sie mit einem Krüge hinaus, um Wasser zu schöpfen. Da erscholl eine Stimme: Sei gegrüßt, Gnadenvolle, der Herr ist mit Dir, Du bist ebenedeiet unter den Weibern. Sie schaute zur Rechten und Linken, woher diese Stimme käme. Erschrocken gieng sie in ihr Haus, setzte den Wasserkrug nieder, nahm den Purpur, setzte sich auf den Stuhl und spann. Und siehe der Engel des Herrn stand bei ihr und sprach: Fürchte Dich nicht, Maria, denn Du hast Gnade vor Gott gefunden u. s. w.“ Die älteste derartige Darstellung (nach V.

4) Vgl. Zeitschrift für kirchl. Wissenschaft u. s. w. p. 427.

5) B. V. Lehner, Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten. Stuttgart. 1881. p. 328.

6) Vgl. Kraus, N.-E. Art. „Marienbilder“ p. 361.

7) Abbildungen hievon auch bei Lehner Taf. VIII. 77—81. 88.

8) Lappehorn, Außerbibl. Nachrichten oder die Apokryphen. Paderborn 1885. p. 26.

Schulke wäre es die älteste Darstellung des Sujets überhaupt) ist ein Sarkophagrelief aus S. Francesco in Ravenna.⁹⁾ Auf der linken Seite sitzt Maria, Stola und Kopftuch, auf einem Stühlchen ohne Lehne. In der erhobenen linken Hand hält sie einen Spinnrocken, dessen unterer Theil abgebrochen ist. Vor ihr gegen rechts steht ein Korb mit der purpurgefärbten Wolle. Rechts steht der bekleidete und geflügelte Engel, in der linken Hand einen Stab haltend; die rechte Hand, die zur Begleitung der Anrede erhoben war, ist abgebrochen, wie auch die gleiche bei Maria. Das Relief soll nach Schulke¹⁰⁾ dem Anfang des 5., nach Hach¹¹⁾ aber wahrscheinlich eher dem ausgehenden 5. oder dem beginnenden 6. Jahrhundert angehören.

Nach der Erzählung des Protoevangelium würde die Verkündigung Mariä in zwei Akten verlaufen sein: der erste würde die Scene am Brunnen, wo Maria Wasser schöpft, enthalten, und der zweite würde uns in das Haus der hl. Jungfrau führen, wo sie mit Spinnen der Purpurwolle beschäftigt ist. Beide Scenen finden wir seit dem 5. Jahrhundert, und es sind uns folgende Monumente¹²⁾ aus altchristlicher Zeit hievon erhalten und zwar von der Scene des Wasserschöpfens:

1) Ein Elfenbein-Buchdeckel, früher in S. Celso zu Mailand, jetzt in der Kathedrale daselbst. Der geflügelte Engel steht vor der auf den Knien vor dem Quell liegenden und mit einer Hybrida Wasser schöpfenden Maria, welche sich erschrocken umwendet. Das Relief wird ins 6. Jahrhundert gesetzt, doch läßt das Fehlen des Nimbus bei beiden hl. Gestalten vielleicht noch auf's 5. schließen.

2) Eine Elfenbeintafel des South Kensington Museum n. 149 zu London, wird ins 6.—7. Jahrhundert gesetzt und als „italienisch“ bezeichnet.

Die Scene des Wollspinnens, welche als die zweite und entscheidende populärer war, findet sich auf folgenden Denkmälern:

1) Auf dem Mosaik Sixtus III. in S. Maria Maggiore zu Rom (gefertigt zwischen 432 und 440). Wir sehen hier links ein Gebäude mit geschlossener Pforte stehen, über welcher ein Schild aufgehangen ist.

⁹⁾ Abbildung bei Lehner Taf. VII. 69.

¹⁰⁾ Archäol. Stud. 211 ff.

¹¹⁾ a. a. D. 428.

¹²⁾ Wir geben die nachfolgende Aufzählung nach Kraus, R.-E. Bd. II. 936 ff. Die näheren Nachweise des.

Dann folgen zwei geflügelte und nimbirte Engel mit Dalmatika und Pallium bekleidet und mit Sandalen an den Füßen; hierauf Maria ohne Nimbus in reich gesticktem Kleide mit einem Kleinod auf der Brust, ein edelsteingeschmücktes Diadem auf dem Kopfe und Ringe in den Ohren, auf einem polsterbelegten Sitz mit Fußbänkchen, den Spinnrocken an der rechten Seite und eine lange Flocke von Wolle in den Händen haltend, aufmerksam und erstaunt aufhorchend. Rechts neben ihr steht ein dritter Engel in derselben Erscheinung, wie die beiden andern. Alle drei sind theils segnend, theils bewundernd, theils zurend mit dem Wunder beschäftigt, das eben vor sich geht; denn über dem Haupte Mariens schwebt von links her die Taube als Symbol des hl. Geistes, von rechts her ein vierter Engel, der ebenso gekleidet ist, wie die übrigen, nur daß er bloße Füße hat, in den Wolken. Lehner¹³⁾, dessen Beschreibung wir bisher gefolgt sind, hält diesen für den eigentlichen Verkündigungengel, während die drei stehenden die gewöhnliche himmlische Gesellschaft ausmachen, die z. B. der hl. Ambrosius und schon das Protoevangelium der Jungfrau beigibt. Doch scheint mir eher derjenige der Verkündiger der himmlischen Botschaft zu sein, der unmittelbar vor der hl. Jungfrau steht und zu ihr gewendet die Rechte sprechend erhebt.

2) Auf einem Delfläschchen von Monza aus der Zeit Gregors d. Gr. steht der Engel geflügelt mit Nimbus, wie auf dem Mosaik noch ohne Scepter, vor der Jungfrau, welche sich von ihrem Stuhle erhoben hat und anscheinend die Wolle aus einem Korbe zieht.

3) Auf dem Elfenbein der Sammlung Trivulzi zu Mailand steht der Engel geflügelt und mit Scepter vor der ebenfalls aufgerichteten Jungfrau. Diese hat zu ihren Füßen einen kleinen Korb, in welchem die Spindel u. s. f. sichtbar ist. 5.—6. Jahrhundert.

4) In der Evangelienhandschrift des Rabulas zu Florenz aus dem J. 586 steht der Engel, geflügelt, mit Nimbus und Scepter, ebenso wie Maria, die gleichfalls mit Nimbus, Tunika und Pallium sich vor ihrem Stuhle und auf der diesen tragenden Stufe, angesichts eines Gebäudes aufgerichtet hat und die Wolle aus einer Art Urne herauszieht.

5) Ähnlich auf einem geschnittenen Steine des Cabinet des médailles zu Paris.

¹³⁾ a. a. D. S. 300 f.

6) Einen zweiten in derselben Sammlung erwähnt Rohault de Fleury (La ste. vierge I. 78, pl. IX.).

Auf all diesen Darstellungen sieht man den Korb und die Urne, aus welcher die hl. Jungfrau eben den Wollfaden herauszieht. Auf andern sieht man nicht den Korb, sondern nur die Spindel, so:

7) Eine Platte vom Elfenbeinstuhl des hl. Maximianus bei Olivieri in Pesaro, um 556 entstanden. Maria sitzt unter einem Gebäude auf ihrer Kathedra, anscheinend einem geflochtenen Korbstuhle, die Spindel in der Linken. Der Engel steht, geflügelt, mit dem Scepter vor ihr. Beide ohne Nimbus.

8) Elfenbeinbuchdeckel in Paris. Engel, geflügelt und mit Nimbus und Scepter, steht vor der ebenfalls mit dem Nimbus geschmückten, in einem geflochtenen Stuhle sitzenden Madonna, welche die Spindel wieder in der Linken hält.

9) Elfenbein der Sammlung Trivulzi in Mailand. Engel und Maria ohne Nimbus. Der Engel ungeflügelt, aber mit dem Scepter, Maria mit der Spindel, stehend.

10) Mosaik aus der Zeit Leo's III. in S. Nereo ed Achilleo in Rom. Engel mit Flügel und Scepter, Maria sitzend mit der Spindel, beide mit Nimbus.

11) Elfenbeinpyxis aus der ehemaligen Hahn'schen Sammlung in Hannover, jetzt wahrscheinlich in Paris.

Alle diese Darstellungen lehnen sich an die Apokryphen an und betonen so mehr, wie gesagt, das historische Moment in der Verkündigung; ihnen läßt sich nur ein einziges Denkmal aus dieser altchristlichen Zeit gegenüber stellen, das mehr das Mysterium zeigt und also einfach das Luthasevangelium wiedergibt: es ist eine Elfenbeinplatte von einem Kästchen oder Buchdeckel in der Bihl. nationale zu Paris, welche zwischen dem 5. bis 7. Jahrhundert entstanden sein soll.

(Fortsetzung folgt.)

Neresheimer Marmor.

Wer hätte nicht schon beim Anblick der marmorreichen Kirchen Tirols und Italiens Anwandlungen von Neid empfunden, wenn er des eigenen marmorlosen Landes gedachte, das dem kirchlichen Kunststreben kein so kostbares und dankbares Material zur Verfügung stellen kann. Aber fast scheint es, als seien wir nach dieser Hinsicht reicher als wir

wußten. Daß da und dort auch in unsern Bergen ein Körnchen Marmor sich finde, war ja wohl bekannt; aber der Gedanke der Ausbeutung derartiger Lager kam nicht auf, weil man ihnen keinen erheblichen Umfang zutraute und weil die gefundenen Proben nicht gerade auf höhere Qualitäten von Marmor wiesen.

Da kam im vorigen Sommer aus Neresheim und Umgegend die Freudentunde, daß man auf Marmorlager gestoßen sei, welche zu größeren Hoffnungen berechtigten, und es haben die Nachforschungen Resultate zu Tage gefördert, welche den Optimisten bedeutendes Uebergewicht über die Pessimisten und Zweifler verschafften. Die Befürchtung, man möchte es auch hier mit ganz gewöhnlichem, geschichteten und lagerhaften Juramarmor zu thun haben, hat sich in die freudige Ueberzeugung umgesezt, daß dieses Lager gewachsener Marmorberg ist und durchweg gesunde, kompakte Blöcke von seinem Korn und gut polirbarer Qualität zu liefern im Stande ist; man hat bereits Blöcke von 2½ Kubikmeter Umfang und mehr gebrochen. Das ganze Lager scheint von großer Ausdehnung und Mächtigkeit, da es nicht nur am Berg in einer Länge von ca. 3000 Meter sich verfolgen läßt, sondern auch über die Thalsole hinüberläuft und an der jenseitigen Bergwand sich wieder zeigt. Auch in der Nachbarschaft von Neresheim, in Dunstelingen, Köfingen, Schloßberg, Trugenhofen zeigen sich Marmorlager; ¹⁾ der Köfinger Stein soll nicht die schöne Färbung haben wie der Neresheimer aber ebenso kompakt sein wie dieser und der Schloßberger; der Dunstelinger ist sehr schön weiß und zeigt interessante Pflanzenabdrücke, scheint aber an Kompaktheit hinter dem Neresheimer zu stehen; der Trugenhofener übertrifft den letzteren an Schönheit der Färbung. Den Neresheimer selbst vergleichen Kenner mit dem italienischen und französischen Marmor, was Aderung und Färbung anlangt, ja sie räumen vor diesem ihm einen Vorzug ein, wegen seiner durchaus tüchtigen Gesundheit und größeren Politurfähigkeit. Vor mir liegen zwei Proben; die eine Tafel zeigt fleischrothe, mit gelb untermischte Färbung mit dunkelbrauner Streifung, ein wirklich schönes, ebenso lebendiges, als harmonisch-zuhiges Farbenpiel; die andere ist dunkler und eintöniger, braungelb mit helleren und dunkleren Streifen. Die sonst noch vorkommenden Nuancirungen sind sehr mannigfaltig und reich.

¹⁾ Neuerdings kommen auch aus Mühlheim bei Tuttlingen Nachrichten von reichlichen und schönen Funden.

Die Stadt Neresheim hat begonnen, ihr Lager aufzuschließen, und bietet das Rohmaterial zum Verkauf an; die Preise für den Kubikmeter roh gehauenen Marmors bewegen sich zwischen 70 und 90 M.; die Wagenladung Steine kostet von Neresheim nach der nächsten Bahnstation 9—10 M. Es wäre sehr zu wünschen, daß auch in Neresheim, — wie in Schloßberg unseren Erkundigungen nach schon vorgeesehen ist, — in Bälde, wenn auch für den Anfang im Kleinen, eine Säge in Betrieb gesetzt würde, so daß wenigstens Platten und Plättchen geliefert werden könnten.

Es ist nun wohl die Zeit gekommen, wo wir auch bei uns einer reicheren Verwendung von Marmor warm das Wort reden dürfen und wo unsere heimische Kunst durch Verwendung dieses Edelmateri als in ihre Gebilde solide Pracht und erwünschte Abwechslung bringen kann. Wir wollen namentlich darauf aufmerksam machen, in welcher dankbarer Weise Marmor mit Eichenholz und andern Steinen bei Altarbauten kombinirt werden kann. Wo die Mittel reichen, die Altarplatten aus Marmor zu erstellen, ist dies unbedingt zu empfehlen; für Portaltia ist Marmor ohnedies das beste Material; hat der Altar die hohle Mensaf orm, so können die Säulenschäfte aus Marmor genommen, auf einen Sockel von rothem Sandstein gestellt und mit einem Kapitell aus demselben Stein gekrönt werden; selbst in hölzerne Altartische können marmorne Säulen eingefügt werden. Ferner empfiehlt sich der Marmor ganz besonders für die Leuchterstufen schon im Interesse der Reinlichhaltung derselben; natürlich wird er auch hier nicht in Blöcken auf den Altar gesetzt, sondern in Plättchen in Holzrahmen eingelassen; ein vergolbeter oder schwarz ebenirter Rundstab leitet dann vom Holz zum Stein über. Die Marmorplatten könnten noch so eingerichtet werden, daß man sie zum Zweck der Säuberung aus dem Falz leicht herausnehmen und wieder einschieben könnte. Gewiß sehr zur Zierde würde sodann dem Altar gereichen eine marmorne Predella, und wo die Form des Altars darnach ist, eine marmorne Retable, gleichfalls hergestellt mit in Holzrahmen eingelassenen Marmortafeln; diese könnten durch den Stichel eine schöne, mit Farben oder Gold auszuziehende Ornamentation erhalten. Aber auch die Bekleidung der Mauerwände zu den Seiten des Altars und der untern Theile der Chorwände könnte der Marmor übernehmen, sei es, daß man Plättchen oder große Platten dazu verwen-

dungs material in guter Abwechslung könnte ein schöner Effekt erzielt werden.

Weiterhin können für die Verwerthung von Marmor noch in Betracht kommen: das Suppebanäum, die Altarstufen, die Kommunionbank, der Taufstein, das Weihwasserbecken, der Kanzelfuß, der Sockel zum Osterleuchter u. s. w.

Es wird sich wohl später noch Gelegenheit geben, sowohl über die Bezugsbedingungen unseres einheimischen Marmors den Lesern Näheres mitzutheilen, als die Frage nach der besten Verwendung desselben zum Schmucke der Kirchen eingehend zu erörtern. Vorderhand genüge es, das Interesse für dieses Edelgestein geweckt zu haben. —

Literatur.

Über Kirchen und Kirchenbau in Salzburg. Drei Vorträge gehalten von Adolf R. von Steinhäuser. 2. Aufl. Salzburg, Dieter 1885. 160 S. Preis 2 M.

Für eine Herbstreise, auf welcher das Verlangen nach landschaftlicher Schönheit mit dem nach Kunstgenüssen befriedigt werden könnte, ist ein Ausflug nach Salzburg und Umgebung sehr anzurathen. Salzburg selbst ist mit seinen 33 Kirchen die (relativ) kirchenreichste Stadt Deutschlands und die Landschaft Salzburg (Flachgau, Pongau, Pinzgau, Lungau) hat 282 Kirchen, darunter 8 romanische, 119 ganz gothische, 37 mit gothischen Baubestandtheilen, dazu noch die ins 5. Jahrhundert in die Zeit des altrömischen Zuavum zurückreichenden Grottenkirchen in der Mönchsbergwand bei St. Peter, die St. Rupert-, Ägid- und Maximus-Kapelle oberhalb des St. Peter-Friedhofs, die mit den römischen Katakomben verwandt sind. Für eine Studienreise in diese interessante Gegend können wir das vorliegende Schriftchen nicht genug empfehlen. Es ist mit aller Sachkenntniß geschrieben, in einer Form, welche nicht bloß von der Klarheit der Auffassungen und Anschauungen des Verfassers zeugt, sondern auch von seiner warmen Kunstbegeisterung. In liebenswürdigster, unausdringlicher Weise schaltet derselbe einen kurzen Unterricht über die Stile, Phasen und Perioden kirchlicher Baukunst ein, um auf die Besichtigung der Kirchen vorzubereiten und an den Kirchen selbst seine Sätze zu demonstrieren; auch über Renaissance, Rococo und Bopf, Worte und Dinge, an welche ganze Sandbänke von Mißverständnissen, Vorurtheilen und Irrthümern sich angeheftet haben, werden vortreffliche orientirende Bemerkungen gegeben. Das Büchlein will nicht eigentlich als Kirchenführer auftreten, ist vielmehr aus Vorträgen entstanden; aber ein Register ermöglicht den unmittelbaren Gebrauch beim Reisen. —

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. 8.

1886.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frs. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94 zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

Ein kirchlicher Neubau im frühgothischen Stil.

Wir unterbrechen für diesmal die Grammatik der kirchlichen Baukunst, um die Besprechung eines Neubaus einzuschalten, dessen Vorführung den Zwecken und Zielen der Grammatik sich wohl anschließt und eingliedert. Denn der Plan dieses Neubaus, welchen die Beilage im Grundriß, im Längenschnitt und Querschnitt, in einer Längensicht, Ansicht der Fassade und des Chores zur Anschauung bringt, kann als reines und ächtes Produkt der Frühgothik für klare Erfassung des Wesens der letzteren um so mehr beitragen, je mehr in ihm die konstruktive Seite betont ist.

Der Neubau einer Kirche in Dotternhausen bei Balingen war eine Sache der Nothwendigkeit. Der stattliche, am Fuß des Plattenberges, an der Poststraße von Rottweil = Schömberg = Balingen gelegene Marktflecken zählt 800 Einwohner; das vom schwäbischen Meister der Gothik, Hofbaudirektor von Egle im spätgothischen Stil umgebaute Schloß des Herrn von Gotta dient ihm zur Herde. Bisher hatte man sich mit einer Kirche beholfen, welche entfernt nicht den für die Gemeinde nötigen Raum bot. Als das Stiftungskapital die Höhe von 116 000 M. erreicht hatte, beschloß man, an die Ausführung eines Neubaus zu gehen. Denn eine Erweiterung der inmitten des Dorfes auf einem Hügel gelegenen alten Kirche erwies sich als unthunlich und nicht zum Ziele führend, selbst an eine Einbeziehung des alten Baues in den Plan des Neubaus oder an eine kapellenartige Anschiftung des ersteren an letzteren ließen die räumlichen Verhältnisse so wenig denken als die überaus traurige Gestalt der bisherigen Kirche. Ja nicht einmal den Thurm, der in seinem Untergeschoß noch einige

Reminiscenzen an den früheren gothischen Bau bewahrt hatte, konnte man beibehalten, weil er allzu quer im Wege stand.

Somit war der Abbruch des ganzen alten Baues nicht zu umgehen. Er hatte folgende Größenverhältnisse:

Länge incl. Chor . . .	24,22 m
Breite	8,83 m
Höhe bis zur Holzdecke .	6,75 m
Breite des Thurmes 6,3 u.	6,0 m
Höhe bis zur Haube . . .	19,20 m

Die Abbruchskosten, incl. Reinigung und Beiseitejaffung des alten Materials betragen

für den Maurer	660 M.
für den Zimmermann . .	230 M.
	890 M.

Nun konnte mit dem Neubau begonnen werden. Pfarramt und Stiftungskollegien hatten in der wichtigen Angelegenheit den seligen Prälaten Schwarz beraten, welcher seinerseits den Architekten Cades für Fertigung eines Entwurfs empfahl. Der von diesem Meister vorgelegte Plan hatte die Genehmigung des bischöflichen Ordinariats erhalten und war von dem Stiftungsrath zur Ausführung acceptirt worden.

Der Baumeister wählte, wie die Risse der Beilage zeigen, den frühgothischen Stil. Er verräth ebenso seine Schulung durch Egle, wie seine Bekanntschaft mit den hochwichtigen Kirchenbauten des Elsaßes, an welche manche Anklänge erinnern.

Unserem Auge zeigt sich eine dreischiffige basilikale Anlage von respektablen und, wie schon auf dem Papier zu sehen ist, sehr harmonisch abgewogenen Dimensionen. Es beträgt

die Mittelschiffweite im Licht	7,50 m
die Mittelschifflänge „ „	25,47 m
die Seitenschiffweite „ „	3,71 m
die Gesamtlängeweite . . .	16,32 m
die Chorweite	6,4 m

die Chorlänge	8,97 m
„ Gesammtlichtlänge .	35,14 m
„ Sakristei 5,5 × 3,9 .	21,45 qm
„ Seitenschiffhöhe bis zum Gewölbescheitel	6,60 m
„ Seitenschiffhöhe bis zum Dachgesims (außen)	6,30 m
„ Mittelschiffhöhe bis zur Holzdecke . .	11,75 m
„ Mittelschiffhöhe bis zum Dachgesims (außen)	11,30 m
„ Chorchöhe bis zum Schlußstein	9,70 m
„ Thurmhöhe bis zur Oberkante des Dachgesimses	23,3 m
„ Thurmhöhe bis zur Helmspitze	40,3 m

Die Kirche hat 540 Sitzplätze und faßt im Ganzen ungefähr 600 Personen.

Die Mauern sind aus Tuffstein vom Berathal (außen kein Verputz), die Portale, Gewölberippen, Kapitelle, Säulen von Binsdorfer Werkstein, alle übrigen Steinhauerarbeiten von Keuper sandstein von Zimmern u. d. Burg. Das Dach ist mit gewöhnlichen Platten, der Thurmhelm mit Schiefer gedeckt.

Der Chor und die beiden Nebenschiffe sind mit einem Kreuzgewölbe versehen; dagegen wurde im Mittelschiff auf ein Gewölbe verzichtet; so konnte diese Höhe und Breite erzielt werden, ohne daß die Sargwände und Säulen eine besondere Verstärkung erhielten. Den Chor versehen 4 große Fenster reichlich mit Licht; weil die Fenster der Nebenschiffe keine bedeutende Höhe haben, erhielt die Schlußwand des Langhauses die 3 großen verbundenen Fenster, welche auch von der Orgel freigelassen werden und einen Strom von Licht in die Kirche leiten. Im Thurm ist der Einfachheit wegen der quadratische Grundriß durch alle 3 Stockwerke beibehalten; er steht zwischen Chor und Langhaus, für gewöhnliche Kirchenbauten, bei welchen die Möglichkeit einer Vergrößerung immer offen bleiben muß, die einzig richtige Stellung.

Am 12. Juni 1885 war der Abbruch der alten Kirche vollzogen; am 18. Juni begannen die Arbeiten des Neubaus; am 16. November waren die Seitenschiffe auf Dachgesimshöhe gefördert und mußten für

dieses Jahr die Arbeiten eingestellt werden. Am 12. April 1886 wurden sie wieder aufgenommen, am 15. Juni waren die Dachstühle aufgeschlagen. Bis Herbst ist die Vollendung des Baues sicher.

Es wird nun ohne Zweifel dieser Plan doch manchem Auge fremd und ungewohnt vorkommen; manches Auge wird wohl nach Zielen suchen, die aus den Streben aufschließen, es wird vergeblich nach dem Blatterschmuck der Kapitelle fahnden oder nach Kreuzblumen, in welchen die Giebelseite und die Strebpfeiler auf- und ausblühen würden; ja endlich wird es starr auf den Fenstern haften bleiben, und den Mangel des Maßwerks nicht verstehen können. Daher ist es nötig, über den Charakter des Baues, welchen manche allzu hart und herb finden könnten, etwas zu sagen.

Das Raumbedürfnis der Gemeinde einerseits, die vorhandenen und verfügbaren Mittel andererseits waren die bestimmenden Mächte, welche den Baumeister veranlaßten, gerade diesen Stil zu wählen und die frühgothische Struktur mit aller Konsequenz und Strenge, aber unter Verzicht auf alle entbehrliche Ornamentation durchzuführen. Es wäre natürlich ein Leichtes gewesen, den Fenstern Maßwerk, den Säulen schmucke Kapitelle zu geben, die Strebpfeiler zierlich in die Höhe zu bilden, den Portalen eine reichere Anlage zu verleihen; hier wurde davon abgesehen, weil man diese Ornamentik nicht durch eine unnötige Steigerung der Ausgaben, am allerwenigsten auf Kosten des Raumes oder der soliden Konstruktion erkaufen wollte. So allein ist es möglich geworden, um solchen Preis eine dreischiffige Kirchenanlage von diesen Dimensionen zur Ausführung zu bringen und einen Bau zu erstellen, der nach innen und außen ein reiches Architekturbild bietet. Denn mit dem Verzicht auf äußere Ornamentik ist nicht auch auf ästhetische und harmonische Wirkung verzichtet. Dieser Bau wird vielmehr seines ästhetischen Eindrucks sicherer sein, als mancher, der mit Ornamenten überwuchert ist, und zwar deswegen, weil hier die Hauptsache geordnet und die Grundbedingung aller architektonischen Schönheit erfüllt ist: die Richtigkeit der Konstruktion und die Harmonie der Verhältnisse.

Dies ist so sehr die Hauptsache, daß auch eine noch so reiche Fülle äußerlicher Ornamentik es nicht zu ersetzen, nicht einmal seinen Mangel zu verdecken vermag, und daß, wo dieses in Ordnung ist, man sich mit einem Minimum von Dekoration begnügen und doch noch wahre Kunstwirkung erzielen kann. Die Verhältnisse des vor uns liegenden Bauplanes sind aufs sorgfältigste zu einander gestimmt. Die Wahl der Dimensionen, der Höhe, Breite, Länge, der Größe des Chors gegenüber dem Langhaus beruht auf genauen Messungen, die an alten Bauten, namentlich im Elsaß, angestellt wurden. Der Detailbildung der architektonischen Glieder ist die größte Sorgfalt zugewendet. Was daher der Plan an Dekoration entbehrt, bringt er mehr als herein durch die Macht der konstruktiven Elemente, durch die Richtigkeit der Verhältnisse, durch die streng stilistische Durchbildung und durch die solide Einfachheit, welche den Eindruck des Ernstes und der Würde hervorruft.

Es muß jeden Freund wahrer Kunst in der Seele freuen, einem Werk von diesem Charakter zu begegnen in einer Zeit, wo die Oberflächlichkeit und die Gedankenschwäche auch in die Kunst und auch in die ernsteste aller Künste, die Architektur, eingedrungen ist und angefangen hat, den Hauptgrundsatz aller Kunst zu unterschwemmen, den Grundsatz, daß das Erste und Wichtigste die Konstruktion ist und die Dekoration erst das Zweite und daß alle Dekoration eitel und windig ist, welche nicht in der Konstruktion wurzelt und aus ihr organisch herauswächst. Das flatterhafte Haschen nach Dekoration und nach äußerem Effekt trägt die Schuld daran, daß so viele Fehler gegen die Harmonie der Verhältnisse, gegen alle gesunde Konstruktionslehre vorkommen, so viele verzierte Sinnlosigkeiten, soviel gedankenloses Aneinanderleben der Glieder, daß anstatt organischer Bauten verkümmerte und verwachsene Mißbildungen entstehen, denen nun doch auch ein noch so reiches Kleid von Ornamenten nicht gut passen, nicht einmal zur mitleidig bergenden Hülle dienen kann. Manchmal wird ja gar dem Moloch der Ornamentik selbst das Bedürfnis an Raum, selbst die nöthige Größe des Baues geopfert und arme Gemeinden erhalten statt

einer Kirche, welche für ein Jahrhundert genügen könnte, das Danaergeschenk eines Fitterwerks von Hierathen und einer enormen Rechnung. Hier thut eine Rückkehr zu vernünftigen Prinzipien dringend noth und wir müssen wieder lernen, groß, solid, stilgemäß und doch nicht zu theuer zu bauen.

Nicht zu theuer. Beim vorliegenden Bau wird man auch die Geldfrage, die bekanntlich eine Feindin der Gemüthlichkeit sein soll, über Erwarten gemüthlich gelöst finden. Der Voranschlag, welcher nicht wird überschritten werden, lautet:

	M.	Pf.
Grab = Arbeit	752.	92.
Maurer = "	45 394.	41.
Gipser = "	2 618.	22.
Steinhauer = Arbeit	14 497.	06.
Zimmer = "	5 705.	98.
Schreiner = "	4 575.	53.
Glaser = "	1 644.	94.
Schlosser = "	1 511.	92.
Schmied = "	630.	—.
Klaskner = "	1 606.	33.
Schieferdecker = "	646.	20.
Anstrich = "	5 003.	07.
Inbau	7 650.	—.
Stizzen, Pläne, Oberleitung	4 000.	—.
Bauführung	3 600.	—.
Unvorhergesehenes	4 863.	39.

Summa rund: 105 000 Mt.

Das Werk spricht selbst für den Meister und beweist, daß er des Stiles mächtig und wohl im Stande ist, ein so ernstes Werk durchzuführen, wie ein Kirchenbau ist; möchte nur jede Neubaufrage so gut gelöst werden, wie hier. Wir fügen noch an, daß Herr Gabes seine Stelle beim erzbischöflichen Bauamt aufgegeben und in Stuttgart sich niedergelassen hat. Noch wird uns gemeldet, daß Herr Werkmeister Bazill von Neuhausen als Bauführer bei dem seiner Vollenbung entgegenstehenden Kirchenbau sich durchaus bewährt habe.

Maria Verkündigung in der christlichen Kunst.

Von Fr. Dezel in Eisenharz.

(Fortsetzung.)

Wie sich in diesen altchristlichen Denkmälern eine doppelte Art der Darstellung

der Verkündigung zeigt, so finden wir auch in den mittelalterlichen Verkündigungsbildern eine zweite Auffassung: entweder wollen die Künstler einen Theil des Erlösungswerkes, hier also in der Verkündigung den Anfang desselben, darstellen und dieser Darstellung also einen speziell christologischen Charakter geben, oder sie fassen die Verkündigung lebendig oder doch vorwiegend nur als ein Ereigniß im Leben der hl. Jungfrau auf. Im ersteren Falle geben sie dann eine einfache, alle Nebenumstände fern lassende Darstellung, im zweiten aber wird die Komposition entwickelter und reicher; sie begnügen sich dann ebenfalls nicht mit dem einfachen Bericht des hl. Lukas, sondern ziehen die legendarischen Nachrichten herein. Als Quelle für solche Darstellungen des spätern byzantinischen Mittelalters hat man das Malerhandbuch vom Berge Athos¹⁴⁾ anzusehen. Wir finden hier eine doppelte Angabe für die künstlerische Behandlung unseres Sujets. Die einfachere verlangt: „Ein Haus und die Heiligste steht vor einem Sessel und hält das Haupt ein wenig geneigt, und in der einen Hand hält sie Seide, welche auf eine Spindel aufgewickelt ist, und die Rechte hat sie ausgestreckt gegen den Engel. Und der Fürst Gabriel ist vor ihr; mit der Rechten segnet er sie und mit der Linken hält er einen Speer. Und über dem Hause ist der Himmel und aus ihm steigt der hl. Geist in einem Strahle auf das Haupt der Heiligsten hernieder.“¹⁵⁾ Eine weiter entwickelte Behandlung zerlegt da, wo „von den vierundzwanzig Häusern der Gottesgebärerin“ die Rede ist¹⁶⁾, die Verkündigungserzählung in vier Szenen: 1) Maria sitzt auf einem Stuhle und spinnt rothe Seide; vom Himmel kommt ein Engel mit einem blühenden Zweige in der Linken und segnet sie. 2) Der Engel steht vor ihr und spricht das „Ave Maria“. Maria steht staunend vor ihm und sagt in einem Spruchbande: wie kann das geschehen u. s. w. 3) Der Engel steht da mit Ehrfurcht und zeigt nach oben; er sagt: „Der hl. Geist wird über dich kommen u. s. w.“ 4) Maria sitzt auf einem Throne und zwei Engel halten einen großen Schleier und über ihr steigt der hl. Geist hernieder in viel Glanz und in vielen Wolken.

