

Archiv für christliche Kunst.



Herausgegeben

von

Professor Dr. Heppner.



V. Jahrgang.

1887.



Stuttgart.

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

Alle Rechte werden vorbehalten.

Inhalts-Verzeichniß der einzelnen Nummern.

	Seite		Seite
Nr. 1. Grammatik der kirchlichen Baukunst. Von Joseph Brill (Fortsetzung)	1	Kirchliche Inventarstücke im früh- gothischen Stil	55
Entwurf eines Renaissance-Altars	3	Literatur	56
Ueber Ableitungen von Christlichem aus dem Heidenthum. Von Stadt- pfarrer E. Keppler in Cannstatt	6	Nr. 7. Grammatik der kirchlichen Baukunst (Fortsetzung)	57
Zur Wandbekleidung	8	Fra Giovanni da Fiesole (Fort- setzung)	59
Nr. 2. Grammatik der kirchlichen Baukunst (Fortsetzung)	9	Maria Heimischung in der Christl. Kunst. Von Fr. Dezel	63
Zur Frage des Beichtstuhls	11	Literatur	66
Ueber Ableitungen von Christlichem aus dem Heidenthum (Fortsetzung)	13	Nr. 8. Grammatik der kirchlichen Baukunst (Fortsetzung)	69
Das Grabdenkmal des † Prälaten Dr. Schwarz	19	Fra Giovanni da Fiesole (Fortf.)	71
Literatur	19	Kirchengestühl	73
Nr. 3. Grammatik der kirchlichen Baukunst (Fortsetzung)	21	Osterkerzenleuchter und Kreuzpartikel Literatur	75 76
Ueber Ableitungen von Christlichem aus dem Heidenthum (Fortsetzung)	23	Nr. 9. Grammatik der kirchlichen Baukunst (Fortsetzung)	77
Die Ventilation der Kirchenräume	25	Fra Giovanni da Fiesole (Fortf.)	79
Die Maltechniken in Kunst, Kunst- gewerbe und Handwerk	27	Kirchengestühl (Schluß)	80
Literatur	27	Zur Geschichte der Glockeninschriften aus dem Hamburger Land. Von Prof. D. Weber	83 84
Nr. 4. Die Kirchenbaufrage in Stuttgart. Von Prof. Keppler	29	Opfert	84
Ueber Ableitungen von Christlichem aus dem Heidenthum (Fortsetzung)	33	Nr. 10. Fra Giovanni da Fiesole (Fortf.) Beichtstühle	85 89
Ein gothisches Ciborium	35	Zur Geschichte der Glockeninschriften (Fortsetzung)	90
Literatur	36	Literatur	92
Nr. 5. Grammatik der kirchlichen Baukunst (Fortsetzung)	37	Nr. 11. Fra Giovanni da Fiesole (Fortf.) Beichtstühle (Schluß)	93 95
Ueber Ableitungen von Christlichem aus dem Heidenthum (Schluß)	40	Aus der Voralberger Ausstellung Jubiläumsmédaille	99 100
Anton von Gegenbaur. Von Kaplan Brinzinger	44	Nr. 12. Grammatik der kirchlichen Baukunst (Fortsetzung)	101
Nr. 6. Fra Giovanni da Fiesole. Von Prof. Keppler	49	Fra Giovanni da Fiesole (Schluß) Zur Geschichte der Glockeninschriften (Fortsetzung)	104 107
Anton von Gegenbaur (Schluß)	51		

Alphabetisches Sach- und Namen-Register.

- Ableitungen von Christlichem aus dem Heidenthum 6 ff. 13 ff. 23 ff. 33 ff. 40 ff.
 Altar, Entwurf eines Renaiss.-A. 3.
 Ausstellung von Wien 68; von Vorarlberg 99.
 Basilika, Ursprung 38. 40.
 Beichtstuhl 11. 95.
 Binder, Overbeck 56.
 Ciborium, gothisches 35.
 Drachenstein, Hochaltar 67.
 Fäch, Kunstgeschichte 67.
 Fenster 21 ff. 37 ff. 57 ff. 71 ff.; zum Ventiliren 26.
 Festkalender 20.
 Fiesole 49 ff. 59 ff. 71 ff. 79 ff. 85 ff. 93 ff.
 Frang, Geschichte der Malerei 68.
 Freudenstadt, Lauffstein 15.
 Gegenbaur und seine Werke 44 ff. 51 ff.
 Gestühl 73 ff.
 Gewölbe 1.
 Glockeninschriften 83 ff. 90. 98 ff. 107 ff.
 Grabdenkmal des Präl. Schwarz 19.
 Grammatik der kirchl. Baukunst 1 ff. 9 ff. 21 ff. 37 ff. 57 ff. 69 ff. 77 ff. 106 ff.
 Hedner, kirchl. Baukunst 28.
 Heimsuchung Mariens 63.
 Helmken, Kölner Dom 36.
 Inventarstücke, kirchliche 55.
 Jubiläumsmedaille 100.
 Kaufmann, Albrecht Dürer 76.
 Kirchenbaufrage in Stuttgart 29.
 Kirchenstühle 73 ff. 80 ff.
 Kolb, Glasmalereien 76.
 Kreuzpartikel 75.
 Krönung Mariens 104 ff.
 Madonna, Fiesole's 105.
 Maltechniken 27.
 Maße für Kirchenstühle 73 ff.; für Beichtstühle 89. 95.
 Münzenberger, Geschichte des Altars 19. 92.
 Nothbauten, kirchliche 31 ff.
 Opferstock 56.
 Osterleuchter 75.
 Passionsbilder, Fiesole's 71 ff. 85 ff.
 Porthelm, dekorativer Stil 67.
 Renaissance 106; Altar 3.
 Schlange, in christl. Symbolik 14 ff.
 Schlusssteine 8 f.
 Strebepfeiler 101 ff.
 Stuttgart, Kirchenbaufrage 29.
 Symbole, christliche 33 ff.
 Lauffstein 56.
 Thüren 77. Beschlag 56.
 Ventilation der Kirchen 25.
 Verkündigung Mariens 89 ff. 93 ff.
 Walcher, Hochaltar von Drachenstein 66.
 Wandbekleidung 8.
 Weihwasserbeden 56.
 Weinsberg, Kirche 13. 44.

Artistische Beilagen:

- Nr. 1. Entwurf eines Renaissancealtars.
 Nr. 2. Grabdenkmal des † Prälaten Schwarz.
 Nr. 4. Gothisches Ciborium.
 Nr. 6. Kirchliche Inventarstücke.
 Nr. 8. Osterkerzenleuchter und Kreuzpartikel.
 Nr. 10. Beichtstühle.

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. I.

1887.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Beisehbegriff), 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 direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94 zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

Grammatik der kirchlichen Baukunst.

Von Joseph Prill.

(Fortsetzung.)

Im Vorstehenden haben wir das wesentliche der verschiedenen Wölbarten nach ihrem inneren Entwicklungsgang zu erklären versucht; es war aber nicht unsere Absicht, so lehrreich und anziehend dies auch wäre, alle Stufen und die verschiedenartigsten, oft höchst scharfsinnigen Versuche der alten Meister darzustellen, welche diesen Entwicklungsgang eingeleitet oder gefördert haben. Eine sehr schöne Haltestelle auf diesem Wege dürfen wir aber nicht unerwähnt lassen, weil sie unter gewissen Voraussetzungen auch heute noch in frühgotischen Gebäuden mit voller Berechtigung angewandt werden kann, nämlich das sechs-

dargestellt ist. Wie man zu demselben kam, lehrt ein Blick auf den Grundriß Fig. 78, Nr. 7 d. Jhrg. 1886. Während man theilweise bei der romanischen Wölbart das Quadrat zu verlassen strebte, konnte man sich anderwärts selbst nach Einführung der Rippengewölbe noch nicht von demselben losmachen oder man hatte gothische Wölbungen über schon vorhandenen quadratischen Jochen auszuführen. Wie nun die großen Quadrate durch die für die Seitenschiffgewölbe dienenden schwächeren Säulen oder Pfeiler schon getheilt waren, so führte man diese Theilung bis zum Hauptgewölbe durch und legte parallel mit den Gurten eine Halbirungsrippe durch den Scheitel *d e* im Grundriß Fig. 105. Der Aufschnitt gibt dieselbe im Durchchnitt *d' e'*, während die andere Hälfte der Figur den Durchchnitt durch den Scheitel der kleinen Rippen nach der Linie *o h* im Grundriß

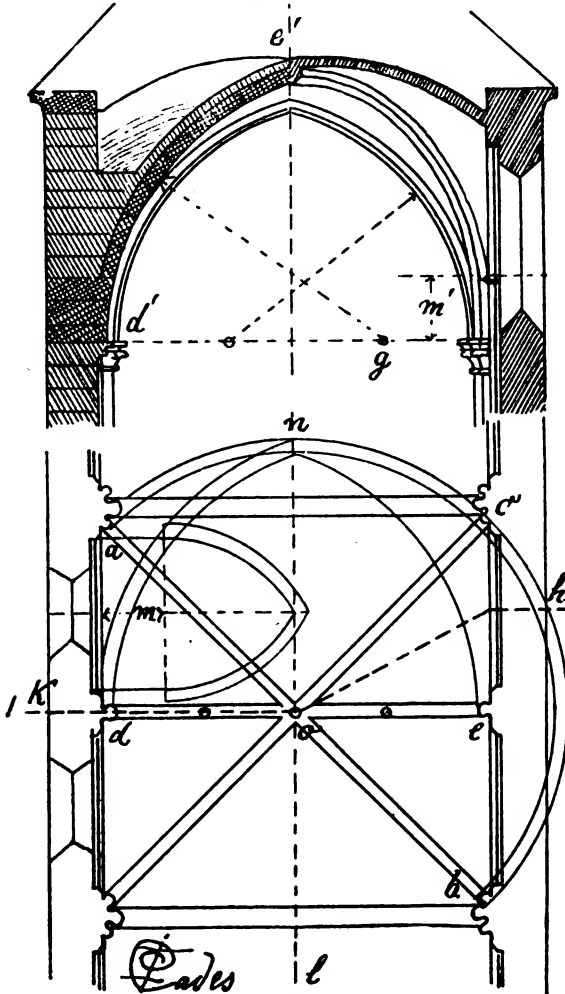


Fig. 105.

gibt. In Fig. 105 a ist die seitliche Ansicht des Gewölbes in zweifacher Ausführung dargestellt, die kleineren Schildbögen sind gestelzt, um so ein gutes Verhältniß zur Höhe der Gurten und Raum für höhere Fenster zu erhalten. Unter den Fenstern ziehen sich, wie häufig in frühgothischen Bauten, Simse hin, um kräftig die Grundlinie der Gewölbe zu betonen, ebenso ist bei

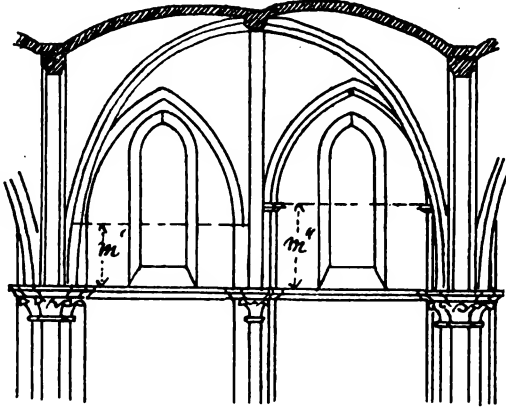


Fig. 105 a.

m' der Anfang der Schildbogenwölbung durch einen kleinen Sims bezeichnet. Fig. 105 b gibt die perspektivische Ansicht der Oberfläche eines derartigen Gewölbes, nur ist der vordere Schildbogen nebst seiner Kappe fortgelassen.

Wenn auch das Rippengewölbe das eigentliche gothische Gewölbe ist, so wird

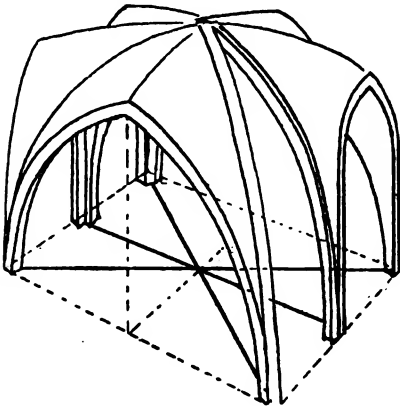


Fig. 105 b.

darum doch das einfache Grätgewölbe nicht ganz ausgeschlossen. Durch die Anwendung des Spitzbogens ist auch dieses freier geworden und paßt sich den verschiedenen Raumbedürfnissen an. Es hat sogar in den Gegenden des Backsteinbaues eine neue, höchst eigenthümliche Ausbildung in den Zellengewölben gefunden.

Es bleibt uns nur noch eine — sagen wir Spielart des gothischen Rippengewölbes zu erwähnen, nämlich das Stern- und Netzgewölbe.

Das Streben, sowohl große Kappenflächen der leichteren Ausführbarkeit wegen noch mehr zu theilen als auch dem Gewölbe ein noch zierlicheres Ansehen zu geben, führte in der späteren Gothik zur Anwendung von Zwischenrippen, wie sie Fig. 103 in der rechten Hälfte enthält. In ähnlicher Weise wurden zuweilen die großen Gewölbefelder der Vierung weiter getheilt, Fig. 106,

und man nannte nun ein solches Gewölbe nicht mehr Kreuzgewölbe, sondern wegen der Figur, welche die Rippen bilden, Sterngewölbe. Fig. 107 zeigt zwei weitere rechteckige Sterngewölbe. Noch mehr ist der Name gerechtfertigt, wenn die ursprünglichen Diagonalrippen ganz fortfallen und nur die den Stern bildenden übrig bleiben,

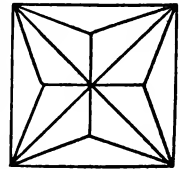


Fig. 106. Quadratisches Sterngewölbe.

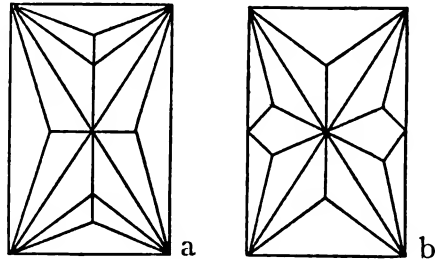


Fig. 107. Rechteckige Sterngewölbe.

wie in Fig. 108. Bilden die Rippendurchschneidungen keinen Stern, sondern eine Art Netz, wie im Schiff von St. Wolfgang in Ellwangen (Fig. 81, Nr. 7 des Jhrg. 1886), so heißen sie Netzgewölbe. Eine gewisse Berechtigung muß man den Sterngewölben zugestehen, nämlich zur weiteren Theilung, Kräftigung und Be-

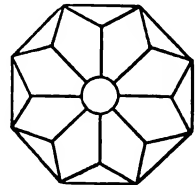


Fig. 108. Netzgediges Sterngewölbe.

lebung großer Flächen, wie z. B. der Vierung gegenüber den übrigen Gewölbejochen, oder zur Zier kleinerer, für sich ein geschlossenes Ganze bildender Nebenräume; andererseits könnte man aber auch die Anwendung, welche sie und namentlich die Netzgewölbe in der Spätgothik in so ausgebehntem Maße fanden, mit Recht einen Rückschritt nennen, denn die über-

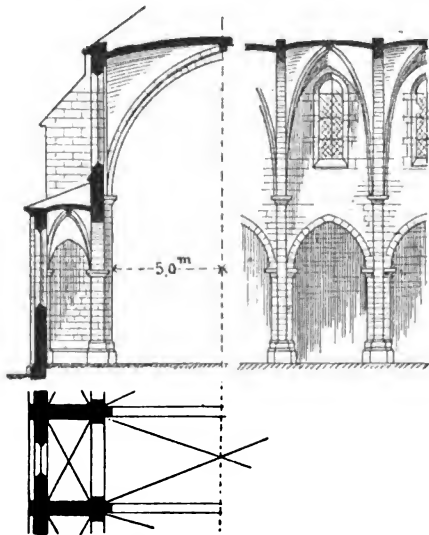


Fig. 102. Michaeliskirche (Kathedrale) zu Carcassonne.

ladene Zier führte in einem gewissen Grade zur Schwerfälligkeit und Trockenheit der Tonnengewölbe zurück.

In der vorigen Nummer ist bei Besprechung der Gewölbeordnung auf Seite 114 unten eine falsche Illustration eingefügt worden; wir geben hier die richtige Figur 102, und bitten, auf diese das dort Gesagte beziehen zu wollen.

(Fortsetzung folgt.)

Entwurf eines Renaissancealtars.

In dem Stil, in welchem ein Bau aufgeführt ist, soll er auch vergrößert oder restauriert werden. Im Stil des Kirchengebäudes soll auch dessen innere Ausstattung gehalten sein. So lauten bekannte Hauptgrundsätze der kirchlichen Kunst. Aber ihre Geltung ist keine ganz unbedingte, und sie wollen nicht mit mechanischer Konsequenz und Strenge durchgeführt sein. Soll z. B. ein im ausgelassensten spätgothischen Stil errichteter Kirchenbau ver-

größert werden, so ist man keineswegs unter allen Umständen in der Weise an den Stil des Hauptbaues gebunden, daß man alle phantastischen Auswüchse desselben am Anbau reproduzieren müßte. Und wenn eine Kirche, wie die Schöpfungen des Finanzkammerstils, eigentlich jeden Stiles entbehrt, so hat man gewiß keine Pflicht, auch bei Entwürfen für Altäre, Kanzel u. möglichsie Stillosigkeit anzustreben. Oder wenn eine Kirche im excessiven Barockstil gebaut ist, so liegt darin weder Nöthigung noch Berechtigung, die Altäre für dieselbe in derselben excessiven Art herstellen zu lassen.

Wie ist nun die Frage zu beantworten, welcher Stil für Altäre in Renaissance- und Popskirchen angewendet werden soll? Man hielt sich hier von der Pflicht der Wahrung der Stileinheit ebenfalls für entbunden, ja man verbot aufs Strengste, die Stilsünde des Baues an der Inneneinrichtung aufs neue zu begehen.

Dieses Verbot ist jedenfalls im Recht, soweit es sich gegen den Pops- und Barockstil kehrt. Altarneubauten dieses Stiles wird man unter keinen Umständen befürworten können. Da der genannte Stil nur eine verschlechterte Auflage der Renaissance ist, so soll man für das Schlechtere das Bessere, für das Uedle das Edle nehmen und sich also hier an den reinen Renaissancestil halten; Altäre von diesem Stil werden dann mit allem, was an einem Popsbau noch Gutes und Charaktervolles ist, harmoniren, mit dem andern brauchen sie keine Fühlung und Verwandtschaft zu haben.

Ein absolutes Verbot des Renaissancestils selbst aber kann natürlich nur der Anschauung entfließen, daß derselbe in sich verwerflich, unkirchlich, unerlaubt sei. Theilt man diese Anschauung nicht, weil sie nicht begründet werden kann, so kann man auch jenes Verbot nicht aufrecht erhalten. Dann wird man für jene fraglichen Kirchen auch Altäre des Renaissancestils zulassen und empfehlen, weil man es für unrecht hielte, die Renaissance, wenn sie in ihrer edlen Schönheit und Reinheit auftritt, von der Schwelle des Gotteshauses wegzuweihen.

Einer derartigen Erlaubniß und Em-

pflegung muß man aber sofort nähere Erklärungen und nothwendige Einschränkungen begeben. Am besten ist es wohl, wir theilen die Frage bezüglich der Renaissance- und Ropfsaltäre in mehrere. Wie ist es zunächst zu halten mit den Altären dieses Stils aus den letzten Jahrhunderten, die in unseren Kirchen sich noch finden.

Was gute und tüchtige Renaissancearbeiten anlangt, so wäre es Vandalismus, sie einfach wegzuworfen. Aber in den meisten Fällen wird man ebensowenig diese Altäre einfach belassen können. Es ist ein Hauptfehler, welchen auch die guten Renaissancealtäre mit den zöpsischen theilen, die schlechte und unwürdige Behandlung des Tabernakels, welcher meist in die Predella verwiesen ist und zu Gunsten eines großen Delbildes oder mächtiger Skulpturen mit den ärmlichsten Dimensionen und auch mit den hungrißten Formen sich begnügen muß. Ein solch wesentlicher Fehler und Mißstand darf natürlich nicht weiter geduldet werden. In den meisten Fällen wird es möglich sein, in den Altaraufbau, der also nach unserer Voraussetzung Erhaltung verdient, ohne größere Veränderungen, einen würdigen Tabernakelbau einzufügen, der auch noch ins Hauptbild etwas hineinragen dürfte, wo dies nicht zu umgehen ist.

Aber freilich, die reinen Renaissancealtäre gehören zu den Seltenheiten. Dagegen haben wir eine Ueberfülle von Altären der Spätrenaissance und des ausgelassenen Ropfes. Wir brauchen sie nicht zu beschreiben; jeder hat ihr Bild im Auge und sieht sie vor sich, diese gewundenen Schnecken, die phantastisch geschwungenen und geschweiften Linien und Glieder, die in förmliche Köpfe gedrehten Säulen, die nackten fettleibigen Engel, die in der Ekstase in die Luft springenden oder wie Wachsfiguren am Sonnenlicht zerfließenden und zerschmachenden Heiligenfiguren und endlich die riesigen künstlich bis ins Gewölbe gezogenen Hochbauten selbst, mit noch allerlei Neben- und Anbauten, die den ganzen Chor verbarrikadiren.

Was nun hier thun? Hinaus damit? Wir sind mit diesem Ruf einverstanden. Hinaus mit allem, was unanständig und häßlich ist; hinaus mit den vollgirenden

Engeln und den verzückten Heiligen; weg mit den übereinandergethürmten Stockwerken und den angeschachtelten Nebenbauten. Wenn nun aber nach dieser gründlichen Säuberung und Reinigung doch noch manches am Altar übrig bleibt, was stilistisch tüchtig und würdig, was geschmackvolle und treffliche Schnitzarbeit ist, wenn vielleicht der ganze Hauptaufbau durch gute Konstruktion und kräftigen Charakter sich auszeichnet? Dann tritt ein Gesetz der Kunst in sein Recht, wonach man nichts muthwillig zerstören soll, was wirkliche Kunstleistung ist, auch wenn es späteren Stilgattungen angehört. Hier ist es nicht bloß erlaubt, sondern es verdient alles Lob, wenn man mit möglichster Benützung des vorhandenen Guten den Altar aus dem Ropf in die gute Renaissance umschafft, oder bei einem Renaissance-Neubau die brauchbaren Glieder wieder zu verwenden strebt.

Nun fragt sich noch, nach welchen Hauptgrundsätzen bei Entwürfen neuer, im Renaissancestil zu erstellender Altäre oder bei derartigen Umgestaltungen vorhandener Altäre zu verfahren ist.

Der Altarform des Renaissance- und Ropfstils ist ein mächtiger Hochbau wesentlich, der gewöhnlich fast die ganze Chorschlußwand deckt. Wenn nun die schönen Abschlüsse gothischer Chöre mit dem Schlußfenster oder gar mehreren Chorfenstern durch einen Altarkoloß blokirt und verdeckt werden, so ist das eine Mißhandlung des Baues, die nach Säuhne und Hebung schreit. Ebenso ist es nicht zu billigen, wenn in Renaissancekirchen, die eine ausgebildete und reiche Chorarchitektur haben, letztere durch Riesenaltäre vergevaltigt und um alle Wirkung gebracht wird. Altäre in bescheidenen Dimensionen würden hier die Architektur heben und von ihr gehoben werden. Anders in den Chören von Renaissance- und Ropfkirchen, welche schon baulich für eine solche Altar-Hochkonstruktion veranlagt erscheinen und in welchen eine große Altarrückwand in wohlthätiger Weise öde Wandflächen verhüllt. Wenn man nun hier diese Altarform nicht verwerfen kann, so ist darauf zu achten, daß man ihre Fehler nicht nachmache. Die Altaraufsätze der letzten Jahrhunderte stellen sich, auf ihren eigentlichen

Zweck angesehen, lediglich als Bilderrahmen dar; der ganze mächtige Aufbau mit seinen Säulen, Architraven, Gesimsen, Krönungen hat zunächst keine weitere Aufgabe und Bedeutung als die, den Rahmen darzustellen für ein meist kolossales Mittelbild; unter dieser Hauptidee muß, wie schon gesagt, der Tabernakel am Schlimmsten leiden.

Nun können wir diese Anschauung vom Zweck des Altarauffages — wir reden vom Hochaltar — unter keinen Umständen mehr festhalten. Der Tabernakel muß die Hauptsache bleiben und nicht für ein Bild, sondern vor allem für ihn muß der Aufbau Rahmen, Schutzwand, Baldachin sein. So wird die Sünde der früheren Altäre gut gemacht, und von dieser Idee aus konstruiert wird auch der Renaissancealtar kirchlich zulässig und unanfechtbar.

Von diesem Gesichtspunkt ist der Hochaltar entworfen, den die Beilage zeigt. Hier ist der ganze Mittelraum, der vornehmste Theil der Rückwand, dem Tabernakel eingeräumt, dem sehr reich gehaltenen, mit Repositions- und Expositionsraum versehenen, mit einem Kuppelthürmchen gekrönten Sakramentshaus. Dies ist völlig geborgen in einer schützenden Nische mit reicher dekorirter Rückwand. Die sechs Säulen, die wie Wächter des Allerheiligsten dastehen, sind die Hauptglieder des festen Baues, in dessen Schutz das Sakrament gestellt ist; zwei flankiren die Nische, alle tragen den Architrav, auf welchem der Schutzbaldachin aufliegt, der die Nische überwölbt. So steht also alles in dienender Beziehung zum Tabernakel, zum tremendum mysterium.

Dies der Grundgedanke des Entwurfs; zur Erklärung der skizzenhaft gehaltenen Zeichnung*) wäre noch zu bemerken, daß der Architrav und das Hauptgesims nicht in gerader sondern in gebrochener Linie läuft, indem nämlich die beiden Eck- und Endstücke heraustrreten und von den Säulen, welche sie tragen, die eine vor-, die andere zurücksteht. Die zwischen der mittleren und den äußeren Säulen sich bildenden Felder sind für Skulpturschmuck ausge-

*) Wir bitten namentlich am figürlichen Theil der Zeichnung schonende Kritik üben zu wollen und denselben lediglich nur als flüchtige Andeutung zu nehmen.

nützt; auch sonst kommt dieser zur Geltung in den Medaillons über dem Architrav, im Giebelfeld über der Nische, als Krönungs-Schlußglied und am Tabernakelbau.

Die Stilreinheit der Konstruktion und der Formen wird nicht anzufechten sein. Aus unserer Skizze soll nun auch ersehen werden, daß und wie Theile und Glieder von Renaissance- und selbst Zopfaltären bei Neubauten oder Umbauten wieder in Dienst genommen werden können, vorausgesetzt natürlich, daß sie gut gearbeitet sind und ihr Holzwerk noch tüchtig ist. Es können hier wieder Verwendungen finden: Architrave, Fries, Gesimse (wosfern sie geradlinig, nicht geschweift sind), Basen, Säulenschaft, Säulenstühle, Postamente, Sparrenköpfe, Kapitäle; Pilaster und Pilasterkapitäle; Plinthen, Konsolen, Rosetten, Kassetten von sauberen Formen. Die Haltung des Stils ist überdies eine so ernste und gemessene, daß unbedenklich auch etwa vorhandene altdeutsche Statuen dem Altar eingefügt werden könnten.

Der vornehme, auf reiche Dekoration angelegte Tabernakelbau soll in Eichenholz oder Nußbaumholz ausgeführt und durch Schliff, Ebenirung, Intarsien, mäßige Bemalung und Vergoldung gehoben werden. Der Hochbau kann wegen seiner Dimensionen und Holzmassen nicht aus Eichenholz hergestellt werden. Anderes Holzwerk bedarf des Anstrichs. Aber es ist entschieden verwerflich, dasselbe zu marmoriren und die Täuschungskünste der letzten Jahrhunderte wieder aufleben zu lassen. Es soll nicht marmorirt, sondern majerirt werden und zwar in den verschiedenen Tönen der verschiedenen Holzarten. Die kräftigeren und wichtigeren Glieder erhalten die dunklere Färbung von Mahagoni, Nußbaum, Eichenholz, Ebenholz; die andern die hellere von Ahornholz. Solche wohlberechnete Abwechslung in der Färbung in Verbindung mit der Ornamentmalerei, mit der farbigen Fassung der Kapitäle, mit diskreter Verwendung von Vergoldung wird gewiß dem kraftvollen Aufbau den Glanz edler Pracht verleihen.

Noch sei auf einen wichtigen Punkt hingewiesen, dem im Plane Rechnung getragen ist. Nicht zum wenigsten im Renaissance-

stil kann die Versuchung hervantreten, sich von dem Stil der hier klassischen Bauten zu sehr beeinflussen zu lassen und dann bei Entwurf von Altarplänen ganz zu vergessen, daß man nicht einen Mauer-, sondern einen Altarbau aufführt, daß man nicht in Stein, sondern in Holz baut. Ganz andere Behandlung muß man dem Stein, ganz andere dem Holz angedeihen lassen und auf Behandlung des Details wie in der Ornamentik muß die Rücksicht auf das Holzmaterial wesentlich bestimmend einwirken, so z. B. in der Verzierung der Friese. Auf der Spitze des Mittelbalbachins dürfte statt des Pelikans auch eine Heiligenstatue stehen, da der Bau nicht der Tabernakel selbst ist, sondern Balbachin über dem Tabernakel; ebenso könnten, wenn die Chorarchitektur es erlaubt oder empfiehlt, auf den vorderen Enden des Gehälts Statuen angebracht werden.

Man kann noch fragen, was mit den Altarblättern anzufangen sei, welche einer Verbesserung und Vereblung eines Renaissance- oder Zopfaltars im Wege sind und z. B. dem Tabernakel weichen mußten. Wären sie ganz unbedeutend oder, wie es manchmal der Fall ist, lasciv angehaucht, so haben sie lange genug gelebt. Sind sie aber der Erhaltung würdig, so können sie in einfachen Rahmen an einer leeren Stelle der Wand aufgehängt werden. Wenn sie nicht zu groß sind, so wird wohl manchmal eine Kombination sich finden lassen, so daß sie im Altar verbleiben können und über dem Tabernakel noch ihren Platz bekommen. K e p p l e r.

Ueber Ableitungen von Christlichem aus dem Heidenthum.

Von Stadtpfarrer E. Keppler in Cannstatt.

„Das Christenthum ist eine neue Auflage des Buddhismus, eine poetische Fiktion der Natur; Christus ist ein Mythos noch in ganz anderem Sinn als Strauß das verstanden hat. Der Mythos von Christus ist der physische Kampf des Sommers mit dem Winter, des Lichtes mit der Finsterniß. Jesus wird ja in der That geboren, wenn die Tage anfangen zu wachsen; er stirbt zu Ostern, wenn die Natur von ihrem Schlaf erwacht.“ So der bekannte Arnold

Ruge vor etwa zwei Jahrzehnten. Seitdem jingen Kalender und Konversationslexika, Tagesblätter und Winterabendredner; jedes in seiner Weise, daselbe Lied. „Das Christfest ist das heidnische Naturfest der Winter Sonnenwende; die Christfreude, die Freude über das Wiederaufleben der Natur. So feierten die Hindu das Erwachen des in tiefen Schlaf versunkenen Gottes Wischnu und so zeigte man bei den Griechen am 20. Dezember im Tempel zu Delphi das Grab des Dionysos und trauerte um ihn, bis man ihn wiedererwachend darstellte und seine Neugeburt feierte.“ In vorstehendem erschöpft die „Deutsche Illustrirte Zeitung“ die Bedeutung des Weihnachtsfestes, jener Quelle aller christlichen Freude, während ein gelehrter Liturgiker des „Neuen Stuttgarter Tagblatts“ den tieferen — heidnischen — Grund für die Verlesung des Evangeliums vom guten Hirten am 2. Sonntag nach Ostern darin findet, daß „die alten Römer um diese Zeit, am 21. April, ein besonderes Hirtenfest hielten, Palilia genannt, an welchem die Lämmer gewaschen, gereinigt und geweiht, die Schafställe mit grünen Zweigen geziert und über die Lustfeuer mit der Schäferkeule gesprungen wurde“. — Ist ein Erscheinungsfest denkbar, an dem du nicht von irgend einer Seite darüber belehrt würdest, daß der Umzug der hl. drei Könige ein durch und durch heidnischer Brauch sei; oder ein Ostern, an dem du nicht (wer weiß, zum wie vielen Mal!) lesen müßtest, daß Ostara, die Göttin der aufgehenden Morgenröthe, diesem Hauptfeste der Christenheit den Namen gegeben? Dabei wird ebenso sicher das Osterei aus der indischen Schöpfungssage oder aus der zoroastrischen Kosmogonie, wenn nicht gar aus japanischen Vorstellungen abgeleitet, als die Vertheilung von Backwerk zu Weihnachtsnachten von den alten Opfergaben oder der Weihnachtsbaum, von dem Jullok, den die Heiden um diese Zeit anzündeten und noch anzünden, — es sei denn, daß man ihn lieber nach dem Vorgang eines besonders erleuchteten Forschers mit der etwas nebelhaften Göttin Tanfana (Tac. ann. I, 51.) — denn was ist diese anderes, ruft derselbe begeistert aus, als die Lannenfahne (!?) — für gleichbedeutend erkläre. Am schlimmsten geht diese Richtung mit

den christlichen Heiligen um. Sie werden als verkappte Götzen geradezu ins Heidenthum zurückversetzt, dem sie entsprungen sein sollen. „Als der heidnische Kult unserer Vorfahren der christlichen Religion weichen mußte (so belehrt uns auch eine illustrierte Zeitung) da wurden die alten Götter in das Gewand christlicher Heiliger gesteckt, und so ist der Gott, von dem z. B. der hl. Martin seine ganze Macht und all sein Ansehen bekam, kein geringerer als Herr Wuotan selbst. Und darum sind auch die Martins-Schmausereien und die Martins-Trinkerien nichts weiter als die Fortsetzung der großen Wuotansopfer unserer heidnischen Vorfahren. Wenn die Scheuern gefüllt, die Keller voll Wein, dann wurde den Göttern geopfert und gedankt mit Speise und Trank.“ Uebrigens lebt Wuotan noch in zwei anderen Streichern fort, wenn man unseren Archäologen glauben will, in einem erdentsprossenen: St. Georg, und in einem himmlischen: St. Michael. „Diesen Archangelus der Apokalypse übersekte sich der Germane als Engelsfürsten und sah er in Michael wieder nur seinen Herzog, der sich von einem Irmin oder Wodan in gar nichts unterschied.“ (Lippert „Christenthum, Volksglaube und Volksbrauch“ S. 500.) Was Wunder, daß zum Bild der reinsten und heiligsten der Töchter Eva's bald Kybele oder Diana, bald Hulda oder Freia Model gestanden sein müssen! „Auf Bildnissen findet sich häufig die heilige Jungfrau im Rosenhag dargestellt. Sie sitzt in einem Rosengarten, ihr Haupt umschwebt von zahlreichen Engeln. Ich vermute, daß die hl. Jungfrau im Rosenhag zurückweist auf Holda und der Rosengarten um so mehr, als ja bekanntlich in zahlreichen Fällen Maria an Holdas Stelle trat und zwar speziell auch da, wo Holda als Herrin der Seelen erscheint. Die christlichen Engeln, welche das Haupt der Maria umschweben, sind die Stellvertreter der Seelen geworden, die sich bei der Holda im Rosengarten aufhalten.“ (Pfannenschmid, das Weihwasser, S. 208.) Anders Lippert (a. a. O. S. 669): „Als die Germanen Christen wurden, handelte es sich bei ihnen nur noch um einen Ersatz für den Begriff Freia (der Herrin) — die Namen sind ganz gleichgiltig — und sie finden ihn

in der Lieben Frau des Christentums, in Maria der Himmelskönigin.“

Allerdings, die Namen sind ganz gleichgiltig, aber die Sache muß heidnisch sein! Es ist dies die alte, schon von Julian dem Abtrünnigen angewandte, von Volney vollends ausgebildete und heutzutage in allen Tonarten variierte Manier, das Christenthum dadurch herabzusetzen, daß man es als einen Auswuchs und Ausbund des Heidenthums darstellt. Nicht als ob diese Absicht bei allen derartigen Versuchen offen zu Tage träte oder auch nur unbewußt denselben zu Grunde läge. Viele denken nicht daran, durch ihre Vergleichen des Heidenthums mit dem Christenthum dem letzteren zu schaden. Und wären diese Vergleichen nur immer recht und gerecht, so würden sie gar nicht schaden. Im Gegentheil! Sie würden dann das ihrige dazu beitragen, das Christenthum als das erscheinen zu lassen, was es ist: als die wahre Weltreligion, auf welche auch die heidnischen Religionen, ohne es zu wollen, hingewiesen haben, und welche alle Wahrheit, also auch die unter den Heiden zerstreuten Reste der Uroffenbarung, wie in einem Brennpunkt in sich zusammenfaßt. („Gerade darin liegt ja der bündigste Beweis für die Wahrhaftigkeit des Christenthums allen anderen Religionen gegenüber und für die Infallibilität der allgemeinen Kirche an sich und im Verhältniß zu den getrennten Konfessionen, daß sie den reinen Inhalt alles dessen, was unter allen Umständen der Zeiten, Länder und Nationen Anspruch auf den religiösen Glauben machte, bewahrt und erst bewährt, oder die ganze und volle Wahrheit den Menschen zum Bewußtsein bringt.“ So Lasaulx bei Sepp, Heidenth. in s. Bedeut. f. d. Christenth. I. B. S. 41). Nun als Weltreligion in diesem Sinne erscheint das Christenthum wirklich in den Parallelen, welche schon die Väter und ihnen nach so manche christliche Forscher zwischen Heidenthum und Christenthum gezogen haben. Sie haben wie der Geschichtswissenschaft, so der Vertheidigung der Religion einen Dienst erwiesen. Wer dagegen, wie das vor Jahren einmal im Heilbronner Unterhaltungsblatt geschah, wer Heidenthum und Christenthum so verquickt, daß er ein Bildwerk an einer christlichen Kirche als „ein zunächst heid-

nisches Symbol“ mit durchaus heidnischen Sinn deutet, aus keinem anderen Grund, als weil dasselbe auch schon von der heidnischen Kunst dargestellt worden, der leistet beiden gewiß keinen Dienst. Solch ein Verfahren ist unwissenschaftlich und hinterläßt in jedem weniger einsichtsvollen Leser den Eindruck, das Christenthum und der Katholizismus insbesondere sei nichts weiter als ein fortentwickeltes Heidenthum. Diese falsche Verquickung unzusammenhängender Dinge abzuweisen, dagegen den wirklichen Zusammenhang des Christlichen mit dem Heidnischen klarzustellen, das soll im Folgenden unsere Aufgabe sein. Also nicht die Beziehungen des Heidenthums zu unserem Volksleben sollen uns beschäftigen; diese schildert — allerdings in seiner Art — Eppert in seinem Buch „Christenthum, Volksglaube und Volksbrauch“; nicht der Nachweis heidnischer Spuren im Kirchenjahr; damit befaßt sich von katholischem Standpunkt aus Oberle in seiner lehrreichen Schrift „Ueberreste des germanischen Heidenthums im Christenthum“; nicht die merkwürdige Uebereinstimmung zwischen altheidnischen und christlich-kirchlichen Lehren und Gebräuchen: Sepp's „Heidenthum und dessen Bedeutung für das Christenthum“ hat diese ebenso eingehend als kühn erörtert. Nur die Berührungspunkte zwischen christlicher Kunst und Heidenthum sollen Gegenstand dieser Zeilen sein, zu welchem Zweck wir dem großen Werke von Sepp nur das entnehmen, was sich unmittelbar auf unsere Frage bezieht oder zur prinzipiellen Beleuchtung derselben dienen mag.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Wandbekleidung.

In Nr. 3, Jahrgang 1886 des „Archivs für christliche Kunst“ brachte der hochw. Herr Redakteur dieser Zeitschrift einen sehr interessanten und instruktiven Artikel über „Wandbekleidung mit Teppichen“. Da die Wände meines etwas engen Chores, obwohl noch nicht lange restaurirt und mit einem Teppichmuster bemalt, bereits wieder sehr zerschunden waren, faßte ich schnell den Entschluß, dieselben nach der im obigen Artikel angegebenen Art und Weise mit Teppichen zu bekleiden. Aber man hielt mir vor, bei der Enge des Chors sei große Gefahr, daß die Teppiche

in Brand gesetzt werden könnten. Da diese Befürchtung nicht unbegründet war, kam ich auf einen früheren Gedanken zurück und ließ die Chorwände mit einem hölzernen Gefäßer bekleiden. Es ist durch Halbkugeln mit vergoldeten Kapitälchen in Felder getheilt, unten mit einem Sodel versehen, oben durch ein Gesims gekrönt. Die Tafeln der Felder sind herausnehmbar, was durch eine sehr einfache vom Kunstschreiner selbst erdachte Vorrichtung möglich gemacht ist. Für jedes Feld sind 2 Tafeln vorhanden. Jede ist auf der Vorder- und der Rückseite mit einem Teppichmuster in Del bemalt, so daß eine vierfältige Veränderung möglich ist und der Chor je nach d. r. Festzeit in Weiß, Roth, Violett oder Grün gekleidet werden kann. Auf der Wand selber könnte man noch eine fünfte Farbe und Zeichnung anbringen, die sichtbar wäre, wenn man die Tafeln wegließe. Wollte man noch mehr Tafeln anschaffen, so könnte man noch reichere Abwechslung erzielen z. B. Roth und Weiß mit viel Gold für die hohen Festtage. Auf das Gesims, besonders über den Kapitälchen, wo es eine stärkere Ausladung hat, können zur reicheren Zierde kleinere Leuchter, Heiligenfiguren, Blumenstöcke, Vasen mit Sträußen lebender Blumen gestellt werden, welche letztere sich ganz brillant ausnehmen. Die Wanddecken, die gleich nach der ersten Restauration bald wieder in großen Stücken abgetoßen waren, sind durch die Holzverkleidung jetzt vollständig gesichert.

Der Quadratmeter Schreiner- und Malerarbeit inbegriffen kam mich auf ca. 7—8 Mark zu stehen. Erstere lieferte Kunstschreiner Böhm, letztere Maler Eberhard, beide aus Hohentengen. Recht behaglich möchte eine ähnliche Holzbekleidung der Wände des Studierzimmer machen, und wie schön und dauerhaft könnte man bei etwas größerem Aufwand das „bessere Zimmer“ herrichten!

Als für die Kirche unpassend kann man das Gefäßer nicht erklären. Man denke nur an das Täferwerk an so vielen herrlichen Chorgestühlen. Welch' prachtvolles Gefäßer habe ich an vielen Chorstühlen der berühmten Kirchen Italiens gesehen! Man muß nur für die Kirche stilvollere, strengere und reichere Formen wählen, als für das Haus. Vivant Sequentes!

Niedhausen.

Ziegler.

Anm. der Red. Mit diesem Arrangement erklären wir uns völlig einverstanden. In vielen Fällen mag sich, namentlich wo die Holzpreise nicht hoch sind, eine Holzverkleidung der unteren Wandtheile vor anderem empfehlen. In der Kirche in Friedrichshafen ist eine solche geschmackvoll durch die ganze Kirche geführt worden. Aber Vorsicht ist von Nothen. Namentlich stoße man das Gefäßer nicht unmittelbar an die Wand an, sondern lasse einen Zwischenraum und bringe in der Holzwand Öffnungen an, durch welche die Luftschichte zwischen Wand und Holz sich immer erneuern kann. Dies ist im obigen Fall, wo die einzelnen Holztafeln zum Weiden eingerichtet und beiderseitig bemalt sind, doppelt nothwendig, soll nicht die gegen die Wand gelehrte Farbfläche bald Schaden leiden.

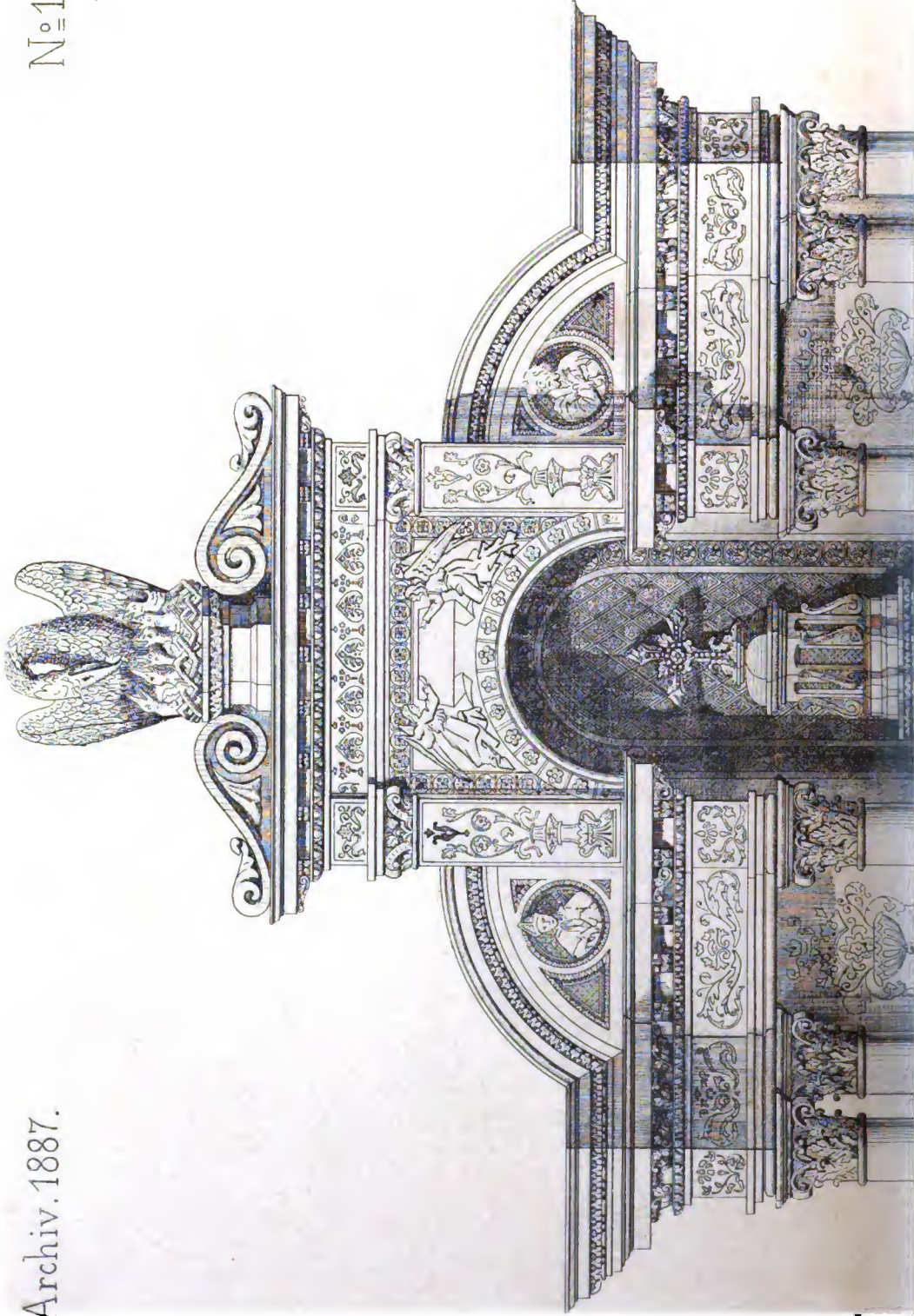
.
.
.
.
t
t
.
.
e
.
d
d
t.
n.
r
d
e
b
f

s
s
n.
n
e
e,
it

n
e
n
e
ll
r
n
l,
n
e
r
e
t
,
c

Archiv. 1887.

№1.





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.

1887.

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 Einzahlung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94 zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

Grammatik der kirchlichen Baukunst.

Von Joseph Prill.

(Fortsetzung.)

f. Ueber die Gestaltung der Gurt- und Diagonalbögen im Einzelnen genügen wenige Worte.

Im romanischen Stil sind die Gurten zunächst ganz schmucklos und legen sich als Bänder von vier-eckigem Durch-schnitt unter die Gewölbe. Dann

werden in reicheren Bauten die beiden freien Kanten derselben, sei es durch Rundstab, sei es durch karniesförmige oder andere Auskehlung, gebrochen und verziert; jedoch beginnt die Auskehlung manchmal erst einige Zoll über den Bogenanfängen. Auch reiche Verzierung der Flächen, namentlich der seitlichen, kommt vor. Im Allgemeinen folgt die Gestaltung denselben Gesetzen und Formen, wie wir sie bei den Fensterbögen werden kennen lernen.

In der Gothik treten zu den Gurten und Schildbogen noch die Diagonalrippen hinzu, und während bei den ersteren anfangs die Breite noch überwiegt, findet bei den Rippen das Umgekehrte statt. Sie

und schmal gebildet, so schmal als die Standfestigkeit des Bogens und das nothwendige Auflager für die Skappen erlaubt. Bald folgen ihnen die Gurten, welche im gothischen Gewölbe nicht mehr die frühere Bedeutung haben, hierin nach

und werden ebenfalls zu einfachen Rippen, ja in späteren Werken fehlen die Gurtrippen oft gänzlich. Eine besondere Stärke jedoch behielten die Gurten, welche das große Mittelquadrat, die Vierung in kreuzförmigen Ula-

gen einschließen. In der Frühgothik sind die Rippen nach zwei Grundformen gebildet. Entweder sind sie in der Art der Fensterpfosten (s. u.) einfach abgeschragt, meist durch eine flache Hohlkehle, oder an dem oberen viereckigen Theil schließt sich mittelst Hohlkehlen ein Rundstab an, der nach unten in eine Spitze ausläuft wie die Rippenanfänge in Fig. 111 zeigen. In der mittleren Zeit der Gothik erbreitert sich die Spitze zu einem schmalen Plättchen. Daß diese Grundformen auch zu reicherer Ausgestaltung mit mehreren Rundstäben, Hohlkehlen u. s. w. entwickelt wurden, ist selbstverständlich, und es ist nur zu beachten, daß in der Frühgothik diese Formen weicher, runder, schmie-

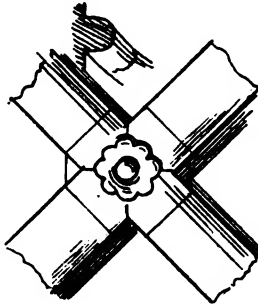


Fig. 109 a.
Schlussstein aus der Kathedrale von Sens.

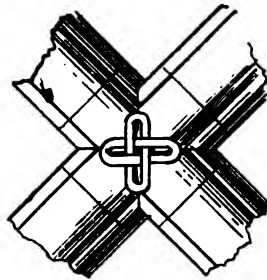


Fig. 109 b.
Schlussstein aus der Magdalenenkirche zu Châteaudun.

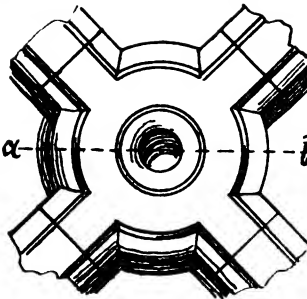
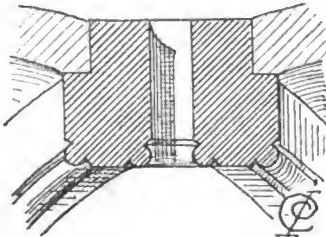


Fig. 110.
Schlussstein aus dem Chor der Kirche zu Pfaffenheim (Elsaß).

werden hoch | gothik diese Formen weicher, runder, schmie-

famer waren, während die mittlere Periode schärfer von einander trennt und etwas eckiger bildet (s. Fig. 112). In der Spätgotik werden die Rippenprofile wie alle anderen Gliederungen magerer und trockener: ein Vorwiegen weit ausgehöhlter Kehlen und scharfer Ecken sind ihr Gepräge, während die runden Glieder mehr zurücktreten.

Besondere Erwähnung verdienen noch die **Schlufsteine**.

Der Scheitelpunkt im Gewölbe, wo die Kreuzrippen sich begegnen, bedurfte zum festen Schluß eines einzigen Steines, der sämtlichen Rippen zugleich angehörte. Daß man diesen konstruktiv wichtigen Baustein auch für das Augemehr hervorheben mußte, sei es durch Verzierung, sei es auf andere Weise, bedarf gar keiner weiteren Begründung. Fig. 109 a und b zeigen zwei der ersten Versuche dazu. Indessen ist eine solche Verzierung schwächlich, wenn man sie zusammenhält mit der wichtigen Rolle, die der Schlußstein im Gewölbe spielt. Ganz anders wird diese hervorgehoben in dem Schlußstein in Fig. 110, welcher die Rippen ge-

wissermaßen zusammenfaßt und dann wieder von sich ausgehen läßt: derselbe gehört der Uebergangszeit aus dem romanischen in den gotischen Stil an, und die Rippen haben noch dasselbe Profil, wie es den Gurten eigen ist. Im senkrechten

Durchschnitt sieht man, wie der Schlußstein durch die Kappendicke durchdringt und dadurch umsomehr einen festen unverschiebbaren Punkt bildet, an den sich das ganze Gewölbe anschließt. Daher wurde auch der Kern des Schlußsteins in der Gotik wie ein einfacher Cylinder gebildet, gegen den sich die Rippen mit ihrem Profil anstemmen (Fig. 111); oft aber auch ließ man das Rippenprofil um den Cylinder

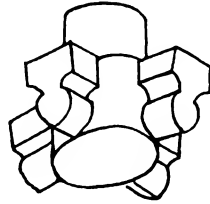


Fig. 111.
Einfacher gotischer
Schlußstein
(nach Ungewitter).

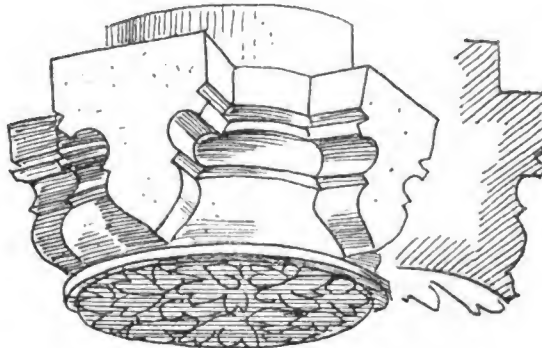


Fig. 112. Reicherer Schlußstein (nach Viollet le Duc).



Fig. 113.
Unterseite eines Schlußsteins
im Südtügel des Kreuzgangs
zu Maulbronn
(nach Kieß und Paulus).

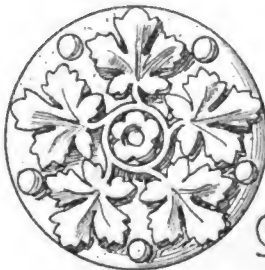


Fig. 114 a.
Schlußsteine aus St. Peter und Paul zu Neuweller (Eiffel).

Fig. 114 b.

114 a und b gehören der Frühgotik an und sind zwei schöne Beispiele davon, wie

herumlaufen (Fig. 110 u. 112) oder auch ein anderes, kräftiger gehaltenes. Der Theil des Schlußsteines, welcher durch die Rippen bringt, wird, damit diese ein Auflager erhalten, etwas enger gehalten. Damit aber die Rippen sich an den Schlußstein anschließen können, muß diesem, wie die Abbildungen zeigen, der Anfang derselben angearbeitet sein und die Fuge senkrecht gegen die Bogenlinie der betreffenden Rippe stehen.

Die Unterfläche des Schlußsteins blieb glatt oder war einfach vertieft oder, namentlich in der späteren Zeit, mit einem Wappenschild verziert und trug reichere Zier, besonders Laubwerk. Fig. 113 zeigt die Unterseite eines Schlußsteins aus der Uebergangszeit, dessen Laubwerk an die Art der romanischen Laub-Verzierungen erinnert; Figur

die Frühgothik zur Bildung ihrer Pflanzenglieder bei der Natur in die Schule gieng und doch sich dem Stein und dem gegebenen Raum anzupassen wußte, indem sie von den Naturformen nur das Charakteristische auf den Stein übertrug und die einzelnen Pflanzentheile in ebenmäßiger, klar übersichtlicher Ordnung zusammenstellte. In der Spätgothik haben die Schlußsteine auch zuweilen Vierpaß- und andere willkürliche Zierformen und ihre Ausschmückung wird zuweilen wie manches Andere arg übertrieben.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Frage des Beichtstuhls.

Von sehr geschätzter Seite wird uns geschrieben:

„Ich bitte den Wunsch ausdrücken zu dürfen, im „Archiv“ möchte die Beichtstuhlfrage noch einmal angeregt werden, mit Rücksicht auf einen unsagbar wichtigen Punkt, der in der letzten Besprechung ganz ignoriert war, ich meine die Frage, wie ein Beichtstuhl zu bauen sei, damit der Beichtvater möglichst wenig riskirt, gehört zu werden, resp. nicht gezwungen ist, zu einem peinlichen Stillsprechen, das wehe thut und oft selbst vom Pönitenten nicht verstanden wird; außerdem ist es unpsychologisch, wenn bei Einschränkung strenger Verhaltensregeln oder Rüge über gewaltige Ausschreitungen nur gelispelt werden darf. Frankreich¹⁾ und Holland haben diese Frage vollauf berücksichtigt und eine Art Verchluß am Beichtstuhl angebracht. Unsere Beichtstühle sind oft empörend unpraktisch und nicht wenige confessiones falsae oder auch fractiones sigilli hängen damit zusammen. Der Artikel mußte die Sache ganz von den Gesichtspunkten der Akustik aus besprechen und Abhilfsmittel für alte Beichtstühle und praktische Einrichtung für neue in Vorschlag bringen.“

Wir anerkennen vollauf den Ernst der hier angeregten Frage und bemerken, ohne einer erschöpfenden Behandlung derselben damit vorzugreifen, vorläufig in Erwiderung des freundlichen Schreibens Folgendes.

¹⁾ Wenigstens in Chamony traf ich Beichtstühle mit Glasverchluß.

Zuvörderst sei betont, daß die Lösung der obichwebenden Frage, wie das Sigillum am besten geschützt und gewahrt werden könne, ohne daß dem Confessarius zu große Reserve im Gebrauch der Stimme zugemuthet werden muß, doch nur zum einen Theil mit dem Bau und der Anlage des Beichtstuhles zusammenhängt; zum andern und, will uns dünken, größeren Theil ist sie durch die Plazirung des Beichtstuhles und durch die Kirchendisziplin anzustreben.

Den richtigen Platz für die Beichtstühle herauszufinden, soll immer eine ernste Sorge sein und bei Neubauten oder Vergrößerungen soll diese Sorge ein die Entwürfe beeinflussendes Wort mitzusprechen haben. Es soll nicht der letzte Winkel und der engste Gang noch als völlig entsprechender Ort für den Beichtstuhl angesehen werden. Nebst der Rücksicht auf das dem Sakrament der Beicht schuldige Decorum verlangen alte und neue Konzilsbeschlüsse Anbringung der Beichtstühle an einem offenen, der Gemeinde sichtbaren Ort. Der Chor ist nur ausnahmsweiser, das Schiff der regelmäßige Ort für diese Richterstühle der Barmherzigkeit Gottes. Darum ist die Versetzung hinter den Hochaltar, der man auch in unserm Lande vielfach begegnet, ein Verstoß gegen die kirchlichen Anforderungen, wiewohl sie allerdings am ehesten den Beichtstuhl vom Volk isoliren und daher auch das Beichtgeheimniß am sichersten schützen könnte. Im Schiffe aber würden Kapellen, die allgemein zugänglich sind, Wandnischen,²⁾ die Räume zwischen eingezogenen Strebepfeilern vor andern sich für die Aufnahme der Beichtstühle empfehlen, weil sie beides gewährleisten, die Oeffentlichkeit und doch wieder eine das Geheimniß schützende Abgrenzung vom gewöhnlichen Gebetsraume. Die Aufstellung in den Gängen setzt eine Weite der letzteren von mindestens 2 Metern voraus; bei geringerer Gangweite sollten wenigstens, wo immer möglich, die Reihen der Bänke, welche dem Beichtstuhl zunächst kommen, verkürzt werden, damit dem Beichtstuhl auf

²⁾ Doch soll, namentlich aus Gesundheitsrücksichten, der Beichtstuhl nicht förmlich in die Wand eingelassen sein; die Nische muß um ziemliches größer sein als der Beichtstuhl und dieser freistehen.

diese Weise sein freier Platz gesichert wird, und im Nothfall das Sakrament der Buße auch verwaltet werden kann bei besetzten Stühlen.

Aber diese Schaffung eines freien Raumes um den Beichtstuhl nützt an sich noch nichts, wenn dieser Raum nun nicht auch wirklich frei gehalten wird. Deswegen hat die Kirchenbisziplin, oder wenn man so sagen darf, die Beichtbisziplin im engern und äußern Sinn hier das wichtigste Wort zu sprechen. Die dem Beichtstuhl nächsten Plätze der Kirchenbänke sollen für die Regel leer bleiben, solange das Sakrament der Buße verwaltet wird; die das Sakrament empfangen wollen, sollen den Beichtstuhl nicht umstehen und umdrängen. Die Sitte, in der Nähe des Beichtstuhls in einer bestimmten Reihenfolge sich aufzustellen, wird in vielen Fällen, namentlich bei unsern großen Beichtkursen, nicht wohl abbestellt werden können; sie hat auch, trotz manchem, was gegen sie spricht, wenigstens das Gute, daß sie für eine gewisse geregelte Ordnung im Zutritt zum Beichtstuhl einsteht und kein unberechtigtes Vordrängen des einen vor den andern duldet. Darauf aber muß mit aller Strenge gesehen werden, daß die Aufstellungslinie eine eingliedrige und gerade bleibe und dem Beichtstuhl nicht zu nahe rücke. Dies wird meist am besten und einfachsten durch Legung einer schmalen Bodenmatte oder eines Läufers (was im Winter ohnedies ein Gebot der Humanität ist) erzielt werden können; dieser Läufer muß dann in der richtigen Entfernung vom Beichtstuhl gelegt werden und bildet so auch für die Konfiteuten den zu respektirenden Distanzzeiger. Wo die in solcher Weise auf dem Boden gezogene Linie sich als ungenügend erweist, könnte auch ein in der Wand befestigter eiserner Arm, in einer Länge, welche der Breite des Läufers entspricht, etwa ein Meter vom Boden angebracht, zu Hilfe genommen werden; dieser wäre so zu konstruiren, daß er drehbar wäre und wieder an die Wand zurückgeschlagen werden, aber nur einen Viertelskreis beschreiben könnte, also in einem rechten Winkel von der Wand abstehend seinen festen Ruhepunkt gewänne.

Daran, an der Fernhaltung des Volkes aus der unmittelbaren Umgebung des Beicht-

stuhls, liegt entschieden die Hauptsache. Ist dieser Punkt in Ordnung, so werden für die Regel besondere Vorrichtungen am Beichtstuhl, im Sinne oder zur Verhinderung der Akustik wohl überflüssig sein. Fehlt es in diesem Punkt, so werden alle solche Vorkehrungen, fürchte ich, sich als ungenügend erweisen.

Damit soll aber nicht in Abrede gezogen werden, daß auch noch manches andere geschehen kann und soll zur Sicherung des Beichtgeheimnisses. Das Stillereden kann natürlich dem Konfessarius nicht abgenommen werden, auch wenn es ihm lästig wird und oft das laute Wort zu dem Inhalt dessen, was er zu sagen hat, besser stimmen möchte; es ist auch für ihn selbst eine meist heilsame Schranke und eine Erinnerung daran, daß er das Gericht der Gnade zu verwalten hat. Aber die Möglichkeit, deutlich und dem Beichtkind wohl verständlich zu reden, muß ihm geschaffen werden, und hiezu kann Bau und Einrichtung des Beichtstuhls auch manches beitragen.

Es möchte vielleicht auf den ersten Blick sich der Gedanke empfehlen, die ganze Nische, in welcher der Sitz des Beichtvaters angebracht ist, abzuschließen, unten durch die Holzhüre, oben etwa durch ein Glasfenster. Allein das wäre, abgesehen von der Belästigung, welche denn doch dadurch dem Beichtvater z. B. im Hochsommer erwachsen würde, nur eine halbe Maßregel und deswegen von geringem Erfolg, weil ja der Priester gegen den Pönitenten hin durch das Gitter zu sprechen hat und die Schallwellen vor allem durch diese Oeffnung hinausdringen. Es müßte also noch an einen Verschuß des Raumes, in welchem der Pönitent sich aufhält, gedacht werden; sollte aber auch hier etwa eine Thüre angebracht werden, so würde das schon vielen Raum und einen ziemlich komplizirten Bau erfordern.

Für die Zelle des Beichtvaters wird — die Erfüllung der oben hervorgehobenen Hauptbedingungen vorausgesetzt — für die Regel ein Vorhang als Abschluß genügen. Dieser darf aber weder zu karg bemessen, noch aus zu leichtem Stoff sein; eine gehörige Länge, eine Breite, welche ein faltenreiches Herabwallen ermöglicht, ein schwerer, dicker Stoff — diese Beschaffen-

heiten befähigen den Vorhang, in hohem Grade als Dämpfer der Stimme zu wirken, in höherem Grade, als die mancherorts zu sehenden, am Gitter angebrachten kleinen vorschlagbaren Thürchen.

Was die Pönitentennische anlangt, so empfehlen wir sowohl mit Rücksicht auf bessere Abschließung nach außen als auch aus Rücksichten der größeren Bequemlichkeit jene Einrichtung, bei welcher der Pönitent nicht von vorn, sondern von der Seite den Beichtstuhl betritt, also mit der ganzen Front und dem Gesicht dem Gitter zugewendet kniet und zu seiner Linken und Rechten eine feste Bretterwand von ziemlicher, seine ganze Gestalt deckender Breite hat. Nun ist er selber wie in einer kleinen Beichtkapelle geborgen und das Wort des Priesters findet an der ihm ganz zugewendeten Gestalt des Beichtfindes eine Hemmung, so daß es aus diesem zweiten Raum, in welchem der Pönitent sich befindet, kaum mehr verständlich nach außen wird dringen können. Ueberdies könnte ja auch hier ein Vorhang von den gleichen Qualitäten angebracht werden.

Diese Vorsichtsmaßregeln im Bunde mit einander und mit Betonung namentlich der zuerst genannten sollten, meinen wir, für die Regel genügen. Wir wären aber für Mittheilung gegentheiligler Ansichten und weiterer Erfahrungen, noch mehr für Vorschläge weiterer diesbezüglicher Maßregeln sehr dankbar. —

Ueber Ableitungen von Christlichem aus dem Heidenthum.

Von Stadtpfarrer E. Keppler in Cannstatt.
(Fortsetzung.)

Doch gönnen wir dem Kunstkenner des Heilbronner Unterhaltungsblattes, welchem wir den Anstoß zu gegenwärtiger Untersuchung verdanken, wie billig, das erste Wort. Er schreibt Nr. 104, Jahrgang 1878: „Um den Sockel der uralten Kirche in Weinsberg zieht sich eine armsdicke steinerne Schlange. Der Besucher erkennt sie am besten am westlichen Thore. Auf der einen Seite desselben ist der Kopf, auf der andern der Schwanz des Thieres, wenn auch beschädigt, doch deutlich erkennbar. Für die Alterthumsforscher ist durch diese Entdeckung die Kirche noch viel interessanter

geworden.“ Wie kam nun, fragt er, der Baumeister dazu, dieses zunächst heidnische Symbol (warum denn nicht biblische? — aber das wäre nicht interessant genug gewesen!) an dem Grundgemäuer einer christlichen Kirche anzubringen?“ Und indem er sich erinnerte, daß mit dem persischen Licht- oder Mithrasdienst die göttliche Verehrung der Schlange verbunden war und daß römische Krieger, wie der Botivstein von Böckingen beweist, diesen Dienst aus dem fernem Morgenland auch in unsere Gegend gebracht, gibt er von der seltsamen Schlange folgende noch seltsamere Erklärung: „Darüber ist wohl kein Zweifel, daß die Schlange um die Kirche in Weinsberg einen guten Geist aussprechen soll. Liebend umschlingt die heilige Schlange den eben der Erd' entsprossenen Leib der Kirche, ewigen Segen und göttliches Licht ihr spendend macht sie den Wächter der Pforte zugleich.“

Dieser Erklärungsversuch erinnert lebhaft an den eines gewissen Professors Braun aus den 60er Jahren, den Giefers in seiner Zeitschrift „für Geschichte und Alterthumskunde“ 3. Folge, 7. Bandes 1. Heft widerlegt. Dieser Professor hatte die große Höhle an den sogenannten Erternsteinen im Fürstenthum Lippe, ein altes christliches Heiligthum, für eine ursprüngliche Mithrasstätte erklärt. Und weshalb? 1. Weil man dieser Grotte, wenn sie ursprünglich zum christlichen Gottesdienst eingerichtet gewesen wäre, eine ganz andere Gestalt gegeben hätte (die Gestalt war doch durch die Natur vorgezeichnet!); 2. weil eine der beiden Thüren der Grotte nach Norden und die andere nach Osten gelegen sei, gerade wie bei den Mithras Höhlen; 3. weil das große Felsenbild neben der Höhle, selbst in der Form und Anordnung, mit mehreren Mithrasbildern Aehnlichkeit habe und also an dieser Stelle kaum ein anderes Bild dem Mithrasbilde so zweckmäßig habe entgegengestellt werden können. Ueber dem Eingang der genannten Höhle befindet sich nämlich, in halberhabener Arbeit aus dem Felsen gehauen, das umfangreichste Werk der mittelalterlichen deutschen Skulptur: eine Kreuzabnahme; darunter ein unter den tobbringenden Umarmungen der Schlange sich windendes und zum Himmel um Rettung stehendes Menschenpaar; eine edle,

sinnvolle Darstellung des Werkes der Erlösung und des Sehnsens darnach! Da der hl. Leib nach der Abnahme vom Kreuz in einer Felsenhöhle bestattet ward und da eben diese Grotte die Grabeshöhle darstellen sollte, so ist klar, wie „zweckmäßig“ allerdings dies Bild eben hier angebracht war. Von Mithras kommt diese Zweckmäßigkeit gewiß nicht her. Aber das Bild der Sonne und des Mondes zu beiden Seiten des Kreuzes — diese Gestirne trauern nämlich über den Tod des Herrn — und vor allem das Schlangenschild: diese haben es dem Alterthumsforscher angethan. Darum muß diese Darstellung „selbst in der Form und Darstellung“ mit mehreren Mithrasbildern Ähnlichkeit haben. Ein rechter Alterthumsforscher kann nun einmal keine Schlange erblicken, gleichviel welche und wo sie sei, ohne sogleich an Mithras zu denken!

