

Archiv für christliche Kunst.



Herausgegeben

von

Professor Dr. Kieppter.



VIII. Jahrgang.

1890.



Stuttgart.

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

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
589876B
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
B 1951 L

Alle Rechte werden vorbehalten.

Inhalts-Verzeichniß der einzelnen Nummern.

	Seite		Seite
Nr. 1. Abonnements-Einladung	1	Die Permanente Ausstellung von	
Entwurf für eine neue Kirche in		Arbeiten kirchlicher Kunst von	
Pfahlheim bei Ellwangen	1	N. Engler, Stuttgart	63
Die sog. Misericordia- oder Erbärmdebilder	4	Annoucen	64
Der Hirsauer Bilderfries. Erster		Nr. 8. Zum Ausbau des Ulmer Münsters	
Brief	6	(Schluß)	65
Zeitschriftenschau	8	Die religiösen Bilder für die Kin-	
Annoucen	8	der und für das Haus (Fort-	
Nr. 2. Ueberblick über die Resultate der		setzung)	72
kunsthistorischen Lokalforschungen		Albrecht Dürer (Fortsetzung)	75
in Oberschwaben	9	Nr. 9. Die religiösen Bilder für die Kin-	
Die sog. Misericordia- oder Erbärmdebilder	10	der und für das Haus (Fort-	
Der Hirsauer Bilderfries. Zweiter		setzung)	77
Brief	12	Der Hirsauer Bilderfries. Sie-	
Zeitschriftenschau	16	benter Brief	79
Nr. 3. Ueberblick über die Resultate u.		Das neue Krankenhaus der barm-	
(Fortsetzung)	17	herzigen Schwestern in Stutt-	
Der Hirsauer Bilderfries. Dritter		gart	82
Brief	19	Albrecht Dürer (Schluß)	84
Die Kirchenrestauration in St. Chri-		Die Altäre der Heiligkreuzkirche	
stina bei Ravensburg	21	zu Rottweil (Fortsetzung)	85
Lizians Assunta	23	Die Generalversammlung des	
Zeitschriftenschau	24	Kunstvereins der Diözese Ro-	
Annoucen	24	ttenburg am 31. Juli in Ra-	
Nr. 4. Ueberblick über die Resultate u.		vensburg	87
(Schluß)	25	Nr. 10. Die religiösen Bilder für die Kin-	
Der Hirsauer Bilderfries. Vierter		der und für das Haus (Fort-	
Brief	26	setzung)	89
Die Kirchenrestauration in St. Chri-		Bemerkungen über zwei weitere	
stina bei Ravensburg. Schluß		Skulpturen aus der Pfarrkirche	
Die Kapelle des Marienhauses in		in Erisdorf, DL. Tettnang	90
Freiburg i. B.	33	Die Pfarrkirche in Schmiedeh bei	
Ein neues Baumaterial: der Kylv-		Ehingen und deren Restauration	
lith	34	Die Altäre der Heiligkreuzkirche	
Zur Glodentunde	35	zu Rottweil (Fortsetzung)	95
Annoucen	36	Nr. 11. Die religiösen Bilder für die Kin-	
Nr. 5. Die religiösen Bilder für die Kin-		der und für das Haus (Fort-	
der und für das Haus	37	setzung)	97
Der Hirsauer Bilderfries. Fünfter		St. Georg in Legende und bilden-	
Brief	39	der Kunst	100
Die Klosterkirche von Neresheim		Die Pfarrkirche in Schmiedeh bei	
Literatur	42	Ehingen und deren Restauration	
Nr. 6. Die religiösen Bilder für die Kin-		(Schluß)	104
der und für das Haus (Fort-		Die Altäre der Heiligkreuzkirche	
setzung)	45	zu Rottweil (Fortsetzung)	107
Der Hirsauer Bilderfries. Sechster		Nr. 12. Die religiösen Bilder für die Kin-	
Brief	47	der und für das Haus (Schluß)	
Albrecht Dürer, ein Vorbild für		Romanische Kanzel	109
unsere Zeit	52	Die Altäre der Heiligkreuzkirche	
Die Altäre der Heiligkreuzkirche zu		zu Rottweil (Schluß)	111
Rottweil	54	St. Georg in Legende und bilden-	
Literatur	56	der Kunst (Fortsetzung)	113
Nr. 7. Zum Ausbau des Ulmer Münsters		Die zwei klassischen Gemälde in	
Albrecht Dürer (Fortsetzung)	60	der Kirche zu Salach	116
Die Altäre der Heiligkreuzkirche		Annoucen	116
zu Rottweil (Fortsetzung)	61		

5-21-57 H Tisch

Alphabetisches Sach- und Namen-Register.

- Altäre, der Heiligkreuzkirche zu Rottweil 54 ff.
 Ausstellung, permanente in Stuttgart 63.
 Bilder, religiöse für die Kinder und für das Haus 37 ff.; Aufgabe und Zweck derselben 46 ff.; notwendige Eigenschaften 72 ff.; Bezugsquellen 89 ff.; unpassende B. 97; französische B. 98.
 Bod, symbolische Bedeutung 39.
 Diözesankunstverein, Generalversammlung 87.
 Drache 113.
 Dürex, Albrecht 54 ff.
 Engler, Permanente Ausstellung 63 ff.
 Erbarmdebilder 4 ff.
 Eris Kirch, Skulpturen 90.
 Fischbachau, Klosterkirche 16.
 Freiburg, Kapelle des Marienhauses 33.
 Fugel, Lizzians Assunta 23.
 Gais, symbolische Bedeutung 47.
 Gemälde in Salach 116.
 Generalversammlung des Kunstvereins 87.
 Georg, St. 100 ff.
 Glodentunde 35.
 Gager, Klosterkirche in Fischbachau 16.
 Hirfauer Bilderfries 6 ff.
 Kanzel, romanische 111.
 Kapelle 33.
 Kellertreter 12.
 Kirchen, einschiffige 1 ff.
 Kirchenschmud von Graus 8.
 Krankenhaus in Stuttgart 82 ff.
 Kreuzfize für das Haus 109.
 Krypta in Schmieden 107.
 Kunstfreund von Alz 8.
 Löwe, symbolische Bedeutung 19 f.
 Madonna von Rösch 83.
 Memmingen, Kunstthätigkeit 10.
 Messe des hl. Gregor 11.
 Misericordienbilder 4 ff.
 Neresheim, Klosterkirche 42.
 Nikolaus-Legende 111.
 Oberschwaben, Kunstthätigkeit 9 ff.
 Ornat, frühgothischer 92.
 Pfahlheim, Kirche 1.
 Quartalschrift, römische 56.
 Ravensburg, Kunstthätigkeit 18.
 Religiöse Bilder 37 ff.
 Restauration, der Kirche von St. Christina 21 ff.; der Kirche von Schmieden 94 ff.
 Révue de l'art chrétien 16.
 Rösch, Madonna 83.
 Rottweil, Heiligkreuzkirche 54 ff.
 Salach, Gemälde 116.
 Salem, Kunstthätigkeit 25.
 St. Christina, Kirchenrestauration 21 ff.
 Schmieden, Kirchenrestauration 94.
 Schönermarkt, Glodentunde 35.
 Sinner, Klosterkirche von Neresheim 42.
 Stuttgart, Ausstellung 63; Krankenhaus 82 ff.
 Symbolische Darstellungen 6 ff.
 Lizzians Assunta 23.
 Tradition und Kunst 74.
 Ulm, Kunstbetrieb im Mittelalter 9; Münsterthurm 57 ff.
 Wandmalereien, gothische 94 ff.
 Württemberg's Kunstdenkmale 44.
 Xyolith 34.
 Zeitschrift für christliche Kunst 8.
 Zimmer schmud, religiöser 109.

Kunst-Beilagen:

- Nr. 1. Kirche von Pfahlheim, Dd. Ellwangen.
 Nr. 2. Romanische Skulpturen am Thurm zu Hirfau.
 Nr. 4. Kapelle für das Marienhaus in Freiburg.
 Nr. 9. Madonna von Rösch.
 Nr. 10. Frühgothischer Ornat.
 Nr. 12. Romanische Kanzel.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

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

Mr. I.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 80 im Stuttg. Bekehlbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Frech. 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.

1890.

Bei Vollendung des siebenten Jahrgangs dieser Zeitschrift ladet die Redaktion zur Erneuerung des Abonnements ein, indem sie die bisherigen Abonnenten bittet, derselben treu zu bleiben und nach Kräften neue Freunde zu gewinnen; namentlich mögen die Mitglieder des Diözesan-Kunstvereins sich des in Sigmaringen gegebenen Versprechens erinnern. Das Organ wird wie bisher sich den wichtigsten praktischen Fragen zuwenden, ohne die Kunstgeschichtsforschung und die Profankunst außer Auge zu lassen. In Aussicht genommen sind für den nächsten Jahrgang hauptsächlich folgende Gegenstände: Fragen der kirchlichen Architektur, Heiligenbilder für Schule und Haus; Fortsetzung der Studien über Paramentik; die verschiedenen Formen des Altars; die Allegorie auf dem Gebiet der Kunst; Satire und Humor im Bereich der religiösen Kunst; Vorführung besonders wichtiger, nicht hinlänglich bekannter Kunstwerke des Landes zc. Sodann soll von nun an fortlaufend über den wichtigsten Inhalt der ersten Kunst-Zeitschriften Bericht gegeben werden. Für Ausstattung des Organs mit Text-Illustrationen, Kunstvorlagen und Textbeilagen wird gesorgt, soweit immer die Mittel reichen.

Entwurf für eine neue Kirche in Pfahlheim bei Ellwangen.

Der Königin der Künste, der Architektur, mögen die ersten Seiten des achten Jahrgangs unserer Zeitschrift eingeräumt sein. Ihre Probleme sind die schwersten und wichtigsten. Die löbende Formel für unsere Bedürfnisse nach dieser Seite hin ist noch so wenig gefunden, daß eben in neuerer Zeit sehr prinzipielle Fragen ganz entgegengesetzte Beantwortungen erfuhren. Die Frage nach dem Stil, ob Cinerals der allgütige, absolut verbindliche anzusetzen, ob nur gewisse Freiheit der Bewegung zu belassen sei, ist momentan etwas zurückgetreten; im Vordergrund steht die Frage nach der Anlage und Grundrißbildung: ob dreischiffig, ob einschiffig.

Uns steht es nicht zu, diese weittragende Frage entscheiden zu wollen; wir wagen es nicht einmal, in die Controverse selbst einzutreten und Gründe und Gegengründe abzuwägen. Dagegen machen wir keinen Hehl von unserm Verfahren in praxi und von den Grundsätzen, die uns hiebei leiten. Wo immer wir gefragt und gehört werden, widerraten wir für Dorfkirchen durchschnit-

licher Größe (d. h. in Gemeinden von 600 bis 1000 Seelen) die dreischiffigen Anlagen, einmal wegen der Kosten, sodann aus einem liturgisch-kirchlichen Grund. Wo jeden Sonn- und Festtag, wie das in unsern Landgemeinden durchaus Sitte ist, die ganze Pfarrgemeinde zu Einem pfarrlichen Hauptgottesdienst mit Predigt und Amt sich versammelt, da ist in der That die innere Raumeinheit der Kirche, welche jedem einzelnen das Hören der Predigt und den Blick auf den Altar ermöglicht, ein nicht zu unterschätzendes hohes Gut. Es ist nicht abzusehen, warum man ohne Noth der Gemeinde dies Gut nehmen sollte; bloße Stilrückzichten würden es noch nicht rechtfertigen, umsoweniger als man Dreischiffigkeit weder für ein absolutes Postulat des gothischen noch des romanischen Stils erweisen kann.

Dies der Grund, warum wir für die genannten Fälle durchweg der einschiffigen Anlage das Wort reden. Die Nothwendigkeit einer Breiteentwicklung von bis zu 13, ja mehr Meter ließe sich auch bei einschiffiger Anlage immer noch bewältigen; Schwierigkeit würde nur eine massive Einwölbung bereiten, an die aber in den vor-

ausgefekten Fällen zum voraus nicht gedacht werden kann; Holzdecken können nicht nur in solcher Breite gelegt, sondern auch durch Hinaufziehung in die Dachkonstruktion und feste Verankerung mit ihr aus flachen zu wirksam gebrochenen und gegliederten, leicht zu ornamentirenden gestaltet werden. Freilich das Dach wird außen immer eine etwas unförmliche Masse vorstellen, aber hier muß man sich eben mit dem omnis decus ab intus trösten.

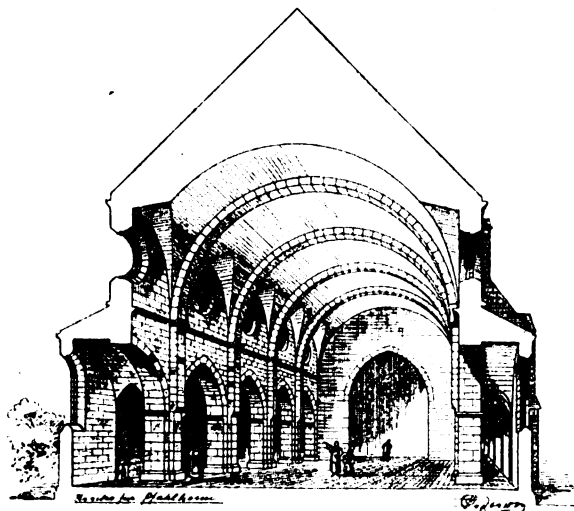
Wo nun allerdings nicht äußerste Sparsamkeit geboten ist, oder wo die Raumansprüche sich noch mehr steigern, wird sich wohl der Wunsch, und dann auch die Nothwendigkeit eines reicheren und festeren architektonischen Gefüges einstellen. Dem kann Rechnung getragen werden, ohne daß man das Prinzip der Raumeinheit verläßt und ohne daß man zur Dreischiffanlage fortschreitet, dadurch nämlich, daß man dem Schiff beiderseits Kapellen anfügt. Mit vollstem Recht ist diese Grundrißbildung neuerdings warm empfohlen worden. Sie bietet vielen Gewinn: würdige Stätten für Nebenaltäre und Beichtstühle, architektonische Bereicherung, große Erleichterung in der Einwölbung oder Eindeckung des Schiffes, sei es nun, daß die Kapellen mit dem Schiff ganz oder beinahe gleich hoch sind und ein gemeinsames Dach haben, sei es, daß sie erheblich niedriger gehalten, mit Pultdächern gedeckt werden und über sich Oberlichtern Raum geben. Bei letzterer Anlage, die, wie man sieht, der dreischiffigen sich bereits nähert, gewinnt namentlich auch das Äußere erheblich an monumentaler Wirkung. Die Bedenken gegen diese Grundrißbildung sind lediglich von keinem Belang, am wenigsten die, welche in derselben eine Neologie wittern. Der verdiente Konservator Graus, Redakteur des Grazer „Kirchenschmuck“, hat in einer Serie von Artikeln im vorigen Jahrgang seiner Zeitschrift den Beweis erbracht, wie jene Anlage in Frankreich, Spanien, Italien und Deutschland vom romanischen Stil an sich durch die ganze Gothik hindurch verfolgen lasse.