Für diese Viergestaltung des Malerhandbuchs muß man, meint Haack¹⁷⁾, das Me-

nologium des hl. Basilius¹⁸⁾ als Vorbild ansehen, das zwischen 977 und 984 abgefaßt ist. Dieses zerlegt nämlich gleichfalls die Verkündigungserzählung in vier den eben angeführten ganz analoge Abtheilungen. Die erste bildet die einleitende Erzählung. Gottvater habe, da das Erlösungswerk weder den Teufeln noch den himmlischen Mächten vorher bekannt werden sollte, das Geheimniß einzig dem Erzengel Gabriel anvertraut, zugleich aber schon vorgesorgt gehabt, daß Maria heilig und rein und würdig geboren worden war. In der zweiten Gruppe kommt der Engel in Nazareth zu Maria und redet sie mit dem englischen Gruße an, worauf sie fragt: „wie wird mir das geschehen?“ Die dritte Gruppe besteht in der Antwort des Engels, daß der hl. Geist über sie kommen werde. Endlich die vierte Gruppe wird gebildet durch das „Ecce ancilla“ der hl. Jungfrau und die gleichzeitig mit demselben eintretende Empfängniß des Sohnes Gottes.

Diese, wie wir sie nennen wollen, mehr historische Auffassung mit der Scene des Spinnens, wie wir sie meist in der altchristlichen Kunst gefunden und wie sie noch — wohl in Anlehnung an die Denkmäler dieser Zeit — vom Malerhandbuche vom Berge Athos vorgeschrieben wird, treffen wir während der ganzen romanischen Periode bis zum Beginn der Gothik. Maria ist dann gewöhnlich so dargestellt, wie sie sich eben von ihrer Arbeit, dem Spinnen, erhoben hat und aufrecht vor dem Verkündigungselengel steht, um seine Botschaft entgegenzunehmen, so z. B. auf einem Relief an dem marmornen Taufbrunnen in der Taufkapelle S. Giovanni in fonte im Dome zu Verona, die schon im 8. Jahrhundert erwähnt, 1122 erneuert wurde. Maria hat sich eben vom Spinnen erhoben und zeigt sich erschrocken; rechts und links steht je eine Dienerin; der Engel ist mehr schwebend als stehend gebildet.

Neben dieser Art der Darstellung, welche sich mehr an die Apokryphen hält, begegnen uns aber auch in der romanischen Zeit vielleicht ebenso viele Beispiele, welche nur den einfachen Bericht des hl. Lukas zur Unterlage haben, so daß die hl. Jungfrau und der Engel die ganze Scene ausmachen. Erstere ist dann meistens stehend, doch mitunter auch sitzend, dargestellt. Ein vorzügliches Beispiel dieser Art gibt der Codex Egberti¹⁹⁾, der dem letzten Viertel

¹⁴⁾ Das Handbuch der Malerei vom Berg Athos. Deutsche Ausgabe von Schäfer, Trier 1886.

¹⁵⁾ a. a. D. p. 171.

¹⁶⁾ a. a. D. § 400. p. 288.

¹⁷⁾ a. a. D. p. 441.

¹⁸⁾ Basilius Menologium Graecorum. Urbini 1727, Tom. III. Maerz 25. Annuntiatio. S. Deiparae.

¹⁹⁾ Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibl. zu Trier. In Lichtdruck herausge-

des 10. Jahrhunderts angehört. Der Vorgang spielt hier vor dem Castellum Nazareth; wir sehen nur die hl. Jungfrau und den Engel, beide stehend. Erstere breitet verwundernd die Hände aus, während der Engel sprechend die Rechte erhebt und in der Linken ein Vortragkreuz hält; beide haben den Nimbus. Der Vorgang ist ganz einfach, still und ohne alles Gepränge gegeben, entbehrt aber bei all dieser Einfachheit doch nicht einer gewissen Feierlichkeit, gerade so wie der Bericht des hl. Lukas. Die spätere Zeit konnte zur Nachahmung kein einfacheres und würdigeres Beispiel finden. Gleich einfach ist auch das Verkündigungsbild an den Reliefs der alten Bronzethüre des Domes zu Pisa aus dem 12. Jahrhundert. Maria hat sich eben von ihrem Sitze erhoben und wendet sich leicht dem Engel zu, der, noch außerhalb des Gebäudes, seine Rechte sprechend erhebt. Auch an der Fassade von St. Zeno zu Verona, an der sich rohe, aber mehrfach interessante Reliefs von 1139 befinden, sieht man unten links die Verkündigung. Maria aber ist hier sitzend dargestellt; sie neigt sich dem Engel zu, der steht und sprechend den Zeigefinger erhebt. Noch im 13. Jahrhundert gibt das Fragment einer Glocke²⁰⁾ den Vorgang einfach und gut, entsprechend der Würde und Erhabenheit seines Geheimnisses: durch eine ganz einfache Geberde der dastehenden hl. Jungfrau und des Engels ist alles ausgedrückt; man sieht: der Engel hat gesprochen, Maria spricht und alles ist gesagt, alles geschieht, das Mysterium ist erfüllt; Maria ist die Mutter Gottes.

Im 13. Jahrhundert und weiterhin tritt dann das Verkündigungsbild als der Ausdruck eines solchen theologischen Dogma's allenthalben vor uns. Es wurde dieses Bild jetzt ein Hauptbestandtheil einer jeden größeren Reihe religiöskirchlicher Darstellungen, gleichsam der Eckstein jeglicher religiösen Dekoration. Es bildete einen Theil einer jeden Altarverzierung und zwar sowohl in der Skulptur als auch in der Malerei. Besonders oft an den Außenflügeln der gothischen Altäre sehen wir dessen Darstellung z. B. an dem großen Altarwerke, das jetzt die Johanneskapelle des Domes zu Köln schmückt, den Namen des „Kölner Dombildes“ führt und jetzt dem Stephan Lochner zugeschrieben wird, der aus der Gegend von Konstanz gebürtig um 1440—50 zu Köln eines der hervorragendsten Glieder der dortigen Malerzunft war. Dargestellt von Fr. A. Kraus. Freiburg 1884. Taf. IX.

²⁰⁾ Abgebildet bei Grimouard de St. Laurent, guide de l'art chrétien. Paris 1874. Tom. p. 106 n. 12.

gleichem an den Außenflügeln des Genter Altars, der von den Gebrüdern Hubert und Johann van Eyck 1432 für die Kapelle des Jobocus Bydt und seiner Gemahlin in der Kirche St. Johann zu Gent fertig gestellt wurde. Maria, in weißem, lang herabwallendem Gewande an ihrem Betpulte knieend, über ihrem Haupte die Taube, vernimmt, den Blick aufwärts gerichtet und die Hände über die Brust gelegt, die himmlische Botschaft. Der Engel Gabriel, ebenfalls in weitem weißem Gewande, verkündet diese knieend, die Lilie in der Linken, mit der Rechten nach oben deutend. Im Hintergrunde den Gemachs hat man durch ein gothisches Fenster Ausblick auf die Häuser einer Stadt. Der englische Gruß ist hier Grau in Grau gemalt, aber überaus zart und schön; Maria ein Bild voll hoher Würde. Das Werk, jetzt im Berliner Museum (Nr. 520 und 521), wurde in dieser Art der Darstellung der Verkündigung maßgebend für die ganze spätere niederländische Schule. Auch in Dresden (Mus. v. 1836) findet sich eine Verkündigung von Eyck auf den Außenflügeln eines ehemaligen Altars (der Sage nach des Reisealtars Karls V.) in stehenden Figuren, gleichfalls Grau in Grau gemalt und Skulpturen nachahmend.

Die beiden Figuren der Verkündigung sind zuweilen weit von einander getrennt, so daß für den ersten Blick kaum ihre Zusammengehörigkeit herausgefunden wird; so steht zuweilen die hl. Jungfrau auf der einen Seite des Altars, der Engel auf der andern oder man findet die beiden Figuren in Nischen, oder an Säulen oder an Piebestalen am Eingange des Chores. Ein Altarbild mochte darstellen, was es wollte, sei es eine Geburt Christi, die thronende Madonna, Mariä Krönung, die Kreuzigung oder das hl. Abendmahl, die Verkündigung bildete fast unveränderlich im Mittelalter einen Theil der Dekoration, entweder auf dem Gewölbebogen oben oder auf der Predella unten, oder, was sehr gewöhnlich, als Gemälde oder Schnitzwerk an den Thüren eines Tabernakels oder Triptychons. Sind die beiden Figuren lebensgroß, so erscheinen sie gewöhnlich beide entweder stehend oder knieend; erst in späterer Zeit erscheint im Mittelalter die hl. Jungfrau auch sitzend und der Engel knieend.

Im 15. Jahrhundert findet man die Verkündigung oft auch allegorisch oder symbolisch behandelt: Maria ist sitzend dargestellt und ein Einhorn flüchtet sich in ihren Schooß; ein knieender oder stehender Engel bläst auf einem Jagdhorn, 3 oder 4 Hunde lauern neben ihm. Der

Dichter Konrad von Würzburg läßt in der „goldenen Schmiede“ (S. 256 f.) Gott Vater selbst als Jäger den eingebornen Sohn, das Einhorn, in den Schooß der hl. Jungfrau treiben. Schon aus dem 13. Jahrhundert gibt es eine Stickerie,²¹⁾ die diesem Texte des Dichters sehr genau entspricht. Maria mit Nimbus ist sitzend dargestellt und hält das Einhorn, das in ihren Schooß geflüchtet ist; ein Engel steht vor ihr und bläst, mit der Linken das Jagdhorn am Munde haltend; in der Rechten hält er einen dreifachen Kreuzstab und die Leine, an welcher drei Hunde (charitas, veritas, humilitas sind sie bezeichnet) gebunden sind; in der Mitte ist ein Brunnenbecken, worauf der hl. Geist in der Gestalt der Taube in Strahlennimbus steht.²²⁾ Diese Allegorie scheint im 16. Jahrhundert sehr allgemein und deren Sinn wohl bekannt gewesen zu sein, sie ist besonders auf den altfranzösischen und altdeutschen Kupferstichen oft wiederholt, am öftesten auf Stickerien aus Frauenklöstern.

Mit der mystischen Darstellung der Verkündigung werden auch gewisse Embleme verbunden, die eine bestimmte Bedeutung an die Hand geben; so wird mitunter Maria mit einer von Edelsteinen und Blumen strahlenden Krone auf dem Haupte, auf einem Throne sitzend und die Botschaft des Engels mit aller Majestät empfangend dargestellt, oder sie sitzt in einem mit einer Rosenhecke umgebenen Garten (der hortus conclusus des hohen Liebes!), oder der Engel trägt das versiegelte Buch in seinen Händen oder einen Delzweig und hat einen solchen auch auf dem Haupte, wie auf dem hochfeierlichen Bilde von Simone Memmi (1284—1344), das 1333 für den Dom zu Siena gemalt, jetzt in den Uffizien zu Florenz sich befindet. Maria macht eine eigenthümlich schüchterne Wendung, während der Engel auf beide Kniee sich niedergelassen hat und oben die Taube von Engellöpfchen umgeben erscheint.

Indem die hl. Schrift die ganze Erzählung von der Verkündigung als eine ein-

fache Thatsache und als ein wirklich vorgekommenes Ereigniß gibt, konnte auch die christliche Kunst mit diesem Mysterium die historische Begebenheit verbinden und so beide in einem Bilde zusammenfassend darstellen. Es war dann der Phantasie des Künstlers, abgesehen natürlich von der Würde und Erhabenheit des Mysteriums, die er stets zu beachten hat, lediglich nur durch die Worte der hl. Schrift eine Schranke gesetzt und durch jene Eigenthümlichkeit der Zeit, des Ortes und der Umstände, welche bei der Darstellung eines jeden geschichtlichen Ereignisses maßgebend ist. Allerdings lag es bei dieser Vermengung des Historischen und Mysteriösen nur zu nahe, daß die Künstler ersteres zu sehr premirten, daß sie die Schranken nur zu oft überschritten und große Fehler gemacht wurden. Wiewohl die Handlung an und für sich so einfach ist und nur zwei Personen als handelnd auftreten, ist es doch staunenswerth, welch mannigfaltige Darstellungen dieses Thema, besonders in der Zeit des spätern Mittelalters und der Renaissance, erfahren hat. Kein Wunder, daß es so viele verkehrte und des hohen Geheimnisses unwürdige Darstellungen gibt.

Ein für alle Zeiten mustergiltiges Bild dieses Mysteriums hat Fra Angelico da Fiesole in dem Kloster St. Marco (3. Zelle) zu Florenz gemalt. Maria mit gekreuzten Armen und dem Buche kniet etwas gegen den Engel geneigt auf einem kleinen Betschemel; der Engel, ohne Stab und Lilie, steht aufrecht vor ihr in langem, rothem Gewande. Der Vorgang spielt in einem Klostergange, und nur ein Heiliger steht betend im Hintergrunde der Erscheinung zu. Eine himmlische Zartheit liegt in diesen Köpfen, die edelste Einfachheit in den Gewändern, und der ganze Vorgang zeigt eine so feierliche Ruhe und wahrhaft himmlische Würde, daß man den Bericht des hl. Evangelisten im Bilde hier wieder erkennt. Mit weniger äußern Mitteln als hier geschehen, kann das Geheimniß der Verkündigung nicht mehr dargestellt werden. In dem gleichen Kloster St. Marco, an der Wand des Kreuzganges, ist von demselben Meister derselbe Gegenstand noch einmal und ebenso einfach gegeben worden, nur mit dem Unterschiede, daß die hl. Jungfrau hier sitzt und der Engel ebenfalls wie die hl. Jungfrau mit gekreuzten Armen schwebend oder vielmehr im Begriffe niederzuknien gezeichnet ist. Der Vorgang geschieht unter der Säulenhalle eines Klosters; die Taube fehlt. Aus der Schule des Meisters ist auch ein wunderschönes Bildchen in der Gallerie zu Dresden (Nr. 19); auch hier ist die hl. Jungfrau sitzend

²¹⁾ Die Abbildung bei Kraus, die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen. Leipzig, 1872. p. 216.

²²⁾ Vgl. herüber auch: Schneider, zur Einhornlegende im Anz. des Germ. Mus. 1888. Sp. 133 f. Katholik, 1880. Oktbr.-Heft p. 412 f., wo ein im Schlosse Auserstein bei Matrei in Tirol aufgefundenes Einhornbild beschrieben wird. Dengler, Kirchenschmuck, neue Folge, II. 12. Heft p. 14, wo eine höchst eigenthümliche symbol. Darstellung des engl. Kreuzes mit dem Einhorn beschrieben wird, das sich als Wandgemälde in der alten Schlosskirche zu Navis im Wipphale an der Brennerbahn-Linie befindet.

dargestellt und hat die Arme gekreuzt. Der Engel kniet auf Wolken. Das Zarte, Feierliche des Ganzen wird noch gehoben durch den Goldgrund. Vorbild für diese einfach feierlichen Kompositionen des engelgleichen Malers war wohl Giotto's Verkündigung in der Annunziata dell' Arena zu Padua. Maria kniet hier, die Hände über der Brust gefaltet und zugleich ein Buch haltend und die Augen niedergeschlagen voll Demuth da, eine kraftvolle, von aller Weichlichkeit und Sentimentalität weit entfernte Jungfrau; ihr Zimmer wird von einem großen himmlischen Strahle erleuchtet. Der Engel kniet auf beiden Knieen und erhebt segnend die Rechte, in der Linken hat er ein Spruchband und ist von himmlischem Lichte umflossen. Der Vorgang geschieht in dem einfachen Hause Mariens.

Was die Zeit anlangt, in welche die christlichen Künstler in ihren Darstellungen das Ereigniß der Verkündigung verlegen sollten, so ist ihnen hierüber von der hl. Schrift keine besondere Norm gegeben. Die Kirchenväter und älteren Ausleger der hl. Schrift nehmen an, daß die Verkündigung in der ersten Zeit des Frühlings und zwar Abends, bald nach Sonnenuntergang, der nachher als „Ave Maria“ geheiligten Stunde, stattgefunden habe und daher auch das Glockenzeichen, welches die Ankündigung gibt, der „Angelus“ genannt worden sei. Lektorn Gedanken hat der Wiener Meister Führich²³⁾ sehr sinnreich dadurch angedeutet, daß er hinter dem Verkündigungengel einen andern Himmelsboten eine Glocke läuten läßt, über der die Aufschrift „Ave Maria“ angebracht ist. Auf ältern Werken findet man das Ereigniß auch als um Mitternacht stattgefunden angegeben, indem entweder der Mond und die Sterne am Himmel erscheinen, oder eine brennende Wachskerze oder Lampe vorhanden ist.

Als Ort der himmlischen Erscheinung kann nach der hl. Schrift (Luc. 1, 28) nur das Innere des Hauses der hl. Jungfrau gemeint sein. Abweichende Darstellungen hiervon, wie wenn z. B. Maria gerade, als der Engel erscheint, Wasser aus dem Brunnen außerhalb ihres Hauses schöpft, sind ein Nachklang der apokryphen Darstellungen der ältesten Kunst. Wir sehen den Vorgang übrigens bald in das Innere des Hauses, bald in eine Kirche, bald auch selbst auf die Straße verlegt. So hat Francia Raibolini (1450—1517) in seinem großen Verkündigungsbilde in der Brera zu Mailand die Scene auf die Straße einer Stadt zwischen

hohe Gebäude verlegt. Das sonst herrlich schön gemalte Bild zeigt Maria mit dem innig frommen Ausdrücke, der Francia eigen ist; sie steht an einem hohen Gebäude und neigt dem Engel ihr Haupt zu, der mit einer Lilie in der Linken auf der andern Seite steht und die Rechte sprechend erhebt. In der Mitte ist ein großer Freiblick gelassen in die blaue Luft, woher die Taube erscheint; ganz im Hintergrunde eine kleine Landschaft. Mehr eine Art Votivbilder sind solche Darstellungen, welche die Verkündigung zwischen zwei Heiligen zeigen, so z. B. von demselben Meister ein Gemälde, das die Verkündigung zwischen dem hl. Hieronymus und Johannes dem Täufer zeigt, in der Pinakothek zu Bologna. Eine ähnliche Auffassung mit dem Täufer und St. Sebastian ist auch die von Timoteo della Vite (1467—1533) in der Brera zu Mailand.

Overbeck verlegt in einer zarten Bleistiftzeichnung im Museum zu Basel den Vorgang in eine gothische Halle, in deren Hintergrund man einen Garten sieht, woselbst der hl. Joseph die Blumen gießt. Die sitzende hl. Jungfrau hat eben das Buch zugeschlagen und horcht auf die Worte des erscheinenden Engels, der knieend seine Botschaft vorträgt. Wenn der Vorgang in das Innere des Hauses verlegt ist, so schaut dieses zuweilen aus wie ein Oratorium; manchmal sehen wir ein Portal mit offenen Arkaden, öfter aber auch blos ein Schlafzimmer. Auf altdeutschen und niederländischen Gemälden gibt uns der Künstler, allerdings mitunter in sehr naiver Weise, ein altdeutsches gothisches Zimmer mit einem Gitterfenster und kleinen Buzenscheiben; ein Bett mit Kissen oder eine bequeme mit Vorhängen versehene, vierfüßige Bettstatt ist zu sehen und dergleichen andere Hauseinrichtungen mehr. Wir haben hier dann weiter nicht viel mehr als das Konterfei einer altdeutschen Stube, was wohl „naiv“, aber der Würde der Sache nicht entsprechend ist, besonders wenn dazu nicht bloß Weirwerke angegeben sind, welche die Beschäftigung der hl. Jungfrau andeuten sollen, wie Körbchen mit Näharbeit, Scheeren, Spinnrocken u. dgl. sondern noch Hunde, Katzen und dergleichen Wesen die Gesellschaft bilden. (Schluß folgt.)

Literatur.

Biblia pauperum. Bilder für Künstler und Kunstfreunde, gezeichnet von Professor Joh. Klein in Wien und von Frater Max Schmalzl, Congr. Ss. Red. 2. Auflage. Regensburg, Pustet 1885. Quart. Preis 6 M.

In welchem Verhältniß diese Armenbibel zu der 1878 von unserem Verein in zweiter Auflage

²³⁾ Der Bethlehemitische Weg. 12 Zeichnungen mit einem Titelblatt von Joseph Ritter von Führich. Leipzig. Bl. 1.

1884 (Freiburg, Herder) von Dr. Schwarz herausgegebenen steht, deutet die Aufschrift der ersten an: Bilder für Künstler und Kunstfreunde. Unsere Armenbibel hat es auf weite Verbreitung im Volk abgesehen und begleitet daher ihre Bilder auch mit einem fortlaufenden Kommentar: die Regensburger hat in erster Linie die kleinere Welt der Künstler und Kunstkenner im Auge, wehwegen sie auch dem künstlerischen Moment noch mehr Rechnung trägt, als die andere. Ihre Bilder sind durchweg von künstlerischer Vollendung und können den Meistern kirchlicher Kunst unmittelbar als Vorlagen dienen. Im übrigen ist nicht bloß selbstverständlich der Geist und die Hauptanlage der beiden Armenbibeln gleich; es lehren auch manche Zeichnungen aus der Welt der Vorbilder in beiden wieder, nur in der Regensburger noch mehr in's Feine durchgearbeitet.

Die vorliegende Armenbibel enthält die 23 Originalkompositionen von Prof. Klein, die schon früher im „Typographischen Album oder Icones novi et veteris testamenti“ edirt worden waren, ferner 6 weitere große und 8 kleinere Kompositionen desselben Meisters und endlich 5 kleinere Kompositionen seines Schülers, des Frater Max Schmalz. Auffallend spärlich ist im Cylsus die Passion vertreten, während unsere Armenbibel dieselbe in elf Kompositionen vorführt, finden wir hier nur drei: Delberg, Kreuzestod und Grablegung.

Ueber Werth und Geist der Bilder des unvergeßlichen Klein Weiteres zu sagen, ist überflüssig. Hier liegt religiöse Innigkeit und Andacht mit einer unverfälschten Kompositionskraft und Noblesse der Zeichnung und Formengebung im lieblichsten Wettstreit. Und seinem Schüler muß man das Zeugniß geben, daß er nicht nur der Hand und dem Stifte seines Meisters zu folgen gelernt, sondern auch seines Geistes einen Hauch überkommen hat. Wir wünschen sehr, es möchten diese Kompositionen namentlich für kirchliche Wandmalereien als Vorlagen benutzt werden und machen noch besonders aufmerksam auf die Umrahmungen der Bilder, in welchen eine noble Ornamentik ihre Gaben in überströmender Fülle ausschüttet.

Wollte man den Spuren menschlicher Unvollkommenheit auch an diesen herrlichen Schöpfungen kirchlicher Kunst nachgehen, so wären als weniger gelungene Gesichter das Antlitz der allereligstesten Jungfrau und das des hl. Joseph auf dem Bild der Verlobung zu nennen, ferner fast alle Gesichter auf dem Bilde der Grablegung. Seltsam und nicht zu lobende Neuerung ist es, wenn auf dem Bild der Darstellung Jesu Maria anstatt Josephs die Tauben und die Kerze hält. Die Komposition der Auferweckung des Lazarus scheint mir nicht besonders glücklich zu sein; ist schon das Sitzen des Lazarus auf dem Grabdeckel eigenthümlich, so noch mehr das wie entseelte Daliegen einer der Schwestern über das geöffnete Grab hinüber. Auf dem Abendmahlsbild hält Jesus eine große runde Brotscheibe in der einen, den Kelch in der andern Hand; man kann sich nicht vorstellen, wie er beides zugleich den Jüngern soll reichen können, und doch ist der Moment des Darreichens im Bild fixirt. Auf dem Bilde der Darstellung Mariens im Tempel

ist eigenthümlich, daß das Kind, welches links von seiner Mutter emporgehoben wird, offenbar, um den Vorgang besser zu sehen, Aug' und Antlitz ganz von der Scene abwendet. Endlich sei bemerkt, daß auf dem Blatte der desponsatio B. M. V. die Inschriften der Vorbilder verwechselt sind; die auf die Verlobung Isaaks bezügliche Stelle steht über dem Bilde der Verlobung des Tobias und umgekehrt.

Mögen die beiden Armenbibeln, die eine in den Kreisen des Volkes, die andere in Kunstkreisen, nachhaltig und segensreich für das Christenthum missioniren mit den reinsten und zartesten irdischen Mitteln der Propaganda, mit denen der Kunst!

Keppler.

Annoncen.

Herder'sche Verlagshandlung in Freiburg, (Baden).

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Graug, J., Die katholische Kirche und die Renaissance.

Separat-Abdruck aus dem „Kirchenschnud“. gr. 8°. (39 S.) 50 Pf.

Hedinger, G., Praktisches Handbuch der kirchl. Baukunst. Zum

Gebräuche des Klerus und der Bautechniker. Mit 105 in den Text gedruckten Abbildungen. gr. 8°. (XII u. 244 S.) M. 3; geb. in Halbleinw. mit Goldtitel R. 3.60.

Vorstehendes Werk wird vom fürstbischöflichen Ordinariate in Wien dem hochw. Klerus im Ordinaratsblatt demnächst empfohlen werden.

Real-Encyclopädie der christl. Alterthümer. Unter

Mitwirkung mehrerer Fachgenossen bearbeitet und herausgegeben von Dr. F. X. Kraus. Mit zahlreichen zum grössten Teil Martigny's Dictionnaire des Antiquités chrét. entnommenen Holzschnitten. Sechzehnte bis achtzehnte Lieferung (Schluss). Lex.-8°. (II. Bd. S. 769—1019.) M. 5.40.

Das ganze Werk, vollständig in zwei Bänden Lex.-8°. (XII u. 1697 S.) M. 32.40; in Original-Einband, Halbfranz mit Pergament-Ecken und Carminschnitt M. 38.—

I. Band. (1.—7. Lieferung.) A—H. Lex.-8°. (VIII u. 677 S.) M. 12.60; geb. M. 15. — Einbanddecke allein M. 1.40.

II. Band. (8.—18. Lieferung.) I—Z. Lex.-8°. (IV u. 1020 S.) M. 19.80; geb. M. 23. — Einbanddecke allein M. 1.60.

Mit einer Beilage: die neue Kirche in Dotternhausen.

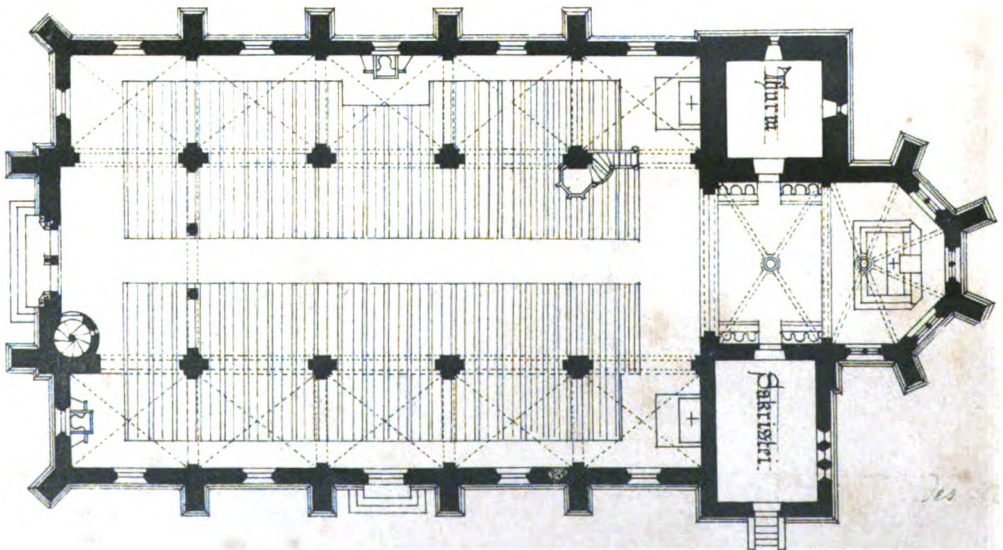
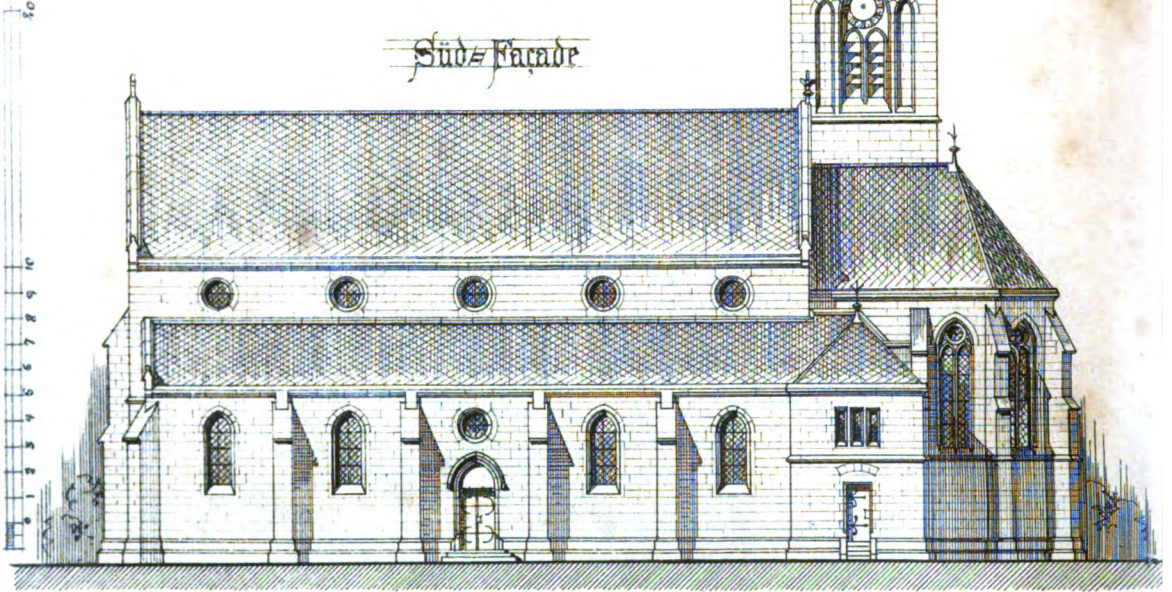
Stuttgart, Buchdruckerei der Lit. Ges. „Deutsches Volksblatt“.