Aber revenons à nos moutons. Zurück zu unserem Heilbronner! Von welcher Annahme geht er denn aus, wenn er ein Sinnbild an einer christlichen Kirche einfach als ein Stück Heidenthum deutet? Von der Annahme, die allen derartigen Behauptungen entweder ausdrücklich oder stillschweigend zu Grunde liegt, von der Annahme, das Christenthum habe die Welt nicht überwunden, sondern nur übertüncht; die Eiche von Geismar sei durch die neue Religion nicht zu Fall gebracht, vielmehr in ihrem Bestand belassen und nur mit neuen Epheuranen umspunnen worden, die nun aus dem alten Baum ihre Nahrung zogen, während er selbst darunter fortwuchs und fortwächst. Ohne Bild gesprochen: Unsere Väter seien, als sie christlich wurden und es längst geworden waren, doch im Herzen Heiden geblieben und haben fortgefahren, heidnisch zu fühlen, heidnisch zu denken, heidnisch zu bauen. Nur unter dieser Voraussetzung, das ist klar, kann einem inmitten des Christenthums entstandenen, von christlichen Händen geformten Sinnbild an einer christlichen Kultstätte ein heidnischer Sinn unterlegt werden. Aber diese Voraussetzung ist falsch. Sie hat nicht einmal einen Schein von Wahrscheinlichkeit für sich. Ueberall, wo die neue Lehre Wurzel faßte, in Palästen, wie in Hütten, in Rom wie viel später in unserer deutschen Heimat,

trat sie zu dem alten Aberglauben in sofortigen prinzipiellen Gegensatz und gerade da nicht am wenigsten, wo sie gewisse feindliche Stellungen vorerst noch unangefochten ließ bei der Unmöglichkeit, sie alle auf einmal im Sturme zu nehmen. Nachdem die Festung im Ganzen gefallen, konnten die wenigen trümmerhaften Ueberreste getrost der allmäligen Zerbröckelung durch die immer dichtere sie umrankenden Zweige christlichen Lebens überlassen werden. Gieng auch dieser Prozeß da und dort nicht so rasch, vielleicht auch nicht so gründlich von statten, wie man wünschen möchte: todt war das Heidenthum ja doch, und sein Loos war besiegelt. —

„Einen zu bereichern unter allen,
Mühte diese Götterwelt vergeh'n.“

Für Weinsberg und Umgegend war sie längst untergegangen. Drei volle Jahrhunderte hatte das Christenthum sich festgewurzelt im Land und im Volk, als der Sockel der heutigen Weinsberger Kirche gebaut wurde. Der „dem unbefiegten Sonnengotte Mithras sein Gelübde gelöst“ — es war Publius Nasellius Proclianus, Centurio der 8. Augustischen Legion —, war schon 900 Jahre todt und seit mindestens 800 Jahren hatte der letzte römische Krieger das Land geräumt. Und doch waren diese die eigentlichen Träger des Mithraskultes. Bei den Einheimischen, soweit sie nicht mit den Römern in verwandtschaftliche Beziehung traten, hatte er nie festen Fuß gefaßt. So gerne die Römer die Gottheiten der Germanen zu den ihrigen machten, so ungern fügten sich diese römischen Brauch. Der Licht- und Feuersdienst der alten Deutschen darf, wie selbst unser Heilbronner sagt, mit dem Mithrasdienst nicht verwechselt werden; bei den Germanen findet sich keine Spur des Mithraskultes (vgl. Giefers a. a. D. S. 60). Und nun soll dieser Kult, der doch auf unserem Boden nur eine erotische Pflanze war, sich noch im 12. Jahrhundert einer christlichen Kirche aufgeprägt haben, nachdem dessen Träger seit 8 Jahrhunderten spurlos verschwunden! In der That eine wunderbare Wirkung in die fernste Ferne! Wäre doch unser Heilbronner, wenn er denn durchaus Heidnisches suchte, lieber auf heidnisch-germanische Wurzeln zurückgegangen. Die Schlange als Geist des

Mhns, Wächterin des Hauses, Hüterin des Grabhügels (vgl. Lippert, S. 491 ff.): welche dankbare Motive für einen erfindungsreichen Erklärer, um die Weinsberger Kirche noch interessanter zu machen, als sie ist! Und diese Motive hätten doch wenigstens Grund und Boden hier. Damals allerdings nicht mehr! Was man damals allgemein von dem Sinnbild der Schlange hielt, das ist aus Konrads von Würzburg († 1287) „Goldener Schmiede“, dem treuen Spiegel jener gläubigen Zeiten, klar zu ersehen. Wir unterbreiten jedem Alterthumskenner folgende Verse:

Der helle basiliscus schaden vil von dir begreif. (Maria ist gemeint.)

Bi dir bezeichnet ist diu wisel
diu das hermelin gebar,
das den slangen eitervar (giftig)
ze töde an siner krefte heiz.
Dô Lucifer der hellewurm
uns den apfel ezzen sach,
dâ von ze sterben uns geschach,
dô quam uns din geburt ze staten.

Auch ein steinerner Zeuge aus dem 10. Jahrhundert meldet sich zum Wort. Es ist der archaische, wahrscheinlich aus dem Kloster Alpirsbach stammende Taufstein in Freudenstadt. Ueber zwei drachenköpfigen Schlangen und zwei grob ausgehauenen Hirschen trägt er die Umschrift:

Evomit infusum homo cervus ab angue venenum.

Der eine Hirsch speit, nachdem er aus einer Quelle getrunken, die verschlungene Schlange sammt dem Gift aus: eine drastische Darstellung der Wirkung der hl. Taufe. Man sieht, mit dem Volksglauben, welcher sich in diesen beiden Denkmälern spiegelt, reimt sich die Auffassung der Schlange als Lichtgeist schlechterdings nicht. Nein, sie war nicht Agathodämon, sie war Kafodämon. Das Volk verstand eben so dies Sinnbild und der Erbauer der Weinsberger Kirche und der Steinmetz, welcher den Sockel mit diesem sonderbaren Zierath umgab, sie konnten es nicht anders verstanden wissen wollen, wenn sie es überhaupt in einem bestimmten Sinn verstanden wissen wollten. Das Schlangenbild auf der Außenseite bedeutet dann — muß bedeuten, analog den andern Ungeheuern am Neußern der Kirchen: Die Macht der Finsterniß geht hierher und nicht weiter; hier bricht sie sich; im Innern ist sichere

Zuflucht! — So bezeichnet denn die Schlange nie etwas Gutes? Auf dem Boden der Offenbarung nicht! Die Mahnung des Herrn, klug zu sein wie die Schlangen, besagt eben: Lasset uns von dem bösen Geist an Erkenntniß nicht übertreffen! Und doch will Sepp der ehernen Schlange eine Lichtseite abgewinnen. Er schreibt (I. 277): „Der Erlöser Israels, der allen, die von der bösen Schlange gebissen sind und zu ihm aufblicken, vom Kreuz herab Heilung und Genesung spendet, ist in dieser Figur der himmlische Seraph, Seraphiel oder Raphael, welcher darum (wie der Serapis der Heidenwelt) zugleich als Schlange und Arzt figurirt, nämlich als Licht- und Heilschlange den Gegensatz zur giftigen Todesschlange bildet.“ Allein Sepp bringt hier, wie manchmal, Dinge zusammen, die nicht zusammen gehören. Das Wort saraph — so heißt bei Moses jene giftige Schlangengattung — ist etymologisch mit dem Sanskritwort sarpa, lat. serpens verwandt, nicht aber mit seraphim, welches wahrscheinlich vom arabischen sarafa = vornehm abzuleiten ist. Vollends nichts hat der Seraph zu thun mit dem ägyptischen Serapis (vgl. Gesenius, Thesaur. p. 1341). Aber wie hängt dann das Schlangenbild am Pfahle mit Christus am Kreuz zusammen? Nicht etymologisch, sondern dogmatisch! „Die Sünde“, sagt Calderon, „ist ein Gift; wer dessen Wirkung an dem Sünder heilen will, muß die Gestalt des Sünders annehmen, ohne an der Sünde Theil zu haben.“ Die Schlange am Pfahle ist eben nur insofern ein Vorbild von Christus, als dieser für uns zur Sünde geworden und wie der ärmste Sünder am Kreuze hängt. Man sieht also: auf dem Standpunkt des Glaubens ist der Begriff der Sünde mit der Schlange unzertrennlich verbunden. „Wo sich“, bemerkt Lippert S. 494, „die Freundschaft mit den Schlangen erhalten hat, ist sie ein Rudiment, das der christlichen Anschauung schnurstracks widerspricht.“ Dagegen widerspricht die christliche Anschauung von der Schlange den ursprünglichen Vorstellungen des Heidenthums nicht. Bei Lorenz Fischer, „Heidenthum und Offenbarung“ S. 216 ist das Siegel eines altbabylonischen, jetzt im britischen Museum befindlichen Cylinders abgebildet, zwei Personen darstellend,

welche ihre Hand nach der Frucht eines Baumes ausstrecken, während hinter der weiblichen Gestalt eine Schlange sich bäumt. Die Ergebnisse seiner Forschung faßt Fischer S. 316 in folgendem zusammen: „Die Inder erkannten den Gottesfeind in dem Drachen Britra; die Perjer verabscheuten ihn als die Schlange Dahaka; die Babylonier und Aegyptier faßten ihn bald als Drachen, der im Himmel eine Revolution hervorrief, auf, bald als Schlange, welche die ersten Menschen verführte; die alten Aegyptier wußten von ihm in der Schlange Apepi, sowie auch die Bibel bekanntlich den bösen Dämon, sowohl den großen Drachen als die alte Schlange nennt. Desgleichen stimmen alle diese Völker in ihren Anschauungen über den Ausgang des Kampfes der Gottheit mit ihrem Widerpart überein, indem sie alle den Dämon überwinden, aber nicht vernichten lassen.“ „Im deutschen Norden bekämpfte Thor die Mitgartschlange; ebenso streiten nach dem göttlichen Vorbild Sigfrid, Otnit und Wolfdietrich mit dem greulichen Lindwurm.“ (Sepp, III. 8.)

So waren denn diese Heiden bis auf einen gewissen Grad christlich ante Christum? Ja, insoweit sie von dem reichen Erbe ursprünglicher Offenbarung zehrten. So findet sich denn manche Grundanschauung des Christenthums schon im Heidenthum? Ja, weil überhaupt im Heidenthum auch Christliches, d. i. ächt und ursprünglich Menschliches und Wahres sich findet. Nach diesem seinem Wahrheitsgehalt konnte auch das Heidenthum ein Vorläufer des Christenthums sein: „Ist nicht Christus älter als die Welt, liegt nicht der göttliche Logos aller menschlichen Entwicklung zu Grunde?“ — und es mußte sogar ein Vorläufer des Christenthums sein, „weil das Christenthum als die Weltreligion alle Wahrheit, wo und wie sie irgend einmal sich fand, in sich vereinigte und zur klaren Darstellung brachte.“ (Lafaulx und Sepp.)

Es ist demnach nicht zu verwundern, daß auch die Heiden „die Drei“ als den wahren Gottesbegriff erfaßten; daß auch sie eine Menschwerdung Gottes zum Zweck der Erlösung des Menschen erwarteten; daß sie die Bedeutung des Opfers, des Opfermahles und der stellvertretenden Genugthuung kannten; in dem Leidenden und

dann verherrlichten Dionysos vorbildlich Christum verehrten u. s. w. u. s. w. (Nur ist Christus deswegen nicht bloß Dionysos, so wenig er bloß der alte Christusna ist und so wenig unser Kirchenjahr deswegen, weil es sich an das natürliche Jahr anlehnt, bloß eine Erneuerung des Naturkults ist und sonst nichts. Auch ist Christus nicht ein Abklatsch von Dionysos, sondern dieser ist in gewissem Sinne ein Fingerzeig auf Christus hin.) Noch viel weniger aber ist es bei solcher Gemeinsamkeit des Bodens zu verwundern, wenn manches im heidnischen und christlichen Kult, manches an heidnischen und christlichen Kultstätten einander gleicht. Vielmehr verwundern wir uns über die Verwunderung eines Pfannenschmid, der in seinem Buch über das Weihwasser Ähnlichkeiten, die in der Natur der Sache liegen, auffallend findet, z. B. „daß man sich in den Vorhallen christlicher Kirchen des Weihwassers aus bestimmten heiligen Gefäßen bediente“, was auch die Heiden thaten — als ob das Wasser nicht das natürliche Sinnbild innerer Reinigung wäre für Christen, Heiden und Juden! — oder daß sogar „die antiken Wassergefäße und Bauformen geweihter Brunnen in den Dienst der Kirche übergiengen und Schalen aus Edelstein, Marmor und Erz durch christliche Symbole und Bibelsprüche geweiht wurden, um als Weihwasser- und Taufbecken zu dienen.“ Aber was ist denn daran auffallend oder gar auszusetzen?

Viel, erwidert hier ein gewisser Cambridgeger Doktor, Mr. Blunt, in seiner sehr seltsamen Schrift „Ursprung religiöser Ceremonien und Gebräuche der römisch-katholischen Kirche“ — sehr viel ist auszusetzen! Durch solch leidige Accommodation sind Ceremonienwesen, Heiligenkram, überhaupt die verschiedensten heidnischen Mißbräuche in die Kirche eingeschmuggelt worden. — Aber um Verlaub, mein Herr! die fragliche Accommodation (wenn es je eine solche ist) muß doch kein so übles Mittel zur Ausrottung des Heidenthums gewesen sein. Wenigstens bediente sich, wie auch Sie zugeben, Gott selbst dieses Mittels. „So geschah es vielleicht gerade darum, weil die Schlange ein Gegenstand der Abgötterei in Aegypten war, daß Gott für gut fand, diesen Wurm zu einem Werkzeug seines

Ruhmes zu machen“ (Blunt, Deutsche Uebers. S. 153) — und zwar, obwohl Gott wußte, daß das Bild der ehernen Schlange eines Tages zum Götzendienst Anlaß geben werde! vgl. 4. Kön. 18, 4. Hat nicht auch Christus sich „accommodirt“, wenn er an die Stelle der heidnischen Opfermahle wieder ein Opfermahl, das eucharistische Abendmahl, setzte (vgl. Sepp, II. 185) und wenn er das längst für heidnische Wäschungen dienende Wasser zum äußeren Zeichen der hl. Taufe erkor? Sodann aber, geehrter Mister, beweisen Sie doch erst, um nicht leere Luftstreiche zu thun, beweisen Sie, was Sie voraussetzen, nämlich daß religiöse Ceremonien wesentlich heidnisch seien und nicht vielmehr der naturgemäße Ausdruck der inneren Gottesverehrung; sodann daß die Verehrung der bevorzugten Werkzeuge der Gnade Vielgötterei und eine Herabwürdigung Gottes (so Blunt, S. 4 u. 5) und nicht vielmehr das Lob des Einen Gottes in seinen Heiligen ist! Erst wenn Sie dieses bewiesen, können Sie nach dem Gesetz *similia similibus* heidnische und christliche Tempel, heidnische und christliche Altäre, heidnische und christliche Bilder in Einen Topf werfen. So lange Sie dies aber nicht beweisen (und Sie können es nicht beweisen, das Gegentheil ist wahr!), so lange mögen Sie noch so viele äußere Ähnlichkeiten an einander reihen: scheinbare und wirkliche, zufällige und beabsichtigte Ähnlichkeiten — eine Identität zwischen Heidenthum und Christenthum werden Sie daraus nicht ableiten können. Ihr Verfahren wird eben so wenig Beweisraft haben, als etwa der Schluß: Mensch und Affe haben sehr ähnliche Drüsen, Verhältnisse und Sinne: also sind Mensch und Affe wesentlich dasselbe. Den geforderten Beweis zu führen, lehnt aber unser Doktor ausdrücklich ab. „Ich habe nicht die Absicht, jene Kirche anzugreifen, sonst würde ich es mit umfassenderen und auch wohl, wie ich glaube, stärkeren Gründen thun. Daß ihre Lehre irrig ist, glaube ich allerdings.“ So glaubt er z. B., „daß es eine Handlung der Abgötterei, einem Sterblichen Tempel zu erbauen, ihn um Hilfe und Gewogenheit zu bitten, das Knie am Fuße einer Bildsäule zu beugen“ — er glaubt das ganz allgemein, ohne

auch nur zu fragen, in welchem Sinn und unter welchen Voraussetzungen und Einschränkungen solches im einzelnen Falle geschieht! Auch glaubt er, daß „die Madonna in allen katholischen Ländern sich einer Verehrung hat bemestern können, welche nur den Drei Personen der Dreieinigkeit gebührt“ — während doch die schärfste Grenzlinie gezogen ist (in Muratori's Buch von der wahren Andacht steht dies deutlich zu lesen!) zwischen der Gott allein gebührenden Anbetung und der Verehrung seiner Heiligen. Von diesem seinem grundlosen Glauben, von diesem verrückten, für ihn aber unvorrückbaren Standpunkt aus prüft er nun jeden Knir eines alten Weibleins, jedes Weihrauchkorn auf einem christlichen Altar auf seinen heidnischen Gehalt; benagt wie eine echte Kirchenmaus die heiligen Gewänder, beschnüffelt die Heiligenbilder, durchwühlt sogar die Fundamente kirchlicher Gebäude, und wenn er nun findet, daß diese aus demselben Stein bestehen wie die Göztempel, und die Heiligenbilder aus denselben Stoffen wie die Gözenbilder, und die kirchlichen Gewebe aus denselben Fäden wie die der Heiden, dann ruft er mit pharisäischer Entrüstung aus: Gott, wie heidnisch! Ja, er entblödet sich nicht, gewisse örtliche Mißbräuche (auch solche, welche Kirche und Gottesdienst gar nichts angehen), die trotz dem Christenthum und im Gegensatz gegen dasselbe da und dort stehen geblieben, herbeizuzerren und dem letzteren in die Schuhe zu schieben: gerade wie wenn einer das Feuerlöschwesen als solches für einen ausgebrochenen und nicht rasch genug gelöschten Brand verantwortlich machen wollte, anstatt etwa einen schuldigen Kommandanten oder eine einzelne säumige Feuerwehr! — Wie jener Unglückliche der Sage nach alles, was er berührte, selbst die Nahrungsmittel, die er zu Wunde führte, in gleißend Gold sich verwandeln sah, so verwandelt sich für unseren Engländer alles, was er berührt, beriecht, belect, sofort in eitel Heidenthum: Reliquien und Weihwasser, Altarklingeln und Thurmglocken, Altardiener und Bettelmönche, Ministrantenröcke und Franziskanerkutten — alles, selbst ein unschuldiger Vorhang, wenn er nur „mit reicher Stickerei von Blumen, Thieren oder mensch-

lichen Figuren durchwirkt“ (!) ist. Seine Verschrobenheit geht so weit, daß er sogar da, wo jeder Vernünftige die Niederlage des Heidenthums deutlich vor Augen sieht, eine Fortsetzung desselben erblickt. So wenn Schiffe, vor Zeiten den Göttern geweiht, heute christliche Namen tragen; wenn Häuser innen und außen statt der Schutzgötter Heiligenbilder zeigen; wenn an die Stelle der heidnischen Abscheulichkeiten in Feldern und Weinbergen das Zeichen des Kreuzes getreten; wenn Berge, einst beliebte Stätten des Götzendienstes, jetzt Heiligen-Sitze sind „und zwar so, daß oft sogar der Name des Gottes in den Namen eines christlichen Heiligen verkehrt worden ist“; wenn sogar an den Kreuzungspunkten der Straßen die Götzbilder, diese verkörperten Laster, den Heiligen, also den Vorbildern reiner Tugend, haben weichen müssen und die Darstellungen der letzteren, wie einst jene, (o sancta simplicitas!) „mit Blumengewinden und Sträuchern geziert sind“! Einmal sieht er in Sicilien am Weg eine Madonna „mit einigen dürren Aehren in der Hand und um die Stirne“. Was sagt ihm das? „Daß solches die eigentliche Fierde jener Göttin gewesen, welche einst hier eine unbefruchtete Herrschaft übte“. Und sonst nichts? Hätte ihm dies also bekränzte Bild nicht vor allem zurufen sollen, daß die Herrschaft jener Göttin und des ganzen Götzendienstes glücklich zu Ende sei und daß diejenige diese Herrschaft gestürzt, welche der Schlange den Kopf zertreten? Aber solche Kunde will er nicht hören. — „Gotteslästerlich“ nennt unser Engländer jene zarte Vorstellung von Jesus, dem Bräutigam der Seelen, welche jenem berühmten Bild „mystische Verbindung der hl. Katharina von Siena mit dem Jesuskinde“ zu Grunde liegt. Und „gotteslästerlich“ ist in der That, was er dabei denkt. „Ich konnte mich nicht enthalten, an jene Zusammenkünfte zwischen Diana und Endymion, Bacchus und Ariadne zu denken!“ So weit kommt man, wenn man, anstatt den tiefen Sinn der christlichen Darstellungen zu ergründen, vielmehr denselben heidnische Bedeutung unterschiebt. So weit kommt man, wenn man christliche Formen, anstatt sie nach dem Geist zu beurtheilen, der sie befeelt und durch sie wirkt, vielmehr losgetrennt von

diesem Geiste betrachtet: als ob das Neußere nicht von dem Inneren all seinen Werth, all seine Bedeutung empfienge! Letzteres begreift Blunt so wenig, daß er das Neußere zum Inneren in feindlichen Gegensatz rückt — in dem Symbol nicht einen Ausdruck, sondern ein Hemmiß des geistigen Sinnes erblickt. Wie weh thut es ihm, daß die heidnischen Römer — und ihnen nach natürlich die katholischen Christen — „so wenig Sinn für das Geistige haben, daß selbst die Eigenschaften ihrer Götter in körperlichem Gewande dargestellt wurden“. Sie hätten (nach Blunt) nicht sollen die himmlische Macht des Janus „dadurch recht anschaulich machen, daß sie sein Bild mit einem großen Schlüssel ausrüsteten“; sie hätten nicht sollen seinen Vergangenheit und Zukunft umfassenden Blick durch ein Doppelgesicht darstellen; „dem Gott der Schlachten einen Speer in die Hand, einen Schild an den Arm geben und einen Helm auf das Haupt setzen“; sie hätten nicht sollen, wie sie es wahrscheinlich wagten zu thun, der Göttin Fortuna gar die verschiedenen Marterwerkzeuge, welche Horaz ihr anbietet und womit sie gelegentlich die Sterblichen quälen soll, „aus festen Stoffen in die Hand geben“. Um wie viel mehr haben also die Katholiken Unrecht, die Schlüssel, welche der Heiland bildlich dem Petrus verliehen, das Schwert, welches Simon (sic!) geistigerweise der Jungfrau in die Brust gedrückt, ja sogar die Leidenswerkzeuge, welche zum Tode des Erlösers mitgewirkt, noch im 19. Jahrhundert „sinnfällig darzustellen“. „In Italien und Sicilien ist nichts gewöhnlicher als ein Bild oder Gemälde der Madonna mit einem Schwert in der Brust. Auch sind an der Landstraße so häufig Kreuzfize mit Abbildungen von einer Laterne, einem Hahn, einem Schwamme, einem Rohr, einer Leiter, ja selbst von Zange und Nägeln.“ Merkwürdig in der That! Die Verfertiger dieser Schmerzensabzeichen hatten es doch nur darauf abgesehen, gläubige Seelen zu verwunden: und nun gelingt es ihnen, das Herz unseres Cambridger Doktors mit ganz eigener Pein zu treffen! Zum Glück geht das so tief nicht! Wer so wenig Gefühl für Kunst und Kunstdarstellung hat wie er, der hat überhaupt kein Herz! Unter dem Vorwand, die geistige Auffassung

der Dinge zu retten und zu fördern, will er jeden sinnenfälligen Ausdruck des Geistigen unterdrückt wissen. Das ist der Tod der Kunst! Ja, Blunt hat diese ganze Richtung zu Tod geritten. Darin liegt sein bleibender Werth. Er ist auf dem Ritt in's romantische Land der rechte Führer, wie man es nicht machen soll. Es gibt keine Art verkehrter Ableitung aus dem Heidenthum, in die er uns nicht eingeführt. Nun können wir endlich vernünftig ableiten. Aber es wird wenig abzuleiten geben! Auch bei Hervorhebung aller Verbindungsfäden zwischen Heidenthum und altchristlicher Kunst, werden wir nicht so viel Gemeinsames finden, um eine äußere, geschweige eine innere Abhängigkeit der letzteren annehmen zu können. Selbständige Verwerthung des Gegebenen: ja; blinde Nachahmung: nein. Berührungspunkte: ja; ein Zusammenwachsen mit dem Heidenthum: nein. Heidnische Ideenassociation: nein; Ideenassociation auf Grund des allen Religionen gemeinsamen Wahrheitsgehalts: ja! (Fortsetzung folgt.)

Das Grabdenkmal des † Prälaten Dr. Schwarz,

welches im Herbst vorigen Jahres auf dem Gottesacker in Ellwangen errichtet wurde, führen wir den Lesern auf dem Beiblatt in perspektivischer Abbildung vor, und setzen damit dem Verstorbenen auch in diesen Blättern, die unter seinem Namen fast drei Jahre in die Welt gingen, noch ein kleines Monument.

Es war ein glücklicher und schöner Gedanke des Komitès, welches alsbald nach dem Hingang des Seligen zum Zweck der Erstellung eines würdigen Grabdenkmals sich bildete, daß dem letzteren eine Form gegeben werden solle, durch welche zugleich ein Lieblingsplan des Verstorbenen zur Ausführung gebracht werden könnte, der Plan, dem schön gelegenen Friedhof in Ellwangen in einem monumentalen Krucifix einen wahren Mittelpunkt zu geben.

Der Aufgabe, beides, Kirchhofkrucifix und Grabdenkmal in einem künstlerischen Entwurf zu kombiniren, unterzog sich Regierungebaumeister Fr. Gebhardt in Ellwangen, dessen Plan vom Komité gut geheißen und zur Ausführung gebracht wurde.

Wie die Leser aus der Abbildung ersehen mögen, wählte der Verfertiger des Entwurfs den frühgothischen Stil, der auch unbedingt in der Kunstliebe des Verstorbenen den ersten Platz einnahm. Sein Bestreben gieng dahin, dem Kreuz, welches als Kirchhofskreuz selbstverständlich in großen Dimensionen zu halten war, vorwiegend architektonischen Charakter zu verleihen; auch dies insoferne berechtigt, als gerade die kirchliche Architektur das Feld ist, auf welchem der Schwerpunkt des künstlerischen Schaffens des Verstorbenen liegt. Als Vorbild für den Krucifixus wählte man das wunderbar schöne Original von Syrlin dem Jüngeren in der Klosterkirche zu Blaubeuren.

Sockel, Sarkophag und Einfassung sind aus Heilbronner Sandstein; die Stein- und Bildhauerarbeit ist in vortrefflicher Weise von Steinhauermeister Hökel in Ellwangen ausgeführt. Der Krucifixus samt Kreuz (3,3 m hoch), aus einem Stück Kehlheimer Marmors gehauen, stammt aus dem Atelier des rühmlichst bekannten Bildhauers Federlin in Ulm. Die Gesämthöhe des Denkmals beträgt 6,5 m; die Kosten des Ganzen belaufen sich auf rund 5000 Mark.

Das Denkmal trägt auf der vorderen Seite die Inschrift: „Hier ruht in Gott der um seine Gemeinde, um kirchliches Leben und um die kirchliche Kunst hochverdiente Stadtpfarrer Prälat Dr. Fr. J. Schwarz.“ Auf der linken Seite: „geb. in Donzdorf 30. Aug. 1821, gest. zu Ellwangen 1. Juli 1885“; auf der rechten: „Stadtpfarrer zu Ellwangen vom 19. Febr. 1868 bis 1. Juli 1885.“

Durch das würdige Grabdenkmal ist einer Ehren- und Dankeschuld in rechter Weise genügt worden. Möge das schöne Kreuz für alle Zukunft der Hüter und Wächter des Ackers Gottes und der Ruhe der Gräber sein, und sein Anblick die Pfarrfinder auch gemahnen zum Gebet für die Seelenruhe des heimgegangenen Hirten.

Literatur.

Zur Kenntniß und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Ein Beitrag zur Geschichte der vaterländischen Kunst von C. F. A. Mün-

zenberger, Stadtpfarrer. Dritte und vierte Lieferung mit je 10 photogr. Abbildungen. Frankfurt, Föffer, 1886. à 6 M.

Wir säumen nicht, den Lesern Nachricht zukommen zu lassen über den Fortgang dieses hochwichtigen Wertes, das mit der nächsten, fünften Lieferung zur Hälfte abgeschlossen sein wird. Im Texte der dritten und vierten Lieferung wird zunächst die Geschichte der frühgothischen Flügelaltäre abgeschlossen, dann die mittlere gothische Periode eingeführt, welche durch die Zahlen 1375 bis 1475 abgegrenzt wird und aus welcher zunächst die geschnitzten, dann die gemalten Flügelaltäre zur Besprechung kommen. Beiden Lieferungen sind je weitere 10 phototypische Nachbildungen beigegeben und es sind besonders die Beilagen der vierten Lieferung (von Stöhring in Lübeck) ganz vorzügliche Leistungen zu nennen.

Auf den überaus reichen Text- und Illustrationsinhalt der heißen Feste näher einzugehen, ist nicht möglich. Aber einige Bemerkungen seien mir gestattet. Die Beschreibung, welche der Hr. Verf. den einzelnen Altarwerken angedeihen läßt, geht sehr ins Detail; wir haben dagegen nichts und halten mit dem Verf. ein Eingehen ins Einzelne für nothwendig, wenn durch die Vorführung alter Musterwerke auf das Kunsthandwerk Einfluß geübt werden soll. Doch bekennt der Verf. selbst, daß ohne Abbildung die einläßlichste Beschreibung kein scharfes Bild zu geben vermöge. Das ist nun aber gerade das Mißliche, daß die den einzelnen Lieferungen beigegebenen Tafeln mit dem Text der Lieferung sich zunächst gar nicht decken, auch im Text nicht gesagt wird, ob von diesem oder jenem Altar eine Abbildung gegeben wird oder nicht. Das stört und behindert die Lektüre und Benützung des Wertes, so lange es noch nicht vollständig erschienen ist, und es werden auch bei der endgültigen Anreicherung der nicht numerirten Tafeln Schwierigkeiten entstehen.

Noch viel weniger möchten wir es tabeln, daß der Verf. seine Darstellung reichlich mit Reflexionen und Exkursen durchwebt, in welchen Verbindungsäden zwischen der alten und jetzigen Kunst gesponnen und geknüpft werden sollen. Aber wir sind nicht mit allen seinen praktischen Schlüssen und Weisungen einverstanden. Insbesondere nicht mit allem, was über die Polychromirung der Altäre (S. 55 ff.) gesagt wird. Die früher übliche totale Vergoldung der Statuen und sogar des Holzwerkes der Altäre gehört unserer Uebersetzung nach nicht zu dem, was wir unbedingt aus den alten Zeiten wieder in die gegenwärtige Kunstpraxis herübernehmen müssen. Wir verstehen und achten durchaus das Streben der alten Kunst, die Heiligenbilder und das Allerheiligste im Glorienglanz der Verklärung erscheinen zu lassen, aber wir anerkennen keine Pflicht der christlichen Kunst, dieser Idee in solcher Weise und gerade im Goldglanz Ausdruck zu geben; wir können es nicht geschmackvoll und nicht wahrhaft künstlerisch finden, wenn man eine Holzfigur einfach ganz ins Gold taucht; man wird ja doch auch wohl die Haare und Härte der Heiligen nicht mehr vergolden, obwohl die Altäre auch das

thaten. Neben dem künstlerischen Standpunkt, von welchem aus der Farbe neben dem Gold ihr Recht zu sichern und auch die Verechtigung der Naturfarbe unseres edlen (durch Politur oder Schliff veredelten) Eichen- und Ruchbaumholzes zu wahren ist, ist hier maßgebend der praktische Standpunkt. Die heutigen Vergoldungen sind, wie der Verf. selbst zugestehet, eben so theuer als unhaltbar; daher kann man nicht empfehlen, ein ganzes Altarwerk in Gold zu kleiden; es könnte schon nach fünf Jahren das Gold jeglichen Verklärungschimmer verloren haben und nach zehn Jahren könnte die absolute Nothwendigkeit da sein, die ganze Vergoldung zu erneuern. Dazu reichen unsere Mittel nicht.

Dagegen sind wir mit den Ausführungen des Verf. über die Restauration alter Holzschmizwerke vollständig einverstanden und nehmen auch hier die Warnung auf, doch bei Statuen, bei welchen der Kreidegrund etwas verdorben ist, vom Restaurator nicht die ganze Grundirung entfernen und dann eine neue auftragen zu lassen, da das nie ohne schwere Schädigung der Bilder abgehe. In seltenen Fällen ist die Erneuerung des gesamten Kreidüberzugs nothwendig; ist er defekt geworden, so sollen die losgewordenen Stellen wieder befestigt, die abgefallenen sorgfältig auspunktirt werden. Denn ein von wirklich künstlerischer Hand geschnitzter und bemalter Altar, sagt der Verf., oder eine solche Statue ist, wenn ihm die alte Bemalung ganz genommen und durch eine neue ersetzt wird, nur ebensoviel etwa noch werth, als ein altes werthvolles Bild, das man so lange „gereinigt“ hat, bis glücklich die alten Laifarfarben heruntergepußt sind. —

Repler.

Festkalender in Bildern und Liedern, geistlich und weltlich, von Franz Graf v. Bocci, G. Görres und ihren Freunden. Neue Ausgabe. Erster und zweiter Theil. 4^o. VIII u. 170 S. M. 6; gebunden in Halbleinwand mit Goldtitel M. 7; in eleg. Originalleinwand, Leinwand mit Deckenpressung M. 9.

Dieses herrliche, reizend ausgestattete Buch verdient Erwähnung und wärmste Empfehlung auch in unserem Organ, weil es in glücklichster Weise daran arbeitet, wahrhaft christliche Kunst zur Freundin und Genossin des Volkes zu machen. Hier tritt diese Kunst in Begleitung ihrer Schwester, der Poesie, in die Kreise der Jugend, singend und sagend, scherzend und mahnend, lachend und betend, selbst recht wie ein fröhlich christlich Kind mit dem Kindesauge, in welchem der Himmel blaut und die Liebe Gottes lacht. Begnadete Künstler, wie nicht mehr viele leben, haben ihr ihren Stift geliehen: Wilhelm Kaulbach, Settegast, E. Schwantaler, M. Halbreiter, J. v. Führich, Steink, Kupelwieser. Möge das edle Paar, die Poesie und ihre Nischwester, die Kunst, überall Aufnahme finden und inmitten der Wirrnisse der Zeiten und Geister, unserer Jugend ihren Paradiesesgarten der Fröhlichkeit und Unschuld schützen und erhalten! —



Architekt v. W. Bopp, Schwab. Grund.

J. G. G. G. 1886.

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. 3.

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, frcs. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einfindung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbankstraße 94 zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

1887.

Grammatik der kirchlichen Baukunst.

Von Joseph Brill.

(Fortsetzung.)

IV. Von den Umfassungsmauern.

An den ältesten christlichen Kirchen sind die Umfassungsmauern ohne irgendwelche architektonische Eintheilung oder Gliederung; je weiter aber mit der Zeit die Kunst fortschreitet, um so mehr be-

leben sich auch die schlichten Mauermafsen, bis endlich im gothischen Stil die völlig klare Gliederung derselben in tragende und stützende Theile einerseits und in bloß abschließende u. füllende ander-

seits erreicht ist. Was aber der Natur der Sache gemäß auch in den allereinfachsten und kahlsten Umfassungsmauern nicht fehlen konnte, das sind die Lichtspender, die Fenster; und von ihnen soll darum zuerst gehandelt werden.

1. Die Fenster.

a) Wenn sich die Erbauer der Basiliken zur Errichtung dieser großen christlichen Bauten jener Bauelemente (Säulen, Architrave, Simse u. dgl.) bedienten, welche sie

in der Kunst ihrer Zeit vorfanden, so thaten sie es doch nur in dem Maße, als dieselben für ihre ganz neuen Baugestaltungen zweckdienlich erschienen. Und da erschien es nun nicht zweckmäßig, die vier-

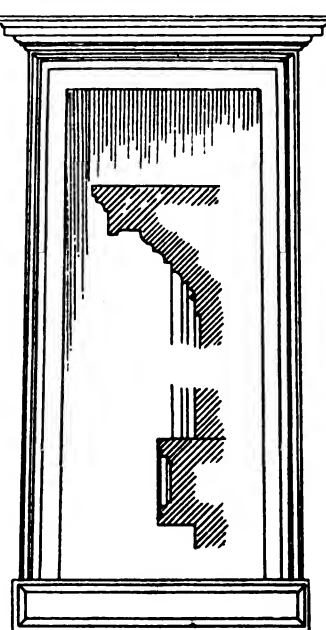


Fig. 116.
Römisches Fenster vom Tempel der
Vesta zu Livori.
(Nach Ed. Mauß.)

eckigen, nach oben sich etwas verengenden, mit reichgegliederten Steingewänden versehenen Fenster der griechischen und römischen Tempel nachzuahmen (Fig. 115 u. 116), sondern man begnügte sich mit einfachen, im Ziegelmauerwerk ausgesparten rechteckigen Oeffnungen, die oben im Halbkreis überwölbt wurden. Mit diesen war dem Bedürfnis Genüge

geleistet und mehr suchte man nicht. Im Aeußern hatte ja die Kirche überhaupt keinen Schmuck, und die strenge, starre Mauerfläche wurde einzig durch die Fensteröffnungen unterbrochen; im Innern dagegen boten Malerei und Mosaik Mittel genug zur größten Prachtentfaltung.

Der Fenster waren viele, sowohl in den Seitenhallen, als in den hohen Mauern des Mittelschiffes, sie waren groß, und ihre Gewände schnitten in gerader Linie durch die Mauerdicke (vgl. Fig. 82 u. 83, Jahrg.

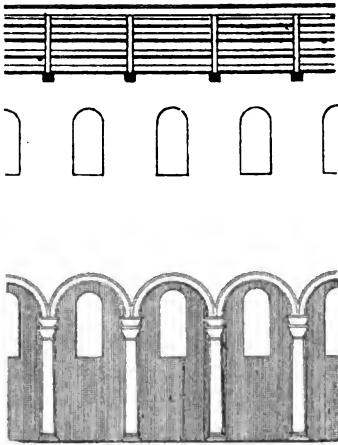


Fig. 117 a.

Kathedrale (altchristlich) von Pavenzo in Istrien. (Nach Häbisch.)

Fig. 117 b.

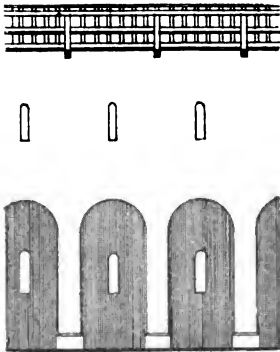
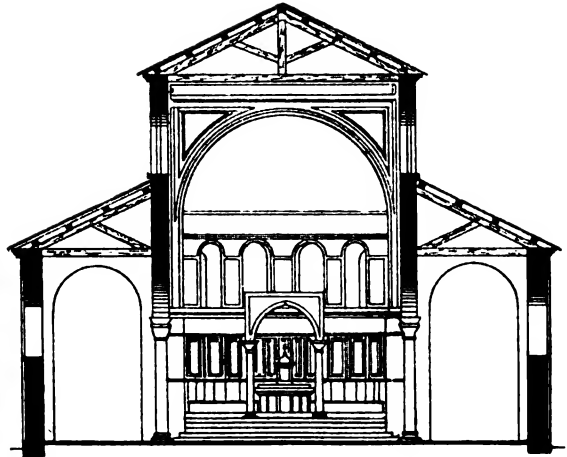


Fig. 118 a.

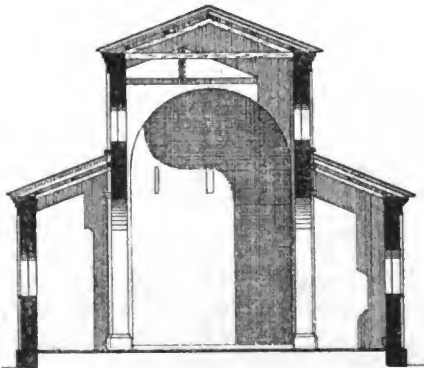


Fig. 118 b.

S. Vittore zu Ravenna. (Nach Häbisch.)

gegenüber) die offenen Zwischenräume der Säulen zu stehen kamen. Von der ganzen Anordnung gibt Fig. 117 a u. b eine klare Vorstellung. Geschlossen wurden die Fenster aber nicht mit Glas, welches bei den Römern ein Luxusartikel war, sondern mit großen durchbrochenen Platten von Marmor, Metall oder Holz, welche häufig wie Fensterläden in Angeln sich drehen. Unter dem fast immer lachenden südlichen Himmel boten dieselben genügenden Schutz vor Wind und Wetter, das Licht wurde aber trotz der großen Oeffnungen zu einer fast dämmerigen Helle abgeschwächt, und in der That bedurfte es ja auch zur Theilnahme am hl. Opfer, zum Anhören der Predigt, zum Beten und Betrachten der großen äußeren Lichtfülle nicht. Solchen Plattenverschluß zeigt die Abbildung von S. Vitale in Fig. 66 (Nr. 5, Jahrg. 1886). Im Verlauf der Zeit werden die Fensteröffnungen — namentlich in den nördlichen Gegenden — kleiner, und man verzichtete oft ganz auf den Verschluß, sowohl mit Rücksicht auf die nothwendige Beleuchtung als auch, weil die geringe Weite der Oeffnung und die große Stärke der Mauer die Kraft des Windes genügend zu brechen und dem Regen den Eintritt zu wehren schienen. Ein Beispiel auffallend kleiner Fenster bietet die dem 6. Jahrhundert angehörende Kirche des hl. Viktor zu Ravenna (Fig. 118 a u. b).

(Fortsetzung folgt.)

1886, Nr. 9). Die Absis blieb anfangs ohne Fenster, später wurde auch sie von drei oder mehreren durchbrochen; die Fenster der Langwände ordnete man theils unbekümmert um die Eintheilung der Säulenstellungen, theils so, daß sie über (bezw.

Ueber Ableitungen von Christlichem aus dem Heidenthum.

Von Stadtpfarrer E. Keppler in Cannstatt.
(Fortsetzung.)

Ein Ueberblick über die altchristlichen Symbole und ein Einblick in das Werden und Wesen des ältesten Kirchenbaus wird uns über das Gesagte des näheren belehren. Wir schöpfen diesen Einblick und Ueberblick hauptsächlich aus der Realencyclopädie der christlichen Altertümer von Kraus, namentlich aus den Artikeln: Mythologie, Sarkophag, Basilika, in welchen sich die Ergebnisse neuester Forschung sorgsam zusammengestellt und scharfsinnig erörtert finden.

Wenn man liest von der Gebundenheit der altchristlichen Kunst, von dem griechisch-römischen Grund, auf dem sie gestanden, und von den Typen, welche sie von dort herübergenommen, so könnte man leicht auf den Gedanken kommen, dieselbe sei nicht nur nach der Art und Weise, sondern auch nach dem Inhalt ihres Schaffens in heidnischen Banden gelegen. Diesen Satz verfiel alles Ernstes der französische Archäolog Raoul-Nochette. Allein seine Beweise gründen sich vielfach auf Einzelfälle und beweisen deshalb nichts; manche seiner aus dem Heidenthum abgeleiteten Typen wurzeln in tiefstem christlichen Grunde, so der gute Hirt — nach ihm nichts weiter als ein Abklatsch des widertragenden Hermes! — Die angeblich christliche Gruft aber mit heidnischen Darstellungen (worunter ein Wandgemälde, den Raub der Proserpina darstellend, welches er hauptsächlich für sich ins Feld führt) hat sich bei näherer Prüfung nicht als christlich, vielmehr einem phrygischen Mischkult angehörig erwiesen. — Da stellt doch Kinkel, welcher im allgemeinen der Unabhängigkeit der altchristlichen Kunst das Wort nicht redet, die Gesinnung und das Verhalten der ersten Christen gegenüber dem Heidenthum viel richtiger dar. Er schreibt (Gesch. der bild. Künste I, 32): „Die Göttermithen, Bachantinnen und Centauren; die vielen sehr unzweideutigen Wandgemälde und Gefäßzierden; die mit komischen Masken bekleideten Schauspielerguppen; das alles, was Pompeji in so reicher Fülle aufweist, sagte der christlichen Sittenlehre nicht zu. Auch die Bildwerke der Siegelringe, Götter-

köpfe, Heroen, Dichter und Philosophen, oder auch Becher, Schwert und Bogen mochte kein Christ als Wappen führen. Gleichfalls konnte man manches nicht brauchen, was die Heiden an Leichensteinen und Sarkophagen auszumaiseln oder in den Todtengemächern auf den Kalk der Grabwand zu malen pflegten. Und so sahen sich die Christen darauf hingedrängt, neue Gegenstände auszufinnen zum Schmuck ihrer Zimmer, zur Verzierung ihrer Häuser und Kirchengeräthe, zur Bezeichnung ihrer Grabstätten.“

Aber zeigen denn die altchristlichen Kunstleistungen nicht wesentlich dieselbe Manier wie die gleichzeitigen heidnischen? Und wie sollten sie nicht? Es gibt nichts durchaus neues! Jede Fortentwicklung lehnt sich naturnothwendig an Früheres an. Dieselben natürlichen Bedingungen, welche bisher die Kunst beherrschten, führen fort, sie zu beherrschen. Geschmacksrichtung, Kunstübung und andere Gepflogenheiten blieben dieselben: vor allem aber blieb der Volksgeist, welcher die neue Religion nicht ausrottete, wohl aber hob und veredelte. Und wie er sich unter ihrem segnenden Strahl hob und veredelte, so mit ihm seine zarteste Blüte, die Kunst. Wer bewundert nicht die Umsicht und Schaffenskraft der jungen Kirche, welche so frühe schon die bisher fast ausschließlich von heidnischer Verborgenheit in Nacht genommene Kunst der Malerei ihren hehren, hochheiligen Zwecken dienstbar machte — noch früher als die Skulptur, deren Ausübung, und namentlich Ausübung in rein christlichem Sinne, zur Zeit der Verfolgung selbstverständlich den mannigfachsten Schwierigkeiten unterlag. — Aber die symbolische Richtung der christlichen Kunst, war sie nicht wesentlich heidnischen Ursprungs? Nichts weniger als das! Die Kunst zu symbolisiren, d. h. das Uebersinnliche auf sinnesfällige Weise auszudrücken, ist (mag auch ein Blunt sich dagegen wehren) so alt als die Welt. Sie trieb ihre Blüten am Tempel von Karnak so gut wie am Heiligthum von Dodona. Spencer Northcote irrt, wenn er sagt: „Zu dem eigenthümlichen Wesen der christlichen Kunst gehört es, natürliche Gegenstände als Verkörperung einer verborgenen geistigen Idee darzustellen.“ Den Juden, wie überhaupt den morgenländischen

Bölkern lag das Symbolisiren im Blut. Auch in Rom war es unter dem zunehmenden Einfluß des orientalischen Geistes gang und gäbe geworden, tiefsinnige Gedanken durch einfache Geheimzeichen darzustellen. Was konnte das junge Christenthum, zumal bei dem Mangel aller Mittel zu reicherer Kunstentfaltung, besseres thun? Gleich dann so ein christliches Symbol, wie z. B. das Pentagramm oder gar das Kreuzeszeichen selbst, einem heidnischen, so war das kein Nachteil, sondern ein Nutzen: es lenkte den Verdacht ab. Das Pentagramm (siehe d. Art. in Kraus, Encyklop.), der durch Zueinanderchieben zweier Dreiecke gebildete Stern, war ein bei den Heiden beliebtes Zeichen; es war aber auch, wiewohl selten, bei den Christen der ersten Jahrhunderte in Gebrauch. De Rossi fand ein solches neben einem roh ausgemeißelten Kreuz an einem Kreuzweg des Cömeteriums der Prätertatus, wo es sicherlich als Erkennungszeichen für die Fossores diente. Er bemerkt dazu: „Das sind Geheimzeichen Christi und seines heilbringenden Kreuzes im Geiste der ersten drei Jahrhunderte.“ Auch Didron führt das Doppeldreieck auf einem griechischen Bild als Nimbus der ersten Person der Gottheit an. „Dessen Bedeutung“, sagt Kreuzer (Kirchenb., I. 39), „ist sonnenklar. Nach der alten Zeichenschrift wurden die vier Elemente in einer verschlungenen Figur dargestellt, die unter den Namen des sechseckigen Sterns bekannt ist. Dieses Zeichen bedeutet also Denjenigen, welcher Feuer, Luft, Wasser und Erde erschaffen hat.“ Das einfache gleichseitige Dreieck, womit die spätere christliche Kunst das Haupt der ersten göttlichen Person umfaßte, hat ebenfalls sein Vorbild im grauesten Alterthum. So bezeichneten schon die Aegypter durch das Dreieck die drei erhabensten Wirkungen des göttlichen Waltens in der Schöpfung: den Geist, die Materie und das aus beiden zusammengesetzte All, wofür als plastischer Ausdruck die Pyramide galt (Sepp, I. 87). Hier ist also wirkliche Verwandtschaft des Christlichen mit dem Heidnischen, aber Urverwandtschaft! Wie schon bemerkt, hatten ja auch die Heiden gewisse dunkle Vorstellungen von den drei göttlichen Hypostasen; daß diesen Vorstellungen auch gewisse bild-

liche Darstellungen entsprachen, ist ganz natürlich. — Ob das Kreuz, dieses eigenste, älteste, inhaltsvollste Zeichen des Christen, in Beziehung zu bringen sei mit dem Henselkreuz (cruz ansata, mißverständlich auch Nil Schlüssel genannt) der Aegypter, mit der bei asiatischen Völkern beliebten Figur des Sonnenrads und mit dem sogenannten Swastika-(Blättchen-) Kreuz der Buddhisten in Vorder- und Hinterindien, scheint nach den neuesten Forschungen sehr fraglich (Kraus, Enc., II. 225). Die Aehnlichkeit namentlich mit der letzteren Figur ist unverkennbar. Aber war diese Aehnlichkeit rein zufällig — eine „unbeabsichtigte Coincidenz“, wie Paley sagen würde — oder war sie gesucht? Wir wollen es nicht entscheiden. Lassen wir vielmehr dem Leser zwischen zwei Schlussfolgerungen die Wahl. Entweder haben die ersten Christen im bewußten Anschluß an gewisse kreuzähnliche Symbole der Heiden das Kreuz zu ihrem Haupt- und Siegeszeichen erkoren: dann ist damit bewiesen, daß eine Religion das Symbol der anderen nachbilden und doch damit einen ganz entgegengesetzten Sinn verbinden kann, — denn das Kreuz ist und bleibt doch das Zeichen des Sieges über das Heidenthum; oder das christliche Kreuz hat mit den kreuzähnlichen Symbolen der Heiden gar nichts zu thun (diese sollen vielmehr mit astrologischen Vorstellungen zusammenhängen): dann ist damit bewiesen, daß die Symbole zweier verschiedener Religionen äußerlich sich ähnlich und doch innerlich durchaus von einander verschieden sein können. Im einen wie im anderen Falle erhellt, wie verkehrt es ist, zwei so entgegengesetzte Systeme wie Polytheismus und Christenthum, einiger bloß äußerlicher Aehnlichkeiten wegen, über Einen Leisten zu schlagen! — Aber warum gieng denn das Urchristenthum selbst mit der heidnischen Kunst Verbindungen ein? Was sollen die Meerungeheuer, die Oceanusköpfe, Seepferdchen, Tritonen, Nereiden auf christlichen Wandgemälden? — Auch weisen die ältesten Sarkophage in den Katakomben durchgängig die gleichen Bildwerke auf, welche wir auf den heidnischen aus derselben Zeit finden. (Darauf beruft man sich eben als Beweis für den Satz, daß die römischen Katakomben schon dem 1. oder 2. Jahrhundert angehören.) Wie

ist also das Vorkommen so mancher heidnischen Darstellung auf christlichen Denkmälern zu erklären? — Um dieser Frage näher zu treten, prüfen wir diese Darstellungen auf ihren Inhalt. Viele derselben, z. B. die eben genannten, hatten gar keinen bestimmten Inhalt. Obwohl sie aus dem Heidenthum stammten, lag ihnen doch kein heidnischer, lag ihnen überhaupt kein Gedanke zu Grund. Leere, harmlose Verzierungen, konnten sie unbedenklich auch von Christen verwendet werden; unterscheidet doch selbst der strenge Tertullian zwischen Darstellungen, welche idololatriae causa vom mosaïschen Gesetz verboten seien und solchen, welche non ad idololatriae titulum pertinebant, welche als simplex ornamentum dienen (siehe Kraus, Enc., II. 463).

(Fortsetzung folgt.)

Die Ventilation der Kirchenräume

ist eine Sorge, welche durch das ganze Jahr sich hinzieht und namentlich zu bestimmten Zeiten des Jahres viel Klugheit und Eifer erfordert. Die hauptsächlichsten, aus der Erfahrung abgenommenen Regeln sollen im Folgenden angegeben und zugleich die Ventilationsvorrichtungen besprochen werden.

Zu keiner Jahreszeit kann man der Ventilation ganz entbehren. Das sei gegen jene betont, welche gewöhnt sind, mit Eintritt des Herbstes alle Ventilationsöffnungen bis zum Frühjahr verschlossen zu halten; man wird selbstverständlich nicht an den kältesten Tagen Fenster und Thüren öffnen und die strengste Kälte in der Kirche sich ansäßig machen lassen; aber ebensowenig soll man dieselbe Luftschichte Wochen und Monate lang ohne Erneuerung in der Kirche dulden. Diese eingeschlossene Luft wird bald dumpf und schlecht, zersetzt sich immer mehr, namentlich, wenn an den Sonntagen die Kirche sich mit Menschen füllt, und nicht eigentlich die Kälte, sondern die vergiftete Qualität dieser Luft ist es, welche in der Regel den Aufenthalt in den Kirchen zur Winterzeit so unangenehm macht. Man warte also nicht den Frühling ab, sondern benütze schon während des Winters nicht besonders kalte Tage, um zum mindesten einige Stunden hindurch kräftige Zugluft durch die Kirche zu leiten und für die Erneuerung und Reinigung der ganzen Luftschichte zu sorgen. Die Zeit dazu wäre besonders dann da, wenn die Kältegrade der Luft

im Innern der Kirche die der äußeren übersteigen.

Folgen wir nun, nachdem wir vom Winter gesprochen, dem Gang der Jahreszeiten. Wenn der Frühling raschen Temperaturwechsel bringt, so ist Vorsicht von Nöthen. Es darf nicht auf einmal die warme Luft in die noch kalte Kirche geleitet werden, sonst bilden sich sehr verderbliche Niederschläge, welche vor allem auf Wandmalereien zerstörend wirken. Die Ausgleichung will nach und nach mit vieler Geduld bewerkstelligt sein. In den ersten ganz warmen Tagen wird man am klügsten die Kirche noch ganz geschlossen halten; der Bau selbst muß sich erst an die Wärme gewöhnt und sie eingesogen haben, ehe man die innere Luft erwärmen kann. Das kann für einige Tage den Aufenthalt in der Kirche etwas unangenehm machen; es erfordert Bezähmung der Ungebulb, welche gern so rasch als möglich dem ersehnten Frühling auch die Pforten des Heiligthums erschließen würde; aber diese Ungebulb ist thöricht und verdirbt viel, wenn sie nicht bezähmt wird.

Sowie nun aber die Ausgleichung der äußeren und inneren Luftwärme herbeigeführt ist, kann man gar nicht genug öffnen und sollen alle Ventilationsvorrichtungen in Aktion gesetzt werden. Die trockene, mäßig warme Frühlingsluft wird mit allen in den Bau eingefessenen Dünsten des Winters aufräumen und den ganzen Bau austrocknen, ja sozusagen mit neuer Lebenskraft durchbringen.

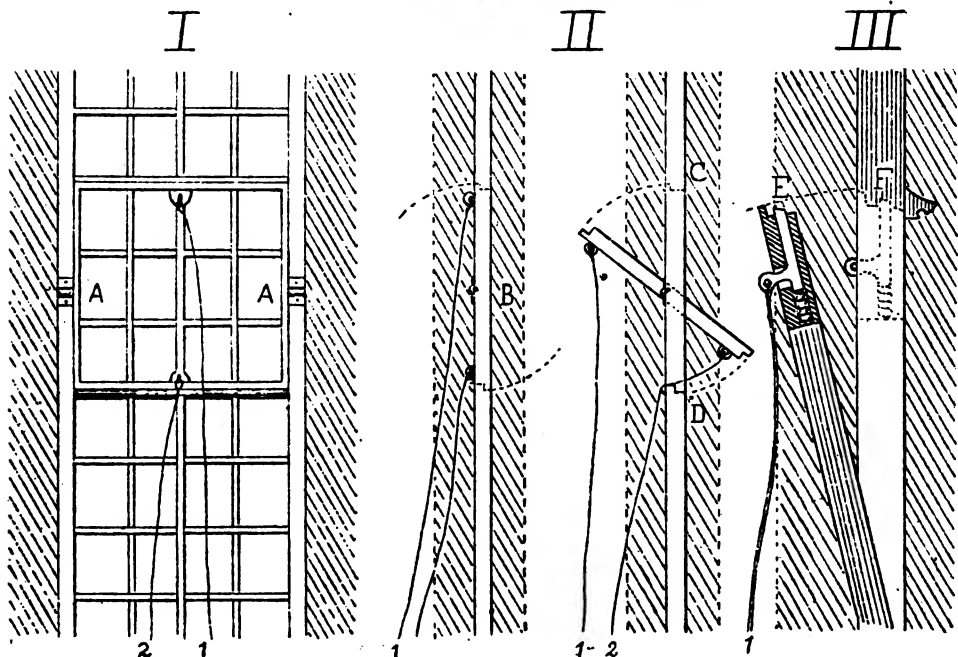
Bald aber muß man daran denken, der Hitze des Sommers zu wehren. Nicht bloß in Italien, wo die dumpfe Stidluft in fast allen Kirchen die Trägheit der Mesner und das blöde Geruchsorgan oder die noch blödere Gleichgiltigkeit des Klerus laut anklagt, auch mancherorts bei uns kann man es erfahren, wie unangenehm der Aufenthalt in den Kirchen im Sommer werden kann. Auch hier trägt wieder nicht so fast der Wärmegrad der Luft als vielmehr ihre schlechte Beschaffenheit für die Regel die Schuld. Das Zuschließen der Kirchen im Hochsommer vermag die Luft nicht immer kühl zu halten, aber ganz gewiß immer schlecht und giftig zu machen. Im Hochsommer muß die Nacht und der kühle Morgen vor allem zur Ventilation benützt werden; man öffne so früh als möglich alle Fenster und Thüren und schließe um 8 Uhr oder 7 Uhr wieder; einige Fenster sollen die ganze Nacht offen bleiben. So wird es auch in kleinen Kirchen ganz sicher gelingen, selbst an den heißesten Tagen eine sehr angenehme Temperatur herzustellen. Im Herbst endlich hat die Ventilation der Witterung und ihrem oft raschen Wechsel sich anzubequemen; an kühlen Herbsttagen,

namentlich bei feuchten Nebeln und bei Regenwetter, wird man vielleicht manchmal ganz schließen, an freundlichen Tagen nicht mehr Morgens, sondern über Mittag öffnen u. s. f.

Die Ventilations-Vorrichtungen sind theils solche, welche an der Decke oder dem Gewölbe, theils solche, welche an den Umfassungsmauern angebracht sind. Im Gewölbe sind die Schlusssteine für diesen Dienst geeignet und bei Neubauten dafür einzurichten. Bei ebenen Plafonds und bei Holzdecken soll für Ventilationslöcher gesorgt werden, die über die Fläche hin vertheilt werden; sie werden mit einer Holztafel oder mit Zinkblech geschlossen; diese Schluss tafel ist aber reichlich durchlöchert, und zwar nach einer hübschen Zeichnung, so daß sie selbst dekorativ

sein mögen, nicht mehr aus, eine genügende Strömung und dadurch Erneuerung der Luft zu bewirken. In solchen Fällen, an schwülen Sommertagen ist man also durchaus darauf angewiesen, durch Öffnung der Fenster, besonders der oberen, der Luft rascheren Wechsel zu verschaffen.

Aber sehr viele Fenster sind zu diesem Zwecke mangelhaft konstruirt und können nicht mit wünschenswerther Raschheit und Bequemlichkeit geöffnet werden, oft nicht einmal ohne Leitern und Stangen. Auch die Einrichtung von Flügel fenstern, welche durch Schnüre geöffnet und geschlossen, ja oft sogar geriegelt werden, ist wohl in den seltensten Fällen eine gelungene zu nennen. Flügel mit senkrecht übereinander gestellten Angeln öffnen und bewegen



tiv wirken kann. Diese in der Höhe angebrachten Vorrichtungen sind deswegen wichtig, weil die warme Luft nach oben, die kalte nach unten drängt.

Hauptventilationsmittel, wenigstens außerhalb des Gottesdienstes sind die Thüren und Portale. Aber weil sie zu unterst an der Wandfläche angebracht sind, genügen sie nicht und können sie die weitere Ventilation mittelst der Fenster eben so wenig entbehrlich machen, als die Deckenlöcher neben ihnen allein genügen können. Da nämlich bei hoher Temperatur und windstillem Wetter sehr wenig Unterschied des Luftdrucks zwischen den niederen und höheren Schichten der Atmosphäre zu bestehen pflegt, so reichen die kleinen Öffnungen an der Decke, so vortheilhaft sie

sich schwer mittelst Schnurzügen, und Schloß und Kiegel daran anzubringen, welche auch per Schnur gehandhabt werden sollen, führt vollends zu komplizirten und darum wenig dauerhaften Mechanismen. Viel besser dürfte sich eine Einrichtung empfehlen, welche nicht nur ermöglichlicht, mittelst zweier einfacher Schnüre alles Verlangte zu leisten, sondern auch wegen ihrer Einfachheit von jedem tüchtigen Schlossermeister leicht an jedem Fenster anbringen läßt und Haltbarkeit und Dauer verspricht.

Die obige Zeichnung, welche der Einfachheit halber ein ganz gemeines Fenster zu Grund legt, veranschaulicht einen solchen Mechanismus, der natürlich an jedem irgendwie gearteten Fenster angebracht werden kann.

Es sei in I die gerade Ansicht eines größeren Kirchenfensters gegeben, wovon ein größerer Theil, hier eine Fläche von 12 Scheiben, für Ventilation eingerichtet werden soll. Man fasse diese Fläche in eine Rahme für sich, und gebe derselben (ob Holz- oder Eisenkonstruktion, hängt von der Natur des Fensters ab), wie bei A dargestellt, auf jeder Seite einen soliden Zapfen sammt Lager, welches am besten auf der Fensterrahme aufgeschraubt wird. Nun genügt ein Zug an der Schnur Nr. 1, die kleinere Rahme zu drehen, resp. zu öffnen, ein Zug an der Schnur 2, sie zu schließen. Wie Figur II zeigt, läuft die Schnur 2 über eine Art Steg oder eine abgerundete Kante, der geringeren Abnutzung wegen, und bei C und D bildet die Rahme einen guten Verschluss, indem sie sich einem geeigneten Falz anfügt. Soweit wäre für Öffnen und Schließen genügend gesorgt, indem das Drehfenster in jeder beliebigen Lage gestellt werden kann. Um dasselbe aber auch, wenn verschlossen, riegeln zu können, ist eine sehr einfache Konstruktion angewendet. In Fig. III ist ersichtlich, daß die zum Öffnen dienende Schnur am Ende eines Riegels befestigt ist, welcher durch eine Spiralfeder nach oben gepreßt wird. Bei E ragt das obere Ende des Riegels hervor, welches beim Anziehen der Schnur 2 in F einspielt und dadurch das Drehfenster festriegelt. Noch besser ist, zwei Riegel anzubringen und die Enden beider auf geeignete Weise mit der Schnur 1 zu verbinden. Jedenfalls kann durch geschickte Handhabung dieser Einrichtung, wenn sie richtig und in ausgiebiger Weise wenigstens an der Hälfte der Fenster einer Kirche durchgeführt ist, auch bei schwülem Wetter eine gute Ventilation erzielt werden. Bei stürmischem Wetter freilich müssen solche Fenster geschlossen werden, dann aber sollten die Deckenöffnungen zc. für alle Bedürfnisse der Lüfterneuerung genügen.

Die Maltechniken in Kunst, Kunstgewerbe und Handwerk.

Ueber dieses Thema hielt Herr A. Reim, Chemiker und Redakteur in München, am 14. Jan. für den Kunstgewerbeverein zu Stuttgart einen sehr interessanten Vortrag. Wir verweisen zunächst auf die vortrefflichen Ausführungen über Maltechniken im Jahrgang II unseres „Archivs“, 1884, Nr. 4 und 5, wo auch die von Herrn Reim erfundene Mineralmalerei genau besprochen wird, und beschränken uns darauf, aus dessen Stuttgarter Vortrag einige Hauptgedanken hervorzuheben, welche für die Zwecke des „Archivs“ von praktischer Bedeutung sein dürften. Der Redner ging aus von der Technik der alten Maler und betonte, daß dieselbe verglichen mit unseren mo-

dern Maltechniken vielfach preiswürdiger erscheine. Wir haben jetzt zwar eine sehr verschiedenartige, aber (mit einziger Ausnahme der Porzellan- und Glasmalerei) keine besondere positive Technik; so viele Maler, so viele Malmethoden; mannigfaltige Bindemittel seien versucht worden in den einzelnen Arten der Malerei, welche eingehend behandelt wurden, die Alten seien aber, was Leuchtkraft der Farben und Haltbarkeit derselben betrifft, besonders in der Freskomalerei in manchen Stücken, trotz aller chemischen Fortschritte, von uns nicht übertroffen worden. Der Grund dieser Farbenfrische bei den Alten sei (abgesehen von den in Pompeji durch die Lava geschützten, wohl erhaltenen Fresken) hauptsächlich darin zu suchen, daß die Künstler ihre Farben selbst gerieben, auf einen Verputz von 4—5 cm Dicke und überhaupt auf trodene Unterlage sorgfältig bedacht waren, während unsere Maler leider vielfach schlechte und unhaltbare Fabrikfarben erhalten, welche öfter auf zu schwachem, nur $\frac{1}{2}$ bis 1 cm starkem Verputz und auf nicht genügend trodnen Flächen möglichst rasch aufgetragen werden. Redner empfiehlt die an der Akademie der bildenden Künste in München errichtete Versuchstation, welche unentgeltlich Farben untersucht und jede einschlägige Auskunft erteilt. Ebenso sei versuchsweise eine Farbenfabrik errichtet worden, die nach einer von Reim zusammengestellten Normalfarbenskala Farben auffertigt; dieser Betrieb sei aber nur so lange in Aussicht genommen worden, bis die erwähnte Farbenskala in deutschen Farbenfabriken durchgeführt und bis überall gleich gute Farben gemacht werden. —

Wir empfehlen unsern Lesern aus diesem interessanten Vortrag Reims besonders die praktischen Hauptmomente: bei Ausmalung von Kirchen auf möglichst haltbare Farben, guten starken Verputz als Unterlage und durchaus trodne Flächen sorgfältigste Bedacht zu nehmen. Viele neueste Malereien verblässen rasch, weil die Farben schlecht sind, noch mehr deswegen, weil auf zu nasse Wände letztere aufgetragen wurden. Neubauten sollte man einige Jahre vollständig austrocknen lassen, dann erst sollte ihre Bemalung unternommen werden. In Schwaben und auch anderwärts soll, wie uns von Fachmännern versichert wird, gegen diese angeführten Punkte neuestens viel geachtet worden sein. — Die Farbenfabrik von H. Schminke u. Co. in Düsseldorf empfiehlt in jüngster Zeit die Mussinifarben für Staffelmalerei, ein Ateliergeheimniß von Cesare Mussini, Professor an der Akademie zu Florenz (geb. 1804). Sie sollen frei sein von dem Ueberriechen an Wahnöl, Leinöl, Wachs oder Trockenmittel der gewöhnlichen Oelfarben, und es kann mit solchen Mussinifarben auf jegliches Material, wie präparirten Kalkgrund, Stein, Holz, Pappe, Papier, Metall, Malleinen oder Stoff gemalt werden. Ueber hierüber angestellte Versuche hoffen wir später einmal weiteres mittheilen zu können. Brinzingcr.

Literatur.

Praktisches Handbuch der kirchlichen Baukunst. Zum Gebrauch des Klerus

und der Bautechniker bearb. von Georg Hecker, Priester der Erzdiözese München-Freising. Mit 105 in den Text gedruckten Abbildungen. Freiburg, Herder, 1886. Preis 3 M.