Nur ein Bedenken hält uns ab, für unsere gewöhnlichen Dorfkirchenbauten das genannte System, ein Schiff mit beiderseits durch Einziehung der Streben gewonnenen Nebenkapellen, zu empfehlen, der

Zweifel nämlich, ob in Kirchen dieser Art alle jene Kapellenräume so nutzreich sich verwenden lassen, daß die Kosten, welche sie verursachen, sich ganz rentieren. Wir gewinnen bei einer Dorfkirche für eine Gemeinde von ca. 1000 Seelen auf beiden Seiten etwa 5—6 Kapellen. Die beiden Seitenaltäre stehen rechts und links vom Chorbogen; zwei Kapellen lassen sich für Beichtstühle, eine für den Taufstein recht gut verwerten. Aber die Übrigen? Für Bänke bieten sie nicht viel Raum, und der Raum, den sie bieten, ist wieder für Hören und Sehen nicht günstig. Freilich in Städten, in Kirchen mit mehreren Altären und Geistlichen verhält es sich anders, und wo man auch bei Dorfkirchen sich nicht nur auf das Nothwendige beschränken muß, werden derartige Nebenräume recht gute Anwendung finden können.

Wo so viele Kapellenräume als Luxus erscheinen, da ließe sich nun bei ganz gleicher Anlage der beiderseitig gewonnene Nebenraum sehr nutzbar und praktisch verwerten dadurch, daß man in denselben den Seitengang verlegt. Einen Blick auf den Grundriß und Querschnitt der Beilage wird das alsbald klar machen. Die beiden Seitenräume sind sehr niedrig gehalten und mit eigenen Pultdächern gedeckt; auch sie sind nur gebildet durch Erbreiterung und Einziehung der Streben; nun sind aber die Strebemauern je mit einem mäßig hohen, spitzbogigen Durchgang durchbrochen. Von einer zur andern ist eine der Linie der Arkadenbögen folgende, die ganze Breite des Seitenbaues füllende Halbkreiswölbung geführt. So ist den Anbauten die Funktion zugeheilt, die Seitengänge aufzunehmen, und wir haben den Vortheil, nunmehr den ganzen Raum des Langhauses (nach Legung des Mittelgangs) inklusive der Zwischenräume zwischen den Pfeilern für das Stuhlsystem verwenden zu können. Diese Verwendung bringt uns für die in Frage stehenden Dorfkirchen mehr Gewinn als Kapellenreihen zu beiden Seiten.

Die Erlaubtheit einer solchen Anlage kann keinem Zweifel unterliegen, ihre architektonische Wirkung ebensowenig. Letztere ist schon aus der Beilage und aus der hier folgenden perspektivischen Innenansicht abzunehmen. Zur näheren Erklärung sei Folgendes beigefügt.



Der Pfarrort Pfahlheim zählt mit seinen Filialen 1100 Seelen. Die bisherige Kirche zum hl. Nikolaus, deren Schiff 16 m lang, 9 m breit, 5,5 m hoch ist, mit einem 7,10 m breiten Chor, fast bloß-etwa die Hälfte der Kirchgänger. Chor und Thurm sind gut gebaut und mit Quadern verkleidet. Dieselben sollen also erhalten bleiben und sind in den neuen Plan herübergenommen; der Chor wird auf ca. 10 m erhöht und, um die Anschüftung von Streben zu umgehen, mit flacher Holzdecke versehen; die bisherige Sakristei im Untergeschoß des Thurms soll künftighin als Beichtkapelle und Paramententammer dienen, eine neue Sakristei südlich angebaut werden. Die Baukasse ist mit 80 000 Mk. gefüllt, — eine Summe, welche erlaubt, neben dem absolut Nothwendigen auch das künstlerische wohl noch zum Recht kommen zu lassen, welche aber zu niedrig ist, um irgend welchen Luxus an Ornamenten und unwesentlichen Nieraten zu gestatten.

Gewiß hat der Architekt mit vollem Recht und gutem Takt unter diesen Verhältnissen sich für die Wahl des Uebergangsstils aus dem Romanischen ins Gothische entschlossen; denn dieser Stil sichert bei richtiger Handhabung monumentale Wirkung und kann der Dekoration entbehren. Alle Profilierung durch Säulen, Rundstäbe, Kehlen ist grundsätzlich vermieden. Die Blenden, die Arkaturen, die Fenster und Portale sind lediglich rechtwinklig abgetreppert oder einfach abgeschragt, sämtliche Horizontalgesimse durch einfache Schrägen gebildet. Niemand wird

aber in diesem Plan das Ornament vermessen und niemand wird sich der gewaltigen Wirkung dieser Architektur zu entziehen vermögen, deren Verhältnisse nur die Meisterhand so glücklich zu stimmen vermochte. Man sieht nun hier, welche bedeutame Bereicherung und Belebung die einschiffige Anlage durch die angefügten gewölbten Gänge erfährt, sowohl im Aeußern als im Innern. Der Halle verleihen die Arkaden auf ihren massigen Pfeilern, die Blicke in die Nebengänge mit ihren Halbkreisgewölben und spitzbogigen Durchgängen eine wohlthuend lebensvolle Gestaltung und eine Schönheit, die mit ernstester Würde gepaart ist. Der majestätische Eindruck wird wesentlich erhöht durch das Tonnengewölbe mit seinen starken Quergurten und mit Stützkappen für die mit Recht rund belassenen und alles Maßwerks entbehrenden Oberlichter, welche den Hauptlichtstrom ins Innere leiten. Freilich wird noch nicht ganz sicher sein, ob die Bau- summe die projektierte massive Wölbung gestattet, so sehr dieselbe zu wünschen wäre. Genaue Berechnung der Kosten wird das ausweisen; müßte hiervon abgesehen werden, so wird sich auch ein monumentales Holztonnengewölbe wohl verbieten, da ein solches nicht wesentlich niedriger zu stehen käme. Das wohlfeilste wäre dann ein Putzgewölbe, aber vorzuziehen doch wohl eine steigende Holzdecke zwischen massiven Gurtbögen nach Art der Eindeckung der alten Basiliken. Wird massiv eingewölbt, so wird vollends klar, welcher wichtiger Faktor die seitlichen Anbauten sind; sie stellen dann die mächtigen Widerlager gegen den Gewölbedruck dar und es können über den Pultdächern die Streben bedeutend eingezogen werden.

Was die Fassade anlangt, so wird sie in Wirklichkeit noch einfacher erscheinen, als auf dem Bilde, deswegen weil als eigentliche Ornamente bloß Bogenblenden fungiren. Unter der Empore ist ein kleiner Vorraum geschaffen mit zwei Kapellen zur Seite; die eine kann einen Beichtstuhl aufnehmen, die andere hat an Stelle einer Kapelle zu treten, die neben der alten Kirche steht und dem Neubau zum Opfer fallen muß.

Die Maße des Baues sind der Beilage zu entnehmen. Er gewährt im Schiff 480 Plätze für Erwachsene, 200 für Schulkinder, im Chor 20 Plätze, auf der Orgel-empore 20, daneben noch 100 Sitzplätze rechts und links von der Orgel, im Ganzen 620 Sitzplätze für Erwachsene, 200 für Kinder. Die Kosten des Neubaus betragen nach vorläufiger summarischer Berechnung ca. 78 000 Mk.

Der Bericht über den gelungenen Plan, zu welchem man den Meister beglückwünschen darf, kann mit der sehr erfreulichen Nachricht geschlossen werden, daß der Stiftungsrath in Pfahlheim am 19. November v. J. den Beschluß gefaßt hat, den Entwurf des Herrn Architect Cades von Stuttgart — er ist der Meister — ausführen zu lassen und die Bauoberleitung diesem Herrn zu übertragen.

Die sog. Misericordia- oder Erbärmde-Bilder.

Von Pfr. Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Die älteste christliche Kunst und besonders die des Mittelalters hat den Heiland in den verschiedensten Phasen seines Leidens dargestellt; sie verfolgt ihn mit ihrer Zeichnung vom Oelberg an bis zur Grablegung und über diese hinaus. Selbst solche Vorkommnisse, die nicht in der hl. Schrift verzeichnet sind, gleichwohl aber mit Recht von der gesammten christlichen Tradition als geschehen angenommen werden, hat sie oft ins einzelste ausgemalt und ausgemeißelt. Das Mittelalter aber hat dazu nun noch ein Bild erfunden, in welchem gleichsam wie in einem Compendium die gesammte Passions- und Todesgeschichte des Herrn zusammengefaßt und in einer einzigen Darstellung geschildert wird: wir könnten dieses Bild, in welchem die ganze Tiefe der Schmach und Erniedrigung des leidenden Heilandes, aber auch seine göttliche Hoheit und Ergebenheit ausgebrückt ist, das Porträt des leidenden Heilandes nennen. Dieses Porträt finden wir in fast allen Epochen der christlichen Kunst und in den verschiedensten Variationen; besonders beliebt aber war es im Mittelalter, doch auch bis in die neuere Zeit hat es sich erhalten. Mit Bezug auf Ps. 98, 1:

„Misericordias domini in aeternum cantabo“ werden diese Bilder — besonders Holzschnittbilder des späteren Mittelalters — Misericordia- oder Erbärmde-Bilder genannt. Es sollte aber durch dieselben nicht etwa die Barmherzigkeit, die der Herr durch sein Leiden erweckt hat, gezeigt, also nicht so fast unser inniges Mit-leiden mit dem leidenden Heiland hervorgerufen werden — denn dazu bediente sich das Mittelalter einer weit kräftigeren Sprache in den eigentlichen Passionsbildern, — sondern es sollte durch diese Bilder diejenige Barmherzigkeit Gottes dem betrachtenden Herzen nahe gelegt werden, die der Heiland durch sein Leiden und Sterben an uns sündigen Menschen geübt hat. Nicht so fast Mitleiden, als vielmehr Freude und Trost sollte in dem Betrachter wachgerufen werden, sein Herz sollte dahin erwärmt werden, mit dem königlichen Sängler in den Preis der göttlichen Barmherzigkeit einzustimmen: misericordias domini in aeternum cantabo!

Diese Bildchen sind in mancher Hinsicht den Ecce-homo-Darstellungen ähnlich, dürfen aber nicht mit ihnen verwechselt werden. Wir sehen darauf gewöhnlich Christus mit den Wundmalen, entweder im Mantel frei oder am Fuße des Kreuzes, oder in halber Figur im Grabe stehend, die Hände über einander gelegt oder auf seine Seitenwunde zeigend, umgeben von den Martirerwerkzeugen. Martin Schongauer¹⁾ stellt ihn mit Dornen gekrönt vor, die Hände auf der Brust gekreuzt, zwischen Maria und Johannes stehend (Wartsch 69). Sehr oft hat den „Schmerzensmann“ besonders A. Dürer²⁾ behandelt, sowohl in Kupferstich als im Holzschnitt; hauptsächlich berühmt und gerühmt ist das Titelblatt der kleinen Holzschnitt-Passion, auf dem Christus mit der Dornenkrone, sein Haupt auf die rechte Hand stützend, zusammengekauert auf einem großen Steine sitzt. Diese derbe Dürer'sche Darstellung mag allerdings ihrer Zeit populär gewesen sein, allein das fast unerschöpfliche Lob, das ihr noch in unsern

¹⁾ Vgl. Dr. A. v. Wurzbach, Martin Schongauer, eine kritische Untersuchung seines Lebens und seiner Werke. Wien 1880. S. 94.

²⁾ Dantö, A. Dürer's Schmerzensmann, Budapest 1882. S. 20.

Tagen zu Theil wird, geht zu weit. Wenn der eine ¹⁾ meint, hier sei das „Tiefste, was sich in Inhalt und Ausdruck der Stimmung erreichen läßt“, wenn ein anderer ²⁾ „das arma virumque cano Virgils“ als „keine bessere Einleitung eines epischen Gesanges“ bezeichnet als den „in scharf charakteristischen Zügen von Dürer verkörperten Held seiner Erzählung“, und wenn wieder ein anderer ³⁾ das Blatt „zu dem Durchbachtesten und tiefst Empfundnen, was unser Meister geleistet“, rechnet, so sind das Uebertreibungen und dem Steckenpferde der Detailforschungen zu gute zu halten. Zugleich liegt hierin die mißverständene Auffassung der Darstellung überhaupt. Eine nüchterne und christliche Kunstanschauung kann in diesem Schmerzensmanne keine höhere, ideale Schönheit erkennen; in solcher Situation, die einem Menschen ähnlich ist, der an seinem Schicksale verzweifelt, können wir uns den freiwillig leidenden, vollständig gottergebenen Heiland nicht denken, abgesehen von der völlig unästhetischen, äußeren Erscheinung des Bildes. Wenn W. Grimm über Dürers Veronika- und Ecce-homo-Bilder überhaupt urtheilt: „In den Holzschnitten, die wenige und harte Umrisse verlangen, hat er vorzugsweise den Typus beibehalten, aber den herben und ungefälligen; in den Kupferstichen sucht er mehr gemeine Naturwahrheit, die oft unschön ist“⁴⁾, so können wir dieses Urtheil nicht, wie Danko ⁵⁾ thut, als unbegründet bezeichnen. Ein vollgiltiges Zeugnis hiefür ist gerade die unzweifelhaft A. Dürer zuzuschreibende Zeichnung des Schmerzensmannes, die im Besitze des Herrn Danko selbst sich befindet und in seiner oben angegebenen Schrift ⁶⁾ abgebildet und beschrieben ist. Das Bildchen ist auch für den Dürerforscher gewiß höchst interessant, aber schön und nachahmungswürdig als Andachtsbild wäre es nicht; das christlich-ästhetische Gefühl unseres

heutigen Volkes würde sich entschieden dagegen sträuben, und mit Recht.

Dieses Bild des Schmerzensmannes wurde häufig, wie man besonders aus den im 15. Jahrhundert angefertigten Holzschnitten und Kupferstichen erkennen kann, entweder mit sämtlichen Marterwerkzeugen Christi oder doch mit einer großen Anzahl derselben, oft auch mit den Porträts der bei seiner Marter aktiv theilgenommenen Personen, umgeben und man nannte dann eine solche Darstellung Waffen oder Wappen Christi (arma Christi, onseren wapenen). Die Einführung dieser Bilder hängt wohl unzweifelhaft mit der Einführung jener Feste zusammen, die zu Ehren einzelner Leidenswerkzeuge Christi, besonders der sog. großen Passionsreliquien, wie z. B. der Dornenkrone, der Lanze, der Nägel u. s. w., seit dem 14. Jahrhundert auch in Deutschland gefeiert werden. In den Hymnen auf jene Feste werden die Leidenswerkzeuge ausdrücklich als „arma Christi“ oder „arma Domini“ bezeichnet. So beginnt z. B. der Hymnus zur Matutin auf das Fest der Lanze und der Nägel: (Aliqua fer. VI. p. dom. in alb.):

•Paschali júbilo sonent praeconia
 Armorum Domini, per quae victoria
 Venit Christicolis: sint in memoria
 Crux, et Clavi, et Lanceae.

Auf dasselbe Fest dagegen schließt der Hymnus ad Laudes:

•Precamur, Auctor omnium,
 Tu nostra sis refectio:
 Tuorum perque meritum
 Armorum sis protectio.*

Schon die gothische Periode Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts kennt solche Wappenbilder Christi. So sieht man auf einer Tafel des Wallraf-Richartz-Museums zu Köln (Nr. 35) neben zahlreichen anderen Darstellungen in der Mitte auf einem vierfach größeren Raume, als die übrigen Einteilungen zeigen, den Heiland am Kreuze, neben ihm zu beiden Seiten aber Embleme der Leidensgeschichte, worin Schweißtuch, Messer, Gewand, Würfel, Petruskopf mit dem Hahn, Zange, Hammer, Leiter u. s. w. und dazu noch Christus in einem Kasten stehend mit der Dornenkrone. Ausdrücklich als »arma Christi«, als „Waffen Christi“, werden diese Bilder im sog. Heilsspiegel (speculum humanae salvationis), einem

¹⁾ Gohtho, Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei. Berlin 1842, I. 118.