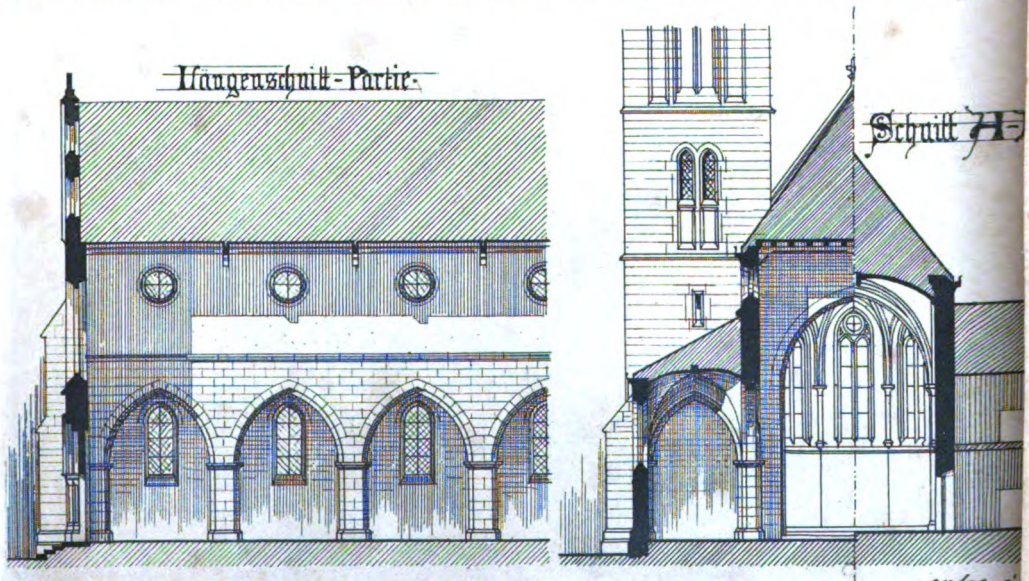
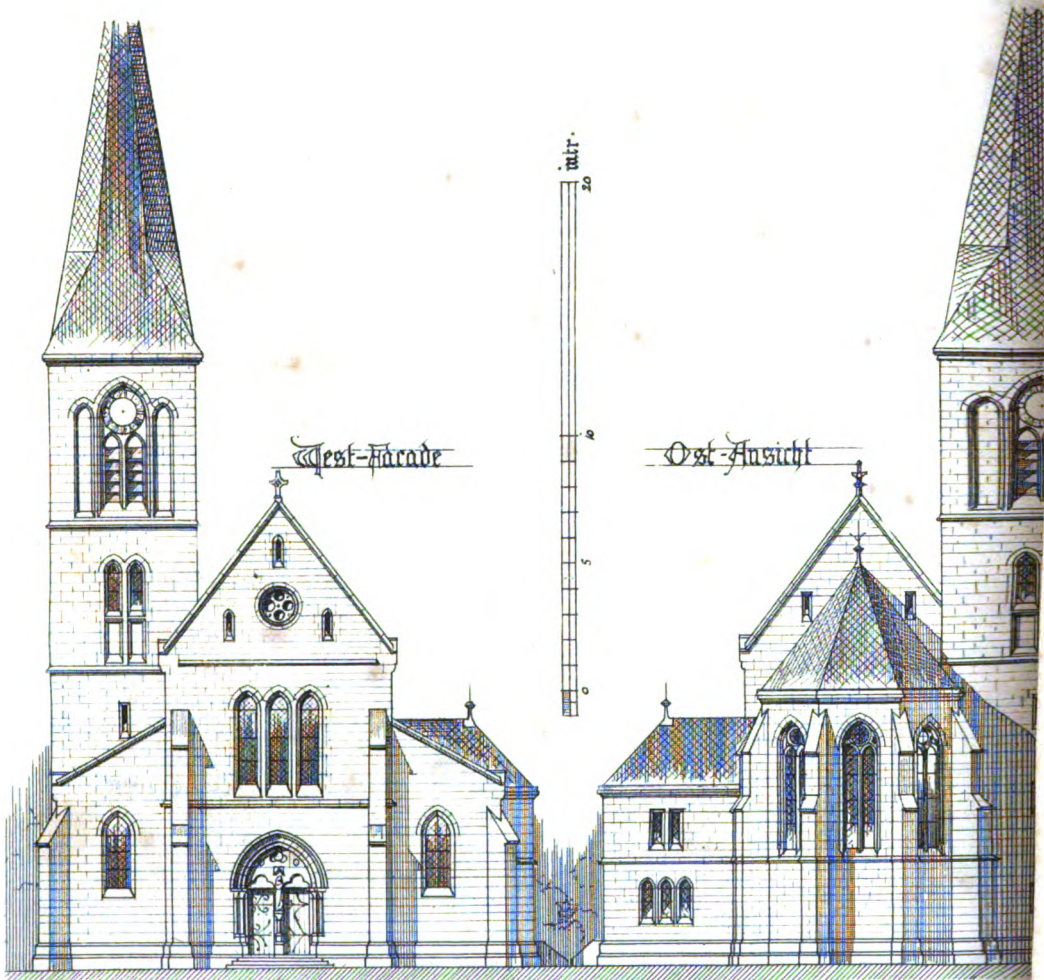
at,
tip
be.
B.
felt
the
des

in
the
en-
ten
ber

Neue Kirche in Dollernhausen
v. A. Rottweil 1724

Süd-Facade





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. 9.

1886.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Preis. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 84 zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

Grammatik der kirchlichen Baukunst.

Von Joseph Brill.

(Fortsetzung.)

III. Eindeckung der Kirchengebäude. — Gewölbe.

Wenn wir nach der Behandlung des Grundrisses uns nicht zuerst zur Besprechung der Umfassungsmauern und Pfeiler, sondern zu den obersten Theilen des Baues, der Eindeckung, wenden, so geschieht dies, weil von der Art der Eindeckung — und im Besondern von den Gewölben — die Gestaltung des ganzen Baues und der einzelnen Bauglieder wesentlich beeinflusst wird. Es ist zu sprechen 1) von den Holzdecken, 2) von den Gewölben.

1) Holzdecken.

Die Basiliken waren immer, die sich an diese Form anschließenden mittelalterlichen Kirchen, besonders im romanischen Stil, häufig mit Holzdecken versehen. In Rom, der Heimat der Basiliken, und in den südlichen Ländern überhaupt dienten als solche ursprünglich die in jenem Klima sehr flachen Dächer selbst. Auf die in gewissen Abständen quer über den Raum gelegten Balken (Bindebalken) werden flache Balkendreiecke aufgebaut, deren Festigkeit durch mittlere Hilfsbalken in verschiedener Anordnung noch mehr gesichert wird. Darauf legen sich in der Längsrichtung leichtere

Balken, und hierauf wieder die eigentliche Bedeckung: Bohlen mit halbrunden Ziegeln bedeckt. S. Fig. 82, vgl. auch Fig. 57. Die auf den Umfassungsmauern liegenden Enden der wagerechten Balken sind gewöhnlich von Kragesteinen unterstützt und das ganze Dachwerk durch kunstvolle Bearbeitung der Hölzer und durch Malerei mehr oder minder verziert. Solche offenen Dachstühle gibt es noch heute, z. B. in S. Lorenzo außerhalb der Stadt Rom (Fig. 57).

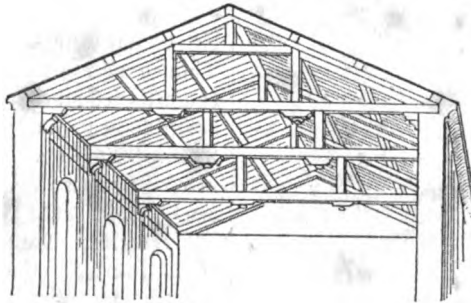


Fig. 82. Sichtbarer Dachstuhl (altchristlich).
Nach Hübsch, XXIII, 1.

Mitunter wird unter dem eigentlichen Dache eine besondere wagerechte Decke zum obern Abschluß des Kircheninnern angebracht. Ganz nach Art der Dachbedeckung in Fig.

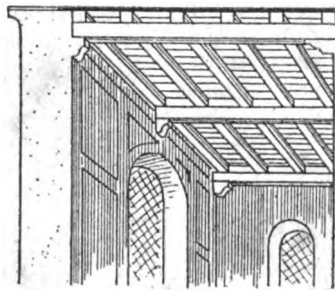


Fig. 83. Altchristliche Balkendecke.
Hübsch, VI, 13.

82 angeordnet ergibt dies die in Fig. 83 dargestellte Form. Auf den Querbalken (hier Untergänge genannt) ruhen die in die Längsrichtung gelegten leichteren Balken, welche die Dielenbedeckung tragen. Diese Art der Decken findet auch im romanischen Stil Anwendung, oft aber sind auch die Querbalken näher aneinander gerückt und auf dieselben legen sich unmittelbar (in der Längsrichtung) die Deckbretter.

Eine andere Form der Decken knüpft an die griechischen Steindecken an (vergl. Fig. 84), bei welchen auf die kurzen Balken sich gitterartig durchbrochene Platten legten, deren Oeffnungen wieder durch leichtere Plättchen geschlossen sind. Darin lag ein Mittel, einen gewissen Reichthum

zu erzielen, ohne den Balken eine größere Last aufzubürden. Die nach diesem Grundgedanken gebildeten Holzdecken haben die Balken so mit einander verspannt, daß sie viereckige Zwischenräume frei lassen, die dann in ähnlicher Weise wie in Fig. 84,

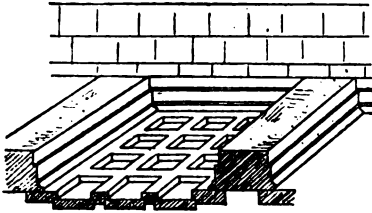


Fig. 84. Antike Steindecke. Nach Hübsch, I, 2.

meist aber nur durch ein solches viereckiges Kästchen (Kassette) oder auch, wie es dem Holz entspricht, in anderer reicherer Verzierung, ausgefüllt sind. Weil aber bei dieser Anordnung die Hauptbalken durch

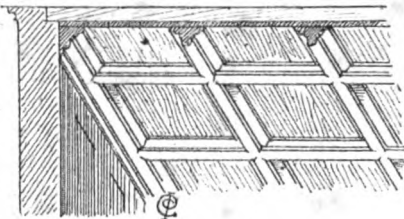


Fig. 85. Decke aus der Kirche zu Großflößen bei Göttingen.

das Einschneiden der Querbalkchen sehr geschwächt wurden, mußten sie an den darüberstehenden Dachstuhl angehängt werden; und das führte dann wieder zur Ersetzung der Balken durch leichtere Keisten, wie das



Fig. 86. Aus Kloster Alpirsbach.

in Fig. 85 dargestellte ganz einfache Beispiel zeigt. Dasselbe, welches der Renaissance angehört, ist zugleich ein Beweis dafür, wie auch neben dem ausgebildetsten Gewölbebau doch die Hauptdecken auch für kirchliche Gebäude stets in Gebrauch blie-

ben. Im Mittelalter gab man den Holzdecken in kirchlichen Gebäuden gern Bogenform. So zeigt Fig. 86 eine gotische, im Stichbogen (= Bogen, welcher kleiner als ein Halbkreis ist) gewölbte Decke, bei der die Balken in der Längsrichtung liegen.

Gewöhnlich jedoch brachte man in solchen Fällen hölzerne Querrippen an, auf die sich die geraden, mit Nuth und Feder ineinandergreifenden Bretter der Verschalung legten.

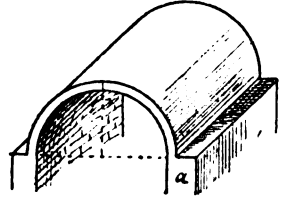


Fig. 87. Halbkreisförmiges Steingewölbe (Tonnenengewölbe).

Man gab der Decke auch gern die Gestalt eines Tonnen- oder spitzbogigen Gewölbes (ähnlich den Fig. 87 und 88 gezeichneten Steingewölben), wobei man auf denselben Mauern eine größere Höhe des Raumes erzielte und zugleich die Rippen mit den Balken und Sparren der hohen mittelalterlichen Dächer verbinden konnte.



Fig. 88. Spitzbogiges Steingewölbe.

In welcher Weise die Balken und Keisten verziert zu werden pflegten, erhellt zur Genüge aus Fig. 89. Besonders beachtens-

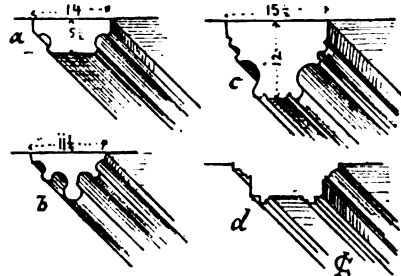


Fig. 89. a und b gotische Balken und Keisten aus Ueberlingen. c gotischer Balken aus dem Rathaus zu Ueberlingen. d Renaissancekeiste von einer Decke zu Ulm.

worth ist hier die Art, wie im gotischen Stil die Keisten profilirt werden: die unteren Kanten werden abgeschragt und durch Holzkehlen, Rundstäbe u. s. w. reich belebt. (Fortsetzung folgt.)

Eindrücke von der Augsburger Ausstellung.

Gerne hätten wir dem Leser als Führer gebietet auf einer Kunstwanderung nach Augsburg, zu seinem ehrwürdigen Dom mit den alten Glasgemälden und den bilberreichen Thoren, an welchen leider ein Heer garstiger Vögel, mehr geschäftig als kunstsinzig, haust, die, wenn ihnen nicht einer wehrt, bald das Ganze zugebaut haben werden; zu seinen sehenswerthen Sammlungen und insbesondere zu seiner immer noch tagenden „Schwäbischen Kreis-Industrienausstellung“, welche durch eine Menge in Privatbesitz befindlicher und hier zum ersten Mal der Welt zugänglich gemachter Kleinodien eine weit über das Lokale hinausgehende Bedeutung besitzt. — Aber sie wird nicht mehr lange tagen. Wir sind zu spät aufgestanden! Wir können nur noch den gehaltenen Gesamteindruck zu Papier bringen, einige bis jetzt weniger bekannte, namentlich die nachahmenswerthen Kunstgegenstände ins Licht setzen und nebenbei ein paar Ungenauigkeiten, die uns aufgestoßen, berichtigen. Zu letzteren gehört die etwas seltsame Bezeichnung „Kreuzpartikel-Monstranz“ für die Nummern 1327—1329. Das sind keine Kreuzpartikel, sondern Monstranzen, wie die noch vorhandenen lunulae beweisen. Der „Pastoralstab für Trauerceremonien eines Propstes vom hl. Kreuz in Augsburg“ Nr. 1416 ist einfach ein Stab aus altersschwarzem oder aus schwarz gebeiztem, oder aus Ebenholz mit Elfenbeintrümmung. Mit Trauerceremonien hat er nichts zu thun. — Nr. 312 „Geschnitzte Truhenvorderwand von Andreas Windle 1579“ ist nicht „geschnitzt“, sondern mit sehr schönen Intarsien oder eingelegter glatter Arbeit verziert. — Daß man nicht sagt: „Ein silbernes Plättchen mit einem Cherubim“ (Nr. 1583), so wenig als man, wie es in gewissen „italienischen Reisen“ geschieht, von Einer Lire und Einem Scudi sprechen kann — das zu wissen könnte einem Kunstkenner so wenig schaden als einem Sprachkenner.

Für den ruhigen Genuß und das übersichtliche Studium der alten Werke ist es sehr günstig, daß dieselben als „Kunsthistorische Ausstellung“ getrennt von dem Uebrigen in eigenen Räumen untergebracht sind. Leider ist für die Uebersichtlichkeit im einzelnen wenig gesorgt. Man findet zwar, so gut es eben geht, die Abtheilungen eingehalten: Höhere Künste: Malerei und Skulptur — eigentliche Kunstgewerbe — vervielfältigende Künste; aber innerhalb dieser Abtheilungen herrscht vielfach ein reizendes Durcheinander. Neben dem Stab des Abtes Reginald ein Kamm-

Ein Mörser, ein Ulmer Normalmaß, ein Rauchfaß und eine Schlüßelloch-Einfassung friedlich neben einander und zwar ohne höheren Gesichtspunkt! — Man kann ja wohl ungleichartige Gegenstände neben einander stellen, wenn an den verschiedenen die eine und selbe Technik studirt werden kann und soll. Man kann Kelche und Schnupstabsdosen, Ringe und Schmuckkästchen unmittelbar neben einander reihen, wenn sie z. B. alle emailirt sind; je verschiedener die Gegenstände, desto günstiger ist dann die Gelegenheit, die Entwicklung des betreffenden Kunstzweigs zu beobachten. Wo aber dieser höhere Eintheilungsgrund nicht festgehalten werden kann — und er kann es meist nicht — da verfähre man doch nach dem Sprichwort Graculus graculo adsidet! — Noch ungleich bunter als in der kunsthistorischen Abtheilung ist freilich die Mischung in der Gruppe „Moberne Erzeugnisse für den Kultus“ — und am buntesten auf dem Weg dahin! — Doch wir sollen ja den Wald nicht lichten und nicht sichten! Wenn wir nur darin botanisiren gehen und das eine und andere kostbare Beutestück, wenn auch vertrocknet und seines Glanzes verlustig, in unser Herbarium schleppen, so haben wir schon genug gethan!

Die erste Augenweide des Besuchers ist die reiche Schauausstellung schwäbischer Malerei, an die eine kleine, aber auserlesene Sammlung von Miniaturen sich anschließt, unter welchen die Emailmalereien besonders hervorragen. Auch einige Darstellungen auf Wismuth aus dem 15. Jahrhundert verdienen Beachtung. Diese schwäbische Gemäldeausstellung enthält in nahezu 200 Nummern Proben einer über mehr als drei Jahrhunderte sich erstreckenden Kunstthätigkeit, darunter Werke von mehr als einem Duzend trefflicher altschwäbischer Meister, auch solcher Werke, die man sonst gar nicht, oder nicht vollständig zu sehen bekommt. So ist z. B. ein Altargemälde des ä. Hans Holbein, den Tod einer Heiligen darstellend, von dem sich die eine Hälfte in Eichstätt, die andere in München befindet, hier in Augsburg wieder vereinigt. Dieser Meister tritt in 14 Bildern vor unser Auge. Außer ihm versehen uns noch drei andere Söhne Augsburgs: Gumpolt Gütlinger (ca. 1450 — 1522), Hans Burgkmair (1471 — 1531) und Christoph Amberger (1490 — 1563) in die Blütezeit dieses Sitzes altschwäbischer Malerei. Ulm glänzt durch seine berühmten Maler Hans Schülein (1468 — 1502), Bartholomäus Zeitblom († 1518) und Martin Schaffner (1499 bis 1535). Von letzterem sind die zwei lieblichen bilberreichen Altarflügel Nr. 68. Die Gemünder sind vertreten durch ihren Landts-

mann Hans Balbung-Orien 1476—1545; vor ihm ist die Madonna mit dem Christusknaben, Nr. 72. Die Perle dieser Abtheilung aber ist „Maria im Rosenhag“ mit allerliebsten Blumen und Bögeln, ein Meisterstück Martin Schongauers aus Kolmar, wahrscheinlich auch eines Augsburger Bürgersohnes, der ohne eigentlich zur schwäbischen Schule zu zählen, doch einen einschneidenden Einfluß auf sie ausgeübt hat. Auch das „Schongauer-Altärchen“ aus Ulm ist ausgestellt, an welchem der Maler den Bildschnitzer weit überflügelt hat. Neben diesen altbekannten Namen der schwäbischen Schule taucht aber auch ein neuer, erst vor wenigen Jahren dem Meer der Vergessenheit entstiegener auf — die Kunstgeschichte wird ihn von nun an nicht mehr vergessen — der Name Bernhard Striegel, ein wichtiger und aller Aufmerksamkeit werther Meister aus Memmingen (1468—1528). Nicht weniger als 20 beglaubigte Bilder von Bedeutung verkündigen seinen Ruhm: eine Sammlung, wie sie außer hier in Augsburg noch nirgends sich zusammen gefunden. Namentlich sehenswerth und in seiner Technik nachahmenswerth ist sein Altaraufbau mit Doppelthüren Nr. 74; aus rauhem geschrotetem Untergrund treten glatte, erhabene Arabesken sehr wirkungsvoll hervor.

Gerne möchten wir wenigstens den Hauptwerken dieser Meister gerecht werden, aber dazu wäre eine eigene Abhandlung nöthig. Und „ach wie traurig nimmt in Lettern schwarz auf weiß ein — Bild sich aus“. Darum „Komm' und sieh“, so lange es Zeit! Ueber einen alten Meister kann man ja eigentlich doch nur zu demjenigen mit Nutzen reden, welcher wenigstens Ein eigenartiges Werk von ihm gesehen!

Neben der Malerei und längst vor ihr blühte einst in unseren schwäbischen Reichsstädten (Augsburg und Ulm allen voran) die Bildnerei in hohem Grade. Sind auch die Verfertiger ältester Bildhauerarbeiten fast ganz unbekannt: viele leben noch in ihren Werken und die zahlreichen kleineren Sculpturen in Stein, Thon, Metall, Holz, Elfenbein und anderen Stoffen (vom 11.—18. Jahrhundert), welche dem Ausstellungskomitee in Augsburg fast ausschließlich von Privaten und von Kirchenverwaltungen anvertraut wurden — die öffentlichen Sammlungen verhielten sich gegen dasselbe ziemlich zugeknöpft — sind berebte Zeugen von dem Umfang sowohl als der Meisterschaft ihrer Kunstthätigkeit. Zu den ältesten plastischen Werken gehört der elfenbeinerne Stab des Abtes Reginald von St. Ulrich mit figürlichen Verzierungen aus der ersten Hälfte des 11.

Jahrhunderts. Desgleichen Broncefiguren von Maria und Johannes aus derselben Zeit; ferner ein Reliquiarium aus Holz aus dem 13. Jahrhundert und eine Kreuzigungsgruppe (Nr. 527) aus dem 14. Jahrhundert. Aus dem 15. Jahrhundert sind verschiedene hölzerne Statuetten und Reliefs und u. a. ein elfenbeinerne Reliquienschrant ausgestellt. Mit letzterem, sowie mit dem herrlichen von Jörg Syrlin in Ulm geschnittenen gothischen Schrant — er ist so vortrefflich erhalten, als wäre er erst gestern aus des Meisters Hand entsprungen — stehen wir, ohne daß wir uns bewußt wären, das Gebiet der eigentlichen Kunst (Sculptur) verlassen zu haben, schon auf dem Felde des Kunsthandwerks. Beide können auch nicht — sollen nicht getrennt werden. Am besten gebeihen sie im Verein! Dann gibt die Kunst dem Handwerk den feinen Geschmack, den idealen Flug; das Handwerk der Kunst die praktische Richtung und den soliden Untergrund. Es waren die schaffensfreudigsten Zeiten, da Künstler (im engeren Sinne) und Kunsthandwerker sich nicht von einander trennen ließen. Da war gar mancher Tischler ein Bildschnitzer ersten Ranges; da bewährte sich mancher Goldschmied als ein Bildner von sehr hoher Bedeutung. Schmiede und Schlosser, Leberarbeiter und Weber, Schreiber und Drucker hatten damals häufig eine echt künstlerische Ader, und Künstler im vollen Sinne des Wortes verschmähten nicht, im Schweiße ihres Angesichtes auch den Gegenständen des Alltagslebens und den Stoffen, die für künstlerische Verwerthung nicht tauglich schienen, den Stempel ihres Geschmacks, ihrer Erfindungsgabe und unerreichten Technik aufzudrücken. Jeder Zweig der Ausstellung des altschwäbischen Kunstgewerbes enthält Beweise für das Gesagte.

Ist Schmiedearbeit eine Kunst? Sie war es und sollte es noch sein! Wer's nicht glaubt, der gehe nach Augsburg und mustere all die kunstvoll gefertigten Schlösser, Schlüssel, Thürbänder, Thürgriffe, Beschläge aus Eisen oder Messing: alles Werke altschwäbischer Schmiede und Schlosser. Ihre Wand-, Steh-, Tabernakelleuchter und vor allem ihre ausgezeichneten Gitter aus Eisen scheinen an Biegsamkeit und Ueppigkeit der Ausführung mit den zierlichen Kunstwerken aus Edelmetall zu wetteifern. Man sehe das herrliche Gitter zum Grabmonument des Cyriacus Weber aus dem 16. Jahrhundert und ein Gitterthürchen mit wunderbar schönem getriebenen Blumenornament aus derselben Zeit (Nr. 865 und 875).

Nichts scheint feinerer Kunstbehandlung ferner zu liegen als — Leder. Augsburg lehrt, was auch dieses unter den Händen von

Künstlern werden kann. Nicht nur über-treffen ihre Einbände, Futteralien, Lederüber-züge, Kästchen die unfrigen weitaus an Halt-barkeit und Zierlichkeit: sie wußten diesen unkünstlerischen Stoff durch Pressen, Ein-schneiden, „Runzen“, sogar plastisch zu be-handeln. (An einigen alten Gegenständen sehen wir glatte Lederverzierungen auf rauhem Grunde erhaben aufgelegt!) Eine Reihe merkwürdiger Leberkasseten, wie Nr. 320 aus dem 13. Jahrhundert, Nr. 321 und 322 aus dem 14. Jahrhundert, geschmückt mit Rittern und andern Gestalten (Nr. 321 so-gar in erhabener Arbeit und Nr. 322 in Temperamalerei!); dazu eine Auswahl von Bücherbeden aus dem 15.—18. Jahrhundert vom einfachsten bis zum Prachtseinband be-weisen glänzend die Meisterschaft der dama-ligen Leberarbeit und müssen jedem Koffer-oder Einband-Fabrikanten unseres gepriesenen Jahrhunderts, wenn er sie nur mit einigem Nachdenken betrachtet, die Schamröthe in's Gesicht jagen. — Hier ein moderner Ein-band mit Lederpressung, die längst ge-macht war, ehe derselbe (als fremdartiger Bestandtheil!) dem betreffenden Buche auf-geklebt worden war — dort ein Lederein-band aus dem 14. Jahrhundert, der — genauer als der Rock auf den Leib — auf seinen Inhalt zugeschnitten wurde und erst, nachdem er mit demselben organisch verbunden war, sammt seinem besseren Ich in die Presse kam, um die künstlerische Prägung zu erhal-ten: zwischen beiden ist der gleiche Abstand wie zwischen dem technisch vollendeten monu-mentalsten Druck der deutschen Bibel von Zainer, erschienen zu Augsburg i. J. 1473 (vgl. Nr. 2313) und den Lettern irgend eines in dessen Vaterstadt Reutlingen heute ge-druckten Traktätchens! (Günther Zainer, der erste Buchdrucker von Augsburg, ist nämlich ein geborener Reutlinger.) — Daß außer der genannten illustrierten Prachtausgabe der hl. Schrift noch 7 andere vorreformatorische deutsche Bibelausgaben, sämmtliche zu Augs-burg gedruckt, daselbst zu sehen sind, kann nur demjenigen auffallen, welcher den Wahn, daß Luther als der erste die Bibel „ver-teutschet“, noch nicht überwunden hat. Ge-schichtlich wichtig ist die Angabe des Kata-log: „Augsburg zählte bis zum Jahre 1500 nicht weniger als 21 Buchdruckereien, eine Zahl, die von keiner andern Stadt Deutsch-lands auch nur annähernd erreicht wurde.“ Eine Frage liegt nahe: Wer hat denn die Erzeugnisse dieser 21 Buchdruckereien, wer hat insbesondere diese Prachtbibeln gekauft und verbreitet? — Wer anders, als eben diejenigen, welche man aus Gehässigkeit als Feinde der neuen Vielfältigungskunst, als

Feinde des Bibellesens insbesondere auszu-geben beliebte!

Die Ausstellung von Stickerien können wir übereinstimmend mit dem Katalog als „vorzüglich reich an Teppichen und Gewän-dern, die für kirchliche Zwecke dienen“, er-klären. Gegen zweierlei nur erheben wir Einsprache (schon damit nicht die Leser uns etwa für voreingenommene Bewun-derer der alten Erzeugnisse halten!): gegen einige Reliefstickerien mit ausgestopften Figuren — dieses ist nicht gesund, möge Niemand es nachahmen! — sobann gegen die alles Maß übersteigende Größe der gold-gestickten Infuln Nr. 1968—1970. Doch stammen diese allerdings erst aus dem 18. Jahr-hundert. Dagegen wird jeder Kenner die Teppiche Nr. 1977—1983 mit uns für voll-endete Arbeiten ansehen, namentlich die in Blattstich gefertigte Darstellung Christi mit den 5 klugen und 5 thörichten Jungfrauen. Alle die genannten Stücke sind als Anti-pendien aufgeführt, aber sie sind hiefür viel zu groß.

Wir haben nun bienenhaft-eklektisch, wie wir versprochen, an den verschiedensten Blüten genippt, den Hauptschmaus aber nach Fein-schmecker-Art bis zuletzt aufgespart. Die 600 Nummern schwäbischer Goldschmiedekunst sind noch zu überfliegen. Sie sind der Schwer-und der Brennpunkt der „Kunsthistorischen Ausstellung“. Und wie sollte es anders sein? Ist doch die Mehrzahl dieser glänzenden Kunstgegenstände eben auf diesem Boden erwachsen! Zählte ja doch i. J. 1588 allein die Augsburger Goldschmiedezunft 170 Meister und dies war noch keineswegs der Höhepunkt. Die Listen derselben Innung vom J. 1740 weisen die stattliche Zahl von 275 Meistern auf!

Der würdige Abglanz solch großer Kunst-geschichtlicher Vergangenheit ist diese Aus-stellung. Jedes Kunstverfahren, jeder Zweig der Kunst kann hier studirt werden: gravirte und Ciselirarbeiten, Email und Filigran, Reliefs und freie Figuren. Alle Stilformen vom 11. bis zum Anfang dieses Jahrhun-derts wetteifern mit einander in ihrer An-wendung auf alle möglichen Gegenstände von der Monstranz bis herab zum einfachen Stockgriff — und in welcher gelungenen An-wendung! Dafür bürgen schon Namen wie: Hans Müller von Augsburg, ca. 1470; Pe-ter Herwarth von da, 1492; Lukas von Ant-werpen aus Donauwörth, 1515; Joh. An-dreas Helott von Augsburg, 1689. (Der silberne Deckelpokal des letzteren erregt wegen der meisterhaft getriebenen Arbeit und der geschmackvollen Zeichnung Aufsehen.) Diese Meister, gewiß man muß sie achten, wenn

man sie auch nicht, was sie wohl selbst nicht gethan hätten, was aber der Katalog auf etwas kühne Weise thut, — wenn man sie auch nicht mit Benvenuto Cellini, dem italienischen Meister der Kleinkunst vergleichen möchte. Doch nicht die Namen sind uns die Hauptsache, loben wir die Meister in ihren Werken und besonders — lernen wir von ihnen!

Durch Mannigfaltigkeit der Form (von der unbeholfenen byzantinischen bis zur geschmackvollen Renaissance und wieder zum überladenen, aber oft meisterlich gehandhabten Rococo) fesselt uns die kostbare Sammlung von Kreuzen und Kreuzifixen, welche vom 10.—18. Jahrhundert reicht. Wie wunderbar ist z. B. das Laubwerk an dem spätgothischen, dem Fürsten von Fürstenberg gehörigen Vortragskreuz Nr. 1280!

Unter den Kelchen ist gewiß ein Duzend, deren jeder irgend ein besonderes Interesse erregt. Der uralte silberne Kelch aus Füßen greift angeblich bis in das 7. oder 8. Jahrhundert zurück. Der prachtvolle St. Ulrichskelch aus Ottobeuren, Nr. 1340 und der sog. Ulrichskelch aus Augsburg, Nr. 1341 sind ausgezeichnet durch eine halbkugelförmige Cuppa. (Nr. 1340 hat nahe dem Rand in gleichem Abstand vier Löcher. Sollten hier Ornamente befestigt gewesen sein? Dann wäre es kein Messkelch, sondern ein Speisekelch.) Nr. 1353 aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts fällt auf durch das ungewöhnliche Material: die Cuppa ist von Bergkry stall. — Durch feinste Filigranarbeit um Cuppa, Knauf und Fuß leuchtet hervor Nr. 1367 aus Neuburg a. D. Ein Seitenstück zu demselben bildet Nr. 1381: sehr zierliche silberne Messkännchen sammt Teller und großer Kanne. Fuß, Cuppa, Deckel der Ampullen, sowie der Tellerrand zeigen feine Filigranverzierung. Fein und äußerst zierlich, aber vielleicht schwer zu reinigen und deshalb nicht ganz praktisch! — Eine gediegene Arbeit des 18. Jahrhunderts, Nr. 1371 ist sehr wirksam durch den Farbenschmuck der Meubillons aus Perlmutter und Achat, die von einem breiten mit Rubinen und Diamanten besetzten Silberrand eingefasst sind. Durch hübsche originelle Form empfiehlt sich zur Nachahmung der Kelch Nr. 1347 aus dem 15. Jahrhundert (jetzt im Besitz der prot. Kirchenverw. in Nordlingen). Aus einem kreisrunden Fuß wächst ein sechsseitiger Schaft hervor. Die Vermittlung zwischen beiden ist dadurch hergestellt, daß der Fuß unmerklich gegen den Schaft etwas ansteigt und wie dieser in sechs Felder getheilt ist. Die sechs Felder des Fußes wie die des Schaftes sind durch ge-

triebene Perlstäbe von einander getrennt und mit feinem Email verziert. Der Knauf ist in üblicher Weise mit sechs Zapfen versehen. Man sieht, der unbekannte Meister hat die Schablone durchbrochen — glücklich durchbrochen!