Des Verf. Absicht war, in einem und demselben Buch den Klerus mit dem mehr Technischen, die Architekten mit dem mehr Kirchlichen und spezifisch Katholischen am Kirchenbau bekannt zu machen. Zu diesem Behuf gibt er zuerst einen Abriss der Stilkunde, hierauf eine Unterweisung über den Rohbau und alles, was mit ihm zusammenhängt, sodann eine genaue Besprechung der ganzen Ausstattung der Kirche, auch Anweisungen für Kirchenrestaurationen und zum Schluß in einem Anhang die verschiedensten Kostenvoranschläge. Ein großes, weitsichtiges Material. Seine Anordnung ist ihm soweit gelungen, daß Geistliche und Techniker immerhin sehr viel aus dem Buch lernen können. Dem Architekten wird die Ueberzeugung aufgebrängt, welche vielfach in seinen Kreisen fehlt, daß der Kirchenbau eine Sache und Kunst für sich sei und daß der katholische Kirchenbau etwas ganz spezifisch anderes sei, als der protestantische oder jeder andere, daß bei ersterem ganz strikte kirchliche Bestimmungen und ganz gebieterische Bedürfnisse beachtet und befriedigt werden müssen. Der Klerus wird soweit in das Technische eingeweiht, daß er bei Neubauten nicht absolut mundtot dasteht, sondern sein Wort in die Waagschale legen kann, und beanspruchen darf, gehört zu werden, wo er seine und der Kirche Interessen am Bauwesen zu verfechten hat. Möge also die Schrift weite Verbreitung finden und nach beiden Richtungen hin segensreich wirken.

Zur Berücksichtigung bei einer zweiten Auflage sowie zur Vermeidung von Mißverständnissen, die aus dem Buch gezogen werden könnten, machen wir noch auf einige Einzelheiten aufmerksam. Daß bei gotthischen Kirchen, auch wenn sie noch so klein sind, das Gewölbe ganz unerlässlich sei (S. 3), kann nicht behauptet werden; die Mehrzahl unserer gotthischen Landkirchen hat im Langhaus kein Gewölbe. — Wie kann der Verf. S. 50, angesichts der Abbildung der St. Peterskirche auf S. 51, behaupten: wenn es Renaissancekirchen gebe, die würdige Tempel Gottes seien, so seien sie es nicht wegen ihres Stils, sondern trotz ihres Stils, d. h. weil an ihnen der volle Charakter des Stils nicht zur Geltung komme?! — S. 62 sollte in künftiger Auflage die Beisung aufgenommen werden, daß man die Architekten nicht sogleich detaillierte Pläne, sondern zunächst nur Skizzen liefern lasse, um diese der Begutachtung von Fachmännern zu unterbreiten; vgl. „Archiv“ 1886, S. 14. — Die Folgerung aus der Vorschrift, coram exposito die Reliquien nicht auf dem Altar zu belassen, S. 119, geht viel zu weit; die Reliquien sind deswegen nicht auf die Nebenaltäre zu verweisen, sondern haben seit den ersten christlichen Zeiten auf dem Hauptaltar eine Stätte gehabt. — Inwiefern die Kanzel mit theophorischen Prozessionen soll in Kollosion kommen können (S. 128), kann ich mir nicht vorstellen. — Auf Kirchenbildern das Jesus-

kind „Kreuz sitzend, oder auf dem Kreuz schlafend“ darzustellen (S. 142), ist ohne alles weitere verwerflich zu nennen. Die Notizen aus der Geschichte des Kreuzes (S. 143) leiden an mannigfachen Unrichtigkeiten; vgl. Krauß, Realencykl., Art. Kreuz. — Im angehängten Verzeichniß bautechnischer Ausdrücke fehlen nicht wenige termini, die im Buch selbst gebraucht sind, wie Schwalbenschwanz, Stichlappe, Kranz u.; bei Flamme ist auf Maßwerk verwiesen, ohne daß hier das Wort erklärt wäre. Manche Definitionen sind aus guten Büchern zu verbessern; man kann nicht sagen, der Lettner sei „eine steinerne Brüstung zum Abschnitt des Chors vom Hauptschiff“, Oberlicht sei „ein Fenster oberhalb des Thürsturzes“, Walmung sei „Abdachung bei Dächern“ u. s. f. Reppeler.

Annoncen.

Herder'sche Verlagshandlung in Freiburg (Baden).

Sieben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Howitt, M. Friedrich Overbeck.

Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen und anderen Dokumenten des handschriftlichen Nachlasses geschilbert. Herausgegeben von F. Binder. Vollständig in zwei Bänden. Mit zwei Bildnissen Overbecks, einem Facsimile und sieben Stichen. 8°. (XXIV u. 1013 S.) M. 12. In elegantem Original-Einband, Leinwand mit Deckenpressung M. 16.

Dieses Werk will ein volles und lebendiges Lebensbild des Wiederherstellers der christlichen Malerei und damit einen neuen Anhalt zu einer gerechten Würdigung seiner Schöpfungen und Bestrebungen geben.

Kaufmann, L., Albrecht Dürer.

Zweite, verbesserte Auflage. Mit einer Heliogravüre, fünf Lichtdrucken und neun Holzschnitten. gr. 8°. (XIV u. 184 S.) M. 6. In elegantem Original-Einband, Leinwand mit Deckenpressung M. 8. — Einbanddecke M. 1.25.

Dieses Werk über Dürer, nicht ausschließlich für den Fachgelehrten oder den speziellen Liebhaber berechnet, stellt sich die Aufgabe, unter Berücksichtigung der Hauptresultate der wissenschaftlichen Forschungen nur das Wesentliche und Charakteristische über den Künstler und den Menschen zur Darstellung zu bringen.

Die dem Werke beigegebenen 15 vortrefflichen Illustrationen sollen die Hauptleistungen der künstlerischen Thätigkeit des Meisters zum Verständnisse bringen.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

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

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

Mr. 4.

1887.

Die Kirchenbaufrage in Stuttgart.

Von Prof. Keppler.

Es wäre unverantwortlich, wenn unsere Blätter bei ihrer eminent praktischen Tendenz sich einer Frage verschließen wollten, welche zwar lokaler Natur aber von solcher Bedeutung und Wichtigkeit ist, wie die oben angeschriebene. Wenn der Redakteur selbst es unternimmt, im Folgenden eine Darstellung des Standes dieser Frage und Vorschläge zu ihrer Lösung zu geben, so findet er seine Legitimation dazu vor allem darin, daß er selbst mehrere Jahre in der unmittelbaren Nähe der Residenz in Pastoration stand und die hier zu berücksichtigenden Verhältnisse aus eigenster Erfahrung kennt. Die auswärtigen Leser bitten wir, an diesem Artikel, welchem die Aufschrift eine lokalschwäbische Färbung gibt, weder sich zu stoßen noch vorüberzugehen; denn es kommen in demselben schließlich praktische Fragen von allgemeinerem Interesse zur Erörterung, die in ähnlicher Weise auch in andern großen Städten auftauchen und flagrant werden können.

Es ist nun hier wohl vor allem die Frage nach der Existenz einer Kirchenbaufrage in Stuttgart zu beantworten; denn es könnte immerhin solche geben, welchen diese Frage selbst fraglich scheinen möchte. Haben wir nicht im Jahr 1879 eine zweite Kirche bekommen von majestätischen Dimensionen? Kann nicht die Marienkirche als endgiltige Lösung der Kirchenbaufrage in Stuttgart betrachtet werden? Egle's schöne Schöpfung, der Stolz der katholischen Gemeinde der Residenz, eine Zierde der Stadt, ist ja in der That ein herrlicher Beitrag zur Lösung jener Frage. Aber es wäre schwere Täuschung, wollte man nun die letztere als für immer definitiv abgeschlossen an-

sehen. Selbst wenn die Eröffnung der zweiten Kirche im Jahr 1879 für die ganze damalige katholische Gemeinde vollgenügenden Kirchenraum geschaffen hätte, so ist diese Gemeinde in den letzten 8 Jahren in einem Maße angewachsen, daß dieser Zuwachs allein bereits wieder eine neue Kirche beanspruchen würde.

Hier muß natürlich vor allem eine genaue Zahlenberechnung Klarheit schaffen. Die katholische Gemeinde zählt nach der Volkszählung von 1885 in Stuttgart selbst 15 027 Seelen. Dazu kommen aus den Vororten (ohne Berg, das nach Cannstatt gehört) nach Stuttgart eingepfarrte Katholiken 753. Gesamtzahl: 15 780, eine Zahl, die schon jetzt sicher auf 16 000 gestiegen ist.

Diese Gemeinde hat zur Verfügung zwei Kirchen, die Eberhardskirche und Marienkirche. Wird der Innenraum vollständig ausgenützt, so faßt die Eberhardskirche 1450 Personen (700 Sitzplätze, 750 Stehplätze im Schiff und auf den Emporen), die Marienkirche 2250 Personen (750 Sitzplätze, 1500 Stehplätze, bei Freilassung des Raumes in den Chören). Beide Kirchen zusammen haben also Platz für 3700 Personen. Die alleräußerste Ausnützung könnte feinenfalls mehr als 4000 Personen Raum geben; wir wollen aber die letztere höchstgegriffene Zahl der Einfachheit wegen der Berechnung zu Grund legen.

Eine Gemeinde von 16 000 Katholiken hat also in Stuttgart einen Kirchenraum für 4000 zur Verfügung. Bei Berechnung des für katholische Gemeinden nöthigen Kirchenraumes ist nach der Ministerialverordnung von 1850 (Reg.-Bl. S. 255; Vogt, Verordn. S. 285) folgender Maßstab zu Grund zu legen. Es sind $\frac{1}{4}$ der Gesamtseelenzahl als Kirchgänger anzunehmen; in Städten mit mehreren Geist-

lichen und mehrmaligem Gottesdienst kann der Maßstab geringer genommen werden, immerhin soll aber die Kirche für $\frac{2}{3}$ der Gemeinde Raum haben. Nach diesem amtlichen Maßstab hätte die Stuttgarter Gemeinde einen Kirchenraum für 12 000 nöthig ($\frac{3}{4}$), oder zum wenigsten für 10 500. Selbst die Verdoppelung des gegenwärtigen Raumes könnte noch nicht als genügend bezeichnet werden.¹⁾

Bringt man nun auch in starken Anschlag die traurige Thatsache, daß ein großer Bruchtheil der katholischen Gemeinde der Residenz, namentlich auch der Filialisten, einen leider allzu bescheidenen Anspruch auf einen Platz in der Kirche erhebt, ferner den Umstand, daß die größere Zahl von Geistlichen an den Sonntagen in beiden Kirchen je zweimaligen vollen Gottesdienst und überdies in den Zwischenzeiten noch die Einfügung mehrerer stiller hl. Messen ermöglicht, also die Kirchenbesucher auf verschiedene Zeiten sich vertheilen, immer noch bleibt die obige Differenz eine sehr namhafte.

Es kann gar nicht anders sein, als daß sie sich in der Wirklichkeit in unangenehmer und peinlicher Weise geltend macht. Von Hochfesten, an welchen einmal die Frequenz überhaupt stärker ist, sodann die größere Masse der Kirchenbesucher den Hauptgottesdiensten zufällt, soll hier ganz abgesehen werden. Aber auch an allen gewöhnlichen Sonntagen tritt Ueberfüllung in den Hauptgottesdiensten ein, in der Eberhardskirche ihrer Lage wegen mehr als in der Marienkirche. Es wäre ja kein gutes Zeichen für den kirchlichen Eifer der Gemeinde, wenn dies nicht so wäre. In der Eberhardskirche spielt sich überdies Sonntag für Sonntag ein eigenthümliches, nicht gerade erbauliches Schauspiel ab, wenn die Besucher des Gottesdienstes um neun Uhr gegen zehn Uhr hin die Kirche verlassen, während gleichzeitig die Besucher des Zehn-Uhr-Gottesdienstes von derselben Besitz ergreifen wollen. Das Schauspiel, wie zwei gewaltige Menschenwogen gegen einander branden, in den engen Portalen

¹⁾ Die katholische Volksschule allein zählt gegenwärtig 1240 Schüler; weder die Sitzplätze der Eberhardskirche, noch die der Marienkirche würden also auch nur für die Kinder dieser Schule ausreichen.

auf einander stoßen und hier theilweise Minuten lang sich gegenseitig im Schach halten, so daß keine sich von der Stelle bewegen kann —, man könnte es malerisch nennen, wenn es einen andern Schauplatz hätte und mitunter nicht nur unschön, sondern fast lebensgefährlich würde. Aus diesen Vorkommnissen irgend jemand einen Vorwurf machen zu wollen, wäre die größte Ungerechtigkeit; Herstellung der Ordnung und Abhilfe ist unmöglich, wo die Raumbegrenzung in solchen Kontrast mit den Menschenmassen tritt.

Es wurde vielmehr auf diese Erscheinungen nur hingewiesen, um zu erweisen, daß sie mit ebenso lauter Stimme wie die obigen Zahlen das wirkliche Vorhandensein einer Kirchenbaufrage in Stuttgart bezeugen. Sie existirt nicht bloß, sie ist akut geworden und drängt nach einer Lösung, und man muß sich alsbald und allen Ernstes mit ihr beschäftigen. Ja, man hat wohl schon zu lange auf dem freudigen Bewußtsein, nun eine zweite Kirche zu haben, ausgeruht. Die Schaffung eines dritten gottesdienstlichen Raumes ist unabweisliches Bedürfniß, und zwar handelt es sich nach dem Gesagten vor allem um Entlastung der Eberhardskirche.

Doch bin nicht ich es, der diese Nothwendigkeit zuerst wahrgenommen und ausgesprochen hätte; vielmehr ist dieselbe von maßgebendster Seite, vom Stadtpfarramt zu St. Eberhard selbst betont und fest ins Auge gefaßt worden. Herr Kirchenrath Zimmerle, welcher länger als ein Vierteljahrhundert mit treuem Hirtenauge über seiner Gemeinde wacht, hat bereits vorbereitende Schritte gethan, um dem dringenden Bedürfniß abzuhelfen. Mit dem umsichtigen und praktischen Blick, der ihn auszeichnet, hat er auch den m. G. einzig richtigen Platz für das künftige dritte Gotteshaus in Aussicht genommen, — mehr noch, er hat bereits einen respektablen Baufond angesammelt. Vor einiger Zeit erschien in den Blättern der von ihm signirte Aufruf um Beisteuern für den „Bau einer Kapelle“ in der Nähe des Neckarthors, welchem schon in erfreulicher Weise Folge gegeben wurde.

Für den Bau einer Kapelle. Diese Formulirung der Bitte nöthigte mich zuerst ein Lächeln ab. Aber ich wußte die

Deminutiv-Bezeichnung mir aus der Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit des Bittstellers wohl zu erklären, und glaube sicher, daß er von Anfang an kein anderes Ziel hatte, als klein anzufangen und groß aufzuhören.

Hier aber muß allerdings zur Vermeidung von Mißverständnissen laut ausgesprochen und mit Nachdruck betont werden, daß die zu bauende Kapelle zum allermindesten für 1000—1500 Personen Platz bieten muß, also sagen wir es unverblümt, daß der Bau einer geräumigen Kirche nothwendig ist. Aus der obigen Darstellung der Sachlage geht unwidersprechlich hervor, daß eine Kapelle, auch mit großer, auf 2—300, selbst 500 Personen berechneter Anlage, lediglich keine Hilfe, sondern nur eine neue Verlegenheit wäre; sie wäre eine steinerne Täuschung, würde viele anlocken und nur wenige aufnehmen können, sie würde eine Lösung der Kirchenbaufrage scheinen, aber nicht sein.

Könnte aber nicht am Ende daran gedacht werden, jetzt etwa eine Kapelle zu bauen, welche den Chor einer späteren Kirche bilden, oder in einigen Jahren durch Anbauen zur Kirche erweitert werden könnte? Wir glauben nicht, daß irgend ein praktisch verfirter Mann diesem Projekt das Wort reden könnte. Einmal würde es für die Gegenwart weniger als einen Nothbehelf schaffen, sodann würde es eine schlechte Geld- und Geschäftsanlage bedeuten, denn selbstverständlich müßte schon jetzt der ganze Baugrund erworben und dem größeren Theil nach dann Jahre lang leer liegen gelassen werden; und die Verschleppung des Baues in zwei Perioden würde die Kosten auch nicht vermindern.

Dagegen führt dieser Punkt nun auf den nervus rerum. Nur die Bescheidenheit der Mittel könnte veranlassen, an einen Kapellenbau zu denken. Eine Kirche ist nothwendig; gehört aber der Bau einer Kirche auch ins Reich des Möglichen? Wird es nach kaum einem Jahrzehnt abermals möglich sein, die Kosten einer Kirche, annähernd so groß als die Marienkirche, aufzubringen?

Man könnte ja freilich bei diesem dritten Kirchenbau, auch wenn er massiv aus Stein erstellt würde, größte Einfachheit

anstreben, durch Unterlassung der Wölbung, durch die Wahl des einfachsten Stiles die Kosten stark reduzieren; aber unter allen Umständen sind wohl die Kosten eines Steinbaues für 1000—1500 Personen, mit Einrechnung des Bauplatzes, auf circa 200 000 Mark zu veranschlagen. Ist diese Summe im Lauf weniger Jahre aufzubringen? Ich unterfange mich nicht, diese Frage zu lösen; aber ich spreche offen meinen Zweifel an dieser Möglichkeit aus, obwohl die Erfahrung berechtigt, auf die Munificenz des Staates, auf die Fürsorge der kirchlichen Behörde, auf die Freigebigkeit der Katholiken Stuttgarts und des Landes große Stücke zu bauen.

Was aber nun? Die Lösung der Frage kann nicht Jahrzehnte, und kann kein Jahrzehnt mehr hinausgeschoben werden. Somit wäre allerdings an einen Nothbau zu denken, aber an einen, der aus der Noth einigermaßen heraushilft, d. h. vor allem großen Raum schafft. Die Wege, welche wir zu gehen haben, sind uns durch das Beispiel der Protestanten in Stuttgart klar vorgezeichnet. In eben der Gegend, auf welche unser Bedürfniß zunächst hinweist, beim Neckarthor, steht schon seit langer Zeit die sog. Wanderkirche, ein äußerlich anspruchsloser, aber räumlich respektabler Fachwerk-Bau. Dieser Bau hat ruhig seine Dienste gethan, indes die Mittel für eine weitere massive Kirche in diesem Stadttheil angesammelt wurden, und er wird, wenn diese Kirche gebaut ist, alsbald, wie wir uns sagen ließen, in einen andern Stadttheil wandern, um da als Provisorium dieselben Dienste zu leisten.

Das ist es, was wir in unserer Lage brauchen und was wir zu leisten vermögen. Wir müssen an den einfachsten Fachwerkbau denken, aber von möglichst großen Dimensionen, mit dreischiffiger Anlage, nach außen aller Zieraten baar, innen aber würdig und nicht allzutarg ausgestattet. Ein solcher Bau für 2000 Personen sollte, die Kosten des Baugrundes abgerechnet, um 25—30 000 M. wohl zu erstellen sein, eine Summe, welche entschieden nicht über unsere Kräfte geht. Dazu kommen nun freilich die Kosten für den Baugrund, welche sich meiner Berechnung entziehen, aber dieselben bleiben, ob man so oder so baue.

Doch da klingt mir schon ein Einwand im Ohr, aus zartbesaiteten, ästhetisch sensiblen Gemüthern sich erhebend: Eine Kirche aus Fachwerk! und das empfiehlt ihr, die Vertreter der kirchlichen Kunst?!

Gewiß, und zwar im Namen der kirchlichen Kunst. Das wäre eine gewissenlose und pflichtvergeffene kirchliche Kunst, welche erst auf Grund von angesammelten Hunderttausenden ihre Thätigkeit beginnen wollte und den armen unbestimmtesten Gemeinden zurufen würde: packt euch, euch kann nicht geholfen werden! Ihre schönsten Triumphe feiert die kirchliche Kunst nicht dann, wenn sie Millionen zur Verfügung hat und all ihre Pracht entfaltet, sondern wenn sie Würdiges schafft mit wenig Mitteln und ohne aus dem Gebiet der größten Einfachheit herauszutreten. Diese ihre Dienste für die Kirche sind ihre herrlichsten Verdienste. Einfachheit ist noch keineswegs Gemeinheit und Unwürdigkeit. Edle Einfachheit ist gerade so befähigt und würdig, Gott zu dienen, ein Gotteshaus zu bauen, dem Volk eine geistige Heimat zu schaffen, wie herrliche Pracht, da wo die Mittel zur Entfaltung der letzteren fehlen. Die demüthige Einfachheit, welche in diesem Jahr aus Balken und Backstein ein großes Gotteshaus schafft für Tausende, ist Gott zweifellos unendlich wohlgefälliger, als eine stolze Kunst, welche vornehm die schreienden Bedürfnisse verleugnen würde, gefühllos Gottesdienst und Gemeinde Noth leiden ließe, um Tausende aufzusammeln und etwa in 30 Jahren eine Kathedrale zu bauen.

Es handelt sich ja allerdings um einen Nothbau, um einen Nothbehelf; aber wo der Noth nicht anders zu begegnen ist, wo es außer Möglichkeit liegt, sie ganz zu heben, kann es nicht Schande und Schuld sein, sondern ist es Pflicht und Klugheit, sich soweit aus der Noth zu helfen, als man kann. Das Gute negirt hier das Bessere nicht, der Nothbau präjubizirt einem würdigeren massiven Kirchenbau nicht. Vielmehr müßten am selben Tag, an welchem die Nothkirche fertig wird, die Sammlungen eines Fonds für einen eigentlichen Kirchenbau beginnen, — ganz wie das von viel Weisheit und Verständnis zeugende Vorgehen der Protestanten in Stuttgart es uns lehrt.

Der richtige Standort dieser Nothkirche ist bereits von Herrn Kirchenrath Zimmerle bezeichnet worden. Sie gehört in die Gegend unsern des Neckarthores. Dort läuft eine ganze Reihe bevölkerter Straßen zusammen; das „Postdörfchen“ und die Prag sind in unmittelbarer Nähe; die Bauhätigkeit in Stuttgart wird von jetzt an, wie uns glaubhaft versichert wurde, hauptsächlich sich auf das noch freie Terrain zwischen Stuttgart und Berg werfen. Kein Zweifel, sobald man in dieser Gegend eine Kirche eröffnet, werden Hunderte zu ihr strömen und wird der Eberhardskirche die nöthige Entvölkerung werden.

Die Lösung der Frage, aus welchen Quellen die Mittel für diese dritte Kirche in Stuttgart herzuleiten seien, können wir füglich den beteiligten Behörden überlassen. Die Kosten für einen solchen einfachsten Bau sollten in kurzer Zeit durch Sammlungen in Stuttgart, durch eine Landeskollekte, durch zu erhoffende Beiträge aus der Staatskasse und dem Missionsfonds selbst ohne Lotterie aufgebracht werden können. Vor allem ist es natürlich auch Ehrenpflicht der Eberhardskirche und Marienkirche, zur Mitgift dieser ihrer Tochter beizusteuern, und unserer Ansicht nach sollte in beiden Kirchen ein Sonntagsopfer in jedem Monat zu diesem Zweck bestimmt werden, um so mehr, da beide Kirchen von Sorgen für den eigenen Unterhalt nicht mehr stark belästigt werden. Die Marienkirche ist mit allem Nothwendigen reichlich ausgestattet. Die Eberhardskirche hat allerdings noch Ein überaus dringendes Bedürfnis, nämlich das einer neuen Tabernakelanlage auf dem Hochaltar; der jetzige Tabernakel ist, wie alle, die ihn gesehen, bezeugen werden, ein Skandalum zu nennen, denn er ist s. v. v. nichts anderes als ein rundes Fäßchen, an welchem der Expositionsthronus für die Monstranz in Form eines Schubfaches angebracht ist. Wir haben für einen Entwurf zu einem würdigen und schönen Renaissancetabernakel Sorge getragen, der in den jetzigen Altar mit geringen Aenderungen sich einfügen ließe und zum Altarbild ins rechte Verhältniß gesetzt würde; das bischöfliche Ordinariat hat den Entwurf genehmigt, der hoffentlich in Bälde zur Ausführung kommt; wir werden ihn seiner

Zeit den Lesern des „Archivs“ in einer Beilage mittheilen. Die Kosten für diese nothwendige Aenderung fallen nicht stark ins Gewicht und sind jedenfalls nicht zu scheuen: denn an der eigentlichen Wohn- und Thronstätte Gottes soll doch am wenigsten gekargt werden. Wenn ich Namens der kirchlichen Kunst und des kirchlichen Dekorums baldmöglichste Entfernung jenes Monstrums beantrage, so bin ich sicher, den Gedanken und Wunsch von Hunderten von Geistlichen auszusprechen, welchen diese Armseligkeit schon peinlich aufgefallen ist.

Noch soll wenigstens die Frage berührt werden, welche schon da und dort aufgeworfen wurde, ob nicht in Anbetracht dessen, daß die Vorstadt Berg eine erhebliche Anzahl Katholiken beherberge, die neue Kirche für Stuttgart hieher zu verlegen wäre. Diefem Plane ist vor allem entgegenzuhalten, daß der Nothstand, welchem abgeholfen werden soll, nicht in Berg, sondern in Stuttgart liegt, folglich denselben auch nicht in Berg abgeholfen werden kann. Dieser modus procedendi wäre dem Verfahren dessen zu vergleichen, der das bringende Bedürfniß eines Hutes hätte und diesem Bedürfniß nun einstweilen durch Anschaffung eines Schubes genügen wollte.

Der Hauptstadt ist mit einer Vorstadt-kirche nicht gebient, schon wegen der zu großen Entfernung derselben. Für die Vorstadt aber hat die Hauptstadt gar nicht zu sorgen; denn die erstere ist nach Cannstatt eingepfarrt und geht gern und fleißig dorthin zur Kirche. Die Kirche in Cannstatt ist allerdings zu klein, kann und soll aber in naher Zukunft eine Erweiterung erfahren. Wollte aber je einmal Berg mit seinen 550 Katholiken mit einer eigenen Kirche bedacht werden, so müßte nothwendig ihr das noch ferner gelegene Gaisburg mit 300 Katholiken zugetheilt werden. In die Kirche dieser selbst großen Gemeinde könnte dann aber, von der Entfernung ganz abgesehen, kein erheblicher Theil der Stuttgarter Parochie mehr eingepfarrt werden. Diese Momente zeigen wohl, daß die Kirchenfrage von Stuttgart mit der von Berg-Cannstatt keinesfalls verbunden werden kann.

Unser Votum und unsere Bitte geht also zum Schlusse dahin, es möchte von allen betheiligten Seiten

und maßgebenden Behörden die Nothwendigkeit eines großen Nothkirchenbaues für annähernd 2000 Personen, zu erstellen in der Nähe des Neckarthors, ins Auge gefaßt und die Ausführung dieses Baues möglichst beschleunigt werden.

Wöchten wir bald sie begrüßen dürfen, die dritte katholische Kirche von Stuttgart, wenn auch ihre Erscheinung eine solche ist, daß das Wort von ihr gilt: all ihre Schönheit ist von innen! —

Ueber Ableitungen von Christlichem aus dem Heidenthum.

Von Stadtpfarrer E. Keppler in Cannstatt.

(Fortsetzung.)

Audere, bisher heidnische Typen drängten sich als Sinnbilder des Christlichen geradezu auf; so passend waren sie hiefür. Dem Heiden nichts- oder nicht vielsagend, enthüllten sie dem Christlichen Beschauer eine Fülle von Gedanken und boten zugleich den Vorthail, daß man sie ohne Furcht vor den Christenverfolgern überall offen anbringen konnte. Der Fisch bedeutete die hl. Taufe und den geheimnißvollen Ichthys, welcher Christus ist; der Vogel war das Sinnbild des sich zum Himmel aufschwingenden Heilandes und der von der Leibes-Last befreiten Menschenseele; die Scenen aus dem Hirtenleben enthielten den verborgenen Hinweis auf den guten Hirten, die Bilder der Weinlese eine Anspielung auf die im Weinberg des Herrn verrichtete Arbeit und auf den ihr verheißenen Lohn; die vier Jahreszeiten bezogen sich nicht nur auf unser vergänglichliches Leben hier unter dem wechselnden Mond, sondern auch auf den ewigen Frühling dort drüben. — Wieder andere antike Symbole waren nicht so fast heidnisch, als vielmehr allgemein menschlich. Die christliche Kunst benützte sie in ihrem allgemein verständlichen Sinn. Doch wie wußte sie diesen Sinn zu erweitern, zu erhöhen, zu vertiefen und zu veredeln! Ein Thierchen ohne Galle war die Taube nach dem Glauben des Alterthums, welchen noch die mittelalterlichen Minnesänger theilten; jetzt galt sie, besonders mit dem Dellaub, als

ein Zeichen des milden einträchtigen Christenfinnes und Desjenigen, von welchem jede gute Gabe kommt, des göttlichen Geistes. Der Phönix bedeutete Unsterblichkeit auf heidnischen wie auf altchristlichen Grabmälern: auf letzteren jedoch konkret die durch Christus gewährleistete Unsterblichkeit und ewige Glückseligkeit. Das Schiff, dem römischen Bürger von jeher ein Wahrzeichen der Stadt und des Staates (daher das Horazische: *O navis referent in mare te novi fluctus!*): dem gläubigen Beschauer rief es jene Arche ins Gedächtniß, welche das Sinnbild der Stadt Gottes ist. Die internationalen Symbole Kranz und Palme: für den Christen verklärten sie sich zur unverwelklichen Siegestrone. So war so manches weltliche Zeichen in ein christlich-erbauliches Sinnbild verwandelt worden. — Aber die Dioskuren, aber das Medusenhaupt, der Granatapfel Persephons, des Bacchus Steinbock, Panther, Maske, Handpauken: wie mochten diese sich auf christliche Sarkophage und Wandgemälde verirren? Sind diese auch — bloß menschlich? — Auch sie hatten (abgesehen von ihrer Rolle in der Göttersage und im Gottesdienste der Heiden) einen allgemein menschlichen Sinn und wurden in diesem von allen Gebildeten damaliger Zeit verstanden. Die Dioskuren versinnbildeten die verschiedenen Lebensalter; das Medusenhaupt den Todeschrecken; der Granatapfel, wie auch der Mohr, den Todeschlaf; die Figuren aus dem bacchischen Kreise das Absterben und Wiederaufblühen der Natur (Kraus, Enc., II. 464). Uebrigens wiegen diese Darstellungen wegen ihres sehr seltenen Vorkommens nicht schwer. Häufiger findet sich auf den Wandgemälden und Sarkophagen der Kataomben der wundervolle Mythos von Ceres und Psyche dargestellt. Allein derselbe ist mehr christlich als heidnisch, wie er denn erst in spätheidnischer Zeit unter dem Einfluß christlicher Ideen entstand. Christlich in ihm ist der Gedanke, daß die Psyche durch die Prüfungen dieses Erdenlebens sich zum Besitz des himmlischen Ceres durchringt. — Eigentlich christlich kirchliches Bürgerrecht aber gewann aus der ganzen heidnischen Mustertafel nur Eine Figur — allerdings der edelsten eine — Orpheus, wie er durch sein Spiel

zähme und wilde Thiere, Bäume und Felsen bezaubert. Wer ist nicht erstaunt, wenn er z. B. auf einem Deckengemälde aus dem 2. Jahrhundert im Cömeterium der hl. Domitilla inmitten einer ausgewählt biblischen Gesellschaft als Hauptfigur den thrakischen Sänger erblickt! Allein abgesehen davon, daß alte Kirchenväter in ihm gern einen Sänger des wahren Gottes und des verheißenen Erlösers sahen, er also (gleich den Sibyllen) eine Art Ausnahmestellung einnimmt — es fällt nämlich dies deswegen nicht ins Gewicht, weil dieser Gedanke eben aus den alten Bildwerken geschöpft sein kann —, war die wunderkräftige Orphische Leier ein treffendes Bild für die herzergreifende, Sünder erschütternde, Wilde bezähmende Macht der Lehre und Gnade Jesu Christi. Weit entfernt also, aus dem häufigen Vorkommen des Orpheus-Bildes auf altchristlichen Denkmälern (vielleicht läßt der berühmte Rottweiler Orpheus auch eine christliche Deutung zu!) wieder einmal die gänzliche Abhängigkeit der christlichen Kunst vom Heidenthum herauslesen zu wollen, begrüßen wir vielmehr mit De Waal in dem mythologischen Sänger „einen der anziehendsten Beweise dafür, wie tief und weit die frommen alten Künstler die christliche Idee erfaßt und wie sinnig sie derselben Ausdruck zu geben versucht haben“ (Kraus, Encycl. II. 562). — Alle übrigen Bilder der Kataomben in Farbe sowohl als Stein (und man kennt ja den Kreis derselben genau) sind auf biblischem Grund erwachsene freie Schöpfungen christlichen Geistes. Sie haben mit Vorliebe Befreiung aus Todesnoth, göttlichen Schutz in Gefahren und die Lehre von der Auferstehung zum Gegenstand: so Noe, Jonas, Isaaks Opferung, Daniel in der Löwengrube, die Jünglinge im Feuerofen, die Auferweckung des Lazarus und —, das Lieblingsbild unserer Väter im Glauben nicht zu vergessen — das Bild vom guten Hirten. Mit dem Heidenthum haben diese Darstellungen nicht mehr zu thun, als daß der Fisch in der Geschichte des Jonas als ein ungeheurer Drache dargestellt ist, so wie die heidnischen Bildhauer den Drachen in der Fabel der Andromeda abbildeten — worauf er übrigens um so mehr ein Recht hat, als die Väter diesen Fisch als Symbol der alten

Schlange angesehen haben — und daß der gute Hirt von irgend einem Hirtenjüngling in einem antiken Schäferidyll meist nicht zu unterscheiden ist. Doch je weniger er zu unterscheiden war, desto weniger erregte er den Verdacht der Heiden und desto gefahrloser ließ er sich überall anbringen. Bedenkt man ferner, daß die ältesten Verfertiger christlicher Werke sich in der heidnischen Schule gebildet und daß gerade die ältesten Sarkophage der Katakomben aus heidnischen Werkstätten hervorgegangen, so wird man technische und geschmackliche Anklänge an das Antike begreiflich finden und aus dem gelegentlichen Vorkommen antiker oder annähernd heidnischer Motive (bei der sonst anerkennenswerthen Freiheit und Selbständigkeit der altchristlichen Künstler in Behandlung und Variirung des Entlehnten) nicht zu viel Wesens machen: zumal die ersten Christen, wenn sie ausnahmsweise ein ausgesprochen heidnisches Bildwerk mit in den Kauf nehmen mußten, ihren Widerwillen dagegen zu erkennen gaben, indem sie es entweder nach der Innenseite der Grabnische rückten, oder sonst unschädlich machten. — „Aus seinem eigenen Geiste“, sagt Kinkel, „erschuf das (junge) Christenthum noch keine Kunst.“ Allerdings nein! Die Kunst fällt ja nie vom Himmel, auch mit dem Christenthum nicht; sie wurzelt im Boden, in real gegebenen Verhältnissen, wenn sie gleich ihre Wipfel in Himmelsluft wiegt. Mit Umgehung aller Traditionen eine Kunst zu schaffen, wäre ein Ding der Unmöglichkeit gewesen. Also aus seinem eigenen Geiste erschuf das Christenthum noch keine Kunst. Dagegen goß es, wie wir gesehen, seinen Geist den alten Kunstsymbolen ein, wie der Herbst den alten Schläuchen neuen Wein eingießt. Diese Symbole, waren sie dann noch die gleichen? Sie waren es nicht mehr. Das Christenthum hatte sie neu gemacht, wie es die Sprache, die Wörter erneute, sobald es sich als gährender Sauerteig in ihnen festgesetzt hatte. Ecce nova facio omnia! (Apoc. 21, 5.)

So wäre denn Heidenthum nur noch aufzuspüren im ältesten Kirchenbau — wenn Heidenthum überhaupt aufzuspüren wäre. Bisher wurde fast allgemein angenommen, die christliche Basilika sei ein einfacher Ableger der basilica forensis der

Römer, wie schon der Name beweise. Aber der Name (wörtlich: Königsbau, dem Sinne nach: Prachthalle) beweist hier gar nichts. Basilika hieß nämlich jeder säulengertragene Raum. Basilika hieß wie die römische Markt- und Gerichtshalle (basilica forensis) so insbesondere der Prachtssaal des römischen Privatpalastes (basilica privata). Und da nun eben hier der Schauplatz des frühesten christlichen Gottesdienstes zu suchen ist, so hätte man hier auch das Urbild des ältesten Kirchenbaues suchen können. Statt dessen trug man seltsamer Weise alle Merkmale der christlichen Basilika künstlich in die römische Markthalle hinein, um so aufs bequemste durch petitio principii aus ihr das erste christliche Kultgebäude hervorzuzüchten zu lassen. Allein weder ganz noch zum Theil deckt sich die forensische Basilika mit der christlichen. Wie sollte sie auch? Die basilica forensis ist ein aus heidnisch-römischem Geist erwachsener Bau für weltlichen Handel und Wandel; unsere Basilika dagegen athmet durch und durch christlichen Geist und ist für die Bedürfnisse des früheren Lebens wie der Rock auf den Leib zugeschnitten. (Fortsetzung folgt.)

Ein gothisches Ciborium.

Früher verkannt und verschleubert, erfreuen sich heute die mittelalterlichen Kunstwerke in weiten Kreisen der ihnen gebührenden Aufmerksamkeit und Würdigung. Wenn auch noch manches verwahrlost wird, wenn auch noch da und dort etwas aus Nachlässigkeit oder Mangel an Verständniß zu Grunde geht: um Schleuderpreise abgegeben wird wenigstens nichts mehr, was irgend auf Kunst- oder Alterthumsverth Anspruch machen kann. Die Ueberbleibsel alter Kunst sind in festen, wenn auch nicht immer in den reichhaltigsten Händen und wird je einmal ein solches zum Kauf angeboten, so muß der Liebhaber schon tief in die Taschen greifen können, wie z. B. vor 5 Jahren der Frankfurter Nothschild der katholischen Kirchenverwaltung in Karlsruhe für einen Kelch mit sog. Riemenornamenten so viel bezahlte, als der ganze Umbau besagter Kirche kostete.

Und doch gelang es neulich einer armen Gemeinde, ein außerordentliches Stück mittelalterlicher Kunst sich zu erwerben. Ober stammt das Ciborium, dessen Abbildung beiliegend, vielleicht nicht aus der Zeit der edelsten

Schöpfungen der Gothik? Jedenfalls unterscheidet es sich durch originellen Aufbau, durch ebenso einfache als gefällige Verhältnisse, durch gewandte Treib- und Ciselirarbeit auf das Vortheilhafteste von den abgedroschenen Formen, den harten Gußstücken, überhaupt der ganzen fabrikmäßigen Maché, wie sie z. B. in den viel gebrauchten Vorlagen für Anfertigung kirchlicher Gefäße von Rentrop sich breit macht. Der Fuß zeigt eine sehr geschmackvolle Kombination des Sechspasses mit dem sechspitzigen Stern, so daß er in 12 Felbern (6 breiteren und 6 schmälern) sanft der Mitte zu ansteigt, um unmittelbar den sechseckigen Schaft aus sich entspringen zu lassen. Dieser umgiebt sich mit einem zierlichen Fuß- und Sockelgesims und setzt dann in geringerer Dike sich fort, in der Mitte unterbrochen durch den in Sechspass geformten Knauf. Die Ueberleitung zu diesem geschieht oben und unten durch je 2 Gesimsglieder. In einem stärkeren Gesims endet der Schaft. Auf diesem Schlußgesims setzt sich, achteckig sich nach oben ausweitend, das Postament auf, welches die (kreisrunde) Plattform des eigentlichen Kelches bildet. Dieser ist ganz als Rundthürmchen gestaltet. Das Dach (mit eingravirten Ziegeln) ist an seinem Rand so wie nahe der Spitze mit einem fein ciselirten, mit gewundenem Rundstäbchen garnirten Blumenkranz umgeben. Das Schlußkreuz wächst zunächst rund aus der Thürmspitze hervor; die bis zu seiner Mitte reichende Blumenverzierung ladet nach vier Seiten aus; die Spitze sowie die Enden der Querbalken bestehen aus je 2 ciselirten und gegen einander gelötheten Blättern. In die äußere Wandung sind einfache Ornamente und Engelsbilder eingravirt. (Diese können auch, wo die Mittel vorhanden, erhaben oder in Email ausgeführt werden.) Im Innern befindet sich, von der Außenwand gesondert, aber fest an dieselbe anschließend, die eigentliche Suppa aus Silber. Ihr in der Mitte gewölbter Boden ermöglicht die sichere Erfassung der hl. Hostie. Abgesehen von dieser Suppa ist das Ganze aus Kupfer und kostet 400 M.

Ein anderes Ciborium fabrikmäßigen Ursprungs, das ich gerade zum Vergleich bei der Hand habe, kostet dasselbe, verhält sich aber zu ersterem wie die Nacht zum Tag. Wohl ist es aus Silber; aber das edelste Metall bleibt roh, wenn die Kunst es nicht durchgeistet! Doch woher stammt denn dieser preiswürdige Speisefelch? Aus der Werkstätte für kirchliche Geräthe und Gefäße von Jos. Ballmann in Berg-Stuttgart.

Also eine neue Arbeit, keine alte? Ja, aber genau nach altem Muster. Abgebildet ist dieses in dem seltenen Werke: *Orfèvrerie et ouvrages en métal d'après les anciens models: Auteur et propriétaire Th. H. King. Bruges 1852.*

Merke: Mittelalterliche Kunstwerke bekommst du, wenn du sie nachahmst! Nur durch gebulbige und fürs erste noch peinlich genaue Nachbildung alter Vorbilder kann man sich allmählig diejenige Vertrautheit mit dem Geiste der Alten und mit den Grundsätzen ihres künstlerischen Schaffens erwerben, welche erst erworben sein muß, ehe man sich unterfängt, in einem der Vergangenheit angehörigen Stil neu zu erfinden und selbständig zu schaffen. RELPEK.

Literatur.

Der Dom zu Köln, geschichtlich und beschreibend dargestellt von Frz. Theod. Helmken. Zweite umgearbeitete und vermehrte Auflage. Ein Führer für die Besucher. Mit Abbildungen. Köln, Boisseree. 1887. 154 S. Preis 1,50 M.

Nun hat der schönste Dom der Welt einen Führer, der seiner würdig ist, mit seiner Lebens- und Leidensgeschichte wohl bekannt, eingelebt in seine Eigenart, eingeweiht in seine Geheimnisse, und vertraut mit seinen immensen Schätzen. Darüber darf man von Herzen sich freuen. Denn dieser Führer wird dem herrlichen Dom viele neue Freunde gewinnen und er wird durch seinen Anschauungsunterricht, zu welchem er das denkbar beste und reichste Material verwenden kann, vielleicht mehr wirken für Ausbreitung richtiger Kunstanschauungen, für Pflanzung wahren Kunstsinns und reiner Kunstliebe, als viele dicke theoretische Kunstbücher, trotzdem er seinen ganzen Unterricht auf 150 Seiten erteilt. Aber diese Seiten sind wohl ausgenützt und reich mit guten Illustrationen durchzogen. In muster-giltiger Weise ist die große Domliteratur zu einem feinen historischen und artistischen Bild verarbeitet. Die Geschichte des Baues bildet den Ausgangspunkt, die Erzählung der Domlage den Schlußpunkt der Wanderung um und durch den Bau. Der allgemeinen Beschreibung nach Stil und Dimensionen folgt die Besichtigung des Außern, dann die des Innern, dann eine Besteigung des Doms und der Thürme. Kein Besucher Kölns möge fernerhin ohne die Führung dieses Büchleins den Dom aufsuchen; sie wird ihm die besten Dienste thun, ihm den doppelten Genuß und den dreifachen Nutzen verschaffen. Und nach seiner Heimkehr wird der Führer mit seinen etwa 50 Illustrationen ihm noch oft das schöne Bild vor die Seele zaubern und das Herz mit neuem süßem Heimweh füllen nach der schönsten irdischen Gottesheimat, welche unsere Religion, unser Glaube, unsere Kirche geschaffen.

Mit einer artistischen Beilage.



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. 5.

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 direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

1887.

Grammatik der kirchlichen Baukunst.

Von Joseph Prill.

(Fortsetzung.)

b) Der romanische Stil ererbte aus dem altchristlichen nebst vielem Anderen auch die schlichten halbkreisförmig geschlossenen Fenster, die besonders in den rauhen

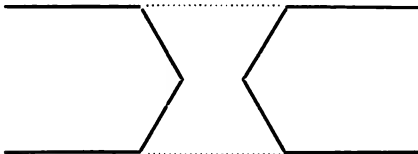


Fig. 119a.
Grundriß eines romanischen Fensters.

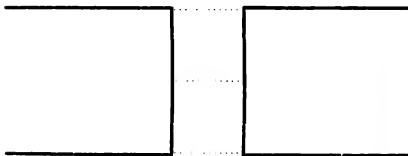


Fig. 119b.
Grundriß der Fenster in Fig. 118.

nördlichen Gegenden oft recht klein blieben. Bald aber tritt uns eine wesentliche Verbesserung entgegen, welche auch für die Folge stets beibehalten wurde. Man ließ nämlich die Fensterlaibungen (d. i. die seitlichen Flächen der Fensteröffnungen) sich nach innen und meistens auch nach außen erweitern, so daß sie eine schräge Richtung erhielten und im Grundriß die Fig. 119a bildeten. Ein Vergleich derselben mit Fig. 119b läßt leicht erkennen, wie sehr die Beleuchtung des Innern dadurch gewinnen mußte, daß bei dieser Anordnung die einfallenden Lichtstrahlen sich über einen bei weitem größeren Raum verbreiten konnten. Ein ausgiebigeres Einfallen des Lichtes wurde auch noch befördert durch die Abschrägung der

Fenstersohle (d. i. der unteren Fläche der Fensteröffnung) nach innen, während

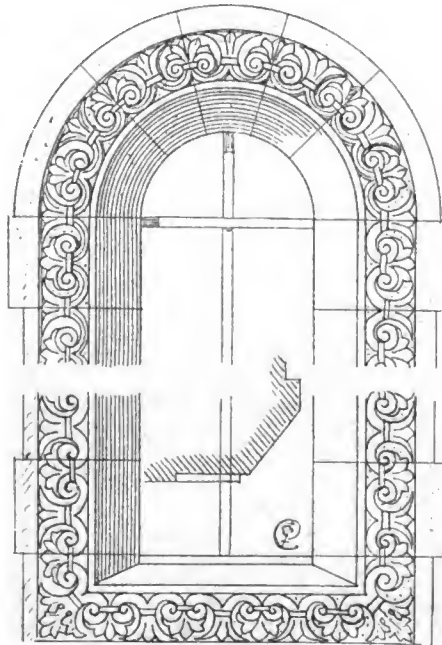


Fig. 120.
Fenster der Kirche zu Rosheim im Elsaß.

eine entsprechende äußere Schräge das Regenwasser schnell ablaufen ließ. Zur Veranschaulichung verweisen wir auf Fig. 90, 94, 97. Seitdem die Verglasung der

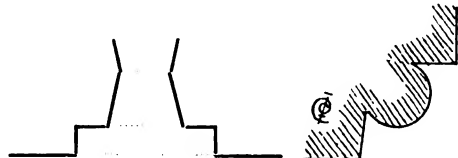


Fig. 121.

Fig. 122.
Fensterprofil der Kirche zu Rosheim.

Fenster üblich wurde, namentlich seit dem 12. Jahrh., werden die Fenster auch wieder größer, ja nehmen manchmal sehr bedeutende Maßverhältnisse an.

Wie man in der Zeit der romanischen Bauweise dem Neußern der Kirche immer mehr Aufmerksamkeit zuwandte und es mit dem Innern auch bezüglich der

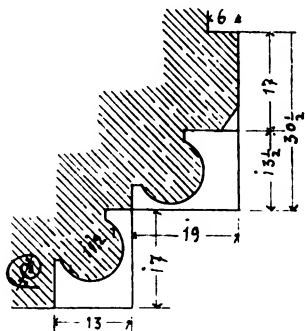


Fig. 123.
Portal am Münster zu Schlettstadt.

Ausschmückung in Uebereinstimmung zu bringen suchte, so erstrebte man vor allem eine reichere Gestaltung der Fensteröffnungen. Eine sehr schöne Art der Verzierung bietet uns Fig. 120. Wie der eingezeichnete Grundriß des auf Einsetzung einer Verglasung eingerichteten Gewändes zeigt, ist letzteres stark nach außen abgechrägt, wodurch das Fenster schon an Bedeutsamkeit gewinnt; noch mehr aber gewinnt es durch das breite mit flacherhabenem Blattwerk geschmückte Band, welches sich rings herumzieht und es wie ein Rahmen umgibt. Es sei noch besonders darauf hingewiesen, daß die Gewände nicht hohe Steinpfosten sind, wie in Fig. 115 und 116, sondern aus Schichten von Mauerquadern bestehen, welche auf ihrem natürlichen Lager ruhen — die



Fig. 124.
Fenstergliederungen der Kirche zu Rodheim.



Fig. 125.

das ganze Mittelalter hindurch am meisten übliche Anordnung.

Die eben erwähnte Verzierungsweise ist jedoch nicht die am häufigsten vorkommende.

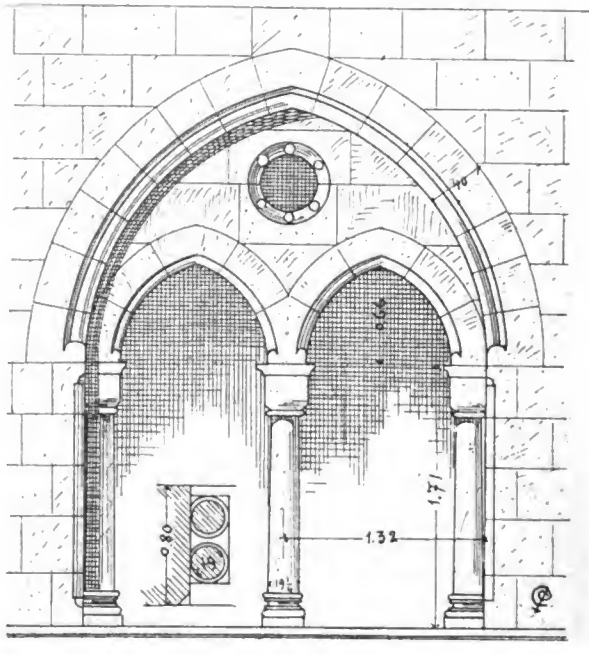


Fig. 126.
Kirchenfenster von der Kirche zu Türckheim bei Colmar (Elsass).

Zu der Regel umgab man — wenn überhaupt über das Nöthigste hinausgegangen wurde — das eigentliche Fenster mit einem zweiten Bogen, hinter dem es zurücklag, so daß sich im Grundriß die Gestaltung der Fig. 121 ergab. In die so entstandenen Ecken setzte man dann weiter ein Säulchen mit Fuß und Kapitäl. Oft setzte sich auf letzteres der einfache Fensterbogen auf, wie in Fig. 94, oft aber setzte sich die Säule über dem Kapitäl fort, um sich als Rundstab um den oberen Halbkreis zu schlingen, eine Bildung, die im Durchschnitt die Fig. 122 ergibt. Werden die Säulchen vermehrt, was jedoch seltener geschieht, so kommt man zu einem Reichthum, wie wir ihn an den Portalen so oft bewundern können. Vgl. den einem Portal entnommenen Grundriß in Fig. 123. Ueberhaupt ist die Portalbildung nur eine reichere Anwendung derselben Verzierungsart und wir begnügen uns darum, auf die weiter unten zu gebenden Abbildungen von Portalen zu verweisen. Einen Schritt weiter kann man noch gehen, indem man den Säulchen wieder ihre Selbständigkeit nimmt und das ganze Gewände in eine Reihe von Rundstäben und dieselben von einan-

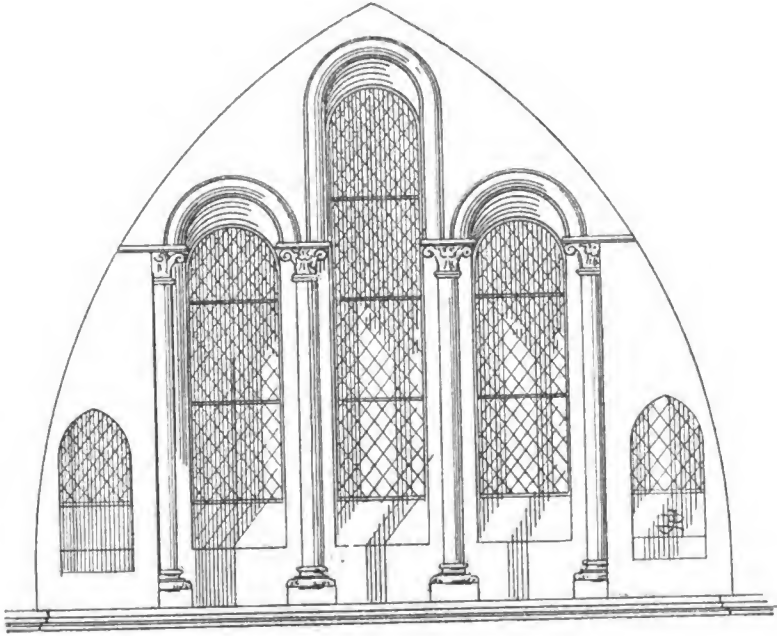


Fig. 127 a.

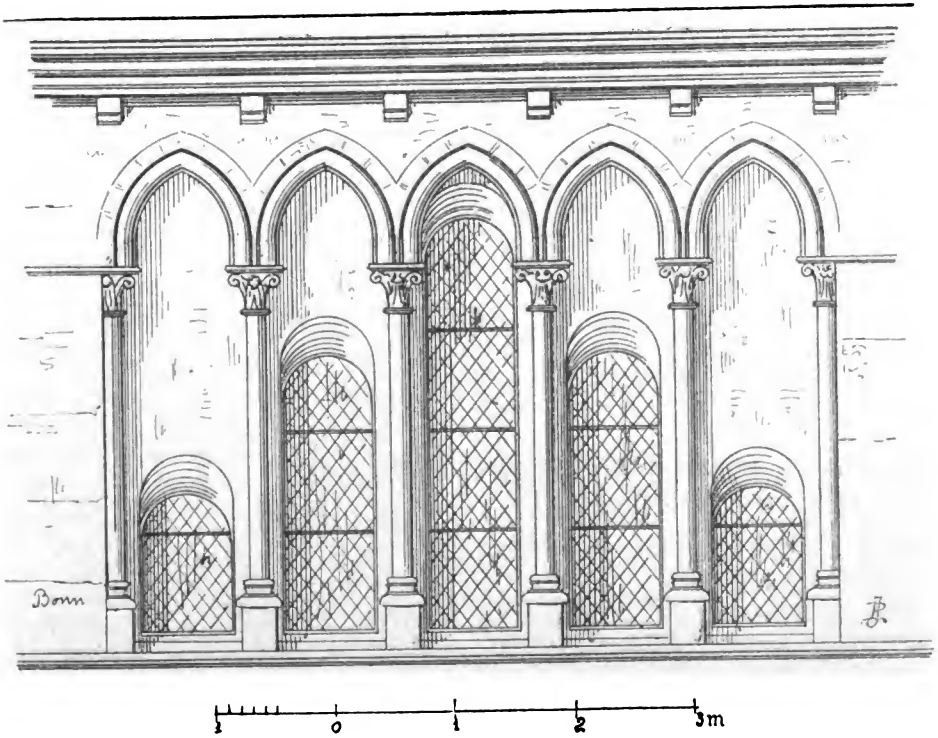


Fig. 127 b.

der scheidenden Hohlkehlen auflöst, wovon Fig. 124 und 125 zwei höchst anmutige Muster darstellen. Noch nach einer anderen Richtung hin wurden im romanischen Stil die Fenster ausgebildet, indem man sie zu zweien oder mehreren in der mannigfaltigsten Weise nebeneinander stellte. Fig. 126 gibt ein, übrigens schon der Zeit des Uebergangs in die Gothik angehöriges Thurmfenster, bei dem die große Oeffnung durch ein mittleres Doppelsäulchen in zwei kleinere Fenster getheilt erscheint, die unter einem gemeinsamen Mauerbogen stehen — eine für Thurmfenster sehr beliebte Anordnung. Das große Bogensfeld ist dann wieder von einer kleinen runden Oeffnung durchbrochen. So stehen oft drei und noch mehr Fenster nach Art einer Säulenstellung nebeneinander, zuweilen unter gemeinsamen Mauerbögen (Blenden), zuweilen ohne solche, zuweilen in verschiedene kleinere Gruppen abgetheilt. Namentlich wo es gilt, bei verhältnißmäßig niedrigen Mauern viel Licht in das Innere zu bringen, sind diese Fenstergruppen sehr am Platze und fast immer sind sie von sehr lebendiger und anmutiger Wirkung. Oft wurde auch bei drei Fenstern das mittlere bedeutend höher hinaufgezogen, oder bei fünf ein dem umschließenden Bogen sich anpassende Abstufung bewirkt. Dies geschah namentlich gern unter großen Gewölben in der Zeit des Uebergangsstiles.

Ein sehr bemerkenswertes Beispiel der letzteren Art aus der Uebergangszeit geben wir in Fig. 127 a, welche die äußere und 127 b, welche die innere Seite eines Fensters im obern Langschiff des Münsters zu Bonn zeigt.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber Ableitungen von Christlichem aus dem Heidenthum.

Von Stadtpfarrer E. Keppler in Canstatt.

(Schluß.)

Und ein so eigenartiges, an Keimen zukünftiger Entwicklung reiches Kultgebäude könnte als bloßer Abklatsch einer Markthalle verstanden werden? Nie und nimmer! Sapientia aedificavit sibi domum (Prov. 9, 1.) Die Idee hat sich das Haus ge-

bant. Es war die Eigenart des christlichen Kultus, dieses geistigsten von allen; es waren die Bedürfnisse der christlichen Gemeinde: sie bestimmten die Grundlinien des neuen Baues, sie bedingten die Raumverteilung. Ein großer geschlossener Raum für den gemeinsamen Gottesdienst; eine Mehrzahl von Schiffen für Trennung der Geschlechter und Stände; ein sicherer erhöhter Ort für Darbringung des hl. Opfers; gesonderte Plätze für die Büsser: das alles war im Bedürfnis begründet und dieses Bedürfnis erzeugte mit innerer Notwendigkeit und gestaltete die christliche Basilika, wie sich die Seele den Leib gestaltet. Jeder Versuch, sich das christliche Gotteshaus im Ganzen oder im Einzelnen durch bloß äußerliche Nachahmung entstanden zu denken ist darum zum voraus falsch und verkehrt. Nicht deswegen haben wir den erhöhten Altarplatz, weil auch die Götzenaltäre auf einem Podium standen; nicht deswegen haben wir einen Altarstein, weil die Heiden ihre Altäre aus Stein erbauten; nicht deswegen haben wir die Chorabsis, weil auch der griechisch-römische Tempel mitunter in eine concha auslief; sondern aus inneren Gründen. Nicht deswegen haben wir das Weihwasser, weil schon die Griechen ein solches gebrauchten: vielmehr weil wir aus der Idee der kirchlichen Benediction heraus Weihwasser hatten und haben mußten, waren wir in der Lage, selbst altgriechische Weihwassergefäße sogar „umverkehrt, nur durch biblische Sprüche eingeweiht in die christliche Kirche“ herüberzunehmen (Pfannen Schmid a. a. O. S. 27 f.) und deshalb mußte natürlich auch das Aspergill dem griechisch-römischen Perirrhanterium gleichen. (Ebend. S. 33). Nicht deswegen verdreifachte man das Schiff der Kirche, weil schon die römische Markthalle diese Einrichtung hatte — sie hatte sie nämlich nicht — sondern weil das Bedürfnis mehrere Schiffe forderte und diese Mehrzahl nur durch Säulen herzustellen war, deshalb waren zwei Säulenreihen ein integrierender Bestandteil des christlichen Basilikenbaus und deshalb konnten sogar Säulen von heidnischen Profan- und Tempelbauten in jenen eingefügt werden. Nicht deshalb endlich hatte die älteste christliche Basilika ein Atrium, weil schon

der Tempel der Heiden ein solches aufwies, sondern: weil die Idee der Heiligkeit des Ortes die Rückwärtsstellung der Büßer gebot, darum lag die Errichtung einer Vorhalle (wie weiland auch bei dem jüdischen Tempel) in der Natur der Sache und mußte sich dieser Teil mit seinen Schranken und seinem Reinigungsquell (piscina, mit dem „ehernen Meer“ der Juden zu vergleichen!) dem Atrium des griechisch-römischen Tempels ähnlich gestalten. — Darum verlor aber auch die Basilika mit der Umgestaltung der alten Busßpraxis ihre Vorhalle. — Es ist also unbegreiflich, wie Pfannenschmid einen direkten (!) Zusammenhang zwischen Heidnischem und Christlichem darin sehen kann, wenn abgebrochene Füße altgriechischer Weihwassergefäße sich noch häufig als Stützen des Altars in griechischen Kapellen erhalten haben, die auf dem Platze antiker Heiligthümer stehen (a. a. O. S. 27), als ob diese Altäre deshalb auf heidnischem Grunde ständen, weil sie zufällig auf „heidnischen“ Füßen stehen! Da faßt doch unser Blunt den Begriff des „direkten Zusammenhangs“ viel tiefer, und insoweit muß man ihm recht geben, wenn auch weiter nicht! Um nämlich den Katholizismus in direktestem Zusammenhang mit dem Heidenthum zu zeigen, stellt er ihn (sogar seinem Wesen und Inhalt nach!) als Auswuchs — der Götzentempel dar! Als nach Schluß der Verfolgung die Christen in den heidnischen Kultstätten sich heimisch machten, da konnte die Erinnerung an die Zeremonien, welche hier stattgefunden und deren Zeugen sie vielleicht selbst noch gewesen, da konnten „die Gemälde und Statuen von zu herrlicher Arbeit, als daß man sie hätte zerstören sollen, die zahllosen Altäre und Rauchpfannen und Dreifüße und Votivgaben und tausend andere Gegenstände mehr“ nicht ohne Einfluß auf die religiösen Ansichten und Uebungen der Eindringlinge bleiben. Unterjocher der Heidentempel, wurden sie von ihnen unterjocht und bildeten sich unmerklich nach ihnen um. („Was Wunder also, wenn die jetzigen Orte gottesdienstlicher Verehrung so viele auffallende Züge der Aehnlichkeit mit denen aus heidnischer Zeit an sich tragen!“ Blunt S. 79). Aber das Gegentheil ist

wahr! Die Christen bildeten einige wenige heidnische Stätten — denn es handelt sich nur um vereinzelte Fälle — nach ihren Ideen um. Weit entfernt, dem heidnischen Geiste, welchen sie doch 3 Jahrhunderte lang bis auf's Blut bekämpft, sich gefangen zu geben, merzten sie alles eigentlich Heidnische — aber Altäre und Rauchpfannen, Dreifüße und Votivgaben sind eben nichts eigentlich Heidnisches! (wären sie es, fänden wir sie nicht im Salomonischen Tempel, in der Stiftshütte, ja schon am Anfang der Menschengeschichte!) — sorgsam aus und durchtränkten die wenigen für ihre Religion tauglichen und darum in deren Dienst herübergenommenen heidnischen Stätten so sehr mit christlichem Geiste, daß, wenn z. B. ein alter Römer, von den Todten zurückgekehrt, in das christianisierte Pantheon eingetreten wäre und an der Stelle des Donnerers das Kreuz mit dem sanftesten Schlachtopfer; anstatt der wollüstigen Venus die matellose Jungfrau; den verzeihenden Stephanus als Ersatz für den rächenden Kriegsgott erblickt haben würde, er sogleich den Eindruck einer von der heiligen Himmelweit verschiedenen Religion gewonnen hätte — während derselbe in dem größten protestantischen Tempel (St. Paul in London) mit seinen Denkmälern menschlichen Stolzes samt deren unvermeidlichem Zubehör von Flußgöttern und Siegesgöttinnen nothwendig auf den Gedanken kommen mußte, es sei noch alles beim alten. (Vgl. Wiseman Abh. I. 230). Hic Rhodus, hic salta! Da hätte Blunt Heidenthum riechen sollen. Aber er sieht nur den Splitter in seines Bruders Auge, den Balken in seinem eigenen Auge sieht er nicht!