²⁾ Springer, Bilder aus der neuern Kunstgeschichte, Bonn 1867, S. 197.

³⁾ A. Ege, Erläuterungen S. 18.

⁴⁾ Die Sage vom Ursprung der Christusbilder, Abhandlung der Berl. Akad. Phil. Hist. Cl. 1842 S. 167.

⁵⁾ A. a. D. S. 18.

⁶⁾ A. a. D. S. 27.

aus dem 14. Jahrhundert stammenden Bilderbuche, genannt. Besonders ist es das Kreuz, das hier unter den sämtlichen Leidenswerkzeugen Christi die vornehmste Stelle einnimmt. Wir sehen hier in einem Bilde, das Christum bei seinem Hinabsteigen zur Vorhölle darstellt, wie der Satan sich dem Herrn entgegenstellt, um als der starke Bewaffnete sein Reich zu verteidigen, wie aber Christus, der Stärkere, ihn überwindet. Die Waffe ist das Kreuz, das Christus mit der rechten Hand hält und dessen unteren Theil er dem Satan in den Rücken stößt. Ein anderes Bild daselbst zeigt nicht bloß das Kreuz, sondern auch andere Leidenswerkzeuge und zwar unter dem Namen »arma Christi«. Es ist hier die hl. Jungfrau vorgestellt. Ihr zur Seite sieht man das Kreuz, an demselben die Dornenkrone, die Nägel und die Würfel. Neben dem Kreuze befinden sich die Geißelsäule mit den Banden, der Hammer, die Zange, der Speer, die Fackel, das Wassergefäß und der Stab zum Eindrücken der Dornenkrone. Maria trägt in der linken Hand die Geißel, mit der rechten hält sie eine Ruthe, sowie das Rohr mit dem Schwamm. Das untere Ende des Rohres stößt Maria dem zu ihren Füßen liegenden Teufel in den Rücken. Unter dem Bilde ist zu lesen: »Armis passionis Christi Maria se armavit, quando contra dyabolum ad pugnam se praeparavit.«

Diese „Wappen Christi“ sehen wir auch in größerer oder geringerer Zahl an den sog. Passionssäulen, d. h. an den Darstellungen der Säule, an welcher Christus geißelt wurde, abgebildet. Die Marterwerkzeuge oder sonstigen Embleme des Leidens Christi verzieren hier gewöhnlich den Schaft, während oben auf der Säule der Hahn Petri sitzt. (Schluß f.)

Der Hirsauer Bilderfries.¹⁾

Briefe an einen Alterthümmler von Stadtpfarrer Eug. Keppler in Freudenstadt.

Erster Brief.

Was sieht Sie an? Was für ein finsterner Geist treibt Sie, mir so in der

¹⁾ Die Beilage zur nächsten Nummer wird eine Abbildung des ganzen Frieses bringen nach einer Aufnahme von Herrn Zeichenlehrer C. Dinkelader.

Seele wehe zu thun? Ich hat um Brot und Sie reichten mir einen Stein; ich bat Sie um Ihre Mithilfe zur Erforschung eines Thatbestands, wofür ein Einzelner nicht genügt, um einige zuverlässige Angaben, die zusammengenommen mit meinen eigenen Beobachtungen vielleicht feste Anhaltspunkte abgeben könnten, um endlich einmal jenen seltsamen Gebilden auf den Zahn fühlen zu können, die wie ein Fragezeichen aus grauer Vorzeit uns anschauen; ich fragte Sie, was es mit den Löwen, den Böcken, den drei beharteten Männern, dem Rad und der Jungfrau am Friesse des romanischen Thurmes von Hirsau auf sich habe; und was thun Sie, Herzloser? Sie schicken mir in neuer Aufwärmung und dazu in konzentrirter Dichtigkeit all das tolle Zeug zu, welches Unkenntniß und Oberflächlichkeit im Bunde mit zügelloser Einbildungskraft und fester Behauptungssucht jemals ausgeheckt und mit der lächerlichen Annäherung in Umlauf gesetzt haben, auf diese Weise altehrwürdige Geheimnisse zu enthüllen, welche durch derlei läppische Annäherungsversuche zurückgeschreckt, nur desto tiefer wieder in ihr unerforschtes Dunkel untertauchen! Verblaßt sind nun mit einemmal die leisen Ahnungen eines tiefen Sinnes, die gleich Schemen vor meinem geistigen Auge aufzubämmern begannen; zerstoben sind die dünnen Gedankenspänen, welche schon die urthümlichen Gestalten zu umspinnen und zu einem inneren Zusammenhang zu verbinden schienen. Die Hoffnung auf eine gezielte Lösung des Räthfels ist wieder einmal vertagt; so fremd, so unverständlich wie nur je starren die stummen Zeugen längst vergangener Zeiten auf mich hernieder — und Sie stehen, schadenfroh die Hände reibend, zur Seite und fragen mich zum Hohn, „was ich dazu sage“. Als ob da noch etwas zu sagen wäre, wenn einer (wie Sie mir melden) ein Rad, das übrigens mit einem Mühlrad entfernt keine Aehnlichkeit hat, ohne jeden Grund auf die Hirsauer Mühle deutet, die der Sage nach die Geburtsstätte des späteren Kaisers Heinrich III. sein soll: welche Sage übrigens den Erbauern des Thurmes kaum bekannt gewesen sein kann und jedenfalls erst ein Jahrhundert nachher in schriftlichen Meldungen vorkommt, vgl. Kläiber, Hir-

sau S. 81: und welcher Kaiser mit dem Kloster Hirsau so wenig zu thun hat als ein homerischer Held! Oder wenn ein „Erlärer“ vor einem roh gemeißelten Frauenbild entzückt ausruft: Heureka! Hier ist ja der in der Mühle geborene Knabe selbst! — während dasselbe Frauenbild sonst wieder nach Bedarf bald einen Mönch vorstellen soll, bald eine Jungfrau, die einen Retter zu Hilfe ruft — der gar nicht da ist! Wenn von drei tragenden Männern von ganz gleichem Typus der eine als „eine Art Atlas“ aufgefaßt wird, während der andere, welcher doch ebenso trägt, jetzt als Seher die Weissagung des Isaias erfüllt sieht von dem Knaben, der „Kälber, Löwen und Schafe zusammen weidet“, jetzt wieder von demselben Ausleger als dieser glückliche Knabe selber gedeutet wird, obwohl er, wie Figura zeigt, ein härtiger Alter ist!) Wenn ein andermal in dem genannten Triumvirat der Baumeister, der Abt und der Blinde der Aureliuslegende gefunden wird; letzterer in der Figur, welche die Hand an die Stirne legt, als ob das nicht auch ein Sehender thun könnte, und als ob der Blinde der Aureliuslegende in irgend einem Zusammenhang mit Thurm oder Kloster stände! Wenn Böcke, so deutlich wie sie je im Buche stehen, sich gefallen lassen müssen, als „Kälber, Widder und zahme Lämmer“ verzollt zu werden, namentlich aber als Hirsche, denn, da das Kloster Hirsau heißt, muß doch sein Thurm ganz nothwendig das Bild eines Hirschen tragen! Ein trefflicher Grund, nicht wahr!

1) Wie es nichts gibt, was diese „Erlärer“ nicht zusammenzureimen verständen, zeigt folgende Stelle aus Steg, Kloster Hirsau, S. 288: „Auch den Widern auf der Westseite fehlt es nicht an tieferem symbolischem Gehalt. Einer, dem die Augen geöffnet sind, sieht, mit hellem Blick in die Zukunft, am Abend die Zeit kommen, da das Wort des Propheten Isaias erfüllt wird: Ein kleiner Knabe wird Kälber u. s. w., und schon liegen sie friedlich unter seinen Füßen beieinander. Das ist die Zeit der Vollendung des Reiches Gottes, der triumphirenden Kirche; dann wird Eine Herde und Ein Hirt sein. Denkt man an das tausendjährige Reich, so kann die härtige Figur einen Knaben vorstellen; denn bei tausendjähriger Dauer eines Menschenlebens stehen Leute von hundert Jahren im Knabenalter. So wahrscheinlich ist es zu verstehen, wenn es in einem Gedichte über Hirsau heißt, daß dann ein hundertjähriger Knabe Lämmer weide neben zahmen Widern.“

Was ich zu all dem sage, wollen Sie wissen? — Daß es zweierlei ist, das Alterthum erklären und — es mißhandeln; daß, wenn einer in der Oberfläche einer Sache herumwühlt, er ihr Inneres beschreiben noch nicht versteht; daß ein echter Alterthümer nie sich vermißt, sagen zu wollen, was ein Ding bedeute, ehe er so deutlich als möglich weiß, was es ist; daß zwar ein träumender Pharao das bekannte Gesicht hatte, daß es aber eines wachenden Joseph bedurfte, um dasselbe zu deuten! Aber der träumende Pharao sah wenigstens, was er sah, deutlich und erzählte seinen Traum erst, nachdem er sich klar darüber war, was er gesehen. Solche Ausleger aber, wie Sie mir dieselben auf den Hals hegen, wissen gar nicht, um was es sich handelt und exegetiren blindlings darauf los wie jener „Naturkenner“ in dem köstlichen Gedicht von Kopisch:

„Seid still! und ich erklär' es bald:
Das Thier kommt aus dem grünen Wald,
Der grüne Wald ist selber grün,
Davon ist auch das Thier so grün, so grüne!
So grüne, denn es lebt darin von eitel
grünem Laube
Und — wenn es nicht ein Hirschbock ist —
ist's eine Turkeltaube.“

Da hub der Hant
Den Schulz auf Schultern auf.
Sie riefen: Das ist unser Mann,
Der jeglich Ding erklären kann,
Er kennt und nennt es Fed und kühn,
Kein Kreatur ist ihm zu grün, zu grüne!“

Ist das nicht treffend? Und was sagen Sie von diesem Schulzen? Beantworten Sie sich dies, und Sie haben auch die Antwort auf Ihre Frage, was ich von Ihren Auslegern halte und von Ihnen selbst! Ja, auch von Ihnen, mein Herr, denn Sie haben sich zum Interpreten jener erniedrigt. Was wollen Sie machen, wenn ich Sie in Zukunft auch zu jenen zähle, als deren Ur- und Ebenbild wir den „Naturkenner“ von Kopisch bewundern?

Sie selbst haben sich zum Mitschuldigen derselben gemacht! Sie finden dies unbillig? Sie verwahren sich? Ja, Sie hätten wohl lieber mich in jener Gesellschaft gesehen! Gestehen Sie es nur! Oder ich will Ihnen etwas gestehen. Es ist ein Verdacht, der mich gleich von Anfang beim Lesen ihres fragwürdigen Schrei-

bens beschlich, der Verdacht nämlich, daß Sie mich herauslocken und in Verlegenheit bringen wollten. Welchen Sinn könnte es sonst haben, mich zu fragen, was ich davon halte? Wen was denn? Von ihren Mittheilungen? Oder von dem Silberfries auf welchen sie sich beziehen? Oder von beiden? Nicht wahr, Sie wollten mich reizen, eine Deutung zu verbrecchen, die der mir von Ihnen vorgelegten würdig wäre — natürlich um sie nachher gegen mich auszubenten? Aber Sie sollen mich nicht fangen! Ich werde Ihnen schreiben, ja, was ich von dem räthselhaften Bildwerk halte; aber erst, nachdem ich es wiederholt werde erforscht, und nachdem Sie es erforscht haben werden. So stelle ich denn an Sie die erneute Bitte, so gut als möglich den Sachverhalt feststellen zu wollen, um den es sich handelt. So allein werden Sie den durch Ihre Schuld getrübeten Himmel zwischen uns beiden wieder heitern und zugleich das crimen laesae archaeologiae sühnen, das Sie durch Nachschreiben und Verbreiten von so unreifen, die christliche Alterthumskunde schädigenden Leistungen begangen haben! —

(Fortsetzung folgt.)

Zeitschriftenchau.

An erster Stelle ist unser erstes und größtes Kunstorgan, die Zeitschrift für christliche Kunst, redigirt von Alexander Schnü tgen, Domkapitular in Köln, aufzuführen, welche ihren ersten Jahrgang vollendet, den zweiten bis zum 9. Heft geführt hat. Es ist ein reiches archäologisches und kunsthistorisches Material, das hier aufgesammelt und meist trefflich verarbeitet vorliegt. Für unsere Leser mag das hervorgehoben werden, was sich am nächsten mit der Praxis berührt und was speziell auf unser Land Bezug hat. Heft 1 bringt einen Artikel über die Stiftskirche zu St. Amandus in Urach, Heft 12 eine Recension über unsere letzte Vereinsgabe. Sehr wichtig ist in Heft 5 der Artikel von Friedrich Schneider: Unsere Pfarrkirchen und das Bedürfniß unserer Zeit, welcher Gegenartikel von A. Reichensperger und J. Brill Heft 7 und 8 hervorgehoben hat; ersterer tritt für einschiffige Kirchen mit Reihentapellen, letztere für dreischiffige Anlage ein; wir haben die Controverse im ersten Artikel dieses Jahrgangs gestreift. Von Weiffel und Stummel stammt ein instruktiver Artikel über die Farbengebung bei Ausmalung der Kirchen, Heft 9. Eine praktische Anleitung zum Kunststudium gibt Keppler: Wie studiert man Kunst? Heft 10. Im zweiten Jahrgang enthält

Heft 1: technische Mittheilungen über Wandmalerei von Stummel; ebenda ein interessantes Exemplar einer schmiedeeisernen Ranzel in Oberdiebach bei Bacharach; Heft 2 eine Kritik des Entwurfs eines neuen Hochaltars für die Marienkirche in Hannover, von Münzenberger, nebst Replik des Architect Gehl in Hannover in Heft 5; Heft 3 Rathschläge für die Behandlung alter reparaturbedürftiger Edelmetallgefäße von Hermerling; Heft 4 und 5: Reichensperger: die Restaurirung von Kirchen betreffend; Heft 6: Kt, Beobachtungen über kirchliche Wandmalerei; Mengelberg: Alte Orgelgehäuse; Heft 8: Weiffel, Verzierung spätgotischer Gewölbe.

Der Kirchenschmuck, Blätter des christlichen Kunstvereins der Diöcese Sedau, redig. von Joh. Graus 1889. 20. Jahrgang. Das tüchtigste kleinere Organ, sehr sorgfältig redigirt. Einen besonderen Werth erhält dieser Jahrgang durch die ausgedehnten Untersuchungen über die einschiffige Kirche, ihren Ursprung und ihre Ausbildung Nr. 2—9; dieselben sollen, wie wir hören, auch separat herauskommen. Andere interessante Artikel praktischer Richtung: Tabernakel und Altarauffatz Nr. 1; die Darstellung des Herzens Jesu in der bildenden Kunst Nr. 6; die „Briefe an einen Freund über eine Kunstanschauung“ Nr. 4 ff. wenden sich gegen das scharfe Verdict Zaußens über die Renaissance überhaupt.

Der Kunstfreund. Neue Folge, herausg. von Karl Kt und Hans Madelin. 5. Jahrg. 1889, von fast ausschließlich praktischer Haltung, mit der sehr verdienstlichen Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg als Beilage. Jede Nummer bringt eine Menge von Einzelheiten und einen großen Fragekasten mit Fragen und Antworten aus dem ganzen Gebiet der Praxis; manche tüchtige Vorlagen, so für schmiedeeisernen Lichterständler, Schloßschild und Gitter und für ein Kreuzostenforium.