Noch eigenartiger in der Form, aber nicht so glücklich und darum ja nicht nachzuahmen sind zwei als Bundesladen aufgebaute Speisekelche, Eigenthum zweier prot. Kirchenverw. in Augsburg. (Vielleicht auch ursprünglich für diese gefertigt?) Bei dem einen knien auf dem Deckel der Lade die Cherubim; bei dem andern ruhen die Tragsäulen der Arca in den Händen von Engeln. Das Ganze ist ein seltsamer Einfall, aber eine schöne Arbeit aus dem 17. Jahrhundert.

Ein anderes Unicum und zwar wieder ein glückliches und darum nachahmungswürdiges („mach's einer nach und breche nicht den Hals!“) ist Nr. 1329, eine Monstranz aus dem 16. Jahrhundert im Besitze des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen. Ueber einer nach unten mit einer Bogentrönung verzierten Plattform steht, leicht sich emporwindend und oben in Spitzbogen schließend eine Laubhütte, unrannt von dichtem Blätterschmucke. Die Pfeiler, die Bogen treten nicht hervor; nichts architektonisch Hartes und Starres! Das lebendige Laubwerk ist hier alles! Und wie vollendet ist nicht die Treib- und Eiselerungsarbeit an Blättern und Blumen! Unter der Laube, unmittelbar auf der Plattform steht — ein über Eck gestelltes Biered — die Pyxis, in der Nische über der Pyxis ein edles Muttergottesbild. Mit dem Fuß ist die Plattform verbunden durch einen Schaft, der aus zwei durcheinander gewundenen Nesten oder Stäben besteht, die des bequemen Haltens wegen ohne alle hervorragende Verzierung sind. Auch der Knauf ist weggelassen. In der Pyxis ist noch die Lunula. Es kann also von keiner „Kreuzpartikelmonstranz“ die Rede sein!

Außer der genannten entlehnt auch eine der Renaissance angehörige Monstranz ihre Form dem Pflanzenreich: Nr. 1331. Ihr Laubwerk wetteifert mit dem der vorigen an künstlerischer Vollendung. Die Form der Pyxis ist ein längliches Achteck. An der Rückwand desselben wächst der kreisförmige Strahlenkranz hervor und diesen umschlingt und umspinnnt mit üppig hervorschießenden Blättern ein Blumenkranz, aus dem Perlen, Edelsteine und vorzügliche Emailbilder hervorblinken. — Man kann sich keinen frapperenderen Gegensatz denken, als den zwischen Metallarbeiten, die sich vom Pflanzenreiche inspiriren ließen und solchen, welche die strengeren mehr für Stein als für Metall

bestimmten Formen nachahmen. Ein ausgesprochenes Beispiel letzterer Art ist die (übrigens große Kunstfertigkeit verratende) Monstranz von Joh. Müller aus dem Jahre 1470. — Gewissermaßen die Mitte zwischen beiden Gegenständen hält die schöne silberne Monstranz aus dem Kirchenschatz in Gmünd. (15. Jahrh.) Von architektonisch bestimmtem Gerippe, besitzt sie doch noch viel freigegebenes Ornament, welches das Ganze leicht und gefällig macht.

Noch zwei Stücke dieser Sammlung sind gewissermaßen entgegengesetzte Pole. Hier die eble Monstranz vom Jahre 1513 aus vergolbetem Silber mit Emailwappen aus dem Kloster zum hl. Kreuz in Donauwörth. (Die Pyxis wird überragt von zwei Stagen. In der untern befindet sich die Mutter des Herrn mit zwei Heiligen; in der obern ist, kunstvoll gearbeitet, das Bild des Auferstandenen. Der Baldachin, welcher sich darüber wölbt, endet in einer Schlusfsiale, auf welcher ein Vogel sitzt.) Welches Maßhalten, welche ruhige Klarheit ist diesem Meisterwerke eigen! Dagegen dort, welche überstrahlende überquellende Formen, welche Ueberfülle von Leben und Bewegung! Es ist die Ingoldstädtler sog. „Leopanto-Monstranz“ a. d. Jahre 1700. Durch staunenswerthe Technik hervorragender als durch guten Geschmack glänzt sie „im Saal voll Pracht und Herrlichkeit“ velut luna inter minora sidera. Man denke sich die Pyxis, welche — Maria und St. Michael zu beiden Seiten — auf einer Gruppe türkischer Beutestücke ruht; man denke sich dieselbe umwogt von brandenden Wellen und auf diesen einander gegenüber, die feindlichen Hauptfahrzeuge: das türkische schon ziemlich zerflossen, das des Don Juan d'Autria stolz demselben von oben entgegenwogend und wie von Siegesbewußtsein geschwellt; man denke diese Schiffe in's Einzelne aufs virtuoseste detaillirt, mit ihren Masten, Segeln, Wimpeln, Kanonen; dazwischen, von den Wogen geschaukelt wieder kleinere Bote mit ihrer Besatzung; die Spitzen der Maaen in eine Wolkenschicht getaucht, aus welcher Engel Flammen auf den Feind schleudern u. s. w. und man wird dem Meister Johann Zeddel zu Augsburg für seinen zwar sonderbaren, aber meisterhaft durchgeführten Gedanken die Bewunderung nicht versagen. Aehnliche Kompositionen gibt es sonst nur noch in Belgien an gewissen Kanzeln, aber aus Holz!

Wir haben unsere Runde beendet. „Welcher reicher Himmel Stern bei Stern!“ — dieses Wort des Dichters kommt uns, da wir zurückblicken, in den Sinn. Aber auch das andere paßt für uns: „Schließt, Augen auch . . .“ — zu viel Glanz blendet. Hesten

wir sie zur Beruhigung noch auf ein Werk der Kleinkunst! Diese herrliche gothische Rauchmantel-Schließe aus dem 15. Jahrhundert; oder diese wundervolle achteckige Büchse mit Email aus dem Jahre 1600; oder diese unübertrefflichen Gebetbuch-Einbände — eines mit Silberrelief von Thelott; — ein Blick noch, zum Abschied, auf die anmuthige, aus Silber getriebene Statue Maria mit dem Christkind aus dem 15. Jahrhundert (Nr. 1432) — und wir gehen. Aber wohin? Vielleicht in die Abtheilung der neuen „Erzeugnisse für Kultus“? — Dort allerdings dürften unsere Augen von Glanz und Pracht weniger zu leiden haben! Marmorirte Guckeisen; eiserne mit weißer Lackfarbe angestrichene Figuren, wie sie das Hüttenwerk in Sonthofen ausgestellt, blenden nicht. Aber wer wird nach dem vorausgegangenem ledernen Wahl solch minderwerthige Erzeugnisse noch verbauen können? Wer wird z. B. diese Ungethüme von Rauchsäfern ertragen, nachdem er eben noch im zartesten Spinnewebe altschwäbischer Filigranarbeit gefangen lag? Wer die aus rohen Architekturstücken zusammengelötheten „Monstranzen“, nachdem gerade auf diesem Feld der Geist der Alten ihn so mächtig angehaucht? Wer die starren Blumenornamente, wer die steifen Formen alle, welche heute aus unseren Gießformen hervorgehen und roh, wie sie hervorgegangen, oft vergolbet werden — wenn er einmal die wundervolle Giselir- und Treibarbeit jener genossen und in sein Herz geschlossen? Wer wird noch einen modernen Lederband verbaulich finden, der das Anschauen nicht leiden will, viel weniger das Anrühren — während die halbttausendjährige unverlebte Dauer seines mittelalterlichen Kollegen vor Augen steht?

Daß wir uns auf's neue arm und schwach vorkommen angesichts der unererschöpflichen Erfindungs- und Gestaltungskraft unserer altschwäbischen Meister: dies ist die erste heilsame Frucht einer solchen Ausstellung. Aber nicht die einzige soll es sein! Wir müssen auch bei denjenigen, deren Ueberlegenheit wir erkannt und gefühlt, in die Schule gehen, müssen liebend uns in ihren Geist versenken, ihre Gedanken nachdenken, ihre Technik zu ergründen und nachzumachen suchen. — Das hat ein Tischlermeister Anton Hauber aus Allstädten bei Sonthofen mit Erfolg versucht. Sein Schränkchen aus Ebenholz mit Holzeinlage, die von dem Aussteller selbst gefertigt und 5 mm ausgegründet ist (Nr. 181) ist zierlich, geschmackvoll und dauerhaft. Wie konnte er uns mit einer so gelungenen Arbeit in einem fast ausgestorbenen Kunstfach überraschen? Weil er die Vorbilder der Al-

ten hat auf sich wirken lassen. Möchte ein solches Vorbild aus dem einsamen bayerischen Allgäu doch auch auf gewisse große Fabrikanten von kirchlichen Gegenständen wirken, daß sie z. B. kein marmorirtes Eisen mehr verkaufen!

Auch die von Karl Mess in Biberach ausgestellten preiswürdigen Kirchenparamente (Traghimmel, Pluviale, Messgewänder u. dgl. und namentlich schöne Linnenstickerei), sodann die von der Kunststickerei-Anstalt von Fricke und Lipp in Aulendorf eingesandten Proben — besonders das schöne Messgewand mit reich und geschmackvoll gesticktem Kreuz (nur hätte sollen statt des glitzernd weißen Stoffes ein etwas mehr gedämpftes Weiß verwendet werden; das Kreuz würde sich wirkungsvoller davon abheben!) — ich sage, diese anerkanntswürdigen Beispiele von gutem Geschmack und gebiegener Leistung zeigen, was unser Kunsthandwerk von dem emsigen Studium und der vernünftigen Nachahmung der alten Meister und Muster gewinnen kann. Dieses Studium zu erleichtern, diese Nachahmung anzuregen und zu fördern, dazu vor allem finden doch kunsthistorische Ausstellungen statt. Desto auffallender ist, daß das Zeichnen dabei verboten sein soll! Ein solches Verbot ist modernen Leistungen gegenüber begreiflich, dagegen widersinnig bei Werken der Vorzeit, welche zugänglich zu machen die Ausstellungen ja am meisten behilflich sein sollten. Was schadet es, wenn ein ehrlicher Schwabe ein fein stilisirtes Laub, ein brauchbares Leder-Ornament, oder irgend ein nachahmenswerthes Motiv eingelegerter Arbeit mit ein paar nothdürftigen Strichen in sein Schreibbuch hingeworfen, als gute Beute mit nach Hause nimmt? Ist dies etwa ein Eingriff in die Rechte des jeweiligen Inhabers? — Bestenfalls kann man ja oft nicht einmal sagen!

Aber in höherem Sinn sind diese Altenthümer das geistige Gemeingut des ganzen Volkes. Daraus, wie aus den Geisteswerken der Alten überhaupt nach bestem Wissen und Können zu schöpfen, hat jeder das Recht, das ihm nicht soll verkümmert, nicht verstümmelt werden. Eugen Relpek.

Mariä Verkündigung in der christlichen Kunst.

Von Hrn. Dögel in Eisenharz.
(Schluß.)

Die hl. Jungfrau selbst wird am besten knieend als im Gebete begriffen oder in einem größeren aufgeschlagenen und auf einem Tische vor ihr liegenden Buche lesend dargestellt.

So besonders, wenn derjenige Moment gewählt ist, in welchem sie ihre Einwilligung in den göttlichen Willen ausdrückt: „Siehe ich bin eine Magd des Herrn; mir geschehe nach deinem Worte!“ Sie wird dann am passendsten mit geneigtem Haupte und mit gefalteten Händen und niedergeschlagenen Augen darnieen voll Demuth und Ergebenheit, wie auf dem Genter Altare des Joh. van Eyck, oder wie auf dem Verkündigungsbilde des Hubert van Eyck in der Pinakothek zu München; Maria, ganz jugendlich, zart und innigfromm, kniet hier mit aufgelösten Haaren und in dunkelblauem Gewande vor einem Pulse und hat ein Buch vor sich; sie hat sich der Erscheinung des Engels zugewendet, ein Motiv, das aus der niederländischen Schule in zahlreiche Bilder der oberrheinischen Schulen übergegangen ist. Wir haben schon oben gesagt, was unter dem „Schrecken“ Mariens bei Erscheinung des Engels zu verstehen sei und es ist deshalb fehlerhaft, wenn man den erhabenen und heiligen Inhalt der Scene dadurch stört, daß man Maria als wirklich erschreckt emporsahrend oder unwillig von ihrem Sitze sich erhebend erscheinen läßt, zumal da es ja nicht die Anwesenheit des Engels, sondern sein Wort ist, worüber sie erschraf. So hat Luca Signorelli (1441—1523) im Dome zu Volterra die hl. Jungfrau aufgefaßt, wie sie erschrocken die Hände ausbreitet und und selbst das Buch hat auf den Boden fallen lassen. Kein Wunder! denn der Engel erscheint so rasch in flatternden Gewändern, daß sie keine Zeit mehr finden kann, sich zu fassen. Den gleichen Fehler hat Bernardino Pinturicchio (1455—1513) in seinen Fresken des Domes S. Maria Maggiore zu Spello gemacht.

Wenn der Maler aber den Moment ausdrücken will, in welchem eben der Engel erscheint und seinen Gruß ausspricht, kann Maria stehend gedacht werden und können ihre Blicke auf ihn gerichtet sein, wie denn so die hl. Jungfrau besonders auf vielen italienischen Verkündigungsbildern dargestellt ist, z. B. von Filippo Lippi, Signorelli, Pinturicchio, Francia Raibolini, Andrea del Sarto u. a. Eine solche Auffassung finden wir auch aus der Neuzeit in der Kunstschule von Deuron-Emaus in Prag. Maria steht verwundert, die Hände ausbreitend, der Engel kniet, die Rechte erhebend. Wie durch all' die herrlichen Bilder dieser Schule zieht sich auch durch diese Darstellung eine innige Frömmigkeit und ein hochfeierlicher Ernst, Eigenschaften, die freilich vor der modernen Kunstanschauung keine Gnade finden. Aber auch sitzend, vielleicht ebenso

oft als stehend, findet man die hl. Jungfrau besonders in den frühern italienischen Bildern, so z. B. bei Angelo Saggi (gest. 1396) im Dome zu Prato; Spinello Aretino (gest. 1410) in einer innig zarten und frommen Darstellung im Pal. Borghese zu Rom; Simone Memmi; Ambrogio Lorenzetti (um 1330) in dem schönen Bilde der Akademie zu Siena; Fiesole in den Uffizien zu Florenz, aus dessen Schule ein ungemein zartes, feierliches Bildchen in der Galerie zu Dresden (Nr. 19); Lorenzo Monaco (1370—1425) in dem Altarbilde aus der Abteikirche zu Cerreto, jezt in den Uffizien zu Florenz; Alesso Baldovinetti (1427—1499) in S. Miniato bei Florenz; Antonio und Piero Pollajuolo (1441 bis ca. 1496) im Museum zu Berlin u. a.

Aber trotzdem, daß so bedeutende Meister die hl. Jungfrau sitzend darstellen, halten wir erstere Art der Auffassung, in der Maria knieend gedacht ist, doch für die richtigere, weil in ihr mehr die Demuth zum Ausdrucke kommt und sie überhaupt der Würde des hohen Geheimnisses entsprechender ist. Als besonderes Attribut hat die hl. Jungfrau auf den Verkündigungsbildern die Lilie ohne Staubgefäß als symbolischen Aros Mariae gewöhnlich zu ihren Füßen.

Der Engel Gabriel, der Engel der Verkündigung, wird in weißem Gewande, Diakonengewande, abgebildet, wodurch nicht nur die himmlische Reinheit, sondern auch seine priesterliche Eigenschaft angedeutet ist; er hat gewöhnlich einen Lilienstengel, oft aber auch einen Stab mit dem Kreuze, wie schon im Cod. Egberti, oder ein Scepter, das Attribut eines Heroldes, daran eine Schriftrolle mit den Worten: »Ave Maria gratia plena« in der Hand; die Rechte hebt er wie segnend oder sprechend empor. Seine Haltung ist gemäß seiner erhabenen Sendung würdevoll, ernst und ruhig. Die Flügel sind wesentlich, und niemals weggelassen; sie sind entweder weiß oder buntfarbig, beugt wie ein Pfauenschweif oder in Gold getaucht. Was des Engels Stellung anlangt, so ist er auf den griechischen Gemälden und auf den ältern italienischen Bildern stehend gezeichnet, kommt aber vielfach auch knieend zur Darstellung, nicht, weil er vor Maria als der Königin des Himmels erscheint, wie man schon gemeint, sondern als Zeuge des über die Sinnenwelt hinausgehenden Wunders, als Ausdruck der Anbetung dessen, der durch die überschattende Wirkung des hl. Geistes gegenwärtig ist. Maria wird ja durch das Geheimniß der Menschwerdung, in Hinsicht auf das Eingehen Gottes in die Welt und auf

seine Gegenwart in ihr, im vollendetsten Sinne vornächst Arche des Bundes, Thron und Tabernakel des Höchsten, sein Allerheiligstes. Daher erscheint der Engel vor ihr mit Recht in knieender Stellung. Nach den Worten desselben (Luc. 1, 35) muß auch die Anwesenheit des hl. Geistes auf den historischen Verkündigungsbildern erklärt werden; die sichtbare Gestalt der Taube ist konventionell und schon auf den ältesten diebezüglichen Bildern, z. B. in Maria Maggiore zu Rom. Bald schwebt die Taube oberhalb der hl. Jungfrau, manchmal fliegt sie zum offenen Fenster herein, manchmal sitzt sie auf dem Haupt der hl. Jungfrau, letzteres besonders bei Skulpturen, z. B. ursprünglich bei dem berühmten „Englischen Grusse“ von Veit Stof (1447—1533) in der St. Lorenzkirche zu Nürnberg. Die geheimnißvolle Ueberschattung ist früher auch durch von der Taube ausgehende Strahlen nach dem Ohre der hl. Jungfrau hin angedeutet worden. Christus ist das Wort nach Johannes und das Wort findet Eingang durch das Ohr. In einem alten Kirchenliede heißt es:

Dum Verbum aure percipis,
In verbo Verbum concipis.

Neuerdings ist diese Auffassung z. B. wiederholt von Joh. Klein in seinen Zeichnungen nach der Armenbibel.²⁴⁾

In dem Mysterium von Mariä Verkündigung oder der Menschwerdung Jesu Christi haben wir zugleich noch ein anderes, höchstes Geheimniß zu erkennen, nämlich die thätliche Offenbarung der Trinität. Der „Allerhöchste“ heißt dem Israeliten gerne der Gott seines Bundes, zu dem er mit unbegrenzter Ehrfurcht emporsieht; hier wird zum ersten Male diesem Gott ein Sohn an die Seite gegeben, der ihn selbst als Vater erscheinen läßt und zwar der Sohn der Jungfrau soll zugleich „Sohn des Allerhöchsten“ heißen. Mag das angeregte Verhältniß von Vater und Sohn im Augenblicke noch dunkel sein, das Geheimniß der Dreieinigkeit, das bisher noch wie unter einem Schleier sich dem Israeliten verbarg, entfaltet hier leise aber bestimmt die ungeahnte Fülle seines Inhaltes. In dem Augenblicke, da der Engel den unmittelbaren Abschluß, das erreichte Ziel des alten Bundes verkündet, vollendet sich auch die Offenbarung des trinitarischen Geheimnisses, denn die Menschwerdung selbst, indem der „Sohn“ des ewigen „Vaters“ durch Ueberschattung des „hl. Geistes“ in der

²⁴⁾ Vgl. Die göttliche Offenbarung von Jesus Christus nach der sogenannten Armenbibel, herausgegeben von Dr. Schwarz, Mit 28 Bildern von Prof. Klein. 2. Aufl. Herder, Freiburg.

Jungfrau Fleisch annimmt, ist nur die thatsächliche Offenbarung des dreieinigen Gottes.²⁵⁾ Diesem Gedanken hat denn auch die christliche Kunst in vielen Darstellungen der Verkündigung Raum gegeben, indem sie außer dem Bilde der Taube auch die Gestalt des himmlischen Vaters, allein oder von Engeln umgeben, in ihren diesbezüglichen Werken anbrachte, so schon auf einem schönen Tafelbilde in der Akademie zu Florenz, wohl aus dem Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts, das Pietro Cavallini zugeschrieben wird; Gott Vater, oben in einem Kranze von Engeln, sendet die Taube; ferner sehen wir diese Auffassung bei Fiesole in einem Fresko in S. Marco zu Florenz; Fra Filippo Lippi in der Pinakothek zu München; Signorelli in dem oben genannten Bilde des Domes zu Volterra; Mariotto Albertinelli in seiner Verkündigung in der Akademie zu Florenz; besonders innig zart und schön ist das betreffende Bild das Niccolò Lunno in der Galerie zu Perugia. Die hl. Jungfrau kniet hier, die Hände gekreuzt, in einem Beistuhle, der Engel noch halb schwebend und im Begriffe sich auf die Kniee niederzulassen, ebenfalls mit gekreuzten Armen, hält eine Lilie in der Hand. Oben erscheint Gott Vater, umgeben von einem Kranze von Engeln, und sendet in einem Lichtstrahle den hl. Geist in Taubengestalt.

Alle andere Beigaben und Abweichungen aber, namentlich die im Mittelalter oft vorkommende Art, die überschattenden Strahlen durch ein Heilandsseelchen, das vom himmlischen Vater ausgeht, zu theilen, — offenbar, um das Geheimniß der Trinität noch deutlicher den Beschauern vor Augen zu führen — sind nicht nachzuahmen. Prof. Klein hat in neuester Zeit diese Art der Darstellung der Inkarnation durch ein kleines nacktes Kind wieder aufzunehmen gesucht, ihm aber eine andere Stellung gegeben, als es die altdeutschen Maler thaten, die es gewöhnlich, wie z. B. auf einem Fresko der Kirche zu Terlan in Tirol (von ca. 1400), in den Strahlen mit Blickesschnelle vom Himmel fahren lassen. In einem Glasgemälde zu Haxirbeck nämlich, bei Münster in Westphalen, wo die fünf Geheimnisse des freudenreichen Rosenkranzes dargestellt sind,

²⁵⁾ »Conceptionem corporis Christi tota Trinitas est operata: attribuitur tamen hoc Spiritui sancto triplici ratione« sagt der hl. Thomas von Aquin, und er gibt diesen dreifachen Grund an in seiner Summa t. I. p. 3, qu. 32, a. 1. Vgl. Dr. Grimm, Leben Jesu nach den vier Evangelien. Regensburg. Bd. I., p. 150.

sehen wir beim ersten Geheimniß zu oberst in dem Dreipasse den thronenden Gott Vater, darunter im Spitzbogen des Fensters das nackte Christuskind mit Kreuzesnimbus und in einer Mandorla stehend, unter ihm dann die Taube und wieder unter dieser das Medaillon mit der hl. Jungfrau und den Verkündigungseln. In andern seiner Zeichnungen hat Klein Gott Vater bloß durch die segnende Hand dargestellt.

Hiermit glauben wir eine ziemlich erschöpfende Abhandlung über die Art und Weise, wie die Verkündigung in den verschiedenen Kunstepochen dargestellt wurde, gegeben zu haben. Es ist, wie wir oben bemerkt, kein Gegenstand von der alten Kunst häufiger vorgeführt, tiefer gefühlt und schöner behandelt worden, als dieser, die wichtigste aller Szenen aus dem Leben der hl. Jungfrau. Auch bloß als Kunstgegenstand betrachtet, ist sie im höchsten Grade schön, denn sie stellt ja die zwei schönsten Gestalten vor, welche die menschliche Hand künstlerisch zu bilden vermag, den gerade aus dem Paradies kommenden, geflügelten Geist und die nicht weniger reine hl. Jungfrau, das auserwählte Gefäß der Erlösung. Wie peinlich für das christliche Gefühl ist es darum, wenn man, besonders in der Spätrenaissance Darstellungen sieht, in denen die hl. Jungfrau zu einem alltäglichen weiblichen Wesen degrabirt ist, der Engel wie ein fliegender Merkur oder wie ein Ballettänzer daherkommt und zudem noch seine Gewandung verlehend ärmlich, ja geradezu unziemlich ist! Wir haben herrliche Muster für unser Sujet aus der ältern Zeit und zwar in großer Anzahl, mögen die christlichen Künstler unserer Tage sie zum Vorbilde nehmen!

Geschlossene Kirchen.

Wohl schon mancher, der gewohnt ist, auf seinen Reisen vor allem auch den Kirchen seinen Besuch abzustatten, hat mit uns das Gefühl freudiger Erleichterung getheilt beim Uebergang vom protestantischen auf katholischen Boden, schon unbedwillen, weil er wußte oder erwartete, daß hier die vielerlei Plackereien wegfallen würden, welche das Erfragen und Aufsuchen des Mesners mit sich bringt, und daß man frei in jede Kirche eintreten könne. Aber er wird dann auch unsere Enttäuschung getheilt haben, wenn seine sichere Hoffnung und Erwartung fehlschlug und er in ganz katholischen Ländern und Gegenden überall vor geschlossene Kirchen kam. In

unserer Diözese ist die rechte Ordnung in diesem Punkt so fest eingebürgert, daß man landauf landab, in Dörfern und Städten, die katholischen Kirchen den ganzen Tag über geöffnet finden wird und geschlossene Kirchen durchweg als protestantische ansehen darf. Ja um gerecht zu sein, müssen wir anfügen, daß wir auf unsern Wanderungen in manchen Gegenden auch die protestantischen Kirchen offen fanden, wenn auch nur zum Zweck der Lüftung. Aber manche Diözesen, welche an die unsrigen angrenzen, viele Gegenden am Rhein, die katholischen Länder Frankreich und Belgien haben hierin eine Sitte nachgeahmt, welche für den Protestantismus eine berechtigte Konsequenz aus seiner Anschauung vom Zweck und der Bedeutung der Kirchen, auf katholischem Standpunkt aber eine Inkonsistenz, eine Anomalie, eine Verleugnung der katholischen Anschauung von der Kirche als Wohnung des eucharistischen Gottes, eine Grausamkeit und ein Unrecht gegen das katholische Volk genannt werden muß. Dies ist der Hauptgrund der Entrüstung, die sicher viele schon mit uns theilten, wenn sie vor geschlossenen katholischen Kirchen standen. Die Unannehmlichkeit, den Mesner zu suchen und für seine die Thüren und das künstlerische Verständniß erschließenden Dienste zu honoriren, wäre ja wohl noch zu tragen. Aber daß man die Thore verschließt, die zum Heiland führen, daß man die Seelen durch geschlossene Thüren fernhält von dem, der aus dem Tabernakel ruft: kommet alle zu mir, die ihr mühselig und beladen seid, daß man Leidtragenden es unmöglich macht, zu seinen Füßen zu ruhen und sich Trost zu holen, — darin liegt das durchaus Unkatholische dieser Zusperrung der Kirchen.

Und auch die Kunst ihrerseits hat Recht und Pflicht, sich hiegegen zu verwahren. Wenn ich, so kann sie sprechen, den Beruf und das Apostolat haben soll, neben der Katechese Erzieherin und Lehrerin des Volkes zu sein, wenn ich meine Lehren in der Sprache der Farben an die Wände anschreibe, wenn ich durch meine edlen Gebilde die Gegenwart des Erlösers verherrliche und verkünde, wenn ich das Leben der Heiligen schildere und in der geheiligten Sprache der Symbole die Glaubensgeheim-

nisse an die Wände der Kirchen anschreibe, welches Recht habt ihr, diese Kirchen zu verschließen, das Volk zu hibern, bei mir in die Lehre zu gehen und sich an meinen Schöpfungen zu belehren und zu erbauen? Wie könnet ihr es verantworten, spärlich zur Darbringung des hl. Opfers die Thüren zu öffnen und sie nachher sogleich wieder zu schließen? Heißt das nicht soviel als dem Volk den Anblick der hl. Darstellungen verwehren und mir die Ausübung meines Apostolats unmöglich machen? Es ist ja wahr, daß ich zunächst des Heilandes willen da bin, um die Stätte seiner Gegenwart zu zieren, aber vergesst doch nicht, daß der Heiland des Volkes willen da ist. Deffnet die Kirchen und gebet dem Volk seine geistige Heimat wieder! —

Du vergiffest aber, wird man mir erwidern, daß man die Kirchen nicht verschließen würde, wenn nicht bringende Gründe es nicht nöthig machten. Wir wollen sie prüfen und wägen. Ich habe mir redlich Mühe gegeben, an Ort und Stelle, wo immer diese Clausur mir begegnete, die Gründe in Erfahrung zu bringen, mit welchen dieselbe gerechtfertigt werden sollte. An manchen Orten war der einzige Grund, den man vorbrachte — der Mesner! der Mesner, der eben jeden Tag nach dem Gottesdienst abschließe! Und diese Eröffnung wurde zuweilen mit einem Seufzer und Achselzucken begleitet, welche andeuten sollten, daß eine Auflehnung gegen diese Anordnung und Gepflogenheit des Mesners zu den absoluten Unmöglichkeiten gehöre. (Schluß folgt.)

Literatur.

Zur Kenntniß und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Ein Beitrag zur Geschichte der vaterländischen Kunst von C. F. A. Münzenberger, Stadtpfarrer. Zweite Lieferung mit 10 photogr. Abbildungen. Frankfurt, Föfser, 1886. Groß-Folio. Text S. 25—48. Preis: 6 M.

Die zweite Lieferung des von uns in Nr. 2 dieses Jahrgangs gekennzeichneten und warm empfohlenen Wertes führt im Bilde vor Altäre von Soest aus der romanischen Zeit, die gothischen Altäre von Oberwesel, Altenberg, Marienstatt, Minden, Erfurt, Bismar, Rothenburg, Danzig, den Altar mit Sacramentschrein von

Kurt Borgeantyl 1483 (Museum Braunschweig), den Altar von Wolfstehlen (Museum Darmstadt) und den Marienaltar im Dom zu Frankfurt.

Der Text schließt die Geschichte der romanischen Altäre ab und behandelt noch die frühgothischen Flügelaltäre in Deutschland. Auch in diesem Theil seiner Untersuchungen gelangt der Verfasser zu überraschenden Resultaten. Die Forschungen über den romanischen Altar zusammenfassend, weist er darauf hin, daß für die Regel während der romanischen Zeit eigentliche Altaraufsätze gefehlt haben und die Altarische nur vorübergehend durch Aufstellung von Reliquarien geschmückt wurden. Ausnahmen sind für die in geringer Zahl erhaltenen, mit Gemälden versehenen Holztafeln, die steinernen und metallenen Retabeln, welche auf der Mensa bleibend angebracht wurden. Von aus Holz geschnitzten romanischen Altaraufsätzen hat der Verfasser noch keine Spur entdecken können. Darin liegt allerdings auch eine Erklärung, warum unsere hölzernen, modern-romanischen Schnitzaltäre meist so wenig dem Geist der alten Kunst entsprechen.

Den Anfang der gothischen Altäre setzt der Verfasser in die Mitte des 13. Jahrhunderts. Der neue Stil änderte an der Form der Mensa im Wesentlichen nichts. Was den Aufsatz anlangt, so trifft der gothische Stil einmal Vorrichtungen zu ständiger Aufbewahrung und Exposition der Reliquien auf den Altären, sodann schafft er die eigentliche gothische Form des Altaraufsatzes, den Flügelaltar.