Also von dem Einfluß des Heidentempels blieb der christliche Gottesdienst frei. Umgekehrt wuchs aus dem Wesen des christlichen Gottesdienstes das christliche Gotteshaus hervor. Beweis schon die Katafomben. Finden sich nicht schon dort keimartige Anfänge dessen, was später sich am Lichte der Sonne so fröhlich entfaltete? Finden sich nicht schon dort, soweit es die Enge des Raumes erlaubt, gewisse Eigentümlichkeiten der altchristlichen Basilika vorgebildet, wie: getrennte Räume für beide Geschlechter, distinguirter Platz für den Klerus, erhöhte Stellung des

Altars und zwar öfters in einem Anbau (Exedra), der, wie man nachgewiesen, auch eine kreisrunde absidale Ausladung haben konnte? — und doch war damals von einer Nachahmung der heidnischen Tempel gewiß nicht die Rede. Den Katakombenkirchen oder Krypten nachgebildet waren die Cellae coemeteriales, die ersten eigentlichen Kultstätten über der Erde. Auf quadratischer oder kreisrunder Basis erbaut, luden sie in eine, oft auch in drei halbkreisförmige Absiden aus, welche entweder flach gedeckt oder mit Kuppelgewölben überdacht waren. Damit war das Hauptstück der christlichen Basilika, der Chorraum, fertig. Man war sich bewußt, daß es nur erst Stückwerk sei, darum ließ man, wie jetzt unzweifelhaft nachgewiesen, die vierte Seite meist ganz offen und unvermauert. Während nun in der bedeckten und nach der vierten Seite hin offenen Cella die heiligen Geheimnisse gefeiert wurden, stand das Volk im Freien, nur durch provisorische Schranken eingetheilt und zusammengehalten. Diese offene Area nach Maßgabe der Bedürfnisse einzubauen und mit dem Chorchaupt zu einem Ganzen zu verbinden: das war nun die Aufgabe des christlichen Baumeisters. Zur Lösung derselben benützte er selbstverständlich die technischen Errungenschaften und Hilfsmittel seiner Zeit und die konstruktiven Vorbilder, welche ihm religiöse und profane Bauten namentlich für Herstellung eines weiten ummauerten Raumes, für Wölbung und Säulenstellung an die Hand gaben. (Konnte er diese doch um so eher benötigen, als er vielleicht selbst kurz vorher heidnische Bauten hatte ausführen helfen!) Es ist dieses aber kein Abhängigkeitsverhältniß (weil der christliche Bau, wie gesagt, seine eigenen urwüchsigcn Wurzeln hat); es sind dies nur Anknüpfungspunkte technischer und historischer Art, so wie jede spätere Entwicklung sogar ohne es zu wissen an Früheres anknüpft. Man betone nur nicht bloß die Anknüpfungspunkte zwischen heidnischer und christlicher Baukunst, sondern erforsche auch das, was beide trennt, und man wird nach gewissenhafter Abwägung zugestehen: was sie trennt, ist innerlich und wesentlich, was sie verknüpft, nur äußerlich und nebensächlich. „Aus seinem eigenen Geist er-

schuf das junge Christenthum noch keine Kunst“. Nein! Aber kaum hatte sich dieser Geist den Fesseln einer dreihundert-jährigen Verfolgung entrafft, unter deren Druck er erstarrt war, da erzeugte er aus sich ein Bauwerk so zielbewußt, so selbstständig, so neu wie nur irgend ein griechisch-römischer Bau: und dieses für alle Zukunft bedeutungsvolle und fruchtbare Bauwerk war die christliche Basilika. So gilt auch hier: *Ecce nova facio omnia!*

Indessen setzt unser Enfant terrible seine Vergleichungsarbeit unentwegt fort. Ueberall sieht er nur Ähnlichkeiten, die Unterschiede verschluckt er. So wird er sich doch die Gelegenheit nicht entgehen lassen, Dione, die schwarze Göttin der Unterwelt und andere Nachtgötter mit den schwarzen Marienbildern zusammenzustellen, dergleichen in zahlreichen Wallfahrtsorten, wie zu Voretto, Einsiedeln, Altdöding, Neapel und Bux verehrt werden? (Wenn auch der Kerzenrauch viel erklärt; wenn außerdem gewisse schwarze Bilder der Stelle Cant. 1, 4: *Nigra sum sed formosa* ihr Dasein verdanken — verbindet ja auch Konrad von Würzburg diese beiden Begriffe mit der Mutter Gottes:

daß du schwarz und schöne sist,
vil gut urkund du des gist! —

so ist doch möglich, daß ursprünglich hie und da eine schwarze Statue der alten Göttin von den ersten Heidenbekehrern als Bild der Madonna substituiert wurde, welche ja auch wie jene den Halbmond unter den Füßen hat. Vgl. Sepp I, 425 und 433.) — Ferner wird er wohl die an romanischen und gothischen Kirchen so beliebten Darstellungen des Thierkreises nicht übersehen und sie mit den uralten kosmogonischen Vorstellungen verknüpfen, die schon an den indischen Tempeln ihre Eindrücke hinterlassen haben? Er wird auf die Teufelskrähen, Riesen und Zwerge alter Kapitäle verweisen, in denen (wie in ihren Vorgängern, den Titanen und Kabbiren des Alterthums) die einst wilden, dann aber unterjochten und zum Halten und Tragen des Welttempels gezwungenen Urgewalten und Erdkräfte versinnbildet sein sollen? In den Thiergestalten, welche die Phantasie des Mittelalters an Kapitälen, Giebeln, Gallerien anzubringen pflegte, wird er sicherlich Anklänge an

ähnliche Ausgeburten der heidnischen Mythologie erkennen, welche ihrerseits an die Pterodaktyli und Ichthyosauri der Vorzeit anschließen. Er wird endlich seine Beobachtungen zusammenfassen in den Satz: Der christliche Tempel ist wie der heidnische (und, fügen wir bei, auch wie der Salomonische, vgl. Sepp III. 192) eine Abbildung des Weltalls! — Doch nein! fürchten wir nicht, daß Blunt diese unsere Erwartungen erfülle, so berechtigt sie sein mögen! Allen nur irgendwie Begründeten geht er ängstlich aus dem Weg, um uns dafür die kindischsten Parallelen aufzutischen. Wahrlich mit Unrecht bezweifelt er, ob „der Genuß seines Büchleins dem Leser ebenso großes Vergnügen machen werde, als dem Verfasser das Niederschreiben desselben gewährt habe!“ Man höre und staune! „Wie ehemals viele Tempel einer und derselben Gottheit unter verschiedenen Benennungen geweiht waren, so gibt es nun viele Kirchen, die einem und demselben Heiligen oder der Madonna gewidmet und nur durch einen Beinamen unterschieden sind. So war im alten Rom ein Tempel der Venus Calva, V. Verticordia, V. Capitolina und so finden wir im heutigen Rom eine Kirche Sa. Maria degli Angeli, di Araceli, della Consolazione u. s. f. Die heidnischen Tempel waren ferner zwei Gottheiten zugleich geweiht wie dem Castor und Pollux, der Venus und dem Cupido; auf gleiche Weise (?) finden sich Kirchen, die dem St. Vincentius und Anastasius, Jesus und der Maria gewidmet sind. Die christlichen Titel sind oft ein bloßer Abklatsch der heidnischen. Der Tempel des Romulus und Remus heißt Cosmo und Damien (sic!), die nicht bloß Brüder, sondern Zwilling Brüder waren. Das alte Templum Salutis ist heute, wie man annimmt, durch die Kirche San Vitale ersetzt: ein wenn nicht bloß eingebildeter Heiliger, doch wenigstens ein solcher, welcher dem Namen Salus wenig Gewalt anthat. Die Thüren der heidnischen Tempel waren gewöhnlich von Bronze: dasselbe Metall wird gewöhnlich zu den italienischen Kirchenthüren verwendet. Die alten Tempel hatten ihren Gemäldeschmuck wie die Kirchen in diesen Ländern; es ist gewiß, daß diese Sitte, so allgemein sie auch sein mag,

von den Heiden entlehnt ist.“ (S. 92.) „Auch haben dieselben Umstände, welche den Bau so vieler Tempel heranzieht, auch zur Errichtung von Kirchen mitgewirkt: viele waren Geldbörsen, andere dienten als Denkmäler wichtiger Ereignisse; endlich wurden manche zur Aufbeahrung besonderer Heiligthümer erbaut. . .“ Doch genug dieser Athernheiten! Wir hätten gerne den Leser damit verschont, wenn sie nicht immer und immer wieder in gelehrten und ungelehrten Schriften auftauchen würden. Aber sehen Sie denn nicht ein, gelehrter Doktor, daß nach dem Stammbaum, welchen Sie aufstellen, alle Arten von Gebäuden unter sich und mit den Tempeln der Heiden stammverwandt wären: der Salomonische Tempel wie der Stein Jakobs, die Wiener und Berliner Botivkirche und die Petersburger Sühnekapelle? Qui nimium probat, nihil probat! — Zu den über das Ziel hinauschießenden und darum nichts beweisenden „Beweisen“ gehört auch folgender: „Was die Ceremonien des heidnischen Gottesdienstes ganz besonders auszeichnet war ihr dramatischer Charakter. . . Die heutigen Italiener haben es in der Dramatisirung ihrer religiösen Gebräuche ihren Vorfahren völlig gleich gethan: folglich. . .“ Nun wir kennen schon die Folgerung, welche Herr Blunt daraus zieht. Er sieht nicht ein, daß diese Folgerung nur dann Grund hätte, wenn die Anlage zum Dramatischen überhaupt und die dramatische Anlage des Gottesdienstes insbesondere etwas wesentlich Heidnisches wäre. — Ueberhaupt genügen, um derartige Gelehrsamkeit zu widerlegen, die einfachsten Grundzüge der Logik, z. B.: Si duo faciunt idem, non est idem. „Im christlichen wie einst im heidnischen Rom küßt man die Gegenstände frommer Verehrung; im christlichen wie einst im heidnischen Rom pflegt man vor den Bildstöcken zu singen und einfache Melodien zu spielen; hier wie dort kommen Prozessionen, Lichter, Kränze, Weibrauch vor: also ist die Religion hier wie dort dieselbe.“ — Geradeso antwortet Wiseman, wie Macebonien und Monmouth dasselbe sind, weil ein Fluß in Macebonien und ein Fluß in Monmouth ist! Deshalb sagt schon der hl. Augustinus: Habemus quaedam cum gentibus com-

munia sed finem diversum. (Contr. Faust. XX, 20.) — Qui bene distinguit, bene docet. „So wie einst Mars Rom, Diana Syrakus und Ceres Henna beschützten, so sind nun die Heiligen Petrus, Lucia, Johannes die Patrone dieser Städte.“ (S. 54.) Nein, eben nicht so — sondern anders! Dieses so kennzeichnet so recht den Mann, welcher nicht zu unterscheiden weiß. — Similia similibus. Wer wird denn „die Klingeln oder Schellen, insofern sie bei der Messe gebraucht werden“, mit den Glöckchen zusammenwerfen, „die man den Schafen, Ziegen, Ochsen und Pferden an den Hals hängt“? Oder wer wird die heidnisch-abergläubische Ansicht von der Zauberkraft der tintinnabula ohne weiteres auf die gleiche Stufe stellen mit dem sehr vernünftigen, wohlbegründeten Glauben an den schützenden Einfluß geweihter Kirchenglocken bei Gewittern? Natürlich unser Konfusionsrat, der auch höchst ungalant das Korallenhalsband einer christlichen Frau ebenso heidnisch findet wie die Schelle, welche ein gewisser Elephante auf einem Basrelief im Vatikan am Halse trägt! — Noch ein altchristliches Stück findet er in der Vatikanischen Bibliothek, von welchem er wörtlich folgendes bemerkt: „Ein Stück Metall in der Form einer Handhabe läuft in zwei breite, dünn geschlagene Streifen aus, woran vier Glöckchen an jedem hängen. Eine leichte Wendung der Hand mußte also natürlich die acht Glöckchen in Bewegung setzen. Das Auffinden eines solchen Werkzeugs ist also ein Beweis, daß sein Gebrauch in der Kirche nicht aus neuerer Zeit ist, und folglich für die Vermuthung spricht, daß es seinen Ursprung dem Heidenthum verdankt.“ (S. 105.) Gibt es ein köstlicheres post hoc, ergo propter hoc? Welch herrlicher Schluß! Und welch herrliches Deutsch! Unser Cambridger Doktor mag sich dafür bei seinem Uebersetzer bedanken. — Wann wird man endlich einsehen, daß Mangel an Logik für den Archäologen gerade nicht förderlich ist?

So weit waren unsere Erörterungen gediehen und wer weiß, wie weit sie sich noch fortgesponnen, hätte nicht folgende lakonische Postkarte uns jäh aus dem Reich unserer Träume gerissen: „Gehen Sie nach Weinsberg, aber etwas plötzlich!“

Ich gieng, sah und schrieb folgendes: Mein Herr! Ich hoffte, Ihr Bestiarium mit einem neuen Wunderthier, nämlich der „Weinsberger Schlange“ schmücken zu können. Diese Hoffnung sollte sich nicht erfüllen. Als Ersatz übersende ich Ihnen diese Abhandlung, welche nachgerade selbst zur langgezogenen Schlange geworden. Da sie in sich zurückkehrend ebenso endet wie sie angefangen, nämlich mit Schlangentrachtungen, gleicht sie auf und nieder der ägyptischen Schlange Sescha und Ananda, welche (als Sinnbild von dem ewig in sich zurückkehrenden und sich von neuem erzeugenden Kreislauf des Lebens, vgl. Sepp I. 55) sich selbst in den Schwanz beißt. Der Weinsberger Schlange dagegen fehlt sowohl Kopf als Schwanz; als das, was dazwischen: kurz soviel als alles, was zu einer ordentlichen Schlange gehört. An der Abschragung der Thüre ist nichts weiter zu bemerken, als eine defekte Stelle hüben und drüben. Ob sich hier einmal eine Verzierung befunden, ist fraglich; jedenfalls war es nicht der Kopf und nicht der Schweif, da sich die beschädigten Stellen immerhin drei Fuß unter der angeblichen Schlange, ganz nahe am Boden befinden und mit jener nie in Verbindung gestanden sein können. Die angebliche Schlange ist überhaupt ein — Rundstab, nicht anders als der Rundstab an jeder attischen Basis. Nicht einmal die Wunderhand eines Moses vermöchte ihn zur Schlange zu verwandeln, viel weniger der Finger eines Heilbronner Archäologen! Dieser wurde durch den jungen phantasievollen Architekten (in der Zeitschr. d. Ver. für württemb. Franken Jahrg. 1878 S. 207) irregeleitet, Sie durch ihn und ich durch Sie. Schade für meinen geistreichen Erklärungsversuch! Wer wird aber auch einem heutigen Archäologen glauben! Uebrigens errando didicimus. Ihr getreuer
RELPEK.

Anton v. Gegenbaur

und die Ausstellung seiner Werke zu Wangen im Allgäu.

Von Kaplan Brinzinger.

Gegenüber der Hospitalkirche zu Wangen im Allgäu liegt etwas rückwärts von der Hauptstraße ein kleines, bescheidenes, hübs-

ches Häuschen. Am 6. März d. J. trug es ein Festgewand, es war mit kleinen Tannen, mit Blumen und Kränzen geziert, denn an diesem Tage wurde zu Ehren des trefflichen Mannes, der daselbst vor 87 Jahren das Licht der Welt erblickt hat, eine durch Vermittlung und Veranlassung eines Komite (bestehend aus den Herren Oberamtmann Mesmer, Stadtschultheiß Trenkle und Stadtbaumeister Spieler) im Atelier der Bronzwaarenfabrik von Paul Stoß u. Cie. in Stuttgart gegossene, jetzt an der Außenseite jenes Häuschens angebrachte einfache, sehr hübsche Gedenktafel enthüllt mit der Inschrift: „Geburtshaus des Joseph Anton v. Gegenbaur, kgl. württemb. Hofmalers, geb. den 6. März 1800, gest. zu Rom den 31. Jan. 1876.“ Im obern Saal des sogenannten Kornhauses zu Wangen wurde zugleich auf einige Wochen eine Ausstellung von Werken Gegenbaur's eröffnet, welche eine Sammlung von etwa 52 Delgemälden und 40 Nummern kleiner Aquarelle, Tusch-, Kreide-, Bleistiftzeichnungen des Gefeierten umfaßte. Einem an uns ergangenen Wunsche der Redaktion unseres „Archivs“ entsprechend, möchten wir es bei diesem Anlaß versuchen, unsern Lesern, unter denen sich viele Freunde und Verehrer des verehrten Meisters befinden, zuerst das auch kunstgeschichtlich

Literatur: Nekrolog von Wintterlin „Schwäb. Chronik“ 1876, 92 und „Allgem. deutsche Biographie“ 8, 496. Nekrolog im „Staatsanzeiger“ 1876, 34. Jugendbiographie im „Wochenblatt“ von Wangen 1854, 23, 25. Nagler und Seubert, Künstlerlexika. „Fresken Gegenbaur's im Residenzschloß“, (ohne Druckjahr) Hallberger, in 12^o und Eggers, Deutsches Kunstblatt 1854, 24.

sehr interessante Bild von Gegenbaur's Leben und Werken in einer gebrängten Skizze vorzuführen, sodann aber hieran anknüpfend, über die erwähnte Ausstellung kurz Bericht zu erstatten.

I. Gegenbaur's Leben und Werke.

Das bekannte Wort Göthe's im Tasso: „Es bildet ein Talent sich in der Stille“ — es gilt ganz und voll auch von der Jugendgeschichte unseres Künstlers, welche wir nach dem zuverlässigen Bericht eines seiner Jugendfreunde (s. „Wangen. Wochenblatt“ 1854) im folgenden zuerst schildern werden. Joseph Anton v. Gegenbaur ist geboren den 6. März 1800 zu Wangen im Allgäu, als Sohn schlichter, katholischer Bürgerleute. Sein Vater Stephan war Spitalverwalter, ein strenger aber vernünftiger Mann, der dem aufsteigenden Talente seines Sohnes niemals Gewalt anthat, seine Mutter Magdalena geb. Rudhard dagegen hätte ihn am liebsten zum geistlichen Stand bestimmt u. sah des-



wegen anfangs seine Neigung zur Malerei nicht gerne. In der deutschen Schule war der begabte, feste und muthwillige junge Gegenbaur allen seinen Mitschülern voran und erhielt bei den alljährlichen Visitationen um seiner schönen Handschrift willen stets den ersten Preis. Im achten Jahr schon malte er mit dem Griffel eine Hirschjagd auf seine Schreibtafel, mit 12 Jahren Federzeichnungen. Ein Schreibereibesitzer versprach seinem Vater, den Knaben in einem Jahr soweit heranzubilden, daß er täglich wohl 2 Kronenthaler verdienen könne. Außer der Schule schrieb

jetzt der junge Gegenbaur, daß ihm oftmals die Finger steif wurden, Nachts aber trieb er mit Feuereifer das Zeichnen. Wegen eines Augenleidens und bei dem sichtlichem Widerwillen des Knaben gegen die Schreibstube kündigte jedoch der Vater bald diese Inzipientenstelle. Ein Schulinспекtor erkannte in Gegenbaur zuerst den hochbegabten Zeichner bei einer Schulprüfung, und empfahl ihn in einer Eingabe nach Stuttgart bei König Friedrich, welcher eine Freistelle an der Porzellanfabrik zu Ludwigsburg huldvollst in Aussicht stellte. „Ich will aber kein Hafner, sondern nur Maler werden“, antwortete der entschlossene, selbstbewußte junge Künstler. Von Schreibstube und Porzellanfabrik blieb er nunmehr glücklicherweise sein Leben lang verschont. Er sollte und durfte jetzt Maler werden. Er kam nunmehr aus der deutschen in die lateinische Schule und behauptete auch hier den ersten Platz. Deßhalb Joseph Gebhard Weiß in Wangen, ein wohlgesinnter, gebildeter, kunstfreundlicher Mann († 1825 30. Oktober), wurde jetzt sein Beschützer, er gab ihm Kupferstiche und Gemälde zum Kopiren; auch Partikulier Morß nahm sich seiner an. Ersten Unterricht im Zeichnen und Malen erhielt er bei dem wackeren talentvollen Maler des Städtchens, Jakob König, der bald in dem jungen Vogel einen Abler erkannte. Das Opfer des Abel und Abraham sowie Kains Brudermord waren seine ersten Delmalereiversuche. Der früher so muthwillige Knabe wurde jetzt immer ernsteren Sinnes. Mit 15 Jahren kam der junge Kunstleve nach München an die Akademie zu Professor Robert v. Langer (gest. 1846). Er erhielt dort zuerst zwei Monate lang streng systematischen Unterricht im Zeichnen, dann drei Jahre lang in der Malerei. Bei einem Besuch in der Heimat begab er sich 1820 zum berühmten Bildhauer Johann Heinrich v. Dannecker (gest. 1841), Professor der Kunstschule zu Stuttgart, um zum Zweck weiterer Studien wenn möglich ein Staatsstipendium zu erlangen. Langers Empfehlungsschreiben machte auf Dannecker Anfangs wenig Eindruck, als ihm aber Gegenbaur sein erstes künstlerisches Delgemälde St. Sebastian (jetzt in der Stadtkirche zu Wangen als Geschenk des Meisters) und die zwei Portraits sei-

ner Eltern zeigte, klopfte er ihm mit seiner gewaltigen Bildhauerfaust auf die Schultern mit dem Rufe: „Bravo, das sind Empfehlungen; warum haben Sie mir diese nicht gleich vorgelegt?“ Er fühlte bald aus Gegenbaur den künftigen großen Maler heraus, zeigte dessen Bilder dem König und nach drei Wochen erhielt der Bittsteller für drei Jahre eine königliche Unterstützung von je 300 Gulden zugesichert, und frohen Muths kehrte Gegenbaur zu seinen Studien nach München zurück, nach deren Ablauf ihn ein Schreiben Danneckers nach Stuttgart berief, der ihn jetzt abermals mit königlicher Unterstützung nach Rom schickte zum Studium der alten Meister und namentlich der Freskomalerei, zu welchem Zweck König Wilhelm ihn später auf seiner damals im Bau begriffenen Villa Rosenstein zu verwenden beabsichtigte. Ein zu München vollendetes Gemälde, Geßnersche Hirten darstellend (jetzt in Friedrichshafen), schickte Gegenbaur als Zeichen seiner Dankbarkeit an den Hof und malte einen Lieblingsgegenstand Danneckers, ein Mädchen ihr Hündchen am Brunnen tränkend. Bald erfolgte eine Anweisung von je 700 Gulden für einen 3jährigen Aufenthalt in Rom. Entzückt und voll ahnungsvoller Erwartungen eilte jetzt Gegenbaur 1823 nach Rom und studirte die alten Italiener, mit besonderer Vorliebe aber die Stangen Raphaels, (eine Skizze von Savonarolas Kopf aus der Disputa in Bleistiftzeichnung ist jetzt noch im Kupferstichkabinett zu Stuttgart), die ihm mehr anzogen als die Arbeiten der ihm besreundeten Nazarenen in Villa Massimo. Sein erstes in Rom auf die Wand seines Ateliers gemaltes Freskobild war „Herkules und Omphale“ (Oelfskizze und Karton in der Stuttgarter Staatsgalerie), von Thormaldsen angekauft, jetzt in Kopenhagen. In Rom malte er auch 1824 Adam und Eva, 1825 Moses Wasser aus dem Felsen schlagend, worüber wir später ausführlicher referiren werden. Im November 1826 übernahm nun Gegenbaur nach seiner Rückkehr aus Rom die Ausmalung der Kuppel im Festsaal des Landhauses Rosenstein und wählte hiezu als Stoff die Fabel des Apulejus von Amor und Psyche. In den Pendantis der Kuppel malte er 4 Scenen dieser Mythē, im beleuchteten Kuppelraum

die Aufnahme der Psyche und deren Hochzeit mit Amor im Olymp, hellenische Lichtbilder voll Holdseligkeit, Grazie und Harmonie, die zum Besten gerechnet werden dürfen, was in jener Zeit auf dem Gebiet der Freskomalerei geleistet wurde. Im Lesezimmer der Königin malte er die vier Jahreszeiten und eine Aurora, als schwebende Mädchenfiguren. Außer dem jährlichen Gehalt von 700 Gulden erhielt Gegenbaur nach Vollendung dieses Werks ein Honorar von 1600 Gulden.

Abermals eilt er im Jahre 1829 nach Rom auf weitere 6 Jahre; für die Wilhelma, hieß es, werden seine Dienste später verwendet werden. Bald aber war der bescheiden vorhandene Gelbvorrath erschöpft und Noth und Besorgniß um die Zukunft stellte sich ein. Damals erfand nun der strebsame, sinnreiche Künstler die transportablen Fresken, ausgeführt auf der hiezu mit Kalk, Sand und Gips grundirten Leinwand welche Gemälde hernach sowohl in Rahmen gefaßt, als in die Wand eingelassen werden konnten. (Die Marienkirche in Stuttgart besitzt eine Madonna mit Kind in dieser Art gefertigt, jetzt in die Wand der Sakristei eingelassen, oberhalb der Thüre zur Paramentenkammer, ein Geschenk des deutschen Konsuls in Rom aus Gegenbaur's Nachlaß. Das zarte anmuthige Bild ist 85 cm hoch, 65 cm breit; das Gewand der Madonna ist roth, der Mantel blau mit grünem Futter, ihr Haupt mit dem Kopftuch bedeckt, das Kind stehend, unbekleidet, nur mit weißer Leibbinde umhüllt, vom kreuzförmigen Heiligenschein umstrahlt, die rechte Hand ausgestreckt, die linke von der Mutter gehalten). Ein kunstsinziger reicher Engländer Talbot kaufte die Wiederholung von „Herkules und Omphale“ um 100 Louisdors, nach seinem Tod verkaufte dessen Wittve dieses werthvolle Gemälde um hohen Preis an Prinz Albert von England. Viele Madonnen und Aphroditen, al fresco und enkaustisch von Gegenbaur gemalt, wanderten jetzt über den Kanal und in den Besitz reicher Kunstmäzene. Auch der englische Kardinal Weahst in Rom bestellte sich eine Madonna, welche er Seiner Heiligkeit Papst Gregor XVI., dem sie außerordentlich gefiel, später zum Geschenk machte. Talbot hatte den Meister wiederholt eingeladen, mit ihm nach England zu gehen, aber das

englische Gold verlockte letzteren nicht, der Aufenthalt in der ewigen Stadt war ihm angenehmer.

Im Herbst 1834 weilte König Wilhelm von Württemberg auf einer italienischen Reise auch in der Nähe Roms, in Civitavecchia. Gegenbaur machte dafselbst seine Aufwartung und wurde huldreichst empfangen mit der Versicherung, daß er voraussichtlich bald in der schwäbischen Heimat Verwendung finden würde. Im Sommer 1835 besuchte er seinen Vater in Wangen und wurde bei dieser Gelegenheit nach Stuttgart berufen zu einer Audienz bei König Wilhelm, der ihn zum königlich württembergischen Hofmaler ernannte und beauftragte, zwar nicht die Wilhelma, sondern einige Säle des Residenzschlosses zu Stuttgart mit Fresken zu schmücken, welche Aufgabe mehr und mehr sich erweiterte und den Meister von jetzt an gegen 20 Jahre lang beschäftigen sollte. Mit diesem Abschnitt seines Lebens beginnt die höchste Blütezeit und der Glanzpunkt seiner Künstlerschaft. Der Hofmaler wählte drei Cyklen von 16 Fresken aus der romantischen, thatenreichen, mittelalterlichen Geschichte der drei großen württembergischen Grafen Eberhard, nämlich aus dem Leben Eberhards des Greiners, genannt Raufschbart, Eberhards im Bart, des späteren ersten Herzogs, und Eberhards des Erlauchten. Am 27. April 1836 hatte Gegenbaur schon die ersten Vorschläge genehmigt erhalten, wie aus einem Schreiben desselben sich ergibt, das im Kupferstichkabinett unter seinem Nachlaß aufbewahrt wird. In drei Zeitperioden (1837—41, dann 1842—47 und 1850—54) schmückte er fünf Säle des Residenzschlosses mit diesen herrlichen vaterländischen Geschichtsbildern, den Schöpfungen seines reifen Mannesalters, deren Charakterisirung wir später in Kürze zusammenfassen werden. 1841 nach Vollendung der ersten Fresken in Stuttgart erhielt unser Künstler den Kgl. Württ. Kronorden. 1859—60 schuf er das 40 Fuß lange, 21 Fuß breite Plafondgemälde im weißen Saal der Residenz: „Appollo auf dem Sonnenwagen“ den Morgen heraufführend, mit zwei seitlichen Ovalbildern (Bacchus und Ariadne, Amor und Venus), und mit den vier Elementen: Ceres und Jaseon (Erde), Pluto und Pro-

serpina (Feuer), Aeolus und Aeola (Luft), Neptun und Thetis (Wasser), als Eckbildern. Es ist ein im antiken griechischen Geist konzipirtes Meisterwerk, mit der Grazie der modernen großen Maler ausgeführt, auf Leinwand in Del gemalt und mit Wachsfirniss überzogen. Die Art und Weise der Komposition dieser ätherischen schwebenden Gruppen erinnert vielfach an das berühmte Deckenbild „Aurora“ von Guido Reni im Palazzo Nospigliosi in Rom. (Eine Aquarellskizze der Decke des weissen Saales von Gegenbaur und eine Photographie des Hauptbildes ist im Kupferstichkabinett, die Farbenskizzen sämtlicher Deckengemälde sind in der königlichen Staatsgalerie aufbewahrt.) Außerdem malte unser Meister viele Madonnenbilder für Hausaltäre nach England, auch als Geschenke für seine Freunde. Madonnenaltarbilder von ihm sind in der St. Jodokskirche zu Ravensburg und in der Stadtkirche zu Wangen, eine Kreuzigungsgruppe in der Kirche zu Christazhofen. 1864 fertigte er vier Medaillons im Speisesaal des Schlosses Friedrichshafen. 1873 und 1874 malte er zwei Madonnenbilder, die sehr gerühmt werden, für Ihre Majestät die Königin Olga, ferner schuf er viele mythologische Bilder und endlich eine Reihe vortrefflicher Portraits seiner Gönner, Bekannten und Freunde. Als Künstler und Mensch war Gegenbaur ein lebenswürdiger Charakter, wohlthätig gegen Nothleidende, den Freunden treu, von seinen Umgangsformen, ein heiterer angenehmer Gesellschafter. Seiner Vaterstadt Wangen vermachte er 56 000 fl., der Stuttgarter Kunstschule eine reiche Stiftung zu Reisestipendien für talentvolle junge Künstler. Die Winter seiner letzten Lebensjahre brachte er meistens in seinem geliebten Rom zu, die Sommer in Stuttgart, wo er bis in sein hohes Alter in seinem Atelier in der alten Kanzlei rastlos thätig war. In Rom starb er am 31. Januar 1876, als ein treuer Sohn der Kirche, in Folge eines schmerzlichen Magenlebens, das er mit christlicher Geduld und Ergebung ertrug. Im deutschen Kirchhof neben St. Peter ist sein Grab, geschmückt mit seinem Reliefbildnis in Marmor. In seinem geliebten Rom, im Schatzen der genialen Kuppel Michel Angelos

hat er seine letzte Ruhestätte gefunden. Wenn wir seinen Lebensgang kurz überblicken, so bietet sich uns ein interessantes Bild künstlerischer Entwicklung dar. Mit unwiderstehlichem Drang durch sein Talent schon als Knabe zur Malerei hingezogen, sehen wir den Künstler in rastlosem Fleiß immer größeren Zielen zueilen. Zuerst Autodidakt, lernt er die ersten Anfangsgründe seiner Kunst bei Jakob König, den systematischen technischen Unterrichts erhält er dann in München. Seine ersten Werke waren religiöse Entwürfe und Portraits. In Rom erlernt er die Freskomalerei, und in dieser Gattung erreicht er in seinen vaterländischen historischen Fresken den Höhepunkt seines Ruhmes. Außerdem aber versuchte er sich auch in mythologischen Stoffen und als Madonnendarsteller. Die Ausstellung in Wangen gibt uns von diesem seinem Entwicklungsgang ein einigermaßen übersichtliches Bild. Hierüber in einem zweiten Artikel. (Schluß folgt.)

Annoncen.

Berder'sche Verlags-handlung in Freiburg (Breisgau).

Seeben sind erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Fäh, Dr. A., Grundriß der Geschichte der bildenden Künste.

Mit vielen Illustrationen. Erste Lieferung. gr. Lex.-8°. (VIII u. 64 S.) M. 1. 25.

Erscheint in 8—10 Lieferungen à M. 1. 25.

— Die erste Lieferung enthält: 1. Die Hebräer. — 2. Aegypten. — 3. Assyrien u. Babylonien. — 4. Persien. — 5. Indien.

Frautz, Dr. C., Geschichte der christlichen Malerei. Erste Lieferung. gr. 8°.

(VIII u. 112 S.) M. 1. 50. — Dieses Werk wird zwei Theile umfassen und in Lieferungen à 6—7 Bogen erscheinen.

Verfasser war bemüht, unmittelbar aus den Quellen und aus langjährigem Umgange mit den Monumenten der Kunst schöpfend, seine Anschauungen zu formen und dieselben in möglichst einfacher und allgemein verständlicher Form darzubieten; dabei hat er sich bestrebt, das archäologische und ikonographische Moment ebenso wie die technische Seite der Kunst zu berücksichtigen; das letztere vermochte er um so eher, da er die Malerei selbst längere Zeit geübt hat. Der erste Theil des Wertes schließt mit der romanischen Epoche.

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. 6.

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 direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

1887.

Fra Giovanni da Fiesole, der Engel der kirchlichen Malerei.

Von Prof. Dr. Keppler.

Man wird sich nicht wohl ein Organ der kirchlichen Kunst denken können, in welchem nicht dieser Name wieder und wieder genannt würde, und wenn man ihm in einem solchen Organ eine eingehendere Betrachtung widmet, so bedarf das keiner Rechtfertigung, und Begründung dem gegenüber, welcher die Elemente kirchlicher Kunst und kirchlicher Kunstgeschichte kennt. Wir haben eine spezielle Pflicht, den Namen dieses Fürsten oder besser Engels kirchlicher Malerei: Fra Giovanni da Fiesole, genannt Fra Angelico, mit Ehrfurcht auszusprechen und seine Gestalt den Lesern vorzuführen, nachdem wir früher in der Schule Giotto's die Muster-schule monumentaler Malerei nachgewiesen; denn Fiesole bezeichnet nicht bloß die letzte und höchste Anhöhe jener Schule, sondern der kirchlichen Malerei überhaupt. Ueberdies feiern wir in diesem Jahr das fünfte Centenarium seiner Geburt und geziemt sich schon aus diesem Grund ein Wort der Erinnerung an ihn.

Noch weniger als bei jenen Ausführungen über Giotto und seine Schule fürchten wir bei eingehender Besprechung der Werke Fiesole's den Vorwurf, daß wir Unmögliches und Unpraktisches versuchen, indem wir Bilder ohne Abbildungen, bloß im Wort den Lesern vorzeichnen und vor-demonstriren wollen. Wir legen es gar nicht darauf ab, im Wort sozusagen photographische Nachbildungen jener Bilder liefern, sie Zug für Zug, Linie für Linie nachmalen zu wollen; das wäre zwecklos und sinnlos. Wir heben Hauptzüge hervor, welche man verstehen kann, auch ohne die Bilder vor Augen zu haben und die Hervorhebung dieser Hauptpunkte soll die

Leser befähigen, das was sie sehen, gut zu sehen, d. h. sie aufmerksam machen auf das, worauf es bei Beurtheilung derartiger Bilder ankommt. Wenn wir so hoffen dürfen, manchen künftigen Besucher Italiens zu richtiger Auffassung und Beurtheilung der Bilder Fiesole's anzuleiten, so dürfen wir ja andrerseits voraussetzen, daß eine nicht unbeträchtliche Zahl unserer Leser schon bewundernd vor diesen herrlichen Schöpfungen gestanden hat, von denen wir reden; andere haben vielleicht wenigstens in München, Berlin oder Frankfurt das eine oder andere Werk Fiesole's gesehen und alle endlich können sich aus den vielverbreiteten Photographien oder aus den guten Nachbildungen in der Sammlung der Düsselborfer Stiche eine kleine Galerie des Meisters zusammenstellen, aus welcher wenigstens seine geistige Art und seine Formgebung erkannt werden kann. ¹⁾

Fiesole gehört zu den wenigen Glücklichen, welche nicht nur im Leben keine Feinde hatten, sondern auch nach dem Tod kein geringschätzbares und herbes Wort erfahren durften. Ja, es zeigt sich hier der seltene Fall, daß man in weiten Kreisen achtet und lobt, was man eigentlich nicht liebt. Selbst diejenigen, welchen die Geistesrichtung des Malermönchs völlig fremd ist, welche den Glauben ans Uebernatürliche und damit den Begriff einer spezifisch

¹⁾ Um den Preis von nicht ganz 1 M. ist in Düsselborf zu haben folgende Serie von Bildern Fiesole's: St. Katharina, St. Bernardus, St. Dominikus, St. Petrus Martyr, St. Bonaventura, St. Alexander, St. Albertus, Mariä Verkündigung, die hl. Frauen am Grabe, die Darstellung im Tempel, der hl. Dominikus unter dem Kreuz, die Jünger in Emmaus, Maria unter dem Kreuze, der verspottete Heiland, Mariä Krönung. Zu beziehen durch den Agenten (für Württemberg: Pfarrer Laib, Dohheim, oder Repetent Sägmüller, Tübingen).

religiösen Kunst ganz von sich gelegt haben, welche eigentlich in ganz anderen Zeiten und Schulen ihr Ideal von Kunst suchen, gehen doch an der Gestalt Giesole's nicht vorüber ohne ein Zeichen der Verehrung und Hochachtung. Seine Gebilde hauchen einen so frischen und süßen Duft des Paradieses aus, daß jede Menschenseele unwillkürlich sich angezogen und heimlich angesprochen und angeweht fühlt. Religion, christlicher Glaube, katholische Andacht treten bei ihm in so liebliche und herzgewinnende Erscheinung, daß jedes Gemüth bezaubert und überwältigt wird und jedes Wort des Zweifels, Spottes, Tadelns verstummt.

So kommt es, daß hier in der That mit den Stimmen der katholischen Kunsthistoriker sich die Stimmen der Kunstforscher aller Schattirungen und Richtungen vereinen; sie bekennen mit uns, daß die kirchliche Kunst nie einen vollkommeneren Repräsentanten gehabt habe, als diesen Mönch von San Marco und daß ihm der Ruhm eines wahren Genies der Kunst nicht vorenthalten werden könne, weil sein Wollen und Streben nach den höchsten geistigen Höhen ziele und weil Können und Wollen, innere Idee und äußere Form bei ihm sich völlig decken.

An der Scheide zweier Zeiten steht die ehrfurchtgebietende Gestalt dieses demüthigen Mönchs; er faßt das Hohe, Gute, Wahre der ablaufenden Periode in sich zusammen und sammelt es in einem Brennpunkt; er erkennt und verwerthet die Fortschritte der neuen Zeit, ohne ihre Fehler und Schwächen sich anzueignen. Was die Schule von Florenz und Siena anstrebte, verwirklicht er in der erreichbar vollkommensten Weise. Eine Kunst zu schaffen, welche klar und verständlich, würdig und ergreifend die religiösen Gedanken, die Thatfachen und Lehren des Christenthums aussprechen würde, in einer Sprache, in welcher mit dem Klang der Erde ein überirdischer Ton aus andern Welten sich mischt, das Glauben, Hoffen und Lieben der Christenseele in Formen zu kleiden, welche, aus der Natur genommen, doch zugleich durch die materielle Hülle hindurch ins Reich des Uebernatürlichen, des Mysteries schauen ließen, — das war das gemeinsame Ideal, welchem Giotto's und Siena's Schule nach-

strebte. So nahe kam aber diesem Ideal niemand, wie Giesole. Bei ihm vergeistigt sich die materielle Formenwelt zum zarten Schleier, durch welchen in Strömen Licht des Himmels flutet und durch welchen hindurch das Auge ahnend in die Geheimnisse des Jenseits zu schauen vermag. Giotto's Streben nach Klarheit, Wahrheit und Eindringlichkeit, Orcagna's erhabenen, majestätischen Zug, Siena's Gefühl für Schönheit und Sinn für Anmuth und Lieblichkeit webt er zusammen in seiner Formenwelt, welche Verwandtschaft zeigt mit Giotto's, Orcagna's, Siena's Werken und doch wieder so ganz sein eigenstes Eigenthum, sein Idiom, sein Stil ist.

Wenn er so das Licht der Vorzeit in seiner Brust sammelt und was sie an wirklich künstlerischem Wollen und Können besitzt, in seine Seele aufnimmt, so steht er doch keineswegs nur etwa als großartiges Ueberbleibsel einer alten Zeit in der neuen Periode, welche die Renaissance in ihrem Schooße trug. Vielmehr wird gerade dadurch seine Erscheinung eine so hochwichtige, daß er der Bewegung der Zeit nicht ablehnend und indifferent gegenübersteht. Er lernt von ihr und nimmt von ihr an. Wenn diese neue Kunst in Masolino, Masaccio, Ghiberti und Donatello in der Naturnachahmung wesentliche Fortschritte macht, so verschließt Giesole sich denselben nicht; er macht sie sich zu Nutzen, aber er eignet sich nur das an, was mit seinem Ideal kirchlicher Kunst vereinbar ist. Er kommt auch nicht einen Augenblick aus dem Gleichgewicht durch den stürmischen Drang seiner Zeit nach Fortschritt, denn er behält sein Ziel fest im Auge und läßt bei Seite liegen, was immer für Erreichung desselben ihm nicht förderlich sein kann. In ihm und durch ihn setzt sich die mittelalterliche kirchliche Kunst noch auseinander mit der neuen Zeit, ihren Fortschritten und ihrem Streben. Die wahren Fortschritte eignet sie sich freudig an; was aber Nachlaß frommer Empfindung und gläubiger Gesinnung, was Schwälerung der religiösen Tendenz bedeutet oder zur nothwendigen Folge hätte, was für klare würdige Aussprechung religiöser Gedanken nichts zu bieten vermag, hält sie von sich ferne.

Wenn man aber von Aulehen redet,

welche Fiesole bei der giottesken und sienesischen Schule, ja auch bei der aufblühenden Renaissance gemacht, so bezieht sich das lediglich nur auf die Technik und die äußere Formgebung, nicht auf den Geist und die geistige Tendenz. Seine Malerei ist etwas anderes, als die beste Kombination der Formen und Typen von Florenz und Siena und ihre Verschmelzung mit Elementen aus der neuen Kunststrichtung. Was Geist und Auffassung, seelischen Ausdruck, sittlich-religiöse Tendenz seiner Kunst anlangt, so hat Fiesole hierin nicht Lehrmeister, noch beeinflussende und maßgebende Vorbilder. In seiner Seele trägt er das Ideal seiner Kunst, fertig von Anfang an, so daß man in seinen Werken kaum ein Früher oder Später unterscheiden kann; es drückt mit gleicher Kraft und Deutlichkeit seinem ersten und letzten Werk sein Siegel auf. Von einem Suchen und Tasten nach einer festen Kunststrichtung, von Wandlungen ist bei ihm nichts zu bemerken. Darin eben zeigt sich das Geniale an ihm, daß er mit dem ersten Schritt sich auf seine Bahn stellt, und Schritt für Schritt weiterwandelt auf die Höhen, zu welchen diese Bahn führt. Wohl muß auch er seine Schule in der Kunst durchmachen; er muß die Technik erlernen, er muß sich Formen aneignen, in welchen er sein Ideal in sichtbare Erscheinung treten lassen kann; er schöpft aus den Schätzen der Vorzeit, er lernt von Giotto, er unterhält sich mit Orcagna, welchem er durch die Tiefe und Höhe der Gedanken und Inspirationen sich verwandt fühlt, er taucht sich in Siena's frühlingduftende Kunst, er verschließt auch sein Auge nicht vor der Natur, vor der Wirklichkeit des Lebens; er wendet es nicht ab von den Errungenschaften und Fortschritten der zeitgenössischen Maler, — aber so klar leuchtet der Stern seines Ideals in seiner Brust, daß er nie etwas von außen annimmt, was seinem Ideal nicht ganz konform ist. Seiner Seele wohnt eine überaus zarte Feinfühligkeit und Empfindsamkeit inne, so daß sie jedem verwandten Klang sich eilig und freudig erschließt, gegen jeden fremden Ton aber und gegen den kleinsten Mißton eben so eilig und unwillkürlich sich verschließt.

Suchen wir etwas tiefer in die Geheim-

nisse dieser Künstlerseele einzubringen. In ihr glänzt einmal in dem Sinn ein Ideal der Kunst im hellsten und klarsten Scheine, als er von Anfang an das Wesen, den Beruf, Ziel und Zweck der kirchlichen Kunst mit völliger Klarheit erkennt und durchschaut. Jedes seiner Bilder ist Andachtsbild im strengsten und weihvollsten Sinne des Wortes. So scharf und rein, wie er für die Regel und in allen seinen Bildern, haben andere Meister das eine- oder anderemal, in diesem und jenem ihrer Werke den Begriff der religiösen Kunst erfaßt, den Andachtscharakter erreicht. Ihm ist die kirchliche Kunst eine Priesterin, mit dem priesterlichen Beruf, Gott den Weihrauch der Anbetung, den Gläubigen die Gabe der heiligen Belehrung und Erbauung zu spenden.

(Fortsetzung folgt.)

Anton v. Gegenbaur

und die Ausstellung seiner Werke zu Wangen im Allgäu.

Von Kaplan Brinzinger.

(Schluß.)

II. Die Gegenbaur-Ausstellung in Wangen.

Den eifrigen Bemühungen des Festkomite's in Wangen war es gelungen, sowohl durch die wohlwollende Huld und Gnade Sr. Majestät des Königs Karl, als auch durch das freundliche Entgegenkommen der Kgl. Kunstschuldirektion und verschiedener Privatleute, von den zahlreichen, weithin zerstreuten Werken Gegenbaur's eine verhältnismäßig stattliche Anzahl zu einer Ausstellung vereinigen zu können. Es waren daselbst 52 Gemälde, nämlich 16 Portraits, 4 Altarbilder, 5 Madonnen, 13 Farbenskizzen der Fresken des Stuttgarter Residenzschlosses, 3 Aquarelle der Jugendzeit, 5 religiöse, 2 Genre-Bilder, 2 Jugend-Debilder, 1 mythologisches Landschaftsbild, sodann über 40 Handzeichnungen des Meisters zu sehen, ferner eine Anzahl Photographieen seiner Arbeiten. Diese Sammlung hatte zwei Vorzüge. Einerseits war es hiedurch möglich, verschiedene dem Einzelnen sonst weniger zugängliche Schöpfungen des Künstlers kennen zu lernen, andererseits aber einen Einblick zu erhalten in dessen histo-

riichen und künstlerischen Stufengang. Wir beginnen mit der Betrachtung der Jugendwerke. Es waren von solchen aufgelegt Schreib- und Zeichnungshefte des Knaben, Federzeichnungen und Kopieen meist biblischer oder legendarischer Scenen, gefertigt nach Kupferstichen des Niederländers Sadelers (wahrscheinlich des Jan Sadelers, geb. 1550 zu Brüssel, gest. etwa 1600 in Venedig), ferner drei Aquarelle (Nr. 1—3), sämtliche Stücke wurden 1814 ausgeführt; sodann zwei jetzt sehr dunkle erste Ölbilder (Nr. 4 u. 5) des jungen Lateinschülers. Aus der Münchener Zeit waren vorhanden sorgfältige Handzeichnungen, Aktstudien, Köpfe, Kopieen von Statuen, eine Delffizzi: Delfphin mit zwei Kindern aus der Jugendzeit (im Besitz von Hrn. W. Schwarz). Eine Kirche mit Thurm und Uhr in einer hell beleuchteten Landschaft (Nr. 6) soll ursprünglich für einen Uhrmacher gemalt worden sein, jetzt Eigentum von Hrn. Domänendirektor Waldruff in Wurzach. Unter den verschiedenen, meist aus der ersten und mittleren Zeit des Meisters stammenden Portraits nennen wir zuerst das schöne Selbstbildniß (Nr. 7); es stellt ihn dar, Palette und Malerpinsel in Händen haltend, das Profil edel, jugendlich zart (1818); Eigentum des Hrn. Oberamtsarzt Dr. Braun in Wangen; desgleichen in dessen Besitz ein zweites Portrait desselben mit dunklerer Färbung (Nr. 8). Ein anderes Jugendbild des Meisters in Kreidezeichnung hat Hr. Kamerer Hauschel ausgestellt. Sein 1843 von einem Jugendfreund gemaltes Bild (Nr. 29), jetzt im Besitz der Stadt Wangen, zeigt ihn im mittleren Mannesalter. Nr. 9 u. 10 sind Portraits der noch jugendlichen Eltern Gegenbaur's (Eigentum des Hrn. Oberamtsarzt Dr. Braun). In der Staatsgalerie zu Stuttgart sind dieselben gleichfalls in zwei Brustbildern, aber im späteren Alter gemalt. Nr. 18 ist ein zierliches kleines Aquarellportrait der Frau Stadtbaumeister Schwarz in Wangen (1835 gemalt). Nr. 20 sind zwei Brustbilder von Joseph Schäfer, Wirth in Wangen, und seiner Frau (Pelzfragen, Frisur besonders hübsch gemalt). 21 u. 22 Anton Schamm (nobler, feiner Ausdruck des Blicks) und dessen Frau in Wangen. 24 u. 25 sind

zwei Brustbildnisse des † Stadtschultheiß Weber und Frau (mit Buch, Halskette und Kreuz), von leuchtendem Kolorit. Ein Portrait von Xaver Weber in Wangen, 1836 gemalt und das Bild der Stieffmutter des Malers (Nr. 27 u. 28) sind gleichfalls sorgfältig ausgeführt; letzteres Bild mit interessantem Kostüm (Allgäuer Radhäubchen, Kette sammt Kreuz, buntes Halstuch). Nr. 33 ist ein Portrait der Frau Direktor v. Hackländer in Stuttgart (Augen, Haarfrisur, Korallenbrofche, Armspange schön ausgeführt). Die zwei gelungensten Portraits der ganzen Ausstellung sind aber unzweifelhaft die viel später als jene Jugendarbeiten gemalten Brustbilder des hochwürdigsten Herrn Bischofs Dr. Karl Joseph v. Hefele und des hochwürdigsten Hrn. Stadtpfarrers von Stuttgart Anton v. Dannecker (gest. als Domkapitular zu Rottenburg 21. Juni 1881). Den hochwürdigsten Hrn. Bischof portraitierte der 74jährige Künstler in dessen 65. Lebensjahr, im Chorrock und violetten Kragen, mit bischöfl. Pektorale sammt Kette; der freundliche, ausdrucksvolle, wohlwollende Blick ist etwas nach rechts gewendet, die linke Hand ruht auf einem Buch; es ist ein wohl getroffenes Portrait von merkwürdiger Frische, nach seiner technischen wie geistigen Seite, im Kolorit wie in der Auffassung gleich vortrefflich, die Details sind mit liebevoller Sorgfalt behandelt. Ein prächtiges Gegenstück hiezu bildete das Portrait des Herrn v. Dannecker, von seinem langjährigen treuen Freund Gegenbaur 1857 im kräftigsten Mannesalter (41 J.) gemalt, ebenfalls mit Chorrock und violetterm Kragen und dem Abzeichen eines päpstlichen Hausprälaten, in der Rechten ein Buch haltend. Der ruhige, ernste, nach links gerichtete Blick zeigt die Entschlossenheit und Energie eines festen Willens, die hohe breite Stirne verräth die Schärfe des Verstandes und die große geistige Begabung, welche dem reich talentirten, gefeierten einstigen Stadtpfarrer von Stuttgart zu eigen gewesen sind. Von den vielen mythologischen Gemälden, welche Gegenbaur nach England, sowie für reiche Kunstliebhaber gemalt hat, war nur eines auf der Ausstellung, nämlich eine Nymphe mit einem Satyr, Eigentum der Frau Direktor v. Hackländer, dessen zarte, feine Ausführung von Ken-

nern gerühmt wird. Von Darstellungen religiösen Inhalts waren fünf Delgemälde vorhanden. Das erste Elternpaar (Nr. 14) nach dem Verluste des Paradieses, 1824 gemalt in Rom, jetzt Eigenthum Sr. Maj. des Königs, zeigt uns in einer lieblichen Familienidylle den Stammvater Adam, links an ihn sich anschmiegend Eva mit ihren zwei Kindern, Kain und Abel, rechts eine Felspartie. Der eine Knabe spielt im Arme seines Vaters mit Blumen, der andere, sich aufrecht an Adam anlehnd, hält Blumenzweige in seinen kleinen Händen. Die Färbung der halblebensgroßen, lieblichen Figuren ist in der weichen Weise der Jugendschöpfungen Gegenbaur's zart und fein abgetönt. (Eine Bleistiftskizze hievon ist im Kupferstichkabinett zu Stuttgart). Nr. 23 ist ein Miniaturbild, im Besitz von Maler Kopf in Wangen, darstellend das Schweistuch der Veronika; die weitgeöffneten Augen des edlen schmerz erfüllten Hauptes sind von rührendem Ausdruck. Ein Delgemälde (Nr. 17), Eigenthum der Hospitalpflege Wangen, 1832 gemalt, stellt Jesus dar im Gefängniß, mit Fesseln an eine Säule gebunden. Das beste religiöse Bild aber ist: „Moses, Wasser aus dem Felsen schlagen“, zweimal vorhanden, Nr. 13 nämlich als Delstizze, Eigenthum der Hospitalpflege Wangen, sodann Nr. 15 in dem großen Originalbild, 1825 in Rom ausgeführt, Eigenthum Sr. Majestät des Königs Karl (im Residenzschloß zu Stuttgart).

Die Lebensgeschichte des Moses, des alttestamentlichen großen Vorbildes Christi, bildete von Alters her ein bei den Malern sehr beliebtes Thema der Darstellung, schon in den Katakomben und den alten Mosaiken zu Rom und Ravenna. Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, war ein Vorbild der Erscheinung des Erlösers und der heilsamen Wasser der Gnade, die dem Felsen Christi entspringen, (Jesaja 12, 3 und 1. Korinth. 10, 4); auch als Typus Petri erscheint Moses nach der Deutung des Ritters de Rossi öfters in dieser Scene. Auf altchristlichen Sarkophagen, Bronceemedaillons, Epitaphien und Gometerialgemälden findet man öfters dieses Wunder; meist ist Moses ganz allein, oder umgeben von den Juden. Die biblische Begebenheit selbst wird entweder so dargestellt, daß Moses

mit dem Stabe an den Felsen schlägt, aus dem sofort ein Quell entspringt, an dem die Juden ihren Durst löschen, oder das Wunder wird als bereits geschehen angenommen (vergl. Kraus, Realencyklopädie christl. Alterthümer 1886, 2, 430). Gegenbaur wählte die letztere Auffassung. In der Mitte des großen gegen 30 Figuren enthaltenden Tableau's steht Moses in erhabener Ruhe, den Stab am rechten Arm angelehnt, die Hände gleichsam wie dank sagend ausgestreckt gegen den links aufragenden Felsen, dem sein Stab schon den sprudelnden Quell entlockt hat; an seinem Haupt glänzen zwei Strahlenbündel, der prächtige wallende Bart ist weiß, der Kopf zeigt die feingeschnittenen Züge eines ehrwürdigen würdevollen Patriarchen, das Untergewand ist grünlich, der Mantel gelb. Neben Moses steht Aaron, sein Bruder, mit schneeweißem herabwallendem Bart, braunem Unterkleid, grünem Mantel und grünem orientalischem Turban, das geschehene Wunder anstaunend. Vor und hinter diesen zwei Hauptpersonen des Gemäldes drängen sich die lebhaft bewegten Volksgruppen heran, um den brennenden Durst an der Quelle zu stillen. Schön durchdacht ist die Anordnung der einzelnen Gruppen der Männer, Frauen, Jünglinge und Kinder. Die einen sind im Begriff, den quälenden Durst zu löschen, einem fast erschöpften Greis wird der erquickende Trunk gereicht, andere ist er schon zu Theil geworden, andere eilen erst herbei mit zierlichen Gefäßen, die kühlende Labe zu schöpfen. Die Köpfe der einzelnen Figuren sind besonders lieblich gemalt. In der äußersten Ecke rechts hat Gegenbaur sich selbst (ähnlich im Fresko Einzug Eberhards in Tübingen) als hübschen Jüngling abkonterfeit. Eine junge Frau in der äußersten Gruppe rechts in gelbem Kleid ist bemerkenswerth wegen des bewunderungswürdig prächtigen Faltenwurfs ihres Gewandes, dessen Schönheit uns an die wallenden herrlichen Gewänder von Rafaels Fresko „des Brandes im Borgo“ im Vatikan erinnert hat. Der zur Anmut und Grazie hinneigende Sinn Gegenbaur's bringt aber weder in der Komposition noch im Kolorit oder Halbdunkel dieses Mosesbildes zu den stärksten, kräftigsten Gegensätzen oder scharfen Accenten

vor. Er beginnt in einem sanften tiefen Ton und steigt allmählig zu lichter Färbung empor. Im Mai 1833 fand das Bild auf einer Ausstellung zu Stuttgart großen Beifall. („Kunstblatt“ 1833, Nr. 71.) Von größeren Kirchenbildern Gegenbaur's bot die Ausstellung vier Altarblätter. St. Sebastian, jetzt Seitenaltarbild der Stadtkirche zu Wangen, ist ein Jugendbild des Meisters von 1820. Der jugendliche Offizier Domitians, eine fast mädchenhaft weiche Figur, ist nur mit dem Lententuch bekleidet, angebunden mit der linken Hand an einen Baum, seine rechte Hand hängt schlaff herab, die mauretanischen Bogenschützen haben den von ihren Pfeilen Durchbohrten, langsam Dahinsterbenden soeben verlassen, links vom Beschauer unten am Baume liegt sein Helm und Schild, ein roter Kriegsmantel und Pfeile, in den Lüften schweben drei Engelknaben, einer mit der Siegespalme, ein zweiter mit einem Kranz, ein dritter jubelnd. Das Inkarnat des Gefesselten ist blendend weiß, der Heilige selbst aber ohne Zweifel viel zu süß und weichlich behandelt. Ein zweites Altarbild am Hochaltar der Stadtkirche zu Wangen stellt dar die heiligen drei Könige in Bethlehems Stall. Die Madonna in hochrothem Gewand mit blauem Mantel hält in ihrem Schooß das mit Linnen nur leicht bedeckte Kind, rechts von ihr St. Joseph, vor dem Kinde die drei Weisen, Gaben darbringend; die Gewänder sind bei Melchior weiß und purpurroth, beim schwarzen Kaspar gelb und dunkelblau, bei Balthasar weiß und purpurroth, im Hintergrund der Stall, arme Hirten mit Schafen links. Ueber eine Mauer herein schauen zwei liebliche Engelknaben (deren Vorbilder vielleicht die der Sixtina in Dresden gewesen sind) neugierig zu. Die Köpfe dieses Altarbildes, von denen saubere Skizzen in der Ausstellung aufgaben, sind sehr wirkungsvoll. Ein drittes 1845 gemaltes Altarbild derselben Stadtkirche stellt die Madonna als Himmelskönigin dar mit dem Schleier und Diadem, das Kleid rosa, Mantel blau mit meergrünem Futter, am Saume mit Edelsteinen besetzt. Die aufrecht stehende, kindlich mädchenhafte Himmelskönigin schlägt züchtig die Augen nieder, hält in dem Arme das Jesuskind mit gefalteten Händen. Das Virgo prius ac poste-

rius des kirchlichen Adventshymnus kommt in allen Madonnen Gegenbaur's in anmutigster Weise zum Ausdruck; ob es ihm aber immer gelang, zugleich auch die Würde, Kraft und Majestät der Regina Coeli auszuprägen, scheint uns eine Frage zu sein, die wir nicht durchweg bejahen möchten. Vielleicht das beste Altarbild Gegenbaur's ist die große Kreuzigungsgruppe (Nr. 26), welche er 1832 für die Kirche zu Christazhofen gemalt hat. Der Herr hängt verschiedend am Kreuz, das edle Antlitz voll Ergebung und Milde; unten links vom Beschauer steht aufrecht die Mutter der Schmerzen mit gefalteten Händen, das Gewand rosa mit blauem Mantel, im Antlitz spiegelt sich der Ausdruck des innigsten Mitleidens; rechts steht St. Johannes, die Hände gekreuzt über der Brust, in grünem Untergewand und hochrothem Mantel, voll Liebe aufblickend zu seinem sterbenden Meister; im Hintergrund ist die in Finsterniß gehüllte Stadt Jerusalem. Es ist ein Bild von imponirender majestätischer Ruhe, die Zeichnung von feinem Linienstrich, die Färbung licht und klar, dem Künstler selbst war es stets ein Lieblingsbild. Eine vorzügliche Oelstizze desselben war gleichfalls ausgestellt. Auch zwei Genrebilder waren zu sehen. Nr. 19 Chiaruccia (Klärchen) von der Villa Rosenstein, 1836 gemalt, zeigt uns ein italienisches Landmädchen in der schönen römischen Nationaltracht, eine Orange schälend, mit dem Tambourin, im Hintergrund eine italienische Landschaft. Ein 1819 gemaltes zweites Genrebild (Nr. 50), Eigenthum des Herrn Pfarrers Alt in Pfärrich, stellt dar den Priester Benedikt Mittelmann aus Wangen, geb. 21. März 1794, und sein geistliches Bräutchen Theresia Ehrle mit dem Kranz in den Locken, welche dem Priester die Primizkrone darbringt. Von den zahlreichen unverkennbar an Raphael sich anschließenden Madonnenbildern Gegenbaur's waren nur fünf vorhanden. Zwei kleinere Salonbilder, Nr. 47 und 52, haben zum Gegenstande die Mutter mit dem göttlichen Kinde. Ersteres Bild, im Besitz des Herrn Domkapitulars Zimmerle in Rottenburg, zeigt uns die Madonna in italienischer Tracht mit Kopfstuch, blaurothem Gewand und grünem Mantel; auf einem blauen Polster ruht das Kind, die Mutter hält den daselbe umhüllenden

Schleier fest. Das zweite von Hrn. Kamerer Platz in Birstingen ausgestellte Gemälde zeigt die Madonna im Rosagewand und blauen Mantel, im grünem Kopftuch, das mit einem Schleier umhüllte unbefleibete Kind schmiegt sich an die Mutter an. Beide Gemälde sind von grazioser Holseligkeit und zartem Schmelz der Farben, aber keine Andachtsbilder, sondern feine Salonbilder. Zwei hübsch zusammenpassende, einander ähnlich komponirte Fahnenbilder sind die Nummern 16 und 48. Die Madonna in blaßrothem Kleid und blauem Mantel, über dem Haupte einen Sternenzweig, schwebt mit ausgebreiteten Händen, das Angesicht ascetisch verklärt nach rechts gewendet, zum Himmel empor, zu ihren Füßen sind zwei kleine Engel. Diese Fahne (Nr. 16) ist Eigenthum des Stuttgarter Jungfrauenvereins. Im zweiten 1854 für den Jungfrauenverein zu Wangen gemalten Fahnenbild ist das Gewand der Madonna weiß, die Hände sind gefaltet, unten gleichfalls zwei Engel. Ein kleines Delbild (51) zeigt die Himmelfahrt Mariä, links und rechts je zwei Engel, über ihrem Haupt den Sternenzweig und singende Engel in den Wolken, es ist Eigenthum des Herrn Pfarrers Jäggle in Herlazhofen. 13 Delstücken (34—46) der genialen Freskogemälde des Stuttgarter Residenzschlosses, der kgl. Kunstschule zugehörend, geben sodann ein Bild der reifsten und herrlichen Schöpfungen Gegenbaur's. Von 16 Fresken fehlen nur 4, nämlich die Gefangennahme der Schlegler, Belagerung Stuttgarts, Schlacht bei Gfelingen und Döfingen; wie es scheint, existiren von diesen letzteren keine Skizzen. Der Ueberfall zu Mainz ist in zwei Skizzen vorhanden. Die Ausführungen dieser herrlichen Fresken im Residenzschloß zu Stuttgart sind bekanntlich sehr leicht zugänglich und wir möchten kunstfreundliche Besucher Stuttgarts darauf aufmerksam machen, bei Gelegenheit deren Besichtigung nicht zu versäumen, denn sie gehören zu den schönsten Fresken Deutschlands. Die historischen, denselben zu Grunde liegenden Thatfachen als bekannt voraussetzend, beschränken wir uns nur darauf, sie kurz zu charakterisiren. Das größte dieser Bilder, der Einzug Eberhards im Bart zu Döfingen, ist 45 Fuß, alle andern 17 Fuß

breit, alle 13 Fuß hoch. An denselben wird gerühmt „die lebendige, phantasievolle und gemüthsreiche Auffassung, die durchweg edle und würdige Haltung, wohlurchdachte Gruppierung, die selbst in den Massen und verworrensten Schlachtenscenen herrschende wohlthuende Ruhe. Die Zeichnung ist korrekt, wo es nöthig ist kräftig, Kühn und grazios, der Ausdruck der Köpfe charakteristisch, Kostüm und Nebenwerk ebenso historisch richtig, wie mit feinem Sinn gewählt. Vor allem aber ist die Behandlung der Malerei bewunderungswürdig, nämlich die Kraft und Tiefe der Farbe, glückliche Vertheilung von Licht, Schatten und Hellbuntel, überhaupt der große malerische Effekt und die große Mannigfaltigkeit in der Beleuchtung, es sind Farbendichtungen von einem Reiz der Poesie, der das Auge fesselt und zu immer neuer Beschauung auffordert“ (vergl. Eggers, „Deutsches Kunstblatt“ 1854, 24). Die Kartons dieser Fresken sind in der Staatsgalerie zu Stuttgart, welche außerdem aus Gegenbaur's Nachlaß viele Skizzen besitzt. Es war ein schöner Akt der Pietät, daß die Stadt Wangen zu Ehren ihres berühmten Sohnes diese interessante Ausstellung seiner Werke veranstaltete und damit zum Studium derselben solch kräftige Anregung gab.

Am 1. Oktober 1882 besuchten wir in Rom auf dem Kirchhof der Deutschen neben St. Peter das Grab Gegenbaur's. Es ist geschmückt mit seinem Bild, einem Relief in Marmor, in vortrefflicher Weise ausgeführt von Bildhauer Rösch in Stuttgart, einem Schüler Donndorfs. Damals faßten wir den Entschluß, auch das geistige Bild des Meisters näher kennen zu lernen. In unserer Skizze haben wir daselbe zu zeichnen versucht. Vielleicht war es unsern Lesern nicht unwillkommen, mit uns daselbe näher betrachtet zu haben. Denn unserem Meister geführt im seiner Schöpfungen willen nicht allein in der schwäbischen, sondern auch in der deutschen Kunstgeschichte ein ganz hervorragender Ehrenplatz!

Kirchliche Inventarstücke im frühgothischen Stil.

Selten wird uns, auch bei Neubauten, jenes Schauspiel geboten, in welchem erst eigentlich die

ganze Kraft eines Stils zur Entfaltung kommen kann, daß nämlich alles an und in dem Bau den Stilcharakter wahrst und bis herab zu den kleinsten Einzelheiten zur Harmonie zusammengeht, — zu einer Harmonie, die natürlich keineswegs der größten Mannigfaltigkeit der Formen, der reichsten Variation entbehren darf, wie das schon durch die verschiedene Bestimmung und Würde der Objekte und durch die Verschiedenheit des Materials (Stein, Holz, Eisen zc.) geboten ist. Nachdem wir früher eine Ansicht der im frühgothischen Stil von Architect Cades in Stuttgart erbauten Kirche von Dotternhausen (s. „Archiv“ 1886 Nr. 8) und des Hochaltars dieser Kirche (s. „Archiv“ 1886 Nr. 6) abtildlich den Lesern vorgeführt, geben wir, um das Bild einer bis aufs Einzelne stilkleinheitlich durchgeführten frühgothischen Kirche zu vervollständigen, auf der dieser Nummer beigelegten Tafel eine Sammlung allerlei kleiner Inventarstücke, welche von demselben Meister für die genannte Kirche gezeichnet wurden:

Fig. 1. Opferstock, der obere Theil von Schmiedeeisen (von Schlosser Stadelmaier, Rottweil; Schlosserarbeit 42,40 M., Schreinerarbeit 24 M., zus. 66,40 M.). Fig. 2. Weihwasserbecken von Kupfer, die Schale verzinkt (von W. Letters, Rottweil; Kosten pro Stück 40 M.). Fig. 3. Schmiedeeiserne Bänder am Hauptportal, von Schmied Koch in Schömberg. Fig. 5 Thürklopper, Fig. 6 Schließelschild, Fig. 7 Thürrücker. (Preis bei 4 Stück verzierter Bänder sammt Schloß und Espagnolette-Verschluss zus. 180 M.) Fig. 4. Seitenportalband und Schild. (Preis bei 2 Bändern, Schloß und Niegel zus. 90 M.) Fig. 8. Wandleuchter an den Apostelkreuzen aus Schmiedeeisen (von demselben Meister, pro Stück sammt Fassung 10 M.). Fig. 9 und 9a. Meßpult, aus Eichenholz mit reichgeschmücktem Buchrett (von Bertsch, Dormettingen; Preis 24 M.). Fig. 10. Schmiedeeisernes Sakristei-glockengestell (von Schmied Koch in Schömberg; Preis ohne Glocken 25 M.). Fig. 11 und 11a. Bestuhl aus Eichenholz (von Bertsch; Preis sammt Polsterung 45 M.). Fig. 12. Taufstein (von Steinhauer Faulhaber, Rottweil; Preis 170 M.); Deckel in Lindenholz gefaßt (von Bertsch; Preis 30 M.); verzinkte Kupferschale (5,7 k à 4 M. 22,80 M.). Fig. 13. Weihwasserkessel.

Literatur.

Friedrich Overbeck. Sein Leben und sein Schaffen. Nach seinen Briefen und anderen Dokumenten des handschriftlichen Nachlasses geschilbert von Margaret Howitt, herausgegeben von Franz Binder. Freiburg, Herder. 1886. 2 Bände.

Nichts erquickender und erhebender als durch erfahrenen, seinem Mann voll gewachsenen Biographen sich bei einer so edlen Erscheinung wie Overbeck einführen zu lassen. Da ist es ja wirklich, als träte man ein zu ihm in seine ehrwürdige Wertstätte, welche eine Kapelle der hl.

Kunst war, und als drückte man dem greisen Meister die Hand und ließe von ihm sich sein ganzes Leben und Streben, die Konzeption und Entstehung seiner Bilder erzählen, als gieng man mit ihm durch den langen labyrinthischen Gang, welcher Leben heißt, dunkel und doch auch durch so viele lichte Ausblicke, durch so viele Einstrahlungen von oben erhellt, als machte man mit ihm diese Wanderungen auf Italiens klassischem Boden, aus welchem bei jedem Tritt der heiligen Kunst Blumen ersprossen und süße Wohlgerüche aufsteigen. Es kann für Freunde und Jünger der Kunst keinen reineren, aber auch keinen lohnenderen und kräftigeren Genuß geben, als solchen Umgang mit einem verewigten gottbegeisterten Meister. Und während wir bei der Lektüre des Buchs von Geist zu Geist mit ihm verkehren, bleibt der Biograph sozusagen in Demut an der Thüre stehen; er wollte uns nur zu ihm führen und läßt uns dann mit ihm allein und slicht nur, wo es nötig scheint, sein eigen Wort in die Unterhaltung. Darin bewährt sich eben ein guter Biograph; er richtet seine Erzählung so ein, daß der Leser seine Person ganz aus dem Auge verliert und erst am Schluß sich wieder nach ihm umsieht, um dem zu danken, der ihm den ganzen köstlichen Genuß verschafft hat. Dieses Biographenlob und diesen Dank sind wir in gleicher Weise der englischen Verfasserin und dem deutschen Bearbeiter schuldig. Möchten Hunderte und aber Hunderte von Lesern aus der Lektüre dieses schönen Buches ihre Kunstanschauungen läutern und klären und ihr Interesse für die hl. Kunst zur Begeisterung entflammen!

Annoncen.

Herder'sche Verlagsbandlung in Freiburg (Breisgau).

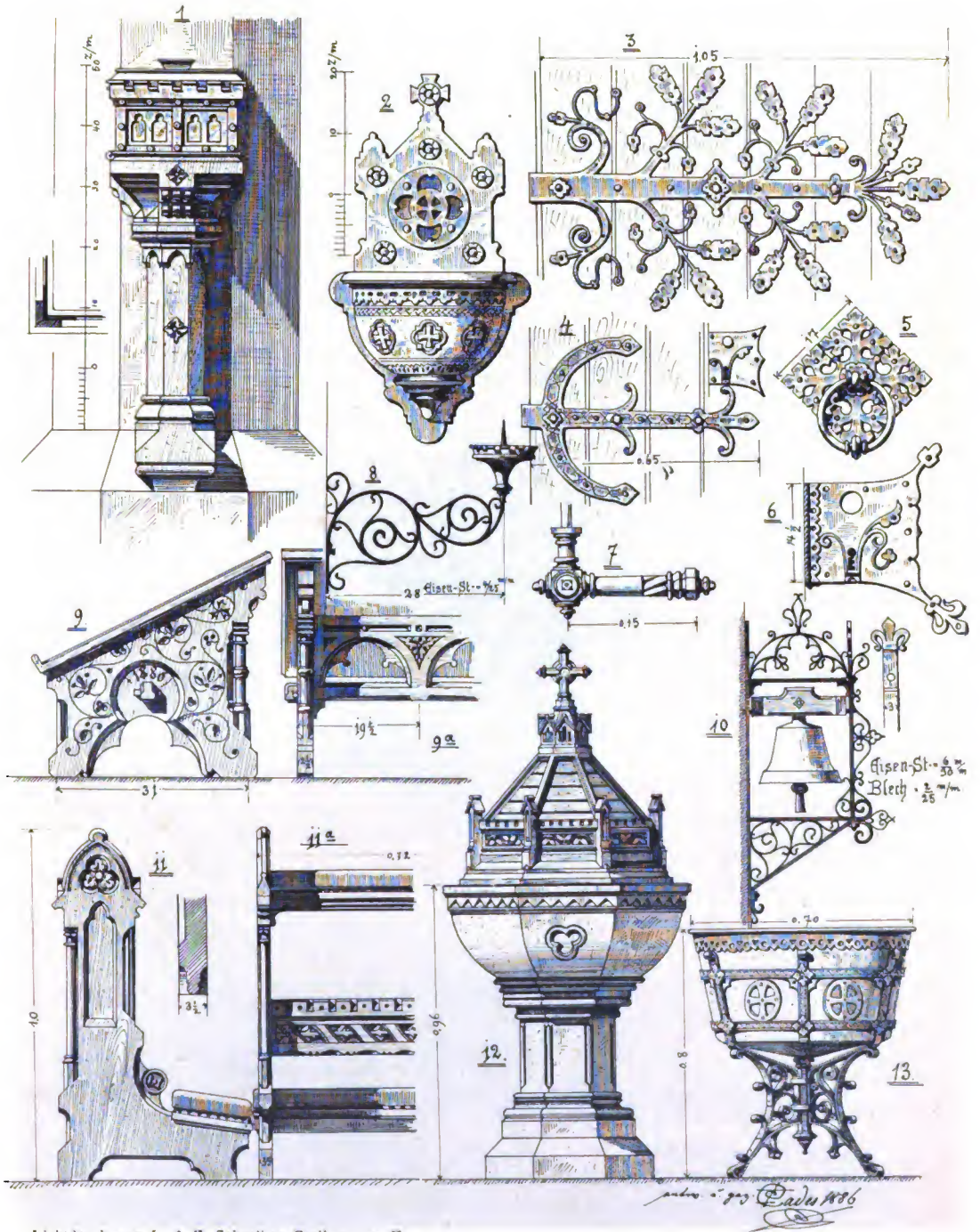
Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Weißel, St., S. J., Geschichte der Ausstattung der Kirche des heiligen Viktor zu Xanten. Nach den Original-

baurechnungen und anderen handschriftlichen Quellen dargestellt. Mit sechs Illustrationen. (Ergänzungshefte zu den „Stimmen aus Maria Laach“. — 37.) gr. 8°. (VIII u. 148 S.) M. 2. — Früher erschien:

— **Die Baugeschichte der Kirche des hl. Viktor zu Xanten.** Nach den Originalrechnungen und anderen handschriftlichen Quellen dargestellt. Mit vielen Abbildungen. gr. 8°. (XII u. 232 S.) M. 3.