Annoncen.

Viktor Mezger/ Maler,

Assistent des + Herrn Kunstmalers
F. F. Kolb,

hat sich in Ellwangen niedergelassen und empfiehlt sich einer hochwürdigen Geistlichkeit im Restaurieren von Kirchen, Kapellen u., sowie in allen diesbezüglichen Arbeiten. Stilgerechte, solide Ausführung bei mäßigen Preisen.

Wohnung: Schloßvorstadt, Ellwangen a. N.

Hiezu eine Kunstbeilage: Neue Kirche für Pfahlheim.

Außerdem liegt dieser Nummer ein Prospekt bei, behandelnd: „Reifestudien, die Anfänge der christl. Kunst in den Katakomben, von R. Arendt, Staatsarchitekt in Luxemburg.“

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 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. 8. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich. 1890.

Ueberblick über die Resultate der kunsthistorischen Lokalforschungen in Oberschwaben.

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

I. Ulm.

Wie Ulm lange Zeit einer der wichtigsten Centralpunkte der mittelalterlichen Kunstübung für ganz Schwaben war, so hat auch die kunstgeschichtliche Lokalforschung daselbst zuerst eine rühmliche Pflege gefunden. Als die grundlegende Schrift kann gelten: Ulms Kunstleben im Mittelalter von Grüneisen und Mauch 1840. Es ist selbstverständlich, daß die Verfasser derselben, wie sie auch im Vorwort selbst aussprechen, die Arbeiten ihrer Vorgänger benützt haben; die kleine aber gehaltvolle Schrift hat aber das Verdienst, daß sie ein ansprechendes und übersichtliches Gesamtbild von dem Bestand und der Ausdehnung des Kunstbetriebs daselbst bietet. Alle die Coryphäen der Ulmer Schule, sowohl die Baumeister (Enfinger, Böblinger, Engelberger), als die Bildhauer und Maler (die Syrlin; Schühlein, Zeitblom, Schaffner, Acker, Stocker; auch der Glasmaler Wild) finden hier schon eine Besprechung. Auf dieser Grundlage bauten dann die zahlreichen thätigen Mitglieder des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben rüstig weiter. Dürsch in seiner Aesthetik der christlichen Kunst (1854) steht zwar, was die Lokalforschung anbelangt, wesentlich auf dem Standpunkt von Mauch und Grüneisen; sein bedeutendes Verdienst aber, das er mit Hirsch ertheilt, besteht darin, daß sie beide eine große Anzahl von Werken der Kunst aus ganz Schwaben noch ganz zur rechten Zeit gesammelt und gerettet haben. Weiter folgten dann größere Arbeiten von Hasler (Ulms Kunstgeschichte im Mittelalter 1864 nebst vielen Abhandlungen in den

Veröffentlichungen des Ulmer Vereins); Preißel (Ulm und sein Münster, Festschrift 1877 und verschiedene andere Veröffentlichungen); Klemm (Württembergische Baumeister und Bildhauer 1882); Max Bach und verschiedene andere. Keppler in seinem Buch: Württembergs kirchliche Kunstalterthümer 1888 führt eine Menge von neuen Einzelheiten aus allen Landestheilen an, besonders auch die Arbeiten des Kunsthandwerks. Selbstverständlich ist, daß seit dem Erscheinen der Schrift von Mauch und Grüneisen auch die Kritik nicht ruhte und nicht ruhen konnte. Manche Angaben derselben (z. B. über den Jesse Herlen, Martin Schön zc.) wurden verlassen, anderes ergänzt und genauer festgestellt.

Aus allem aber geht hervor, daß der Einfluß des Ulmer Kunstbetriebs sich vorzüglich das Donauthal aufwärts erstreckt haben mußte, also in den Norden und Nordwesten von Oberschwaben. Hier schließt sich eine Reihe von Ortschaften an einander, die heut zu Tage noch Werke von Ulmer Meistern sich bewahrt haben: nämlich Nistissen (Acker), Oberstadien (Syrlin und Stocker), Zwielfaldendorf (Syrlin), Zwielfaldenkloster (Syrlin), Heiligkreuzthal (Schaffner), Ennetach (Syrlin, Schaffner). Sodann mehr in der Richtung nach Süden ist Hürbel, Ob. Viberach, zu verzeichnen, dessen Altar von Zeitblom aus dem Besitz von Eger nach Bukarest kam. Familienmitglieder der Ulmer Baumeister Enfinger und Böblinger waren ferner auch nach Kraus (Kunstdenkmäler von Baden) am Dom in Konstanz beschäftigt und wird die Annahme desselben nicht zu beanstanden sein, daß auch Arbeiten von Schaffner daselbst sich erhalten haben werden.¹⁾

¹⁾ cf. Kraus I. c. S. 167.

Doch war selbst hier in diesem Landstrich, der offenbar für den Verkehr mit Ulm recht günstig gelegen war, der Einfluß der Ulmer Meister nicht ohne alle Konkurrenz von anderwärts geblieben. Beweise dafür sind ein Altarschnitzwerk in Ehingen von Christoph von Urach und die Kirche in Emmetach, die durch Albrecht Georg, wie auch die Kirche in Blaubeuren, die von Peter von Koblenz gebaut wurde (Klemm), beide letztere württembergische Baumeister in Stuttgart. Das sind jedoch nur vereinzelte Fälle; der dominirende Einfluß von Ulm auf die bezeichnete Gegend ist ganz deutlich.

Den Höhepunkt seines Einflusses hatte Ulm am Schlusse des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts; vom Jahr 1520 an ungefähr tritt aber schnell der Verfall ein.

II. Memmingen.

Weiter nach Süd, die Iller aufwärts, verflacht sich der direkte Einfluß des Ulmer Mittelpunktes schneller, als nach Südwest an der Donau aufwärts, und schon in Memmingen vermochten sich zu einer Zeit, da Ulm noch auf seinem Höhepunkt stand, eine Anzahl Künstlerwerkstätten niederzulassen und aufrecht zu erhalten. Allerdings vermochte sich Memmingen selbst dem mächtigen Einfluß von Ulm keineswegs ganz zu entziehen. Ganz deutlich spricht sich dies darin aus, daß der Ulmer Matth. Böblingen den Chor der Martinskirche daselbst baute 1496 (cf. Dr. J. Sighart: Geschichte der bildenden Künste in Bayern, S. 465) und auch die Chorgestühle dieser Kirche weisen indirekt ganz bestimmt auf Ulm hin, wovon unten die Rede sein wird. Allein dessemungeachtet errang sich Memmingen doch eine gewisse Selbständigkeit und namhaften Einfluß. Bedeutungs-voll tritt insbesondere hervor die Malerfamilie Strigel. Es sind schon mehrere Glieder derselben bekannt: Hans, Jvo und besonders Bernhard Strigel. In seinem langen Leben (1460—1528) schuf derselbe zahlreiche Gemälde; seine Hand wurde zuerst unter den Gemälden der Hirscher'schen Sammlung heraus erkannt, weshalb denselben auch Bischer den Meister der Hirscher'schen Sammlung nannte; nachher wurde sein Name von Bode in

Berlin entdeckt. Wir weisen hier nur auf jene Gemälde hin, die sich in Kirchen des württembergischen Oberschwaben vorgefunden haben. Ein Altar mit Flügel bestand sich in Isny. Auf Gemälde von einem andern Flügelaltar ehemals im Kloster Roth weist Bischer in neuester Zeit hin (cf. Allgäuer Geschichtsfreund 1889 S. 84), die er sogar als die besten Werke des Meisters erklärt; sie sind jetzt in Karlsruhe. Es ist zu erwarten, daß durch die verdienstvollen Nachforschungen von Bischer und Baumann noch mehr Licht über diese Meister gefunden wird. Vorerst aber läßt sich schon aus den angeführten Thatfachen entnehmen, daß der Einfluß von Memmingen auf den ganzen Osten des württembergischen Oberschwaben sich geltend machte.

Die sog. Misericordia- oder Erbärmde-Bilder.

Von Pfr. Deßel in St. Christina-Ravensburg.
(Schluß.)

Eine solche spätgothische Passions säule in bemaltem Schnitzwerke befindet sich im Dom von Braunschweig.¹⁾ Wohl am vollständigsten im ganzen Mittelalter sind die „Waffen Christi“ an den Chorstühlen der Klosterkirche zu Berlin aus dem Jahre 1383 in 30 Schnitzbildern dargestellt; wir sehen hier: das Schweißtuch mit dem Antlitz Jesu, ein Zählbrett mit den 30 Silberlingen, eine brennende Fackel (Joh. 18, 3) eine Laterne (ebb.), den Judaskuß (dargestellt durch die beiden Köpfe des Herrn und des Verräters), zwei Ketten, das Schwert des Petrus und das Ohr des Malchus, die Brustbilder des Pilatus und seiner Frau (Matth. 27, 19), den Hahn Petri auf einer Säule, eine offene schlagfertige Hand (Joh. 19, 3), die Brustbilder des Pilatus und Herodes (?), ein Ruthenbündel, eine Geißel, eine Hand voll ausgerauster Haare, die Dornenkrone, zwei Stöcke, das Kreuz (I), einen ausspeienden Kopf, die Hände und das Waschbecken (Matth. 27, 24), Leiter und Stange, Hammer und Bohrer, einen Strick, drei Nägel, die Aufschrift in r i, drei Spielbecher, drei

¹⁾ Abb. bei Otte, kirchl. Kunstarchäologie, Bd. I. S. 370. Fig. 154.

Würfel (ebd. 27, 31), das Rohr mit dem Schwamm, die Lanze und das Herz Jesu, eine Zange, das Grab mit dem Leichentuche (ein offenes Kästchen mit daran hängendem Tuche¹⁾).

Die Wappenbilder Christi haben sich bis auf unsere Zeit erhalten und werden besonders an den eisernen Kreuzen gefunden, wie solche in Süddeutschland und auch in Oesterreich an die Landstraßen gesetzt sind.

Die Darstellungen der „Waffen Christi“ und des leidenden Heilandes werden noch mit einem anderen Bilde in Verbindung gebracht, das im Mittelalter äußerst populär war und uns zahlreich als kleines Andachtsobjekt sowohl in Holzschnitt und Kupferstich als in Tafelbildern begegnet, es ist die sogen. „Messe des hl. Gregorius“. Zu dieser Darstellung kam man nach folgender Legende: Eine Frau, die einer vom Papste Gregorius I. gefeierten heil. Messe beiwohnte, wollte die von demselben konsekrirte und ausgespendete Hostie nicht für den wahren Leib Christi halten, und zwar aus dem Grund, weil sie in der Hostie das von ihr nach damaliger Sitte in die Kirche mitgebrachte und geopfert Brot erkannte. Der heilige Gregor, dem die Frau ihren Zweifel vortrug, flehte nun inständig zum Herrn, er möge seine wirkliche Gegenwart unter der Gestalt des Brotes auf irgend eine Weise offenbaren, damit der Zweifel der Frau behoben und auch die übrigen Anwesenden im Glauben an seine wirkliche Gegenwart unter der Gestalt des Brotes bestärkt würden. Auf das Gebet des hl. Gregor verwandelte sich die Gestalt des Brotes vor den Augen der Anwesenden in den blutenden Leib Christi, der jedoch in kurzer Zeit wieder die Gestalt des Brotes annahm. Dieses Ereignis wurde besonders im späteren Mittelalter unzähligemal in Miniaturen und Holzschnitten dargestellt und zwar in folgender Weise: In der Mitte des Bildes erblickt man einen Altar, an dessen Stufen der hl. Gregorius kniet, bekleidet mit den päpstlichen Gewändern. Auf dem Altartische sieht man den mit der Palla zugedeckten Kelch, aber keine Hostie. Unmittelbar hinter dem Kelch steht Christus,

entweder ganz sichtbar, oder wie er sich bis an die Kniee aus der Grabkiste erhebt. Er ist als Misericordia- oder Erbärmdebild in der oben angegebenen Weise gezeichnet. Hinter Christus erscheint das Kreuz, an dem oft mehrere Leidenswerkzeuge aufgehängt oder auf die obere Fläche des Querbalkens aufgestellt sind. Andere Leidenswerkzeuge sind auch in größerer oder geringerer Anzahl neben dem Kreuze oder an einer Säule angebracht. Immer werden alle diese Leidenswerkzeuge in den Aufschriften oder in den beigefügten Ablaßbriefen „Waffen Christi“ genannt. Aus diesen Ablaßbriefen sieht man zugleich, daß ursprünglich die Worte „Waffen Christi“ und „Wappen Christi“ gleichbedeutend waren. Seit dem 16. Jahrhundert aber ist in Folge veränderter Anordnung der Leidenswerkzeuge, die jetzt vielfach auch auf einem Schilde angebracht werden, ein Unterschied in der Bedeutung des Wortes eingetreten. „Wappen Christi“ werden jetzt eben die Marterwerkzeuge genannt, die auf einem solchen Schilde sich zeigen. Ein ganz schönes und interessantes Beispiel dieser Art ist in die I. Serie „Altdeutscher Bilder, 150 Stück diverse Bilder nach Miniaturen des Mittelalters, Wohlgemuth, A. Dürer, Springinklee, Schöffelin u. A.“, die seiner Zeit Dr. Huttler in Augsburg herausgab, aufgenommen. Wir sehen hier einen Schild dargestellt, der oben einen Helm zeigt u. s. w., den Schild mit reichem, äußerst flott gezeichnetem Lanbornament umgeben. Auf dem Schilde selbst sind die Leidenswerkzeuge Christi dargestellt und zwar erhebt sich in der Mitte desselben das Kreuz, dessen Fuß in der unten angebrachten Grabkiste steht. Das Kreuz ist ein sogen. T-Kreuz, darüber der Schild mit den Buchstaben *in ri*, an den Querbalken lehnen Speer und Schwamm und in der Mitte, wo sich die Balken schneiden, ist die Dornentrone angebracht; unter den Querbalken sind von rechts nach links das Brustbild des Judas mit dem an seinem Halse hängenden Geldbeutel, die Zange, der Hammer, eine Hand, darunter das Wassergefäß; auf dem Rand der Grabkiste steht die Laterne und liegt auf der anderen Seite das Gewand des Herrn, worauf die Würfel. Auf dem Helme steht

¹⁾ Vgl. Otte, I. 541 N. 2.

die Geißelsäule, an welche zwei Bündel Ruthen gebunden sind, während zu oberst der Hahn sitzt. Die ebenso schöne als sinnreiche Anordnung trägt die Unterschrift: REDEMPTORIS. MVNDI. ARMA.