Hier kommen nun zuvörderst zur Besprechung die eigenthümlichen Reliquienaltäre, welche im 13. Jahrhundert in Frankreich viel verbreitet waren und deren Spuren man auch in Deutschland findet. Sie waren so eingerichtet, daß hinter dem Altar eine Art Thronus mit Baldachin sich befand, der an den vorderen zwei Ecken auf der Altarretabel aufsaß, an den beiden andern auf Säulen ruhte (Abbildungen bei Viollet-Le-Duc, dictionnaire de l'architecture, art. autel); dieser Thronus war zur Aufnahme von Reliquien schreinen bestimmt. Man konnte unter denselben sehen oder durchgehen, was der Verfasser mit dem Wunsch der Gläubigen in Zusammenhang bringt, Augenblicke der Andacht und des innigen Gebets in unmittelbarer Nähe der in den Reliquien schreinen ruhenden Leiber der Heiligen zuzubringen. Diese gänzlich abgekommene, altherwürdige Altarform zeigt noch der alte Hochaltar von St. Ursula in Köln, der in den späteren mächtigen Hochaltar einfach eingeschlossen wurde und so erhalten blieb. Auch die Hochaltäre von St. Severin und St. Kunibert in Köln, sowie der von St. Wendel in der Rheinprovinz zeigen noch Reste und Reminiscenzen solcher Altarformen.

Bei dieser Gelegenheit macht der Verfasser auf eine eigenthümliche Erscheinung an manchen Altarmen aufmerksam. Manche aufgemauerte Resten alter Zeit bergen in ihrem Innern gewaltige Hohlräume. Diese waren jedenfalls nicht zu Kumpeltammern bestimmt, wozu sie in unserer Zeit allerdings vielfach mißbraucht werden. Der Verfasser glaubt aber auch nicht an Schatzkammern zur Bewahrung von Reliquien oder Kirchenkost-

barkeiten. Ihre Größe und Anlage spricht dagegen; sie sind theilweise unter den Fußboden des Chors hinabvertieft und auf mehrstufigen Steintreppchen zugänglich, auch mit Lust- und Lichtlöchern versehen, wie z. B. in Wimpfen i. Thal; sodann sind sie vielfach ganz unverschlossen und ohne Thürvorrichtung. Der Verfasser ist nun der Ansicht, daß diese Räume als Betkammern und Kapellen gedient haben; man habe sich hieher begeben zum Gebete, um den Leibern der Heiligen und der Stätte des Opfers möglichst nahe zu sein und „einzelne fromme Personen haben hier der hl. Messe, die am Altar in besonders dringenden Anliegen dargebracht wurde, beigewohnt“.

Ich glaube nicht, daß diese Hypothese haltbar ist. Es scheint mir gänzlich unwahrscheinlich, daß man in Zeiten, in denen man die Laien streng vom Chore fernhielt, namentlich während des hl. Opfers, einzelnen gestattet haben soll, sich förmlich im Altar aufzuhalten, an einem Orte, wo man ihnen hätte einmal Wächter begeben müssen, sollte nicht durch die Dunkelheit und Verborgtheit die Gefahr der Profanirung der heiligsten Stätte förmlich provocirt werden. Diese Annahme wird noch nicht einmal dadurch wahrscheinlich, daß man sie etwa auf Ordensleute einschränkt. Hätte diese eigenthümliche Sitte jemals allgemeiner bestanden, so hätten auf jeden Fall sich Spuren davon in Gebets- und Erbauungsbüchern und in Predigten erhalten müssen. Man wird also sicher auf diese Erklärung der Altarhohlräume verzichten müssen; vielleicht bringt weitere Untersuchung der alten Altäre besseres Licht für Lösung der Zweckfrage.

Als Uebergang vom Reliquienaltar zum Flügelaltar stellt sich dar der in seiner Art einzige in der Elisabethenkirche zu Marburg; er zeigt noch den Hinterbau für den Reliquien schrein; die tiefen kapellenartigen Nischen des eigentlichen Aufbaues aber, welche zur Aufnahme von Bildern und Reliquien gefaßt bestimmt waren, konnten durch eigene Vorrichtungen geöffnet und geschlossen werden. Dieser Verschluß war ein doppelter: ein innerer, mittelst eines Eisengitters, zum Schutz der Schätze und Heiligthümer, ein äußerer, mittelst Emporschiebung von gemalten Holztafeln, die man bequem herausnehmen und wechseln konnte, so daß hier das Antlitz des Altars in ähnlicher Weise veränderlich war, wie später bei den Flügelaltären.

Beispiele von Flügelaltären aus dem 13. Jahrhundert sind sehr selten; eine Menge hieher datirter Altäre sind in's 14., ja 15. Jahrhundert zu verweisen. Mit Sicherheit sind in diese Zeit zu verlegen nur der Flügelaltar auf dem Nonnenchor in Altenberg bei Weplar, der Hochaltar der Jakobskirche in Würzburg, ferner ein Altar der Klosterkirche in Gismar (Holstein) und der Klosterkirche in Doberan (Mecklenburg).

Dies die Hauptpunkte des Textes. Wir empfehlen abermals das gediegene Werk auf's eindrucklichste zur Anschaffung, namentlich für die Kapitelsbibliotheken. Kessler.

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. 10.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Postbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frchs. 8. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einfindung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbsankstraße 94 zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

1886.

Grammatik der kirchlichen Baukunst.

Von Joseph Prill.

(Fortsetzung.)

2. Gewölbe.

a) In der Geometrie nennt man einen Theil des Kreisumfangs einen Bogen; in der Baukunst gehört zum vollen Begriff des Bogens mehr. Wenn in einer Mauer die wagerechten Schichten so unterbrochen sind, daß sie eine nach oben halbrunde Oeffnung freilassen, so ist die obere Begrenzung dieser Oeffnung zwar bogenförmig, aber kein Bogen. Soll ein Bogen entstehen, so müssen die Steine, welche den Halbkreis bilden, senkrecht gegen die Bogenlinie oder, was dasselbe ist, in der Richtung des Bogenradius gestellt sein und sich also gewissermaßen um die Rundung herumzwingen (vergl. die Fensteröffnung in Fig. 90 c.). Die einzelnen Steine sind nun Keile, die nicht unmittelbar auf einer Unterlage ruhen, sondern nur durch den Druck, den sie aufeinander ausüben, in der Schwebe erhalten werden. Nach dem bekannten physikalischen Gesetze vom Keile ist der Druck des einzelnen Steines um so bedeutender, je senkrechter die Druckfläche, d. h. die Fuge zwischen ihm und dem zunächst vorhergehenden Steine ist; alle zusammen aber drücken mit vereiniger Macht seitlich gegen die Mauertheile, zwischen denen der Bogen sich wölbt, und es müssen dieselben daher ausreichende Stärke haben, um diesem zusammengesetzten Schube zu widerstehen. Sie heißen wegen dieser ihrer Aufgabe auch Widerlager.

Die zunächst liegende Bogenform ist der Halbkreis, bei welchem Mittelpunkt und Fußpunkte in einer und derselben wagerechten Linie liegen. (Fußpunkte heißen die Punkte, bei denen die Wölbung beginnt.)

S. Fig. 87. Schneidet man von unten auf beiderseits ein Stück von dem Halbkreisbogen ab, so kommen die Fußpunkte der Wölbung höher zu liegen als der Mittelpunkt, und das übriggebliebene Kreisstück heißt Stic**h** bogen (wie bei der Holzdecke Fig. 86). Schneidet man dagegen oben aus der Mitte des Bogens ein mehr oder minder großes Stück heraus und schiebt die übrig gebliebenen Seitenstücke (Schenkel) wieder zusammen, so erhält man einen Spitzbogen, so genannt, weil sich oben in der Mitte nun ein Knick befindet, der eine um so mehr ausgeprägte Spitze bildet, ein je größeres Stück aus der Mitte des Bogens ausgefallen ist. Durch das Zusammenschieben der Schenkel ist auch der eine gemeinsame Mittelpunkt des Halbkreises in zwei auseinandergeschoben. (S. Fig. 88 und unten Fig. 100 und 101.) Da beim Stic**h**bogen die mehr senkrecht stehenden, beim Spitzbogen die mehr wagerecht liegenden Keilstücke im Vergleich zum Rundbogen überwiegen, so muß über derselben Oeffnung ein Stic**h**bogen mehr, ein Spitzbogen weniger nach außen schieben als ein Rundbogen.

Neben diesen Hauptbogenformen kommen auch noch andere vor, liegende und stehende Ellipsen, ovale und Korb-Bögen (welche aus mehr als zwei Mittelpunkten geschlagen sind) u. s. w.

Die Weite zwischen den Fußpunkten eines Bogens nennt man seine Spannung, die höchst Stelle im Bogen seinen Scheitel, die Höhe dieses über den Fußpunkten Scheitelhöhe oder Pfeilhöhe, bei Stic**h**bogen auch Stic**h**höhe, der Stein endlich, welcher im Scheitel sich befindet und den Bogen vollendet oder schließt, heißt Schlußstein.

Eine solche Wölbung behält den Namen Bogen, so lange sie in der Tiefe nicht über ein gewisses Maß, etwa die Mauer-

dicke, hinausgeht; wird sie tiefer, etwa um mehrere Bogentiefen, so heißt sie Gewölbe. Ein einfaches Gewölbe kann man sich daher so entstanden denken, daß mehrere gleiche Bogen ohne Unterbrechung

Weil sie sich von einer Mauer zur anderen quer über die Mauer legen und die Mauern gleichsam zusammenbinden oder gürten, nennt man sie gewöhnlich Gurtbögen oder einfach Gurten.

und Scheidung hintereinander gestellt worden sind. Zur nähern Veranschaulichung diene Fig. 90. Dieselbe zeigt bei a den Grundriß eines Theils der Mauer u. der Wölbung, bei b den halben Querschnitt der Kirche, beidem dem Grundriß a entsprechenden Längenschnitt, welcher die Wölbung, von der Mitte aus gesehen, darstellt. Die mit a (bezw. a' und a'') bezeichneten vortretenden Theile sind Bögen, das Ganze ein Gewölbe, und zwar ein Tonnengewölbe, so genannt, weil es die Gestalt einer der Länge nach halb abgeschrittenen Tonne hat. Fig. 87 zeigt ein solches Tonnengewölbe in der Perspektive von oben. Die einzelnen Schichten dieser Wölbung laufen, wie aus Fig. 90 bei c ersichtlich ist, in geraden Linien fort, nur liegt jede Schicht wegen der Krümmung der Wölbung in einer anderen Ebene. Schmale

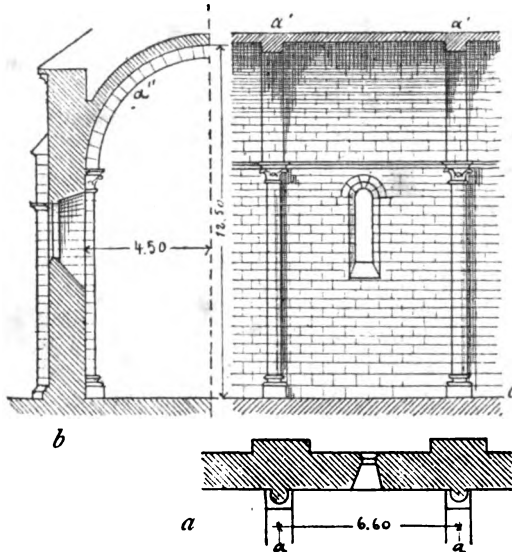


Fig. 90. Kirche zu Montbron (Charente). (XII. Jahrh. Nach Baumdot.)

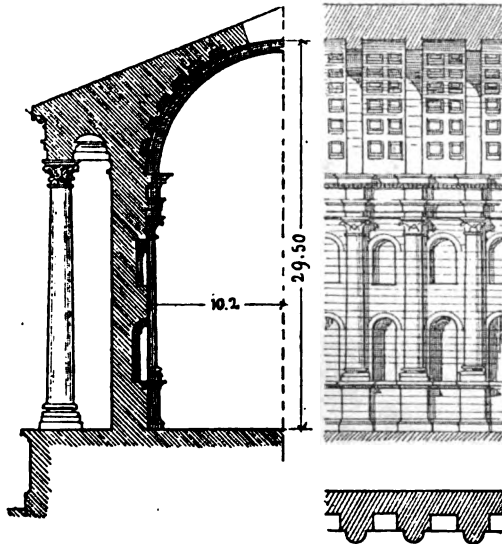


Fig. 91. Aus dem Tempel zu Baalbek. (Römisch.)

Bögen, wie die mit a bezeichneten, legt man sehr gern unter größere Tonnengewölbe, einestheils um dieselben zu verstärken, dann aber auch, um eine für das Auge wohlthuende Theilung der großen Flächen zu erzielen.

nicht aus gleichmäßigen Schichten erbaut, sondern besteht, wie es in den Prachtbauten der Römer fast immer der Fall war, gewissermaßen aus einem gewölbten Netz oder Gerippe, zwischen welchem Räume offen gelassen

Auch in spitzbogiger Form kommen Gewölbe wie das eben besprochene vor (s. Fig. 88), jedoch fast nur in untergeordneten schmalen Räumen; zur Ueberdeckung einer ganzen Kirche sind sie nur in wenigen Fällen im 12. Jahrhundert angewendet worden, wie z. B. in der Kathedrale von Autun.

b) Die Römer machten in ihren Riesenbauten von den halbrunden Tonnengewölben den ausgiebigsten Gebrauch und überdeckten damit Räume von ganz gewaltiger Ausdehnung, wie heute noch die Reste der römischen Bäder, der Kaiserpaläste u. a. beweisen. Ein Beispiel weist auch Fig. 91 auf, in welcher der halbe Querschnitt, ein Theil des Längenschnittes und ein Theil des Grundrißes der inneren Wand vom Tempel zu Baalbek dargestellt sind. Auch hier legen sich Gurten unter die Wölbung, diese selbst ist aber auch

und dann mit Gußmauerwerk vollgeschüt-
tet worden. Solche römischen Gewölbe
buden wegen der Art der Ausführung und
des vortrefflichen Mörtels zu einer festen
Kruste zusammen, bei welcher der Seiten-
schub durch die Bindkraft des Mörtels
ganz aufgehoben wurde. Natürlich mußte
ein solches Gewölbe auf einer vollständi-
gen Holzverschalung, sozusagen einer aus
Balken und Brettern gefertigten Form,
ausgeführt werden. Das Streben nach
Zierlichkeit mehr als das nach Erleichte-
rung der gewaltigen Massen führte dann
dahin, daß man in den ausgesparten vier-
eckigen oder andersgeformten Zwischen-
räumen Holzstücke auf die Schalung legte
und dadurch im Gewölbe kastenartige Ver-

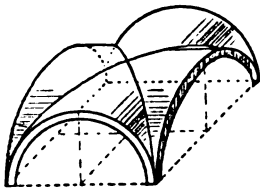


Fig. 92. Oberansicht eines römischen Kreuzgewölbes.

stiefungen (Kas-
setten) wie an
den griechischen
Steindecken er-
zeugte, welche
sehr zur Beleb-
ung und zum
Schmuck dessel-
ben beitragen u.
oft noch reich verziert wurden. Mit der
römischen Bauweise verschwanden die kas-
settirten Gewölbe, wurden aber von der
Renaissance wieder aufgenommen.

Wo nun zwei gleiche Tonnengewölbe
(vergl. Fig. 87) rechtwinkelig aufeinander-
treffen und sich durchschneiden, wird über
der quadratischen Durchbringungsfläche ein
kreuzförmiges Gewölbe erzeugt, — Kreuz-

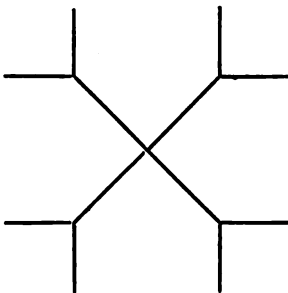


Fig. 93.

gewölbe — in-
dem aus jeder
der beiden Halb-
tonnen so viel
herausgeschnit-
ten wird, daß das
andere Gewölbe
hindurchgehen
könnte. Fig. 92
zeigt ein solches
Gewölbe in der
Ansicht von oben.
Da der Aufschnitt auf allen vier Seiten gleiche
Größe und Form hat, so kommen die gemein-
samen Kanten je zweier Ausschnitte —
Gräte — genau in diagonaler Richtung
zu liegen und schneiden sich im Mittel-
punkte des Gewölbes. Im Grundriß er-
gibt sich also Figur 93. (Fortf. folgt.)

Geschlossene Kirchen.

(Schluß.)

In Deutschland haben wir vorgenannte
Argumentation nicht anhören können, ohne
uns für den zu schämen, der sich durch sie
zu decken versuchte. Was Frankreich und
Belgien anlangt, so ist es hier leider That-
sache, daß an hl. Stätte für gewöhnlich
der Mesner regiert, nicht der Geistliche,
nicht der Bischof. Hier würden wir eine
derartige Argumentation vollständig ver-
stehen. Welchen Unfug an hl. Stätte muß
dort der Klerus dulden, weil er von den
Mesnern verübt wird! Wir sind überzeugt,
daß er ihn dulden muß, denn sonst wäre
er als Mitschuldiger anzusehen. Dort haben
wir es schon erlebt, daß wenn der Priester,
der die letzte hl. Messe liest, an der Com-
munion angekommen ist, der Mesner mit
einem Bund Schlüssel lärmend und klirrend
durch die Kirche geht und das Volk hinaus-
treibt, ehe noch das letzte Evangelium ge-
lesen ist und der Priester den Altar ver-
lassen hat. Es muß hier, wie gesagt, —
wir nehmen es zur Ehre des dortigen
Klerus an, eine unbedingte Nothwendigkeit
vorliegen, unter die Mesnerherrschaft sich
zu beugen bis zur Duldung derartigen
Unfugs. Woher diese Nothwendigkeit stammt
und ob es gar keine Macht und Möglich-
keit gäbe, sie zu brechen, das können wir
nicht beurtheilen.

Also lassen wir diesen Grund, welcher
Mesner heißt, für Frankreich, Belgien,
theilweise auch Italien gelten; für Deutsch-
land kann er nicht anerkannt werden. Wo
die Besoldungsfrage in's Spiel kommt,
kann doch wohl in den meisten Fällen eine
Ablösung stattfinden, eine Entschädigung
gereicht werden, welche dem Bettelhandwert
in den Kirchen ein Ende setzt.

Der zweite bessere Grund erklärt die
Schließung der Kirchen für nothwendig
und geboten aus Rücksichten der Sicherheit,
der Wahrung der Kirchen vor Diebstahl,
Verunehrung, Entweihung. Dieser Grund
scheint in seinem Gewicht verstärkt zu
werden durch die heutzutage herrschende Un-
sicherheit, durch die Masse vagabundirenden
Gesinde. Man könnte ihn gelten lassen,
wenn nur das Schließen der Kirchen durch
die Erfahrung sich als wirksames Gegen-
mittel erprobt hätte, wenn nur das Vor-

schieben der Thürriegel auch wirklich den Verbrechern einen Riegel schieben würde. Wenn wir nicht irren, war es Reichensperger, welcher aus seiner juristischen Praxis den Nachweis führte, daß die Mehrzahl der Kirchen Diebstähle in den Tagen über geschlossenen Kirchen verübt werden, von solchen, welche am Morgen beim Gottesdienst sich haben einschließen lassen und nun die durch die verschlossene Thüre gesicherte ungestörte Muße benützten, um bei hellem Tageslicht mit aller Gründlichkeit und Bedächtigkeit ihrem saubern Handwerk obzuliegen. Eigentlich heißt das also den Dieben ihr Geschäft erleichtern und statt der Nacht ihnen die bequemere Arbeitszeit des Tages anbieten und garantiren. Das Mittel ist somit unzulänglich, die Sicherheit der Kirchen auch nur zu erhöhen, geschweige zu verbürgen, und trotzdem sollen wegen einiger Strolche die Gläubigen jahraus jahrein von ihrem Gotteshaus ausgeschlossen sein?

Wo gehörige Ordnung ist, alles Werthvolle gut verwahrt wird, hl. Gefäße und Utensilien nicht unnötig umherstehen, der Tabernakel guten Verschuß hat, wird die Maßregel des Verschließens der Kirchen nicht nothwendig, nicht einmal zu empfehlen sein. In ganz unsicheren Gegenden kann man ja zu dem Auskunftsmittel greifen, daß man den hintersten Theil der Kirche durch ein geschlossenes Gitter abgrenzt, so daß doch wenigstens noch der Blick auf den Hochaltar und das Weilen an hl. Stätte ermöglicht ist. Das größte Maß von Sicherheit wird aber eben in geöffneten Kirchen sich erreichen lassen, und zwar dadurch, daß das christliche Volk die ständige Ehrenwache übernimmt und Kirche und Sanctissimum durch die stete Gegenwart gläubiger Anbeter vor Dieben und Räubern gesichert wird. Dazu bedarf es keiner Organisation und keines polizeilichen Kommando's. Man öffne nur dem Volk die Kirchen und ermahne es zu eifriger Besuchung des heiligsten Sakramentes, so wird der Glaube und die Liebe bald dafür sorgen, daß sich zu jeder Tageszeit Betende in der Kirche finden, welche das Heiligthum wirksamer beschützen, als Schloß und Riegel. Diese freiwillige Garde genügt auch, die hl. Räume vor Verunehrung und Profanation zu bewahren, so daß

auch dies nicht mehr als genügender Grund der Schließung anerkannt werden kann. In Italien sind die meisten Kirchen von 12—2 oder 12—4 Uhr geschlossen, weil zu dieser Tageszeit viele, von der Kühle der Kirche angezogen, in zu buchstäblichem Sinne ihre Ruhe bei Gott suchten und mit dem Psalmisten sprachen: in pace in idipsum dormiam et requiescam. Dagegen ist natürlich nichts einzuwenden und derartige Rücksichtnahme auf besondere Verhältnisse nur zu billigen. Auch brauchen selbstverständlich nicht sämtliche Portale offen gelassen zu werden; es genügt an einem offenen Pfortchen, das die Gläubigen zu finden wissen.

Wir rechnen es unserer Diocese (Rottenburg) zu besonderer Ehre an, daß sie von ihrer Gründung an überall den Gläubigen die Kirchen geöffnet hat mit wenigen Ausnahmen, welche auf den nachfolgenden acht katholischen Erlaß des in Gott ruhenden Bischofs Josef von Ripp vom Jahr 1850 hin vollends verschwanden. Wir geben den Wortlaut desselben, weil hier das Hauptmotiv, die Kirchen offen zu halten, kräftig hervorgehoben, die Einwände hüdnig widerlegt sind. Er lautet:

Exstat nonnullis dioecesis Nostrae locis, tam oppidis quam vicis consuetudo a sensu Matris Ecclesiae sine dubio longe abhorrens, concludendi templa, in quibus Ss. Altaris sacramentum servatur, peracto Ss. Missae sacrificio, ita ut fideles, cum non parvo damno spirituali arceantur a visitatione Ss. Sacramenti, exercitio perquam laudabili et nuperrime praesertim a praeclarissimis viris cum magno fervore jure commendato. Hortamur igitur omnes parochos et qui parochorum loco funguntur in domino, ut removens omne obstaculum, per quod non liceret cuilibet fidei interdiu adorare Eum, qui omnes ad se invitat, qui laborant et onerati sunt, ut eos reficiat, econtra animos ovibus addant ad sacro illi exercitio cum alacritate vacandum. Neque audiendi sunt in hac re, qui eo modo furta sacrilega promoveri clamant, cum res pretiosiores ubique includi soleant et altera ex parte, si qualibet hora unius alteriusve personae praesentia timeri debeat, nemo facile

eo perveniat audaciae, ut clara luce conatum furti facere velit. —

Wir können nur wünschen, daß überall, wo es Noth thut, ein ähnliches wahrhaft bischöfliches Wort Remedur schaffe. Wenn wir in diesem Blatt die Angelegenheit zur Sprache brachten, so geschah es zunächst, weil mit ihr ein wichtiges Lebensinteresse der kirchlichen Kunst verknüpft ist. —

Die Vortragkreuze im Landkapitel Tettngang.

Von Bitar J. Schnell in Friedrichshafen.

Das Kreuz, die Siegesfahne der Kirche wurde von den ältesten Zeiten an den Prozessionen der Gläubigen vorausgetragen, als Feldzeichen und Wegweiser des Heeres Christi. Was war also natürlicher, als daß man versuchte, auf diese Prozessionskreuze gleichsam einen Abglanz, einen Reflex des Glanzes und der Glorie des wahren Kreuzes Christi zu legen und demgemäß ihre äußere Form so herrlich als möglich zu gestalten? Der überaus reiche Schmuck vieler alten Prozessionskreuze bestätigt es in der That, daß das Mittelalter, auch im kleinen groß und würdig denkend, darnach strebte, die Worte *fulget crucis mysterium* in dem schönen Hymnus *vexilla regis prodeunt* von Venantius Fortunatus in sichtbare Wirklichkeit zu überlegen.

In auffallend reicher Fülle sind mittelalterliche metallene Prozessionskreuze noch erhalten im württembergischen Oberland. Während Glocken, hl. Gefäße und sonstige Kunstgegenstände aus jener Zeit meistens schwedische, französische oder deutsche Beute wurden, blieben diese Vortragkreuze erhalten, sei es nun weil sie der Beachtung entgingen, sei es weil sie für werthlos angesehen wurden. Einige Proben aus diesem Reichthum, die Kreuze im Landkapitel Tettngang, zur Abbildung und genaueren Beschreibung auszuheben, schien uns angezeigt und nutzbringend nicht bloß vom historischen Standpunkt aus, sondern namentlich im Interesse der Kunstpraxis; an den herrlichen Metallarbeiten läßt sich abnehmen und ablernen, wie feste Dauerhaftigkeit mit schöner mustergiltiger Form sich verbinden läßt. Die auf der Beilage

beschreibenden Vortragkreuze werden daher den schaffenden Meistern der Metallkunst zur Nachbildung und Nachahmung dringend empfohlen.

Zur Erläuterung bemerken wir, daß die Figur I. auf der ersten Blatthälfte der Beilage die Rückseite des Kreuzes in Schnetzehausen zeigt, genau nach dem Original; umgeben ist diese Zeichnung von einzelnen Partien des Kreuzes in Friedrichshafen. Figur II. auf der zweiten Blatthälfte zeigt ein Kreuz, das aus Theilen verschiedener Kreuze zusammengesetzt ist. Die Größe, die Zeichnung des oberen Längerbalkens und der beiden Querbalken und der crucifixus sind vom Kreuz in Tettngang. Die übrigen Nummern werden je in den einzelnen Beschreibungen an ihrem Orte erwähnt werden.

Das Vortragkreuz in Schnetzehausen nennen wir in erster Linie, nicht etwa wegen seines Alters, sondern wegen seiner schönen und einheitlich durchgeführten Zeichnung, und weil gerade an ihm das schönste Muster eines ganzen Kreuzes geboten werden kann.

Der Kern des Kreuzes ist Holz; dieses ist auf der Vorder- und Rückseite mit vergoldetem Kupferblech überzogen, die beiden Nebenseiten sind bekleidet mit Eisenblech. Es hat eine Höhe von 44,5 cm; die Breite der Querarme beträgt 35 cm, die des Stabes 4 cm. Die vier Kreuzenden zeigen den sog. Vierpaß, d. h. die Kleeblattform mit vier rechtwinkligen Uebergängen, welche die Winkel zwischen den Bogenansätzen hübsch ausfüllen. In der Vierung, d. i. in dem Theile des Kreuzes, wo Längenarm und Querarm sich kreuzen, springen rechtwinklige Ecken vor, so daß sich hier eine größere Fläche bildet (vgl. auf dem ersten Blatt das Agnus Dei in der Mitte), ebenso wie der Vorderseite, wo der Namenszug Jesu in lateinischen Majuskeln eingravirt ist (I H S.), während die Rückseite das Lamm Gottes zeigt mit Nimbus und Siegesfahne. Wie aus der Zeichnung ersichtlich, ist die Ornamentirung der Kreuzesstäbe durch gothisches Laubgewinde auch in den Vierpässen fortgesetzt. Diese Laubgewinde sind von kräftiger sicherer Hand gravirt und zeigen bei aller Einheit des Stiles dennoch eine staunenswerthe Mannigfaltigkeit der Formen. Ganz be-

sonders interessant ist die Art und Weise, wie der Platz in den Vierpässen nach den Größenverhältnissen ausgenützt ist, jedesmal in anderer Weise und mit immer neuem Reize. Auf der Vorderseite hören die Laubgewinde mit den einzelnen Vierpässen auf (vgl. Blatt I. Nr. 1) und an die Stelle der Ornamente treten dort schöne Medaillons. Diese zeigen auf ihrer Oberfläche die vier Evangelisten Symbole eingravirt; diese Plättchen und die Plättchen der Bierung sind von dem nämlichen Material. Der Engel (Symbol des Matthäus) zeigt einen reichen Faltenwurf ganz nach Dürers Manier (vgl. Blatt II. Nr. 1 unten). Der crucifixus ist ein Messingguß aus spätgothischer Zeit mit Dornenkrone und schön gefaltetem Schamttuche. Das ganze Kreuz ist symmetrisch gebaut und noch gut erhalten. Die Zeichnung weist hin auf das Ende des 15. Jahrhunderts.

Am meisten Aehnlichkeit in der Zeichnung mit dem Schnekenhauser Kreuze hat dasjenige von Friedrichshafen. An Größe übertrifft es das erstere; denn es mißt 51 cm in der Höhe, 41 in der Breite der Querarme und 4,5 in der seiner Stäbe. Hier haben wir nicht den Vierpaß, sondern die Kleeblattform, bezw. die vierblättrige Rose, da ein vierter Halbkreis in den Quer- und Längelacken hereinmündet (vgl. Nr. 2—5 auf Blatt I.). Die Bierung zeigt ebenfalls die rechtwinklige Ausladung. Das Bierungsblech, wie beim ganzen Kreuz verfilbertes Kupferblech, zeigt das Agnus Dei, aber feiner und naturalistischer als beim vorigen Kreuz. Auf der Vorderseite der Bierung ist das Schweistuch eingravirt. Das Antlitz ist unten unbehältnismäßig breit. Die Zeichnung der Stäbe ist sehr schön gravirtes Pflanzenornament. Hier haben wir eine noch reichere Mannigfaltigkeit als beim Kreuz von Schnekenhausen. Am einfachsten ist der untere Längelack auf der Rückseite gehalten (vgl. Blatt I. Nr. 2), reicher und schöner sind schon Nr. 4 und 5, am feinsten aber ist Nr. 3, und hier läßt sich auch am meisten der Einfluß der Renaissance erkennen. Der Graveur zeigt, wie er sein Material beherrscht und gleichsam mit den Formen spielt. Jeder Theil ist wieder in eigenartiger Weise behandelt und nichts lediglich wiederholt. Die Kleeblatt-Enden zeigen

in der Mitte einen ausgeparten Kreis, der von einem Strahlenkranz umgeben ist (vgl. I. Nr. 5 und II. Nr. 2 u. 4).

Der crucifixus ist ein Erzguß, mit Gold broncirt, trägt Dornenkrone und ein vorne sich kreuzendes und rechts hinausragendes Schamttuch. Im Verhältniß zum Kreuz ist er etwas klein, gehörte aber von Anfang an dazu. Das Blech ist an mehreren Stellen beschädigt und theilweise schieflaufend. Das ganze Kreuz wird dem Anfange des 16. Jahrhunderts oder Ende des 15. Jahrh. angehören.