— **Geldwerth und Arbeitslohn im Mittelalter.** Eine kulturgeschichtliche Studie im Anschluß an die Baurechnungen der Kirche des hl. Viktor zu Xanten. Mit einer Illustration und vielen statistischen Tabellen. gr. 8°. (VIII u. 190 S.) M. 2. 50.



Lichtdruck von L. & B. Schreiber Esslingen a. N.

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

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. 7.

1887.

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, Fr. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einfindung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

Grammatik der kirchlichen Baukunst.

Von Joseph Prill.
(Fortsetzung.)

Die reiche Phantasie und die Lust an Mannigfaltigkeit ließ die romanischen Künstler noch andere mehr oder minder zierliche Formen für die Fenster in Anwendung bringen. Oft hat das Fenster die Form eines Dreiblattes, dem sich nach unten eine geradlinige Verlängerung anschließt; manchmal findet sich auch statt der geradlinigen Verlängerung ein vierter Halbkreis, so daß das ganze Fenster die Gestalt einer vierblättrigen Blume annimmt. Eine andere, häufig vorkommende Form sind die halbkreisförmigen und Fächerfenster, bei welchen der Halbkreis in eine mehr oder minder große Zahl von kleineren Halbkreisen, die sich wie Blätter aneinander reihen, aufgelöst wird. Uebrigens ist bei dieser letzteren Art von Fenstern, welche manchmal eine beträchtliche Größe haben, noch zu bemerken, daß sie etwas mehr als die Hälfte eines Kreises umfassen, mit anderen Worten, daß ihre Grundlinie weiter nach unten liegt als der wagerechte Durchmesser des sie bildenden Kreises. Daß daneben auch vollkommen runde Fenster vorkommen oder statt des Vierblattes sechs

oder mehr Blätter angewandt werden, bedarf eigentlich nicht mehr der Erwähnung. Daraus entwickelte sich noch eine besondere Art, die sogenannten Radfenster oder Fensterrosen. Da nämlich die runden Fenster, namentlich über den Portalen oder in den Kreuzschiffen mit der Zeit einen ganz bedeutenden Durchmesser annahmen, so erschien eine innere Theilung derselben in Rücksicht auf die Schönheit sowohl als die Festigkeit der Verglasung durchaus notwendig; dieselbe wurde bewirkt, indem man von einem mittleren Kreise aus, nach Art der Speichen eines Rades, Säulchen ausgingen ließ, auf welche sich ein oder mehrere kleine Bögen aufsetzten, s. Fig. 128. Diese Rose bietet zu-

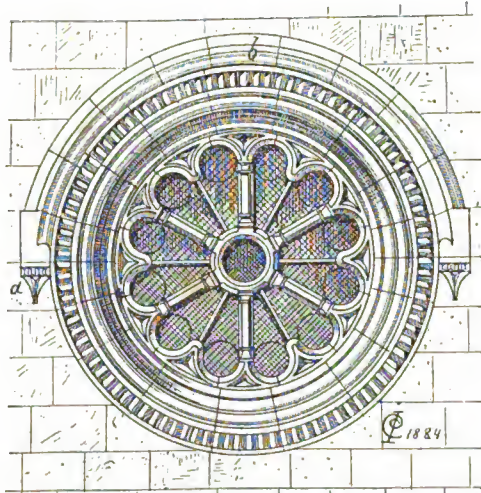


Fig. 128.
Romanische Rose von S. Adelphi zu Neuweiler (Elßa).

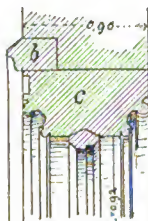


Fig. 129.
Profil zu 128.

reicher Profilierung und ist außerdem von einer Mauerverzierung rings umgeben, während die obere Hälfte in einem vor die Mauerflucht vortretenden Bogen gewissermaßen eine Bedachung oder einen Schutz erhält. Den Durchschnitt der schönen Gliederung siehe in Figur 129.

c. Gotische Fenster.

Der Grundgedanke der großen gotischen Fenster, die noch heute unsere Bewunderung erregen, ist bereits in den gekuppelten und den Radfenstern gegeben. Denken wir uns in Fig. 126 die kleine kreisförmige Oeffnung in Bogenfelde so

weit vergrößert, daß sie nach oben den umschließenden Bogen, nach unten die Wölbsteine der zwei Fenster fast berührt; nehmen wir dann statt der runden Säulchen einen Mittelpfosten an, so haben wir im Wesentlichen die Anordnung eines gotthischen Fensters. Zunächst wird zur Ueberwölbung der gotthischen Fenster (wenigstens an Kirchengebäuden) fast ausschließlich der Spitzbogen angewandt und die Fenster sind in der Regel von bedeutender Größe. Ueberschreiten dieselben nun in der Breite ein gewisses Maß, so werden sie durch einen mittleren Pfosten in zwei Theilungen getheilt, über welche sich in der Grundlinie des großen Spitzbogens wieder kleinere Bögen wölben. Der zwischen diesen und dem großen Fensterbogen verbleibende Raum wird dann durch einen Kreis ausgefüllt, so daß ein förmliches Steingerippe entsteht. Damit nun dieser Kreis nicht zu klein und darum bedeutungslos erscheine, wird häufig durch Hinunterücken der kleineren Spitzbögen unter die Grundlinie des großen mehr Raum für denselben geschaffen. Bei sehr großen Fenstern würden aber auch noch bei einfacher Theilung

die beiden Hälften zu weit sein, und es wird daher häufig innerhalb derselben die eben beschriebene Theilung wiederholt. Ein solches Steingerüst innerhalb der Fenster pflegt man, weil es mit Zirkel und Maß

gebildet wird, Maßwerk zu nennen, im Gegensatz zu den freigearbeiteten Laubzieraten. Zur Erläuterung der Grundform gotthischen Fenstermaßwerks möge Fig. 130 dienen.

Hier erscheint das spitzbog. Fenster zunächst in zwei Hälften getheilt. Auf den, die Hälften überdeckenden Spitzbögen ruht ein großer Kreis, dessen Durchmesser zwei Drittel der ganzen Fensterbreite beträgt.

Jede der beiden Abtheilungen ist nun wieder in ganz gleicher Weise getheilt. Um die Hauptabtheilung vor den Unterabtheilungen gehörend hervorzuheben, sind die Stäbe und Kreise, aus denen sie besteht, stärker und mehr gegliedert, als die der Unterabtheilungen. Wir bemerken aber sofort noch eine reichere Ausbildung des Maßwerkes. In die

kleineren Kreise ist ein Vierblatt oder „Vierpaß“ eingeschrieben, bei welchem die Spitzen, die durch das Zusammenschneiden der Kreise gebildet werden, in Blumen auslaufen. Ein

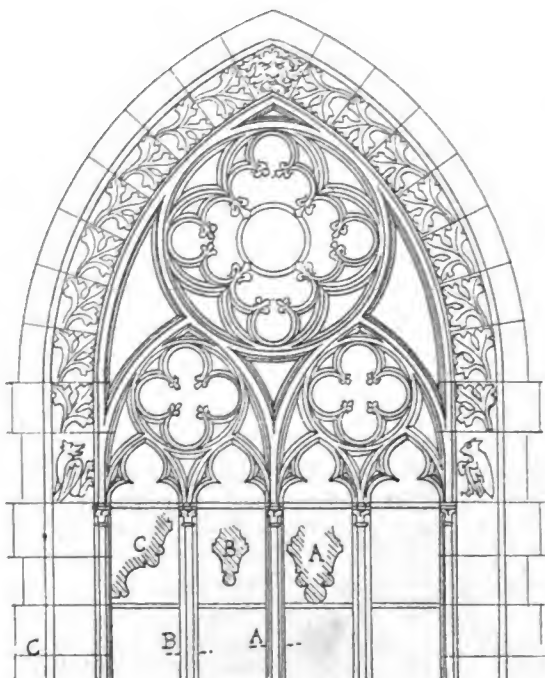


Fig. 130.
Fenster der Katharinenkirche zu Oppenheim (Ende 13. Jahrh.)
nach Redtenbacher.

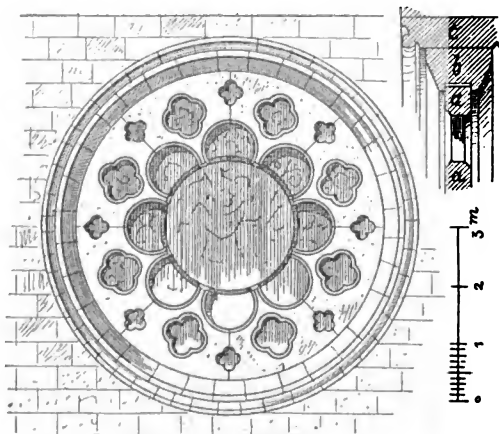


Fig. 131.
Frühgothische Rose über den gedoppelten Chorfenstern der
Kathedrale von Chartres.

ähnlicher Bierpaß füllt die obere große Scheibe; weil dieselbe aber auch so noch im Vergleich zu den anderen leer erscheinen würde, so sind in die einzelnen Blätter des Bierpasses wiederum kleinere Kreisstücke eingeschrieben. Ähnliche Glieder beleben nun auch noch die vier kleinen Glieder der Unterabtheilung. Solche Spitzen, die aus dem Zusammenstoßen zweier Kreisabschnitte gebildet werden, nennt man „Nasen“. In der frühesten Gotik sind sie selten und dann ziemlich stumpf, werden aber mit der Entwicklung des Stiles immer häufiger und spitzer; ihr Vorbild aber haben sie schon in den kleinen sich aneinander reihenden Zierbögen des romanischen Stiles (vergl. Fig. 128). An dem eben beschriebenen Fenster sollte nur der Grundgedanke der gotischen Maßwerkbildung erläutert werden; die thatsächlich vorkommenden Formen sind so mannigfaltig, daß es unmöglich wäre, auch nur die Hauptformen hier vorzuführen. Neben der Zwei- und Vierteltheilung ist auch Drei- (bezw. Sechs-) Theilung u. a. ähnl. zu allen Zeiten beliebt.

Die frühesten gotischen Fenster lassen zwischen den einzelnen Abtheilungen ziemlich starke und breite Theile stehen, welche alle in einer Fläche liegen, so daß die einzelnen Oeffnungen wie aus einer großen Steinplatte herausgeschnitten erscheinen. Am meisten ist dieses bei den oberen Theilen des Fensters der Fall, welche thatsächlich aus Platten bestehen, in die ein oder mehrere Kreise, Dreipässe, Bierpässe und dergleichen hineingeschnitten sind. Ein bezeichnendes Muster dieser Art geben wir in Fig. 131, welche zwar keine eigentliche Maßwerkbekrönung innerhalb eines Fensters ist, aber eine Fensterrose darstellt, die zu den unter ihr befindlichen Doppelfenstern fast in derselben Beziehung steht, wie in Fig. 130 der obere große Kreis zu den beiden Fensterhälften. Der beigegebene Durchschnitt zeigt wie diese Platten (a) in eine Nuth eingelassen und dadurch gegen seitliche Verschiebung gesichert sind. Bald jedoch verschwinden die Platten gänzlich und das ganze Maßwerk erscheint nur aus gleichmäßig breiten Strängen zusammengesetzt wie in Fig. 130, jedoch sind die einzelnen Stränge, wie dieselbe Figur zeigt, unter sich wieder verschoben, insofern diejenigen,

welche die Hauptabtheilung darstellen, stärker sind als diejenigen, welche die untern Abtheilungen und den Bierpaß der großen Scheibe bilden, und diese wieder stärker als die Nasen der kleinen Spitzbögen, die Bierpässe in den darauffolgenden Kreisen und die Füllungen der Halbkreise des großen oberen Bierpasses; so wird die Beziehung der einzelnen Abtheilungen zu einander und zum Ganzen kräftig hervorgehoben und die Wirkung eines solchen Fensters, mag es auch noch so viele Abtheilungen haben, bleibt immer eine ungemein klare und wohlthuende. (Fortsetz. folgt.)

Fra Giovanni da Fiesole,

der Engel der kirchlichen Malerei.

Von Prof. Dr. Keppler.

(Fortsetzung.)

Selbst einem Vasari, welchem der Begriff einer religiösen Kunst völlig zu verschwinden anfing, drängte sich das Gefühl auf, daß „die Heiligen Fiesole's weit mehr das Ansehen von Heiligen haben, als die eines anderen Malers“, und wir wundern uns nicht, wenn er als Uebersetzung uns mittheilt, daß der englische Bruder nie den Pinsel in die Hand genommen, ohne vorher gebetet zu haben, und nie den Gekreuzigten habe malen können, ohne daß ihm die Thränen über die Wangen flossen. Was vor allem seine Malereien im Kloster San Marco anlangt, so stellt er hier sichtlich seine Kunst ganz in den Dienst der klösterlichen Erziehung. Die technisch so überaus anspruchslosen Zellenbilder können gar nicht etwa dem Streben des Klosterobern oder des Meisters ihren Ursprung verdanken, das Kloster mit Kunstwerken auszustatten. Die ästhetische Bedeutung tritt hier völlig zurück vor der ascetischen und religiösen. Durch diese Bilder sollten die Bewohner der Zellen bei jedem Aufschlag der Augen in jene Welten versetzt werden, in welchen ihr Wandel sein sollte, in welche die ganze Klostererziehung sie erheben will. Die Malerei erscheint hier in den Rath der Klosterobern gezogen und wird ihre Gehilfin in der Leitung und geistigen Förderung der Mönche, ob nun Fiesole von sich aus ihr diese Stellung gab, oder ob der selige Giovanni da Domenici, welcher für Herstellung der strengen Ob-

servanz eiferte, den Werth der hl. Kunst so gut zu würdigen und auszunützen verstand, oder ob, was das wahrscheinlichste ist, beide hierin in ihren Anschauungen zusammentrafen.

So darf man ihn unbedingt jenen Künstler nennen, der Aufgabe und Wesen der kirchlichen Kunst am tiefsten erfaßte. Aber er wußte auch mit größter Sicherheit und spielender Leichtigkeit die Mittel zu finden und anzuwenden, durch welche diese Aufgabe am füglichsten erreicht wird. Es ist bewundernswerth, mit welcher feinem Tact er sich an die einzelnen Themathe der kirchlichen Kunst macht und seine Kompositionen bis hinaus auf die einzelnen Linien der Art des Thema's, der Stimmung und Bedeutung der einzelnen hl. Scene anzupassen, dem anzustrebenden Eindruck dienstbar zu machen versteht.

Dieser zweite große Vorzug, welchem seine Bilder ihre feine Harmonie, ihren geistigen Gehalt, ihre psychologische Tiefe und Kraft verdanken, fließt aus verwandter Quelle. Wie ihm das geistige Leben der See ist, in welchen die Gewässer seiner Kunst einfließen und einmünden, so auch wieder der See, aus welchem die Kanäle seiner Kunst sich füllen. Seine Kunstübung stellt demgemäß einen heiligen Kreislauf dar; sie sucht Einfluß auf die Seele zu gewinnen, aber sie weiß, daß ihr das nur möglich ist, wenn ihre Gebilde und Schöpfungen reiner und lauterer Ausfluß der Seele sind.

So kommt die Kunst in noch viel engere Beziehung zu seinem inneren Leben. Mehr als bei anderen Künstlern und in tieferem Sinne kommt bei ihm die Aufgabe der Komposition vor allem der Seele zu; die Meditation schafft ihm zunächst in der Seele drinnen die Bilder, welche er malt. Geistliches Leben und künstlerisches Schaffen fließen bei ihm in einander. Mit der von Natur ihm eigenen, durch das Klosterleben vertieften Innerlichkeit versenkt er sich in die Betrachtung der hl. Vorgänge und Geheimnisse. Diese Betrachtung schafft der Seele eine Welt neben und über der, in welcher sie lebt, eine Welt voll hl. Erfahrungen, Erlebnisse und Gesichte. Die Bilder dieser Welt stehen vor dem geistigen Auge, kaum weniger klar und bestimmt, kaum weniger

scharf in den Umrissen, als die Bilder der Wirklichkeit vor dem leiblichen. Hier, auf dem Boden der Seele erwachsen durch die künstlerische Gestaltungskraft der Meditation die hl. Kompositionen; der spezifisch artistischen Phantasie und Erfindung bleibt nicht viel mehr zu thun übrig, als daß sie diese inneren Visionen fixirt und in Linien, Formen und Farben bannt. So entstanden Giesole's Bilder, und so begreift sich nun, daß diese Bilder den hl. Objekten immer so durchaus adäquat sind; es begreift sich, daß sie vom Geist der Andacht, vom Del der Frömmigkeit so ganz durchtränkt sind; sie sind nichts anderes, als objektivirte, versichtbarte Betrachtungen, gemalte Gebete. Es begreift sich, daß ihnen solch originelle Lebensfrische, ein solch kräftiger Hauch der Unmittelbarkeit und Naturwahrheit innewohnt; sie sind die direkten klaren Spiegelungen dessen, was in tiefster Seele vorgeht. Wir verstehen es auch, daß Giesole, wie Vasari meldet, „nie etwas, was er gemalt hatte, verbesserte oder überarbeitete, sondern es stehen ließ, wie es das erstemal geworden war, weil er meinte, so habe es Gott gewollt“; das war kein Fatalismus noch Selbstgenügsamkeit, sondern das sichere Gefühl und Bewußtsein, daß er aus tiefster Seele geschöpft, daß er das beste gegeben habe, was seine Seele aus der Vereinigung mit Gott und aus der Versenkung in die hl. Geheimnisse heraus zu bieten vermochte.

Daß in solchem Sinne seine Bilder gemalte Meditationen sind, läßt sich an seinen Zellengemälden am besten nachweisen, in welchen er sichtlich so recht vom Herzen weg malt. Diese Bilder, mit der raschesten und einfachsten Technik mehr angeschrieben als angemalt, sind warm aus seinem Innern geflossen, sind Offenbarungen einer in Gott versunkenen Seele. Das deutet er in einem ihm eigenthümlichen Zug noch besonders an. Gewöhnlich gibt er seinen Bildern aus dem Leben Jesu und Mariens eine Heiligengestalt bei, mit Vorliebe St. Dominikus, seinen Ordensvater, bei der Passion die Madonna, bei andern Scenen solche Heilige, die zunächst historisch mit dem Vorgang nichts zu thun haben; diese Nebenfiguren nehmen sinnend, betend, oder in einem Buch lesend am Vorgang Antheil. Damit erklärt es der Ma-

ler selbst, daß er die hl. Scenen schildere, so wie sie in der frommen Betrachtung sich spiegeln, wie sie ihm sich vorstellten, da er nach dem Vorbild und nach Anweisung der Heiligen sich in sie vertiefte. Neben diesen assistirenden Heiligen steht unsichtbar der Maler selbst, und so hat er das Ereigniß nachgebildet, wie es die innere Autopsie ihm zeigte. Neben den Heiligen soll sich auch, das ist der Wille des Meisters, der Beschauer des Bildes stellen und mit gleichem Affekt ins hl. Geheimniß eingehen. Daß natürlich aus der geistlichen Lesung, aus dem Wort der Schrift und der Väter vieles in die Vorstellungswelt des Malers einfloß, ist nicht ausgeschlossen und an einem Beispiel klar zu erweisen: in manchen Schilderungen aus dem Leben Jesu folgt Tiesole Wort für Wort den Meditationen Bonaventura's, am auffälligsten z. B. in der Darstellung der Anagnelung Jesu ans Kreuz.

Raum bei einem andern Meister der Kunst kann man daher mit so viel Recht sagen, daß seine Kunst er selbst, daß der Stil der Mensch ist. Die Kunstübung Tiesole's ruht beständig auf dem innersten und tiefsten Wesensgrund seiner Persönlichkeit; Zeichnen und Malen fällt mit seinem Beten und Betrachten, die Ziele seiner Kunst fallen mit den Zielen seines Lebens zusammen. Darum ist es schwer, die Spuren und Linien aufzuzeichnen, welche auch bei ihm die menschliche Beschränktheit oder Unvollkommenheit verrathen. Man hat ihn schon einen Miniaturisten genannt; will man damit eine gewisse Einseitigkeit ihm zuschreiben oder eine technische Befangenheit, als ob er vor allem durch delikate Einzelausführung sich zu genügen oder Eindruck zu machen gesucht hätte, so schließt jener Name ein schweres Unrecht ein. Er hat vom Miniaturisten nichts als die auf seinen Tafelbildern zu bewundernde ungemaine Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit in der Behandlung des Details; aber daß er darin Hauptziel seiner Kunst oder Hauptkraft und Hauptmittel künstlerischen Eindrucks suchen, daß er jemals sich ins Neuperliche und Kleinliche verlieren würde, davon kann durchaus die Rede nicht sein; schon die fast flüchtig mit einfachster Technik gemalten Zellenbilder beweisen zur Genüge, daß Wesen und Kraft seiner Kunst

nicht in der Detailmalerei aufgeht. Auch das ist nicht richtig, daß seine Kunst nur einem verhältnißmäßig kleinen Kreis von Thematien gewachsen gewesen sei, daß ihr nur der Ausdruck der Anmut und Lieblichkeit, nur die Fähigkeit lyrischer Schilderung zu Gebot gestanden sei. Tiesole ist Meister in Wiedergabe von Empfindungen und Affekten jeder Art; er ist auch Dramatiker im Vollsinn des Wortes. Wir werden Bildern hegegnen, in welchen die Tragik in all ihrer furchtbaren Majestät, mit überwältigender Kraft auftritt. Seine Schilderung durchläuft die Scala des Schmerzes und der Freude von unten bis oben. Richtig ist allein das, das er auf alle, auch die erregtesten Wogen der Affekte das Delchristlicher Maßhaltung und Selbstbeherrschung gießt und dadurch dem Schmerz und der Freude das Unerläßte, das Leidenschaftliche benimmt. Wo er diese Verklärung nicht anbringen darf, wo er wilde Henderswuth, dämonische Leidenschaft, Höllequalen und Höllegeister malen soll, da kommt er allerdings in liebliche Verlegenheit, da sind Grenzen wahrzunehmen, welche seiner Kunst gezogen sind. Daher kann man sagen, daß er Einen Ruhm den Nachfolgern übrig gelassen habe, nämlich das Böse und den Bösen besser zu malen als er. Das könnte eine Unvollkommenheit des Meisters genannt werden, wenn es nicht Ausfluß seiner Vollkommenheit wäre.

Eine Grenze ist zweifellos seiner Kunst gezogen: sie vermag nur auf religiösem Gebiet zu leben und zu wirken; für das Profane geht ihr Organ und Verstandniß ab. Auf diesem Gebiet aber ist sie, von einzelnen Unvollkommenheiten in Zeichnung und Perspektive abgesehen, reinstes Vorbild und Muster, was Auffassung und Formgebung anlangt; nie standen die religiösen Ideale klarer und leuchtender vor einer Künstlerseele und nie hat eine Künstlerhand eine diesen Idealen adäquatere Form gefunden.

Dies im Einzelnen darzuthun, zum Genuß und zur Nachahmung der Schönheiten jener herrlichsten Erzeugnisse kirchlicher Kunst, welche den Namen Tiesole's tragen, anzuleiten, ist der Zweck der folgenden Darstellung. Anstatt eine Ausstellung aller seiner Werke zu versuchen, wollen wir lieber zwei Cyklen von heiligen Thematien

näher besprechen, in welchen seine Eigenart und seine Künstlerkraft am besten sich offenbart, und in welchen vor allem er der Nachahmung empfohlen werden kann.

Fiesole's Passionsbilder.

Den Einzug Jesu in Jerusalem, das Einleitungsbild des Passionscyklus, erzählt eine Tafel von den Silberschränken von Maria Novella, jetzt in den Uffizien in Florenz, mit rührender und ergreifender Einfachheit. Voraus zieht das fromme Volk singend und jubelnd; zwei bleiben am Wege stehen und sind mit ihrem Blick völlig an das hoheitsvolle, schmerzlichernstes Antlitz Jesu gebannt, einer breitet eben vor den Füßen der Eselin sein Gewand aus, ehrfürchtig in seiner gebückten Stellung von unten zu Jesus aufschauend, die Bitte im Auge, er möge diesen Dienst gnädig hinnehmen; hinter dem Herrn zieht die Schaar der Apostel einher auf dem blumenbestreuten Boden, Johannes und Petrus an der Spitze. Man könnte den Hergang nicht wohl einfacher, aber auch nicht wohl eindrucksvoller erzählen und die jubelnd-wehmütige Stimmung desselben kaum besser treffen.

Wie dem Meister eine Quelle eigener Inspiration floß, welche ihn bei aller Demut und Bescheidenheit manchmal ganz abgehen heißt von der bisherigen traditionellen Darstellungsweise gewisser Themat, beweist sein Abendmahlsbild in einer Zelle von San Marco. In einem nicht großen Gemach ist ein langer und ein kürzerer Tisch so aneinander gestoßen, daß sie in der Ecke des Zimmers einen Winkel bilden. Hinter dieser Tafel stehen acht Jünger; der Platz des Herrn neben Johannes ist freigelassen. Im Vordergrund kniet links Maria, rechts eine Gruppe von vier Aposteln. Der Heiland aber ist eben daran, indem er an der Vorderseite des Tisches hingehet, über den Tisch hinüber jenen stehenden Jüngern die hl. Kommunion zu reichen, welche die Mutter bereits empfangen hat. Es ist bezeichnend für Fiesole, daß er eben diesen Moment aus dem letzten Abendmahl herausgreift und nicht, wie die Kunst vor ihm fast ausnahmslos, die der Vorhersagung des Verraths. Für sein Gemüt wie für die Bestimmung des Bildes, die tägliche Andachts-

quelle einer gottliebenden Seele zu sein, empfahl sich diese Wahl. Er läßt nun aber den Heiland geradezu den Ritus der Kirche nachahmen und die hl. Kommunion austheilen, wie der Priester in der Kirche es thut. Deutlicher kann er es nicht sagen, daß das hl. Mahl, welches wir heute noch genießen und welches vor allem die tägliche Nahrung des Ordensmannes bildet, von Jesus selbst eingesetzt und von den Aposteln erstmals genossen wurde. In der Formensprache der Kunst konnte die Identität des heutigen Mahles der Kirche mit dem von Jesus an jenem Abend gestifteten nicht kräftiger ausgesprochen werden, als indem der Maler das letztere ganz in die Formen des ersteren kleidete. Der Maler gibt aber auch noch einen ergreifenden Unterricht über die Vorbereitung und Danksagung, und über die Befeligung und Berklärung, welche sich in diesem Mahle über die Seele ergießt. Die, welche eben das hl. Mahl empfangen sollen, spiegeln auf ihrem Antlitz die Affekte, welche die Seele zum Genusse der Himmels Speise vorbereiten: Glaube, Demut, Ehrfurcht, Hingebung. Die, welche den kostbaren Schatz bereits im Herzen tragen, verrathen ihr Glück durch die ungetrübte, dankbare Freude, durch die still in sich versunkene, in Gott verlorene Seligkeit, die aus ihren Zügen leuchtet. Der erste in der Reihe, der voll sprachlosen Staunens dasitzt, scheint mit der erhobenen Hand zu sagen: wie wunderbar und unbegreiflich groß ist doch diese Gnade! wie kann so himmlisches Glück in dieses arme Leben hereinfließen! Maria macht knieend ihre gratiarum actio; keine Bewegung zieht durch ihre Gestalt; die Ruhe der Ewigkeit ist über sie gekommen.

Bei näherer Betrachtung findet man allerdings, daß das Bild, welches im Uebrigen die bei Fiesole übliche Harmonie der Linien, Formen und Affekte zeigt, mit einem gerade die Hauptperson treffenden starken Zeichnungsfehler behaftet ist. Jesus ist viel zu weit vom Tisch entfernt, als daß er, wie der Maler will, über den Tisch hinüber dem Johannes die Kommunion reichen könnte. Wenn der ziemlich bedeutende Fehler doch nicht allzu störend hervortritt, so ist das nur dem zu verdanken, daß die sonst reine Symphonie den Einen Mißklang aufhebt und unhörbar macht.

Bemerkenswerth ist noch, daß Fiesole nach dem Vorgang fast aller Väter und mit eregetisch zweifellosem Rechte, den Verräther an der Eucharistie theilnehmen läßt. Man erfährt dies aber nur durch Abzählung der Apostel; denn der Maler hat den Verräther nicht näher charakterisirt. Er ist jedenfalls zu suchen unter der Gruppe, die am Boden kniet, und in dem, dessen Antlitz allein nicht sichtbar, sondern hinter andern Gestalten verborgen ist, aber auch den Heiligenschein trägt. Offenbar absichtlich hat der Meister unterlassen, ihn deutlicher auszuzeichnen, damit sozusagen das hl. Mahl nicht gestört werde. Aber indirekt weist er deutlich genug auf ihn hin. Einer von den Aposteln, welche der Gruppe zunächst stehen, schaut mit der Wiene tiefsten Bedauerns, wehmütigsten Seelenschmerzes auf die Gestalt nieder, deren Antlitz wir nicht sehen; sein Blick sagt uns: er ist's, da kniet er, der unglückselige Verräther. Aber warum trägt er den Heiligenschein? Offenbar weil er annoch zum Kreis der Apostel gehört.

Unter den Tafeln, welche einst die Silberchränke von Maria Novella schmückten, findet sich auch eine Darstellung des Abendmahls mit ähnlichem Grundmotiv, wie die eben beschriebene; diese wird sicher Fiesole zuzuschreiben sein, während man bei den dazu gehörigen Tafeln, auf welchen die Fußwaschung und der Moment der Vorkherausagung des Verraths abgebildet ist, über die Urheberschaft zweifelhaft sein kann. Jubas hat auf diesem zweiten Bild ebenfalls den Heiligenschein, ist aber dadurch von den Uebrigen unterschieden, daß er hinter ihnen kniet. Maria fehlt hier.

(Fortsetzung folgt.)

Mariä Heimsuchung in der christlichen Kunst.

Von Pfarrer Dögel in Eisenharz.

Maria ist durch den Engel von dem Glücke, das ihrer Base Elisabeth zu Theil geworden, benachrichtigt worden, und diese Nachricht, besonders wie sie so bestimmt aus den letzten Worten des himmlischen Boten herausklingt, war für sie ein Wink, daß sie, „in diesen Tagen“, — wenn also auch nicht so gleich nach dem Verschwinden des Engels — aufbrach, um ihre Base Elisabeth zu besuchen und eine zarte Pflicht der Verwandtschaft

und Liebe zu erfüllen. „Sie machte sich auf in jenen Tagen und reiste in das Gebirge mit Eile in eine Stadt von Juda.“ (Lut. 1, 39.) Wir folgen ihr im Geiste und sehen, wie sie ohne Müdigkeit die Berge übersteigt und voraneilt, ohne Ruhe nöthig zu haben; wir sehen, „wie unter ihren Füßen gleichsam die Gräser lachten, die Blumen hervorkeimten und die Berge und Hügel frohlockten“. Ein überaus zartes und liebliches Bild, das in neuerer Zeit der Wiener Altmeister Führich nicht bloß mit der Feder, sondern auch mit dem Pinsel in seinem „Gange Mariens über das Gebirge“, 1841 für die Belvedere-Galerie gemalt, so wundervoll schön zu zeichnen wußte. Er hat hier gemalt, was er später geschrieben: „Als der Fuß der Gebenedeiten durch Feld und Haine und Gebirge wandelte, ward die Natur von der Gnade berührt; ihre erstorbenen Züge belebten sich mit neuem Leben unter dem Strahle unbedingter, gänzlich unentweiheter Schönheit.“¹⁾ Es ist allerdings selten, daß die Maler diesen Zug darstellen; wir finden fast immer das Ende dieser Reise der hl. Jungfrau, nämlich ihre Begegnung mit der hl. Elisabeth vor dem Hause der letzteren geschildert. Das Bild tritt uns dann nicht nur als eine historische Erscheinung aus dem Leben der Mutter Gottes, sondern auch als ein Mysterium der Liebe, als Typus aller heiligen Freundschaften entgegen.

Als die älteste²⁾ Darstellung von Mariä Heimsuchung will man eine Skulptur auf einem Sarkophage zu Ravenna³⁾ aus dem Anfange des 5. Jahrhunderts erkennen, wo man zwischen zwei Bäumen zwei Personen auf einander zugehen sieht, um sich die rechte Hand zu reichen. Die Bilder sind aber leider mehr oder weniger zerstört. Die Kleidung ist bei beiden die gleiche: kaltenreiche Untergewänder und Mäntel. Mit der linken Hand nehmen beide das Gewand herauf. Die Bewegung der beiden Figuren ist ebenfalls sehr ähnlich, doch thut sich die Bewegung der rechts befindlichen durch etwas mehr Lebhaftigkeit hervor. Sie scheint anzukommen, während die links befindliche entgegentritt. Die erste Vorstellung, die wir beim Anblick dieses Bildes uns machen, ist die von Mariä Heimsuchung; jedenfalls liegt der Gedanke an diese nach der Zeichnung von Garrucci

¹⁾ Führich, Von der Kunst. Wien. 4. Heft. S. 35.

²⁾ Ob der geschnittene Stein auf der Nationalbibliothek zu Paris, der sogar schon vor dem Jahre 340 entstanden sein soll, eine „Heimsuchung Mariä“ enthält, scheint uns nach der vorliegenden Zeichnung bei Lehner (Marienverehrung Tafel VII. 84) doch zweifelhaft zu sein.

³⁾ Garrucci, tav. 344².

näher, als die Annahme des letzteren, daß die Person links eine männliche sei und daher das Bild wohl die Vermählung der hl. Jungfrau mit Joseph darstellen wolle. Im 7. und 8. Jahrhundert mehrten sich die Beispielen, doch sind sie immerhin noch nicht sehr zahlreich.⁴⁾ Wir finden da die beiden hl. Frauen fast immer allein dargestellt, ohne daß noch andere Personen beigegeben wären; sie sind gewöhnlich in einer lebhaften, aber immer einförmigen Umarmung begriffen. So noch im Codex Egberti (Taf. X). Die Begegnung geht hier vor dem Castellum (civitas Juda, Luk. 1, 39) vor sich, wo die beiden Frauen sich umarmen und küssen; beide haben den Nimbus; der Mantel der hl. Jungfrau ist violett, der der hl. Elisabeth grün. Die Darstellung ist eben so einfach als feierlich, ungemein innig und würdig. Ganz ähnlich ist die Heimsuchung Mariens an der Fassade von St. Zeno zu Verona: wir sehen hier ebenfalls nur die beiden hl. Frauen allein, die sich umarmen. In einfacher Begrüßung ohne Umarmung dagegen zeigen sich die hl. Frauen, aber ebenfalls allein, an dem schon oben erwähnten achtseitigen marmornen Taufbrunnen der alten, schon im 8. Jahrhundert erwähnten, 1122 erneuten Taufkapelle S. Giovanni in Fonte des Domes zu Verona. Noch älter als diese Darstellung ist eine roh gearbeitete Heimsuchung am Altare in Cividale in Friaul,⁵⁾ die dem 8. Jahrhundert angehört. Die hl. Frauen umarmen sich; Maria, größer als Elisabeth, ist auf ihrer Stirne mit einem Kreuze bezeichnet und hinter ihr steht ein Lilienstock. Eine einfache Umarmung zeigt ferner auch das Initial N aus einer Abschrift des lateinischen Wörterbuchs *Mater verborum* im Böhmischem Museum zu Prag;⁶⁾ endlich hatte die gleiche Art der Darstellung ein Mosaik in St. Maria ad Praesepe.⁷⁾

So finden wir den Vorgang ohne Hinzunahme anderer Persönlichkeiten als ein hl. Mysterium dargestellt bis zum 12. Jahrhundert. Von jetzt an lassen aber die Künstler die hl. Frauen gleichsam sprechen; so z. B. auf dem Deckel eines Codex der Pariser Bibliothek,⁸⁾ der seinem Stile nach der Schule von Clugny angehört, machen beide hl. Frauen mit den Händen Bewegungen, die sie als im

Gespräche mit einander begriffen verrathen. Noch lebhafter ist dieser Verkehr in einer Skulptur zu Chartres ausgebrückt: hier zeigt sich Elisabeth glücklich über den Besuch, den sie erhält, und Maria öffnet ihre Arme und scheint das »Magnificat« zu beginnen, während Elisabeth ebenfalls ihre Arme ausstreckt und zu sagen scheint: »Woher mir das, daß die Mutter meines Herrn zu mir kommt?“ —

Später nimmt die hl. Elisabeth eine mehr ehrfürchtvolle Haltung ein, indem sie sich vor der aufrecht stehenden hl. Jungfrau verbeugt, so z. B. auf dem unvergleichlich einfachen, schönen Fresko Giotto's in der Capella dell' Arena zu Padua. Diese ehrfürchtvolle Verbeugung oder Verneigung steigert sich dann im 15. Jahrhundert zu einem vollständigen Knieen. Es erscheint hier Elisabeth in der Nähe des Allerheiligsten, d. i. des menschgewordenen Gottes, und seines makellosen Tabernakels, des reinsten Herzens Mariä, gleich sehr von Freude wie von demütiger Ehrerbietung ergriffen. »Woher mir dies, daß die Mutter meines Herrn zu mir kommt?«, dies Wort der hl. Elisabeth (Luk. 1, 43) bezeugt, von welcher Ehrfurcht ihre Seele durchschauert war beim Gedanken an die Gegenwart des Gottessohnes und beim Anblick seiner gebenedeiten Mutter. Darin liegt denn offenbar auch der Grund, warum die hl. Elisabeth von den Malern mitunter und zwar mit Recht knieend dargestellt wird. Diese Darstellung zeigt die Prebella des großen Altarbildes aus der Abteikirche zu Cerreto, jetzt in den Uffizien zu Florenz, das 1413 von Don Lorenzo Monaco für sein Kloster (der Camaldulenser) degli Angeli gemalt wurde; Elisabeth knieet ehrfürchtvoll vor der hl. Jungfrau und wird von dieser in zartester Weise aufgehoben. In gleich zarter Weise wird der Gegenstand von Dom. Ghirlandajo (1449—1494) in einem Bilde des Louvre zu Paris behandelt.

Wir haben gesehen, daß die ältere abendländische Kunst die hl. Frauen gewöhnlich allein ohne Begleitung oder zuschauende Personen dargestellt hat. Die griechische Kunst bringt hierin eine Aenderung, indem sie auch andere Personen, entweder als bloß zuschauend oder als handelnd, d. i. die hl. Frauen begleitend, in die Scene einführt. Das Malerhandbuch⁹⁾ sagt: »Ein Haus und in demselben die Mutter Gottes und Elisabeth, welche einander umarmen und auf der andern Seite Joseph und Zacharias, welche miteinander reden und vor ihnen ein Kind, welches auf seinem Rücken

⁴⁾ Grimouard de St. Laurent, Guide de l'art chret. zählt Bd. IV. p. 116 einige Beispiele aus dem 8.—11. Jahrhundert in Frankreich auf.

⁵⁾ Garrucci 424².

⁶⁾ Abb. bei Bucher, Geschichte der technischen Künste. Stuttgart 1875, Bd. I. 208.

⁷⁾ Garrucci, 280¹.

⁸⁾ Garrucci, 458².

⁹⁾ Schäfer, Handbuch der Malerei vom Berg Athos, p. 172.

ein Stöckchen hält und an dem Ende des Stöckchens ist ein Korbchen aufgehängt, und auf der andern Seite wieder eine Krippe und an derselben ein Maulthier angebunden, welches frist.“ In der Folge sehen wir dann in der abendländischen Kunst den hl. Joseph und Zacharias, außerdem aber oft noch zahlreiches Gefolge eingeführt. Gegen eine weibliche Begleitung, wie sie z. B. Giotto in seinem Fresko zu Padua in Figuren voll erhabener Schönheit und doch so einfach — zwei bei Elisabeth und eine bei Maria — beigegeben hat, wird nichts zu erinnern sein, zumal da diese Begleiterinnen hier nicht stören, indem sie in größter Ruhe, den feierlichen Vorgang bewundernd, dastehen. Wenn Dom. Ghirlandajo dagegen in seinen Fresken von S. Maria Novella zu Florenz den Vorgang dadurch sehr erweitert, daß er auf beiden Seiten je 5 und 3 Begleiterinnen stehen läßt, so ist das des Guten zu viel. Fiesole in seinem zarten Predellaabildchen der Taufkirche (früher del Gesù) zu Cortona hat nur eine Person, die aus einer geöffneten Thüre neugierig dem Vorgange zuschaut, beigegeben. Palma Vecchio (1480—1528) dagegen hat vollends den Gegenstand zu einer gewöhnlichen Bistie gemacht. Elisabeth und Zacharias eilen freudig aus dem Hause, um die Ankömmlinge zu begrüßen. In der Mitte des Bildchens treffen Maria und Elisabeth zusammen und umarmen sich. Links hinter der hl. Jungfrau kommt der hl. Joseph gewandert; seine Linke hält das gelbe Gewand zusammen, die Rechte stützt sich auf den Stab. Rechts hinter der hl. Elisabeth kommt Zacharias einhergeschritten, ein schöner Greis mit großem weißem Bart, die Rechte zum Willkommen ausgestreckt. Ein kleiner Hund steht neben ihm. Aus dem Hause eilen Mägde, und die Baulichkeiten desselben reichen weit zurück in eine schöne Landschaft.

Den Bräutigam der hl. Jungfrau selbst in ihr Gefolge zu versehen und wenn es auch, wie bei einer zarten Bleistiftzeichnung von Overbeck im Museum zu Basel (Nr. 34) in weiterer Entfernung geschieht, verbietet eben so sehr das bedeutungsvolle Schweigen des Evangelisten, als der noch geheimhaltene Zweck, der die hl. Jungfrau zu Elisabeth führt. Wenn der hl. Joseph die Worte der hl. Elisabeth (Luk. 1, 42 u. 43) in Hebron gehört hätte, wäre damit sein Entschluß, die Verlobte heimlich zu verlassen (Matth. 1, 19), nicht wohl zu vereinigen. Dennoch geschieht dies nach dem Vorgange der griechischen Kunst häufig, besonders in der neueren Epoche, niemals in der älteren. Schon Bernardino Luini hat in einem Wandgemälde der

Brera zu Mailand den hl. Joseph und Zacharias beigegeben; Maria und Elisabeth reichen sich die Hände, dazwischen ist ein Engel gestellt.

In der Neuzeit hat die Kunstschule von Beuron-Emaus in Prag diese Art der Darstellung nachgeahmt in der Klosterkirche daselbst. Die Begegnung geschieht vor dem Hause des Zacharias, der noch unter der Thüre steht, Elisabeth empfängt knieend die Mutter des Herrn; beide Frauen sind Gestalten voll hoheitsvoller Würde. Unmittelbar hinter Maria aber steht der hl. Joseph, der das bekannte Lastthier führt, auf dem die hl. Jungfrau den Weg zurückgelegt hat, ein Motiv, dessen Nachahmung wohl besser unterbleibt.

Als den Ort der Begegnung der hl. Frauen sehen wir in der älteren Kunst gewöhnlich das Haus des Zacharias oder vielmehr den Platz unmittelbar vor demselben; so hat bei Giotto Elisabeth eben die Schwelle der Vorhalle der Hausthüre verlassen und eilt mit Verbeugung in die Arme der hl. Jungfrau, während ihre Begleiterin noch an der Hausthüre steht. Spätere Meister dagegen haben den Schauplatz in den Tempel, in eine Kirche oder in die Vorhalle derselben verlegt; so Jacopo Carucci, nach seinem Geburtsorte da Pontormo (1493—1556) genannt, in seiner „Heimsuchung Mariens“, welche er in die Vorhalle von S. Annunziata zu Florenz 1516 gemalt hat (er liegt auch unter diesem seinem Hauptwerke begraben). Die hl. Elisabeth hat sich hier auf ein Knie niedergelassen und Maria reicht ihr die Hand; zahlreiches Volk, besonders Frauen, umgeben die hl. Scene, so daß letztere in ihrer eigentlichen Weihe und Feierlichkeit fast verloren geht. Noch dramatischer und vollreicher ist die Komposition von Giov. Ant. Bazzi gen. Sodoma (1477—1549) im oberen Oratorium von S. Bernardino zu Siena, wo die Begebenheit in den Tempel verlegt ist und Elisabeth ebenfalls in die Knie sinkt, aber von der herbeieilenden hl. Jungfrau aufgefassen wird, ein Motiv, das für einen Gegenstand von so erhabenem Mysticismus als theatralisch erscheint. Was das Portrait der hl. Elisabeth anlangt, so muß sich die Kunst allerdings daran erinnern, daß sie „eine in den Jahren vorgerückte Frau“ war, aber damit ist nicht angezeigt, daß sie als ein altes, runzeliges Weib abgebildet werde, da dies schon der Würde des Gegenstandes widerspricht wie der Thatsache selbst; sie werde vielmehr als eine zwar ältere, aber würdevolle, milde und anmutige Frau gegeben, die „rechtchaffen vor dem Herrn“ war und tabellos in all seinen Geboten wandelte. Mit freudiger Demut geht sie ihrer „gebenedeiten Vase“ entgegen, deren höhere Bestim-

mung sie zugleich mit Ehrfurcht erfüllt, — wie sie z. B. Schraubelph in so ausgezeichnete Weise im Dome zu Speyer dargestellt hat, eine Matrone voll Demut und Würde, — oder noch besser, sie kniet da wie auf dem Bilde Ton Lorenzo's und wird von der hl. Jungfrau unter Umarmung aufgehoben. Am einfachsten und feierlichsten sind diejenigen Darstellungen der Heimsuchung Mariens, in denen wir nach den älteren Vorbildern die beiden hl. Frauen allein treffen; nichts mischt sich dann in die Feierlichkeit dieses Moments des Zusammentreffens, in welchem Elisabeth die hl. Jungfrau als die Mutter ihres „Herrn“ anerkennt und erklärt. So in dem herrlichen Bilde des Mariotto Albertinelli in den Uffizien zu Florenz, einem seiner schönsten Werke aus dem Jahre 1503. Die Begegnung geschieht hier vor einer Bogenhalle und nur die zwei hl. Frauen sind zu sehen. Elisabeth neigt sich etwas vor der hl. Jungfrau und bezeugt ihr so ihre Ehrfurcht. Die christliche Kunst hat seitdem wenige erhabener und würdevollere Bilder der „Mutter des Herrn“ geschaffen, als diese hl. Jungfrau, und auch Elisabeth zeigt eine so freudige und freundschaftliche Innigkeit, daß wir beide Gestalten zu einer herrlichen Harmonie der Liebe und innigen hl. Freundschaft verbunden sehen. Ein zartes, frommes Bildchen, auf welchem man die beiden hl. Frauen ebenfalls allein sieht, ein Votivbildchen, ist im Berliner Museum (Nr. 542); es gehört einem niederländischen Meister um 1460 an. Elisabeth kommt der rechts stehenden hl. Jungfrau entgegen; beide Frauen begrüßen sich mit der üblichen Gebärde. Links im Vordergrund kniet als Stifter ein Abt. In der flachen Landschaft links sieht man die ausgebehnte Abtei, von einem Graben umgeben, rechts ein Dorf.

Nichts wird dagegen einzuwenden sein, wenn als Zeugen der hl. Begegnung Engel des Himmels beigegeben werden, wie in einer Heimsuchung von Bernardino Pinturicchio (1454—1513), auf der zu beiden Seiten zwei Engel mit gekreuzten Armen betrachtend stehen. Es will offenbar dadurch noch deutlicher auf das erhabene himmlische Geheimniß hingewiesen werden.

„Mariä Heimsuchung“ ist schon im Spätmittelalter Gegenstand einer indocenten Darstellung gewesen. Verschiedene Künstler versuchten es nämlich, die Worte des hl. Lukas 1, 14 auch bildlich wieder zu geben; „sie öffneten die Bewegung, sagt Dibron,¹⁰⁾ Gewand und Schooß der hl. Elisabeth und ließen den kleinen Johannes im Innern seiner Mutter

sehen; sie öffneten ebenso das Gewand Mariens und zeigten den kleinen Jesus in ihrem Schooße, nackt wie den hl. Johannes. Die beiden Kinder grüßen sich nach ihrer Weise. Jesus segnet mit der Rechten den hl. Johannes, der sich fromm neigt.“ Auch deutsche Maler haben ähnliche Darstellungen geliefert; so z. B. sieht man auf dem Rathhause zu Nördlingen eine der oberrheinischen Schule angehörige „Mariä Heimsuchung“, wo die beiderseitigen Kinder in einem Strahlenglanze auf die Kleider der beiden hl. Frauen gemalt sind. Wenn sich Kreuser¹¹⁾ „darüber wundert, daß Einige die Zartheit sogar tabeln, wie für unschuldige Augen beim Besuche der Elisabeth der Zustand der Frauen auf dem Kleide durch das Strahlenkind und den anbetenden Knaben Johannes dargestellt wird“, so möchten wir doch der Wiederholung solcher Bilder nicht das Wort reden.

Literatur.

Bilder vom Hochaltar in Drachenstein. Eine kunsthistorische Studie von Karl Walcher. Mit 4 Abbildungen in Lichtdruck. Stuttgart, Kohlhammer, 1887. 40. 28 S.

Der kunstsinvolle und kunstbegeisterte Verfasser dieser Monographie ist zugleich der glückliche Besitzer der darin beschriebenen altdeutschen Altargemälde. Und zwar ist er deren Besitzer geworden auf die rechtmäßigste und edelste Art, aber durch schmählige Schuld anderer: durch den Rechtstitel des Mitleids und Erbarmens, das ihn bewog, die armen, mißhandelten, schmähllich zur Kirche hinausgeworfenen, dem Untergang geweihten Kinder der Kunst zu adoptiren und ihnen im eigenen Haus Heimath und Ehrenplatz einzuräumen, wo ihr nunmehriger geistiger Vater täglich aufs liebevollste mit ihnen verkehrt, und wo auch uns, wie allen Kunstfreunden, die darnach begehren, eine schöne Stunde weisevoller Unterhaltung mit ihnen freundlichst gewährt wurde. Die Kunstgeschichte muß ihm Dank wissen, daß er in solcher Weise hier den barmherzigen Samaritaner gemacht hat, und wir haben allen Grund, ihm zu danken, — daß er nach seinen Kräften eine schwere Schuld eines katholischen Pfarramts und einer katholischen Kirchenverwaltung löschte. Nur unter Erröthen können wir mittheilen, welches Schicksal unter den Augen, unter Zulassung, vielleicht Gutheißung eines katholischen Pfarrers den Resten des Hochaltars von Drachenstein bereitet wurde. Die Prebelle, deren einstige Zugehörigkeit zu diesem Altar vom Verf. außer Zweifel gestellt wird und welche die Brustbilder Christi und der 12 Apostel in vortrefflicher Ausführung zeigt, fand sich im Gebrauch von Maurern, welche sie als Gerüstbrett benutzten! Die Flügel wurden nach Zerstörung des Hochaltars an einer Wand der Kirche angebracht; in der zweiten Hälfte

¹⁰⁾ Schäfer a. a. O. 172 N. 3.

¹¹⁾ Bildnerbuch, Paderborn 1863. S. 7.

der siebziger Jahre unseres Jahrhunderts wurden sie für die Ausmalung der Kirche von der Kirchengemeinde in Draudenstein dem Maler an Zahlungsstatt gegeben!!!

Diese Bilder erweisen sich nun als vorzügliche Werke aus der Mitte bzw. dem letzten Drittel des 15. Jahrh., so vortrefflich, daß der Verf. keinen Meisternamen, sei es der schwäbischen, sei es einer andern oberdeutschen Schule, für zu hoch hält, als daß diese Werke ihm zugeschrieben werden dürften, und daß er als Meister des einen Flügelbildes Martin Schön, als Meister des andern Bartholomäus Zeitblom vermutet. Von der Schönheit und Bedeutung der Bilder sind wir ebenfalls voll überzeugt und wir theilen ganz die Begeisterung des Verf. für den hl. Johannes und Sebastianus, zwei ideal schöne, wie in einer Vision vom Himmel herabgeschwebte Gestalten. In der Frage nach der Autorschaft traue ich mir ein sicheres Urteil nicht zu, aber ich stehe nicht an zu bezugehen, daß der Verf. mit viel Besonnenheit, Gründlichkeit und Sachkenntniß diese Untersuchung führt und die Resultate zieht. Neben dieser kunsthistorischen Kritik hat die herrliche Weise, in welcher er in mittelalterliche Glaubens- und Kunstübung sich vertieft, etwas überaus Wohlthuendes und Rührendes. Man darf wohl sagen, wenn wir einige hundert derartige Monographien über mittelalterliche Kunstwerke hätten, so gründlich in der Erforschung, so verständig in der Erfassung, so warm begeistert für das religiös Schöne, wir wären weiter voran in der Kunstforschung, und unsere Kunstforschung würde uns dem leider so fern verwehten Geist jener Kunst unserer Vorfahren längst wieder näher gebracht haben. Dem protestantischen Herrn Verf. sei für die edle Art, mit welcher er katholische Anschauungen auffaßt und bespricht, in unserer konfessionell verhepten Zeit noch besondere Anerkennung ausgesprochen. Seine Vermuthung, daß in dem Maße, in welchem Maria als Fürsprecherin angesehen worden, ihre Züge freundlicher und milder, die Züge Christi strenger und herber sich gestaltet haben, wird sich kunsthistorisch kaum rechtfertigen lassen. Der Heilandstypus ist fast durchgehend in der ganzen alten und mittelalterlichen Kunst ein strenger und ernster, namentlich wenn der Herr im Kreise seiner Apostel dargestellt wird; es lag jener Kunst daran, im Bilde des Gottmenschen, in welchem der Mensch von selbst in die Erscheinung trat, den Gott zu betonen, und sie strebte durch die strengeren Züge den Ausdruck der übermenschlichen Hoheit an. — Keppler.

Ueber den dekorativen Stil in der altchristlichen Kunst. Von Friedrich Vorthcim. Stuttgart, Speemann, 1886. 43 S.

Rom, von jeher Meisterin in der Konstruktion, empfing den Sinn für Dekoration erst aus dem Orient, weshalb auch Konstruktion und Dekoration im Occident bis ins Mittelalter hinein sich nur äußerlich verbinden, nicht innerlich durchdringen. Je mehr das Volk kräftigen Selbstbewußtseins im römischen Volk schwand, um so

mehr gewinnt die spielende Dekoration der ersten Konstruktion den Vorprung ab; mit dem Zurückweichen der Konstruktion war das Vortreten der Malerei gegeben. Das Christenthum nun, so führt der Verf. nach diesen grundlegenden Betrachtungen aus, stellte sich in keiner Weise in Gegensatz gegen die Kunst, welche es antraf: „gleich auf den ersten Blick fällt es auf, wie völlig unbegründet die noch immer weitverbreitete Ansicht ist, daß die ersten Christen in Rom sich der bildenden Kunst feindlich gegenübergestellt hätten; als ob es uns nicht mit Bewunderung erfüllen müßte, die lichtarmen Gänge und Höhlen der Katakomben, so sehr sie auch von den eingebrochenen Grabsteinen durchsüchert wurden, dennoch, wo immer die Gelegenheit sich bot, mit Malereien förmlich bedeckt zu sehen“ (S. 11). Gewiß ein besonnenes und gerechtes Urteil, welches dann nur durch etwas schiefe und besangene Anschauungen einigermassen beeinträchtigt wird, als ob „das natürliche Hängen am Schönen und die großartige Pietät für die letzten Ruhestätten der Menschen“ einzige Triebfeder dieser Achtung und Benützung der Kunst gewesen sei. Schief sind auch die Bemerkungen, daß man die Kunstpflege des Christenthums nur verstehen könne, wenn man es als Nachfolger des Isis- und Mithras-Kultus und als Kind der römisch-hellenischen Kultur des Orients auffasse, daß bloß „die Lebenslust und ein rein antiker Sinn für das Reizende und Schöne“ die Katakomben mit Malereien ausgestattet habe; auch sein Hauptgrundsatz, man könne sich das Verhältniß des Kultus zur Dekoration gar nicht äußerlich genug denken (S. 14), ist doch nur von sehr bedingter Richtigkeit. Keppler.

Grundriß der Geschichte der bildenden Künste. Von Dr. Adolf Fähr. Freiburg, Herder, 1887. 1. Liefg. 1,25 M.

Was die Herdersche Verlagshandlung, welche besonders in neueren Zeiten auch auf dem Gebiet der Kunstgeschichte und Archäologie sich überaus verdient gemacht hat, seit fast einem halben Jahrhundert anstrebt, liegt nun in seinen Anfängen vor: eine Kunstgeschichte vom katholischen Standpunkt. Der Verf. einer tüchtigen Monographie über das Madonnenideal in den älteren deutschen Schulen, welcher insbesondere durch den Direktor des Georgianums in München, Professor Dr. Andreas Schmid, Anleitung und Anregung zum Kunststudium erhielt, hat es unternommen, einen Grundriß der Kunstgeschichte zu verfassen, der in 8—10 Lieferungen à 1,25 M. erscheinen soll. Die erste Lieferung enthält: die hebräische, ägyptische, assyrische, persische, indische Kunst. Ueber Geist und Richtung braucht nichts gesagt zu werden; die kunsthistorischen Prinzipien und leitenden Gedanken, welche die Vorrede darlegt, versprechen eine geistvolle Behandlung der Kunstgeschichte. Die Illustrationen sind reichlich und durchweg tüchtig. Ein abschließendes Urtheil ist natürlich erst nach dem Erscheinen des Ganzen möglich; mit dem Inhalt der ersten Lieferung kann man nach Stoffbehandlung und Form wohl zufrieden sein. Bei Besprechung der israelitischen Kunst hätte sollen angemerkt werden, in welch

bezeichnender Weise stets im zweiten Buch Moses für die religiöse Kunstübung eine besondere Erleuchtung von oben, besondere Inspiration des Geistes Gottes verheißt und vorausgesetzt wird (2. Mos. 28, 3; 2. Mos. 31, 1 ff.; 35, 30 ff.), wie denn dem Moses selbst das Urbild der Stiftshütte in einer Vision auf dem Berg gezeigt wird (2. Mos. 25, 9. 40).

Geschichte der christlichen Malerei.
 Von Dr. Erich Frank, Professor an der Akademie in Münster. Freiburg, Herder, 1887. 1.—3. Lieferung à 1,50 M.

Gleichzeitig mit der eben angekündigten allgemeinen Kunstgeschichte erhalten wir von derselben Verlagshandlung eine Spezialgeschichte der christlichen Malerei, deren uns herzlich zu freuen wir allen Grund haben. Der erste Eindruck, welchen man nach der Lektüre von einigen Seiten gewinnt, ist der, daß der Verf. vollkommen auf der Höhe seiner Aufgabe steht. Es ist ein goldener Grundsatz, welchen er als Leitstern für seine Arbeit sich vorge setzt hat: „wie in der geschichtlichen Darstellung nur der wahre Pragmatismus, die Unterordnung der Erscheinungen unter ein höheres Prinzip im Lichte des göttlichen Heilsplanes, fruchtbringende Resultate von dauerndem Werth zu erzeugen vermag, so ist auch die Kunstgeschichte ohne höhere Ideale und ohne diese einheitliche, konsequent durchgeführte Auffassung wenig mehr, als eine Aufzählung äußerer Momente, ohne das Wesen, den Kern der Dinge und den Geist zu erfassen, aus dem heraus sie geworden sind“ (p. V). Die Feder des Verf., schon mannigfach in tüchtigen Arbeiten (Fra Bartolomeo della Porta, Regensb. 1879; Das hl. Abendmahl von Leonardo da Vinci, Freiburg 1885; Giotto in Padua, Tübg. Quartalschr. 1879) geübt und erprobt, schreibt einen edelschönen, durchaus natürlichen und verständlichen Stil, der belehrt und zugleich die Schönheit des Objektes wiederleuchtet; die Sprache fließt überaus wohlthuend ab gegen die manierirte Form Lübke's u. a., welche auf die Dauer so unerträglich wird, als der Anblick eines salbenbegehrten, glatt geschliffenen Stupertopfes. Beide kunstgeschichtlichen Werke des Herderschen Verlags kann und muß man zur Anschaffung bestens empfehlen; als die ersten grundlegenden kunsthistorischen Arbeiten von katholischer Seite gehören sie in die Bibliothek des Geistlichen wie des gebildeten Laien, vor allem in jede Kapitels- und Institutsbibliothek.
 Kessler.

Illustrierter Katalog der Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart. VI und 122 Seiten in Großoktav. Wien, bei Karl Gerolds Sohn. 1887. Preis 2 M.

Das Kuratorium des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien hat unter dem Protektorat des Erzherzogs Rainer und mit Unterstützung höchster und hoher geistlicher und weltlicher Würdenträger und Behörden neuer in seinen Räumen eine hochbedeutende Ausstel-

lung kirchlicher Gegenstände vom frühesten Mittelalter (6. Jahrhundert) bis zur Gegenwart veranstaltet, welche am 19. März d. J. eröffnet wurde und am 31. August, wofern nicht Verlängerung eintritt, geschlossen werden soll. Ueber ihren Inhalt gibt obiger trefflicher Katalog Aufschluß. Derselbe umfaßt zwei ungleich große Abtheilungen, von welchen die erste (1047 Nummern) die alten, die zweite (87 Nummern), um Gelegenheit zu Vergleichen zu bieten, die neuen, theilweise verkäuflichen Sachen enthält. Der Schwerpunkt der Ausstellung liegt sonach in ihrer ersten Abtheilung.

Eine Auswahl des Besten, Kostbarsten und Seltensten von theilweise unschätzbarem Werth aus den Kirchen, Stiften, öffentlichen Sammlungen und aus dem Privatbesitz in ganz Oesterreich, Kunstwerke, welche sonst nur auf kostspieligen Reisen, ja soweit sie Privatbesitz, oft gar nicht zugänglich sind, wurden hier in der Hauptstadt der Monarchie mit eben so viel Mühe als glücklichem Erfolg zusammengebracht. Beispielsweise mögen genannt werden die Städte Brize, Brünn, Graz, Olmütz, Prag, Salzburg und Wien (letzteres besonders reichhaltig vertreten), ferner die berühmten Stifte Admont, Göttweig, Heiligkreuz, Herzogenburg, Klosterneuburg, Kremsmünster, Lambach, Lilienfeld, Melk, Raigern, St. Florian, St. Paul, Seiterstetten und Zwettl. Es lag nach der Vorrede in der Natur der Sache, wie in den dem österreich. Museum vorgeschriebenen Zielen und in den beschränkten Räumlichkeiten begründet, daß die Ausstellung nicht die ganze kirchliche Kunst umfassen konnte, sondern sich vorzugsweise auf die Arbeiten der sogenannten Kunstindustrie, oder die leichter transportablen Gegenstände beschränken mußte. Hiernach theilt sich die erste Abtheilung (alte Kunstgegenstände) in die Unterabtheilungen: Buchausstattung (illustrierte Handschriften, Miniaturen, illustrierte Druckwerke) 192 Nummern; textile Arbeiten 169 Nrn.; Holzarbeiten (Altäre, Reliefs, Einzelfiguren, Kirchenmobilen) 146 Nrn.; Metallarbeiten (der Glanzpunkt der Ausstellung, wie bei der vorjährigen in Augsburg) 409 Nrn.; Arbeiten in Eisen, Stein, Thon, Wachs, Glas u. 131 Nrn. Die zweite Abtheilung für neuere Kunstprodukte umfaßt in 5 Rubriken textile Arbeiten, Plastik in Holz, Stein, Metall, Glasgemälde und Porzellan. Der von der Verlagshandlung bei verhältnißmäßig billigem Preis typographisch prächtig ausgestattete Katalog behält durch die genaue Beschreibung der einzelnen Gegenstände, namentlich aber durch den jeweiligen Nachweis, wo sich über dieselben in der Literatur nähere Besprechungen, Beschreibungen oder Abbildungen finden, sowie durch die trefflichen Illustrationen bleibenden Werth. Deren sind es im Text 30, auf dem Umschlag 2 und im Anhang auf 9 Tafeln in Hochquart 14. Auch Goldschmieden kann der Katalog besonders um der letzteren willen (sie betreffen fast ausschließlich Metallarbeiten, namentlich monstranzen) als eine ebenso schöne als wohlfeile Sammlung von Vorlagen zur Anschaffung und Verwerthung empfohlen werden.

Havendorf.

Hr. C. Busl.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

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

Er scheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Beistellbezirk), 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 Einlieferung des Betrags direkt bei der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

Mr. 8.

1887.

Grammatik der kirchl. Baukunst.

Von Joseph Brill.

(Fortsetzung.)

In der späteren Gothik wird diese Art der Unterabtheilung wieder seltener, und

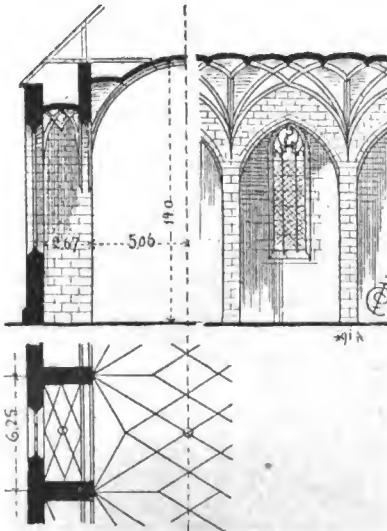


Fig. 132. Klosterkirche zu Blaubeuren.

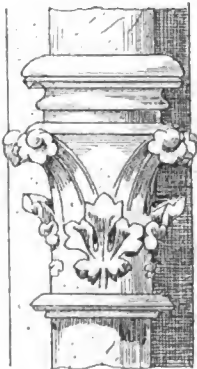


Fig. 133. Kapitälchen von vorgelegten Säulchen der Fensterpfeiler.

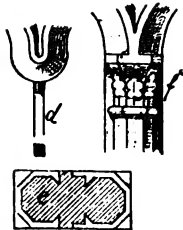


Fig. 134. Details zu Fig. 128.

in Verbindung mit den oft sehr willkürlichen Formen der Maßwerkbekrönung die Uebersichtlichlichkeit der Anordnung mehr oder weniger stört; während nämlich in der Frühgothik Kreise, Drei-, Vierpässe und dergleichen vorherrschen und weiterhin auch aus Kreisstücken gebildete Drei- und Vierecke, die im Innern mit Nischen besetzt sind, und andere streng geometrische Formen Anwendung finden, macht sich der spätere Stil von dieser Gesetzmäßigkeit los und gefällt sich in allerlei aus geschwungenen Linien zusammengesetzten Formen

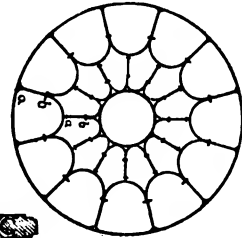


Fig. 135.

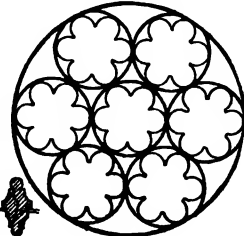


Fig. 136.

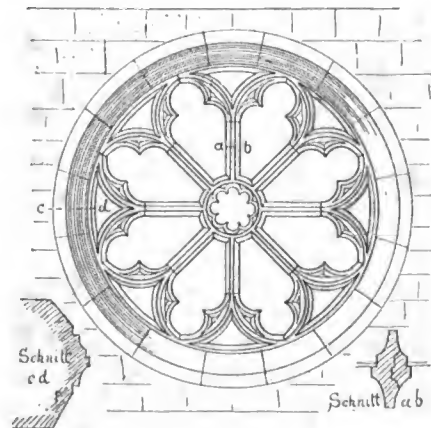


Fig. 137.

die Pfosten und Stränge werden in der Regel wieder einander gleich gebildet, was

(Fischblasen Flammen). Es geschah dies zu derselben Zeit, wo auch die Netz-

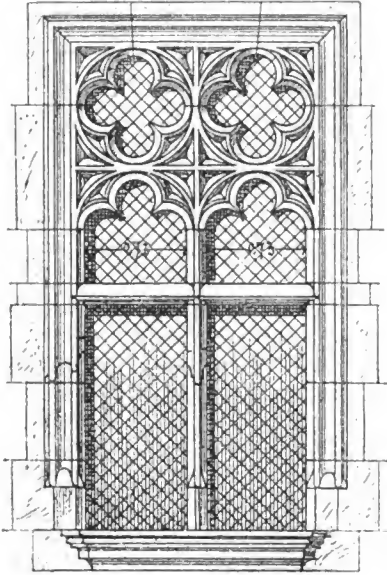


Fig. 138.
Fenster vom Rathhaus in Passau (mittlere
Periode, nach Redtenbacher).