Noch eine eigenthümliche Erscheinung des Mittelalters sind endlich jene Tafelgemälde, in welchen der Heiland, ebenfalls als Misericordiabild, die Kelter tretend, dargestellt ist. Den fleißig in den Schriften der Väter forschenden Kunstfreunden und Künstlern alter Zeit hat dieses tiefsinnige Bild eine Stelle aus Ijaia's (Kap. 63, 3) nach der Erklärung von Cyprian, Origenes u. s. w. diktiert, wo es heißt: „Die Kelter trat ich allein und von den Völkern war Niemand bei mir; ich zertrat sie in meinem Zorne und zerstampfte sie in meinem Grimme und spritzte ihr Blut über meine Kleider und alle meine Gewande besetzte ich.“ Im Orient bekanntlich werden die Trauben mit den Füßen zerstampft, um deren edlen Saft auszupressen, in Folge dessen ein Keltertreter vom rothen Saft ganz geröthet aussieht. So ähnlich überströmt von dem Blute seiner Wunden war Christus in seinem Leiden, ein Anblick, der uns die Barmherzigkeit Jesu vor Augen führen soll, die er durch dieses sein Leiden an uns ausgeübt hat. Eine besonders charakteristische Darstellung in dieser Beziehung finden wir in der sogenannten Ritterkapelle, d. i. in dem schönen Chor der Stifts- oder St. Humbertuskirche zu Ansbach, offenbar von einem der vielen Maler, welche zur Zeit Wohlgeimuths im Frankenland thätig waren. Das tiefsymbolische Gemälde auf Holz wird gegenwärtig in einem Schrein verschlossen und befindet sich an der rechten Seitenwand dieser einstigen Kapelle des Schwänenordens; es mag um das Jahr 1470 entstanden sein. Wir sehen Christus als Schmerzensmann, die Dornenkrone auf dem Haupte und mit Blut überflutet, die Kelter treten. Mit dieser gewöhnlichen Darstellung ist hier aber noch eine andere verbunden, welche so recht deutlich die Barmherzigkeit und Gnade andeuten soll, die Christus uns durch seinen Opfertod erworben hat und die das Bild im eigentlichen Sinne als ein Misericordia- oder

Erbärmdebild erscheinen läßt. Gott der Vater dreht nämlich hier die Kelter, welche den Sohn umgiebt, und wird von der Schmerzensmutter, an deren Brust fünf Schwerter sind, unter dem rechten Ellenbogen unterstützt. Aus der Kelter fallen Hostien hervor, welche der Papst in Kelchen zur Vertheilung unter die Christen auffängt. Die Bedeutung dieser Darstellung ist für den Katholiken natürlich nicht fremd, während man von Seiten protestantischer Beobachter, vorzüglich wohl auch wegen der vorhandenen Gestalt des Papstes, die wundersamsten Erklärungen vernimmt. Dem Papst gegenüber ist ein knieender Geistlicher, der Stifter. In der Luft sind vier schwebende Engel; große lateinische Spruchzettel dienen dazu, die Bedeutung des Mysteriums des Opfertodes Christi, namentlich auch bezüglich des neustamentlichen eucharistischen Opfers näher zu erklären. Das merkwürdige, sinnreiche Bild wird mitunter dem Hans Culmbach zugeschrieben und das Jahr 1473 als seine Entstehungszeit angegeben, allein die zum großen Theile stattgefundenen Uebermalung und Restauration läßt eine sichere Angabe nicht mehr zu.¹⁾

Der Hirsauer Bilderfries.

Von Stadtpfarrer Eug. Keppeler.

Zweiter Brief.

Verzeihen Sie, daß mir im letzten Schreiben manch hartes Wort entschlüpfte! Konnte ich doch damals nicht ahnen, welche glänzende Genugthuung Sie für mich in Bereitschaft hatten. Zwischen ihrer früheren Sendung und Ihrer neuesten, zwischen dem Wirrwarr dort und den glatten, klaren Strichen hier ist ein Unterschied wie zwischen Nacht und Tag: ich kann Ihnen gar nicht sagen, wie sehr Sie mich erleuchtet und erleichtert haben! Nun habe ich nicht mehr die vertracktesten Stellungen nöthig, um dort oben, in einer Höhe von 30—40 Fuß meinen Gegenstand zu erspähen; nun werde ich nicht mehr, im Finstern tappend, mich zum Dachladen des benachbarten Häuschens aufschwingen oder mit der waghalsigen Keugler des Rathhaus

¹⁾ Ueber das Keltertreterbild in Kleinkomburg ist in dieser Zeitschrift 1885 S. 37 berichtet worden.

den nächsten Lindenbaum erklettern müssen, um mir alsbald nach meinem Herabsteigen von einem Kind versichern zu lassen, daß das, was ich oben für eine Gais gehalten, ein richtiges Schwein sei, oder, nach Hause zurückgekehrt zu bemerken, daß ich wieder einmal etwas, das zu beobachten ich hierher gereist, übersehen habe. Nun kann ich, auf ihre Zeichnung gestützt, meine Studien ruhig an meinem Pult fortsetzen. Jetzt soll mir noch einer von Hirschen fabeln! Sehen Sie denn nicht hier die Bocksbärte? werde ich sagen; seit wann tragen denn Hirsche einen Bocksbart? Wollen Sie aber den Bärten nicht trauen, so trauen Sie doch den Hörnern, diesen sichelartig geschwungenen, bis auf die Mitte des Leibes zurückfliegenden Hörnern: Exemplare davon können Sie in jeder Naturgeschichte finden! So wenig aber von Hirschen die Rede ist, ebensowenig von einem die Jungfrau bedräuenden Ungeheuer. Das fragliche Thier erreicht nicht einmal die Größe der Böcke, denn es füllt die Breite des Frieses stehend, wenn auch etwas gegen die Löwenfigur zurückgelehnt, während die andern in gebeugter Stellung ihn ausfüllen. Seine rückläufige Bewegung verräth alles, nur keine kriegerische Gesinnung. Seine Hörner sind kürzer als die der Böcke, dabei aufrecht und (wie bei einer Gemse) oben kreisförmig abgerundet. Der sonstigen Leibesbeschaffenheit nach ist es den übrigen gehörnten Thieren vollständig ähnlich; namentlich scheint es gleich gut im Futter gestanden zu haben; auch trug es wie jene einen Bart. Auf Ihrer Zeichnung ist dieses zwar nicht sichtbar, an der Skulptur selbst aber fehlt an dem verletzten Unterkiefer offenbar ein Stück, und dieses Stück sage ich, war der Bart! Was aber Bart, Hörner und sonstige Gestalt von Böcken hat — letztere hier nicht absolut, sondern relativ verstanden — zugleich aber kleiner ist als ein Bock, kann nur eine Gais sein. Mir scheint, dieses angeklügelte Ungethüm ist eine friedliche Gais! — Wer hat noch nie einen Mönch gesehen? Ich will ihm die Nase darauf stoßen: hier! Er wird dann hoffentlich zugeben, daß das Frauenbild daneben nicht auch einen Mönch vorstellt (aber ebensowenig den Knaben Heinrich), sondern eben eine Frauenfigur,

welche die Hände faltet. Aber sie fleht nicht um Schutz. Gegen wen denn? Ist doch der angebliche Feind (unsere Gais) mit ihr gar nicht zu einer Gruppe vereinigt, sondern durch das dazwischentretende Rad und das Mönchsbild von ihr geschieden. Fleht sie aber nicht um Schutz, so ist auch an keinen Retter zu denken. Nein, diese mehr als kühne Einschlebung eines, das gar nicht da und durch nichts angedeutet ist, erweist sich zum Glück als überflüssig. Sie allein, Sie sind der Ritter, der Sie durch Ihren entschlossenen Stiß wie mit Einem Schlag den Knaben Heinrich entzaubert, die Jungfrau erlöst, die Ungeheuer träumerischer Ausleger aus dem Felde geschlagen, endlich den Augiasstall, in dem Sie kurz zuvor sich noch selbst befanden, wie ein echter Held gereinigt haben!

Doch wo bleibt Ihr Siegesbewußtsein, wenn Sie mich auffordern, „durch eine Beschreibung auf Grund eigener Beobachtungen Ihrer Zeichnung das nöthige Relief zu geben.“ Uha! Sie trauen der Nachhaltigkeit Ihres Sieges nicht. Das Fortleben der „Weinsberger Schlange“, dieses Seitenstücks zur lernäischen, hat Sie wohl stutzig gemacht? Ja, diese Viecher haben ein zähes Leben! Indessen, werden wohl Worte sie bannen können, wenn es Ihr Bild nicht vermag? — Immerhin mag ein Bild mit Worten durchschlagender wirken als ohne, und „durch die Aussage zweier oder dreier Zeugen werde bestätigt jede Sache“. Sind es vollends zwei Alterthümeler, die ein altes Reliquienstück untersucht und, obgleich sie es unabhängig von einander untersucht haben, — doch zu einem übereinstimmenden Ergebniß gelangt sind, dann ist doch gewiß ein fester Grund für die exakte Auslegung, gegen phantastische Ausschreitungen aber ein heilsamer Damm gewonnen. Die Punkte nun, die hier überhaupt ins Spiel kommen können, und in Betreff deren unsere beiderseitigen Wahrnehmungen bis auf eine schon genannte Kleinigkeit und eine noch zu nennende, obwohl kaum nennenswerthe übereinstimmen, sind die folgenden.

In Hirsau besteht von den zwei Thürmen, die einst die Vorhalle der Peterskirche (erbaut unter Abt Wilhelm 1083—1093) einrahmten, nur noch der nördliche. Er

war als Ortsgefängnis unentbehrlich (Klaiber, Hirjau S. 78), sonst wäre auch er der Blünderungssucht der Calwer und der Sparsamkeit jenes Kameralverwalters zum Opfer gefallen, der — es ist noch nicht zu lange her, es war bei Anlegung der Straße nach Wilbbad, seine Bauunternehmer auf die zerstörte Klosterkirche hinwies mit den Worten: „Hier ist euer Steinbruch!“ Die drei freien Seiten dieses bekanntlich quadratischen Thurmes — die vierte (östliche) war durch das anstoßende Dach des Seitenschiffes maskirt — umzieht der durchschnittlich 1 m hohe primitive Bilderfries: also jederseits (als Abschluß des zweiten Stockwerks) eine Reihe rohester Relieffiguren, an beiden Enden durch ruhende Löwen so abgeschlossen, daß je zwei Löwenköpfe von hüben und drüben zusammentreffen und die Ecke bilden. Von dieser Eckverzierung ist auch auf der Ostseite noch ein Anfaß sichtbar, dagegen die Weiterführung des Frieses als gegenstandslos unterlassen worden. Sphynxartig auf ihre ausgestreckten Füße hingelagert, von denen nur die zwei dem Beschauer zugekehrten zum Vorschein kommen, mit fast quadratischen Köpfen, welche die Höhe des Frieses markiren, mit furchtbar gestelzten Zähnen, die Ohren das einmal gesträubt, das anderemal eingezogen, den zungenförmig auslaufenden Schweif als dünnes Band zwischen den Hinterbeinen hindurchgelegt: so sehen diese Thiergestalten so zu sagen wie das Urbild des romanischen Löwentypus aus.

Die Mitte jeder bildergeschmückten Seite zeigt den roh gemeißelten stämmigen Mönch als Träger der Lifene, welche die Wand des dritten Stockwerks in zwei Hälften gliedert. Der Oberleib ragt über die Breite des Frieses herauf. Die Tracht ist die Tunica, das lange Kleidungsstück mit Ärmeln ohne Kapuze. Ursprünglich weiß, wurde dasselbe auf bloßem Leibe getragen; als später wollene und dickleinene Hemden gestattet wurden, kam die schwarze Farbe dafür in Gebrauch. Zusammengehalten ward das Gewand durch einen schmalen Gürtel, gewöhnlich aus Leder. Auch kann nur ein Ledergürtel den hart geschlungenen Knoten bilden, wie es das vorliegende Bildwerk und demgemäß Ihre Abbildung zeigt. Ein Skapulier ist dagegen nicht

vorhanden. Man verstand darunter zwei Stücke Zeug, welche eines vorn, das andere hinten der ganzen Länge der Tunica nach herabhingen. Zwar zeigt das Gewand einige Striche über der Brust, die Sie genau nachgebildet haben, allein sie reichen nicht weiter als bis an den Gürtel und können nur Falten vorstellen. (Diese und andere diesbezügliche Angaben finden Sie bei Montalembert, „Die Mönche des Abendlandes“, deutsche Uebers. II. Bd. S. 64 f.) Wie die Tracht jedesmal genau die gleiche ist, so sind es auch die Köpfe mit den harten Gesichtszügen und den spitzen Bärten. Nur ein kleiner Unterschied, der auf Ihrer Zeichnung nicht zum Ausdruck kommt, mag erwähnt werden, nicht als ob etwas davon abhinge, sondern damit kein anderer sich je rühme, auf diesem von uns beiden durchsuchten Feld etwas Neues entdeckt zu haben: daß nämlich einer der Köpfe ganz kahl ist (nur um die Ohren ringelt sich eine Locke) während die beiden andern deutliche Spuren des Consurfranzes erkennen lassen. Weitaus bedeutsamer ist die Verschiedenheit in der halb stehenden, halb rückwärts angelehnten Haltung der drei Mönche. Der auf der Nordseite hält sich unbeweglich unter seiner Last, die Hände oberhalb des Knies aufgestützt; der andere (Westseite) legt nur seine Linke auf dem Oberschenkel auf, während er mit der Rechten, wie um die Schwüle anzudeuten, nach der Stirne (nicht nach den Augen!) greift. Am merkwürdigsten ist aber die Südseite, wo der Mönch augenscheinlich mit äußerster Kraftanstrengung sich aufrassend (weßhalb auch hier die Füße fast bis an das Knie unter der Kutte hervorsehen) mit beiden krampfhaft erhobenen Armen die Last trägt und sie sogar noch ein Stück über das vor Ueberanstrengung zur Seite gebeugte Haupt hält. Es ist also, soviel kann jetzt schon gesagt werden, dem alten Steinmeßer daran gelegen gewesen und in seiner Weise auch gelungen, das Perfer et obdura in steigender Progression darzustellen. Jetzt noch die Felder zur Rechten und Linken der Mönchsgestalt, also zwischen Mönch und Löwe — und der Fries ist fertig.

Es sind ihrer im Ganzen sechs; in vier derselben auf der Süd- und Westseite je einer der Böcke, die Ihre Zeichnung aus

jahrhundertelanger Verkennung gerettet; jeder Bock gebeugt; der eine dem Mönch gegenüber vollständig niedergekniet, der andere, mit gestreckten Beinen, die Kruppe gegen den Mönch erhöht, den Kopf niedergebeugt, wie um zu trinken, wozu auch die heraushängende Zunge passen würde. Die bocksbartigen Genossen auf der Südseite sind beide vom Mönch sehr unhöflich ab- und der Hinterseite der Ecklöwen zugewandt. Ihre Füße sind nach einwärts gekrümmt, was sehr betrepit aussieht und entschieden nicht bloß die Stellung der Thiere beim Grasfen darstellt; denn zum Grasfen wie zum Trinken halten diese Thiere die Füße gerade und neigen nur den Hals, wie unser Steinmetz obigen trinkenden Bock dargestellt hat. Noch sind nordwärts zwei Felder übrig: das eine rechts vom Mönch mit dem kleineren schon besprochenen Thier; das andere links mit dem schwerfälligen Rad mit kreuzweis gestellten Speichen. Daneben die schon bekannte betende Frauengestalt mit kugeligem Kopf, hervorragenden Ohren und so hervorsteckender Häßlichkeit, daß wenn ihre innere Schönheit (nämlich ihre geistige Bedeutung) der äußeren Häßlichkeit die Wage hält — und das ist bei dem ausgesprochenen Gegensatz unseres biederben Künstlers gegen alle Aesthetik sehr wohl möglich — erstere eine recht beträchtliche sein muß! Diese Figur, wegen Mangels an Raum nur in halber Leibeslänge dargestellt, ist offenbar knieend zu denken; daß sie kaum oder gar nicht bekleidet ist, hat, wie es scheint, noch kein Forscher bemerkt — und doch ist es so!