Bedeutend kleiner ist das Prozessionskreuz in Jettenhausen. Es ist nur 40 cm hoch und 30 cm breit und hat einen 4 cm breiten Stab, welcher in Vierpässe ausläuft. Die Zeichnung (vergl. Blatt II. den Querstab und oberen Längelack) ist ihrem Charakter nach von den bisher beschriebenen ziemlich verschieden. Es ist wiederum Pflanzenornament, das sich spiralförmig um einen flach gehaltenen, zum Theil knorrigen Stamm windet. Die Blätter sind noch streng gezeichnet und zum Theil weniger schwunghaft gravirt. Unser Kreuz II. zeigt Kleeblattform zum Unterschied von der Vierpaßform I. Das Jettenhauser Kreuz jedoch hat den Vierpaß. Die Kreuzenden sind mit getriebenem Silberblech aus der Zopfzeit überkleidet, auf der Vorderseite die vier Evangelisten mit ihren Symbolen, auf der Rückseite die Namen Jesus, Maria, Joseph, Anna darstellend. Die Bierung ist wiederum rechteckig ausladend und hatte auf der Rückseite nur ein solches Zopfblech auf dem Holzferne. In letzter Zeit jedoch wurde ein dem Bierungsbleche auf der Vorderseite entsprechendes Messingblech angebracht, in welches Hr. Hofgraveur Schiller in Stuttgart eine dem Stile des Ganzen konforme Pflanzenornamentik schwungvoll eingravirt hat. Ob der Bierung ist auf einem von links nach rechts gerollten Spruchband in gothischen Minuskeln die Kreuzesüberschrift angebracht. In den Vierpässen unter dem getriebenen Bleche finden wir ausgepartete Kreise, umgeben von einem Strahlenkranz (vgl. II. 2. u. 4).

Das Interessanteste an diesem Kreuze ist der crucifixus (vgl. Blatt II.). Es ist ein Bronzequß aus der Zeit um 1100 und ist hoch, wahrscheinlich für Reliquien.

Die ziemlich langen Arme sind zuerst etwas abwärts geneigt und dann aufwärts gebogen. Die Füße stehen getrennt auf einem suppedaneum. Die tief in der Stirne beginnenden Haare fallen regelmäßig gescheitelt in einigen Falten auf die Schultern herab. Die Augen sind geschlossen, der Bart ganz steif, Dornenkrone fehlt. Der Unterleib ist sehr hoch aufgetrieben. Das Leinentuch, vermittels eines breiten Gürtels vorne geknotet und links und rechts hinaufgeschürzt, fällt in zwei symmetrischen Faltenbündeln bis auf die Kniee herab. Dieser crucifixus, welcher viel älter ist als das Kreuz, kam erst vor einigen Jahren anstatt eines anderen, welcher dem betr. Reparatteur besser gefallen haben mag, an dieses Kreuz.

Eine gewisse Stilverwandtschaft in der Zeichnung mit dem Kreuze von Jettenhausen hat dasjenige von Obertheuringen. An Größe steht es dem Friedrichshafer Kreuz am nächsten, da es 50 cm hoch, 37 breit in den Querarmlen und 4,5 cm breit in dem Stabe ist. Der Kern ist auch hier wie bei allem Holz, überzogen mit vergoldetem Kupferblech, auf den Seiten Eisenblech. Die Enden zeigen den Vierpaß, aber die Ausfüller der Zwischenräume endigen nicht rechtwinklig wie beim Schnezenhauser Kreuz, sondern spitzwinklig (vgl. Blatt II. Nr. 5). Die Zeichnung der Stäbe ist überall die gleiche und bietet nicht die mindeste Abwechslung. Ähnlich wie in Jettenhausen winden sich um einen flachen Stab streng stilisirte Blätter; auf fallend sind die aus den Blättern heraus tretenden Früchte, die eine gewisse Ähnlichkeit haben mit kleinen Fenchenzapfen. Der Untergrund ist wie bei dem Friedrichshafer Kreuz schraffirt. Vierung wie bisher erweitert, auf der Vorder- wie Rückseite ein sich erweiterndes Kreuz eingravirt. In den Vierpässen vertreten die Stelle von Medaillons Plättchen in Kreisform, die am Rand in getriebene kleine Blätter auslaufen. Diese Plättchen aus Silberblech werden gehalten von Nägeln, deren Kopf aus einem kleinen vergoldeten Plättchen heraustritt, das ebenfalls getrieben ist.

Der crucifixus ist aus Kupfer und vergoldet, der Rücken hohl. Das Haupt ohne Dornenkrone ruht ganz auf dem rechten Arme, Bart und Haupthaare sind schön

ciselirt, die Augen geschlossen. Das Scham-tuch links geschürzt und hübsch gefaltet. Die Beine sind von einander getrennt und erst die Füße unten kreuzweis übereinander gelegt. Die Brust ist sehr stark profilirt. Der crucifixus stammt aus der nämlichen Zeit wie das Kreuz, aus dem 15. Jahrh.

Das Vortragkreuz in Hiltensweiler. Die schöne spätgothische Kirche in Hiltensweiler besitzt auch ein schönes spätgothisches Vortragkreuz. Höhe 45 cm, Breite in den Querarmlen 35, im Stab 4 cm. Dieser endigt in rechtwinkliger Vierpaßform; die Vierung, wie oben quadratisch erweitert, zeigt auf der Vorderseite einen Strahlenkranz, wahrscheinlich den nimbus crucifixi. Ganz wie in Jettenhausen sind auf den Vierpässen getriebene Silberblechstücke aus der Popszeit aufgenagelt, auf der Vorderseite die vier Evangelisten mit den Symbolen und auf der Rückseite die Namen Jesus, Maria, Joseph und Joachim darstellend.

Die Zeichnung der Vorderseite besteht in einem gravierten Stamm, aus welchem Zweige mit Blättern und kleinen hornähnlichen Früchten hervorstachen (vgl. Blatt II. unterer Längestab des Jettenhäuser Kreuzes zu den Füßen des crucifixus Nr. 6). Dagegen zeigt die Rückseite recht nette Gravirungen. Es sind zwei in geometrischer Manier verschlungene Nester, die sich gegenseitig durchdringen und durch welche sogar die einzelnen kleineren Nester mit ihren Blättern und Früchten hindurchwachsen. Ähnlich wie in Schnezenhausen ist auch hier die Vierung mit einer Zeichnung ausgefüllt, die in der Vermengung geometrischer Formen mit Astverzweigungen so recht den Stempel der Spätgothik an sich trägt (vgl. Blatt II. Nr. 7).

Der jetzige crucifixus ist ein Messingguß aus der Renaissancezeit. An seiner Stelle war früher ein größerer, wie die vorhandenen Löcher für die Nägel beweisen.

Ein mehr zierlich gearbeitetes Kreuz findet sich in Primisweiler. In seiner Größe stimmt es beinahe überein mit dem von Jettenhausen, es ist nämlich 41 cm hoch, 30 cm breit und mißt in seinem Stabe 3,5 cm. Der Holzkern ist beschlagen mit schönem starken Messingblech. Die Stäbe endigen im Vierpaß, der aber nur 6 cm im Durchmesser hat. In der Mitte

der Vierpässe sind ziemlich breite Nägel angebracht, welche je in sechs Blätter auslaufen. Auf der Vorderseite befindet sich oberhalb des unteren Vierpasses eine Reliquie unter Glas. Oben sind drei rothe Steine (Glasflüsse) in Fassung angebracht. Die Medaillons auf der Vorderseite zeigen auf ihrer Oberfläche leeres Blech, das im oberen Vierpaß zeigt einen stark verhüllten Frauentopf, den man oft sieht auch auf Renaissance-Kelchen. Das Vierungsquadrat ladet ziemlich stark aus und zwar in zwei rechten Winkeln. Auf der Rückseite trägt daselbe ein 1,5 cm hohes Medaillon, das eine schöne Zeichnung hat (vgl. Blatt II. Nr. 9). Die Zeichnung der Stäbe ist verwandt mit derjenigen von Jettenhausen, aber viel zierlicher, dagegen hat sie wenig Abwechslung; eine Probe davon siehe Blatt II. Nr. 8.

Der crucifixus hat einen besonders großen Kopf und ist auch sonst in der ganzen Figur etwas markig gehalten. Es ist ein Erzguß und vergolddet und stammt aus gothischer Zeit, wie das ganze Kreuz, etwa Anfang des 15. Jahrhunderts.

(Schluß folgt.)

Literatur.

Ikonographie der Taufe Christi.
Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der christlichen Kunst von Dr. Joseph Strzgowski. Mit 169 Skizzen auf 22 Tafeln. München. Verlag von Theob. Nebel. 1885. Mt. 12. 49. 76.

In der vorliegenden Arbeit will der Verfasser „eine Geschichte der Wandlungen in der typischen Darstellungsweise der Taufe Christi aus dem Größten herausarbeiten“. Er hat diese Arbeit durchgeführt bis zum spätem Mittelalter, von diesem selbst und der Renaissance nur einzelne Züge angeführt. Das Material ist aus jenen früheren Epochen der Kunstentwicklung mit großem Fleiße zusammengetragen, und wir finden nach einander behandelt: die altchristliche Kunst, die Mosaiken von Ravenna und die byzantinische Kunst; daß er dann die „Kunst Oberitaliens zur Zeit der Longobarden“ und die „karolingische Kunst“ besonders auführt, erscheint uns zu weitgehend, ebenso wenn nach dem deutschen Mittelalter von einer französischen, englischen, niederländischen und italienischen Kunst bei diesem ikonographischen Vorwurfe noch besonders die Rede ist. Es handelt sich hier ja um religiöse, speziell katholische Kunst und da kann, abgesehen von allem andern, schon an und für sich der Unterschied in der bildlichen Behandlung eines Ereignisses

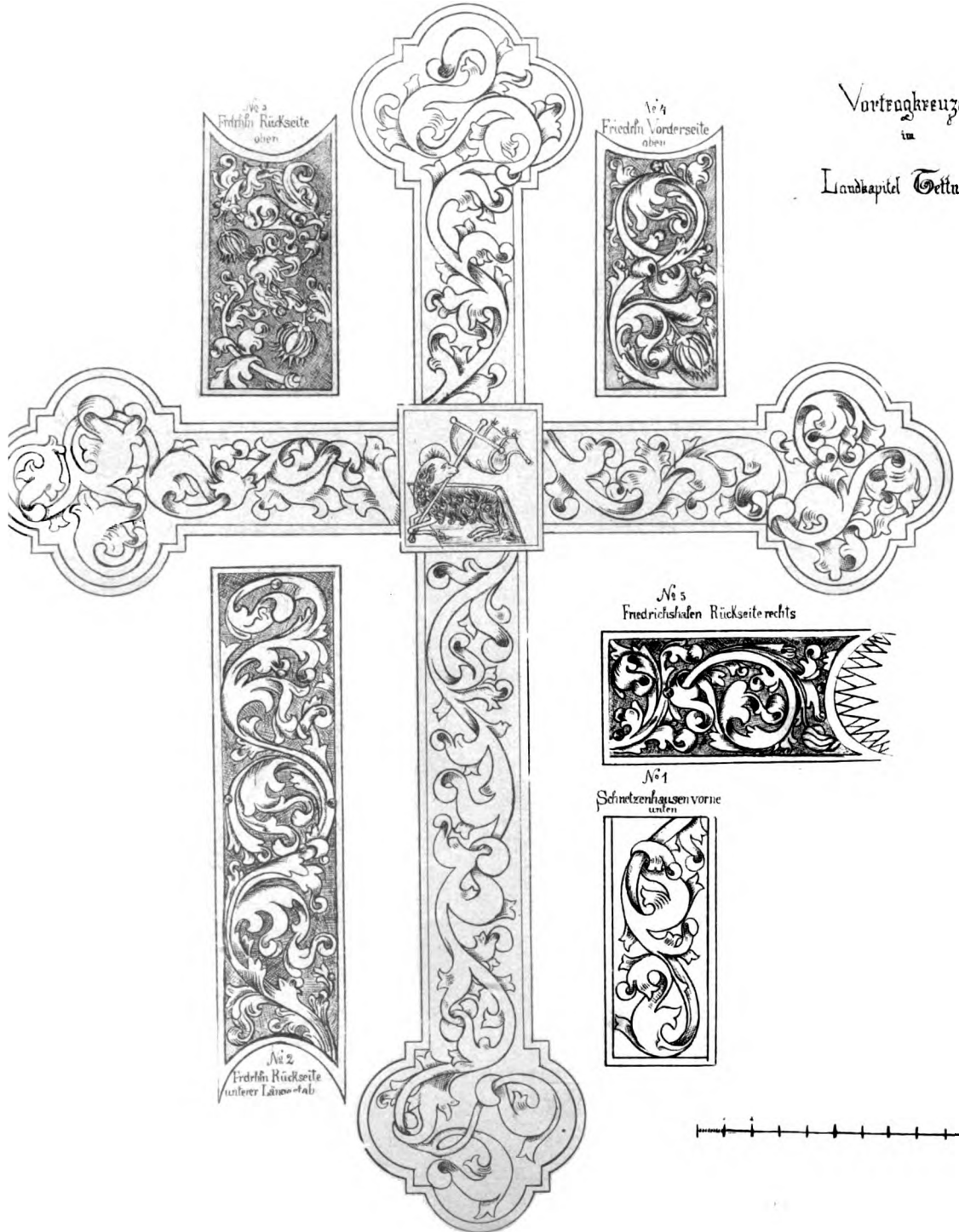
aus der hl. Schrift in den verschiedenen Ländern kein so bemerkenswerther sein, daß man genau nach Ländern unterscheiden könnte. Es wurde ja die ältere Kunst nur in den Klöstern traktirt, die, ohne Rücksicht auf Landesangehörigkeit, den lebhaftesten Verkehr miteinander unterhielten. Zudem sind es überall in allen Ländern die gleichen Quellen, — die hl. Schrift des katholischen Dogma, die Liturgie der Kirche, die Hymnen u. s. w. — welche der Art und Weise der einzelnen Darstellungen zu Grunde liegen. Dann ist gerade unser Thema, die Taufe Christi, so einfach, daß die Kompositionsweise sich der Hauptache nach von selbst überall gleich bleiben mußte; nur einzelne Weigaben und Stellungen konnten es sein, die wechselten. Hier aber scheint der Verfasser sein Hauptaugenmerk besonders darauf gerichtet zu haben, in wie weit diese jeweiligen Weigaben, Stellungen u. s. w. für die Datirung des betreffenden Kunstwerkes verwendet werden können und darum bespricht er jedes Bild einzeln und wiederholt in ermüdender Breite, ob Christus en face stehe, ob mit gekreuzten Beinen und dgl. Wenn alle Ereignisse der hl. Schrift, bevor an die Abfassung eines Handbuchs der Ikonographie gegangen werden dürfte, in solch breiten Spezialuntersuchungen behandelt werden müßten, dürfte man allerdings noch Jahrzehnte warten, bevor man auch nur den Versuch einer solchen Arbeit wagen könnte. Dann wäre erst nicht viel gewonnen, wenn, wie hier, überall bloß die technische Seite eines Themas premirt, die theologische aber mehr in den Hintergrund gerückt würde. Ganz bedenklich aber wären in letzterer Beziehung Sätze wie: (S. 16). „Die hl. Schrift läßt die Engel nicht zu häufig hervortreten und gibt über ihr Wesen keinen Aufschluß. In der altchristlichen Kunst gleichen sie den antiken Genien“. Ist der Verfasser beim Lesen der hl. Schrift noch nie auf Stellen gestoßen, wie: Math. 13, 39; 18, 10; 24, 36. Luk. 14, 22. Hebr. 1, 7. 14 u. s. w. Col. 1, 16. Ps. 90, 11. Dan. 7, 10. Akt. 23, 8; 12, 14. 15. Js. 37, 36 und Dugende andere, die über Existenz und Wesen der Engel Aufschluß geben? Dc pcl.

(Verseh-Patenc.) Bei Versehgängen nach auswärts, sowie an Orten, wo das Allerheiligste nicht öffentlich zu den Kranken getragen werden kann, empfiehlt sich statt des Versehkreuzes die handlichere Versehpatenc mit flacher wohl verschließbarer Pyxis. In das Korporale gehüllt und so in ein seidenes Etui gelegt, wird sie bequem und doch würdig vor der Brust getragen. Ebenso zierliche als praktische Versehgefäße dieser Art liefert um nur 10 M. Joseph Ballmann in Berg-Stuttgart, Verfertiger kirchlicher Metallarbeiten. Derselbe ist überhaupt allen in sein Fach einschlagenden Aufträgen, auch den schwierigsten, wohl gewachsen und wegen seiner soliden, wohlfeilen Arbeit zu empfehlen.

Mit einer Beilage: Prozessionskreuze.

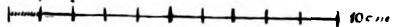
I

Schnitzenhausen Rückseite.



Vortragkreuze

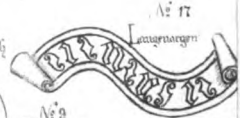
Landkapitel Tettwang



Nº 18
Lanzenspitzen



St. Paulushaus in der Stadt...



Nº 2
Das Fach



Nº 6
Hiltensweller



Nº 19
Das Fach



Vikar Schmidt

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.

1886.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frsch. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einfindung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbenkstraße 94 zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

Grammatik der kirchlichen Baukunst.

Von Joseph Prill.

(Fortsetzung.)

c) Noch eine andere Art des Gewölbes war in der römischen Kunst im Gebrauch, nämlich die Kuppel. Das Tonnengewölbe dachten wir uns entstanden aus hintereinander folgenden Bögen, deren Fuß-

punkte demgemäß in zwei einander parallelen Linien liegen. Befinden sich aber nun statt dessen die Fußpunkte in einer und derselben in sich zurückkehrenden Kreislinie, so daß also jeder Bogen über einem Kreisdurchmesser stände, so müßten sich sämtliche Bögen in ihren Scheiteln in einem u. demselben Punkte über dem Mittelpunkt des Kreises schneiden, es entsteht somit eine hohle Halbkugel, die Kuppel (s. Fig. 94).

Man kommt zu demselben Ergebnis, wenn man sich einen Halbkreisbogen in wagerechter Ebene um seinen Scheitelpunkt rund herumgedreht denkt. Kuppeln wurden gewöhnlich aufgeführt über Rundbauten, am häufigsten aber sind halbe (senkrecht halbirte) Kuppeln über halbkreisförmigen, Nischen (Absiden) in den Palästen, Bädern, Basiliken zc. Die großartigste antike Kuppel ist die höchst sinnreich konstruirte des Pantheons in Rom, welche 42 m im Durchmesser hat, kassettirt und im

Scheitel mit einer großen Lichtöffnung versehen ist.

Bezüglich der Ausführung muß noch darauf aufmerksam gemacht werden, daß in einem Tonnengewölbe die einzelnen wagerecht laufenden Schichten, wie das ganze Gewölbe erst dann einen Halt haben, wenn der Scheitel geschlossen, d. h. das ganze Gewölbe vollendet ist. Bei der Kuppel dagegen hat jede Schicht, da sie in sich

zurückkehrt, vollständige Sicherung, sobald sie selbst geschlossen ist. Es kann daher eine einfache Kuppel ohne Holzverschalung aus freier Hand ausgeführt werden, was beim Tonnengewölbe nicht möglich ist.

In der byzantinischen Kunst wurde die Kuppel mit großer Vorliebe angewandt (vergl. Nr. 5 ds. Jahrg.) und erhielt eine allgemeinere Brauchbarkeit dadurch, daß man sie über viereckige Räume zu spannen lernte.

Hier wurde nun ein Uebergang aus dem Viereck in die runde Kuppel nothwendig, der sich auf zweierlei Weise herstellen ließ. Entweder ließ man aus den Ecken des Vierecks dreieckige Wölbungen aufsteigen, die seitlich der Rundung der Gurtbogen folgten und über deren Scheitel sich zu einem Kreis oder Achteck zusammenschlossen, welches nun die Grundlinie für die eigentliche Kuppel bildete. Diese Entwicklung zeigt Fig. 94, welche eine auf der Grenze des romanischen und

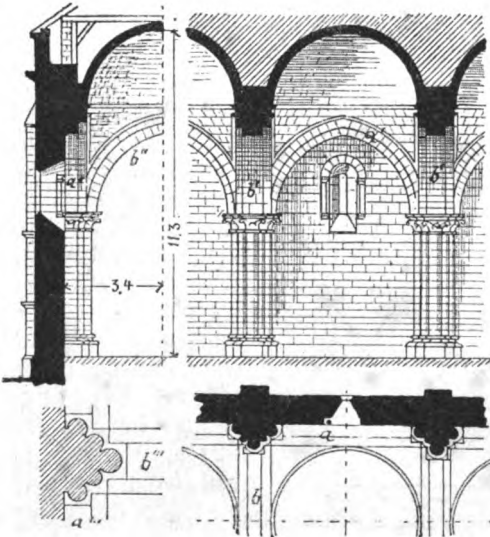


Fig. 94. Kirche zu Roulet (Garente).
(XII. Jahrh. Nach Vaudot.)

gothischen Stils stehende Kirche aus jener Gegend Frankreichs darstellt, in welcher der byzantinische Einfluß sich zur Zeit des romanischen Stils geltend gemacht. Wie der Grundriß erkennen läßt und der darüber stehende Aufsriß deutlich macht, ist die Kuppel in das von den Gurtbögen umschlossene Viereck eingeschrieben, und die übrig bleibenden Ecken enthalten Wölbendreiecke (sog. Pendantifs), welche über den Gurten einen kreisrunden Fuß für die Kuppel bilden. Der Beginn der halb-

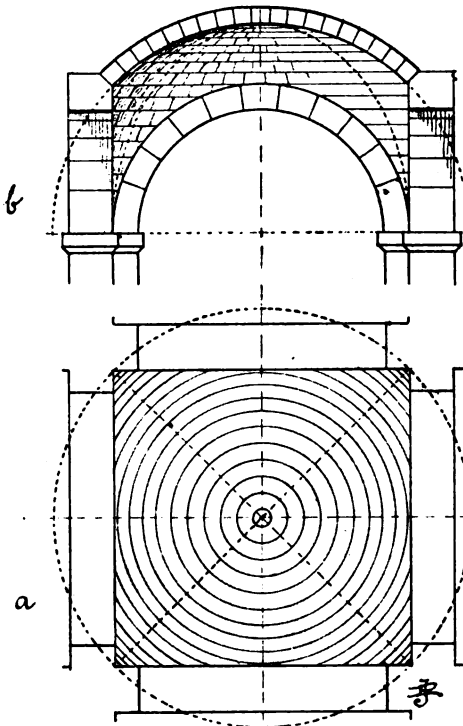


Fig. 95. Kuppel mit hineinschneidenden Gurten.

kugelförmigen Kuppel ist dann noch durch eine vortretende Leiste betont. Die Pendantifs selbst waren gegen Einsturz dadurch vollständig gesichert, daß jede Schicht einen — wenn auch zuweilen sehr flachen — Bogen bildete, der auf den Gurtbögen seine Widerlager fand. — Oder man ließ die Kuppel selbst in den Winkeln des Vierecks auf gleicher Grundlinie mit den Gurten beginnen, so daß diese letzteren in die Kuppel hineinschneiden, wie Fig. 95 anschaulich macht. Während im ersten Fall der Durchmesser der Kuppel, gleich der Quadratseite ist, ist er im letzteren

der Diagonale gleich, die Kuppel also dem Viereck umgeschrieben. Uebrigens ist in beiden Fällen die Entwicklung bis zum Scheitel der Gurtbögen ganz gleich, nur wird im ersten Fall die Kuppel, von der nur die vier Züpfel vorhanden sind, in der Scheitelhöhe der Gurten abgesetzt und es setzt sich eine neue kleinere Kuppel darauf. Im zweiten Falle wird sie vollständig ausgeführt, es ist aber darum auch der über den Scheiteln der Gurte liegende, vollständig runde Theil derselben sehr flach (weil nur das oberste Stück einer ganzen Kuppel). Die Pendantifs oder Zwickel bei der ersten Art werden auch sehr häufig durch andere Ueberleitungen — sich übereinander tragende Bögen oder Tragsteine, muschelförmige Gewölbchen u. dergl. — ersetzt.

d) Im Mittelalter tritt das Kreuzgewölbe entschieden in den Vordergrund. Das römische Kreuzgewölbe konnte indess den veränderten Anforderungen nicht genügen, und es macht sich daher sogleich das Streben geltend, diese todte, starre Masse zu einem lebendigen Organismus umzuformen, was auch dem durchbringenden, fein abwägenden Geiste der mittelalterlichen Meister dadurch gelang, daß sie die Vorzüge der Kuppelwölbung mit der Grundform des Kreuzgewölbes zu verbinden wußten. So entstand eine Wölbart, welche an Freiheit, Leichtigkeit und Anmut bis jetzt noch unübertroffen dasteht, das gothische Rippengewölbe.

Im römischen Kreuzgewölbe (s. o. Fig. 92) waren durch ein Maß alle anderen von selbst bestimmt, die Höhe betrug ja die Hälfte der Weite und diese mußte auf allen vier Seiten gleich sein. Die Linien aber, in welchen die Gewölbetheile über den Diagonalen des Quadrates zusammenschritten, ergaben genau eine halbe liegende Ellipse, deren Höhe (d. h. der halben Ellipse) gleich ist der Scheitelhöhe des Gewölbes, die Breite aber gleich der Diagonale der Gewölbspannung, so daß die Höhe zur Breite sich ungefähr wie 5 : 14 verhält: eine gebrückte, in dem mittleren schwersten Theil sehr flache und darum wenig feste Wölbelinie. Bei den römischen Fußgewölben mochte es ja wenig zu bedeuten haben, da sie zu einer starren Masse zusammenbunten, im Mittel-

alter aber, wo man weder die riesigen Massen zur Verfügung hatte wie die Römer, noch auch die Tausende von Sklavenarmen und größtentheils auch nicht das vorzügliche Bindematerial, wo man demnach möglichst leicht bauen mußte, fiel dieser Umstand ganz bedeutend in die Wagschale. Denn von der Festigkeit dieser Linien hieng die Festigkeit des ganzen Gewölbes ab. Von allen in das Kreuzquadrat fallenden Bögen sind nämlich die unteren Theile durch die gegenseitige Durchdringung abgeschnitten und zwar um so mehr, je näher sie der Mitte kommen, und vom mittelsten Bogen bleibt nur der Schlussstein. Alle Fußpunkte der übrig bleibenden Bogenstücke befinden sich nun in der Schwebe und liegen in den über den Diagonalen sich bildenden Ellipsen, haben demnach nebst den auf ihnen ruhenden Bögen nur insofern festen Halt, als die Diagonalbögen selbst ihn haben. Von der Festigkeit dieser Linien hängt somit die des ganzen Gewölbes ab und es mußte darum um so unangenehmer empfunden werden, daß gerade diese Bögen sich in einer Linie von so geringer Festigkeit bewegten.

Um dem Uebelstand abzuhelfen, konnte man auch die Diagonallinien nach der Kreisform bilden. Dann ergab sich Folgendes. Wenn auch nur ein Theil des Halbkreises genommen wurde, so mußte er doch — sollte er anders nicht eben so flach sein als die Ellipse — sich bedeutend über den bisherigen Gewölbescheitel erheben. Dann verloren aber die vier Gewölbestücke sofort ihre cylindrische Form, sie mußten nach der Mitte hin steigen und sich erweitern, (nähernten sich also der Form einer Düte) in Folge davon wiederum mußten die parallelen Schichten nach der Mitte hin breiter werden oder aber sich immer mehr von der geraden Linie entfernen, und im letzteren Fall ergab sich, da sie dann zur Bogenlinie schief zu liegen kamen, in diesen Schichten selbst ein leiser Bogen, eine für die Festigkeit der einzelnen Schichten ebenso vortheilhafte wie für das Auge angenehme Form. Daher man sich dann nicht scheute, allen Schichten eine leichte Biegung zu geben. Ein solches Gewölbe zeigt Fig. 96 (vgl. dazu Fig. 92). Der Diagonalbogen konnte aber immerhin

nur ein Theil des Halbkreises sein (d. h. der Mittelpunkt liegt unterhalb der Grundlinie), seine Linie entfernte sich also vom Fußpunkte aus in einer mehr schiefen und schnelleren Bewegung als die anderen Bögen, wodurch dort sehr scharfe Kanten entstehen mußten. Einen je größeren Theil vom Halbkreis man nahm, desto weniger scharf wurden diese Kanten in den Fußpunkten, desto höher erhob sich aber auch der Scheitel und desto mehr näherte sich das ganze Gewölbe der Kuppelform und gieng ganz in diese über, wenn die Diagonalen nach einem vollen Halbkreis gebildet wurden, wie Fig. 95 b zeigt, wo die Diagonalen punktiert angegeben sind.

Um Letzteres zu vermeiden und doch den Diagonalen die starke und schöne Linie eines vollen Halbkreises geben zu können, griff man im 12. Jahrhundert zu einem anderen Ausweg, den Fig. 97 veranschaulicht.

Sollte das Gewölbe nicht kuppelförmig werden, so mußten nämlich die Scheitel der Diagonalen wieder, wie es beim römischen Kreuzgewölbe der Fall war, in gleicher oder wenigstens annähernd gleicher Höhe mit den Gurten stehen. Nachdem nun der Mittelpunkt des Gewölbes erhöht war, erhöhte man jetzt auch die Gurtbögen und damit die ganzen Scheitellinien der einzelnen Gewölbeabtheilungen, und zwar bewirkte man die Erhöhung dadurch, daß man die Grundlinien der Gurtbögen höher legte als die der Diagonalbögen, m. a. W. ein senkrechtcs Stück unter dieselbe setzte. Man nennt das „Stelzen“; so ist in Fig. 97 b der Gurtbogen um das Stück a gestelzt, der Schwung der Wölbung beginnt nämlich erst bei dem Punkte d während die Wölblinie der Diagonalen auf den Simsen der Pfeiler beginnt. — Auch bei dieser Anordnung werden die Gewölbeanfänge ziemlich scharf, wie aus den punktierten Eckchen b und c, welche den Höhen b und c im Aufriß entsprechen, ersichtlich ist, ja wenn nicht der Gewölbeanfang schon sogleich mit einem kleinen Quadrat vor die Gurten heraus-

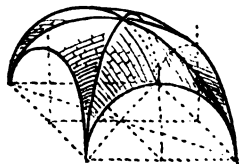


Fig. 96. Romanisches Kreuzgewölbe.

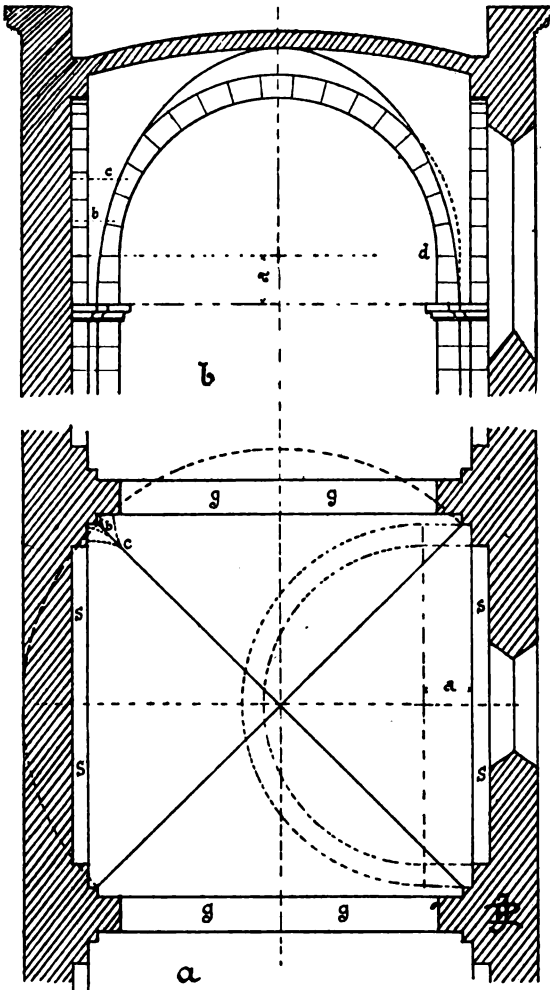


Fig. 97.

träte, so würde die Diagonale bis zur Höhe der Stelzung ganz unkörperlich, also auch unausführbar sein.