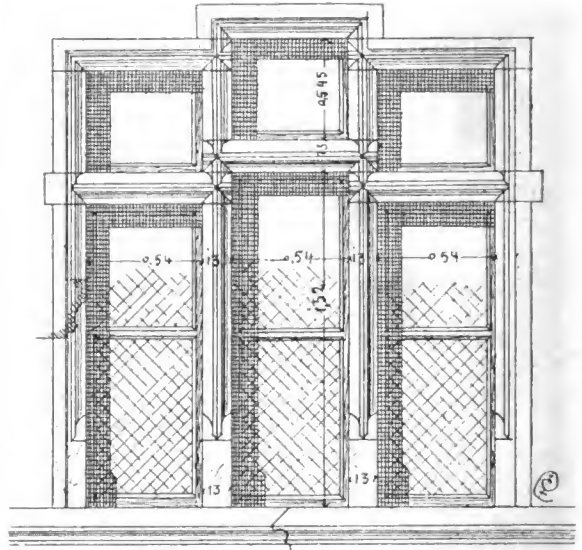


Fig. 139.
Fenster vom Kornhaus in Nürnberg (Spätgothisch).

gewölbe mit Vorliebe angewandt wurden. Ein Beispiel von Fischblasen haben wir in Fig. 132. Einigermassen nehmen auch die Pfosten an dieser Wandlung Theil. In allen Perioden sind sie mehr tief als breit und haben in der Mitte einen Einschnitt, um die Verglasung aufzunehmen. Die gewöhnlichste Grundform ist ein einfaches Rechteck, dessen Ecken durch eine einfache schwache Hohlkehle abgechrägt sind; daneben kommen aber auch schon in früher Zeit solche mit beiderseits vorgelegten schlanken Säulchen vor, welche letztere sich über dem zierlichen Laubkapitälchen (Fig. 133) als Rundstäbe in der Fensterbekrönung fortsetzen. Ein Vorbild haben dieselben in den Säulchen der romanischen Radfenster (s. Fig. 134 f und den Grundriß e). Solche Säulchen waren besonders angebracht, wo ein Fenster in kleinere Unterabtheilungen geschieden werden sollte, wie in Fig. 130, wo die Hauptpfosten (A bezw. C) mit drei Säulchen auf jeder Seite besetzt sind, während die schwächeren Pfosten (B) nur eins haben, entsprechend den dünneren in A und C. Die Kapitälchen fallen dann bald fort und die Säulchen und Rundstäbe werden immer seltener, bis sie in der Spätgothik mehr scharfen und spizen Gliederungen Platz machen (siehe unten Fig. 139).

Die schon im romanischen Stile gebräuchlichen Fensterrosen sterben in der Gothik nicht aus, erscheinen vielmehr in sehr mannigfaltiger Gestaltung. Statt weitläufiger Erklärung sei hingewiesen auf Fig. 131 und die folgenden Fig. 135 bis 137, von welcher letzteren Fig. 135 und Fig. 136 der Frühgothik, Fig. 137 der mittleren Periode angehört. Während häufig das Rad in derselben Weise gebildet wird wie in Figur 128, ist in Figur 135 die Anordnung umgekehrt, d. h. die Säulchen sind nicht nach außen, sondern zum Mittelpunkt gerichtet, so daß bei a sich der Fuß, bei b das Kapital befindet. Eine ganz andere Anordnung weist Fig. 136 auf, welche sozusagen aus sieben kleineren Rosen zusammengesetzt ist (in dem nebenstehenden Durchschnitt gehört das kleinere Profil den Sechspässen an); in Fig. 137 ist auf die Radform zurückgegriffen, aber statt der Säulchen setzen sich auf den mittleren Theil einfach abgechrägte Pfosten ohne Kapital. Es sei schließlich noch hingewiesen, auf die Art und Weise, wie die Gothik ihr Gesetz der Fenstertheilung auf nichtkirchliche Bauten anwandte, wofür die Abbildungen Fig. 138 und 139 als Beispiel dienen mögen.

(Fortsetzung folgt.)

Fra Giovanni da Fiesole, der Engel der kirchlichen Malerei.

Von Prof. Dr. Keppler.
(Fortsetzung.)

Der Unterhandlung des Judas mit den Synedristen ist in der Reihe der Silberschrankbilder eine Darstellung gewidmet, welche sicher Fiesole angehört. Die Komposition ist trefflich arrangirt. Aus einem mächtigen, düstern Bau kommen vier Gestalten heraus, drei Synedristen mit Judas, den auch hier noch der Heiligenschein zielt. Vor dem Hause wird ihm die Summe in die Hand gezählt; der eine, wohl der Hohepriester, fixirt dabei den Judas von unten mit einem stehenden Blick, der sich seiner vergewissern will und ihn scharf an die übernommene Verpflichtung gemahnt. Das Haupt des Judas ist frech erhoben, mit der Energie des innerlich vollendeten Verbrechers. Zwei Gestalten zur Rechten scheinen den ganzen Handel noch einmal zu durchdenken und zu besprechen; zwei Gestalten zur Linken, ohne allen Zweifel Nikodemus und Joseph von Arimathäa, geben Zeichen höchsten Bedauerns, und einer hat die Hände gefaltet, wie um Hilfe von oben zu erstehen. So weiß Fiesole auch in diese Scene einen Strahl der Andacht zu leiten.

Die Todesangst am Delberg hat Fiesole zweimal dargestellt, auf einem Tafelbild, das von den mehrgenannten Silberschranken stammt, und auf einem Zellengemälde von San Marco. Beide Darstellungen leiden einigermassen unter der fast unüberwindlichen Schwierigkeit, welche im Thema selbst liegt. Das Bild muß in zwei Theile gehen, welche durch einige Entfernung von einander geschieden sein müssen. Der in Todesangst ringende Heiland und die schlafenden Jünger dürfen nicht zusammengruppirt werden, denn das Evangelium berichtet ausdrücklich, daß eines Steinwurfs Weite ungefähr der Herr von den Jüngern gegangen sei. Nun fragt es sich für den Künstler, ob er dem Herrn oder den Jüngern den vortheilhafteren, d. h. vorderen Platz in seinem Bilde einräumen will. Zunächst möchte es wie eine Pflicht erscheinen, dem Herrn den Vordergrund und die volle Größe zukommen zu lassen; allein der Künstler kann die Jünger nicht

wohl entbehren, sie sind ihm ein Hauptmittel, um diese Stunde als Stunde des Schmerzes und des Entsetzens darzustellen; auf dieses Mittel muß er so gut wie verzichten, wenn er sie in der Entfernung und perspektivischen Verkleinerung postirt. Die meisten, welche sich mit dem Thema befaßt haben, und auch Fiesole, rücken daher den Herrn selbst in den Hintergrund; aber freilich zeigt in Folge dessen die Gestalt des Heilands auch bei dem großen Seelen- und Schmerzensmaler Fiesole nicht die ganze Größe und Furchtbarkeit seiner Todesangst; der Ausdruck ist im Großen und Ganzen nur der eines inbrünstigen Beters. Dagegen ist sehr kraftvoll der schwere drückende Alp angedeutet, welcher die Lider der Jünger geschlossen und ihre Gestalten in Schlaf gebannt hat; man sieht es, sie sind in grauenvollen Sorgen, in Zagen und Weinen entschlafen und nicht minder grauenvolle Bilder und Träume schrecken sie im Schlafe. Eine ganz eigenthümliche Nebenepisöde zeigt aber das Zellenbild. Rechts, wo durch eine große Mauerwand der Hauptschauplatz abgeschlossen ist, sieht man unter der Bogenhalle eines Hauses Maria und Martha am Boden sitzen. Maria liest in einem Buch; ihr Antlitz wie das der betenden Martha zeigt einen Reflex der Todesangststimmung, welche drüben im Garten den Herrn und die Jünger beschwert. Diese Episöde ist überaus rührend. Es ist nicht möglich, hat sich der fromme Meister gesagt, daß die Mutter des Herrn an diesem Abend nicht sollte geahnt und gefühlt haben, was in der Seele des Herrn vorgieng, und daß sie nicht sollte in heißem Gebet sich mit ihm geistig vereint haben, und du, o Zellenbewohner, so predigt das Bild, ahme nicht die schlafenden Jünger nach, sondern die heilige Mutter Jesu und betrachte und durchbete mit den heiligen Frauen des Heilandes Todesangst.

Mit dem Ueberfall im Garten beschäftigen sich zwei Bilder von den mehrgenannten Tafeln und ein Zellenfresko. Die beiden ersteren sind wohl über Rechtheitszweifel nicht erhaben; daher genügt es, von letzterem zu reden. Der Akt, welchen dieses fixirt, ist ein komplizirter: der Judastuß, die Gefangennehmung, der Schwertschlag des Petrus. In der Mitte

des Bildes steht die herrliche Gestalt des Herrn, welcher mit festem, durchbohrenden Blick in das sich ihm nähernde, diabolisch freche Antlitz des Judas schaut; die gegen den Herrn vorgehenden Soldaten sind allerdings etwas zu zahm und unschuldig gegeben; kräftige Aktion ist nur auf der rechten Seite zu bemerken, wo Petrus mit dem Knechte handgemein ist und ihn bei den Haaren gefaßt hat, um ziemlich links mit dem Schwert ihm zuzusetzen. Man sieht, die Scene geht etwas über Können und Wollen Tiesole's hinaus, aber das Antlitz des Herrn, dessen göttlich erhabene Harmonie neben dem Judasgesicht doppelt leuchtet, entschädigt dafür.

Auf dem Bilde, welches das Verhör vor den Hohepriestern darstellt (von den Silberschränken in den Uffizien; Ueberschrift: percutient maxillam judicis Israel Mich. 5) ist der feste, klare Blick des Herrn auf den Richter die Hauptschönheit. Die Gestalten des Richters, seiner Beisitzer und Soldaten haben zuviel Abel, Würde und Leidenschaftslosigkeit.

Ganz sicher gehört Tiesole an das Geißelbild unter den Schrankbildern von Maria Novella. Es hat nur drei Figuren; in enger Geißelkammer erhebt sich eine Säule, deren Kapital bis unter die Decke reicht; an ihr steht der Herr mit dem Rücken gegen sie gekehrt und rückwärts an sie gebunden; zwei Schergen links und rechts von Jesus halten mit der einen Hand die Enden des Strickes, mit der andern Hand schwingen sie die Ruthe. Die herrliche Gestalt Jesu und die ziemlich ruhige Haltung der Schergen deutet die Qual der Züchtigung mehr an, als sie dieselbe zur Anschauung bringt, und doch stimmt das Bild die Seele mächtig zu Wehmut und Mitleid. Dieser Eindruck ist hervorgerufen namentlich durch die wunderbar schöne Wendung des Hauptes Jesu und durch den vorwurfsvoll klagenden Blick auf den einen Peiniger. Man ahnt, was der Maler hiemit sagen wollte: in der Person des Peinigers stellt er den Sünder vor, welcher die Qual des Herrn verursacht hat, und der Blick des Herrn soll für ihn eine Mahnung zu Reue und Buße sein.

Die zwei Darstellungen der Verspottung (in den Uffizien und in San Marco)

haben beide fast ganz dieselbe Auffassung der Christusgestalt, in welche möglichst viel Hoheit und geistige Größe gelegt erscheint. In weitem Mantel, mit erhobenem Haupte, thront er wahrhaft auf dem ärmlichen Prachtsitz, welchen sie ihm bereitet haben; noch durch die Binde, welche sein Auge verhüllt, schimmert die Majestät des Dulders; die eine Hand hält das Scepter, die andere die Kugel. Ob die Weltkugel als weiteres Instrument der Verspottung dem Herrn in die Hand gegeben ist, oder als ernstgemeintes Symbol der auch in dieser Stunde ihm eignenden Weltherrschaft, also gleichsam als Gegengewicht gegen die Verspottung, kann fraglich sein, letzteres ist aber wahrscheinlicher. In den Uffizien ist der Akt der Verspottung unter Zuziehung von vier handelnden und drei zuschauenden Personen historisch geschildert, mit einer Maßhaltung, welche den erhebenden Eindruck der Gestalt des Heilands nicht stört. In dem Zellenbild ist aber die Verhöhnung selber nur sozusagen in Bilderschrift angedeutet. Es fehlen die Gestalten der Soldaten; nur die Glieder, welche einstens zu der schmähligen Scene mißbraucht wurden, sind links und rechts vom Haupte des Herrn angemalt: schlagende Hände und ein speiender Kopf. Dafür sind vor dem Throne zwei heilige Gestalten postirt: Maria, welcher die Betrachtung des erbarmungswürdigen Bildes die Seele mit tiefstem Schmerz füllt, und St. Dominikus, welcher eben im Evangelium voll Rührung den Bericht davon liest. Erwäge, betrachte, bemitleide, rufen die beiden Gestalten dem Beschauer zu.

Auf den Schranktafeln folgen nun die Begegnung Jesu mit Maria auf dem Kreuzwege und die Entkleidung des Herrn, beides schöne Compositionen, welche ich aber nicht wage, mit Bestimmtheit Tiesole zuzuschreiben, und welche daher bloß erwähnt sein sollen. Auch auf einem Zellenbild begegnet uns Jesus mit dem Kreuz. Das ist aber ein reines Andachtsbild; nur zwei Personen sind außer uns noch gegenwärtig: St. Dominikus, der am Boden kniet und den todesmüthig voranschreitenden göttlichen Kreuzträger anbetet, und die heilige Mutter, welche ihm auf dem Kreuzweg nachschreitet. Beide lehren uns unsere Pflichten

angefichts des heiligen Dulders: die Pflicht, anbetend zu verehren, und die Pflicht, nachzuahmen und nachzufolgen.

Die dem Gegenstande nach nächstfolgende Darstellung der Annagelung am Kreuz (Zellenbild in San Marco) ist höchst beachtenswerth und steht in ihrer Art einzig da. An das aufgerichtete Kreuz soll der Heiland angenagelt werden. Zu dem Ende sind von der Rückseite zwei Leitern an die Kreuzesarme angelegt, auf welchen Soldaten stehen; von vorne aber ist eine kleine Leiter von vier Sprossen an den Stamm gelehnt; der Heiland hat sie bestiegen, er steht auf der obersten Sprosse, breitet seine Arme aus und reicht die Hände den beiden Schergen dar, das Wort sprechend, welches oben angeschrieben steht: Vater, vergieb ihnen u. s. w. Die Freiwilligkeit des Todes Jesu findet hier einen herrlichen Ausdruck, wie er bei der Annagelung auf das am Boden liegende Kreuz gar nicht zu erreichen ist. Zudem hat diese Darstellung noch den Vorzug, daß sie jedenfalls die historisch wahrscheinlichere und richtigere ist. Denn nicht am Boden fand die Annagelung statt, so daß das Kreuz mit dem Körper aufgerichtet worden wäre, sondern der Unglückliche wurde auf den nicht allzu hoch vom Boden in der Mitte des schon befestigten Kreuzes angebrachten Kreuzespflock hinaufgehoben und dann angenagelt. Daß der Maler an Stelle des Pflockes eine Leiter wählte, ist aus künstlerischen Rücksichten nothwendig und berechtigt. Weiter unten steht der Hauptmann mit zwei Zuschauern, links Maria und Martha; Maria hat ihr Auge von dem schrecklichen Schauspiel abwenden müssen, Martha stützt sie, indem sie weinend zum Herrn emporsteht. Da die Annagelung auch unter die Stationen aufgenommen ist, so möchte ich den Künstlern diese Art der Darstellung warm empfehlen, welche richtiger, würdiger und eindrucksvoller ist, als die gewöhnliche, bei welcher der Heiland am Boden liegt und schon deshalb in seine Gestalt nicht viel gelegt werden kann, daher die hämmernden Hentker eigentlich die Hauptpersonen sind.

Die reichste und süßeste Quelle heiliger Inspirationen fließt dem englischen Maler, wenn er sich daran macht, den Heiland am Kreuz darzustellen und das hoch-

heilige Opfer der Erlösung und Verjöhnung der Seele vor Augen zu führen. Kein Thema hat er so oft behandelt, wie dieses.

(Fortsetzung folgt.)

Kirchengestühl.

Aber, ist das auch ein Gegenstand der Besprechung, wichtig genug, um neben so hohen und heiligen Dingen Platz zu finden? Das Gestühl ist ja doch eine untergeordnete Nebensache, um die man sich keine Sorge macht, zumal es Leute genug gibt, die es zu machen verstehen. Wozu hat man die Möbelgeschäfte? Und wenn diesen der Gegenstand zu gering ist, so kann's jeder Tischler. Er hat ja in der Fortbildungsschule den Zirkelanschlag gelernt. Sollte sich ein Bauherr im Ernste für künstlerische Herstellung des Gestühls interessiren, so macht der Bauführer eine Skizze im reinsten gothischen oder byzantinischen Stil, oder auch auf Verlangen im „junischen“, oder noch lieber, weil das die neueste Mode ist, in deutschnationaler Renaissance, die so deutsch-national ist, daß sie nicht einmal einen deutschen Namen hat. Uebrigens ist ja das Gestühl im Grunde etwas Unnöthiges, wie die französischen Kirchen beweisen, oder wenn man viel zugeben will, nur ein nothwendiges Uebel.

Soweit die Vorrede zu unserer Besprechung, die ausnahmsweise nicht aus dem Geiste des Verfassers, sondern aus den Anschauungen mancher Leser geschöpft ist. In der That, wenn man gewöhnt ist, die Kirchen auch auf ihr Inventar zweiten Ranges zu prüfen, und besonders, wenn man die neugebauten Kirchen ansieht, muß man sich überzeugen, wie vielfach derlei Anschauungen noch vertreten sind.

Nun aber, um von der Vorrede, die sich fast in eine üble Nachrede verwandelt hätte, zur ernstlichen Erörterung zu kommen, muß ich sagen, daß das Kirchengestühl kein nothwendiges Uebel und überhaupt kein Uebel ist, wofür es nur recht gemacht wird. Die Kirche ist ja zunächst für die andächtigen Besucher da, welche ihren Antheil an den gottesdienstlichen Handlungen nehmen, und erst in allerletzter Linie für die Touristen. Und wenn man meint, daß

ein festes Kirchengestühl die Kirche entstelle, so sehe man sich nur die Wirthschaft in den französischen Kirchen an, diese Vermietzung kleiner Sesseln, dieses unaufhörliche Hin- und Herrutschen, vom Sitzen zum Knien u. dgl. Wer dies schön findet, mit dem streite ich nicht. Ein festes Gestühl kann einer Kirche nicht zur Unzier sein, man weiß ja, wofür es da ist. Im Gegentheil, wie ein Chor ohne Chorgestühl nicht ganz ist, so fühlt man beim Eintritt in eine Kirche ohne Gestühl, daß etwas fehlt. Und dies gilt in der prächtigen Kathedrale so gut wie in der kleinen Dorfkirche, und gilt so lange als wir uns nicht entschließen, beim Gottesdienst wie die Orientalen auf dem Boden zu knien und zu sitzen. So lange dieses nicht eingeführt ist, wird man das Recht haben, von dem Verfertiger oder Zeichner einer Kirchenbank ein Gerath zu fordern, auf welchem es sich bequem sitzt und kniet. Fügen wir noch hinzu, daß man auch nicht gar zu schwer in den Stuhl eintreten will und daß in den meisten Kirchen kein überflüssiger Raum ist, also das Geforderte den kleinstmöglichen Flächenraum einnehmen soll.

Dies wäre also die Aufgabe. Sie scheint sehr leicht zu sein, ist es aber doch nicht. Es ist gewiß leichter, unter Nachahmung mittelalterlicher Muster ein prächtiges gothisches Chorgestühl zu entwerfen, als eine einfache Kirchenbank zu schaffen, die bei möglichster Sparsamkeit an Arbeit, Material und Volumen, allen praktischen Anforderungen gerecht ist und dabei der Kirche zum Schmuck, wenigstens nicht zur Unzier gereicht.

Machen wir uns zuerst klar, an welchen Dimensionen wir uns zu halten haben, um zu unserem Ziel, d. h. zu einer bequemen Sitz- und Kniebank zu gelangen. Wir nehmen zwei Fälle als möglich an; einen, wo mit dem Platz gespart und doch eine nicht unbequeme Bank hergestellt werden soll, und einen, wo die Rücksicht auf den Platz uns nicht hindern darf, der Bequemlichkeit jede Rechnung zu tragen. Die Skizzen, auf welchen wir die zweckmäßigsten Mensuren darstellen wollen, nennen wir daher Maximum und Minimum. Zwischen beiden bleibt noch Spielraum für andere Kombinationen. An ein Maximum müssen

wir uns auch halten, weil in Höhe und Weite auch das Ziel vom Uebel ist.

Zu einer bequemen Sitz- und Kniebank gehören drei Haupttheile, welche wir auf der beigegebenen Skizze mit lateinischen Buchstaben bezeichnen, nämlich A Armbank, S Sitzbank, K Kniebank. Bei jedem der drei Haupttheile kommt in Betracht die Höhe und die Tiefe, beim Maximum kann noch dazu kommen der Winkel, in welchem die Rücklehne sich neigt.

Von der Sitzbank nehmen wir an, daß sie eben, d. h. horizontal gemacht wird. Nur wo das Maximum der Tiefe erreicht oder noch überschritten wird und vielleicht noch eine geneigte Rücklehne dazu kommt, dürfte sie nach hinten etwa um 14 Millimeter abfallen oder in der Mitte etwas vertieft sein.

Auch für die Armbank und noch entschiedener für die Kniebank müssen wir horizontale Lage fordern. Bei großem Chorgestühl, auf welchem große Kantarien, Notenbücher u. dgl. gebraucht werden, mögen die Armbänke bei größerer Tiefe pulkartig geneigt sein, aber bei gewöhnlichen Kirchenbänken ist die Abweichung von der Horizontale unpraktisch. Wie man aber auf den Gedanken gekommen ist, die Kniebretter schief zu stellen, das mag die Geschichte des menschlichen Überwizes einstmals ans Licht ziehen. Jedenfalls hat der, welcher zuerst eine schiefe Kniebank konstruirt hat, das Knien nicht vorher probirt, und nachher — es erst recht bleiben lassen. Und, muß man hinzufügen, er hat es auch andern zu entleiden verstanden. Wer sich die kleine Mühe nehmen will, versuche es, auf in verschiedenen Winkeln geneigten Flächen zu knien, und dann auf ebener Fläche, und seine Beine werden es ihm bezeugen: je schiefere, desto schlimmer und peinlicher. Hat man auf einer solchen Fläche sich niedergelassen, so ist man genöthigt, sich vorne mit den Händen festzukrallen, um nicht hinten herabzurutschen, und bei diesem jämmerlichen Kampf um seine Stellung vergeht Einem das Hören und Sehen, endlich auch die Kraft und noch manches, zuerst aber das Beten. Um andächtig und gesammelt zu sein, muß man auch eine bequeme Lage haben, zur freiwilligen Abtödtung gibt es andere Mittel. Also, keine Folterbank,

sondern eine ebene Kniebank! Und ja nicht zu hoch, sonst wird sie wieder zur Folterbank.

Was dann bei der Kniebank ganz besonders zu beachten, ist ihr Verhältnis zur Armbank. Je weiter sie vom Loth der Armbank hervortritt, desto bequemer ist sie, und umgekehrt wird sie zur Tortur, und das Knieen zur Unmöglichkeit, wenn sie zu wenig vortritt.

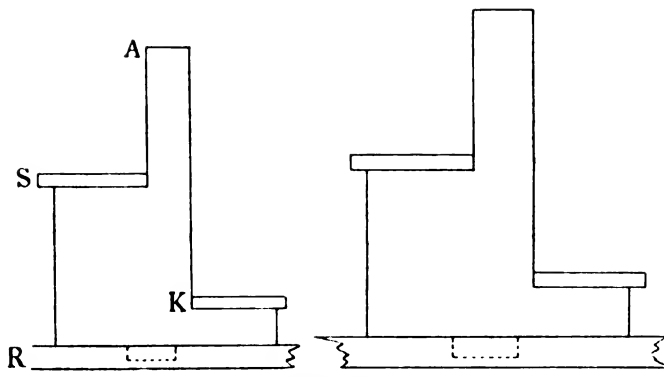


Fig. 1a Minimum.

Normalmaß.

Fig. 1b Maximum.

Die Armbank braucht nicht gar tief (breit) zu sein. Was sie zu viel bekommt, das entzieht sie der Sitz- und Kniebank. Sehr häufig wird sie auch zu hoch gemacht, was namentlich das Knieen sehr erschwert. Je höher sie ist, desto mehr muß die Kniebank vortreten und dadurch Raum wegnehmen.

Nach diesen Vorbemerkungen bitten wir den Leser, unsere Skizze 1a und 1b anzusehen, auf der die Elemente einer Kirchenbank in $\frac{1}{20}$ Maßstab angegeben sind, deren Dimensionen sich folgendergestalt verhalten:

		im Minimum	im Maximum
R = der Rost	hoch	6 cm	7—11 cm
A = die Armbank	hoch	80 cm	86 cm
	dto. breit	10 cm	15 cm
S = die Sitzbank	hoch	46 cm	48 cm
	dto. tief	29 cm	34 cm
K = die Kniebank	hoch	13 cm	17 cm
	dto. vorstehend	23 cm	30 cm

Dies wäre der Rahmen, an welchen der Techniker sich zu binden hat. Nun bleibt es seiner Gestaltungskraft überlassen, das Skelett anmutig und würdig mit Fleisch und Blut zu überkleiden, soweit die Mittel es ihm erlauben. Vor allem wird es seine Sorge sein, die angemessene Form für die Wangenstücke zu erfinden, welche das Gestühl an seinen beiden Enden einfassen und zugleich die Hauptträger derselben sind. Je mehr man diesen Wangen ansehen wird, welchem zweifachen Zweck sie zu dienen haben, desto befriedigender wird ihr Anblick sein und der Kirche zur Zierde dienen. Bemerkt man aber an den Wangen Unnatur, Zwang, sinnlose Verzierungen und Verfröpfungen, so wendet

sich das Auge beleidigt davon ab und möchte lieber die Unzier aus der Kirche entfernt wissen. Hoffentlich wird der Techniker nicht etwa irgend eine architektonische Lieblingsform festnehmen, um die arme Bank in sie hineinzuzwängen oder gar zackige und eckige Zierstücke anbringen, an denen man sich die Kleider zerreißt. Auch wird er nicht meinen, die nächste beste Kropfform und krumme Linie sei hinreichend würdig, den Schwung seiner künstlerischen Phantasie zu symbolisieren. Wenn der Stand der Kasse Beschränkung gebietet, oder aus dem Gehirn kein origineller Funke schlagen will, dann —: je einfacher, desto besser.

(Schluß folgt.)

Osterkerzenleuchter und Kreuzpartikel.

Auf der Beilage sind zwei weitere Inventarstücke der neuen frühgothischen Kirche von Dotternhausen, ebenfalls gezeichnet vom Erbauer der Kirche, Herrn Architekt Gades in Stuttgart, zu sehen. Der Leuchter für die Osterkerze, zugleich für 12 weitere Kerzen eingerichtet und auch für andere Zwecke mitzubedenigen, ist in Schmiedeeisen auszuführen und ausgeführt worden (von Schmied Koch in Schömberg). Wie sehr die Zeichnung diesem Material und dieser Technik angepaßt ist und der letzteren Gelegenheit gibt, sich im besten Licht zu zeigen, lehrt ein genaueres Studium derselben. Richtige Ausführung des Entwurfes, welche bei den genauen Detailzeichnungen einem in feineren Arbeiten einigermaßen bewanderten Meister nicht zu schwer fallen sollte, wird in der That ein nobles, die Kirche zierendes Werk schaffen, in welchem der Ernst und die Kraft des Materials zur Geltung kommt, die Härte und Kälte desselben durch die Macht der Kunst geschmeidigt und erwärmt wird. Möchte es nur gelingen, den Schmiedeeisenarbeiten wieder

mehr Freunde und Meister zu gewinnen und durch sie namentlich allmählig die Steingebirge unserer Kirchhöfe, um derenwillen man unser Zeitalter füglich das steinerne nennen dürfte, zu durchbrechen. Wir werden auf diesen wichtigen Punkt noch zurückkommen. Das andere Stück, der Kreuzpartikel, wird in Edelmetall ausgeführt von Ballmann in Berg; auf dem Fuße von einfacher gothischer Konstruktion ruht das reicher gehaltene, an den Ecken mit Rundstäben besetzte, auf der Fläche mit eislernten Ornamenten gezierte, in die durch hübsche Eckblätter belebten Bierpässe auslaufende Kreuz, das in seinem Mittelpunkt das kräftig heraustretende Schaugefäß für den hl. Kreuzpartikel trägt.

Literatur.

Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance. Original-Aufnahmen von H. Kolb, Professor an der Kgl. Kunstgewerbeschule in Stuttgart. Stuttgart, Wittmer. Heft 3—5 à 10 M.

Das wichtige Werk, auf welches schon früher wiederholt hingewiesen wurde, liegt nun zur Hälfte vollendet vor. Auch in diesen drei Heften hält die reichhaltige und praktische Auswahl mit der Vorzüglichkeit der technischen Ausführung der Tafeln (aus der Lithogr. Anstalt von A. Gatternicht) gleichen Schritt. Namentlich begegnen wir wieder einer Reihe von einfachen, leicht nachahmbaren, aber effektreichen Vorbildern aus St. Kunibert in Köln, dem Museum zu Köln und der Barfüßerkirche in Eßlingen, sodann vorzüglichen Wandverfüllungen aus dem 13. und 14. Jahrhundert. Ein Glasgemälde im Chor des köstlichen Doms aus dem 14. Jahrhundert zeigt die richtige Behandlung der Architektur für Glas- und Wandmalereien an. Besonders dankenswerth und praktisch verwertbar sind die Abbildungen einiger sehr einfacher und sehr hübscher Grisaillefenster, bei welchen auf ungefärbtem Glas nur mit Schwarzloth Dekorationen aufgetragen sind; sie haben die unter Umständen so notwendige Eigenschaft, daß sie das Licht nicht allzusehr dämpfen. Der Juwel dieser Hefte ist das farbenprächtige Glasgemälde von Hans Bild im Münster zu Ulm, welches das Auge wahrhaft bezaubert. Das Werk sei zur Anschaffung abermals bestens empfohlen. Keppler.

Albrecht Dürer von L. Kaufmann.

Zweite verbesserte Auflage mit einer Heliogravüre, fünf Lichtdrucken und neun Holzschnitten. Freiburg, Herder. 1887. XII u. 184 S. Preis 6 M., geb. 8 M.

Nach 6 Jahren mußte diese Arbeit, welche erstmals als Vereinschrift der Görresgesellschaft erschien, neu aufgelegt werden; sie wurde erweitert und mit 15 wertvollen Illustrationen ausgestattet, welche wahre Meisterwerke der Heliogravüre (k. k. milit. Institut in Wien), Zinkgravüre (Reproduktionen der Holzschnitte) und des Lichtdrucks (Reproduktionen von Kupferstichen,

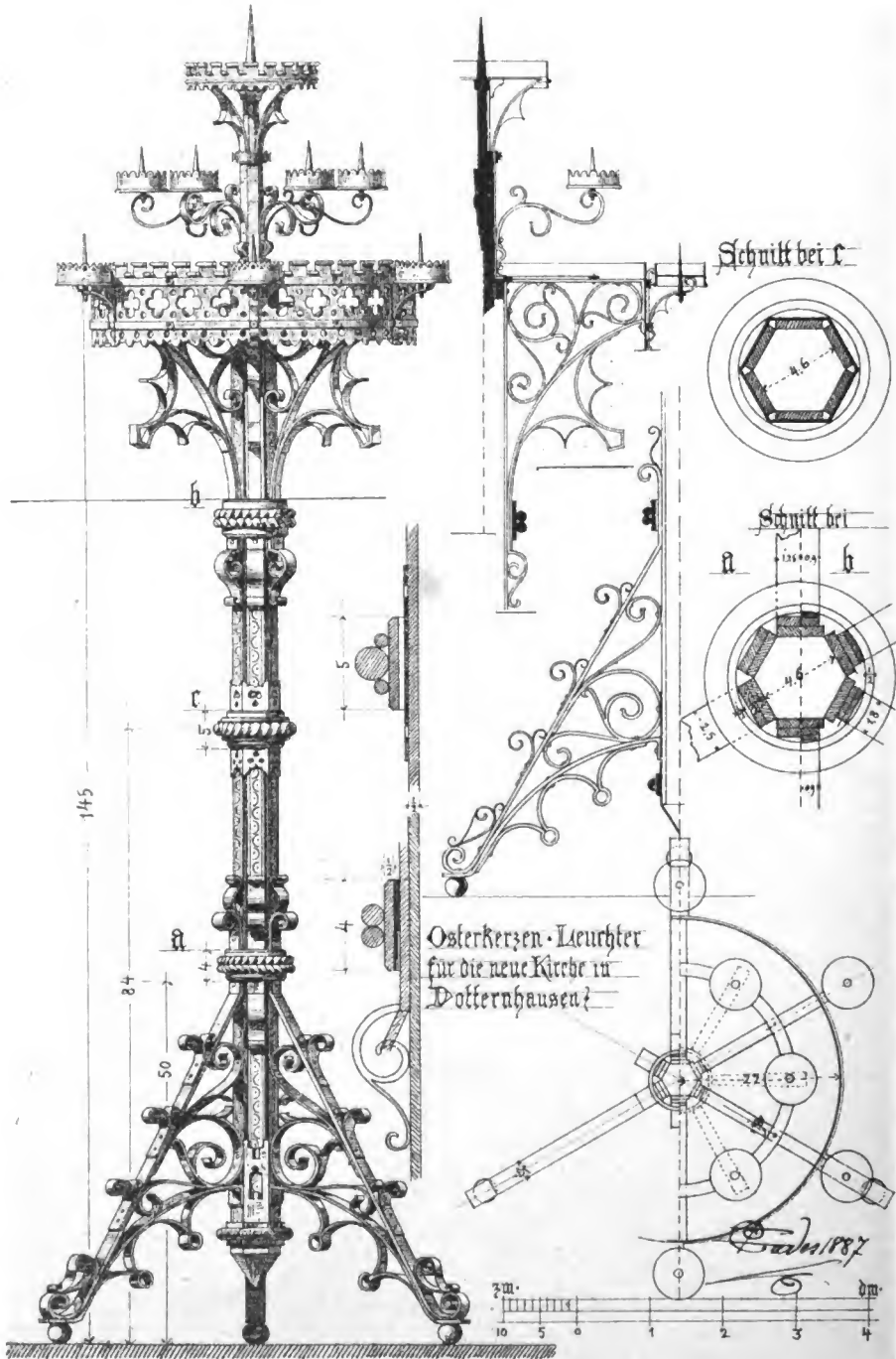
gefertigt von der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft in München) zu nennen sind.

Der klare, herzliche Ton, in welchem der Verf. Leben und Schaffen des deutschen Meisters schildert, ist in der That wohl geeignet, nicht bloß dem Altmeister Freunde zu gewinnen, sondern auch die religiöse Kunst unserer Vorfahren uns wieder näher zu bringen. Und das ist von Wichtigkeit. Wohl müssen wir ja immer und immer wieder, namentlich heutzutage, die religiösen Künstler auf Italien hinweisen, als auf das klassische Land der heiligen Kunst; aber das kann damit nicht gemeint sein, daß wir über der italienischen unsere einheimische Kunst vergessen sollen, als ob von dieser nichts zu lernen und zu gewinnen sei. Im Gegentheil, wenn einmal wieder eine deutsche religiöse Kunst entstehen soll, so müßte sie vielleicht, wie die Overbeck's, über ihr zartestes Alter hinaus in den warmen Lüften Italiens aufgezogen werden; aber dann sollte sie nach Deutschland zurückkehren, deutsche Art lernen und von der herzlichen Gemüthsstiefe, von der schlichten Gläubigkeit der alten deutschen Kunst in ihr Blut aufnehmen. Und Dürer wäre nicht der letzte, bei welchem sie in die Schule zu gehen hätte. Wohl hat seine Kunst, namentlich in den Holzschnitten, oft eine struppige und rauhe Außenseite; aber Kaufmann's Buch lehrt uns, hinter der Härte und Sprödigkeit der Formen den gläubigen Tiefinn und die gemüthvolle Poesie der Kunst zu finden und zu bewundern. Man kann ja Dürer auch einen Naturalisten nennen, und es ist zuzugeben, daß seine Kunst vom Geist der Renaissance stark beeinflusst ist, daß auch eine Reihe seiner religiösen Kompositionen für Altar und Kirche sich wenig eignen würden. Aber wie ist doch dieser Naturalismus so himmelweit verschieden von jenem, der wie ein Vampyr der Kunst das religiöse Blut aus den Adern saugt und ihr den ganzen Duft und die ganze Weiße der Religion benimmt. Hier ist es nicht der Unglaube, der nichts Uebernatürlichen mehr anerkennt und mit roher Hand das Mysterium ins Reich des gemeinen Lebens niederzerrt und die hl. Thatsachen nur als Motive für diese oder jene Körperstellungen, Personengruppirungen, rein menschliche Affektschilderung mißbraucht. Wenn hier die hl. Geschichte im Gewand der Zeit auftritt — darauf weist der Verf. mit Recht hin — so kommt das nur daher, weil der Meister sie im lebendigsten Glauben erfast hat und seiner Zeit sie als eine Geschichte darstellen will, welche stete Gegenwart ist und jeder Zeit angehört (vgl. S. 78).

Wo der Glaube so fest und sichtbar sein Siegel aufgeprägt hat, da darf man nicht den religiösen Charakter ablegen oder bemängeln wollen. Und wo dies Siegel so deutlich das des katholischen Glaubens ist, da ist es Ehre, einen Anhänger und Maler der Reformation aus Dürer machen zu wollen, wie der Verf. im vorletzten Kapitel gut darthut. Möge das vortreffliche Buch sich viele Freunde gewinnen.

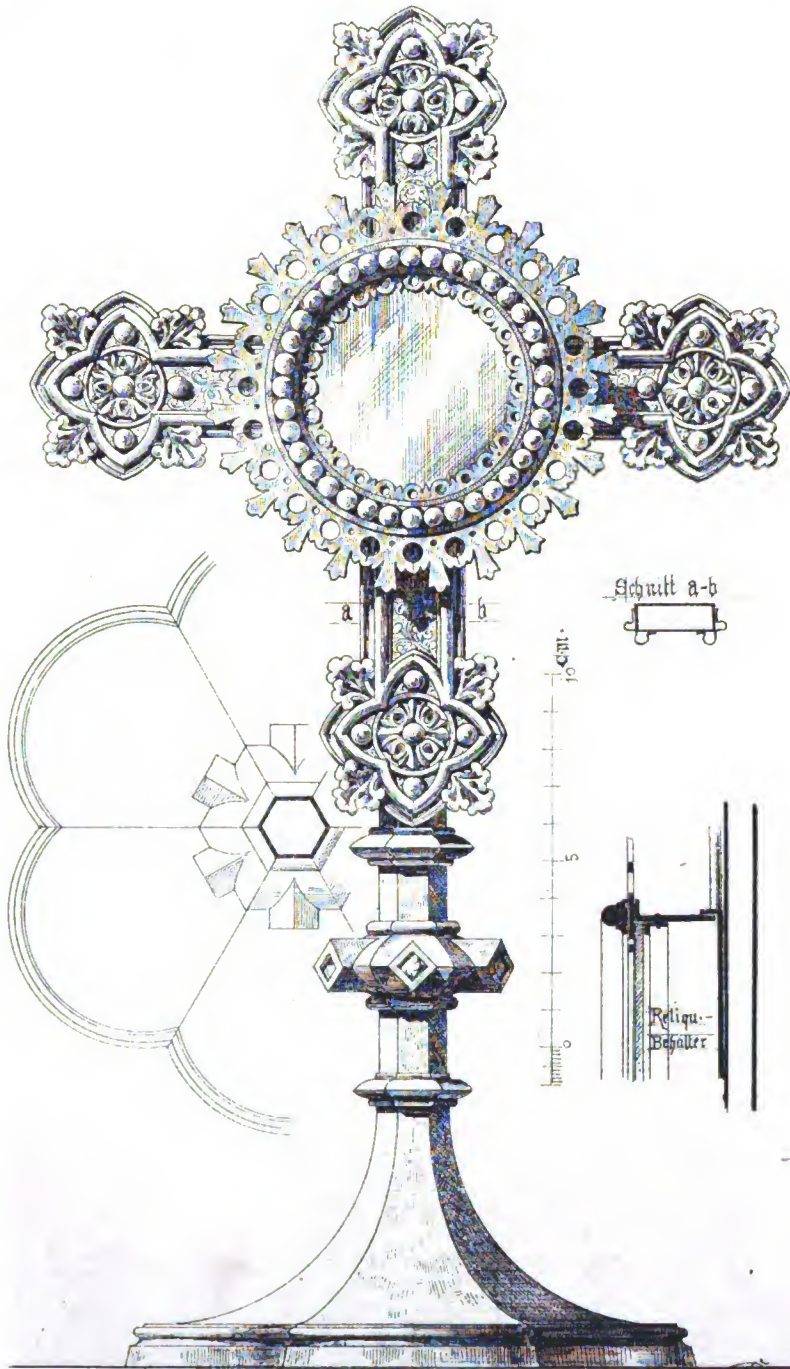
Keppler.

Mit einer artistischen Beilage.



Osterkerzen - Leuchter
für die neue Kirche in
Dotternhausen

Lichtdruck v. W. Boppel, Schwab, Gmünd.



Kreuzpartikel für die neue Kirche in Dotternhausen.

Lichtdruck v. W. Bopp, Schwab. Emrad

Handwritten signature and date: 1887

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

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

Er scheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Beiseilbezirk), 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 direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

Mr. 9.

1887.

Grammatik der kirchlichen Baukunst.

Von Joseph Prill.

(Fortsetzung.)

In engster Verwandtschaft mit der Gestaltung der Fenster steht die der

2) Thüren

bezw. Portale; unter welsch letzteren man große Thüren versteht, deren Gewände

ist jedoch zu beachten, daß nur bei ganz kleinen und untergeordneten Thüren die eigentliche Thüröffnung wie beim Fenster im Bogen geschlossen ist, sonst aber fast immer einen unterhalb des Bogens befindlichen wagerechten Abschluß (Thürsturz) hat. Bei reicherer Ausbildung der Thüren zu Portalen werden die Gewände in derselben Weise behandelt wie bei den Fenstern (siehe S. 38), aber um so reicher, eine je größere Tiefe die Mauerstärke bietet.

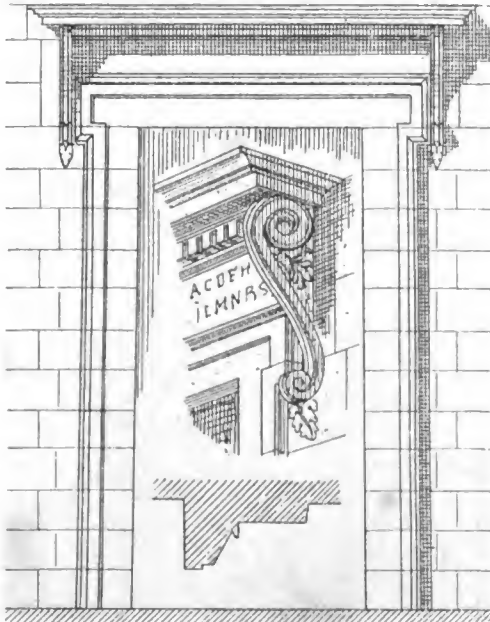


Fig. 140. Griechische Thür vom Tempel des Herkules zu Cora (nach Rauch).

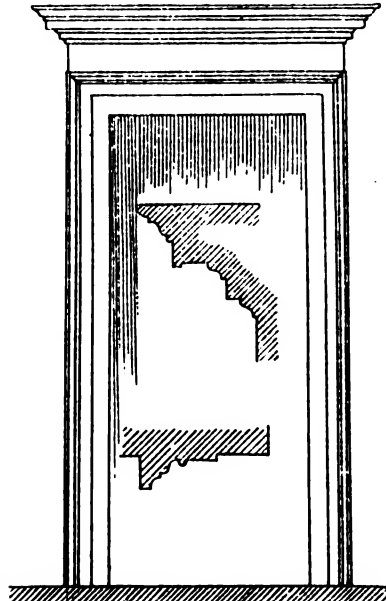


Fig. 141. Römische Thür vom Tempel der Vesta zu Tivoli (nach Rauch).

sich weit nach außen öffnen und sich wie zu einem Schutzdache über der Thür zusammenwölben. Wie die griechische und römische Thüre (Fig. 140 und 141) eigentlich nur ein auf den Fußboden gesetztes Fenster ist (vergl. Fig. 115 und 116), so auch die romanische und gothische Thüre in ihrer einfachsten Gestalt. Der Umstand

Als Beispiel diene Fig. 142. Die in rechtwinkligen Absätzen sich erweiternden Gewände sind durch Säulchen belebt (vergl. Durchschnitt Fig. 143), über deren Kapitäl in reicher Gliederung der Bogen sich wölbt (s. den Durchschn. Fig. 144). Der zwischen dem Bogen und dem geradlinigen Abschluß der Thüröffnung befindliche Mauer-

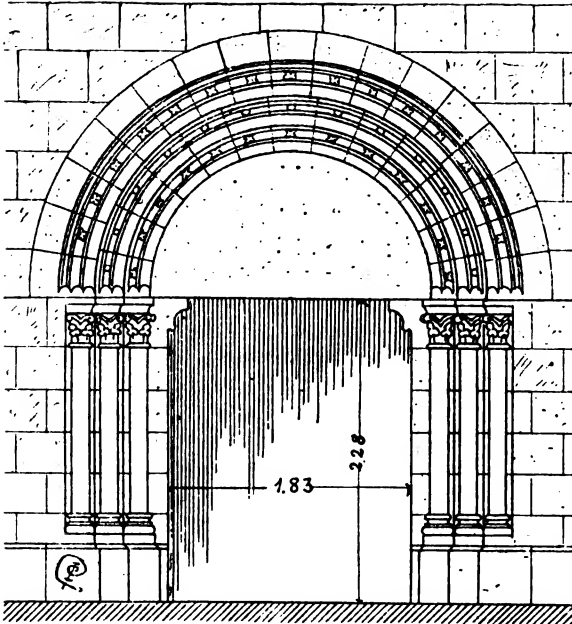


Fig. 142. Portal der Kirche zu Hunsbach im Elsaß (romanisch).

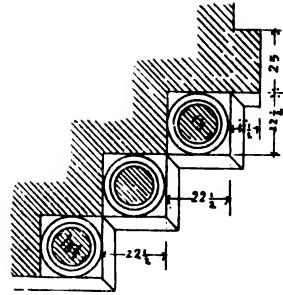


Fig. 143. Gewändeburchschnitt zu Fig. 142.

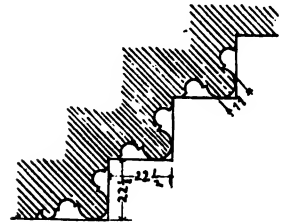


Fig. 144. Durchschnitt des Portalbogens in Fig. 142.

theil (Bogenfeld, Tympanum) wird häufig mit bildlichen Darstellungen geschmückt. Die lange wagerechte Linie des Thürsturzes

werden, wie in Fig. 142, und diese Vorkragungen, welche sowohl den Sturz tragen helfen und auch zur Ueberleitung der senkrechten in die wagerechte Linie dienen, werden diesem ihrem doppelten Zweck entsprechend vielfach mit Laubwerk geziert, oder als Köpfe oder kleine

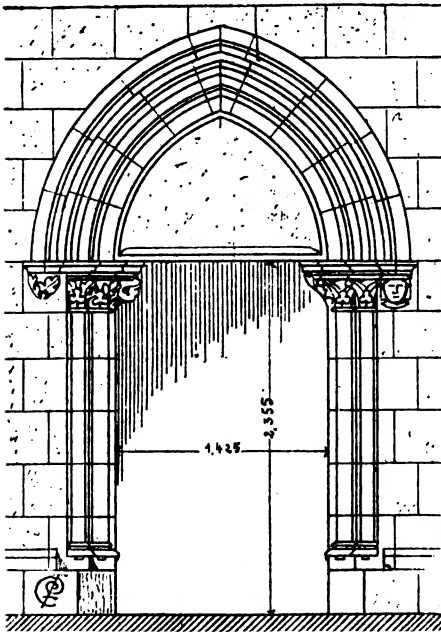


Fig. 145. Portal am Querschiff des Münsters zu Schlettstadt (frühgothisch).

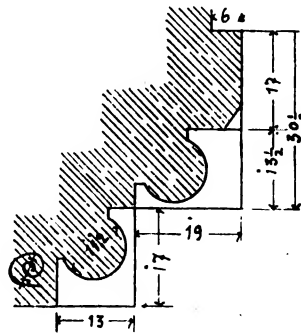


Fig. 146. Gewändegliederung zu Fig. 145.

wird sehr oft dadurch verringert, daß die Seitengewölbe unter derselben vorgefragt

tragende Gestalten ausgebildet (vergl. Fig. 145). Bei diesem frühgothischen Portal, dessen Gewändegliederung Fig. 146 und Bogenprofil Fig. 147 giebt, gewinnt die Wölbung an Bedeutung durch einen noch um dieselbe geführten und vor der Mauerflucht vortretenden äußeren Bogen. Noch mehr wird an reicheren Werken das Portal gehoben durch einen über dem Portal-

bogen aufgesetzten Giebel (Windberge, Wimperge), eine Anordnung, die auch zuweilen auf die Fenster übertragen wird.

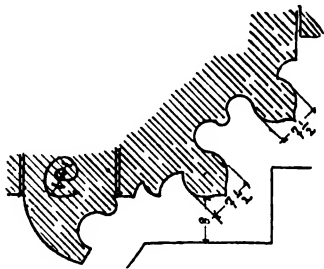


Fig. 117. Bogenprofil zu 145.

Nehmen die Thüröffnungen größere Ausdehnung an, so werden sie durch einen Pfosten in der Mitte getheilt.

Wie die Fassade überhaupt — gewissermaßen das Gesicht oder Titelblatt der Kirche — bei größeren Werken mehr geschmückt wurde, so pflegte man namentlich die Portale durch verschwenderischen Reichtum an Gliederungen, Laubwerk und Figuren auszuzeichnen. In der späteren Gothik werden, wie überall, so auch hier die Gliederungen magerer und trockener, die Kehlen weit und die Gräte spitz, und

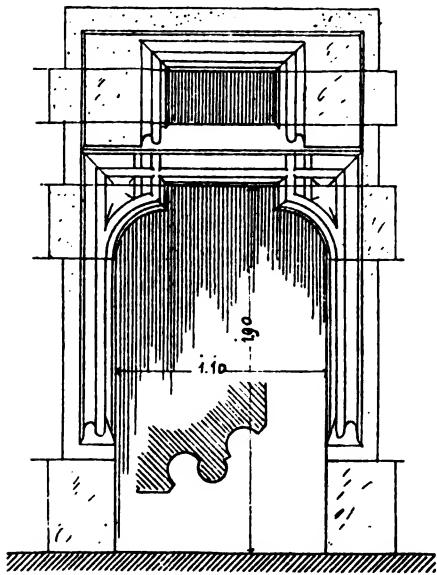


Fig. 148. Thür am Mesnerhaus in Freiburg (nach Heidenbacher).

die Gliederungen durchschneiden sich an der Spitze und wo sonst Gelegenheit dazu ist, gegenseitig; dagegen bietet die Spätgothik

für untergeordnete Thüren manche neue und anziehende Formen, wie z. B. Fig. 148. Der Gedanke dieser Gestaltung, die auch ein kräftiges und schönes Profil zeigt, und in der Spätgothik sehr häufig ist, geht aus von der oben erwähnten Anordnung der Kragsteine.

Zum Schlusse sei noch erwähnt, daß sich mitunter dem Portale nach außen eine Laube vorlegt, deren Architektur dann in höchst zierlicher und anmutiger Weise ausgebildet wird. (Fortsetzung folgt.)

Fra Giovanni da Fiesole,

der Engel der kirchlichen Malerei.

Von Prof. Dr. Keppler.

(Fortsetzung.)

Wenn wir von dem verdorbenen und übermalten Kreuzbild im Refektorium des Klosters San Domenico in Fiesole absehen, so bleiben uns noch sieben Darstellungen des Gekreuzigten, welche in den Korridoren, den Zellen und dem Refektorium des Klosters San Marco sich finden. Auf dem einen derselben assistirt niemand dem heiligen Opfer, als der hl. Dominikus, welcher in Glaube, Anbetung, Stauen, Liebe und Mitleid sich ganz in dessen unergründliche Geheimnisse versenkt hat, vor dem Kreuz in die Knie gesunken ist und mit seinen Armen es umklammert, den Blick unverwandt auf das Antlitz des großen Sterbenden geheftet, als wollte er seinen Körper nie mehr trennen von dem blutüberrieselten Kreuz und als wollte er seine Seele für immer untertauchen in der Betrachtung des Wunders der Liebe. Namens seines Ordens und der ganzen Christenheit scheint der heilige Ordensstifter am Kreuze Todtenwache zu halten; sein Beispiel und Vorbild ist die einbringlichste Einladung, zum Kreuze zu kommen und beim Gekreuzigten zu weilen. Dann wieder ist der Kreis der Ehrenwache auf Golgatha erweitert und dem Kreuz des Herrn sind die beiden andern beigegeben; mit weit ausgebreiteten Armen scheint der hl. Dominikus unwillkürlich die Haltung seines Herrn und Meisters nachzubilden, während Maria aufrecht sich ganz dem Kreuze zuwendet und ihren Blick mit heroischem Opfermut in das Leidensantlitz

und in die Wunden des Sohnes versenkt, und Johannes das Antlitz mit beiden Händen verhüllt vor übergroßem Schmerz. Oder es ist der Moment des Lanzenstichs und der Durchbohrung des Herzens gewählt; der hl. Dominikus sieht in Rührung und Schmerz zu, aber Maria und Martha haben sich wegwenden müssen und verhüllen ihr Antlitz.

Ein Wunder der religiösen Malerei kann auf all diesen Bildern die Darstellung des Gekreuzigten selbst genannt werden; sie sollte ein für allemal als der vollendete Typus des Heilandes am Kreuz anerkannt und adoptirt werden. Möchten doch unsere Künstler für diese wichtigste und häufigste aller religiösen Darstellungen von Tiesole sich inspiriren und instruiren lassen. Hatte die älteste christliche Kunst dem Gekreuzigten eine schmerzlos königliche Haltung verliehen und das Wort illustriert: *regnabit a ligno deus*, so erhob die byzantinische Malerei den Schmerz zum Hauptgedanken, und sie schrieb dem Körper und Antlitz des Heilands die tiefen Furchen und die schauerlichen Eindrücke von Schmerz und Qual oft mit entsetzlicher Deutlichkeit ein. Giotto gab dem Kreuzbild mehr geistige Bedeutung; er dämpfte den Ausdruck des Schmerzes soweit, daß neben ihm Raum blieb für Betonung der über Schmerz und Qual erhabenen geistigen Größe dessen, der am Kreuze hängt. Tiesole's Gekreuzigter ist die Liebe. Der Tod am Kreuz wird hier in seiner tiefsten und rührendsten Bedeutung erfaßt: er ist das Opfer der Liebe. Das war für Tiesole nicht eine theoretische Wahrheit, das war ihm innerste Erfahrung. An diesem Anblick hatte er die Liebe seines Herzens entzündet und brennend erhalten und immer wieder entflammt. Darum weiß er mit seinem Pinsel so bewegt es zu predigen: er ist die Liebe, aus Liebe leidet und stirbt er, er will nichts als Liebe.

Unzweifelhaft von diesem Gesichtspunkte aus ist das ganze Bild seines Kreuzifixus entworfen, und jede Linie steht unter der Herrschaft dieses Liebesgedankens. Vor allem das Antlitz — wer kann es beschreiben — ist ein vollendeter Abdruck der Liebe. Meist blickt es von Schmerz müde und etwas zur Seite geneigt mit unend-

lichem Erbarmen und Mitleid nieder auf die in Liebe Emporschauenden, oder es ist eben im Tod erbleicht, aber ohne daß der Tod den milden Glanz der Liebe auf ihm hätte tilgen können, oder es schaut fürbittend empor zum Himmel. Dazu stimmt dann die ganze Bildung des Körpers. Er ist mit herrlicher Naturwahrheit gezeichnet und doch so ganz ohne Naturalismus; seine ganze Haltung ist ruhig, mild und weich; die Formen überaus adelig, keusch und rein, so recht der Leib des Paradieses, welcher mit der Sünde nichts gemein hat; ein Friede ist über ihn ausgegossen, welcher den Schmerz nicht ausschließt und verneint, aber in stillem Dulden durch die Kraft der Opferliebe ihn überwunden und zur Ruhe gebracht hat. Ähnliche friedevolle Bildung zeigt auch der Körper des guten Schächers; beim bösen hat Tiesole sich sichtlich angestrengt, die völlige Verschiedenheit seines Leidens und Sterbens zur Anschauung zu bringen; sein Schmerz ist ein unerlöster, in seinem Leiden liegt das Gift der Sünde, sein Sterben ist ewiges Sterben; das zeigt sich auch an seinem Leib: Krampf und Verzerrung durchwühlt und verrenkt ihn. Das wollte offenbar der Maler aussprechen; gelungen ist es ihm nicht ganz; sein Streben führt mehr nur zu einer harten, steifen, wie versteinerten Körperform. (Fortsetzung folgt.)

Kirchengestühl.

(Schluß.)

Ehe wir nach den angeführten Normen einen Entwurf vorlegen, wollen wir einige Beispiele mittheilen, welche zeigen, wie man die Bänke nicht machen soll, und wie dringend nothwendig es ist, solche Normen aufzustellen. Die drei Stützen, Fig. 2—4, sind von Bautechnikern erfunden, eine davon ist von einer höchsten Stelle gutgeheißen, zwei sind wirklich ausgeführt worden für zwei katholische Kirchen, die dritte sollte auch ausgeführt werden, was aber zum Glück für die Gemeinde noch verhindert wurde.

Fig. 2 zeigt, wie auch die zwei andern, daß die Zeichner sich auf's Eizigen verstanden. Die Höhe der Sitzbänke stimmt genau mit unserem Maß überein, in der Tiefe halten sie sich näher an unser Mini-

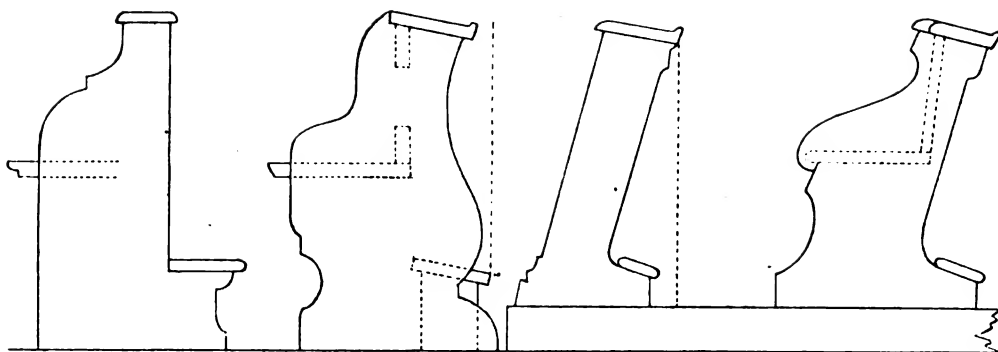


Fig. 2.

Fig. 3.
Kirchenbänke, wie sie nicht sein sollen.

Fig. 4.

malmaß, bei Fig. 4 ist das Sitzen noch etwas mehr erleichtert durch die schräge Rückwand, die für das Sitzen wohl Bequemlichkeit bietet, aber auch mehr Raum für die ganze Bank wegnimmt. Dagegen überschreitet die Höhe der Armbank um vieles das Maximalmaß, dadurch wird sie für das Knieen sehr unbequem. Noch schlimmer sieht es mit der Kniebank aus. Die Bank Fig. 2 ist so hoch, daß man ohne Qual nicht darauf knien kann, fast 10 cm zu hoch, und ebensoviel zu wenig vom Loth der Armbank vorstehend. So haben wir hier drei Mißgriffe, die diese Bank zum Knieen unbrauchbar machen, die Armbank zu hoch, die Kniebank zu hoch und zu wenig hervortretend. Der Schwerpunkt des Knieenden fällt weit außerhalb des Stützpunktes am Knie, und dazu macht es die Höhe der Kniebank unmöglich, durch Aufstemmen der Zehen eine Stütze zu suchen. Will der Knieende seine Zehen auf den Boden stellen, so verwundet er sein Schienbein an der Kante der Kniebank.

Noch sinnreicher hat Nr. 3 seine Bank konstruirt, um die Menschenqualerei aufs Höchste zu treiben. Hier ist die Kniebank noch höher, ist dabei auch noch schräg, damit der Knieende ja keinen Halt mehr habe, und um das Maß voll zu machen, ist die Kniebank so unter die Armbank hinuntergeschoben, daß sie nicht einmal mehr um 10 cm übersteht. Der Mensch, der auf dieser Bank knien soll, muß erst erschaffen werden. Einen Normalmenschen, wenn er die Probe wagen sollte, müßte man mit zwei Klammern oben an der Armbank befestigen, wie der Zimmermann seine Balken festmacht. Kö-

nig Friedrich II. von Preußen strafte einen Kaffeeverfälscher damit, daß er jeden Morgen und Abend große Portionen von seinem Gebräu zu sich nehmen mußte, bis das ganze Quantum ausgesoffen war. Grausam, aber nicht unverdient. In ähnlicher Weise sollte man diese menschenquälenden Zeichner so lange auf ihren Bänken knien lassen, bis dieselben abgerutscht wären.

Ehe wir nun die Fig. 4 produziren, warnen wir den Leser, wenn er nicht ganz schwindelfrei ist, dieselbe lieber nicht anzusehen. Der Mann, der sie gezeichnet, hat wahrscheinlich den schiefen Thurm Asinelli in Bologna gesehen und der ließ ihm keinen ruhigen Schlaf mehr, bis er das Nachbild desselben in diesem Gestühl geliefert. Doch im Ernst geredet, dieser Stuhl bezeichnet einen Schritt zu humanerer Praxis, er ist seine eigene Warnungstafel. Da wird es keinem Menschen, der nicht zum Selbstmord entschlossen ist, einfallen zu knien.

Eine einfache Zeichnung

zu einer Kirchenbank gibt Fig. 5a und b, in welcher allen Rücksichten auf Brauchbarkeit, besonders aber auf Sparsamkeit, ihre Stelle angewiesen worden ist. Einfacher, sparsamer an Raum, Holz und Arbeit kann man schwerlich ein Gestühl machen, als dieses ist, und doch bleibt es an Festigkeit nichts schuldig und gereicht auch der Kirche, in welcher es schon seit zehn Jahren steht, nicht zur Unzier. Betreffs der Dimensionen machen wir darauf aufmerksam, daß die Zeichnung, wie die vorhergehenden im $\frac{1}{20}$ Maßstabe ausgeführt ist und sich innerhalb der oben aufgestellten Normalmaße hält.

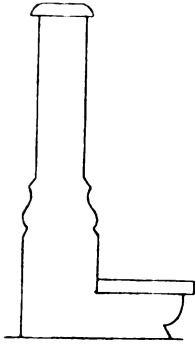


Fig. 5a. Kniebank,
die vordere in der Reihe.

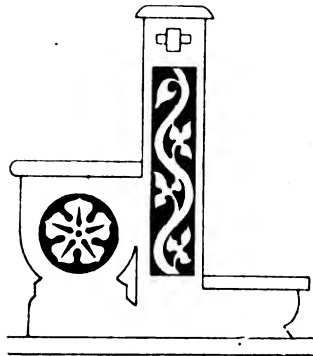


Fig. 5b.
Wange mit Verzierung.

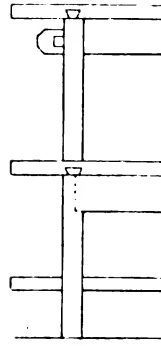


Fig. 5c.
Konstruktion.

Die Wangen sind von tannenen Bohlen, zu welchen eine Dicke von 5—6 cm genügt. Unten bleibt ein Zapfen stehen, mit dem sie in den ersten Rahmschenkel des Kofes eingelassen sind.

Sitzbank, Arm- und Kniebank sind in den Grat eingeschoben und um ungefähr 10—15 cm überstehend, die beiden ersten durch einen Querringel unterstützt. Der Riegel der Armbank durchbricht ungefähr mit seiner halben Breite die Wange und ist an der Außenseite mit einem Holznagel geschlossen. Der Riegel unter dem Sitzbrett geht nicht ganz durch, um der etwaigen Verzierung der Wangen nicht hinderlich zu sein. Eine Rückwand ist als überflüssig weggelassen. Fig. 5c mag die Konstruktion anschaulich machen. Die Kniebank braucht nicht bis an das Loth der Armbank zu reichen, da man mit dem Knie nie so weit hinein kommt. Sie ist auch in dieser Breite stark genug, um der Bank Festigkeit zu geben.

Bei größerer Länge der Bank wird in Entfernungen von etwa 1,70 bis 1,85 m je eine Zwischenwange und für die Kniebank noch ein weiterer Träger eingeschoben.

Die gleiche Zeichnung kann nun für jüngere Personen so reduziert werden, daß etwa kommen

	für Halbgewächzene	für Schulkinder
auf die Höhe der Armbank	75 cm	72 cm
" " Breite "	10 cm	8 cm
auf die Sitzbank, Höhe	37 cm	34 cm
" " Breite	25 cm	23 cm
auf die Kniebank, Höhe	15 cm	14 cm
" " " Tiefe	22 cm	20 cm

Ist nun der einzelne Stuhl konstruiert, so erhebt sich die Frage, in welcher Entfernung die Stühle von einander aufge-

stellt werden sollen. Je größer der Raum zwischen der Kniebank einer- und dem Sitzbrett anderer-seits, desto bequemer ist selbstverständlich das Aus- und Eingehen. Doch dürfen wir hierin auf die Bequemlichkeit nicht gar zu viele Rücksicht nehmen. Wenn auch die Einfahrt etwas schmal ist, so

hat man ja die Unbequemlichkeit nur auf einen kurzen Augenblick. Auch durch Unterschneidung der Wangen unter dem Knie- und Sitzbrett kann man den Eingang erweitern. Wir haben gefunden, daß eine Entfernung von 80—85 cm vom Anfang der einen Bank bis zum Anfang der nächsten vollständig hinreicht. Kann man noch einige Centimeter mehr zugeben, so schadet es nicht. Bei den Bänken für Halbwüchsige kann man die Distanz bis auf 77, bei den Kinderbänken bis auf 67 cm reduzieren.

Wenn man bei Anschaffung eines Gestühls meint, diese unsere Normalstizze sei doch gar zu elementar, und darum sich entschließt, sie reicher zu entwickeln und mit Rückwänden, Figuren, Knollen, Knaggen u. dgl. auszustatten, haben wir gar nichts dagegen einzuwenden, vorausgesetzt, daß man unsere Maße nicht zu weit verläßt. Um diese, namentlich um die Kniebank war es uns eigentlich zu thun. In dessen ist schon auf unserer Skizze Fig. 5b zu sehen, wie selbst die einfache Stuhlwanne einer dekorativen Bereicherung zugänglich ist. Sie bietet zwei Räume zur Dekoration dar, einen Kreis und einen schmalen vertikalen Streifen. Im ersteren gibt es Raum zu rosenartigen Verzierungen, auch Thier- und Menschengestalten; an der Armbankwanne zu laufenden Ornamenten mit der größten Mannigfaltigkeit. Entsprechend der Einfachheit des ganzen Stuhles werden diese Ornamente auf der glatt gehobelten Oberfläche ausgegründet, d. h. der Grund wird vertieft und noch mit einer dunklen Farbe bedeckt. Von diesem dunkeln Grunde hebt sich dann die

Zeichnung lebhaft genug ab. Diese Art von Verzierung ist im Mittelalter vielfach an Gestühlen, Wänden, Schränken angewendet worden. Sie ist mit den bescheidensten Mitteln auszuführen, dabei kräftig wirkend und, wo sie mit reiner Zeichnung und mannigfaltig wechselnden Mustern auftritt — ein mittelalterlicher Beschreiber würde sagen —: „gar lustig anzuschauen“.

L.

Zur Geschichte der Glockeninschriften aus dem Bamberger Land.

Von Prof. H. Weber.

Es ist ein allgemeiner Grundsatz in der kirchlichen Kunst, daß alles in der Kirche, selbst dasjenige, was einem zunächst nur praktischen Bedürfnis dient, in irgend einer Weise künstlerische Form tragen soll. Die Regeln für diese künstlerische Form sind nicht willkürlich dem Kunsthandwerk ostroyirt, sondern sie haben sich von Innen heraus, aus dem Geist der Kirche gestaltet. „Darum weist alles Aeußere in der Kirche auf ein Inneres; darum ist das Einzelne und Kleinste, wie das Große und Ganze, das die wahrhaft christliche Kunst leistet, nur das Spiegelbild für ein glanzvolleres, umfangreicheres Urbild, die schöne Form für ein unendlich schöneres Wesen, die mannigfaltige Erscheinung des unerschöpflichen Reichthums und Geistes der Kirche.“¹⁾

Diese Grundsätze haben auch auf die Herstellung der Glocken Anwendung zu finden. Die Glocke diene zunächst dem praktischen Zweck, das Zeichen zum Gottesdienst resp. zum Gebet zu geben; und diesem Zweck entsprach auch die einfachste, schmuckloseste Form. An den ältesten aus Eisen geschmiedeten Glocken waren ohnedies Verzierungen nicht leicht anzubringen, dagegen leicht an den gegossenen.