Haben Sie nun bald genug Einzelheiten? Ein Alterthümmer hat selten genug! Welch abschreckendes Studium ist doch das Studium des Alterthums, da man vor Bäumen den Wald nicht sieht und da derjenige, welcher am meisten solche Kleinlichkeiten an den Fingern herzuzählen weiß, überhaupt am meisten weiß, oder doch zu wissen meint! Sei's! wenn Sie nur wenigstens anerkennen, daß ich, um Ihrem Wunsch zu willfahren, die vielen Worte gemacht habe. Am Ende schon zu viele! Ich kann die Befürchtung nicht unterdrücken, daß, während für Ihre Zeichnung Jedermann einen aufmerksamen Blick haben wird, mich am Ende Niemand wird

lesen wollen. Allein wenn es den Leuten langweilig dünkt, sich durch all das Detail durchzuwinden, wie langweilig muß es erst für mich gewesen sein, es zu schreiben! Das ist Kärnerarbeit; aber sie muß gethan sein: dann erst kann das stolze Gebäude einer gebiegenen Auslegung auf sicherer Grundlage sich erheben. Sicher den Thatbestand festgestellt — das ist schon halb erklärt, gleichwie gut fundamentirt halb gebaut ist!

Aber ist denn sicher hier etwas zu erklären und ist etwas Sicheres zu erklären? Das erstere anlangend machen Sie mit Recht darauf aufmerksam, daß hieran noch kein Mensch gezweifelt hat und um so weniger zu zweifeln ist, je krauser und ungewöhnlicher die betreffenden Figuren sind. So sehr weichen sie — mit Ausnahme der stereotypen Löwen, die als Wappenthiere der Grafen von Calw wohl nichts anderes ausdrücken als die äußerlichen Beziehungen des Klosters zu diesen ihren Schirmvögeln — so sehr weichen sie in ihrer Sonderbarkeit von allem Konventionellen ab, daß sie für eitel Zierat und müßige Spielerei ansehen dem meditativen Sinn jener Zeit sowie dem großen Geist des Erbauers schwer Unrecht thun hieße. Ja die eigenartige Zusammenstellung dieser Runen legt eine Gedankenreihe nahe, die, nach dem Orte der Anbringung zu schließen, Anspielungen auf das Wesen, die Ziele und die Tugenden des Mönchtums erwarten läßt, oder, wie Sie dies anschaulich-antiquarisch ausdrücken: „Gleichwie einst Theseus in der Landenge von Korinth eine Säule errichtete und auf die eine Seite derselben schrieb: Hier ist nicht Peloponnes sondern Attika und auf die entgegengesetzte: Hier ist Peloponnes und nicht Attika, so mag Abt Wilhelm von Hirsau an der behürnten Fassade, die er als Meilenzeiger auf dem Weg zur Ewigkeit vor sein Werk hinpflanzte, die Grenzlinie markirt haben zwischen der Außenwelt und dem Reich des Geistes dort innen, zwischen dem Schauplatz gewöhnlichen irdischen Treibens und jener „Schule des Dienstes Gottes“ — Dominici schola servitii, wie St. Benedikt (in dem Vorwort zu seiner Regel) seine Ordensniederlassungen bezeichnet.“ — Gewiß ein richtiger, eines Archäologen würdiger Gedanke, der vorsichtig auf un-

feren Figurenfries angewendet sich sehr fruchtbar erweisen kann: nicht zwar für die Ergründung des verborgenen Sinnes an sich; denn diese muß ganz voraussetzunglos geschehen; wohl aber für die Verifizierung des auf objektivem Wege gefundenen Gedankengehalts. Der Grund, warum man ohne jede Voreingenommenheit an die Deutung gehen muß, liegt darin, daß diese Zeichen ihre feste und darum jeder Willkür entrückte Bedeutung haben. Schon die Künstler des klassischen Alterthums behielten die Hülle, in die sich einmal ein Gedanke gekleidet hatte, der allgemeinen Erkennbarkeit wegen getreulich bei, wenn auch ein jeder gleiches Recht hatte, denselben so oder anders auszubrüden. Dies Recht aber hatte der christliche Künstler nicht. Er war durch die viel bindendere Rücksicht auf die hl. Schrift als die Quelle und auf die Schriftklärer als die Wegweiser alles christlichen Symbolismus gehalten. Deswegen ist aber auch durch Schrift und Tradition dem geheimen Sinn meist mit Erfolg beizukommen. (Dies die Antwort auf die Frage, ob auch etwas Sicheres herauszubringen sei!) Fürchten Sie indes nicht, es sei nun schon alles glatt! Die Bedeutung auch der christlichen Symbole (ja dieser am wenigsten!) liegt nicht auf der Oberfläche; auch wann der Sinn im Ganzen klar, ist er doch noch nicht für den betreffenden Fall klar; der Geist des Mönchthums selbst, der aus diesen Zeichen uns anspricht, kann verschieden gefaßt werden. Also glücklicherweise genug Gegenstände der Auseinandersetzung zwischen uns beiden! Glücklicherweise, ja, denn ein zu lange fortgesponnenes Einvernehmen könnte gar leicht als eine abgekartete Sache erscheinen! Glücklicherweise, besonders auch deshalb, weil die Aufklärung solcher Räthsel wie der vorliegenden nur durch Widerspruch möglich ist. Ist auch die Wahrheit (sagt Lessing) noch durch keinen Streit ausgemacht worden, so hat dennoch die Wahrheit bei jedem Streit gewonnen. Also nur frisch das Kampfroß bestiegen!

— „Ist es nicht ein Andaluser,
Ist es doch ein Bod von Holz!“ —

Ich sage Ihnen, Sie sollen Ihren Mann finden, und bleibt nur mein pole-

misches Geschick hinter meiner Streitlust nicht zu weit zurück, so soll es Ihnen schlecht ergehen! Jenen aber, die ihre hämischen Bemerkungen darüber machen, uns über solche „Kleinigkeiten“ herumstreiten zu sehen, antworten wir stolz mit dem Altmeister der Polemik: „Die Wichtigkeit ist ein relativer Begriff, und was in einem Betracht sehr unwichtig ist, kann in einem andern sehr wichtig werden. Als Beschaffenheit unserer Erkenntniß ist dazu eine Wahrheit so wichtig als die andere: und wer in dem allergeringsten Dinge für Wahrheit und Unwahrheit gleichgiltig ist, wird mich nimmermehr überreden, daß er die Wahrheit bloß der Wahrheit wegen liebt.“ (Fortsetzung folgt.)

Zeitschriftenchau.

Die bestausgestattete katholische Kunstzeitschrift besitzt Frankreich in seiner „Revue de l'art chrétien, publiée sous la direction d'un comité d'artistes et d'archéologues.“ (Decslée, Lille-Paris, Preis des Jahrgangs 22 M.). Im Jahr 1883 begann eine neue Serie der alten, von Abbé Corblet 1850 gegründeten Zeitschrift; der Jahrgang 1889 bildet den siebenten Band dieser neuen Serie. Sie erscheint in Quartalheften im Quartformat, mit bestem Papier und Druck und feiner Ausstattung, das Heft circa 150 Seiten stark und mit mehreren Kunstblättern versehen. Vom nächsten Jahrgang an sollen jährlich sechs Hefte ausgegeben werden. Aus dem reichen Inhalt des Jahrgangs 1889 ist besonders hervorzuheben eine Serie von Artikeln mit der Aufschrift: *Éléments d'iconographie chrétienne. Types symboliques*, par L. Cloquet; sodann ein interessanter Bericht über eine Expedition der St. Thomas- und St. Lukasgilde in den Norden Deutschlands; ein Artikel von Helbig über die Kirchenrestaurationen im Norden Deutschlands; beachtenswerte Winke für Innendekoration einer Kirche auf besondere festliche Anlässe, von E. de Jarcoy.

In der „Allg. Ztg.“ 1889 Nr. 340 veröffentlicht Dr. Georg Hager eine kleine Studie über eine frühmittelalterliche Basilika am Fuße des Wendelsteins, nämlich über die ehemalige Klosterkirche in Fischbachau, wohl die älteste erhaltene Basilika Südbayerns. Das Kloster wurde von dem großen Abt Wilhelm dem Seligen von Hirsau gegründet; die Kirche, eine ehemals flachgedeckte Pfeilerbasilika mit drei gleich langen Schiffen ohne Querhaus und Thürme, ist im wesentlichen noch identisch mit der im Anfang des zwölften Jahrhunderts geweihten, nur wurde sie im achtzehnten Jahrhundert verstudt und verzapft.

Hiezu eine Beilage: Der Hirsauer Bilderfries.

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 R. 2. 05 durch die württemb. (R. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), R. 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 Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von R. 2. 05 halbjährlich.

1890.

Ueberblick über die Resultate der kunsthistorischen Lokalforschungen in Oberschwaben.

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

(Fortsetzung.)

Zu gleicher Zeit bestand daselbst aber auch eine Bildschnitzwerkstätte, in welcher die Chorgestühle der Martinskirche (1501) von den Meistern Heinrich Stark und Hans Daprazhauer in Memmingen gefertigt wurden. Sie sind eine vereinfachte, aber immer noch sehr reiche freie Nachbildung des Ulmer Chorgestühls.¹⁾ Diese Arbeit wurde anfänglich irriger Weise in Verbindung gebracht mit der Werkstätte der Heidelberger in Memmingen, auf welche wir sogleich zu sprechen kommen werden. Die erste Veröffentlichung über die richtigen Namen der Urheber ist gegeben von Pressel²⁾ auf Grund einer Mittheilung des Stadtbibliothekars Dobel in Memmingen. Von anderweitigen Werken dieser Meister ist noch nichts bekannt, aber ein größerer Wirkungskreis derselben unzweifelhaft.

Mit dem Jahr 1520 ungefähr beginnt aber auch für Memmingen wie für Ulm jene kritische Zeit, durch die kirchlichen Wirren hervorgerufen, welche 1531 zu einem Bildersturm führte. Das bedeutete jedenfalls auch für Memmingen eine Zeit des Stillstandes der Produktion auf mehrere Jahrzehnte. Aber nochmals, gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts, taucht in Memmingen eine bedeutende Werkstätte auf, welcher Thomas Heidelberger vorstand.

Nach dem Zeugnisse von Maurus Fei-

abend im Kloster Ottoheuren ist gar nicht zu zweifeln, daß von den Arbeiten, die Thomas Heidelberger daselbst zwischen 1547 und 1558 ausführte, wenigstens noch einige Paramentenschränke in der Sakristei der Klosterkirche erhalten sind. Hienach ist Thomas Heidelberger ein Meister, der schon ganz in dem Stil der Renaissance arbeitete, aber Tüchtiges leistete.

Die Frage stellt sich nun, ob und inwieweit auch diese Werkstätte auf unsere Gegend einen Einfluß ausübte? Das ist zwar noch nicht mit Bestimmtheit zu bezagen, aber sehr wahrscheinlich. In der Nachbarschaft, im Kloster Ochsenhausen (Prälatur) befinden sich Schnitzarbeiten im Renaissancestil, die unter der Regierung des Abtes Sonntag (1567—1585) entstanden sind. Eine Beurtheilung derselben in einem neuesten Werke¹⁾ erkennt diesen Portalumrahmungen eine seltene Eleganz in ihren Ornamenten zu. „Der italienische Einfluß in der Composition des schön gebauten Portals ist nicht zu verkennen; doch muß sie einem deutschen Meister zugeschrieben werden. Es verleugnet sich die diesseits der Alpen geübte Kunstart am wenigsten in der eigenthümlich derben Behandlung des Figürlichen, an dem Reliefbilde der Kreuzabnahme, wie an den Putten des Laubwerks.“

Ueber die Wahrscheinlichkeit seiner Herkunft wird aber nicht einmal eine Vermuthung geäußert.

Da jedoch in der Mitte des 16. Jahrhunderts in dem benachbarten Memmingen eine sehr leistungsfähige Werkstätte des Renaissancestils bestand, so darf die Vermuthung mit vieler Berechtigung dorthin

¹⁾ Eine Beschreibung ist gegeben im Kirchen- schmuck von Laib und Schwarz 1861 Heft VI S. 86.

²⁾ Ulm und sein Münster, Festschrift 1877 S. 87.

¹⁾ Bilder aus dem königlichen Kunst- und Alterthumskabinet in Stuttgart 1889 S. 20. Eine von diesen vier Portalumrahmungen ist nach Stuttgart verbracht worden.

gelenkt werden. Ob Thomas Heidelberger selbst noch der Werkstätte vorstand, oder vielleicht ein Sohn desselben ihm schon nachgefolgt war, mag hier ganz unerörtert bleiben. Aber so lange nicht eine andere Werkstätte namhaft gemacht werden kann, die mehr oder gleich viel Anspruch erheben kann, mag Memmingen als die Ursprungsstätte gelten.

III. Ravensburg.

Im Süden der Landschaft, schon gegen die Bodenseegegend zu, tritt Ravensburg auf als ein recht schätzbare Sitz mittelalterlicher Kunstübung. Von wichtigeren Bauten und Baumeistern ist nichts zu verzeichnen; das Material, Geschiebe der erratischen Formation und Mangel an Werksteinen legten der reicheren Entfaltung der Baukunst sichtlich Hindernisse in den Weg. Dagegen erfreuten sich die Holzskulptur und Malerei hier einer ergiebigen Pflege. Der Bildhauer *Jacob Kuesß* (ca. 1490) wurde durch *Killias in Chur* und *Dr. Rober* in Ueberlingen urkundlich wieder entdeckt. Auch das Andenken an *Friedrich Schramm* und *Christoph Keltener* (1480), das uns Dürsch aufbewahrt hat, wurde wieder neu aufgefrischt. Da aber von diesen Meistern im vorhergehenden Jahrgange dieser Zeitschrift mehrfach gehandelt wurde, so mag es genügen, ihre Namen nebst dem des *Peter Tagbrett* (1470) zu erwähnen.

Die spezielle Bedeutung von Ravensburg für Oberschwaben liegt darin, daß hier die für den Kunstbetrieb so kritische Zeit von 1520 an bis zur Mitte des Jahrhunderts nicht so verderblich wirkte wie anderwärts, sondern verhältnißmäßig ohne sehr tiefe Störung verlief. In den meisten ansehnlicheren Reichsstädten machten sich die gleichen Störungen geltend wie in Ulm und Memmingen. Hierher gehören Lindau, Viberach, Leutkirch, Jöny; auch das schon etwas weiter entlegene Konstanz. Nach *Kraus* (Kunstdenkmale S. 126) mußte 1526 der Bischof nach Meersburg, das Domkapitel nach Ueberlingen fliehen, von wo sie erst 1551 zurückkehrten; 1530 war auch hier ein Bildersturm. Gelinder war der Verlaufs in Ueberlingen. Aber auch hier wurde der Bau am Münster von 1525 an auf 30 Jahre eingestellt, eine Stockung, die sich wohl auch auf alle andern Zweige

des Betriebs erstreckt haben wird. Doch scheint sich Ueberlingen auch zuvor schon bei Ausführung der dortigen noch erhaltenen Werke aus dem 15. Jahrhundert zumeist auswärtiger Kräfte bedient zu haben. Die einzige nennenswerthe Ausnahme bildet Wangen im Allgäu, woselbst die Reformation nie festen Fuß faßte. Aber von dieser Stadt (und von Leutkirch) sagt *Baumann*, daß er keinen einzigen Namen von Künstlern vor 1500 habe ausfindig machen können (*Gesch. des Allgäus* II. B. S. 689). Das ist wohl nicht zufällig; die Konkurrenz von Memmingen und Ravensburg war wohl dazumal zu nahe und zu stark, als daß sich auch hier Werkstätten hätten ausbilden können. Ob dieselbe auch in Viberach sich fühlbar gemacht habe, will hier nur angedeutet werden.