Es muß noch erwähnt werden, daß die Bögen *g s* in Fig. 97 a, welche nicht wie die Gurtbögen über einen freien Raum gespannt sind, sondern der Mauer anliegen Schildbögen genannt werden. Die über der Diagonale und über dem Schildbogen in dem Grundriß geschlagenen punktierten Halbkreise geben die Form der über diesen Linien stehenden Bögen an. Sie sind gewissermaßen aus ihrer senkrechten Stellung in die Fläche des Grundrisses umgeklappt. Das Stück *a* ist wieder das Maß der Stelzung. Zur Verdeutlichung fügen wir noch in Fig. 98 die untere

die Rippe steigt von unten an in gleicher Stärke auf und die Wölbsteine setzen sich auf ihren Rücken auf. Es wurde aber auch die Bildung der Gewölbeausfüllung leichter und freier. Hatte sich schon im romanischen Gewölbe eine leichte Rundung der einzelnen Schichten von

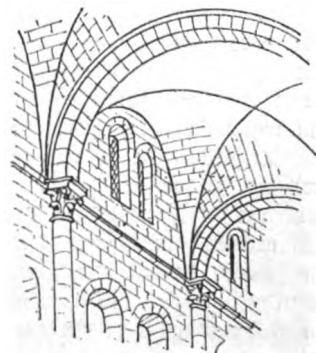


Fig. 98. Gewölbe der Kathedrale von S. Die (Bogesen).

Ansicht eines romanischen Kreuzgewölbes bei, in welchem jedoch die Gurten nicht gestelzt sind, die Diagonale noch nicht halbkreisförmig ist und die Schildbögen nicht vor der Mauer hervortreten.

Vom romanischen Gewölbe in der vorher entwickelten Ausbildung bis zum gotischen Rippengewölbe ist nur mehr ein kleiner Schritt.

e. Das gotische Rippengewölbe. Im romanischen Kreuzgewölbe haben die Steine, welche die diagonalen Gräte bilden, das ganze Gewölbe zu halten, sie sind also die Hauptglieder im Gewölbe denen gegenüber die ganze Wölbung mehr als Ausfüllung erscheint. Deshalb wäre für sie als tragende Glieder eine größere Stärke erforderlich gewesen und dieselbe hätte auch, wollte man jenem Verhältniß einen Ausdruck verleihen, äußerlich sichtbar hervortreten müssen. Beides geschah indem man die Gräte ganz aus der Wölbfläche heraustreten ließ, ähnlich wie beim Tonnengewölbe die Gurten, ja daß man sie als ganz selbständig schmale im Scheitel sich kreuzende Bögen (Rippen) aufführte, auf welche sich dann die Gewölbedecke auflegte.

Dadurch wurde der weitere Vortheil erzielt, daß die scharfen Kanten an den Fußpunkten fortfielen;

selbst ergeben, so machte man dieselbe jetzt noch kräftiger, um so deren Halt zu vermehren, wodurch der ganze zwischen Gurten und Rippen liegende Wölbetheil einem flachen Kuppelstück ähnlich wurde (daher der Name Kappe für diese Gewölbefelder, während man die Rundung derselben Busen oder Busung nennt. Es entsteht durch diese Anordnung ein kräftiger Gegensatz zwischen tragenden und getragenen Theilen, Rippen und Kappen, der einem solchen Gewölbe etwas ungemein Frisches und Lebensvolles verleiht. — Was die Ausführung angeht, so bedürfen nur die Rippen und Gurten (bzw. Schildbögen) einer Holzform (Lehrbögen), auf denen sie gemauert werden, die Kappen werden aus der Hand aufgeführt, da die einzelnen Schichten der dünnen Wölbung vollständigen Halt haben sobald sie für sich geschlossen sind. Dabei kann die Richtung der Kappenschichten eine mehrfache sein. Entweder laufen sie senkrecht zur Richtung der Gurten und schneiden sich über den Rippen oder sie laufen senkrecht zur Richtung der Rippen über diese weg und schneiden schief an die Gurten bzw. einander im Scheitel der Kappe.

(Fortsetzung folgt.)

Die Vortragkreuze im Landkapitel Tettwang.

Von Bitar J. Schnell in Friedrichshafen.
(Schluß.)

Für gothische Entstehungszeit spricht auch das Kreuz in Wildpoldsweiler. Doch ist hier ein absolut sicheres Urtheil nicht ganz leicht möglich. Denn das Kreuz wurde wohl in der redlichsten Absicht zur Reparatur hergegeben, aber derart mit Gold- und Silberbronze überzogen, daß von den Gravierungen nur noch spärliche Umrisse zu sehen sind, am meisten noch am Längensstab, wo auf der Rückseite um einen schmalen Stab sich Blätter winden, während die Vorderseite noch viel reicher verziert war. Vierpaß, wie oben mit Medaillons auf beiden Seiten, die aber ganz mit Farbe überstrichen sind. In der Vierung zeigt sich eine ganz eigenthümliche, von den andern verschiedene Form, nämlich ein sehr großes Quadrat, welches aber in seinen Ecken eingeschnitten ist und so

den Uebergang vom Längen- zum Querstab besser vermittelt (vergl. die Zeichnung auf Blatt II, Nr. 10).

Der crucifixus mit stark gebogenen Armen und auf die Brust gesenktem Haupte ohne Dornenkrone und übereinander gelegten Füßen ist durch Goldbronze ganz ausdruckslos gemacht. Es ist wirklich schade um das Kreuz, welches bei seiner schlanken Form (der Stab hat eine Breite von nicht ganz 3 cm bei einer Höhe von 46 cm und einer Breite von 36 cm in den Querarmen) einen schönen Eindruck macht und es dürfte sich lohnen, demselben sein früheres Aussehen wieder zu geben.

Das Vortragkreuz von Goppertsweiler ist entschieden älter. Seine Höhe beträgt 45 cm, seine Breite in den Querarmen 35 cm und im Stab 4 cm. Vierpaß wie gewöhnlich. Die Vierung weicht in der Form von den übrigen ab, indem der rechwinklige, stark heraustretende Vorsprung ausgeschweift ist (siehe Blatt II Nr. 11). Auf der Vorderseite der Vierung, ziemlich oben, sehen wir ein Medaillon mit gravirtem Agnus Dei und schön getriebener Umrahmung. Auf der Rückseite ist eine vergoldete Kapsel aus Kupferblech, welche sich öffnen läßt. Auf dem Deckel ist ein Agnus Dei eingravirt mit Siegesfahne und ringsherum eine Inschrift in gothischen Minuskeln, zu deren Entzifferung mir die nöthige Zeit fehlte. In den Vierpaßen sind auf der Vorderseite 1 cm hohe Medaillons angebracht, deren Oberfläche gravierte Sterne darstellen, die aber wie Blätter behandelt sind. Auf der Rückseite sind 1,5 cm hohe Nägel mit sauber gearbeiteten Blättern im Kreise befestigt. Die Zeichnung der Stäbe ist eine von den bisher beschriebenen verschiedene. Auf der Vorderseite haben wir einen knorrigen Stamm, um den sich feine Zweige winden (Blatt II, Nr. 12 links vom crucifixus unter dem Querarm) und dieses Motiv ist auf der ganzen Vorderseite das nämliche. Die Rückseite bietet zweierlei Muster, nämlich auf der unteren Hälfte des Längstabes einen flach gehaltenen schmalen Stab, umrankt von feinen Zweigen (vgl. Blatt II, Nr. 13). Im oberen Theil des Längstheiles und in den Querarmen fehlt dieser Stab und wir treffen hier einen in der Mitte sich hinschlängelnden Zweig mit

kleineren Zweigen und Blättern. Ganz nett ist hier nach Art der Eckblätter an den romanischen Säulenbasen der Uebergang vom Vierpaß zum Medaillon durch die hübschen Blättern in den Ecken vermittelt (vgl. Blatt II, Nr. 14). Der crucifixus ist ganz der nämliche wie am Kreuze im benachbarten Primisweiler.

Das Vortragkreuz in Eris Kirch ist das bisher noch am meisten berücksichtigte im Kapitel. Es ist sehr gut und schlank gebaut; namentlich sind die Verhältnisse von Höhe 50 cm und Breite der Quersarme 36 cm und des Stabes 3,5 sehr gut gestimmt. Die Stäbe endigen in Vierpässen, in deren Mitte auf der Vorderseite wie auf der Rückseite Medaillons sind. Auf der Rückseite sind auf niellirten Grund ziemlich roh die 4 Evangelistensymbole eingravirt mit einem den betr. Namen in gothischen Majuskeln tragenden Spruchbände. (Vgl. Blatt II, Nr. 3 Engel im Medaillon). Auf der Vorderseite ist oben der hl. Geist von Strahlen umgeben, rechts der hl. Johannes, links die mater dolorosa, das Schwert in der linken Brustseite, unten ein Löwe mit aufgesperrem Rachen und mit 2 Jungen vor einer Palme. In der Vierung ist hier eigenthümlicher Weise ein kreisrundes Messingblech mit 10 cm Durchmesser. Die Vorderseite desselben zeigt ein Medaillon in umgestürzter Herzform worauf ein Pelikan mit 2 Jungen eingravirt ist, die Rückseite ein Agnus Dei mit Siegesfahne. Die Kreuzesüberschrift ist schön und zierlich gearbeitet in gothischen Minuskeln, welche durch sauber gearbeitete Blättchen von einander getrennt sind. Die Schrift ist auf einem von links oben nach rechts unten laufenden Viertelsstab, welcher umrahmt ist von gewundenen eisernen Messingstäbchen. Die Zeichnung der Stäbe ist noch ziemlich primitiv. Auf der Vorderseite ist ein sich hinschlingender Zweig mit kleineren Zweigen (vgl. Blatt II, Nr. 15 rechts). Auf der Rückseite kreuzen sich gerade Linien und bilden so auf den Ecken stehende Rhomben, in welche kleine Sterne eingravirt sind (vgl. Blatt II, Nr. 16 links). Der crucifixus ist ein schöner Messingguß. Der lange herabwallende Bart verleiht ihm etwas Majestätisches. Die Dornenkrone ist aus zwei Flechten schön gewunden. Dieses Kreuz

wird wohl in frühgothische Zeit zurückreichen, wenigstens was die Medaillons betrifft.

Um der Nachbarschaft willen mag es gestattet sein, hier kurz das Vortragkreuz von Langenargen zu beschreiben. Es gehört mit denjenigen von Laimnau und Wilingen zu den größten. Denn es ist 55 cm hoch, 42 und 5 cm breit. Der Vierpaß, wie in Obertheuringen, nicht rechtwinklig, sondern spitzwinklig. Die Vierung ein stark ausladendes Quadrat. Eine Zeichnung ist auf dem Kreuze nicht zu finden. Es ist neu angestrichen. Die Kreuzesüberschrift siehe Blatt II, Nr. 17 oben rechts. Merkwürdig ist der crucifixus, Bronzeguß, ohne Dornenkrone, die Arme leicht nach oben gebogen, Finger und Füße ganz roh behandelt, ebenso die Brustpartie; das Schamuch, links geschürzt, reicht über die Kniee hinab, auf die es sich, Hosen ähnlich, glatt hinlegt. Die Füße sind unterhalb der Kniee übereinander gelegt (vgl. Blatt II, Nr. 18 links oben). Besonders bemerkenswerth ist die Biegung des Körpers. Der crucifixus ist entschieden älter als das Kreuz und hat ganz byzantinischen Typus.

Ebenfalls auf verschiedene Zeiten weisen die einzelnen Bestandtheile des Kreuzes in Haslach. Höhe 53, Breite 40 bezw. 3,7 cm. Vierpaß und Vierung in der regelmäßigen, oben beschriebenen Form. Die Gravirung ist auf Vorder- und Rückseite überall ganz die gleiche, ein gewundener dünner Zweig mit Blättern als Füllung (vgl. Blatt II, Nr. 19 unten). Interessant sind die Medaillons in den Vierpässen. Auf der Vorderseite sind es flachaufliegende Blechstückchen mit getriebenem Rand und herausgetriebenen schlanken Figuren (Evangelisten), jedesmal zwei gleich, die einen nach rechts, die andern nach links schauend, sitzend und mit der rechten bezw. linken Hand auf ein Buch weisend, das von einem Pulte, ähnlich unserem Notenpulte, getragen wird. Auf der Rückseite sind ganz alte Medaillons in Kupfer noch roher und schärfer graviert, als die in Eris Kirch. Es sind wieder je zwei Figuren einander konform; zwei haben hohe spitzige Kopfbedeckung und zwei eine abgestumpfte, einem Kopfbund ähnliche. Jeder trägt ein leeres Spruchband. Die Vierung ist auf der

Rückseite überzogen mit vergoldetem Kupferblech. Aus dem Quadrat ist in der Mitte ein 2,5 cm hohes Medaillon herausgetrieben, in dessen Oberfläche eine Mönchsfigur eingeritzt ist. Der Mönch betet knieend, trägt am linken Borderarm einen steif abseitsstehenden Manipel, um das Haupt einen Heiligenschein. Vorne in der Vierung ist ein schönes Medaillon aus vergoldetem Kupferblech. Es stellt den Samson dar, wie er einem Löwen den Rachen aufreißt. Samson kniet mit beiden Knien auf dem Rücken des Löwen, der ganz besonders große Zähne und scharf hervortretende Krallen hat. Samson trägt eine lange Tunika, um die Lenden gegürtet und schön gefaltet, seine Haare fallen in lange Locken aufgelöst weit über den Rücken herab. Das ganze Bildchen ist zierlich gravirt und stellt in recht sinniger Weise oberhalb des crucifixus Vorbild und Erfüllung einander gegenüber. Der crucifixus ist ein schöner großer Guß ohne Dornenkrone und scheint eine italienische Arbeit zu sein.

Nun sind noch drei Kreuze zu besprechen, die sich zum Theil wesentlich von den bisherigen unterscheiden, nämlich diejenigen von Thannau, Laimnau und Lilingen. Das erstgenannte ist das einzige, dessen Enden sich quadratisch erweitern; es ist 41 cm hoch, 33 bzw. 3,2 cm breit. Auch ist die Zeichnung der Stäbe nicht gravirt, sondern herausgetrieben aus der Blechverkleidung. Es sind lauter Eichenblätter in naturalistischer Form, welche in dichter Menge links und rechts aus einem Stabe herauswachsen. Aber auch dieses Kreuz ist, wie es scheint, von der nämlichen „Künstlerhand“ wie das von Wildpoltzweiler mit Silberbronze und Farben übertüncht worden. Medaillons hat dieses Kreuz keine; die Vierung ist wie bei den übrigen Kreuzen die erweiterte.

Der crucifixus, der ganz übertüncht ist, ist eigenthümlicher Weise sehr flach gehalten und zeigt Parteen, die auf eine Schmiedearbeit hinweisen.

Das Kreuz von Laimnau kommt an Größe dem von Langenargen fast ganz gleich; es ist 55 cm hoch, in den Querarmen 40 und in den Stäben 5 cm breit. Diese endigen in Kleeblattform. In der Vierung ist das Quadrat nicht erweitert.

Die Zeichnung in den Stäben ist getrieben, hat Renaissanceformen, aber ziemlich inkorrekte, zum Theil schon verzopfte. Die vier Enden beider Seiten zeigen Medaillons, wovon je zwei durch einen Nagel miteinander verbunden sind, vorne die vier Evangelisten mit ihren Symbolen, je Evangelist und Symbol beflügelt. Die Medaillons der Rückseite enthalten Reliquien unter Glas. Das schönste am Kreuz ist ein schöner vergoldeter Bronzeuß aus gothischer Zeit, eine sitzende gekrönte Madonna mit dem Jesuskind; die Krone ist unten ein Lilienreif aus dem drei Stäbe hervorsprossen, die sich oben in einem Spitzbogen vereinigen und in einer Kreuzblume schließen. In der Rechten hält die Madonna ein Scepter, mit der Linken das Jesuskind; dieses trägt in der Linken die Weltkugel und erhebt die Rechte segnend. Maria sitzt auf Wolken und der bloße linke Fuß ruht auf der Mondschel. Mantel und Kleid sind hübsch gefaltet. Das Bild war ursprünglich jedenfalls an einem andern Orte. Es ist massiv. Das Kreuz ist nicht mehr auf der Stange, sondern in der Sakristei über dem Ankleidetisch. Der crucifixus ist aus der Renaissancezeit.

Eine ganz ähnliche Zeichnung, aber hineingetrieben, hat das Kreuz von Lilingen; es ist aber schlanker, denn bei einer Höhe von 54 cm und einer Breite von 37 cm mißt sein Stab nur 4 cm. Der Vierpaß ist mit Schlußknöpfen besetzt. Auf der Rückseite die vier Evangelisten mit Symbolen in Medaillons, wie in Laimnau aus Blech herausgetrieben; vornen sind die vier Kirchenlehrer, das untere fehlt. Die Kreuzesüberschrift siehe Blatt II, Nr. 17. Der crucifixus ist aus der Renaissancezeit, das Schamuch rechts geknotet und sehr schmal. — Alle die angeführte Kreuze, selbst die aus der späteren Zeit, sind stilvoll behandelt und solid gearbeitet. Ihnen gegenüber können die armenigen hölzernen, vom Wurm zersessenen, vom Wind gebogenen Vortragkreuze aus dem vorigen und diesem Jahrhundert, mit dem aus Blech geschnittenen oder roh gegossenen Christusbild, den Vergleich nicht aushalten. Möchte man dem erhabenen Feldzeichen der streitenden Kirche auch wieder mehr Aufmerksamkeit, mehr Kunst

und ein edleres Material zuwenden und auch hierin den alten Zeiten wieder nach-eifern! —

Kirchliche Kunst und liturgischer Anstand.

Wenn auch in einem Kunstblatt die in der pastoraltheologischen, ascetischen und liturgischen Literatur sich wiederholende Mahnung an den Klerus Aufnahme findet, in den kirchlichen Funktionen das liturgische Dekoratum zu wahren und auch in den leiblichen Bewegungen und Handlungen das sancta sancte zur Geltung zu bringen, so hat das sicher keine Berechtigung. Der kirchlichen Kunst kann es wahrlich nicht gleichgiltig sein, in welcher Weise der fungirende Priester sich in den von ihr geadelten Räumen und Gewändern bewegt. Durch nichts können ihre Schöpfungen mehr gehoben werden, durch nichts kommt ihre ins Einzelne gehende ästhetische Fürsorge mehr zur Wirkung und Geltung, durch nichts gewinnt die von ihr geschaffene Pracht mehr Leben und Puls-schlag als durch die würdevolle Erscheinung des Liturgen, welcher von der Heiligkeit und Schönheit der kirchlichen Ceremonien durchdrungen sich alle Mühe gibt, dieselben rein und edel zur Darstellung zu bringen.

Man wird geradezu sagen können, daß ein würdiges, wahrhaft ästhetisches Auftreten und Agiren des funktionirenden Priesters bis auf einen gewissen Grad die Schmucklosigkeit einer armen Kirche vergessen machen, die Pracht reicher Gewänder ersehen kann. Aber alle Kunst des Heiligthums wird ein würdeloses, unanständiges Hantiren des Liturgen nicht ausgleichen, dessen üblen Eindruck nicht verwischen können; der Mißton wird nur um so greller sein. Wenn in einem mit aller Kunst und aller Feinheit ausgestatteten Salon die Dame oder der Herr des Hauses, welche die Honours machen, durch ungeschlachtetes und ungebildetes Benehmen auffallen, so wird jeder davon aufs peinlichste berührt werden. Sollte der Eindruck ein besserer sein, wenn in einer herrlich ausgestatteten Kirche der amtierende Priester als verkörpertes Bild der Unanständigkeit erscheint und mit roher Hand die Ceremonien der Kirche allen Dufte der Schönheit beraubt? Darunter leidet die Liturgie und die Kunst gleichmäßig und auch letztere hat alles Recht, von den geistlichen Erziehungsanstalten zu verlangen, daß die Ausbildung des Klerus nach dieser liturgisch-ästhetischen Seite nicht vernachlässigt werde.

Die Kunst schafft den Schauplatz, auf

welchem der Liturge sich zu bewegen hat, sie legt es darauf ab, diese Stätte durch ihre idealen Verschönerungsmittel mit Reflexen aus der andern Welt zu verklären. Schon den Raum selbst sucht sie gleichsam über den irdischen Boden hinauszuhoben, indem sie ihn dem Firmament entgegenwölbt. Mit dem Edelsten, was sie an Material, Formen und Farben zur Stelle bringen kann, schmückt sie ihn von dem Fußboden bis zur Gewölbekrönung. Mit Gestalten von ernstester und heiligster Haltung bevölkert sie die heiligen Räume und umgibt sie den Thron des eucharistischen Gottes. Die Haltung und Stellung dieser Heiligenfiguren und der in ihr sich aussprechende Geist soll maßgebend sein für alle, welche in der Kirche weilen. Einen widrigeren Kontrast könnte es nicht geben, als wenn das einzige Anstößige und Kergerliche in diesem Palaste Gottes eben der seines hl. Amtes waltende Priester wäre und wenn seine Erscheinung von allem, was das Auge sonst sieht, angeflagt und verurtheilt würde.

Aber die Kunst kommt ja noch in viel engere, in nächste leibliche Beziehung zum Liturgen. Sie kleidet ihn. Die liturgische Gewandung, welche die Kunst nach Vorschrift der Kirche schafft, gehört von jeher zu ihren schönsten Erzeugnissen, so recht zu ihren kleinen und doch wichtigsten Lieblings-schöpfungen, in welchen ihre Poesie, ihr ästhetischer Sinn, ihre heilige Phantasie und der ganze Reichthum ihrer Gestaltungskraft sich bewahren. Die Schönheit und Würdigkeit ihrer Erzeugnisse geht aber sofort zu Schanden, wenn sie zur Bekleidung eines anstandslosen Liturgen dienen müssen; dann werden die feierlichsten Gewänder zum Spott und zur Maserade.

Gibt es ein ehrwürdigeres Gewand als die Albe, wenn sie den richtigen Schnitt hat, so daß die Falten schön niederfließen, wenn sie von nicht zu grober Leinwand ist, tadellos weiß, mit gestickten Säumen? Was ist aber noch Schönes an diesem Gewand, wenn ein Priester hochaufgeschürzt es trägt, so daß zwei bis drei Hände breit die Soutane sammt Hosen und Stiefeln hervorschaut und man durch unwillkürliche Ideenassociation an eine zu ihrem Geschäft geschürzte Waschfrau erinnert wird, — umso mehr wenn vielleicht der dunkle Teint des weisen Gewandes nach der Hand einer solchen Wohlthäterin der Menschheit schreit! Oder welchen ästhetischen Eindruck vermag das schönst gestickte Weggewand noch zu machen, wenn der Priester durch seine sonstigen Bewegungen es beständig zum Fliegen und Flattern bringt? (Schluß 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.

Dr. 12.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frsch. 8. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94 zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

1886.

Grammatik der kirchlichen Baukunst.

Von Joseph Prill.

(Fortsetzung.)

Zur Erklärung dieser ganzen Gewölbeanordnung diene Fig. 99. Hier sind nur die tragenden Bögen gezeichnet; b ist einer der Rippen, die sich im Scheitel schneiden, a a sind die (spitzbogigen, worüber sogleich) Gurten, und auf dieses Gerippe legen sich nun die leichten (meist nur $\frac{1}{2}$ Ziegel starken) Kappen.

Weil nun das Gewölbe in Glieder zerlegt erscheint, die je nach eigenen Ge-

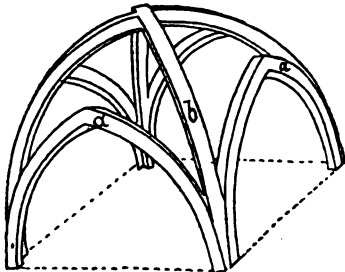


Fig. 99. Rippensystem.

setzen ausgeführt werden, weil überdies der Richtung und Lage der Kappenschichten ein gewisser Spielraum gelassen ist, so ergibt sich ein weiterer Vorzug des gothischen Gewölbes, welcher von der weittragendsten Bedeutung ist und sogar einschneidenden Einfluß auf die Bildung des Grundrisses ausübt: das Rippengewölbe ist nicht mehr an die quadratische Grundform gebunden.

Auch beim romanischen Gewölbe hatte man schon Versuche gemacht, die quadratische Grundfläche zu verlassen, aber da dann die Gurten theilweise übermäßig gestelzt werden mußten, dadurch aber die Diagonalgräte übermäßig schief und scharf wurden, so führten dieselben zu keinem

Ergebniß. Nun war diese Schwierigkeit von selbst gelöst, da bei auch noch so hoher Stelzung immer der Körper der Rippe bestehen blieb, hinter dem sich der Kappenanfang zurückziehen konnte. Aber auch die, doch immerhin mißliche, bedeutende Stelzung wurde unnöthig durch die Einführung des Spitzbogens, der einen wesentlichen Bestandtheil der gothischen Bauweise bildet; denn mit Hilfe desselben konnte man über jeder Spannung beliebig hohe Bögen errichten, und so mit Beibehaltung einer gemeinschaftlichen Höhe der Grundlinien allen, ob engen oder weiten Bögen, gleiche Pfeilhöhe geben. Fig. 100 gibt ein spitzbogiges Gewölbe über quadratischer Grundlage; bei demselben sind die Gurten, damit sie mit den Diagonalen annähernd gleiche Höhe erhalten, nicht gestelzt, sondern nach einem Spitzbogen gebildet, dessen Mittelpunkte um ein Drittel der

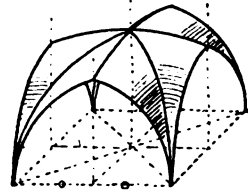


Fig. 100. Spitzbogiges Gewölbe.

ganzen Spannung von einander entfernt sind. Will man nun dieselbe Höhe über einer geringeren Weite erhalten, so muß man nur die Mittelpunkte entsprechend auseinander rücken, den Bogen also steiler bilden. Fig. 101 zeigt dies deutlicher. Sie stellt a den Grundriß, b den Durchschnitt der Breite, und c den der Tiefe nach von einem über länglich viereckiger Grundfläche errichteten Rippengewölbe dar. In demselben liegen die Scheitel sämmtlicher Bögen in fast gleicher Höhe, die Diagonalen sind nach Halbkreisen gebildet. Die Gurten stellen stumpfe Spitzbogen dar, die auf derselben Grundlinie stehenden Schildbögen (ss) steile Spitzbögen, deren Mittelpunkte weiter auseinander liegen als die Spannung.

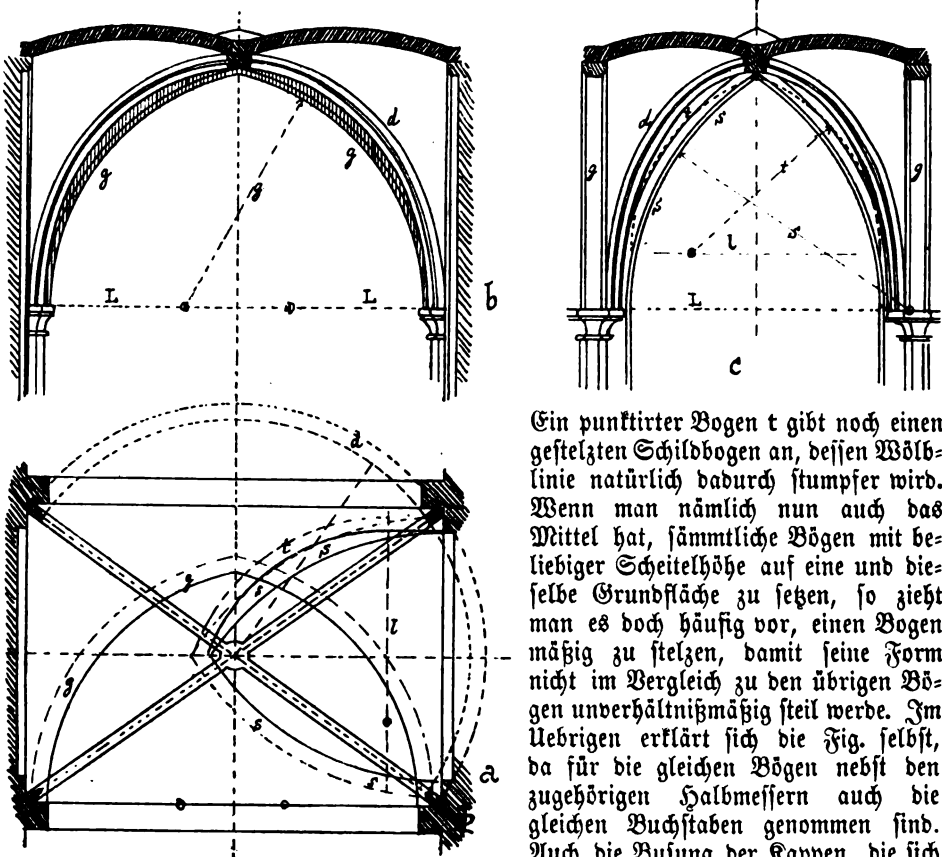


Fig. 101. Gothisches Rippen-Gewölbe.

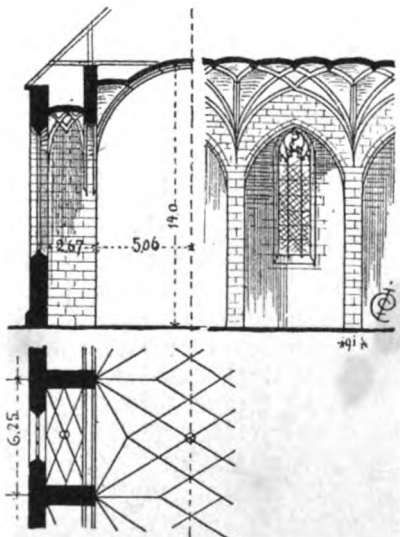


Fig. 102. Michael'skirche (Kathedrale) zu Carcassonne.

Ein punktirter Bogen *t* gibt noch einen gestelzten Schildbogen an, dessen Wölb-
linie natürlich dadurch stumpfer wird.
Wenn man nämlich nun auch das
Mittel hat, sämtliche Bögen mit be-
liebiger Scheitelhöhe auf eine und die-
selbe Grundfläche zu setzen, so zieht
man es doch häufig vor, einen Bogen
mäßig zu stelzen, damit seine Form
nicht im Vergleich zu den übrigen Bö-
gen unverhältnißmäßig steil werde. Im
Uebrigen erklärt sich die Fig. selbst,
da für die gleichen Bögen nebst den
zugehörigen Halbmessern auch die
gleichen Buchstaben genommen sind.
Auch die Busung der Kappen, die sich
wie ganz flache Kuppeln auf die Rippen
legen, ist aus der Fig. ersichtlich.

Eben so wenig wie die Gurten und
Schildbögen sind nun auch die Diagonal-
bögen und Kreuzrippen an die Halbkreis-
form gebunden, und sehr häufig, besonders
bei großen und hohen Bauten, werden
auch sie nach einem Spitzbogen angelegt,
so daß nun sämtliche Bögen Spitzbögen
sind. So ist also das Gewölbe zu großer
Freiheit gekommen und die Gestalt und
Richtung der Bögen, die Höhe und Form
der Kappen ist bis zu einem gewissen Grade
zur freien Verfügung des Meisters gestellt.

Als Beispiel eines Rippengewölbes mit
sehr ungleichen Seiten fügen wir noch
Fig. 102, ein Gewölbejoch aus der jehi-
gen Kathedrale von Carcassonne in Süd-
frankreich bei.