Daß man aber der Glocke und ihrem Klang auch eine symbolische Bedeutung beilegte, geht aus den schönen tief sinnigen Gebeten hervor, welche bei der Glockenweihe verrichtet werden. Durch die Weihe aber wird das Symbol gesteigert zu einem wirklichen Sakramente, welches in Verbindung mit dem Gebete der Gläubigen, zu welchem ihr Ton auffordert, schädliche Mächte von dem Besitztum der Gläubigen abzuweisen bestimmt ist.

Entsprechend dem praktischen Zweck der

Glocken und zugleich der Segenswirkung, welche durch die Weihe an dieselben geknüpft ist, hat man frühzeitig bedeutungsvolle Inschriften auf die Glocke gesetzt. Und da man häufig wie die Kirche so auch die Glocke in den Schutz eines Heiligen stellte und sie oft nach demselben benannte, so setzte man auch das entsprechende Bildwerk auf dieselbe. Wie der Maler seinem Werk sein Monogramm und der klösterliche Skriptor am Schlusse seiner Abschrift seinen Namen und die Jahreszahl beifügte, so thaten das von der Mitte des 13. Jahrhunderts an die Glockengießer. Bisweilen ist die Zeit des Gusses noch weiter bezeichnet durch Angabe von geistlichen und weltlichen Persönlichkeiten, unter deren Leitung die Kirche und das Kirchenvermögen stand. Endlich finden sich auch da und dort die Donatoren verzeichnet.

Im Nachfolgenden sollen diese verschiedenen Arten von Inschriften und Verzierungen an Glocken durch praktische Muster illustriert werden.

Vor mir liegt ein Manuskript von 82 Folioseiten mit dem Titel: Jo. Seb. Schram, Parochiae superioris ad Divam Virginem quondam chori Directoris Lusius Campanarum Campanularumque Bambergae ex omnibus turribus Ecclesiarum collegiatarum, parochialium, Monasteriorum etc. . . . Anno Dom. Incar. MDCCCLXXI collectus, modo continuatus . . . et in hanc formam reductus a me J. G. Endres p. t. Cancellista intimo. MDCCCLXXXVI.

Dieser Sebastian Schram war 1728 zu Bamberg geboren, hatte an der dortigen Akademie unter der Leitung der Jesuiten humanistische und philosophische Studien gemacht und übernahm als zwanzigjähriger Jüngling im Jahre 1748 die Stelle eines Chordirektors an der Oberen Pfarrkirche. Seine päpstlichen Mittel verwendete er mit seltener Treue auf den Erwerb von Kunstgegenständen der verschiedensten Art: Urnen, Büsten, Münzen, Holzskulpturen, Kupferstichen, Wappen etc. Er hatte eine Sammlung von ca. 1500 verschiedenen Dessins von Linien zusammengebracht; von sämtlichen Gebäuden und in den Kirchen befindlichen Grabdenkmälern der Stadt Bamberg hatte er die Inschriften gesammelt, die auf den Straßen und in der Umgegend der Stadt stehenden Kreuzfize und Bildstöcke (Marterssäulen) abgezeichnet und dadurch wenigstens für die Geschichte manches gerettet, was die Erneuerungswuth unseres Jahrhunderts vernichtet hat. Er starb am 14. Oktober 1790, 62 Jahre alt. Seine Sammlungen wurden leider verschleudert. Nur seine Aufzeichnungen haben sich erhalten und zu diesen zählt das oben genannte Manuskript.

Die Handschrift bietet die Abbildung von 91 Glocken aus den Kirchen der Stadt Bamberg und von 23 von dem Land. Der Abbildung einer jeden Glocke mit Inschrift und

¹⁾ Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche. 3. Aufl. S. 3. Regensburger Diözesanverordnungsblatt, 1856, Nr. 4, S. 22.

Bilbwert ist das genaue Maß, Durchmesser und Höhe, beigelegt. Von den Stadtglocken sind selbst die der kleinsten Kapellchen aufgenommen; nur die des St. Klarastifts und des Heiliggrabklosters (Dominikanerinnen) fehlen, offenbar weil dem Sammler der Zutritt in die unter strenger Klausur stehenden Klöster nicht gestattet war. Diese Kollektion von Glocken ergänze ich nach Haas, Geschichte des Slavenlandes an der Nisch und den Erbach-Flüßchen, Bamberg 1819, welcher bei Beschreibung der betreffenden Kirchen häufig die Inschriften der Glocken bietet, wenn auch nicht so genau wie Schram. Ihm entnehme ich die Beschreibung von 37 Glocken, welche durch Petitdruck bezeichnet sind.

Nachstehende Abhandlung soll sich nicht mit der musikalischen Seite der Glockenkunde beschäftigen. Hiefür bieten interessantes Material die „Fliegenden Blätter“ von Witt, Pustet, Regensburg, 1877 S. 1. 14. 25. 41. 73, Fingerzeige für Kirchenvorstände bei Anschaffung neuer Glocken von A. G. Stein. Ebensovien wollen wir uns mit dem rein ästhetischen und kunstgeschichtlichen Theil beschäftigen, obschon auch hiefür diese Kollektion interessantes Material in den meistens mit großer Treue kopirten Verzierungen bieten würde.²⁾

Wir haben uns vielmehr die eng begrenzte Aufgabe gestellt, diese Glocken nach ihren Inschriften zu gruppieren und daraus einige für die Geschichte der Glockenkunde im fränkischen Gebiet interessante Sätze abzuleiten. Derartige Inschriftensammlungen sind nicht selten.³⁾ Es finden sich solche in den „Historisch-politischen Blättern“ Band 26, S. 215—218; bei Otte, Glockenkunde S. 80 bis 85, zweite Auflage, S. 121—134, und

²⁾ Betreffs der Verzierungen sei nur erwähnt, daß die sog. Ave Maria-Glocke in St. Jakob in Bamberg auf ihrer ganzen Wandung mit rautenförmig sich schneidenden Linien bedeckt ist. Um den Kranz zieht sich 16mal die auf die Spitze gestellte französische Lilie. Vielsach finden sich zur Abgrenzung der einzelnen Worte nebst dem Kreuz und der Rosette auch kleine Glöckchen.

³⁾ Sehr instruktiv für die Geschichte der Glocken im Allgemeinen sind die Abhandlungen im Organ für christliche Kunst, Jahrgang VII, 1887, S. 109. 121. (131.) 133. 145. 157. (165.) und im „Katholik“ 1869, S. 589—602; 701—710. Vergl. auch Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche, 3. Aufl. 255; Ap, Die christliche Kunst in Wort und Bild, 2. Aufl. Boppo 1884, S. 119 ff. Kirchenlexikon, 2. Aufl., und Kraus, Realencyclopädie des kirchl. Alterthums sub verbo Glocken. „Kirchenschnud“ Jahrgang 8. 10. 11. 16. 22. 24. Reiche Literatur ist angegeben bei Otte, Glockenkunde S. 1 bis 6.

in seinem Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie 3. Aufl. S. 255 f., besonders bei Böckler, Beiträge zur Glockenkunde, Nachen 1882, S. 76—98. Aber diese Inschriften sind aus weitesten Kreisen zusammengetragen, während die von mir gebotenen aus einem eng begrenzten Gebiet und vielleicht aus nur etwa 20 Gießwerkstätten stammen. Man wird hier eine Reihe von Inschriften finden, welche ganz ähnlich auch in weiter Ferne vorkommen; aber auch nicht wenige, welche man anderwärts vergebens sucht.

Die aus dieser Sammlung abgeleiteten Sätze mögen zugleich dazu dienen, einer da und dort einreisenden Geschmacklosigkeit betreffs der Inschriften entgegenzuwirken.

Von den 114 bei Schram aufgeführten Glocken sind acht ohne Inschriften und Bilder. Unter diesen ist die merkwürdige St. Kunigundisglocke im Dom zu Bamberg. Sie hat eine Höhe von 4' 7 $\frac{1}{2}$ " und einen Durchmesser von 5' 2 $\frac{1}{4}$ ".⁴⁾ Als Verzierung trägt sie nur zwei eigenthümlich stilisirte Zeichen, welche Schram für das Monogramm des Gießers oder für die Siglen von Cunigunda Augusta hält. In Wirklichkeit sind sie wohl nichts anderes als Alpha und Omega. Diese Glocke hat an der Haube oder Platte eine runde, trichterförmige Oeffnung, außen fünf, innen drei Finger im Durchmesser.

Daran knüpft sich die schöne Sage, daß der hl. Heinrich und seine hl. Gemahlin einst aus der Ferne die beiden von ihnen gestifteten und nach ihnen benannten Glocken läuten hörten und deren Klang verglichen. Die Kunigundisglocke tönte heller und schöner, und als der hl. Heinrich davon unangenehm berührt schien, streifte die Kaiserin den Ehering vom Finger und warf ihn in die Luft in der Richtung des Domes. Augenblicklich änderte sich der Ton ihrer Glocke und wurde tiefer und dumpfer. Und als man nachforschte, lag der Ring auf dem Boden unter der Glocke, hatte aber durch dieselbe ein Loch geschlagen.

Man hat darüber gestritten, ob diese Oeffnung ein absichtliches Kunststück des Gießers war, oder ein Unglück, welches beim Guß passirte; nach der gutachtlichen Aeußerung eines Fachmannes ist die letztere Ursache maßgebend. (Fortsetzung folgt.)

Offert.

Die Verlagsbuchhandlung von W. Kohlhammer in Stuttgart bietet Exemplare der in Nr. 7 des „Archivs“ besprochenen Monographie: Walscher, Bilder vom Hochaltar in Drackenstein, zu dem ermäßigten Preis von 50 Pf. (ohne Illustrationen) an.

⁴⁾ Die St. Heinrichsglocke hat 5' 10 $\frac{1}{8}$ " Durchmesser, 4' 11 $\frac{1}{4}$ " Höhe.

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.

1887.

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 direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

Fra Giovanni da Fiesole,

der Engel der kirchlichen Malerei.

Von Prof. Dr. Keppler.

(Fortsetzung.)

Die Krone der Kreuzbilder des Meisters ist die großartige, figurenreiche, gewaltig gedachte und sorgfältig ausgeführte Komposition im Kapitelsaal von San Marco. Der Heiland hat eben die Augen im Tod geschlossen; der wunderbar schön und edel geformte heilige Leichnam scheint von den Qualen und Torturen sanft auszuruhen. Die beiden Schächer leben noch; der gute, dessen Leib dem des Heilands ähnlich geformt ist, hat voll Innigkeit seine Augen dem Herrn zugewendet und verrichtet voll Hoffnung sein Sterbegebet; der böse hat den Mund zum Verzweiflungsschrei geöffnet. Unten ist eine erhabene Versammlung von zwanzig lebensgroßen Gestalten um das Kreuz geschaart, neun links, elf rechts vom Kreuz. Zwischen dem Kreuz Jesu und dem des guten Schächers zieht die rührende Gruppe der Frauen mit Johannes den Blick auf sich; Martha war am Kreuzesfuß gekniet, da sieht sie die Mutter Jesu, welche beim Tode des Sohnes die Kraft verläßt, ohnmächtig umsinken und eilt schnell, ihr beizuspringen und sie von vorn in ihre Arme aufzufangen; so ist ihre halbaufgerichtete Stellung motivirt. Unter dem Kreuz des guten Schächers steht die herrliche Figur des St. Johannes Baptista, welcher zeugend auf Jesus weist, und wohl als Namenspatron des Malers oder des Giovanni Medici beigezogen ist. Neben ihm steht man auf ein Knie niedergelassen St. Markus mit dem Evangelium, ebenfalls auf den weisend, von welchem er geschrieben; er hat hier seine Stelle als Patron des Klosters San Marco. Drei heilige bilden den Abschluß dieser Reihe: St.

Laurentius, St. Kosmas, St. Damian, die Patrone des Stifters des Klosters Lorenzo de Medici und des Hauses Medici. Anführer der zweiten Reihe ist St. Dominikus, der Ordensvater, mit ausgebreiteten Armen dankend, hinter ihm stehen Ambrosius und Augustinus; der erstere weist den knieenden Hieronymus mit der Hand auf das Kreuz hin; Augustinus hält die Feder, um die Lehre vom Gekreuzigten niederzuschreiben. Dann kommt in knieender Haltung St. Franziskus, die Hand an die Wange legend, durch seinen Blick an den Gekreuzigten gefettet; St. Bernardus, der die Regel an die Brust preßt und gleichsam spricht: alles will ich auf mich nehmen aus Liebe zu Dir; hierauf eine besonders rührende Gestalt, welche nicht dem Kreuze zugewendet, sondern nach vorn gekehrt ist und das thränenüberströmte Antlitz mit der einen Hand verhüllt, wohl St. Gualbertus; hierauf St. Petrus Martyr mit dem blutüberströmten Haupt; hinter diesen vier knieenden Gestalten steht St. Benedikt mit der Ruthe der Kasteiung, welche von den Schmerzen des Herrn etwas auf den eigenen Leib herübernimmt, St. Romuald ganz in sich versunken, und St. Thomas von Aquin, den Blick der Forschung, das feste, sozusagen dogmatische Auge auf das Kreuz gefestet.

Die Bedeutung dieses Bildes ist unschwer zu erklären. Der Kapitelsaal ist so recht der Familienaal einer Kloster-gemeinschaft, und dieses Bild stellt nichts anderes vor, als die Theilnahme der engen und weiteren Klosterfamilie von San Marco am großen Erlösungsoffer von Golgatha. Daß das in cruce salus in ganz spezifischem Sinne einer Ordensgenossenschaft gelte, daß die Verbindung mit dem leidenden Heiland oberstes Gesetz vor allem des Ordenslebens sei, daß die großen heiligen Ordensstifter aus den offe-

nen Wunden des Herrn die Ideen ihrer Ordensstiftungen geschöpft, das Blut ihres Lebens der Vollkommenheit getrunken, daß hier die Lebensquellen fließen, welche ihre Stiftungen so segensreich und fruchtreich werden ließen, — das wollte der Maler an diese Wand anschreiben, und er wollte jeden Ordensbruder durch den Anblick seiner mit dem Gekreuzigten geeinigten Patrone, seiner geistigen Väter, mit süßer Gewalt hineinziehen in die Schmerzen des Heilandes. Das vollkommenste Vorbild geistigen Eingehens ins Leiden und Sterben Jesu, die geistige Mutter jeder Ordenskongregation durfte somit hier nicht fehlen, aber auch nicht die Schutzheiligen des Klosters. Der Unterschied in der geistigen Anteilnahme seitens der Einzelnen ist wohl zu erkennen. Der Läufer und Markus repräsentiren den gläubigen Anschluß an Jesus, und zwar jenen, der bestrebt und bemüht ist, auch andern den Glauben ans Kreuz mitzutheilen und einzuprägen. Ihnen entsprechen auf der andern Bildseite die hl. Kirchenlehrer Ambrosius und Augustinus, deren ersterer predigend auf das Kreuz weist, letzterer durch seine Feder es verherrlicht, und St. Thomas von Aquin, welcher sichtlich dem Studium des Kreuzes obliegt. Die durch den großen Wohlthäter des Klosters in die Klosterfamilie gekommenen Heiligen Laurentius, Kosmas und Damian repräsentiren hier die Hauptäuserungen der Liebe zum Gekreuzigten. Gebet (Laurentius), Betrachtung (Kosmas) und eigentliches Mitleiden, die Herübernahme Seines Schmerzes ins eigene Herz (der weinende Damian). Ihnen entsprechen auf der andern Seite die hl. Ordensstifter, welche sich ebenfalls in Gebet, in Meditationen und in das Mitfühlen der Schmerzen Jesu theilen.

An Größe der Konzeption kann man das Bild in Vergleichung stellen mit der *Disputa* Raphaels. Wie hier das heiligste Sakrament, so wird auf *Fiesole's* Gemälde das Kreuz in den Mittelpunkt der Jahrhunderte gerückt und als der herrliche Lebensbaum verherrlicht, zu dessen Füßen die Vertreter des Gebets, der Betrachtung, des heiligen Studiums aus allen Zeiten und Ländern sich versammeln, um sich selbst von den Kreuzesfrüchten zu

nähren und dieselben ihrer Zeit zu reichen. Die Universalität des Gedankens ist aber damit noch nicht erschöpft. Der Rahmen des Bildes wird dazu benützt, um noch weitere Jahrhunderte in die Schule des Kreuzes hereinzurufen. Ein breites Ornament überwölbt im Halbkreis das Hauptbild; zwischen dessen Guirlanden sind Sechsecke eingeschoben, durch welche wie durch Fensteröffnungen Propheten mit Spruchbändern, dann die Erythräische Sibylle (mit dem Spruch: *morte morietur; tribus diebus sonno subcepto et tunc ab inferis regressus ad lucem veniet primus*) und Dionysius der Areopagite (*deus naturae patitur*) in die Scene hereinsehen. So neigen gleichsam über die Schranken der Vergangenheit die Repräsentanten der vorchristlichen Jahrhunderte sich herüber und nehmen Anteil an dem Tode von Golgatha. Zu Füßen des Kreuzes aber zieht sich in Medaillons, welche durch die Verästelung eines Baumes gebildet sind, die Reihe der Heiligen und Seligen des Ordens in Brustbildern hin; das sind Kreuzesfrüchte.

Und doch steht noch höher als dieses Riesenbild der Komposition und künstlerischen Vollendung nach das Bild der Kreuzabnahme, ein für die Kirche S. Trinità in Florenz gemaltes, jetzt in den Uffizien befindliches Altarbild. Das dramatische Gemälde wird von drei Bögen gekrönt; im mittleren ragt das Kreuz empor; eben wird der hl. Leichnam herabgelassen von zwei auf Leitern stehenden Männern; zwei untenstehende nehmen ihn in Empfang mit Johannes, der wie ein Priester in weißem Gewand mit größter Ehrfurcht ihn ansaßt, während Maria Magdalena seine Füße küßt. Links ist eine Schaar von Frauen beschäftigt, dem hl. Leib einen Altar zu bereiten auf dem Schooß der in die Knie gesunkenen Mutter, welche ihn bebend und sehnsüchtig erwartet. Diese Gruppe ist mit der mittleren aufs Schönste verbunden und gleichsam verschmolzen durch Eine Blut des Affekts, — Andacht, Anbetung, Wehmut, Mitleid, innigste Nührung bildeten gleichsam Espalier für den hl. Leichnam auf dem Weg zum Parabett hin, welches im Schooß der jungfräulichen Mutter ihm bereitet ist. Die Gruppe rechts eröffnet ein am Boden knieender jugendlicher Heiliger, welcher den

hl. Leichnam verehrt; neben ihm stehen mehrere Männer und Frauen; einer hält ehrfürchtig in Händen die Dornenkrone und die drei furchtbaren Nägel und zeigt sie mit einer Miene, welche spricht: seht, wie entsetzlich er leiden mußte! Diese Gruppe verbindet innige geistige Antheilnahme mit dem Vorgang. Im ganzen Bild zeigt Tiesole wahrhaft dramatisches Vermögen, und man darf wohl behaupten, daß dieses Thema nie künstlerisch und religiös vollendeter gelöst wurde als hier. Je zwei Engel, welche in den beiden anderen Bögen klagend und weinend in den Lüften schweben, erhöhen den Eindruck der ergreifenden Todtenfeier.

Verwandten Themas und Geistes, auch voll harmonischen Zusammenklangs der Affekte und Formen, wenn auch nicht von so vollendeter Durchführung wie das eben besprochene, ist ein anderes Tafelbild in der Academie, auf welchem der hl. Leichnam auf den Schooß der Mutter und einer anderen hl. Frau hingebettet ist und noch andere hl. Frauen zur Leichensfeier beigezogen sind; dann ein Zellenbild mit dem hl. Dominikus, einfacher und ruhiger gehalten, und die wieder etwas reicher ausgestattete, bewegtere Darstellung auf den Tafeln der Silberschränke.

Hier mögen zwei kleinere Bilder eingeschaltet werden, welche man als Ecce-homo-Bilder im weiteren Sinne, oder mit dem älteren Namen Misericordien- oder Erbarmdebilder bezeichnen kann. Es sind keine historischen Passionsbilder, sondern Andachtsbilder, auf welchen der leidende Heiland mit den blutigen Emblemen seiner Passion der Christenseele sich darstellt, um sie zum Mitleid zu bewegen. Leiden, Tod und Grab ist auf diesen Bildern vergegenwärtigt, welche eine ganz eigene Geschichte haben und durch viele Jahrhunderte hindurch Lieblingsbilder der Christenheit dießseits und jenseits der Alpen waren. Der Heiland steht nämlich auf Tiesole's Bildern, wie auch sonst unzähligemal, im Grabe, aus welchem er mit halbem Körper hervorragt, die Arme ausgebreitet, die Nägelmale zeigend, das Haupt im Tode geneigt. Das eine dieser Bilder ist in S. Marco, das andere in der Academie; auf letzterem ist, wie es häufig vorkommt, mit dem Passionsbild die Anbetung der

drei Weisen auf Einer Tafel kombinirt, damit unmittelbar neben der Erniedrigung die königliche Hoheit sich zeige. Der Eindruck, welchen der Anblick des in der Einsamkeit und Majestät des Todes und Grabes erscheinenden Heilands hervorruft, ist ein unbeschreiblich rührender und ergreifender. Auf dem Bild in der Academie ist neben der Gestalt des Heilands gleichsam noch in Miniatur- und Bilderschrift ein gedrängter Auszug aus der Passionsgeschichte gegeben. Wir sehen auf den Hintergrund angemalt das Haupt des Heilands, berührt von den unreinen Lippen des Judas, die Geißelsäule, das Haupt Petri, auf welches das Antlitz der Magd schaut und ihr Finger deutet, die Schlüssel, über welcher zwei Hände sich waschen, das verbundene Haupt des Herrn, umgeben von schlagenden Fäusten. Das sind Nachhilfen für die betrachtende Seele, damit sie den ganzen Gang der Passion sich vergegenwärtigen könne.

Dann schildert Tiesole in San Marco wie der Heiland im Siegesflug hinabsteigt zu den Altvätern im Limbus. Fliegenden Gewandes kommt er zum Felsenthore herein, dessen Thüre aufgesprengt am Boden liegt, den höllischen Thürhüter unter sich begrabend. Abraham begrüßt den Ersehnten; Adam und Eva, Abel, Moses und eine Schaar von Gerechten eilen freudig aus dem Dunkel ihres Kerkers dem Licht des Auferstandenen entgegen.

Die Frauen am Grabe begegnen uns zweimal, auf einem Schrankbild und einem Zellenbild. Ersteres gehört zu den schönsten dieses ganzen Cyklus und ist ganz unzweifelhaft von seinem Pinsel. In der Grabhöhle sitzt der Engel mit beredter Heberdesprache; zwei Frauen schauen ins Grab hinein; auf ihrem Antlitz kämpft Freude mit Schmerz, Glaube mit Zweifel; drei andere haben die Botschaft gläubig aufgenommen und gehen, dem Auftrag gemäß sie den Jüngern mitzutheilen. Auf dem Zellenbild sitzt der Engel auf dem Rande des Sarkophags; die Frauen sind in die Grabkammer heingetreten, unter ihnen auch Maria, am Stern auf dem Haupt kenntlich. Maria und zwei mit ihr zu einer herrlichen Gruppe Verbundenen glauben der Botschaft, und die Mutter Jesu

scheint nur Mühe zu haben, den Strom von Seligkeit zu beherrschen, welcher sich mit der Kunde über ihre Seele ergießt. Eine der Frauen aber schaut mit vorgehaltener Hand hinab ins Grab, ob sie nicht doch noch eine Spur von dem entdeckte, welcher, ihr unsichtbar, uns sichtbar in herrlicher Glorie über ihrem Haupte schwebt. Es ist ein schöner Gedanke, in solcher Weise den selbst ins Bild hereinzunehmen, welchem all diese Liebe, Sorge und Freude gilt. Von besonderer Schönheit ist der Engel, eine wirklich vom Himmel gekommene Erscheinung; seine wunderschöne Aktion enthält seine ganze Botschaft; die eine Hand zeigt mit dem Finger ins Grab, die andere aufwärts, wo, nicht gesehen von den Frauen, der Heiland schwebt; hinter dem Engel aber schaut sanft lächelnd St. Dominikus auf die Frauen, als sagte er: ich weiß wohl, wo er ist; ich sehe den, den ihr suchet.

Es möge hier das gewaltigste Thema christlicher Bildnerei angeschlossen werden, welches Tiesole fünfmal behandelt hat: das Weltgericht. Für den Weltensrichter hat er zwei Typen verwendet; das einmal giebt er ihm einen Doppelgestus, indem er die eine Hand einladend sich den Seligen zuwenden, die andere verwerfend gegen die Verdammten hin niedersinken läßt (so in dem für degli Angeli gemalten, jetzt in den Uffizien befindlichen Gemälde); das anderemal drückt er durch den Gestus beider Hände die Verwerfung der Verdammten aus (Schränkbild in den Uffizien, Gemälde im Palast Dudley, London, und Fresko in Orvieto), oder er gibt in die eine Hand ein Buch und läßt die andere die Verwerfung vornehmen (Darstellung im Palazzo Corsini in Rom). Die zweite Darstellungsweise ist die glücklichere; der zweispältige Gestus der ersteren stört etwas die Einheit der Person und die seltsam schlaff herabhängende Hand ist nicht im Einklang mit der Wichtigkeit und Energie des Aktes. Im Uebrigen hält sich Tiesole ganz an den bisherigen Aufbau des Gerichtsbildes. Die Stärke dieser Kompositionen liegt nicht in originellen Kompositionsgebanten und nicht in der tragischen Seite der Darstellung; weiß er das Unheimfallen der Verworfenen an die ewige Verdammniß mit hinlänglichem Schauer

zu schildern, so sind die dantesken Höllenschilderungen, wo er solche beigt, keineswegs zu loben, und sie fallen aus der Tragik in die Komik. Seine Partie in diesem Bilde ist die rechtsseitige; da geht er eigene Wege, da erschließt er neue Quellen der Seligkeit und Glorie, da stimmt er neue Lieder jubelnder Freude an. Das erste Aufjauchzen berer zur Rechten darzustellen beim Einathmen der Luft der Seligkeit, den Willkomm zu schildern, welchen Schutzengel und Seele sich bieten, nun, da sie einander gleich geworden sind, abzubilden das Aufwallen zum Himmel auf den Schwingen einer Freude, welche das ganze Wesen in jauchzendes Entzücken verwandelt, das ist seine Sache und seine Kraft, das die Fähigkeit seines in des Himmels Glorie eintauchenden Pinsels. Und da ist es eine liebliche Erfindung, welche wir dem Engel der Malerei verdanken. Auf dem Gemälde aus der Kirche degli Angeli und noch mehr auf dem in London in der Galerie Dudley befindlichen, welche letzteres Förster in prachtvoller Linienzeichnung publizirt hat, stellt er die Heimkehr der Seligen in den Himmel im Bilde eines Reigentanzes dar, welcher über blumige Wiesen dorthin sich bewegt, wo aus offenem Portal strahlendes Licht des Himmels hervorbricht. Die Seligen und ihre Schutzengel haben sich bei den Händen gefaßt; im Uebermaß der Freude und Wonne ist ihr Gang in Tanz übergegangen, und im melodiosen Rhythmus dieses selig-beschwingten Tanzes wälzen sie aufwärts zum himmlischen Hochzeitmahl. Hinreißender ist die Seligkeit nie geschildert worden als hier, weil sie nicht kindlicher geschildert werden kann und weil die kindliche Vorstellung am geeignetsten ist, das Unausprechliche auszusprechen. Um dieser Erfindung allein willen müßte Tiesole der Name Fra Angelico gegeben werden. —

Wenn man in gewissem Sinne Tiesole den Maler der Passion nennen kann, so fern er den Andachtsgehalt derselben wie kein anderer zur Geltung bringt und Jesus als das milde heilige Gotteslamm zu schildern weiß, das aus reiner Liebe sich hinopfert, so kann man ihn mit noch mehr Recht den Maler des Lebens Mariens und der Kindheit des Herrn nennen.

Der Cyklus des Lebens Mariens und der Kindheit Jesu.

Dem Thema nach ist hier das erste Bild die Vermählung Josephs mit Maria, dargestellt auf der Predella eines für Maria Nuova gemalten, jetzt in den Uffizien befindlichen Krönungsbildes. Sie vollzieht sich auf dem Wiesengrund vor dem Tempel. Der Hohepriester verbindet eben die Hände der Verlobten. St. Joseph steht im kräftigen Mannesalter, Maria ist eine überaus zarte Jungfrauengestalt. Die Frauen, welche hinter ihr stehen, besprechen die eigenthümliche Jüngung. Hinter Joseph sind die andern Freier postirt, jugendliche adelige Gestalten, welche nicht so leicht sich mit dem von oben kundgegebenen Willen und mit dem eben Geschehenden veröhnen können, vielmehr zum Theil ärgerlich und aufgebracht ihre Stäbe zertrümmern, zum Theil mit den Fäusten den Rücken Josephs bearbeiten; dieser aber steht in unerschütterlicher Ruhe da, den grünen Zweig, auf welchem ein weißes Vöglein sich niedergelassen hat, als Legitimation fest in der Hand haltend und den Blick ehrfürchtig auf seine holdselige Braut heftend. Die Komposition ist von jener vollendeten ruhigen Harmonie, welche Fiesole herzustellen wußte; nur die geballten losschlagenden Fäuste wollen beim ersten Blick nicht gefallen und verrathen wenig Ehrfurcht vor dem Hohepriester und der Verlobungszeremonie; ihr übermütiges Gebahren stellt aber die demütige Hoheit des hl. Joseph schön ins Licht. In der jetzt in al Gesu neben dem Dom von Cortona aufbewahrten Predella eines Altarbildes für die Dominikanerklosterkirche dieser Stadt ist die Verzweiflung, der Aerger und Unmut der enttäuschten Freier auch lebendig geschildert, aber ohne jenen kräftigen Zug.

Dann folgt die Verkündigung. Diese Darstellung kann man Fiesole's Specialität nennen. Kein Thema hat er nebst der Krönung so häufig behandelt wie dieses. Sieben Darstellungen der Verkündigung sind uns bekannt: ein Altarbild, für San Domenico in Cortona lebensgroß gemalt (jetzt in al Gesu neben dem Dom); ein zweites ebenda, Theil eines andern Altarbildes; drei befinden sich in San Marco: das eine im oberen Korridor, das andere

ist Zellenbild; das dritte, eine große Tafel in deren geschmücktem Rahmen Reliquien geborgen sind, wurde ursprünglich für Maria Novella gemalt; das sechste gehörte zu einem Altarbild von San Domenico in Perugia und ist jetzt in der dortigen Pinakothek, ziemlich lädirt. Endlich findet sich eine Annuntiatio auch unter den Schrankbildern in den Uffizien. Eine achte kam 1885 aus der Galerie von Hamilton Salare in London in die Sammlung des Louvre; wir haben dieselbe nicht gesehen. (Fortsetzung folgt.)

Beichtstühle.

Haben wir im ersten Artikel den Zeichnern von Kirchenstühlen den Preis der Menschenquälerei zuerkannt, so wäre es ungerecht, der Erfinder von Beichtstuhlentwürfen nicht zu gedenken, die mit glänzendem Erfolg sich bestrebt und alle Erfindungskraft eines Folterknechts angestrengt haben, um das Geräth so martervoll als möglich einzurichten. Ihr Werk fällt nicht so ins Auge wie die Kirchenbänke, es verbirgt sich schamhaft in Mauernischen, Winkeln, unter den Stiegen, daher müssen wir es mit einiger Gewaltthätigkeit ans Licht ziehen.

Es wird keiner Versicherung bedürfen, daß auch dieser Gegenstand einer Bearbeitung ebenso werth als bedürftig ist. Wer zehn und mehr Stunden in einem Tage in diesem kleinen Kerker sitzen muß, dem ist es nicht gleichgültig, ob er bequem oder unbequem sitze. Und auch der, welcher nur auf kurze Zeit sich da einfindet, will sich nicht durch eine verzwickte Körperhaltung Muskelkrämpfe zuziehen. In den Beichtstuhl gehört die Beicht, nicht die Mortifikation.

Wo immer ein Raum oder Geräth zu irgend einem Zweck geschaffen werden soll, da erkundigt man sich vorher sorgfältig danach, welches die Bedürfnisse sind, sucht die richtigen Dimensionen festzustellen, forscht nach dem passenden Platze, den besten Vorbildern u. s. w. Beim Beichtstuhl findet man das nicht nöthig. Man sieht sich höchstens noch einmal einen an, den nächsten nicht den besten, packt sich einige architektonische und ornamentale Lieblingsformen und schneidet dem armen Beichtstuhl ein

Röcklein daraus zurecht, ob es passe oder nicht. Auch hier, wie bei dem Kirchengestühl mag es lehrreich sein, zuerst in einigen Beispielen zu sehen, wie der Beichtstuhl nicht gemacht werden soll. Wir legen zwei Grundrisse vor in $\frac{1}{50}$ Maßstabe, Fig. 1 und 2 der Beilage. Da fällt uns sogleich auf, daß beide wie auf Verabredung den Mittelraum beinahe quadratisch grundgelegt haben. Dies gieng bei einem Menschen an, der wie ein Türk seine Beine unter sich schlägt. Die Zeichner werden schwerlich Lust haben, eine halbe Stunde auf diesem Sitze zuzubringen. Auch hat Nr. 1 vergessen, daß sowohl in der inneren Abtheilung als in den beiden äußeren Armlehnen nöthig sind. Was aber bei beiden Entwürfen am meisten ins Gesicht fällt, ist die schräge Anlage der äußeren Abtheilungen. Diese ist das allerungeschickteste, was je erfunden werden konnte. Man mag die einzelnen Theile anordnen wie man will, mag Raum im Ueberfluß zur Verfügung haben, oder zur Sparsamkeit genöthigt sein: unter allen Umständen wird ein solcher Beichtstuhl unpraktisch, unbequem, unangenehm sein. Und diese unglückselige Anordnung hat sich eine solche Alleinherrschaft zu erringen gewußt, daß die Meisten der Meinung sind, es könne und dürfe nicht anders sein.

Wie hat ein solches Monstrum nur einmal entstehen können? Wie konnte es wieder und wieder Nachahmung finden? Das Letztere ist nicht zu begreifen, wenn man auch einen großen Glauben an die menschliche Gedanklosigkeit hat. Für das Erstere könnte vielleicht eine Erklärung gefunden werden. Es kann sein, daß in einem Falle, wo der Beichtstuhl halb in eine Wandnische einzulassen war, der Architekt sich nicht anders zu helfen wußte, und Andere dann diese Form als Regel ansahen, wiewohl auch in diesem Falle eine richtige und bequeme Lösung so nahe lag. Man sehe nun auf beiden Entwürfen 1 und 2 die mit K bezeichneten Kniebänke an, bei Nr. 1 im Spitzwinkel auslaufend, bei Nr. 2 auch noch geistreich in einem Kreissegment formirt — und konstruiren sich, wenn es möglich ist, einen Menschen, der da knien soll! Da helfen nicht einmal mehr die Klammern! Fügen wir

pelte zu weit von der Rückwand entfernt ist, und daß es bei Nr. 2 bis auf die Armbank heruntergeht, damit ja nichts mehr zur vollkommenen Unbrauchbarkeit fehle.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Geschichte der Glockeninschriften aus dem Bamberger Land.

Von Prof. S. Weber.

(Fortsetzung.)

Zwei Glocken (Hannberg und Effelter) haben Inschriften, welche nicht mehr lesbar sind, vielleicht, wie auch anderwärts vorkam, nur mit einem nassen Pinsel in den Mantel hineingezeichnet.

Die sog. Katharinenglocke, welche früher auf der bei der Oberen Pfarre zu Bamberg befindlichen Katharinenkapelle hing und später in den Pfarrthurm gebracht wurde, hat eine Inschrift in gothischen Majuskeln, gemischt mit lateinischer Lapidarschrift, welche offenbar nur dekorativen Zweck, aber keinen Sinn hat, wie Otte, Handbuch S. 256 und Glockentunde S. 135 solche bietet. Auch Schellenberger, welcher 1787 die Geschichte dieser von ihm verwalteten Pfarrei schrieb, gibt S. 55 eine genaue Nachbildung dieser Inschrift, „die er aber Andern zur Erklärung überläßt“.

Innerhalb der folgenden Kategorien ordne ich die einzelnen Glocken möglichst chronologisch.

Inschriften.

I. Zur Ehre Gottes.

- + Anfang des Pater Noster. Dann M. G. † CVNRADVS. Pfarrkirche zu Burgbrach.
- † Zu gottes lob und danck gos ich diese glocken. Ohne Jahrzahl und Namen des Gießers. Pfarrkirche zu Effelter.
- † Titulus triumphae (? triumphalis?) J. N. R. J. Dann folgen die unerklärlichen Sigla T A I A I S L A. Anno domini 1324. Karmelitenkirche zu Bamberg.
- † Vox ego sum vite Christum laudare venite. Anno domini 1520. St. Anna-Glocke in der Oberen Pfarre zu Bamberg. Auf der einen Seite das Bild des hl. Johannes des Täufers, auf der andern das der hl. Anna.
- † Zu gottes lob gehöre ich, Christof glockengieser zu nürnberg gos mich. 1569. Christus am Kreuz mit Maria und Johannes — St. Stephanus. Ehemalige Kollegiatkirche zu St. Stephan in Bamberg. Schramm nennt sie die „Bemperlesglocke“; in einem Mstr. aus dem 16. Jahrhundert ist sie die „Bampera“ genannt.

- † Gottes wort bleibt ewig
Glaub dem mit that, wird (wirst?) bald selig.
Christoph glockengieser zu nurnberg gos
mich. Pfarrkirche zu Hanberg.
- † Dieselbe Inschrift, nur mit der Lesart mit der that —
und wirst selig — 1558 — findet sich in der Pfarrkirche
zu Konnerstabt.
- † ebenso — bist selig — 1589 zu Höchstabt. Auch diese
beiden Gloden sind von dem Nürnberger Glodengieser
Christoph.
- † Zu gottes lob und dienst gebühr ich. Christoph Franz
Glockenmacher zu Nürnberg gos mich. 1596. Filial-
kirche zu Ampferbach.
- † Vox domini super aquas deus majestatis
intonuit. Anno MDCXIII. Hanns Psefer
in Nurnberg gos mich 1613.⁵⁾ Auf beiden
Seiten das Bild des hl. Benedikt. St. Bene-
diktsglocke in dem ehemaligen Kloster Michels-
berg zu Bamberg.
- † Ehre sei dem Vater, Sohn und hl. Geist. Gegossen
von Joseph Etzel in Vorchheim. 1683. Pfarrkirche zu
Schlüßelau.
- † Dieselbe Dogologie mit dem Namen des Pfarrers Jo-
hann Mal. Durch das Feuer bin ich gegossen. Jo-
hann Conrad Roth hat mich gegossen in Vorchheim.
1697. Ebenda.
- † Ehre sei Gott in der Höh und Friede den Menschen
auf Erden. S. Vito sacra. Von Joseph Etzell in Vorchheim
gossen. 1689. Kirche in Sterpersdorf.
- † Sanctissima Trinitas miserere nobis.
S. Bartholome miserere (!) nobis.
Johann Keller goss mich in Bamberg. Anno
1726. Elisabethenspital in B.
- † Laudetur Dei filius isto tono
Et Deipara Virgo hoc sono,
In honorem septem refugiorum goss mich
Johann Keller in Bamberg 1726. Wappen
der Faust von Stromberg. Kirche der Eng-
lischen Fräulein zu B.
- † In honorem SS. Trinitatis perpetue Patri(s)
Aeter(ni) et Filiae ejus ditmae (dilectissime)
B. M. V. Johannes Ignatius Höhn goss mich
in Bamberg. 1733. Gott Vater mit der
Weltkugel, darüber ein geflügelter Engelskopf,
mit der Tiara auf zwei gekreuzten Schlüssel, in
darunter die hl. Jungfrau mit dem Jesukind
auf dem Schooß. Dreifaltigkeitsglocke in der
Benediktinerpropstei zu St. Getreu in B.
- † In honorem Filii Dei D. N. J. Ch. et Matris
ejus SSmae. B. V. M. Ioannes Ignatius
Höhn goss mich in Bamberg. 1733. Der
auferstehende Heiland. Wetterglocke ebenda.
- † In honorem Spiritus sancti et sponsae ejus
Immaculatae B. V. M. Gieser und Jahrszahl
wie vorstehend. Die hl. Jungfrau stehend,
über ihr der hl. Geist schwebend. Ebenda.
- † Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.
Johann Ignatius Höhn goss mich in Bam-
berg 1734. Ehemalige Kapuzinerkirche in B.
- † Sit nomen domini benedictum. Ignatius
Höhn goss mich in Bamberg 1735. Bild
des hl. Heinrich mit dem Modell einer Kirche
in der Hand. St. Michaelskirche in B.
- † Laudetur Jesus Christus. Gieser und Jahr-
zahl wie oben. Die hl. Kunegundis in der-
selben Darstellung. St. Michaelskirche in B.,
welche sammt dem Kloster von dem hl. Kaiser-
paar gegründet ist.

⁵⁾ Die sämmtlichen Gloden des Michelsbergs sind aus
dieser Zeit, da ein 1610 ausgebrochener Brand die älteren
alle zerstörte.

- † Laudetur sanctissimum altaris sacramentum.
Joachim Keller fudit Bambergae 1758. Pelsch
mit Hostie, von Strahlen umgeben. Ehemalige
Jesuitenkirche in B.
- † Der Englische Gruß, dann: O rex gloriae veni cum
pace.⁶⁾ 1408. Pfarrkirche in Höchstabt.
- † O rex gloriae Christs veni cum pace. Aus dem An-
fang des 15. Jahrhunderts. Kirche in Sterpersdorf.
- † O rex glorie veni cum pace. 1440. St. Ja-
cobskirche in B.
- † O rex glorie veni cum pace. Anno domini
1436 in die sancte lucie fundata (fusa?) est
hec campana. Christus am Kreuz mit Maria
und Johannes. Predigerkirche in B.
- † O rex glorie veni cum pace. Albertus (hier
folgt die rohe Zeichnung eines Vogels; das
folgende Wort könnte Avicus Vogler? gelesen
werden) und (fudit?) anno MLXV. Das
Bild der hl. Jungfrau in einer spätgothischen
Umrahmung. Angelusglocke in der Karmeliter-
kirche zu B. Die Jahrszahl ist offenbar un-
richtig gelesen.

II. Zu Ehren der hl. Jungfrau.

- † Ave Maria gracia plena dominus tecum bene-
dicta tu in mulieribus. St. Petersglocke in
der Oberen Pfarre zu B.
- † Zu einem Spruchband: Ave Maria. Rings
um die Krone: Gratia plena dominus tecum.
Die hl. Jungfrau mit dem Kind, stehend auf
dem Halbmond. Links der hl. Otto, rechts
ein knieender Abt. Hanns Psefer in Nurnberg
gos mich. 1614. Die sog. Silberne Glocke
auf dem Michelsberg zu B.
- † Ave Maria gratia plena dominus tecum etc.
Die sog. Schlafglocke in St. Gangolf zu B.
Im Glodenstuhl steht die Zahl 1619.
- † Ave Maria gratia plena dominus tecum.
Anno Domini 1619. Bilder des hl. Johan-
nes Bapt. und der hl. Kunegundis. St. Jo-
hannesglocke in der St. Stephanskirche zu B.
- † Ave Maria gracia plena dominus tecum. Die
sog. Katechismusglocke (Catechesis) im Dom.
- † Dieselbe Inschrift auf einer Glocke der Pfarr-
kirche zu Birnbaum.
- † Ebenso auf der Ave Maria-Glocke der St.
Jacobskirche in B.
- † Ave Maria gracia plena dominus tecum
benedic. . . . In der Judenfapelle zu B.
- † Ave Maria gracia plena dominus.
DIssLVI post saeCLa qVater sVperata;
reDre
IVssIt⁷⁾ aD abrVtos, Virgo patrona, sonos.
Ignatius Hann goss mich. Mariä Verkün-
digung im Dom zu B.
- † Ave Maria gracia plena. Anno Domini 1519.
Im Liebfrauenstiechhaus zu B.
- † Ave Maria gratia plena. Durch das feuer
bin ich geflossen, Johann Roth hat mich
gegossen in Vorchheim 1722. Mariä Ver-
kündigung. Pfarrkirche in Neudenroth.

⁶⁾ Diese Gebetsformel, welche sich (nach Ltte und Wöde-
ler) schon im 13. Jahrhundert findet, mag dadurch aufge-
kommen sein, daß mehrere Synoden verordneten, daß bei
Kriegsgefahr das Volk durch ein Glodenzeichen zu bestimm-
ter Stunde zum Gebet um den Frieden aufgefordert wurde.
(Da pacem dāntes.)

⁷⁾ Wenn die Konjektur dieses fehlenden Wortes richtig
ist, so ergibt sich die Zahl 1736.

† Dieselbe Inschrift auf der Glocke, welche 1770 aus der Katharinenkapelle bei der Alten Hofhaltung zu B. in die St. Materkapelle übertragen wurde.

† Ave Maria gracia plena. Anno 1505. St. Laurentiusglocke in der Jesuitenkirche zu B.

† Ave Maria. Anno domini 1420. In der ehemaligen St. Vertraudenkapelle zu B.

† Ave Maria. Anno domini 1513. Viebfrauenstichhaus zu B.

† Sancta Maria ora pro nobis. 1737. Kapelle in der Wunderburg zu B.

† Sancta Maria ora pro nobis. 1738. Besperbild. Predigerkirche in B.

Ferner finden sich Glocken mit dem Englischen Gruß in: Uhlfeld (2), Ampferbach (2), eine mit der Bezeichnung: Hans Glockenglessner zu Nürnberg goss mich 1557. Konnerstadt von 1588. Oberhöchstadt 1632. Burgebrach, Höchstadt (2), eine mit der Nachricht: Ignaz Hohn zu Bamberg goss mich 1736.

Den Uebergang zur folgenden Abtheilung und zugleich zu Abtheilung V. bilden folgende Inschriften:

† Der Anfang des Englischen Grußes und die Namen der vier Evangelisten. 1433. In der Pfarrkirche zu Peltstadt.

† Sanctus mattheus marcus lucasque johannes quatthor hi, criste! mala pellant ac sonus iste. Ave Maria gracia plena dominus tecum benedicta tu in mulieribus. Anno domini 1521. Bild des Salvator mundi und der hl. Kunegundis. Die Marienglocke in der Oberen Pfarre zu B., ehemals die „Türkenglocke“ genannt. Unser Autor erklärt diese Benennung durch die auf der Glocke befindliche Jahrzahl 1521, in welchem Jahre die Türken Belgrad eingenommen, weßhalb durch das Geläute dieser Glocke die Bamberger zu gemeinsamer Gebet für die Angelegenheiten der Christenheit zusammengerufen worden seien; 1522/23 wurde überdies die Insel Rhodus verloren, 1526 Buda, die Hauptstadt Ungarns eingenommen und 1529 Wien von Soliman (a Solomanno) belagert; auf dem Reichstag zu Speyer 1542 wurde verordnet, daß um 12 Uhr durch ein Glockenzeichen die Christen zum Gebet wegen der Türkengefahr (ad orationem contra Turcam) aufgefordert werden sollten.

(Fortsetzung folgt.)

Literatur.

Zur Kenntniß und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Ein Beitrag zur Geschichte der vaterländischen Kunst von C. F. N. Münzberger, Stadtpfarrer. Fünfte Lieferung mit 10 photograph. Abbildungen. Frankfurt, Fößler, 1887.

Nach Vorführung einer größeren Reihe von Altarwerken der zweiten Periode (1375—1475) wird in dieser Lieferung eine Charakteristik der Flügelaltäre Deutschlands vom letzten Viertel des 15. Jahrhunderts an gegeben. Diese Periode ist die weitaus fruchtbarste; zwanzig bis dreißig solcher Altarwerke in Einer Kirche gehört nicht zu den Seltenheiten; Danzig allein besaß in sei-

nen Kirchen ungefähr 300 Flügelaltäre. Die Zahl der aus dieser Zeit noch erhaltenen Altäre berechnet sich nach vielen Hunderten. Was den Aufbau anlangt, so wird die Predella von jetzt an ständige Regel; daß gemalte Predellen unter geschweiften Schreinen zu den Seltenheiten gehören, scheint mir wenigstens auf Schwaben nicht zuzutreffen. Der kastenförmige Mittelbau erhält eine baldachinartige Bekrönung, welche mitunter solche Größe, Pracht und Formenfülle annimmt, daß sie den Hauptbau hierin übertrifft. Anfangs halten sich diese Aufsätze in architektonischen Formen, dann aber emanzipirt sich die Holzschneidekunst von den strengen Gesetzen der Architektur und bedient sich ihrer Formen nur mehr spielend zur Herstellung einer überaus reichen, freien, fast üppigen Ornamentation. Vielsach werden jetzt Doppelflügel beliebt und zudem werden zu den beiden Seiten des Mittelkastens noch feststehende Bildtafeln angelegt oder Statuen unter fialengetragenen Baldachinen. Für die Figuren des Mittelkastens wird ein größerer Maßstab gewählt und sie sind überdacht mit Baldachinen, welche selten mehr aus architektonischen Motiven, meist aus feiuerschlungenerm Laub- und Rankenwerk gebildet sind. Vielsach gewähren nun die Altäre die Möglichkeit einer vierfachen Veränderung, je mit wohlberechneter Steigerung der Pracht und Feierlichkeit, in der Weise z. B., daß die Außenseite der Flügel grau in grau gemalt ist, bei der ersten Deßnung Gemälde ohne Goldgrund sich zeigen, bei der zweiten Gemälde mit Goldgrund, bei der dritten ebensolche und zugleich die meist in Gold geflecideten Statuen und Ornamente des Mittelkastens in Sicht kommen. Jetzt kommt es auch vor, daß in der Predella für Aufnahme des hl. Sacramentes Raum geschafft wird; das erste datirte Beispiel ist der Altar im Museum zu Braunschweig aus dem Jahr 1483 von Kurt Borgentryk. — Berichtigend bemerken wir zu S. 103, daß das Prager Altargemälde in der St. Veitskirche zu Mühllhausen bei Cannstatt dort noch existirt. —

Annoncen.

Herder'sche Verlags-Handlung, Freiburg (Breisgau).

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

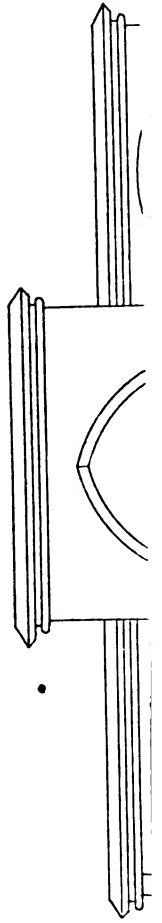
Frantz, Dr. E., Geschichte der christlichen Malerei. Sechste Lieferung. gr. 8°.

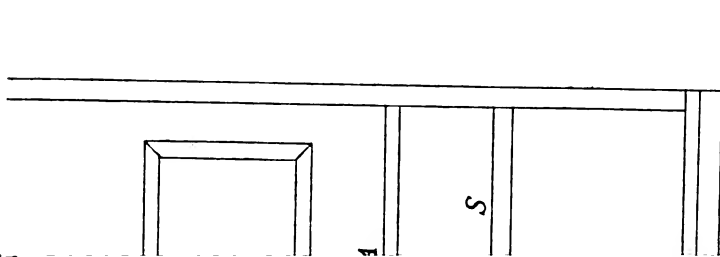
(S. 497—575.) N. 1. — Mit dieser Lieferung ist abgeschlossen der

— I. Theil: Von den Anfängen bis zum Schluß der romanischen Epoche. gr. 8° (XII u. 575 S.) N. 8. 50; in Original-Einband, Leinwand mit Lederrücken und Rothschnitt N. 11. — Dieses Werk wird zwei Theile umfassen.

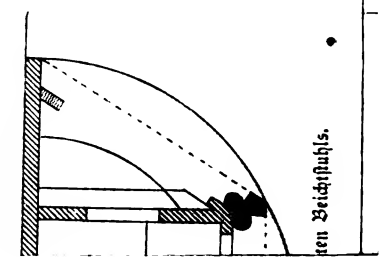
Mit einer Beilage.

Beichtstuhl.





3. Zwickelwand.



ten Brückstuhls.

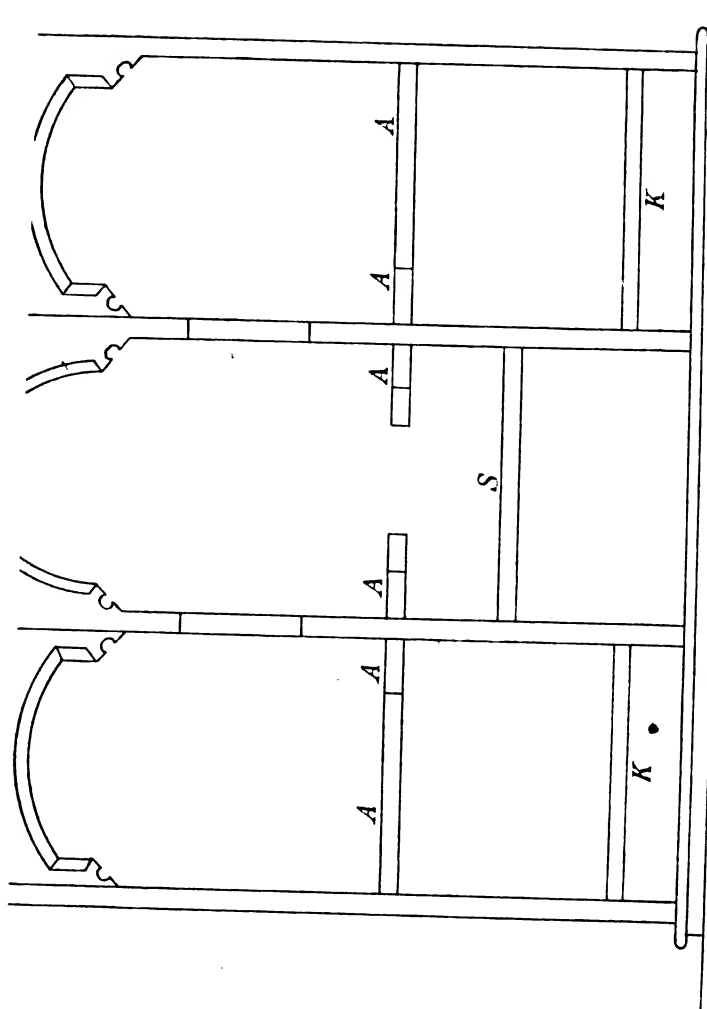


Fig. 4b. Magdalenstraße, Aufsicht.

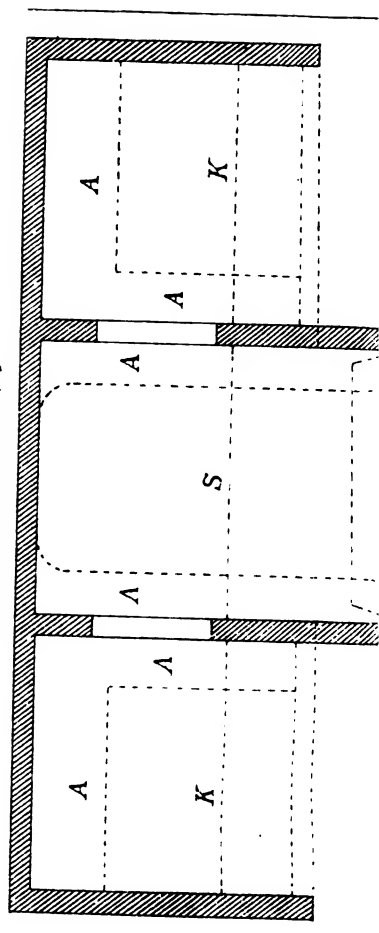
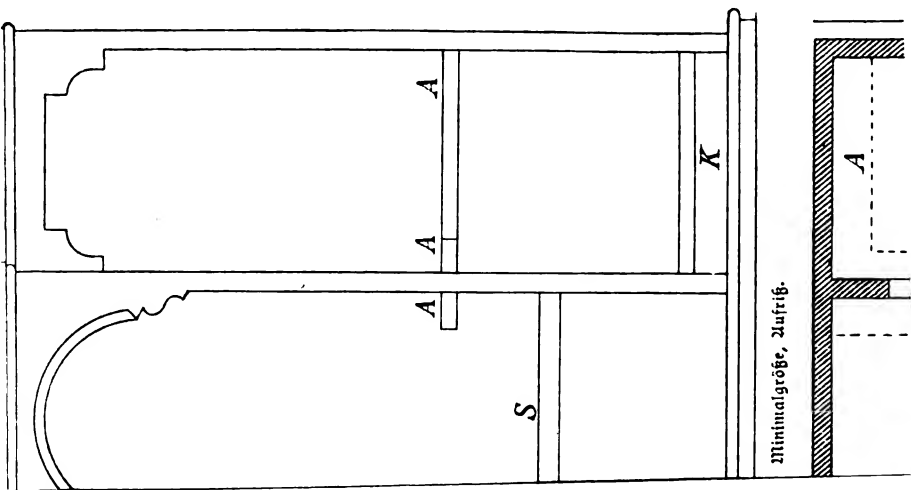
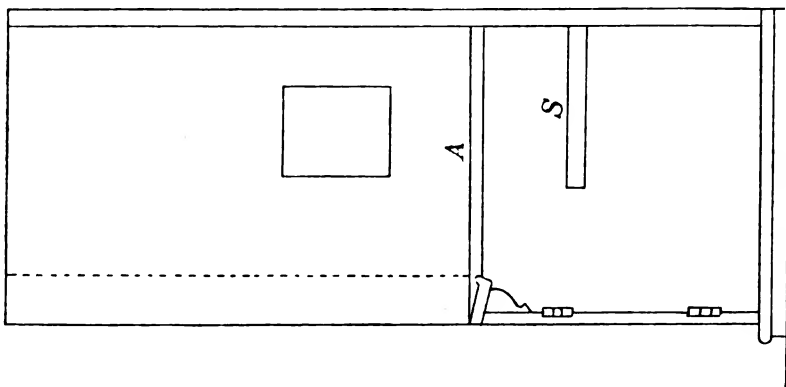
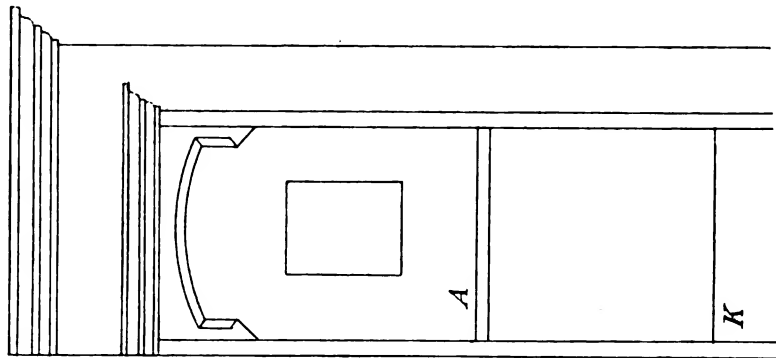


Fig. 4a. Maximalgröße, Grundriß.



Minimalgröße, Aufsriß.

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.

1887.

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, Urbankstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

Fra Giovanni da Fiesole,
der Engel der kirchlichen Malerei.

Von Prof. Dr. Keppler.

(Fortsetzung.)

Das Thema ist in den verschiedenen Darstellungen nur wenig variiert, aber immer in seiner ganzen Tiefe erfasst. Das einmal sitzt die hl. Jungfrau auf dem Schemel und der Engel kniet vor ihr, oder er wandelt eben ins Gemach herein, tief sich verneigend, oder Maria kniet betend am Boden und der Engel steht vor ihr, oder Maria steht und der Engel macht, noch im Schweben, eine halbe Kniebeugung. Auch in den Affekten, welche auf den beiden Gesichtern spielen, sind nur kleine Nuancierungen zu bemerken. Das einmal ist mehr das züchtige Erschrecken und Erschauern bei Anhörung der wunderbaren Botschaft ins Antlitz der hl. Jungfrau eingezeichnet, wie auf dem Korridorbild; das anderemal mehr die völlige Hingabe, das gläubige Eingehen in Gottes Rathschluss, wie auf dem Zellenbild, dem Reliquiarbild und dem Bild in Perugia. Ebenso ist auf dem Antlitz des Engels bald höchste Ehrfurcht vor der hl. Jungfrau zu lesen (Korridorbild und Reliquiarbild), bald das ganze Hochgefühl seiner göttlichen Mission (Schrankbild und große Altartafel von Cortona). Dementsprechend kreuzt er das einmal beide Hände über der Brust, als Diener der Jungfrau sich bekennend, das anderemal steht sein Gestus im Dienste seiner hohen Botschaft, am schönsten auf dem großen Altarbild von Cortona, wo die eine Hand mit dem Finger aufwärts weist, die andere auf Maria zeigt; hier drückt die Aktion die ganze Botschaft aus: du bist die von oben Erwählte, durch den hl. Geist sollst du Gottesmutter werden. In den Lüften ist die Taube sichtbar, einmal auch (auf dem Reliquiar-

bild) Gott Vater, welcher die Taube entsendet.

An süßem Wohlklang aller Linien, Formen und Affekte steht obenan das Bild im oberen Gange von San Marco. In gewölbter, auf Säulchen ruhender Vorhalle sitzt die hl. Jungfrau auf ganz schmucklosem Stuhl; die Thüre ihrer Zelle steht offen; links erschließt sich ein Blick auf einen Blumengarten, welcher durch einen Zaun von einem größeren Baumgarten abgegrenzt ist. Der Engel ist hereingeschwebt und richtet seine Botschaft aus; die Gedanken der Jungfrau sind ganz verloren in das angemeldete große Geheimniß und ihre Augen vor Staunen weit geöffnet. In dem einfacheren Arrangement des Zellenbildes hat St. Petrus Martyr einen Platz gefunden; unter einem Arkadenbogen stehend darf er Zeuge der wunderbarsten Unterredung sein, welche je geführt wurde. Reich ist wieder die Staffage bei dem Silberschrankbild; die hl. Jungfrau kniet in einem kleinen Höfchen, das von einer Säulenhalle eingeschlossen ist und durch seine Thüre einen Blick gewährt in eine Allee von Cypressen; auch hier richtet der Engel mit jenem feierlichen Doppelgestus seine Botschaft aus. Alle diese Darstellungen haben den gemeinsamen Vorzug, der ihnen abgelernt werden sollte, daß sie nicht bloß das Auge durch den Liebreiz ihrer Formen entzücken, sondern auch dem Gemüt eine Ahnung des hochheiligen Geheimnisses beibringen, um welches es sich hier handelt. Bei aller Lieblichkeit ist ein hochheiliger Ernst, eine Gemessenheit der Haltung und Bewegung, ein Gebanntsein durch Eindrücke und Erfahrungen einer höheren Welt nicht zu verkennen. Das bewirkt, daß auch das Gemüt des Beschauers vom Schauer des Mysteriums umfassen, über das Alltägliche hinausgehoben, zur Erfassung der weltbewegenden Bedeutung jener Sendung und

Unterredung angeleitet wird. In ähnlicher Weise ist auf einem Predellabild des Martens von Cortona die Heimsuchung aus dem Kreis des profanen Lebens herausgelöst; die heiligen Frauen begrüßen sich bei aller Herzlichkeit mit jener fast scheuen Ehrfurcht, welche auf ihre beiderseitigen Geheimnisse hinweist.

Nur zweimal hat Fiesole das Thema der Geburt des Herrn behandelt, auf einem Bild von den Silberschränken und auf einem Zellenbild von San Marco. Bei beiden kann auffallen, daß das heilige Kind ganz bloß, nicht in die Krippe gelegt, sondern auf einem dünnen Lager von wenigen Strohhalmen am Boden liegend erscheint, das einmal angebetet von Maria und Joseph, das andermal von diesen nebst Petrus Martyr und Katharina von Alexandrien. Der Maler wollte offenbar die vollständige Entäußerung des Gottesohnes mit aller Deutlichkeit zur Anschauung bringen; auch die Engel sind aus der Nähe des hl. Kindes gerückt und preisen nur oben über dem armseligen Strohdach das Geheimniß des Himmels.

Auch die Darstellung im Tempel ist unter die Zellenbilder und die Predellenbilder in Cortona (jetzt in al Gesù neben dem Dom) aufgenommen. Ueber das letztere Bild vergleiche „Archiv“ 1883, wo es aber fälschlich in die Uffizien verlegt ist. In dreischiffiger Kirchenhalle steht Simeon, der eben von der Mutter das hl. Kind empfangen hat und es an sich drückt; die Mutter steht neben ihm, und ihre Hände und Arme sind in der Aktion des Hinweisens verblieben, zum Zeichen, daß sie es nicht lange entbehren will; aus dem einen Seitenschiff tritt Joseph, aus dem andern Anna in die Scene herein, letztere in eilendem, durch die Sehnsucht beflügeltem Gang. Dem geistigen Gehalt nach noch tiefer angelegt ist das einfachere Zellenbild mit St. Petrus Martyr als Zeugen. Während auf dem eben besprochenen Bild Simeon still in Freuden versunken erscheint und auch Maria nur mit dem Ausdruck mütterlichen Wohlgefallens, in welches ein stiller Hauch von Behmut sich mischt, zum Kinde gewendet ist, hat das Zellenbild weit ernstere Haltung. Simeon, ein herrlicher Greis, senkt tief seinen Blick in die Mysterien des Kindes,

das er auf dem Arm hält; er erkennt, das liest man in seinem Antlitz, in dem Kinde das Zeichen, dem man widersprechen wird, und in seine Freude mischt sich der schmerzliche Gedanke, daß es nicht bloß zur Auferstehung, sondern auch zum Falle vieler gesetzt sei. Das hl. Kind aber, welches, wie auf der vorigen Darstellung, ganz eingewickelt und enggeschnürt ist, hat Gesichtszüge, welche vom Licht vollen Bewußtseins verkündet sind; es hat alles verstanden, was Simeon eben der Mutter gesagt, und auf diese richtet es den eigenthümlich festen und bestimmten Blick, welcher mit dem der Mutter sich kreuzt. Maria steht da wie eine Opfernde, beide Hände nach dem Kinde ausgebreitet, voll tiefen Ernstes im Antlitz. Sie erfährt die ganze Opferbedeutung des Momentes, und ihr Blick auf das hl. Kind verbindet sie mit ihm in derselben Opfergesinnung.

In der Anbetung der drei Könige, welche Fiesole des öfteren dargestellt hat, finden sich einige beachtenswerte gemeinsame Züge. Was die Gefolgschaft anlangt, so zeigt der Meister überall das Bestreben, sie in den Vorgang hereinzuziehen, auch wo wegen der Größe des Raumes die Zahl der Nebenfiguren vermehrt werden muß, wie auf dem großen Bild in San Marco, welches das Ehrengastgemach, das Cosmo de Medici für sich bestimmt hatte, schmücken sollte. Die Leute, welche den Hofstaat bilden, sehen theils ehrfürchtig der Huldigung ihrer Herren zu, theils beten sie knieend an, theils besprechen sie voll Rührung den Vorgang, theils rühmen sie laut die Herrlichkeit des Königskindes; auf dem großen Zellenbild hält ein Diener den Himmelsglobus in der Hand zum Zeichen, daß die Sternkunde seinem Herrn die himmlische Offenbarung vermittelt habe. Ferner vertheilt Fiesole immer die drei Könige auf die drei Lebensalter; der eine ist eine ehrwürdige Greisengestalt, der andere ein kräftiger Mann, der dritte ein blühender Jüngling von außerordentlicher Schönheit. In die Erscheinung der hl. Jungfrau ist der Ausdruck der vollendeten Demut gelegt; sie bezieht nichts auf sich von all diesen Ehren; sie ist nur die, welche das hl. Kind zu seinem Thron zu nehmen sich würdigte, und in dem Augenblick, wo diesem ihrem Kind göttliche Ehre entgegengebracht wird,

weist sie ihm die demüthigste Anbetung ihres Herzens. Während auf dem großen Zellenbild und auf dem Reliquiar in San Marco St. Joseph neben Maria steht und das Gefäß mit dem Gold in Händen trägt, dessen Inhalt er freudig betrachtet, ist er auf einem Tafelbild in den Uffizien und auf der Darstellung der Schrankthüren von Maria Novella in engere Beziehung zum Vorgang gebracht. Hier hat sich der königliche Greis, nachdem er seine Huldigung dem Kind zu Füßen gelegt, zu Joseph gewendet, und er begrüßt ihn mit herzlicher Vertraulichkeit, welche St. Joseph mit demüthvoller Verbeugung erwidert. Dieser Gedanke ist von rührender Schönheit; St. Joseph kann ja bei diesem Vorgang nur Nebenperson sein, aber so ist er in zarter Weise aus dem dunklen Hintergrund, den in der Regel die Kunst ihm als Standplatz anweist, in die Scene hereingenommen. Es ist auch ein Zug zarten Gefühls, welcher Nachahmung verdient, wenn Giesole nirgends dem Kinde selbst die Gaben dargereicht werden läßt; der eben abzurückende König legt dem Kinde seine Gabe zu Füßen, und das Kind segnet ihn; diese Darstellung ist würdiger und weisevoller als wenn z. B. das Kind mit seinen kleinen Händen im Golbe spielt.