Anders und viel günstiger gestalteten sich die Verhältnisse in Ravensburg. Hier fand die Reformation erst in den Jahren 1544 bis 1546 theilweisen Eingang (cf. *Hafner: Gesch. v. Ravensburg* S. 490), und der lebhafteste, schwungvolle Kunstbetrieb, der am Ende des 15. Jahrhunderts hier bestand, konnte sich somit über die anderwärts schwierigste Zeit hinüber ungefähr fortsetzen; es fiel ihm sogar eine Art Monopol zu. *Hafner* hat in seinem Buch und durch briefliche gefl. Mittheilung eine größere Anzahl von Namen, theils Bildhauer, theils Maler aufgeführt, die zu jener Zeit in Ravensburg thätig waren. Wir nennen hier den Meister *Friedrich*, Bildhauer 1506; *Oswald Bader*, Maler 1515; *Dioms Stecker*, Bildhauer 1526; *Endres Heidler*, Maler 1545; *Foj. Spenger* (oder *Sperger*) 1545, Maler.

Dazu kommt nun, daß auch eine Anzahl zerstreuter Werke in Oberschwaben sich noch vorfinden, die wenigstens eine Jahreszahl, wenn auch sonst keine Inschrift besitzen. So in *Zußdorf* vom Jahr 1533; in *Wettenberg*, *Ob. Viberach*, 1537. Andere Statuen, Reliefs und Gemälde weisen durch das bei ihnen in Anwendung gebrachte eigenthümliche Zeitkostüm¹⁾ ebenfalls auf diese Zeit hin (*Winterstettendorf*, *Groodt*, *Ob. Waldsee*, und *Wetten-*

¹⁾ Zu vergleichen darüber die Abhandlung in den *Ulmer Münsterblättern* 1889: Ueber die Nachblüte der mittelalterlichen Kunst in Oberschwaben, vom Verf.

berg, M. Biberach). Wenn man für diese Gegenstände eine Heimat suchen will, so wird man sich nur auf Ravensburg angewiesen sehen. Die Figuren, die aus der Werkstätte des Th. Heitelberger in Memmingen hervorgegangen sind, sowohl die in Ottenbeuren als in Ochsenhausen, tragen schon wieder ein abweichendes, etwas späteres Kostüm, das der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eigenthümlich ist.

(Fortsetzung folgt.)

Der Hirsauer Bilderfries.

Von Stadtpfarrer Eugen Keppler in Freudenstadt.

Dritter Brief.

Wie? Bezüglich der Löwengestalten sind Sie mit mir nicht einverstanden? Sie mit mir? Recht so! Nichts kann mir an einem Freund angenehmer sein als verschiedene Meinungen in kleinen Sachen. Ob, so fragen Sie etwas boshaft, ob die zwölf Löwen an Salomos Thron oder die zwei Löwen über dem Thore von Mykenä oder die zwanzig vor dem Mausoleum in Halikarnax vielleicht auch sich auf die Grafen von Calw bezogen hätten? Wie schon vor altägyptischen Tempeln, so seien Löwenfiguren sehr häufig am Eingang der Kirchen angebracht gewesen; entweder über den Thüren oder unter den Säulen des Portals, als Wächter des Heiligthums. In dieser Eigenschaft — sie können hier nicht anders als symbolisch aufgefaßt werden — sehe man sie heute noch an den Pforten mehrerer altchristlichen Kirchen in Rom. Ob stilisirt oder nicht, darauf komme es nicht an. Wenn die Hirsauer die Löwen hätten in ihrem Wald herumlaufen sehen, wie die Böcke, so hätten sie dieselben vielleicht auch mehr naturalistisch dargestellt. Uebrigens bilden die fraglichen Figuren die Ecken und müßten als solche fast stilisirt sein. Wappenthier und vollends die der Grafen von Calw seien sie deshalb keineswegs! „Letztere hätten dem alten Kloster schon so übel mitgespielt, ihre Schirmvogtei so vielfach mißbraucht und die nach langer Mühe von dem damaligen Grafen ausgewirkte Stiftungsurkunde vom Jahre 1075 betone die völlige Unabhängigkeit des Klosters so stark, daß es dem Erbauer, Abt Wilhelm,

sicherlich nicht in den Sinn gekommen sei, einem oder wohl beiden Thürmen der neuen Kirche eine Beziehung auf den Grafen von Calw geben zu wollen.“ (Klaiber, S. 80.) Die Hirsauer seien froh gewesen, durch nichts an ihn erinnert zu werden! Wenn irgendwo und irgendwann, so sei an dieser Hochwarte des Thals ein Symbol des Schutzes am Plage gewesen in jenen unsichern Zeiten, da man sich sogar vor den Schirmherren fürchtete! —

Gut gebrüllt, Löwe! Offen gestanden, je mehr ich über diese symbolische Erklärung nachdenke, desto geneigter werde ich, Ihnen Recht zu geben und indem ich mich darein versenkte, kamen mir sogar noch weit engere Beziehungen in den Sinn, die den König der Wildnis mit einer Mönchs-niederlassung zu verknüpfen scheinen und zwar, was eine Hauptsache, auf ganz ungekünstelte Weise! — Sie kennen die Rolle, die demselben in der Geschichte heiliger Einsiedler z. B. eines Hieronymus, Antonius, Paulus Eremita zukommt und die auf der Thatsache der wunderbaren Herrschaft solcher Diener Gottes über die wilden Thiere beruht: während seine symbolische Eigenschaft als Wächter in der Sage von dem weitsichtigen und selbst im Schlafe offenen Auge des Löwen ihren Grund hat. „Die alten Schriftsteller, die von dem freundlich-bienstbaren Verhältniß berichten, welches der Wüstenkönig nicht selten mit den Vätern der Wüste unterhielt, sind der übereinstimmenden Ansicht, daß diese übernatürliche Herrschaft über die thierische Natur aus der Wiederherstellung der ursprünglichen Unschuld zu erklären sei, mit welcher diese Heroen des Büßerlebens und der Seelenreinheit begnadigt worden und mittels deren sie nun die gleiche Stufe erreicht hätten, auf welcher Adam und Eva im Paradies sich befunden.“ Qui enim auctori omnium creaturarum fideliter et integro corde famulatur, non est mirandum, si ejus imperiis ac votis omnis creatura deserviat. So Beda in seiner Vita S. Cuthberti: II. Montal. S. 393. — Sei dem wie ihm wolle, jedenfalls weist der Löwe auf das Leben der Väter in der Wüste hin, deren Gefährte er war: warum sollte er denn nicht auch hinweisen auf die Einsamkeit der übrigen Mönche, die Nach-

folger jener? Auch der junge Benedikt hatte ja einst drei Jahre lang die schauerliche Wildniß von Subiaco mit den Thieren des Waldes getheilt; auch seine geistigen Söhne ließen, dem inneren Drange folgend, sich am liebsten in den unwirthlichen Waldwüsten nieder, die damals unser Vaterland unabsehbar bedeckten. Hier fühlten sie sich zu Haus. In dieser vollständigen Abgeschlossenheit entfalteten sie auf Grund der starken, von ihren Gründern ihnen verliehenen Verfassung jenen mächtigen Genossenschaftsgeist und als Frucht desselben die Ueberfülle von Triebkraft und Leben, welche niemals eine weltliche Stiftung, auch nur annähernd, erreicht hat. Diese starke Verfassung und diese mächtige aus ihr im Schooß der Wildniß erblühte Genossenschaft veranschaulichen mir eben die Löwen, welche die Ecken des Thurmes halten. Alte Sinnbilder der Kraft und der Autorität, kennzeichnen sie hier die Einsamkeit als die Heimat der Starken. Eine derartige Auslegung, weiß man wohl, kann auf keine strenge Art erwiesen werden, sondern das Gefühl des Lesers, bei dem sie Glück machen soll, muß ihr zu Hilfe kommen. Und sollte es nicht zu Hilfe kommen, da diese Erklärung dem Wesen des Mönchtums entnommen und mit den geschichtlichen und monumentalen Thatsachen im Einklang ist?

Wie steht es dagegen mit der Auslegung, die Sie von den Böcken samt Rab geben und mit der subjektiven Wendung einführen: „Wir können uns Rab und Böcke nicht anders als im Zusammenhang miteinander denken und auf den Reichthum des Klosters an Heerden und Getreide deuten.“ Was heißt hier „wir“? Wir Neueren? Wir Neueren bilden bisweilen das Glück als ein Schwein und die Dummheit als einen Ochsen. War das darum die Bildung, die ihnen die Alten gaben? Zudem stellen auch wir Neueren das Abstraktum „Reichthum“ nicht unter dem simplen Bilde eines Rades oder einiger Böcke dar. Jrgend ein weiterer charakteristischer Zug müßte beigelegt werden, sollte diese Bedeutung sich ergeben. Ich wenigstens gestehe, daß ich unter diesen beiden Emblemen viel eher die queren Gedanken ausgedrückt sehen möchte, die einem „Erklärer“ im Kopf

herumgehen, der meint, er müsse eine Sache erklären, von der er nichts versteht, sowie die „Böcke“, die er bei solchem Mangel an Verständniß schießt. Uebrigens kommt es gar nicht darauf an, was Sie oder ich sich unter diesen Gebilden denken, sondern was jene sich darunter dachten, von welchen, sowie für welche sie einst angebracht worden sind!

Aber selbst die Möglichkeit einer solchen Deutung vorausgesetzt, wie soll sie in das Mönchprogramm passen, das Sie mit Recht an dieser Stelle vermuthen. Wenn es Leuten gewöhnlichen Schlags nicht ziemt, sich ihres „Reichthums an Heerden und Getreide“ zu rühmen, wie soll es Mönchen geziemen? Nur seiner Arbeitssamkeit darf sich ein Jeder rühmen: folglich hätten Sie, wenn sie bei der Oekonomie stehen bleiben wollten, wenigstens auf die Kulturarbeit verweisen sollen, durch welche die Mönche die theils von jeher wilden, theils nach dem Aufhören der wenigen römisch-alemannischen Stationen aufs neue verwilderten Thiere erst in den Wäldern aufsuchen und nach und nach zu brauchbaren Hausthieren umwandeln mußten, ehe diese zu ihrer Wohlhabenheit beitragen konnten. „Bildet ja doch die Zähmung der zum Zustand der Wildheit zurückgekehrten Thierarten eine der merkwürdigsten Episoden in der civilisatorischen Wirksamkeit der alten Mönche“, sagt mit Recht La Borderie, vgl. II. Montalemb. S. 414.

— Endlich was hätte eine solche Schaustellung des Reichthums, auch wenn sie der Mönche würdig gewesen wäre, wie sie thatsächlich ihrer unwürdig war, an den Mauern eines Klosters für einen Zweck gehabt? Ich wüßte keinen, wenn es nicht der ist, die Meinung zu erwecken, daß die, welche so groß thun, in Wahrheit nicht viel haben: wie man von einem, der viel mit der Börse klingelt, anzunehmen pflegt, er habe nicht viel darin! Denn damals waren die Schnapphähne stets bereit — auch ohne Einladung! „Depraedari ergo desiderat qui thesaurum publice portat in via“ bewahrheitete sich damals allenthalben.

Damit wären wir für heute fertig; doch da reizen Sie von neuem meinen Widerspruch durch die Behauptung: „Die drei Männer, die Träger der ganzen über sie

gelagerten Steinmasse, verkörpern den Gedanken, daß die Klöster mit ihren Bewohnern die Träger der Kirche sind.“ — Daß diese Deutung geistreich, soll nicht geleugnet werden; aber ebensowenig, daß sie zu — und daß sie am unrechten Ort geistreich ist. Vorhin hätten Sie sollen Ihren und der Mönche Geist mehr in Unkosten versetzen; bei den Bäden war der Ort: denn daß Bäder nichts weiter als Heerden bezeichnen sollen und Räder — Mühlen, das kann man doch keine Auslegung nennen, wenigstens keine geistige, am wenigsten eine geistliche! Dort mußte also eine Idee erst gefunden, weiter hergeholt, oder besser aus der Tiefe geschöpft werden. Nicht so hier. Diese drei stämmigen Mönche, welche (jeder in seiner Art!) tragen und ausharren, tragen und nicht verzagen: wobei der erste eine Ruhe verrät, die etwas anderes ist als stoische Unempfindlichkeit, der andere augenscheinlich die Schweißperlen des Adamsfluches sich von der Stirne wischt, der dritte (dessen Haupt unter der Ueberanstrengung zur Seite gedrückt ist) seine Augen zum Himmel richtet und mit seinem Blicke seinen Gott sucht: diese drei so ähnlichen und doch wieder bestimmt charakterisirten Mönchsgestalten sind an und für sich Idee genug, so daß es ganz unnöthig ist, über sie hinauszugehen, um erst eine Erklärung herzuholen, am wenigsten eine solche, die diesen Mönchen zur Unehre gereichen würde. Und so ist (wenn Sie es auch nicht so böse meinen) die Ihrige! Nachdem Sie die Hirsauer erst zu Proben gemacht, zeihen Sie dieselben nun des geistigen Hochmuths: denn sich selbst öffentlich als Säulen der Kirche hinstellen — wenn das kein geistiger Hochmuth ist, so giebt es keinen! Lassen wir also, ich bitte Sie, diese Mönchsgestalten nichts anderes aussprechen als was in ihnen liegt; wir werden damit genug haben! Dieses ist: die Energie des Tragens; freiwillige Unterwerfung unter das Joch; Ausharren im Aufblick zu Gott; Abhütung der angeborenen Verderbniß durch ein Leben der Selbstverleugnung und Abtödtung; Erhebung und Stählung des durch die Sünde verschlechterten Menschen zu jener Kraft und Tugendhöhe, „daß die Wunder der evangelischen Vollkommenheit durch lange Jahre die alltägliche Geschichte

der Kirche geworden sind.“ (Montal. Einl.) „Hier wird Herz und Leib bereitet zum Kampf unter dem Geße des heiligen Gehorsams,“ so riefen diese schlichten Gestalten mit den Worten St. Benedikts in seinem „Prolog“ den neu Eintretenden zu und noch den im Orden Ergrauten predigten sie: „Der Mönch soll immer ohne Vorbehalt, ohne Murren gehorchen, sogar in Dingen, die unmöglich scheinen oder über die Kräfte gehen!“ (II. Montal. 51.)

Sind Sie nun einverstanden? Hoffentlich werden Sie insoweit einverstanden sein, daß Sie diese Gedanken mit Ihrem so scharfsinnig vorausgesetzten „Programm des Mönchtums“ übereinstimmend finden werden! Möchten Sie nur die Lichtblitze, die in dieser glücklichen Voraussetzung liegen, weise verwerthen, damit Ihnen nicht zuletzt der bedauerlichste Vorwurf gemacht werde, der einen Schriftsteller treffen kann, der Vorwurf nämlich, Ihre eigenen besten Gedanken verschleudert und die Erwartungen, die Sie so glücklich erweckten, getäuscht zu haben! (Fortf. folgt.)

Die Kirchenrestauration in St. Christina bei Ravensburg.

Von Pfarrer Dezel.