Die Schildbögen sind bei demselben sehr
steil bezw. hoch gestelzt, während die Gur-
ten sehr stumpf sind. Die Kappen, welche
sich hier von beiden Seiten auf dieselbe

Rippe stützen, sind also von einander äußerst verschieden; nichts würde aber natürlich im Wege stehen, zwei gleichartige Gewölbeabtheilungen wie die zu den Schildbögen gehörenden neben einander zu bringen, wenn die Grundflächeneintheilung demgemäß gestaltet wird. Dann erhält man natürlich statt eines Vierecks ein Vieleck mit schmalen Seiten, und damit kommen wir zu einer Anwendung des Rippengewölbes von hoher Schönheit, nämlich in der Wölbung der Chorabsiden. Die Halbkugel der Absis, welche ja zu dem lebhaften Spiel der Rippen einen ungewöhnlichen Gegensatz gebildet hätte, war nun beseitigt. Der Chor wurde nicht mehr rund, sondern vieleckig geschlossen, und aus jeder Ecke schwang sich eine Rippe zum gemeinsamen Mittelpunkt empor; wie Fig. 103 im Grundriß (in der linken Hälfte) und Aufriß zeigt. Die Schildbögen der Vielecksseiten wurden gewöhnlich hoch gestellt, damit sie nicht zu sehr unter dem Scheitel des Gewölbes blieben und damit die Fenster eine den übrigen entsprechende Höhe erhielten. Bis zu dem Punkte, wo die Wölblinie der Schildbögen begann, bestand dann die Kappe nur aus einem in der Stärke der Rippen hinter diese gesetzten Mauerchen. Man sieht leicht aus Fig. 104, wie wirkungsvoll ein derartiges Gewölbe im Chorschluß ist, aber auch, wie es ohne Rippensystem überhaupt nicht möglich wäre.

Im Chorschluß gehen nicht alle Rippen über den Scheitel hinaus bis zur entgegengesetzten Seite, sondern die zwischen den Vielecksseiten befindlichen schließen im Scheitel ab. So können nun die Rippen durchweg eine beliebige Richtung haben, ja selbst in der Form verschieden sein, wenn sie nur so geordnet werden, daß sie sich gegenseitig (mit Berücksichtigung der auf ihnen lastenden Kappen) das Gleichgewicht halten. Danach kann also ein gothisches Gewölbe mit derselben Leichtigkeit über jeder beliebigen Grundfläche von der dreieckigen an errichtet

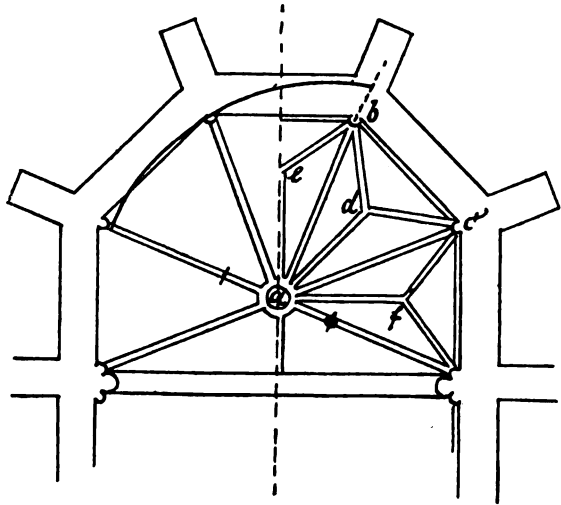
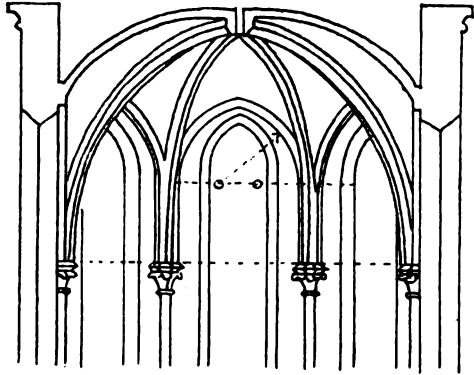


Fig. 103.

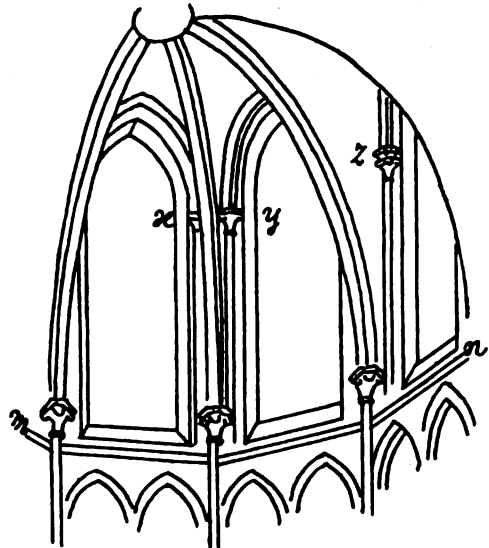


Fig. 104.

werden, ob sie nun regelmäßig sei, oder nicht. Eine sehr wichtige Anwendung fand dies bei den Chorungängen (vgl. den Grundriß Fig. 80 in Nr. 7). Die trapezartige Form dieser Joche bot eine nicht geringe Schwierigkeit, denn wenn die Kreuzrippen ihre gerade Richtung behielten, konnten sie sich nicht im Scheitel schneiden, sondern trafen sich an einem tieferliegenden Punkte. So ist es z. B. in der Kathedrale von Langres. Diese Lösung ist nicht nur ästhetisch unbefriedigend, sondern hat außer andern auch den Nachtheil, daß die größere Hälfte die kleinere hinüberbrängen könnte. In Fig. 80 sind darum die einzelnen Rippenhälften von einander in der Richtung unabhängig gemacht, und so geordnet, daß sie alle ziemlich gleiche Länge haben. Ein Blick auf die gothischen Grundrisse in Nr. 7, besonders das Chorghaupt des Kölner Doms, lehrt besser als viele Worte, welche eine großartige Errungenschaft das vollkommen ausgebildete Rippengewölbe darstellt, indem der Baumeister sozusagen aller lähmenden Fesseln bei der Bildung seines Grundrisses ledig ist. (Fortsetzung folgt.)

Kirchliche Kunst und liturgischer Anstand.

(Schluß.)

Das Prachtgewand der Kirche ist zweifellos das Pluviale, — wenn der, welcher damit angethan ist, Würde und Feierlichkeit in sein Gehen und Handeln zu legen weiß; wenn er aber durch häßliches Springen und Eilen, durch wüstes Umherwerfen des Thuribulum, in jeder Kniebeugung das Gegentheil von Würde und Feierlichkeit zur Anschauung bringt, so schändet er in Wahrheit das kirchliche Prachtgewand. Ober das Thuribulum selbst, was nützt ihm die schönste klassische Form, wenn Priester und Ministranten es wie einen Ball in der Luft herumschleudern. Und das schönste Aspergil kann doch nicht ästhetisch wirken, wenn der Geistliche es handhabt, als wollte er Gespenster damit verschrecken oder Schulknaben züchtigen.

Ich sah einmal einen Prediger auf der Kanzel, der ziemlich weite Ärmel an seinem Chorrock hatte. Sobald derselbe seinen Vortrag begonnen hatte, führte er die lächerlichste Gestikulation auf, die ich je gesehen. Die Kanzel war gothisch und an Ecken und Spitzen nicht arm. Offenbar war früher

einmal dem Prediger das Ungeschick passiert, daß er mit den Ärmeln an einer solchen Spitze hängen blieb. Um dies für die Zukunft zu verhüten, trieb er neben der Predigt her mit wahrer Leidenschaft eine förmliche Ärmeljagd; die eine Hand sieng mit fieberhafter Geschwindigkeit den Ärmel des andern Armes ein und umgekehrt, und suchte ihn krampfhaft hinter der Brüstung zurückzuhalten. Bei den Bewegungen des Predigers konnte es nicht fehlen, daß immer wieder bald der eine bald der andere Ärmel vorwitzig vorkam und Lust verspürte, über die Kanzelbrüstung hinauszuschauen, so daß der Prediger durch dieses Geschäft des Ärmelfangs völlig in Athem gehalten wurde und nur zu verwundern war, daß er nicht aus dem Context kam. Das Beispiel gibt Kanzelbauern und Paramentengeschäften zu denken; hier aber wird man mir glauben, daß dieses Manöver auf der Kanzel nicht bloß der Predigt, sondern auch der ästhetischen Wirkung des Gewandes schadet.

Nun ist zuzugeben, daß derartige Anstandsfehler oft ganz unwissentlich sich einschleichen; namentlich bei Geistlichen, welche Jahre lang auf dem Land funktioniren, ohne einen andern zu sehen oder von einem andern gesehen zu werden, setzen sich gerne unschöne Auswüchse und Gewohnheiten dieser Art fest. Es ist auch zuzugeben, daß von Natur und Haus aus der eine hierin mit feinerem, der andere mit größerem Sinn begabt sein kann. Aber ebenso sicher ist doch gewiß, daß solche schlimme Angewohnungen nichts Nothwendiges und Unvermeidliches sind. Durch geistige Selbstzucht kann jeder es dahin bringen, daß er sich selbst sehen, beurtheilen, kontroliren, kritisiren und bessern lernt; dazu ist nichts nöthig, als daß man das leibliche Auge und das Auge der Reflexion über sein eigenes Sein und Thun öffne. Ferner handelt es sich ja hier nicht um die Erlernung der schwierigen Evolutionen der fast equilibristischen und halbakrobatischen Kunst höfischer Etiquette. Die liturgische Kunst ist leicht zu erlernen, schon deswegen, weil ihre obersten Gesetze auf Einfachheit und Eingezogenheit und sodann auf Langsamkeit und Gemessenheit der Bewegungen und Handlungen bringen. Rasche und eifertige Bewegungen am Altar und in der Kirche müssen immer unschön sein. Man muß zwar sehr tabeln Verschleppungen der Gottesdienste seitens der Geistlichen durch lahmes Recitiren, durch häßliches, selbstgefällig der eigenen Stimme lauschendes Hinausziehen des liturgischen Gesangs, durch unberechtigtes Sichgehenlassen in subjektiven Andachtsstimmungen; aber je mehr der Geistliche hierin im Sinne der

Kirche die rechte Ordnung hält, umso mehr behält er Zeit übrig für würdevolle Langsamkeit und Gemessenheit in den Bewegungen und Handlungen.

Darum hat die kirchliche Kunst alles Recht, auch von sich aus und in ihren Organen diese Pflicht zu predigen und das allen erreichbare Maß von kirchlichem Decorum auch von allen zu verlangen, — umso mehr, da der Mangel an Anstand in den Kirchen erfahrungsgemäß meist leuitirt auftritt d. h. fast regelmäßig von der Hauptperson sich den Mesnern und Ministranten mittheilt. 1.

Die Generalversammlung des Rotenburger Diözesankunstvereins

in Eßlingen am 12. Oktober.

Einige Reminiscenzen an diesen schönen Tag, der überall die besten Eindrücke hinterließ und, wie wir hoffen, für das Gedeihen des Vereins von segensreicher Bedeutung war und ist, verdienen wohl hier eine Stelle, weil sie sich auf Punkte allgemeinen Interesses beziehen. Die Wahl der Stadt, für welche man sich ihrer herrlichen kirchlichen Baudenkmale wegen entschieden hatte, bewährte sich in allweg. Der Anschauungsunterricht, dem wir am Nachmittag unter kundiger Führung an den Werken des Mittelalters oblagen, trug nicht weniger als die Versammlung am Vormittag dazu bei, neue Begeisterung zu wecken für die Hauptaufgabe des Vereins, welche der Vorstand kurz dahin bestimmte, daß das Schöne und Schönste in den Dienst des Heiligen und Heiligsten gestellt werden solle.

Der Ausschuß des Vereins hatte schon am Abend vorher seine Beratungen gepflogen. Die Generalversammlung nahm in der vormittägigen Sitzung zunächst die von Herrn Domkapitular Zimmerle überbrachten Grüße des hochwürdigsten Herrn Bischofs und des hochwürdigsten Herrn Weihbischofs der Diözese, sodann den von Herrn Stadtpfarrer Keßenheimer entbotenen Willkomm seitens der katholischen Gemeinde und des Stadtvorstandes von Eßlingen dankend entgegen und ließ sich sodann vom Vorstand, Professor Dr. Reppler, Bericht erstatten über die Thätigkeit des Vereins.

Vielerlei Anfragen, das war aus diesem Bericht zu ersehen, Einholungen von Gutachten über Pläne und Entwürfe, Gesuche um Fertigung von Plänen für Neubauten und Restaurationsarbeiten boten reichliche Gelegenheit, die Interessen der hl. Kunst zu wahren und die Grundsätze des Vereins praktisch zu bethätigen. Die letzteren seien selbstverständlich die alterproben geblieben, für welche eben unser Verein von Anfang an mit Entschiedenheit eintrat. Höchstens in zwei Punkten könne man von einer Schwenkung oder Wandlung reden. Einmal bezüglich der Stellungnahme zur Renaissance. In den ersten Decennien seines Bestandes habe der Verein nicht bloß gegen kirchliche Neubauten im Renaissancestil sich erklärt, sondern auch verlangt, daß für stehende Renaissance- oder Zopfkirchen, das Inventar im romanischen oder gothischen Stil erstellt werde; ebenso sei unbedingte Entfernung der Zopfaltäre verlangt worden. Nunmehr nehme man keinen Anstand, für Kirchen des Renaissance- oder Zopfstils eine Renaissanceausstattung — natürlich nur mit Zulassung der reinen und edlen Formen — zu gestatten und zu empfehlen und selbst für bedingte und theilweise Belassung von Zopfaltären zu stimmen d. h. für Erhaltung dessen, was nach Entfernung von allem Unschönen und Inbenten, noch wirklich Stil, Charakter und Form habe. Diese freiere Richtung sei jetzt Recht und Pflicht, nachdem man bezüglich des kirchlichen Decorums feste Grundsätze gewonnen habe und in der Kenntniß der Renaissance weiter fortgeschritten sei, ebenso wie in früheren Zeiten die schroffere Haltung der Renaissance gegenüber absolut geboten war. 1)

Der andere Punkt betreffe die Stellung zur Wandmalerei. Der Verein habe, wie es seine Pflicht sei, zu allen Zeiten eine Haupt Sorge auf die Wiederbelebung der monumentalen Malerei verlegt. In praxi bekennt der Vorstand, vielleicht öfters seine Stimme gegen, als für Bemalung der Kirchenwände erhoben zu haben, vielleicht öfters für eine ganz einfache, als für eine reichere. Erfahrungen traurigster Art haben ihn auf diesen Standpunkt ge-

1) Vgl. über diesen Punkt Archiv 1886 S. 16 f.

drängt. Von den in den letzten Dezennien ausgeführten Wandmalereien habe nicht ein Fünftheil die Frische der Farbe ganz bewahrt, aber wohl die Hälfte davon müsse als ruinirt angesehen werden und biete, in Schmutzflecken verwandelt, künftigen Restaurationsversuchen unsägliche Schwierigkeit. Hier sei also ein immenses Kapital geopfert worden, das mit den Zinsen verloren sei. Diese Erfahrungen nöthigen, mit größter Vorsicht die Frage der Bemalung zu behandeln, hierin sparsam zu sein, bis einmal unsere Meister eine Technik sich angeeignet haben, welche bessere Garantien bietet, in irgendwie feuchten Kirchen von Wandmalerei unbedingt abzusehen. Hier habe dann als Ersatz die Bekleidung bestimmter Wandtheile mittelst gebrannter Thonfliese, Teppiche, Holzverschalung zc. einzutreten.

Ueber das Vereinsorgan, das Archiv, konnte der Vorsitzende relativ Günstiges mittheilen. Es zählt rund 1200 Abonnenten und kann sich aus seinen eigenen Einkünften, falls diese sich nicht vermindern, mit jährlich 5—6 Beilagen ausstatten. Es wurde beschlossen, an Freiherrn von Heeremann, welcher von der Generalversammlung der Katholiken in Breslau mit den Einleitungen eines christlichen Kunstblatts für Deutschland beauftragt wurde, eine Vorstellung zu richten, in welcher den Bedenken gegen diese geplante Neugründung eines Kunstorgans Ausdruck gegeben werden solle; die Versammlung war der Ansicht, daß dem projektirten Organ nur Ein Erfolg mit Sicherheit verheißen werden könnte, die Vernichtung der Existenz der schon bestehenden, unter Mühen und Opfern gegründeten Organe.

Nach Erstattung des Rechenschaftsberichts durch den Herrn Kassier Jäggle, hielt Herr Stadtpfarrer E. Keppler einen Vortrag über den Zusammenhang christlicher Symbole und Bauformen mit dem Heidenthum; Herr Kaplan Brinzinger illustrierte die aufgestellten Grundsätze durch Beispiele aus Ravenna; der Vortrag wird seiner Zeit im Archiv in erweiterter Form veröffentlicht.

Dies waren die Gegenstände, welche die Morgenberatung ausfüllten. Mittags

fand die Besichtigung der Kirchen statt unter der vortrefflichen Führung des Herrn Hofbaudirektors von Egle aus Stuttgart, welcher noch überdies die Güte hatte, an die Theilnehmer eine kurze Zusammenstellung der auf Eßlingens kirchliche Kunst-Altenthümer bezüglichen Hauptnotizen und Daten in autographischer Vervielfältigung zur Vertheilung zu bringen.

Wir sind gewiß, allen, welche der Versammlung nicht anwohnen konnten und auch den auswärtigen Freunden alter Kunst einen Dienst zu erweisen, wenn wir diese auf genauesten Studien ruhenden, manche bisherige Annahme rektifizirenden Angaben über die so hochwichtigen Kunstdenkmäler hier zum Abdruck bringen:

Notizen über die Eßlinger Kirchen.

Der Krystallisationspunkt Eßlingens war eine Wallfahrtskapelle mit den Gebeinen des hl. Vitalis, welche im Jahr 777 dem Kloster St. Denys bei Paris geschenkt wurde. Ein Jahrhundert später, 866, übergab das Kloster St. Denys diese Kapelle nebst anderen von seinen alemannischen Besitzungen dem Schutze des deutschen Königs Ludwig. In der betr. Urkunde wird der Ort Hetsilinga, später Ezzelingen und 1273 Eßlingen genannt.

Schon ums Jahr 1000 hörten alle Beziehungen zu St. Denys auf, und es blieb davon nichts weiter übrig, als der Name des Schutzheiligen der Stadtkirche. Damals wurde Eßlingen als herrenloses Gut der Kammer des deutschen Reichs einverleibt, kam dann um 1079 mit dem Herzogthum Schwaben an Friedrich von Biren, den Gründer der hohenstaufischen Dynastie, erhielt 1209 die Rechte einer freien Reichsstadt und von 1216 an die erste stärkere Befestigung mit Mauern und Thürmen, worauf die Bewohnerzahl rasch zunahm. Schon 1219 oder 1221, einige Jahre nach der Stiftung ihres Ordens, ließen sich einige Dominikanermönche, zunächst in der Mettinger Vorstadt, dann um 1233 innerhalb der Ringmauern beim Mettinger Thor nieder, wo sie von 1240 bis 1268 ihre erste steinerne Kirche, die jetzige katholische Pfarrkirche erbauten. Weitere Mönchsklöster wurden in Eßlingen um 1237 von den Franziskanern, 1271 von den Carmelitern, 1282 von den Augustinern gegründet, außerdem entstanden 2 Frauenklöster, nämlich das Sirnauer-Kloster zum hl. Kreuz (Augustinerregel) 1294 und das St. Klara-Kloster (Wärfürerregel) vor 1308. Die Anzahl der theilweise auch schon im 18. Jahrhundert entstandenen Kapellen belief sich auf 11 und die Zahl der bedeutenden Pflöghöfe auswärtiger Klöster auf 8. Diefen zahlreichen kirchlichen Stiftungen des 13. Jahrhunderts ist schließlich auch noch der überaus reiche, vor 1233 gestiftete St. Katharinenpital beizuzählen, welcher auf der westlichen Hälfte des jetzigen freien Platzes nördlich der Stadtkirche stand und erst 1811 ab-

gebrochen worden ist. Das 13. und 14. Jahrh. war überhaupt die Glanzepoche der Reichsstadt Ehlingen; nach 1450 erlebte ihr Stern vor der wachsenden Macht Württembergs, welche das Ehlinger Stadtgebiet rings umklammerte. Von 1325 an entstand an bedeutenderen kirchlichen Bauten nur noch die Frauenkirche. Die Reformation wurde 1531 eingeführt, und noch im gleichen Jahre zertrümmerten die Bilderstürmer die meisten Altäre und sonstigen kirchlichen Bildwerke. Wenige Jahre später erfolgte die Aufhebung sämtlicher Klöster, deren Bauten dann so mangelhaft konfessiert wurden, daß nicht wenige davon schon vor der Mediatisirung Ehlingens abgängig geworden waren. Von den um 1800 noch vorhandenen Ueberresten sind in den ersten 40 Jahren des neuen Regiments ungefähr ebensoviele abgängig, oder durch Umbauten bis zur Unkenntlichkeit entstellt worden, als in den vorhergehenden 250 Jahren. Seit 1840 aber haben die Ehlinger durch ihre rühmenswürdige Thätigkeit und Opfertüchtigkeit für Erhaltung der noch übrigen Bau- und Denkmäler gezeigt, daß diese Sünden nicht eine Folge ihres Wesens, sondern lediglich der allgemein herrschenden Zeitrichtung waren. Dank dieser Konsekrationsbestrebungen sind nun noch relativ gut erhalten:

1) Die St. Dionysiuskirche (Stadtkirche). Sie steht vielleicht auf der Stelle der karolingischen Vitaliskapelle. Urkunden über ihre Gründung sind nicht vorhanden. Doch lassen die technischen und stilistischen Merkmale mit Sicherheit die nachbenannten 4 Bauabschnitte unterscheiden: a. Die Theile des Uebergangsstils, d. i. die unteren Geschoße beider Thürme bis auf Chorhöhe, ca. 1225—1240. b. Die frühgothischen Theile, nämlich die 5 östlichen Schiffjochs, der Chor, ca. 1240—1260, und die oberen Stodwerke des Nordthurmes, 1280—1300. c. Die hochgothischen Theile, d. i. die 2 westlichen Schiffjochs und die Mehrzahl der Seitenschiffenster-Mauwerke, ca. 1320—1350. d. Die spätgothischen, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstandenen oberen Geschoße des Südthurmes und die reichen Einbaustücke, Letzner und Sakramentshaus von 1486, die Chorstühle von 1518. Die am Südthurm befindlichen schwerfälligen Strebepfeiler wurden erst 1549 angebaut. Diejenigen vom Nordthurm stammen aus dem 14. Jahrhundert. Kanzel und Altar, sowie einige Inschriften sind Deutschrenaissance. Die Glasmalereien in den Chorfenstern mögen vor 1400 entstanden sein.

In geringer Entfernung südlich von der Dionysiuskirche steht die zweistöckige, ebenfalls aus dem 13. Jahrhundert stammende Allerheiligen-Kapelle. Im oberen Stodwerk ist jetzt das städtische Archiv; das untere ist in Privatbesitz und dient als Magazin.

2) Die Dominikanerkirche, jetzt Paulskirche, oder katholische Kirche genannt. Sie wurde 1240—1248 erbaut und im letztgenannten Jahre nebst ihren 6 ersten Altären von Albertus Magnus, Bischof zu Regensburg, eingeweiht. Wie sich dazu anderweitige geschichtliche Angaben verhalten, welche besagen Albertus Magnus sei nur von 1260 bis 1262 Bischof von Regensburg ge-

wesen, muß dahingestellt bleiben. Das südlich an die Kirche angebaute Kloster ist wohl gleichzeitig entstanden, jedenfalls schon 1285 durch Rudolph von Habsburg in der Richtung gegen den Neckarkanal hin erweitert worden. 1482 wurden die westlichen Joche des Mittelschiffes neu gewölbt. Nach der Reformation erlitt die Kirche einen Brand und blieb dann bis 1664 im Schutt liegen. Um diese Zeit baten die Katholiken um Ueberlassung derselben, doch ward sie nun alsbald, 1665—1804, unter dem Namen „Neue Kirche“ wieder für den evangelischen Gottesdienst in Besitz genommen. Nach 1804 wurde sie zuerst als Magazin und dann als Kelter benützt, bis sie 1861, also 200 Jahre nach dem ersten Versuch, den Katholiken wirklich zu ihrem Gottesdienst eingeräumt worden ist. Das oftmals umgebaute Klostergebäude zeigt noch einzelne Züge von seiner ursprünglichen Architektur.

3) Die Franziskanerkirche (auch Vorfühlerkirche und hintere Kirche genannt). Das Schiff dieser um 1237 erbauten Kirche hatte in jeder Hinsicht große Aehnlichkeit mit dem Schiff der Dionysiuskirche, nur befanden sich dort statt achtziger Pfeiler runde Säulen, wie in der Dominikanerkirche; es wurde 1840 bis 1850 nach und nach abgebrochen. Jetzt steht von dieser Kirche nur noch der schöne Chor und die Ostwand des Schiffes mit den angebauten 6 Altarkapellen, deren Formen die Entstehung im 13. Jahrhundert beglaubigen. Auch die Bauformen des Chores deuten, wenn nicht auf die Spätzeit des 13., so doch auf den Anfang des 14. Jahrhunderts hin. In diesem für die kirchlichen Zwecke nicht mehr benützten großen und edel gestalteten Raume sind nun die merkwürdigeren alten Baustücke von der Frauenkirche nebst alten Epitaphien zc. aufbewahrt.

4) Die Nikolauskapelle auf der innern Brücke. Auch über die Bauzeit dieser Kapelle finden sich keine urkundlichen Nachrichten, doch ist sicher, daß sie vor 1430, wo ihrer gedacht wird, bereits vorhanden war. Den Bauformen zufolge gehört sie dem 14. Jahrhundert an. Eine genauere Datirung ist wegen der Erneuerung vieler Theile nicht mehr möglich.

5) Die Frauenkirche. Sie ist an Stelle einer älteren „Liebfrauenkirche“ erbaut worden. Genauere bautechnische Untersuchungen, welche mit den urkundlichen Nachrichten nirgends in Widerspruch kamen, haben folgende 6 Bauepochen ergeben:

a) Der Bau des Chores von unten an bis zum Schluß seines Gewölbes, aber ohne die Chorgalerie und die Strebepfeileranschlässe erfolgten zwischen 1324 und 1332.

b) Der Bau der 3 östlichen Schiffjochs einschließlich ihrer Wölbung fand von 1350 bis 1360 statt.

c) Der Bau der 3 westlichen Schiffjochs und des Thurmunterbaues bis einschließlich ihrer Wölbung fällt in die Zeit von 1400 bis 1420.

d) Der Bau des ganzen Thurmvierecks von der Dachgalerie an und der Bau der untersten 2 m des Thurmarches erfolgte zwischen 1430 und 1449.

e) Die Vollendung des Thurmes, d. i. der Bau der oberen Hälfte des Achtecks und des ganzen Helmes fand statt in den Jahren 1455 bis 1460 und 1464 bis 1478.

f) Die Vollendung der Dachgaleriebrüstung über der Südseite des Schiffes und die Decoration des Ditziebel's wurde 1484 bis 1494, sodann die Vollendung der Galerie und der Chorstrebepeiferschlüsse von 1495 bis 1505 bewirkt. In den nächstfolgenden Jahren wurden die Fialen und Brüstungen der nördlichen Dachgalerie aufgestellt und damit der Bau beendet.

Es wurden indeß schon 100 Jahre später 1607 Ausbesserungen an Mauern und Gewölben nöthig. Das gleiche Bedürfnis ergab sich 1811 und besonders 1842—49. In den letztgenannten Jahren wurden hauptsächlich die Chorfundamente verbessert und die Chor- und Langwände verschlaubert. Bei der um diese Zeit erfolgten Anfertigung vieler neuer Galeriebrüstungsstücke und Strebepeiferschlüsse war man betreffs der Auswahl der Steine so wenig sorgfältig, daß diese Dinge jetzt, nach bloß 40 Jahren, schon wieder verwittert waren und neu angefertigt werden mußten. 1881 bis Herbst 1883 wurde die Wasserableitung rings um die Kirche und besonders auf deren Nordseite verbessert. Das damalige Hauptgeschäft war jedoch die Säuberung, Verbesserung, Schmückung und Neuausrüstung des Innern: die alten, in den letzten Jahrhunderten planlos und unpassend eingefügten Emporen wurden entfernt und durch eine neue Orgelempore ersetzt; schadhafte Gewölbefelder wurden erneuert, die Uebertünchung von Wänden und Pfeilern beseitigt, Chor- und Schiffgewölbe neu gemalt, die Fenster mit ornamentaler Glasmalerei neu hergestellt, ein neuer Fußboden gelegt und endlich die Ausrüstung der Kirche mit neuem Gestühl, Orgel, Kanzel, Altar vollendet. 1884 wurde schließlich auch die gründliche Wiederherstellung des Neuhäuser in Angriff genommen, welche noch im Gang ist. Das Hauptgewicht wird hiebei auf diejenigen Arbeiten gelegt, welche im Sinn der Konservierung des Ganzen und Einzelnen erforderlich erscheinen. Bezüglich der Ausführung wird in erster Linie, man kann sagen um jeden Preis möglichste Dauerhaftigkeit erstrebt und im Uebrigen unbedingter und unbeschränkter Anschluß an die am Bau und speziell an dem betreffenden Bautheil selbst befindlichen alten Urbilder sowohl bezüglich der Form und Konstruktion als auch bezüglich der Oberflächen-Behandlung in solchem Maß zu erreichen gesucht, daß die neuen Theile als kongruenter Ersatz der alten gelten können. Bezüglich der Stileinheit ist immer nur der betreffende Bautheil maßgebend. Verschönerungs-Bestrebungen sind ausgeschlossen. —

Gründung eines christlichen Kunst-Instituts.

Im nächsten Jahr werden es 500 Jahre, daß der erste religiöse Maler aller christlichen Jahrhunderte, Fra Giovanni da Fiesole, genannt Fra Angelico, das Licht der Welt erblickte. Das Cen-

tenarium wird erwünschte Gelegenheit geben, auf diese lichteste Gestalt der ganzen Kunstgeschichte wieder hinzuweisen, und wir gedenken ihm im nächsten Jahrgang des Archivs eine eigene Studie zu widmen.

Die Nähe dieses Centenariums hat aber auch ein schönes Projekt zur Reife gebracht, auf welches hier kurz hingewiesen werden soll. Herr Jakob Kostadt, früher lange Jahre Chefredakteur des „Mainzer Journals“, jetzt Kaplan in Büdesheim in Rheinhessen, hat den Plan der Gründung eines „Fiesole-Instituts“ gefaßt, in welchem Maler Aufnahme und Unterweisung in der kirchlichen Malerei im Geiste Fiesole's finden könnten. In Rom und andern Städten sollen Filialen des Instituts errichtet werden, so daß ein Studium der klassischen Werke an Ort und Stelle ermöglicht wäre. Wir wünschen dem Unternehmen, das wir als einen Anfang kirchlicher Kunstschulen begrüßen, guten Fortgang und fügen noch an, daß unter Vorlegung einer kurzen Lebensbeschreibung mit Angabe des Alters, der Heimat, des Bildungsgangs, der Gesundheits- und Militärverhältnisse, sowie von Zeugnissen oder Empfehlungen über ihr Betragen oder ihre Leistungen, bei dem oben genannten Herrn sich melden können, an welchen auch alle weiteren Anfragen gerichtet werden mögen.

Offert.

Den Vereinsmitgliedern und den Lesern des Archivs bieten wir Exemplare der ersten Auflage der deutschen Armenbibel (mit Zeichnungen von Klein und Text) zum Preis von 50 Pf., Exemplare des Prachtwerks der Biblia pauperum von Laib und Schwarz (nach dem Original von Konstanz mit einer Einleitung, Preis 18 M.) zum Preis von nur 8 M. zum Kaufe an. Bestellungen an Professor Keppler in Tübingen.

Zu baldigem Abonnement pro 1887

laden wir unsere Leser ergebenst und dringend ein. Wir ersuchen sie auch, dafür besorgt sein zu wollen, daß dem Blatt neue Abonnenten gewonnen und weitere Leserkreise erschlossen werden. Verbreitung solider Kunstkenntnisse, Berathung in wichtigen praktischen Fragen, Bekämpfung der kunstfeindlichen Industrie, Orientierung über die wichtigste neuere Literatur und endlich eine nach Möglichkeit reiche Ausstattung mit Kunstblättern und Vorlagen für die Praxis, — auf diese Punkte wird das Hauptaugenmerk der Redaktion gerichtet sein; durch diese Sorge hofft sie die bisherigen Freunde dem Blatt erhalten, neue ihm gewinnen zu können.

Redaktion und Verlag des Archivs.