Welche Rolle die Mutter Jesu in den Passionsdarstellungen Giesole's spielt, haben wir bereits gesehen. Nun sind noch zu nennen die Bilder, welche ihr seliges Sterben und ihre glorreiche Verberrlichung schildern. Ein Tafelgemälde in den Uffizien gibt den Moment unmittelbar nach dem Abscheiden der seligsten Jungfrau. Sie liegt auf einer mit weißem Tuch belegten Bahre, an deren Enden vier große Leuchter stehen; St. Petrus hält zu Häupten des Leichnams die Grequien; ihm leuitiren Thomas und Philippus, und zwei Engel mit Rauchfaß und Weihwasser leisten Ministrantendienste. Der Heiland steht an der Seite der Bahre, das „Seelchen“ auf dem Arme, und er segnet den Leichnam. Zu Füßen hält ein Apostel einen kreuzförmig gestalteten Palmzweig; zwei Engel mit Leuchtern sind zu seinen Seiten. Die andern Apostel sind um Jesus gruppiert. Der hl. Leichnam ist ganz in den an der Schulter besternten blauen Mantel gefüllt; die Arme sind über der Brust gekreuzt, das

Antlitz still und feierlich; die Apostel zeigen keine Trauer; eher eine stille, süße Freude.

Die Krönung Mariens gehört zu den Lieblingsthemen Giesole's. Die Gedanken und Formen für diese Darstellung holt er aus dem Himmel selbst, aus seinem Verkehr mit den Engeln, und seine ganze Engelnatur leuchtet aus den Gestalten und Farben seiner Krönungsbilder. Hier zeigt es sich so recht, daß die übersinnlichsten Themathe die seinem Genius nächstliegenden sind. Je weniger ein Thema den Boden der Erde berührt, um so erreichbarer ist es seiner Seele und auch seinem technischen Können, weil dies ganz unter der Leitung seiner Seele steht. Bei Erden Darstellungen, bei Wiedergabe von Ereignissen, welche sich auf dem harten Boden der irdischen Wirklichkeit abspielen, zeigt sein Pinsel oft Fehler und Schwächen, weil seine Seele sich gleichsam nicht so lange auf dieser Erde halten kann, daß sein Pinsel im Stande wäre, richtig zu bilden und zu formen; bei solchen himmlischen Darstellungen wird auch seine Formenwelt korrekter und vollkommener.

(Fortsetzung folgt.)

Beichtstühle.

(Schluß.)

Um unsere Aufgabe richtig anzufassen, machen wir uns zuerst klar, was wir eigentlich brauchen. Der Beichtstuhl besteht aus 3 Abtheilungen, die eine in der Mitte, die zwei andern symmetrisch auf beiden Seiten.

Für die mittlere Abtheilung, den Sitzplatz, brauchen wir einen bequemen Sitz, nicht zu schmal, aber auch nicht zu breit, was eben so unbequem wäre. Rechts und links an den Wänden sind Armlehnen, die auch, wenn zu hoch oder zu niedrig, unbequem werden. Die Höhe des Eingangs und der Ueberdachung muß so sein, daß ein Mann von hohem Wuchs darin stehen kann. Auf die Stellung des Gitters ist sorgfältig zu achten. Die Tiefe des Sitzplatzes sollte womöglich so sein, daß man beim Sitzen die Beine ausstrecken kann. Da nicht überall genügender Raum dazu ist, so müssen wir bei diesem Stück uns auf ein Minimum einlassen, über das aber

keinenfalls heruntergegangen werden darf. Dieser Raum wird von oben herab mit einem Vorhang überhängt, dessen Stangen an den Seitenwänden zu befestigen sind, von unten durch eine Thüre verschlossen, an deren oberem Ende ein Pultbrett angebracht werden kann. Nicht zu vergessen, daß die mittlere Abtheilung jedenfalls, wenn nicht das Ganze, auf einen Holzboden zu legen ist. Von den Seitenabtheilungen wird verlangt, daß man ein- und austreten kann, ohne den Kopf anzustoßen, daß man knien kann, ohne Gliederkrampf zu bekommen und daß, wenn auch nicht die ganze Gestalt des Beichtenden bedeckt ist, doch wenigstens sein Gesicht vor fürwichtigen Augen geschützt sei. Daß bei den Entwürfen, die wir zum abschreckenden Exempel mitgetheilt. diesen Forderungen, namentlich der letzten, nicht entsprochen wird, davon überzeugt ein Blick auf die Grundrisse. Ein zweiter und dritter Blick auf die Grundrisse 3a, 4a und 5a sagt deutlicher als eine Beschreibung, durch welche zwei Lösungen wir die geschilderten Fehler und Uebelstände vermeiden wollen.

Nr. 3 und 4 stellen 3 nach vorne offene Nischen dar, in welche von vorne eingetreten wird. In den Seitennischen ist eine

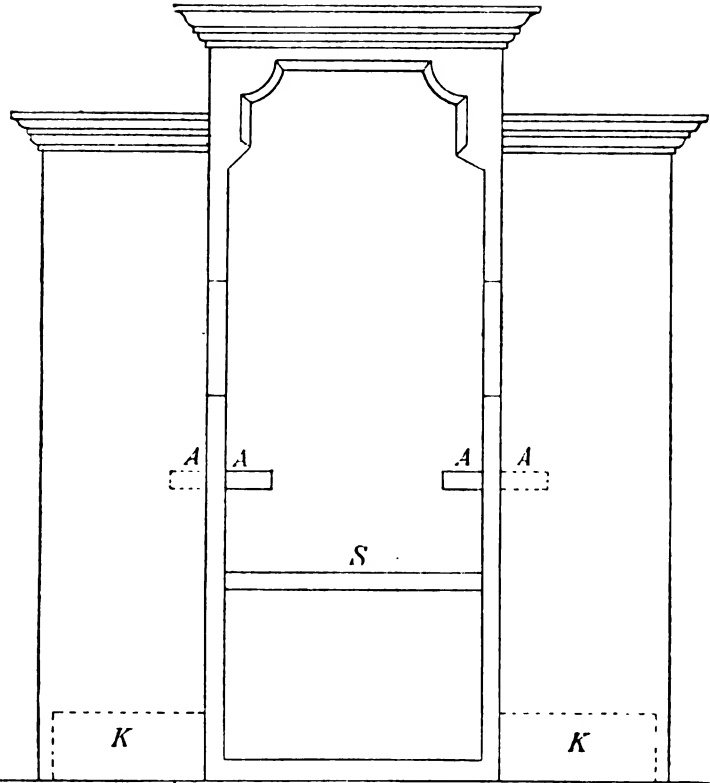


Fig. 5a. Beichtstuhl mit Eingang von der Seite. Aufriß.

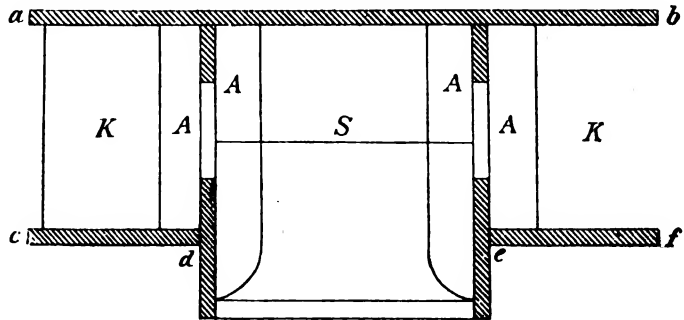


Fig. 5b. Grundriß.

doppelte Armbank, eine an der Rückwand und eine an der Zwischenwand.

Bei Nr. 5 ist die Mittelnische ganz der vorigen gleich, die Seitennischen haben den Eingang von der Seite und nach vorne eine geschlossene Wand. Diese Nummer hat nur eine Armbank an der Zwischenwand.

Bei allen Entwürfen sind die Kniebänke rechtwinklig angeordnet und eben.

Die Zeichnungen 3 und 4 sollen nur als Handhabe für die zu wählenden Maße und als Knochengestüst dienen, das der

Techniker einer hübschen Komposition zu unterlegen hat. Ein absolut richtiges Maß vorzuschreiben, ist unmöglich, so lange man den Stuhl nicht jedem Einzelnen auf den Leib schneiden kann; wir müssen also uns in Allem auf ein Mittelmaß verständigen und können bei einzelnen Theilen auch wieder wie bei den Kirchenbänken ein Maximum bestimmen, über welches hinauszu-gehen nicht nöthig, aber nach Umständen erlaubt ist, und ein Minimum, unter welches herab zu gehen bedenklich wäre.

Fig 3a und 4a geben den Grundriß des Minimums und Maximums, Nr. 3b und 4b den Aufsriß, Nr. 3c und 4c die Wand zwischen der inneren und äußeren Abtheilung. Die Zeichnungen sind in $\frac{1}{20}$ Maßstab gemacht und könnten die Maße aus ihnen richtig abgenommen werden. Zu größerer Bequemlichkeit wollen wir sie hier nebeneinander stellen.

Nr. 3 und 4.	Mini- m.	Maxi- mum.
Mittelnische-Sitzbank, Breite im Licht	0,66	0,74
" " Tiefe " "	0,74	1,01
" " Armbank, Breite " "	0,11	0,13
" " Sitzbank, Höhe " "	0,47	0,50
" " Decke, " " "	2,00	2,12
Seitennische, Lichtbreite " " "	0,58	0,68
" " Tiefe " " "	0,63	0,74
" " Hintere Armbank breit " "	0,10	0,20
" " Armbank an der Seite breit " "	0,10	0,12
" " Armbank hoch vom Boden " "	0,76	0,80
" " Kniebank " " "	0,12	0,17
Kniebank, Tiefe von d. Rückwand ab	0,40	0,51
das Gitter von der Rückwand entfernt	0,14	0,15
" " über der Armbank " "	0,21	0,22
" " hoch " " "	0,29	0,33
" " breit " " "	0,24	0,32
die Thüre, hoch " " "	0,76	0,88
das Kullbrett der Thüre breit " " "	0,13	0,21

Da Nr. 4 eine breitere Sitzbank hat, kann die Armbank an der Rückwand etwas erweitert werden, s. Nr. 4a, und bei Nr. 4c ist angedeutet, wie die Zwischenwand oberhalb der Thüre verjüngt und in gleiche Flucht mit der Seitennische gebracht werden kann. Auch steht es frei, wie Nr. 4b zeigt, die Seitennischen niedriger zu machen als die Hauptnische.

Die Anordnung Nr. 3 und 4 läßt sich auch gebrauchen, wenn der Beichtstuhl ganz oder theilweise in eine Mauernische zu stehen kommt, da sie die drei Eingänge von vorne hat.

Die Anordnung Nr. 5 setzt eine flache Wand voraus, und Raum auf beiden Seiten, um einzutreten. Die Sitzbank ist ganz die gleiche wie bei Nr. 3 und 4. An sie schließt sich an der Wand die Rückwand a b, und die Vorwände, c d, e f. Der Eintritt geschieht durch a c und f b. In den Seitenabtheilungen sind Armbank und Kniebank leicht zu erkennen. Die Tiefe derselben mag bei A zwischen 9 und 12 cm, bei K zwischen 35 und 44 cm variiren, die Höhe zwischen 13 und 17 cm, die Weite der Seitennische a—c zwischen 56 und 63 cm. Für die Breite der Vorderwand c—d und e—f könnten 40 cm völlig genügen; um Platz zu sparen, könnte man bis auf 25 cm heruntergehen (vgl. Nr. 5c). Die Wände c—d und e—f dürfen nicht durchbrochen werden.

Dies wäre das Knochengestühl für einen Beichtstuhl, der allen Anforderungen entsprechen müßte. Mit einem einfachen Gefims und Sturz versehen, ist das Geräth fertig. Will man ihn noch einfacher herstellen, um etwa bei außerordentlichen Gelegenheiten, Konkursen u. dgl., gebraucht und dann wieder entfernt zu werden, so macht man ihn von leichtem Holz ohne Decke und Sturz, ungefähr 1 m 40 cm hoch, auch wohl ohne Thüre und Seitenabtheilungen. An den Seitenwänden werden die Arm- und Kniebänke angebracht und zum Schutze für den Beichtenden ein Klappthürchen vor dem Gitter.

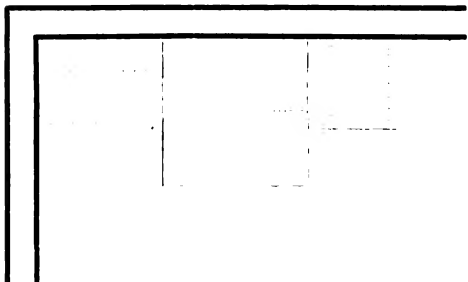
Diese Klappthürchen findet man häufig an Beichtstühlen angebracht. Bei den nach unserer Nr. 4 und 5 angelegten sind sie aber ganz überflüssig.

Will man ihn einem gegebenen Stil anpassen, so sind Formen genug dazu zu finden. Auch für Flächenverzierung, mit und ohne Farbe, bieten die Wände und Thüren Platz genug.

Diese zwei Muster, Nr. 4 mit Eintritt von vorn und Nr. 5 mit Eintritt von der Seite, werden zu jedem gewählten Platze sich eignen, das erste mehr bei Benützung einer Mauernische, das andere an einer breiteren Wand.

Wie hilft man sich aber, wenn ein Beichtstuhl in einem Mauerwinkel angebracht werden soll? In diesem Falle wird man der Raumbenützung und Raumersparniß am

besten gerecht werden, wenn man den Beichtstuhl an eine der Wände anlehnt und den Eingang auf der der andern Wand zugekehrten Seite von vorne, auf der andern seitwärts anbringt, wie beigefügte Linien es deutlich machen mögen.



Verbefferung fehlerhafter Kirchenbänke und Beichtstühle.

Nun folge noch ein Trost für die Unglücklichen, welche mit unbequemen Kirchen- und Beichtstühlen bisher geplagt waren. Es liegt nur an ihnen selbst, ohne bedeutende Kosten von dieser Plage befreit zu werden. An der Hand der vorstehenden Belehrungen werden sie schlau genug sein, die Wege dazu zu finden. Eine zu hohe Armbank kann man niedriger stellen. Unnöthige Verkröpfungen werden entfernt, indem man innerhalb des vorhandenen Holzes der Wange eine hübschere Gestalt gibt. Wo die Kniebänke zu hoch sind, setzt man sie herunter und so weit über das Loth der Armbank heraus als oben Nr. 8 S. 74 und 75 angedeutet ist. Wo sie schräg gestellt sind, stellt man sie eben.

An den Beichtstühlen sind Sitz- und Armbänke bald auf eine passendere Stelle gerückt. Auch das Gitter zu versehen, sollte nicht viel Schwierigkeit machen. Durch kleine Veränderungen sind die ungeschickten Winkelbeichtstühle zu der zweckmäßigen Form von Nr. 3 und 4 oder 5 zu bekehren.

Mögen die Herren, die dabei am meisten interessiert sind, nur rüstig den Stab in die Hand nehmen, messen, vergleichen, die Veränderung erst einmal an einem einzelnen Stück probiren; die gemachten Erfahrungen werden sie schon weiter treiben und, wenn die Reform gelungen, so wird der Dank des knieenden Publikums nicht ausbleiben.

L.

Zur Geschichte der Glockenschriften aus dem Bamberger Land.

Von Prof. S. Weber.

(Fortsetzung.)

III. Namen der hl. Evangelisten.

- † S. Johannes. Matheus. Marcus. Lucas. Anno Dom. 1311 fusa sum. Die St. Gangolfs-glocke in der gleichnamigen Kirche zu B.
- † Marcus. Lucas. Johannes. Matheus. Illa campana est fusa anno Domini. 1351. M. C. F. Burgebrach.
- † Caspar. Balthasar. Melchior. Lucas. Matheus. Jo... Anfang des 14. Jahrhunderts. Kirche in Oberhöchstadt.
- † S. Lucas. S. Marcus. S. Matheus. S. Joannes. Hanns Kopp goss mich aus Vorheim. 1644. Pfarrkirche zu Hannberg.
- † S. Johannes. Matheus. Lucas. Marcus. Caspar. Palsiar. Meliur. Ave Maria-Glocke in der St. Gangolfskirche in B.

IV. Zu Ehren anderer Heiligen.

- † In honorem B. Mariae Magdalene et SS. trium regum renovatum. Michel Ellab ? n ? wo ? (verstümmelt) in Bamberg goss mich anno 1610. Die sog. silberne Glocke in der St. Gangolfskirche zu B.
- † Sancta Cunegundis virgo. anno 1619. G. M. H. K. I. F. H. wohl: Goss mich Hans Keller in Forchheim. Christus am Kreuz mit Maria und Johannes. Die hl. Kunegundis. Die sog. Bigilglocke in der St. Stephanskirche.
- † S. Anna mater beatissimae Virginis Mariae. ora pro nobis. 1653. In der jetzt abgebrochenen St. Anna-Kapelle am Hauptsmoor zu B.
- † Sancta Catharina ora pro nobis. Joseph Etzel goss mich in Vorheim. 1667. Bild der hl. Katharina. Pfarrkirche zu Neudenroth.
- † Sancta Maria Magdalena ora pro nobis. Waisenhaus in B. Vermuthlich 1671, dem Jahr der Gründung, gegossen.
- † S. Ioannes Evangelista verus TI MVSTAI ? 1696. Der hl. Johannes mit dem Adler. Eine unter einem Baume stehende Gestalt, vor welcher eine kleinere Gestalt kniet. In der ehemaligen St. Johannes Baptista-Kapelle auf dem Stephansberg in B.
- † S. Anna Patronin allda. 1700. Bild der hl. Anna. St. Annakapelle in B.
- † Ora pro nobis S. Francisce. Bild des Heiligen, darüber die gekreuzten Schlüssel, darüber ein geflügelter Engelskopf mit der Tiara. Joachim Keller fudit me Bambergae 1701. In der jetzt abgebrochenen Franziskanerkirche zu B.
- † S. Albertus Patronus. Johann Conrat Roth goss mich in Vorheim. 1711. Christus am Kreuz mit Maria und Johannes. Karmeliterkirche in B.
- † O Jacobe sancte serva grejem (gregem) TVIS MACVIA. Letzteres ist wohl schlecht gelesen für: tuum sine macula. Am Glockenstuhl die Zahl 1713. Die St. Jakobsglocke in der gleichnamigen Kirche zu B.
- † S. Anna ora pro nobis. Johann Keller goss mich in Bamberg. 1717. Die hl. Mutter Anna mit dem Kind. Die St. Annaglocke in St. Gangolf zu B.

- † S. Antonius ora pro nobis. Anno 1718. Johann Keller goss mich in Bamberg. In St. Antonispital (Laurentzkapelle) zu B.
- † S. Elisabetha ora pro nobis. 1721. In der gleichnamigen Kapelle zu B.
- † S. Aegidius ora pro nobis. 1746. In der ehemals zum Russes'schen Seminar gehörigen Kapelle zu B.
- † S. Materne ora pro nobis. 1761. In der gleichnamigen Kapelle zu B.
- † S. Angele custos ora pro nobis. Joachim Martin Keller me fudit Bambergae. Anno 1773. Der hl. Schutzengel. Pfarrkirche zu Neudenroth.

V. Bitte um Abwendung von Schaden.⁹⁾

- † Jesus Nazarenus Rex Judaeorum. Titulus triumphalis defendat nos ab omnibus malis. Anno 1614. Hanns Pfeffer in Nürnberg gos mich. Auf beiden Seiten das Bild des hl. Otto. St. Otloglocke auf dem Michelsberg zu B.
- † Exurgat Deus et dissipentur inimici ejus. 1614. Hanns Pfeffer in Nürnberg gos mich anno 1614. Auf beiden Seiten das Bild des hl. Michael, wie er den Satan mit dem Schwert bedroht. Michelsberg zu B.
- † Derselbe Text mit dem Citat: Ps. 67. S. Maria. S. Wolfgangus. Hans Pfeffer 1614. Pfarrkirche zu Reudenroth.
- † S. Angelus custos omnium et singulorum incolarum civitatis Bambergensis. 1628. Exurgat Deus et dissipentur inimici ejus et fugiant qui oderunt eum a facie ejus. Sancte Deus, sancte fortis, sancte et immortalis miserere nobis. Jesus Nazarenus Rex Judaeorum. Titulus triumphalis liberet nos ab omnibus malis. Ecce † crucem Domini fugite partes adversae. Vicit leo de tribu Juda. Radix David Alleluja. Johannes Kopp goss mich in Vorcheim 1628. Der hl. Bischof Martin, der einem liegenden Armen die Hand reicht. Der hl. Schutzengel mit einem Kind. Wappen des Fürstbischofs Johann Georg Fuchs von Dornheim und des Weibbischofs Forner, welcher Oberpfarrer in St. Martin zu B. war, wo diese Glocke sich befindet.

Hier ist im Manuskript die Rechnung beigelegt, welche als Kulturgeschichtlich interessant folgen mag.

Anno 1628 ist diese große Glocke (sie hat 6' im Durchmesser, 4' 6" in der Höhe) zu Vorcheim von Johann Kopp gegossen worden, so 65 Centner und 96 Pfund gewogen, vom Centner 20 1/2 Thaler zu gießen, also über die empfangenen 25 Pfd. Zehn (Zinn) Abzug fl. Pfd. Pf.

1596	5	9	seine Arbeit und beigelegtes Metall.
142	1	29	ihme zahlt 6 1/2 Centner accordirte Abgang, von 10 Centner einen gewogen (1) zu 18 Pfd. den Centner angeschlagen.
36	3	11	der Glockenschwengel und 2 Tragschilde so 2 Cent. 60 Pfd. gewogen.
2	3	11	für das Zochholz.
6	—	—	dem Glockengießersgesell Frankgeld.
4	6	22	acht Knecht und Wittlager Frankgeld, so die Glocken hereingeführt.
34	—	—	bei Hereinführung verzehrt (NB. Forcheim ist von Bamberg nur fünf Stunden entfernt!)
32	—	—	dem dasigen Schmied für seine Arbeit.

⁹⁾ Daß Otto, Glockenkunde S. 121 ff. nicht wenige der folgenden Inschriften als „magische“ bezeichnet, mag ihm als protestantischem Theologen, welchem das Wesen der kirchlichen Segnungen wohl nicht klar ist, zu gut gehalten werden. Wenn wir auch nicht alle zur Nachahmung empfehlen wollen, so sind sie doch von Aberglauben frei.

51	—	—	dem Vorcheimer Schmied für seine Arbeit an dem Zoch.
5	—	—	für 2 Wappen und Effigies zur Glocke zu schneien.
1	—	—	dem Wähler solche abzureisen.
4	3	28	verzehrt Herr Pfleger mit einem Pferd, Mithausler, Kirchner und Zimmermann, als sie zu Vorcheim den Glockenform gesehen.
10	7	21	verzehrten etliche Herrn, als sie zur Gießung solcher Glocken nach Vorcheim gefahren; andere Aufkosten mehr, so nicht zu melden, hat solche gefostet 2011 fl. 5 Pfd. 21 1/2 Pf.
Glockenstuhlkosten.			
215	5	4	darunter begriffen:
60	—	—	für den Zimmermann überhaupt.
43	1	20	für 8 Stück Nischen zu Nichtenfels gekauft.
25	2	24	für 28 Stämme Holz den Bauwebern gezahlt, und die Hallstatter dahin anzuliefern, welche dürres Nischenholz hergegeben haben.
18	—	—	für 36 Nischenbretter zu 18 — 20 und 22 Schuh lang allhier zahlt.
Summa Summarum 2226 fl. 10 Pfd. 25 1/2 Pf.			

† Heiligste Maria wend Hagel und Feuer von uns. Joseph Etzel goss mich in Vorcheim 1667. Bild der hl. Jungfrau. Pfarrkirche in Neudenroth. (Fortsetzung folgt.)

Aus der Vorarlberger Ausstellung.

Die Ausstellungen sind eine Mode. Oder eine Krankheit? Beide sind ansteckend. Jedes Städtchen will eine Ausstellung haben. Die Ausstellung in Bregenz ist aber nicht das Werk einer Stadt, sondern eines Landes, des Vorarlberger Ländchens, das seiner Produktionskraft in Landwirtschaft, Gewerbe und Kunst hier ein gutes Zeugniß ausgestellt hat.

Uns interessirt von all diesem Reichthum nur das, was in kirchliche Kunst oder ins Kunstgewerbe einschlägt, vor allem das, was von älteren Zeiten herkommt. Denn vom Alten kann man immer viel lernen, und das Lernen ist uns noch sehr nöthig. Dies lehrt jede Ausstellung neuerer Werke. Die christliche Kunst- und Gewerbtätigkeit hat übrigen Fortschritte gemacht, die man nicht mehr ignoriren darf, daher finden wir sie auch schon in allen Ausstellungen vertreten.

Die Bregenzer Ausstellung war in drei Lokalitäten untergebracht. Außer dem Ausstellungspark mit Industriehalle und anderen Bauten befand sich die Abtheilung „Kunst und Alterthum“ in der Turnhalle, die „Schul- und Unterrichtsausstellung“ im Postgebäude. Diesen zwei Abtheilungen sollen unsere Schritte zugelenkt sein. Die Turnhalle war durch Zwischenwände in kleine Kabinete eingetheilt, wodurch ein größerer Ausstellungsraum geschaffen wurde. Aber den ausgestellten Gegenständen gereicht diese Einrichtung nicht zum Vortheil, und dem aufmerksamen Besucher nicht zum Vergnügen, denn das Licht ist in diesen Abtheilungen sehr spärlich zu sehen, und es scheint sogar, daß einige der schönsten Sachen am schwächsten damit beachtet sind. Warum man Gemälde an die

Fenster anlehnte und dadurch das Licht noch mehr beeinträchtigte, darüber gab der dilettante Ausstellungskatalog keine Auskunft. Wir hätten vorgezogen, durch Weglassung mancher werthlosen Gegenstände den Platz zu sparen und das Licht zu schonen. Für ein Werk der bildenden Kunst ist das Licht Lebensbedingung. Jeder Maler will sein Werk lieber gar nicht, als in ungünstiger Beleuchtung ausgestellt sehen. Daher stelle man lieber weniger Stücke aus, und diese an günstigem Orte, und — das ist gewiß kein unbescheidener Wunsch — auch in passender Zusammenstellung, damit die Ausstellung nicht zu sehr einem Tröbellaben gleiche. Der Freund mittelalterlicher Kunst konnte in Bregenz sich an manchem schönen Stück von Tafelmalerie, Skulptur, Gobelins, Handstickereien, Glasmalereien, Goldschmiedearbeiten u. s. w. erfreuen, die sonst dem Auge des Forschers verborgen oder ganz unbekannt bleiben. Dies ist ja ein ungelogter Vortheil der Ausstellungen. Die Metallkunst war durch eine Sammlung schöner Vortragkreuze, eine Cylindermönchstranz (Nr. 809 des Katalogs), eine gothische Monstranz mit runder Pyxis (810) würdig vertreten. Unter den Stickereien zeigten sich einige in bunten Farben mit Blumen, Ranken und Figuren besetzte Leinwandvorhänge als wahre Muster der verschiedensten Sticharten. Ueber ihren Aufenthaltort gibt der Katalog bei Nr. 1187 bis 1189 Auskunft. Leider konnte ich nicht bemerken, daß der weibliche Theil der Besucher diesen schönen Arbeiten die Aufmerksamkeit geschenkt hätte, die sie reichlich verdienen. Nur in Einem wäre da vor allzutreuer Nachahmung zu warnen. Bei Nr. 1189 sind die Köpfe nicht als Flächenstickerei, sondern in erhabener Arbeit, auf ausgestopfter Unterlage ausgeführt. So geben sie dem sonst meisterhaft gearbeiteten Werk ein unwürdiges puppenhaftes Ansehen. Eben so wenig zur Nachahmung empfohlen und mehr als Kuriositäten seien zwei Caseln erwähnt, die eine von Leder mit Pressung, Vergoldung und aufgeklebtem Wollenstaub (Nr. 1180), die andere (Nr. 1181) mit hochgestickten und applicirten Flammen und Todtenköpfen. Dagegen dürfen zwei Caselkreuze mit Figuren im Plattstich als mustergiltig gepriesen werden. Vorzüglich schön ist bei einem derselben der goldgemusterte Hintergrund mit Ueberfangstichen hergestellt. Zu diesen schönen Kreuzen taugt nicht ganz gut der große Weigenausschnitt und die Hochgoldstickerei auf dem Gewandstoff. Diese Werke sind von den Dominkanerinnen in Thalbach ausgestellt. In der Schulausstellung wird man wieder an die

gebiegene Thätigkeit dieser Frauen erinnert, wenn man aus der Mädchenindustrieschule von Thalbach die reichhaltige Sammlung von Stickmustern, besonders in Linnenstickerei, sieht.

Die Holzarbeiten müssen uns noch beschäftigen. Da man heutzutage die sog. Renaissance als Mobelliebhabelei kultiviren will und auch da mit Recht von ihr Gebrauch macht, wo eine Renaissancekirche mit Altären, Gestühl u. dgl. auszustatten ist, so entsteht die Nachfrage nach guten Mustern. Findet man diese nicht, so ist Gefahr, daß unter dem Namen Renaissance der hinauszeworfene Pops wieder hereingeschmuggelt wird. Nun sind aber gute, musterhafte Arbeiten der Renaissance viel seltener als solche aus früheren Zeiten. Um so mehr ist es anzuerkennen, daß die Bregenzer Ausstellung einige recht hübsche Arbeiten dieser Art vorgeführt hat. Dazu gehört ein Chorstuhl aus Stuben auf dem Arlberg (Nr. 834), ein Tabernakel (883), und als das schönste und größte Werk ein Altaraufsatz mit vielen Schnitzwerken. Die Bilder dürfen sich würdig neben die schönsten Werke des Mittelalters stellen. Der architektonische Aufbau ist reich und originell. Eine Beschreibung ohne Zeichnung würde nichts nützen. Indessen ist das Werk in dem Bregenzer Landesmuseum zu sehen. Dank dem Museum, daß es ihm einen guten Zufluchtsort eingeräumt hat. Doch können wir uns die Bemerkung nicht verlagern, daß ein solches Werk in eine Kirche gehört. Mit Staunen lesen wir, daß dieser Altar „vor Kurzem“ aus der Pfarrkirche in Hohenems entfernt worden sei.

Die Jubiläumsmedaille

zum Jubeljahr des hl. Vaters, welche aus dem Atelier des Posgraveurs G. Schiller in Stuttgart hervorging, verdient auch in diesem Blatte wärmste Anerkennung und Empfehlung. Sie zeigt auf der einen Seite das vorzüglich ausgeführte Brustbild des Papstes; die Gesichtszüge desselben sind von Intelligenz wie von Liebe durchgeistigt. Die Rehrseite ist geschmückt mit der Tiara und dem auf einem Buch stehenden Kelch mit der Hostie; dieser ist von einem Strahlenkreis umzogen und von zwei Palmblättern umkränzt; zu unterst ist das Wappen des Papstes. Die Eiselarbeit ist bei aller Kraft und Energie des Ausdruckes so ins feinste Detail hinein zart und sorgfältig, daß der Verfertiger von Monsignore de Waal in Rom das vielsagende Zeugniß ausgestellt erhielt, auch die päpstliche Münze, so weltberühmt sie sei, habe der Medaille nichts Besseres an die Seite zu stellen. Der Preis für eine broncirte Medaille ist 1,50 M., für eine gut vergoldete 2 M.

Mit einer Kunstbeilage: Reichstühle.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

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

Mr. 12.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 80 im Stuttg. Bestellbezirk), 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 Einfindung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

1887.

Grammatik der kirchlichen Baukunst.

Von Joseph Prill.

(Fortsetzung.)

3. Strebepfeiler.

Wie bereits früher (S. 21) erwähnt, waren die Mauern der ältesten christlichen Kirchen im Neupern völlig ungliedert. Später finden sich bei freistehenden Kirchen zuweilen die Mauern durch wenig

vortretende senkrechte Bänder (Lisenen) in Felder abgetheilt (s. Figur 66). Im romanischen Stil wurde dies Regel, und es wurde die Einteilung mit der Vertheilung der Fenster in Beziehung gebracht.

Von der inneren Ein-

teilung durch die Pfeilerstellungen blieb diese Anordnung bei der ungewölbten Basilika unabhängig, bei der gewölbten mußte sie sich begreiflicherweise nach der ersteren richten und bedeutet sonach einen Beginn des in der Gotik in vollkommenster Weise zur Ausbildung gelangten Gesetzes, daß die innere Anordnung und Konstruktion auch die äußere bestimmt und erzeugt. Als Beispiel ersterer Art sei die Schloßkirche zu Wechselburg angeführt, in welcher das Langschiff fünf Bogenstellungen enthält,

die Oberwand aber von sechs Fenstern durchbrochen ist, denen auf der Nordseite ebensoviele äußere Mauerfelder entsprechen, während die Südseite nur drei Abtheilungen mit je zwei Fenstern besitzt. Zur Verbindung der Mauerbänder mit einander, zieht sich gewöhnlich unter dem Dachgesimse eine Reihe kleiner Bögen hin („Bogenfries“ s. Fig. 149), welche oft durch mannigfaltige Gliederung der Kanten, Unterstüzung durch phantastisch ausgebil-

dete Kragsteine u. dgl. in anmuthigster Weise geziert werden.

Aus den Mauerbändern entwickelten sich gegen Ende der romanischen Epoche die im gothischen Stil zu so großer Bedeutung gelangten Strebepfeiler.

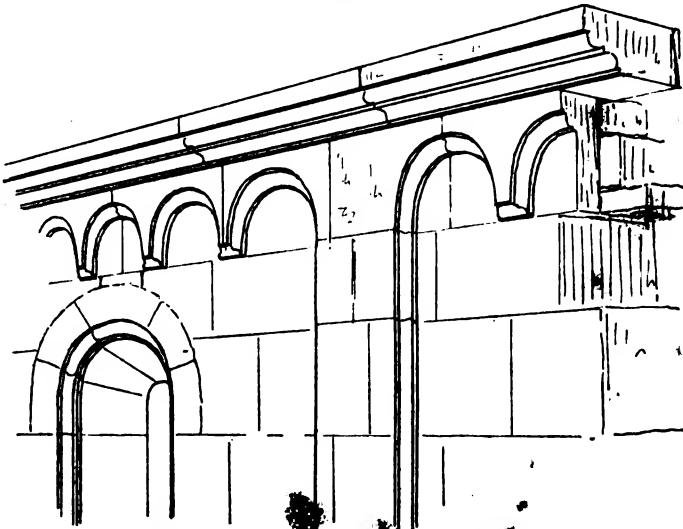


Fig. 149. Von der Schloßkirche zu Wechselburg.

Unter einem Strebepfeiler versteht man eine bedeutend vortretende Verstärkung der Mauer, welche diese gegen die nach außen drängende Wirkung der an der betr. Stelle auftretenden Schub- und Druckkräfte sichern soll. Die Anordnung derartiger Verstärkungen ist die Folge der Anwendung von Kreuzgewölben. Da bei diesen der gesammte Druck und Schub sich nicht auf die ganze Mauer vertheilt, vielmehr an einzelnen Stellen — da wo die Gurten und Rippen bezw. Gräte zusammen-

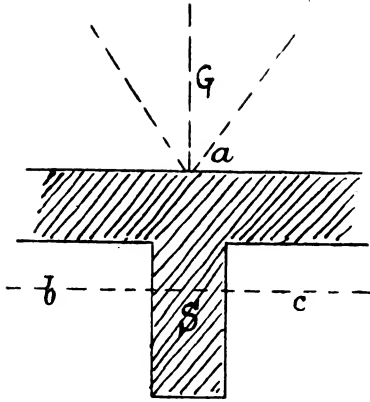


Fig. 150. Strebepfeiler im Grundriß.

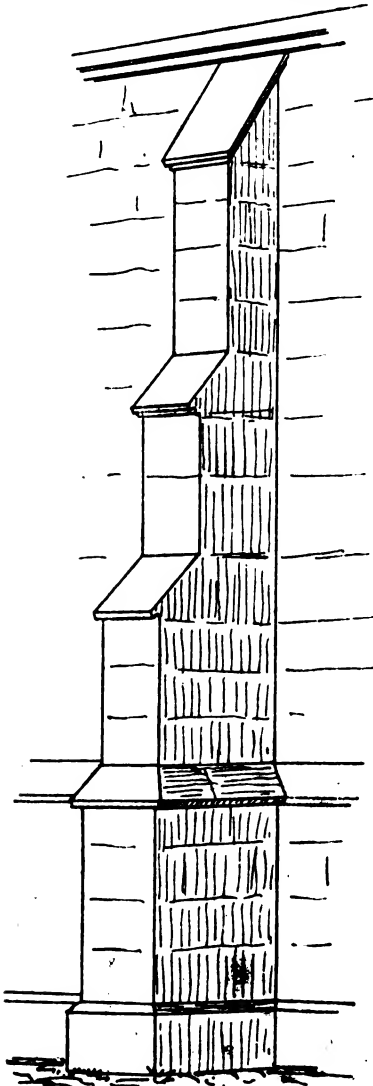


Fig. 151.

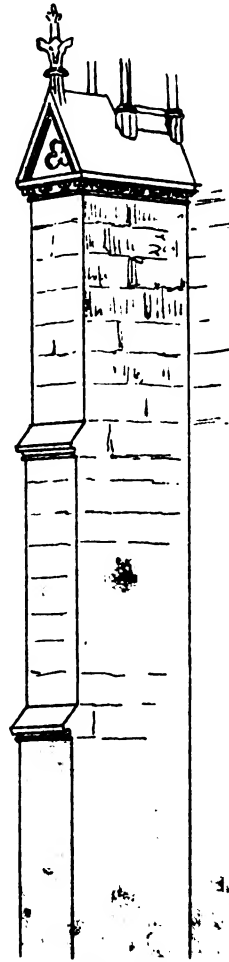


Fig. 152.

treffen — vereinigt, während andere Theile davon entlastet werden, so ergibt sich von selbst, daß an den von dem vereinigten Schub angegriffenen Punkten durch Verstärkung der Mauer eine Widerstandskraft gegeben werden muß, groß genug, diesem Angriffe der nach außen drängenden Kräfte das Gleichgewicht zu halten, während die übrigen Mauertheile schwächer aufgeführt werden können. Da nun überdies eine in der Richtung des Schubes stehende Mauer bei Weitem größeren Widerstand bietet, als wenn dieselbe Masse von der Seite angegriffen würde, so ergibt sich auch von selbst die Art, wie der Mauer Widerstandskraft gegeben werden mußte, dadurch nämlich, daß man eine kurze Mauer von gewöhnlicher Dicke an den angegriffenen Punkten quer gegen die Hauptmauer lehnte. Das zu derselben erforderliche Material wurde doppelt und dreifach durch die Verringerung der übrigen Mauerdicke wieder gewonnen.

Fig. 150 zeigt die ganze Anordnung im Grundriß. Beim Punkte a suchen die sämtlichen Gewölbekräfte die Mauer in der Richtung der Gurtlinie G hinauszu-schieben, der Strebepfeiler S verhindert dies besser als wenn die ganze Mauer etwa bis zur Linie b c gleichmäßig verstärkt wäre.

Der romanische Stil brachte allerdings die Strebepfeiler nicht bis zu der im Vorstehenden gekennzeichneten Entwicklung; die aus romanischer Zeit herstammenden Strebepfeiler sind zwar oft genug ein ehrendes Zeugniß für den Scharfsinn und Formensinn der Meister, verbergen aber ihren Zweck meist noch schüchtern unter zierlichen Architekturformen, die zu demselben in keiner Beziehung stehen. Erst die Gothik stellte die Strebepfeiler frei und frank hin als das was sie sind: Gegenmauern gegen die von innen wirkenden Schubkräfte. Dem entspricht auch die Gestalt der

3. Strebepfeiler im Einzelnen.

Sie ziehen sich nämlich nach oben mehr und mehr nach der Mauer hin zurück und

scheinen sich dadurch gegen die Mauer anzustemmen (s. Fig. 151). Die einzelnen Abfänge sind dann mit einer schräg abfallenden Fläche (Wasserschlag) bedeckt, deren unteres Ende etwas überhängt (Wassernase), damit das abträufelnde Wasser nicht wieder an den Pfeiler zurücklaufen kann. Das Zurückweichen der Pfeiler nach oben ist aber nicht nur ästhetisch begründet, sondern auch technisch. Die Linie nämlich, in welcher sich die Druck- und Schubkräfte sammeln, ist eine sich immer weiter nach außen entfernende gekrümmte Linie (Drucklinie) a b (in Fig. 153 der Einfachheit wegen gerade gezeichnet), und die Kraft des Strebepfeilers muß daher genau im entgegengesetzten Sinne wirken (Stützlínie); nach oben ist also viel weniger Stärke nöthig als unten.

Wenn nun der Strebepfeiler oben belastet wird, so wird der senkrechte Druck gegenüber dem seitlichen wachsen, und daher die Druck- und Stützlínie eine mehr senkrechte Richtung annehmen d. h. weiter vom äußern Fußpunkt des Pfeilers entfernt bleiben. Hierin ist die Möglichkeit begründet, den Pfeiler unten etwas schmaler zu machen und ihn also schlank und fast senkrecht mit unbedeutenden Abfängen von unten bis oben ansteigen zu lassen. So entsteht eine zweite Hauptform für die Strebepfeiler (Fig. 152 und der punktirte in Fig. 153), welche an den meisten reicheren Werken angewandt erscheint.

Besonders kräftig wird der hier zu Grunde liegende Gedanke zum Ausdruck gebracht, wenn sich über dem Pfeiler eine Fiale erhebt (in Fig. 153 und 152), welche einerseits den Pfeiler belastet, andererseits aus demselben gewissermaßen als ein Beweis übersprudelnder Kraft emporschießt.

Was die Höhe der Strebepfeiler angeht, so reichen sie meist bis an das Dachgesims wie in Fig. 151, wenn sie Fialen tragen, so streben diese gewöhnlich noch über das Gesims empor, jedoch sind auch geringere Höhen, namentlich in einfachen spätern Werken, nicht selten.

Der obere Abschluß der Strebepfeiler wird bewirkt durch eine schräge, pulstartige Abdeckung (Fig. 151), oft auch durch ein queraufgesetztes Satteldach, das wohl mit einer Kreuzblume gekrönt ist (Fig. 152), oder eine Verbindung beider Formen u.

a. ähnl. oder es zieht sich der Dachsim als Abschluß um den Pfeiler herum wie in Fig. 153.

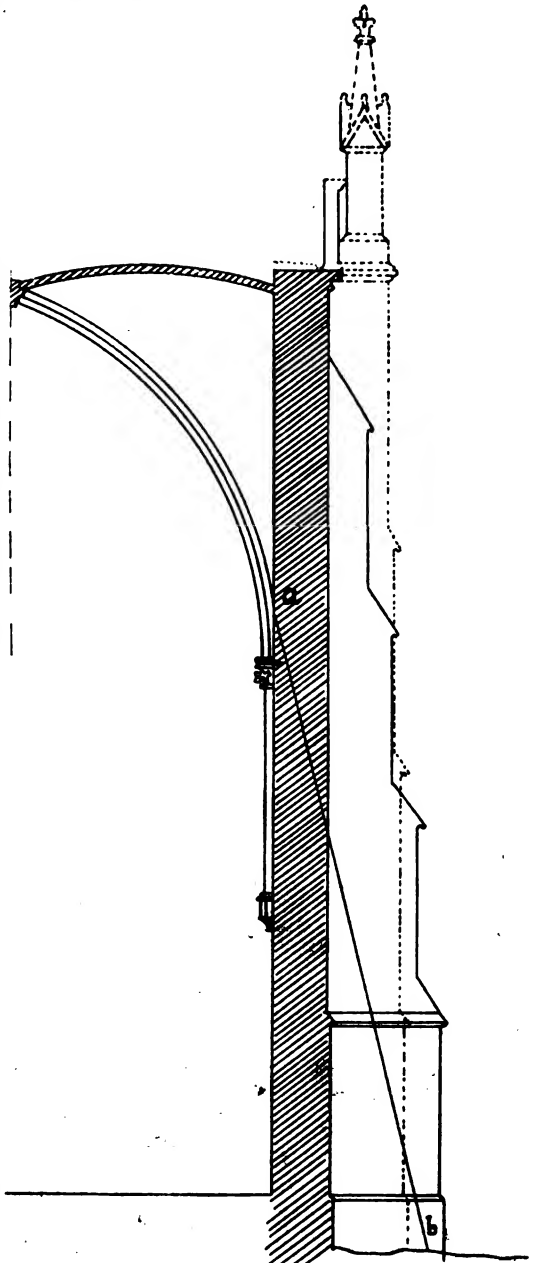


Fig. 153.

Im Uebrigen ist die Masse der Strebepfeiler in der Frühgothik in der Regel durchaus einfach gehalten und bildet dadurch einen sehr wirkamen Gegensatz zu den reichen Fenstermaßwerken und -Gewän-

den, namentlich wenn diese die ganze Weite zwischen den Strebepfeilern einnehmen und der ganze Bau fast nur aus Fenstern und Pfeilern besteht.

Später wurden Verzierungen der Strebepfeilermasse durch vorgesezte Nialen u. dgl. beliebt, die aber an einzelnen spätgothischen Werken den klaren Ausdruck der Funktion des Strebepfeilers durch ihr Ueberwuchern einigermaßen beeinträchtigten.

Besondere Erwähnung verdienen noch die Strebepfeiler der Seitenschiffe an größeren Bauten, welche über dem Dachanschluß einen oft reich entwickelten mit Nialen, Baldachinen u. dgl. geschmückten Aufsatz tragen, von welchem aus sich leichte Bögen frei bis zur Mauer des Hauptschiffes hinüberschwingen, um den Schub der Hauptgewölbe aufzufangen und auf die seitlichen Strebepfeiler hinüberzuleiten.

(Fortsetzung folgt.)

Fra Giovanni da Fiesole,

der Engel der kirchlichen Malerei.

Von Prof. Dr. Keppler.

(Fortsetzung.)

Uns sind folgende Krönungsbilder von ihm bekannt: das für San Domenico in Fiesole gemalte, jetzt im Louvre befindliche, mit einem ziemlich reichen Chor von Engeln und Heiligen; ferner eine für Maria Novella gemalte Tafel, jetzt in den Uffizien, wohl das schönste von allen; sodann ein Zellenbild dieses Themas und eine Darstellung auf dem Reliquiar von San Marco. Das letztgenannte Bild zeigt uns Maria kniend auf der obersten der sieben Stufen, die zum Throne Jesu führen; ihr Antlitz leuchtet in seligster, durch Demut verschönerter Freude und Seelenlust; der König des Himmels setzt ihr die Krone auf; Engel nehmen fröhlichsten Antheil am herrlichen Schauspiel, und eine große Gruppe von Heiligen, deren Antlitz von uns ab auf die beiden Hauptgestalten hingewendet ist, erscheint wie gebannt durch die himmlische Erscheinung. Am reichsten ausgestattet ist die Krönung in den Uffizien; hier sitzt Maria neben Jesus, wonnetruken den Blick auf ihn richtend, aber auch in diesem Moment der Demut nicht vergessend. Welch ein Antlitz! das Glorienlicht des Himmels spielt wahrhaftig über dasselbe hin. Und

Jesus erwidert den Blick, königlich mild, als Gottessohn und als ihr Sohn. Und ein Flammenregen von Licht geht aus von dem König und der Königin des Himmels und taucht alle die Gesichter der Heiligen in Glorie, Freude, Lust und Seligkeit; einige von ihnen wenden sich zu uns und reden zu uns von der Herrlichkeit des Himmels, wie der Bischof zur Linken, andere weisen mit begeistertem Blick auf die himmlische Vision hin. Die Engelwelt aber, des Himmels ewige Jugend, feiert das Ereigniß in ihrer Weise mit vielerlei Musikspiel, und wir lesen auf den Gesichtern der Spielenden die Süße und Lieblichkeit ihrer Melodien und Harmonien. In seliges Entzücken aber versetzt der Anblick der Engel, welche unmittelbar um den Thron Jesu und Mariens einen Tanzreigen aufzuführen. Dieser ätherische Tanz ist von einer Anmut und Reinheit, die mit dem Irdischen nichts mehr gemein hat; solch melodioses Schweben und Geisterwehen ist nur in himmlischen Lüften möglich. Staunend sieht man hier, wieweit der Pinsel sich vorwagen kann in Wiedergabe himmlischer Geheimnisse, da wo die Seele in der Atmosphäre des Himmels lebt und athmet.

Wenn wir an diesem wunderbaren Bilde uns satt entzückt haben und nach San Marco gehen, um das Zellenbild der Krönung zu betrachten, so finden wir, daß Fiesole's Inspirationen nicht bloß hoch sondern auch reich und mannigfaltig waren. Wie einfach ist dieses Bildchen komponirt! Jesus und Maria auf dem Wolkenthron, unten zu beiden Seiten im Halbkreis, gegen die Mitte hin sich vereinigend, sechs Heiligengestalten in ganz derselben Stellung und Aktion. Man begreift kaum, wie so wenig Aufwand an Kunst solchen Eindruck erzielen kann; aber je länger man das Bild betrachtet, umso mehr gibt man sich diesem Eindruck gefangen. Hier ist nicht soviel Himmelsluft in die Darstellung einverwoben; die Komposition ist aufs Nothwendigste beschränkt; selbst die Engel sind ausgeschlossen. Es sollte ein Betrachtungsbild gemalt werden, darum wird nur das Thema selbst in kündigster Weise angeschrieben. Marie sitzt tiefgeneigt auf dem Throne; hier überwiegt die Demut selbst die Freude. Jesus, eine herrliche Gestalt,

ein wahrer Idealtypus, wohl das schönste Bild, welches jemals den Gottessohn darzustellen versuchte, setzt ihr die Krone aufs Haupt. Als Lehrmeister der Betrachtung aber sind die sechs Heiligen beigegeben, deren Körperhaltung und Gesichtsausdruck die Ekstase, den Zustand ekstatischer Freude und ekstatischen Gebets verrät. Darum sind sie alle in derselben Stellung; in der Ekstase bewegt sich der Leib nicht, ist die Körperlichkeit in Eine Stellung gebannt. Dieser höchsten Form des Seelenlebens und Gebetes soll sich die Meditation, das von aller Außenwelt weg gänzlich auf Gott hingewendete Beten des Ordensmannes nähern.

Zu dieser Bilderreihe gehören schließlich noch die Madonnenbilder, welche die Gottesmutter mit dem Kind auf dem Throne der Herrlichkeit darstellen, umgeben von einem Hofstaat von Engeln und Heiligen. Dazu zählt in den Uffizien namentlich das sog. Tabernakelbild, gemalt für die Linaioli, die Leineweber in Florenz; dann das Altarbild für San Marco, etwas übermalt, und die Maria della Stella; sodann in der Galerie Pitti das Altarbild für San Felice in Piazza, in San Marco das große Wandgemälde auf dem Korridor, Madonna auf einem Renaissancethron mit acht Heiligen, und ein Zellenbild, in der Pinakothek von Perugia das Altarbild für San Domenico daselbst (Engel mit Rosenkörbchen); endlich die Madonnenbilder in San Domenico in Cortona, in San Domenico in Fiesole (von Lorenzo di Crebi restaurirt), in der Galerie von Berlin (Maria mit dem Kind zwischen Dominikus und Petrus Martyr, etwas übermalt) und im Städel'schen Museum zu Frankfurt (Madonna auf dem Thron mit thurmartigem Baldachin, das Kind am Kinn streichelnd, um den Thron 12 Engel im Halbkreis aufgestellt).

Im Typus der Jungfrau finden wir auf diesen Bildern meist nicht die Anmut, deren der Pinsel Fiesole's fähig war; dieser scheint etwas gehemmt durch das Streben, den Typus des eingebürgerten, mit dem religiösen Leben des Volkes verwobenen alten Madonnenbildes möglichst beizubehalten. Das hl. Kind ist theils halb, theils ganz, theils gar nicht bekleidet; es spielt entweder mit der Mutter, oder es

hält eine angeschnittene Orange oder Rosen, oder es hat die Weltkugel und segnet. Die ganz besondere Schönheit einiger dieser Bilder liegt im Blick der Mutter auf das Kind oder des Kindes empor zur Mutter. Das feierlichste und großartigste Madonnenbild ist das des Tabernakels für die Leineweber (Uffizien; Tabernakel hier = Flügelaltar). Das Mittelbild mit rundem Abschluß zeigt die Madonna mit sehr ernstem Antlitz, den Blick auf's Kind gesenkt, sitzend auf reichem Polsterthrone, über welchem ein schwerer Vorhang zurückgeschlagen ist; das Kind steht, von ihren Händen ehrfürchtig gehalten, auf ihrem Schooß, in der einen Hand die Weltkugel hinaus haltend, mit der andern segnend. Der Rahmen des Bildes ist mit zwölf musizirenden Engeln besetzt, welche zu des Engelmalers herrlichsten Gebilden gehören.

Auf die reiche Fülle von legendarischen Schilderungen aus dem Leben der Heiligen einzugehen, erlaubt der Raum nicht. Aber nicht eindringlich genug können wir die Maler und Bildner hinweisen auf die herrlichen Typen von Heiligen, welche Fiesole geschaffen hat, Typen, welche oft von unübertrefflicher Schönheit sind und in feinstem Charakteristik die jedem Heiligen eigene Individualität wiedergeben. Wir bitten die Meister kirchlicher Kunst dringend, doch aus dieser reichen und reinsten Quelle schöpfen zu wollen; nichts würde sicherer zur Wiederbelebung unserer Heiligentypen führen. Mit Vorzug nennen wir namentlich die Heiligengestalten am Rahmen des Kreuzabnahmebildes von S. Trinità (Uffizien). Wohl nie ist der Erzengel Michael herrlicher dargestellt worden als hier. Sodann die Heiligenfiguren in der Kapelle Nikolaus V. im Vatikan; dann auf dem Kreuzigungsbild in San Marco die klassischen Gestalten des Täufers, Thomas v. A., Augustin, Benedikt, Hieronymus. In die Sammlung der Düsseldorf'schen Bilder sind einige Heiligenbilder Fiesole's übergegangen: Dominikus, Bernardus, Katharina, Albertus M., Thomas v. A., Petrus Martyr, Papst Alexander, Benedikt (fälschlich Bonaventura genannt).¹⁾

¹⁾ Auf dem Original im Vatikan steht dieser

Wir dürfen nicht unterlassen, noch ein Wort anzufügen über die Berufung des englischen Malers nach Rom, wo ihm Gelegenheit ward, seine Kunst da zur Geltung zu bringen, wo nach ihm Raphael und Michelangelo wirkten. Von Papst Eugen IV., der in Florenz das neue Kloster eingeweiht hatte, wurde der demütige Mönch nach Rom berufen. Er malte die Capella del Sacramento im Vatikan; aber dieses Werk ist untergegangen, da Paul III. die ganze Kapelle der Anlegung einer Treppe opferte. Wahrscheinlich nach dem Tode Eugen's IV. kam Fiesole nach Orvieto, wo er im Dom in der Capella nuova sich an die Darstellung eines jüngsten Gerichtes machte; er vollendete aber nur die Gestalt des Richters mit reicher Engelglorie, sowie den Chor der Propheten und Apostel mit Maria und die Bilder der vier Kirchenlehrer und der Ordensstifter; Signorelli führte später die Komposition vollends aus und Fiesole's Maleereien fielen theils dem Verderben, theils der Uebermalung anheim. Der Befehl des Papstes Nikolaus V. rief den Meister nach Rom zurück, und er malte nun die Kapelle, welche den Namen dieses Papstes führt. Die Hand des Sechzigjährigen, welche hier das Leben des hl. Stephanus und Laurentius schildert, zeigt keine Schwere und kein Zittern, keine Ermattung und kein Nachlassen der künstlerischen Kraft. Die Kompositionen sind so schwungvoll, frei und leicht entworfen, als stünde der Künstler noch in Jünglingsjahren. Ja, man kann sogar von einem gewissen Fortschritt reden, nicht bezüglich der Kunstauffassung, aber in der technischen Haltung und formellen Ausstattung seiner Bilder. Hier zeigt es sich so recht, daß seine Kunststrichung keine versteinerte und verknocherte ist, die ein für allemal mit einer gewissen Zahl von Typen und Formen sich begnügen und mit diesem Eigenbesitz sich abschließen würde gegen allen Fortschritt und jede Fortbewegung der zeitgenössischen Kunst. Er hat ein offenes Auge für alle Fort-

Name auch und ist der Kardinalshut angemalt; das muß aber erst später geschehen sein. Die Kleidung ist unzweifelhaft die der Benediktiner; der Franziskanergürtel fehlt; der ganze Typus ist der, welchen Fiesole sonst für St. Benedikt wählt.

schritte, welche die Kunst der Renaissance in jenen Zeiten namentlich Masolino und Masaccio verdankte. Er assimilirt sich von diesen Errungenschaften, was seiner Natur und dem Charakter seiner Kunst entspricht; er strebt selbst nach größerer Fertigkeit in Nachbildung der Natur; die architektonischen Hintergründe, welche in den florentinischen Bildern oft naiv, mehr nur typisch behandelt sind, erscheinen in den römischen Fresken mit bedeutend besserer, nahezu richtiger Perspektive ausgestattet; köstliche Züge aus dem Leben werden einverwoben und mit feinem Naturgefühl wiedergegeben; die Kolorirung wird wahrer und richtiger. So wird Fiesole zum klassischen Lehrmeister, bei welchem zu lernen ist, wie die wahre kirchliche Kunst gegen keinen wirklichen Fortschritt sich ablehnend stellen soll, wie auch die Renaissance nicht als unkirchlich und als vom Teufel stammend angesehen werden kann, wie aber darauf geachtet werden muß, daß die kirchliche Kunst nichts adoptirt, was ihren Charakter schädigen würde.

In den Lunetten der genannten Kapelle, welche je durch eine Säule halbirt sind, erzählt Fiesole zunächst das Leben des hl. Stephanus. Das erste Bild stellt die Ordination des Diakons durch Petrus dar, und zwar ganz nach dem späteren kirchlichen Ordinationsritus den feierlichsten Moment, die Ueberreichung des Kelches; das Bild wird vielfach irrtümlich als Kommunion des hl. Stephanus bezeichnet. Die Architektur ist reizend; Petrus steht vor einem Ciborienaltar, sechs Apostel assistiren mit andächtiger, inniger Theilnahme. Das hl. Bild führt den Diakon im Beruf, Almosen austheilend, vor. Es ist ein Gottes- und Liebeswerk, das er verrichtet, sagt seine ganze Gestalt und Haltung. Ein Kleriker verliest das Verzeichniß der Armen; die Frau, welche mit ihrem Kinde vor ihm steht, empfängt ihre Gabe mit demütig dankbarer Bescheidenheit, zwei andere gehen zufrieden heim, beglückt bei all dem Druck der Armut, der sichtlich auf ihnen lastet. Sehr lebendig ist die Predigt des hl. Stephanus vor sitzenden Frauen und dahinter stehenden Männern geschildert. Die Frauengruppe

ist mit großer Wahrheit gezeichnet; lebhaftes Denken, tiefes Sinnen, mächtiges Ergreifen, herzliche Nührung — all das weiß der Maler auf den Gesichtern wiederzugeben und zu unterscheiden. Etwas zu mild ist vielleicht das Verhör vor dem Hohenrat gehalten, wo der Hohepriester und die Rathsherren mehr in ernstliches Suchen und Forschen nach Wahrheit vertieft, als von Haß besetzt erscheinen. Und soviel auch Fiesole an technischem Können sich angeeignet hat, dazu reicht seine Kraft noch nicht ganz, die Ausstoßung des Heiligen aus dem Sinedrium und die Steinigung dramatisch gewaltig zu schildern. Die Handlung ist wie plötzlich eingefroren, der Affekt zu Eis erstarrt; die stoßenden und steinwerfenden Männer sehen aus, als wären sie im Moment der That versteinert worden. Doch ist zu bemerken, daß dies Bild zu den stark restaurirten gehört. Unter diesen Lunetten ist die Geschichte und das Martyrium des hl. Laurentius in ähnlicher Weise erzählt. Aus der Diakonatsweihe ist wieder die Darreichung des Kelches und die Berührung desselben mit beiden Händen herausgehoben. Auf dem zweiten Bild überreicht St. Sixtus dem Diakon die Kirchenschäz, den er eben aus der Kammer geholt hat, ehe die Häscher die Thüre desselben erbrecen, und auf dem dritten Bild vertheilt Laurentius diesen Schatz an die Armen in der Kirche. Eben läßt er ein Geldstück einem in die Hand gleiten, der auf Handkrücken sich hergeschleppt hat; ein Blinder sucht tastend mit dem Stab den Weg zum Heiligen; eine Mutter steht mit ihrem Kinde da, demütig wartend, bis die Reihe an sie kommt; eine andere Mutter hat ihr Kind auf dem Arm und ist ein rührendes Bild der Armut und Ergebung und Kindesliebe; zwei Kinder haben ihre Münze schon erhalten, und das eine will sie dem andern aus der Hand nehmen, aber ohne Streit und Bosheit, bloß aus kindlicher Neugier. Man sieht hier, wie Fiesole auch ein Ideal von Bettlern und Bettlerkindern in seiner Seele trug, und wie er genrehafte Züge sich einzumischen erlaubt, wo sie die Schilderung verlangt. Laurentius vor Decius imponirt durch seinen milben und doch so bestimmten und festen Blick, Decius selbst hat

römische Gesichtsbildung. Das letzte Bild: Laurentius auf dem Rost, ist sehr zerstört.

Nehmen wir hiemit Abschied von Fiesole. Wir haben eine schöne Serie seiner unsterblichen Werke kennen gelernt, von welchen die meisten nicht bloß Bewunderung, sondern auch Nachahmung und Reproduktion verdienen, auch zulassen, sobald nur der Sinn und Geist dem Geist Fiesoles sich gleichstimmt und das Bewußtsein beim christlichen Künstler zum Durchbruch kommt, daß letzter Zweck der religiösen Kunst ist: beten zu lehren! —

Zur Geschichte der Glockeninschriften aus dem Bamberger Land.

Von Prof. G. Weber.

(Fortsetzung.)

† S. Laurenti Archidiacone libera nos ab hoste et igne. Johann Conrad Roth goss mich in Vorcheim 1695. Weperbild und St. Laurentius. St. Stephanskirche in B.

† Ad S. Ioannem Evangelistam. Dive Patrone, tua qui toxica voce fugasti, fac mea vox pellat fulgura, damna, neces. Durch das Feuer bin ich geflossen. Johann Conrad Roth hat mich gegossen in Vorcheimb. 1716. St. Johannes der Evangelist. St. Johannesglocke in der St. Jakobskirche zu B.

† Sit nomen domini benedictum. Johann Keller goss mich in Bamberg. 1716.

Gott zu lob und ehr
Je länger mehr und mehr
Las ich mein stimm erschallen
Wider alle donner knallen
Das sie weit von mir weichen.

Jülialkirche zu Effelter.

† Ecce crucem domini fugite partes adversae. Joachimus Keller me fudit Bambergensis 1778. Christus am Kreuz mit Maria und Johannes. Pfarrkirche zu Lahm.

VI. Angabe des Zweckes.

† Vox ego sum vite. Voco vos orare venite. Chorglocke im Dom.

† Hostis vim pello, laudes cieo dare claras clerum cum populo sanctae Kunegundis ad aras. Anno domini 1459. Die sog. Schlafglocke im Dom zu B. Diese Glocke zerprang am 30. Mai 1885; der Umguß geschah am 30. März 1886. Zeht „Apostelglocke“ genannt, trägt sie am oberen Rand die alte Inschrift, unten:

Corpore rupto ivi Phoenix velut ille per ignem;

Det Deus, ut sonitu Pacem tantummodo signem.

A. D. 1886. In der Mitte: IIIS und das Monogramm „Maria“.

- † Defunctos plango, vivos voco, fulgura frango. Anno Domini 1488. Angelusglocke in St. Stephan zu B.
- † Laudo Deum verum, plebem voco, congrego clerum. Anno Domini 1491. Sant Kundasglocke der St. Stephanskirche zu B.
- † Anno Domini 1506. Vivos voco, defunctos plango, fulgura frango. S. Petrus. Mit dessen Bild. Pfarrkirche zu Wachenroth.
- † Mortis ego campana vocor. Sum nuntia lethi. Gratia... defunctis non referenda Dei eccl. (?) Anno 1594. Die für das officium defunctorum bestimmte Glocke im Dom zu B.
- † Deum laudo, mortuos plango et fulgura frango. Hanns Pfeffer in Nürnberg gos mich. 1614. S. Otto Ep. Bambergensis, Ss. Henricus et Cunegundia. Pfarrkirche in Reunborf.
- † Defunctos plango, vivos voco, fulgura frango. Anno 1616 gos mich Hans Kopp in Bamberg. Hl. Jungfrau und hl. Vitus. Pfarrkirche in Burgebrach.
- † Den todtens Leichnam ich beweln. Vertreib ungewitter gross und klein. Die ganz Gemein ruf ich zusamm, Zu betten in Christ nam, Auch anzuhören Gottes wort, Solches wird belohnt hier und dort. Hans Kopp goss mich 1623. Pfarrkirche in Pettstadt.
- † Zur h. Messe ich sie ruffe all den Höchsten anzubetten. In Bamberg goss mich zur obern Pfar anno 1715 Johann Keller. Die Sebastians-Messglocke in der oberen Pfarre zu B.
- † Zur andacht ich sie rufe all, den Höchsten anzubeten. Die fruchten durch mein glockenschal von Doner thue retten. Johann Keller goss mich in Bamberg anno 1716. Viel fruchten ich mach an diesen ort, bey hochzeiten und bey dauffen. Doch fordere manchen fort. derm toth nicht konte entlaufen. Chorglocke in St. Gangolf zu B.
- † Die erste Inschrift mit demselben Jahr und Sieher; dazu der Stifter: G. L. v. R. Oplegiarius (ein Bamberger Domherr. Inhaber einer Cbleu) in Bettstadt. Pfarrkirche daselbst.
- † QVotles ego pVLsor DICas saLVeto Maria. Johann Conrad Roth goss mich und mein Mitconsorten in Vorchheimb. 1718.
- † Ego CoMpatior DesVnChis et tV erga eos benIgnVs esto. Beide in der Pfarrkirche zu Wachenroth.
- † Defunctos plango, vivos voco, fulgura frango. Sub regimine Rmi. D. Hieronymi Abbatis Ebracensis me fudit Joachim Keller Bambergae. Anno 1768. Christus am Kreuz mit Maria und Johannes. Der hl. Jakobus. Pfarrkirche in Burgwindheim.
- † Unter deinen schutz und schirm fliehen wir hl. Gottesgebäerin. Ich rufe zur Anbetung meine guttäter die gemeinden Amlingstatt, Rosdorf, Wernsdorf, Lesau, Friesen.
- † Ich ruf mit meinem clang Arm und reich zusamm Zu feuer und zu noten, Schedlich leut schol man toten. Feuerglocke auf der alten St. Martinskirche zu B. Eine ungewöhnliche Ermahnung (Beziehung auf das Apostelkonzil) bietet die Inschrift:
- † Haltet die Gebott der Aposteln. Act. Ap. 15. 4. v. Unter der Regierung des Fürstbischofs Christoph Franz von Buseck. (1795.) Pfarrkirche zu Amlingstadt.

VII. Angabe von Personen behufs der Zeitbestimmung. Stifter.

- † Bertoldus de Baberch. Armeijünderglöckchen auf dem Rathhaus, im Jahre 1826 zerfchlagen. Wohl aus der Zeit des Fürstbischofs Berthold von Leiningen (1258—1285).
- † Fusa est haec campana tempore Johannis praepositi et Ottonis decani majoris ecclesiae Idibus Augusti anno Domini 1311. Die St. Heinrichsglocke im Dom zu B.
- † Ave Maria gracia plena Dominus tecum benedicta tu in mulieribus. Eustachius Lorberus apud S. Stephanum in Babeberg et novi Monasterii Herbipolensis Canonicus hoc opus fieri fecit. 1567. Die hl. Jungfrau als Himmelkönigin mit dem Jesuskind und das Lorber'sche Wappen. In der Jesuiten-damals noch Karmeliten-Kirche zu B.
- † Als hans hager und steffan ditlein verordnete Kirchenpfeleger gewest sein, ward ich durch ein erbaren rath zu bamberg besolhen zu giessen durch cristof glockengiesser furman (?) Die gemein zu rufen zum word gottes klar. als man zalt nach christi geburt 1572 iar in Nurnberg. Die Messglocke in der alten St. Martinskirche zu B.
- † S. Aegidius ora pro nobis. Soli Deo gloria. Andreas Limmer gos mich zu Cronach 1644. Hl. Aegidius. Auf der anderen Seite das Bamberger Hochstiftswappen. Herr Heinrich Lorber derzeit Pfarrherr. Andreas Ament Schulmeister. Hanns Wagner Schultheis. Thomas Barnickel und Hanns Hofman bede Pfeleger. Pfarrkirche zu Lahm.
- † Ernestus Flemming (protest.) Pfarrer. E. S. A. H. Gottespfeleger. 1655 gos mich Christoph Roth von Nördlingen. Kirche in Oberhöchstadt.
- † Johann Wassermann. Johann Georg Schöpff. Caspar Schobert. Anno 1659 gos mich Hans Heinrich Gleustorf in Vorheim. Pfarrkirche in Gallsenrdorf.
- † Johann Stock. Anno 1659 etc. wie oben. Wohl die Stifter der beiden Glocken.
- † Sancte Aegidi Patronus ecclesiae intercede apud Deum pro nobis miseris Peccatoribus. Bild des hl. Schutzengels. Bey Regierung des Hochwürdigsten Fürsten und Herrn Herrn Philippi Valentini Bischofens zu Bamberg und Ihro M. II. (meiner Herren) Balthasar Herdegen Vic. Gen., R. D. Michael Rebhan Pfarrer in Lahm, Johann Wagner Schultheis, Andreas Barnickel, Leonard Lieb Gotteshaus-Pfeleger. Joseph Etzel gos mich in Vorheim 1665. Pfarrkirche in Lahm.
- † H. Ottilia. Bild derselben. Andreas Klubenspies Schneider 1692. Kapelle in der Wun-derburg zu B.

(Schluß folgt.)

Berichtigung.

Unsere No. 11 enthielt die Ankündigung: „Mit einer Kunstbeilage: Beichtstuhl“, welche auf einem Irrthum beruht, da diese Beilage schon mit No. 10 ausgegeben worden ist.