Es sind jetzt gerade 50 Jahre verfloßen, seitdem die hiesige, der hl. Martyrin Christina geweihte Pfarrkirche einer vollständigen Renovation unterworfen wurde. Der damalige, jetzt noch in bester Erinnerung stehende Pfarrer Friedrich Schlegel, der jüngste Exkonventuale vom Kloster Weissenau († 15. Mai 1843) hat, wie die Pfarrchronik bemerkt, im Jahre 1837 „die gänzliche Reparation der Pfarrkirche, nach welcher man sich so lange sehnte und dieselbe zu bewirken suchte, durch das K. Kameralamt Weingarten als Hauptzehntherrn, unter Beiziehung der übrigen Dezimatoren vorgenommen“. Es wurde in diesem Jahre die „Pflästerung des Kirchenbodens aufgehoben“. Der Belag geschah aber bloß mit Ziegelsteinen; zu einem Boden aus Korkbacher Sandsteinen konnte sich das K. Kameralamt, obwohl der Stiftungsrat die Mehrkosten übernehmen wollte, nicht verstehen. Ferner wurden neue Kirchenstühle — die jetzt noch vorhandenen — hergestellt und der Plafond des Schiffes von Gipsern aus Deggingen in seiner jetzigen, gut erhaltenen Gestalt neu gefertigt. „Was hiebei die Parochianen mit Hand- und Fuhrfröhnen, mit großem Fleiß und gutem Willen

geleistet haben, ist lobenswerth“, setzt die Chronik hinzu. Was es aber den Pfarrer gekostet, die Handwerksleute und die Frohner bei gutem Willen zu erhalten, ist nicht zu sagen.

Im Jahre 1839 wurde die Ausstattung des Innern vollendet und zwar auf Kosten der Pfarrgemeinde, nachdem die K. Finanzkammer bewilligte, daß im Jahre zuvor das K. Kameralamt Weingarten die Ringmauer um den Kirchhof sammt den nöthigen Eingangsgittern herstellen lasse. „Die Altäre wurden in weißen, dauerhaften Marmor gelegt, mit angemessener Vergoldung; die Kanzel und Statuten ebenso. Alle übrigen Faßarbeiten sind von Silberweiß“ (Weissenau). Der ganze Kostenbetrag der innern Restauration belief sich auf 937 fl. „Es zeigte sich ein reger Eifer zu ergiebigen Beiträgen. Nicht nur Familienväter und Mütter, auch Kinder und Dienstboten legten ihre fromme Gaben mit frohem Sinne in die Hände des Seelsorgers, so daß es nicht nötig wurde, eine Kollekte zu veranstalten. Nur zwei junge Burschen, auf guten Plätzen hausend, gaben nichts.“ Es läßt sich leicht denken, daß eine solche „silberweiße“ Restauration der Kirche in die Länge der Zeit nicht Stand halten werde und es war denn auch schon vor Verfluß von 50 Jahren das Kirchlein in einen Zustand gekommen, der laut nach einer abermaligen Restauration rief. Es ist das Verdienst des Pfarrers und Schulinspektors Müller sel., daß schon im Jahre 1867 mit Anlegung eines Fonds zur Kirchenrestauration hier begonnen wurde, der denn auch mit der Zeit, unter der treuen Verwaltung unseres leider zu früh verstorbenen Kirchenpflegers, des Stadtraths Bernhard Hummel zu Schornreute, zu einer Höhe von 2753 Mark angewachsen ist. Und als der Verfasser dieser Zeilen die Pfarrei antrat, war einer der ersten Wünsche, welche ihm die Gemeinde entgegenbrachte, daß er recht bald die Restauration der Kirche in die Hand nehme, und von Reich und Arm wurden die größtmöglichen Opfer dazu in Aussicht gestellt. Doch woher so viele Mittel nehmen für eine durchgreifende Arbeit?

Die verschiedensten Vorschläge wurden gemacht, namentlich auch der, daß vorerst bloß der Chor oder das Schiff allein in Angriff genommen werden soll. Eine theilweise Restauration einer Kirche hat aber immer, besonders in unsern Tagen, etwas Bedenkliches. Wie die Erfahrung lehrt, bleibt eine solche partielle Verschönerung nur zu gerne stehen; man gewöhnt sich dann an einen halbfertigen Zustand und der Eifer ist erlahmt. Unsere schnell lebende Zeit der Eisenbahnen und

Telegraphen baut auch nicht mehr Jahrhunderte an einer Kirche, und was ist natürlicher, daß sie auch die Renovation einer solchen nur ungern sich Jahre hindurch hinziehen sehen will. Also wurde das Lösungswort: entweder ganz oder gar nicht! Im Monat März wurde in der Pfarrei eine Kollekte vorgenommen und da zeigte sich der versprochene Opfersinn wirklich gut. Ausschlaggebend aber wurde für die vollständige Durchführung der Restauration, daß die Kosten für Hochaltar und Kanzel je von einzelnen Wohlthätern übernommen wurden.

Was den Plan betrifft, nach dem restaurirt werden sollte, so war er in der Architektur der Kirche selbst gegeben. Die Kirche zu St. Christina ist unzweifelhaft eine der ältesten der ganzen Umgegend. Schon im Jahr 1197, den 30. Juni, schenkte Herzog Philipp von Schwaben und seine Gemahlin Grina dem Kloster Weissenau (*cenobio sancti Petri principis apostolorum in Owe*) die Kapelle zur hl. Christina auf dem Berge bei Ravensburg. Die in dieser Zeit so genannten Kapellen, wenn sie, wie St. Christina, mit bedeutenden Stiftungen und Revenuen ausgestattet waren, sind aber nichts anderes gewesen, als was wir heute Pfarreien nennen. Im Jahre 1253 wurde die durch Brand und Alter zerfallene Kirche wieder neu hergestellt und vom Bischof Eberhard von Konstanz am Feste Peter und Paul eingeweiht. Von diesem Bau ist unzweifelhaft aber nur noch der Thurm, der in seinen unteren Theilen selbst bis ins 11. oder 12. Jahrhundert hinaufragen mag, und vielleicht die Grundmauern des polygonen Chorschlusses vorhanden. Die übrige Architektur, wie der Chorabschloß ohne Streben, das noch erhaltene Maßwerk im Fenster hinter dem Hochaltar und das Sternengewölbe zeigen die Spätgothik.

Darnach mußte sich denn auch die innere Ausstattung richten und es mußte hier das Hauptaugenmerk dahin gehen eine durchgehende Harmonie in Architektur und Dekoration zu erzielen; erstere mußte natürlich herrschendes Prinzip bleiben. Es war darum das erste, daß das defekte Mauerwerk an Wänden und Fensterleibungen wieder hergestellt, das vermauerte Maßwerkfenster wieder geöffnet und sämtliche Bauteile im Innern zur künftigen Bemalung präparirt wurden. Diese Arbeiten wurden Herrn Werkmeister Futter in Ravensburg übertragen und von den Gebrüdern Bitschnau daselbst in exakter Weise ausgeführt.

Nun geht's zuerst an die Ausmalung der Kirche. Es versteht sich von selbst, daß auch in dieser verhältnißmäßig kleinen Kirche der Grundsatz gelten mußte, wonach

die Malerei die Architekturformen nicht verdecken oder verwischen, sondern den architektonischen Gedanken, wie er namentlich in dem schön gewölbten Chore zum Ausdruck kommt, gerade hervorheben sollte. Doch da die Kirche der spätgotischen Zeit angehört und namentlich das Schiff in seiner baulichen Mächtigkeit und theilweisen Veränderung schon die Neuzeit repräsentirt, konnte von einer streng monumentalen Malerei, d. h. einer vollständigen, ornamentalen Ausfüllung aller Flächen abgesehen werden. Nicht zu sagen, daß eine solche Farbenfülle unser Kirchlein wohl etwas schwerfällig, zu überladen und deßhalb dem ungewohnten Auge fremdartig gemacht hätte, würde diese Art der Behandlung auch unsere finanziellen Kräfte überschritten haben; zudem können die kleinen Wandflächen immerhin noch durch Werke der Plastik belebt werden. Die Bekleidung und Belebung des baulichen Gerüsts dagegen sollte vollständig durchgeführt werden.

Den Meister nun, der in diese unsere Intentionen einzugehen verstand, suchten und fanden wir in dem Historienmaler Ferd. Kalkenbacher aus München, einem geborenen Württemberger. Um größtmögliche Korrektheit auch in der Zeichnung zu erlangen, wurden für alle figuralen Darstellungen Kartons verlangt, und vom Künstler auch vorgelegt. Nicht geringe Schwierigkeit für den Entwurf bot gleich die mächtige, ohne alle und jede architektonische Eintheilung sich glatt hinziehende Fläche des Plafonds im Schiffe. Es fragte sich hier: soll bildlicher oder bloß ornamentaler Schmuck angewendet werden; ersterer wäre zu theuer, letzterer zu langweilig gewesen. Darum wurde ein Mittelweg eingeschlagen und beiden sozusagen Gleichberechtigung ertheilt.

(Fortsetzung folgt.)

Tizians Assunta.

Die Gemäldegallerie in Stuttgart besitzt seit einiger Zeit eine höchst bedeutende und dem Original einigermassen congeniale Kopie des Altarbildes, welches in mancher Hinsicht als das größte Werk des überaus fruchtbaren venezianischen Meisters Tiziano Vecelli da Cadore (1477—1576) bezeichnet werden kann, — der für den Hochaltar der Fraterkirche (1516—18) gemalten Himmelfahrt Mariens, welche jetzt im ersten Saal der Akademie in Venedig die bewundernden Blicke auf sich zieht.

Bekanntlich brachte dieser Meister, der aus der Schule Giovanni Bellini's hervorging, die zeitgenössische venezianische Kunst,

welche freilich bereits an manchen Mängeln krankte, mit ihren guten und verkehrten Strebungen zur höchsten Ausgestaltung. Mag man es auch bedauern, daß seine Kunst mitunter stark ins Sinnliche schlägt, das Geniale in ihr ist nicht zu verkennen. Es gibt sich kund in den gewaltigen geistigen Auffassungen, welche mehr noch als der Glanz der Farben aus seinen Bildern entgegenleuchten, und in der nur den größten Meistern im gleichen Maß zu Gebot stehenden Gabe, die höchsten Grade des Affekts noch mit dem Pinsel erreichen und in Linien und Farben bannen zu können. Daneben eine staunenswerthe Vielseitigkeit und Mannigfaltigkeit in der Formengebung und im Kolorit, in welchem alle Farbenzauber der venezianischen Schule vereint und potenziert erscheinen.

Daß Tizian das religiöse Vermögen keineswegs abging, beweist schon sein allen bekannter Zinsgroßchen, ein Jugendwerk, aber von welcher geistigen und technischen Vollendung! Ein Bild, das im eigentlichen Sinne ein sprechendes genannt werden kann, das ganz Gedanke und Wort ist, und dabei vom tiefsten religiösen Ernst. Ja im Antlitz Jesu schafft es einen Heilandstypus, welcher neben die vollendetsten zu stellen ist, die je die Kunst geschaffen, welcher neben den von Lionardo gehört. Durchaus religiös ist auch seine Grablegung (im Louvre in Paris) zu nennen; nicht so ganz ernst und rein klingt der religiöse Ton durch in seiner berühmten „Madonna des Hauses Pesaro“ in der Fraterkirche in Venedig.

Seine Assunta nun ist ein mächtiges, 6,90 m hohes, 3,60 m breites Gemälde auf Holz, oben im Halbkreis schließend. Der Komposition nach zerfällt es in zwei Theile. Die untere kleinere Hälfte des Bildes nimmt die Schaar der Apostel ein, die obere die Madonna, welche mit einem reichen Hofstaat kleiner Engel auf einem Wolkenzug nach oben schwebt, von wo Gott Vater im Brustbild sich zu ihr herabneigt. Wenden wir uns zuerst der Apostelgruppe zu. In ihr wird nicht, wie von manch andern Künstlern, das Staunen in erster Linie zum Ausdruck gebracht, sondern eine unendliche Sehnsucht, der verklärten Mutter zu folgen, ein fast unbezwingbares Heimweh nach oben, welches die Arme ausbreitet, welches Auge und Antlitz fast nicht mehr wegwendbar zum Himmel richtet, ja die ganze Gestalt hinauszieht und vom Boden der Erde abzulösen trachtet. Dabei ist es nicht ein monotoner Affekt, sondern so vielfach abgestuft und abgetönt, als Personen sind. Ergreifend wird dieses Hinsehen und Aufstreben besonders noch dadurch, daß im Kontrast zur obigen Lichtgruppe die

Apostelfiguren im Schatten der Wolke stehen, so daß symbolisch Grund und Berechtigung ihrer Sehnsucht nach den Sphären des Lichtes angegeben ist. Auf dem Antlitz des Johannes steigert sich das Heimweh und Heimverlangen in die Ekstase hinein; er, der der Mutter so nahe gestanden im Leben, er meint nach ihrem Heimgang nicht mehr auf Erden bleiben zu können, seine Seele pocht an die Mauern ihres Kerkers, ja sie scheint mit seinem Blick nach oben zu entschweben.

Die Hauptgestalt der Madonna ist durch das Wunder der Ekstase irdischer Schwere und dem Bereich der materiellen Welt entnommen; das stark aufwärts gerichtete Antlitz überströmt überirdischer Jubel; die ausgebreiteten und erhobenen Arme, der lebendig bewegte Leib mit dem fliegenden und wallenden Gewand harmoniren aufs Schönste mit dem Wonneshauer, der auf dem Antlitz liegt. Die reichen Engelschaaren zu beiden Seiten der Gottesmutter sind keineswegs bloß Staffage, sondern helfen die Seligkeit und den Jubel zum Ausdruck bringen, das Glück des Himmels schildern, in welches die Heilige einzieht. Es ist eine reiche Musik von Freude und Jubel, welche diese beiden Engelschöre vernehmen lassen; auf jedem Munde schwebt ein anderer Ton, aber alle Töne einigen sich zur Harmonie. Von den beiden Gruppen aus aber schwingen sich am äußeren Rande des Bildes zwei Engelreihen auf, die oben im Halbkreis zusammentreffen und die Gestalt Gottvaters umziehen, so daß die Komposition dieses oberen Bildtheiles ungemein weich abgerundet erscheint; auch hier wieder eine Fülle von Gesichtern, auf welchen von Himmelseligkeit und Himmelsglorie zu lesen ist. Gottvater breitet die Arme weit aus und neigt das majestätische Antlitz mild und sanft herab. Von besonderer Schönheit ist der vorn rechts assistirende, einen Kranz tragende Engel, der in ehrfürchtiger Zwiesprache sein Antlitz dem himmlischen Vater zuwendet. Das kann ja freilich gesagt werden, daß das Bild seinem ganzen Stil noch besser in die Säle der Akademie paßt, denn als Hochaltarbild in die Kirche der Frari, und insofern kann man die Transferrirung desselben nicht bedauern.

Von diesem Werke, das unter die größten Leistungen der Kunst zu rechnen ist, ließ die königliche Gemälbegallerie in Stuttgart durch einen jungen, reichbegabten Maler, Herrn **Gebhard Fugel**, eine große Kopie anfertigen, die zu allgemeiner Zufriedenheit ausgefallen ist. Nicht bloß die gesammte reiche Formenwelt des Bildes kommt hier zu richtiger Reproduktion, nicht bloß das schwer wiederzugebende Kolorit mit seiner mächtigen

Blut und mit seinen kraftvollen Tönen hat der Pinsel zu erreichen gewußt, was das Wichtigste ist, auch die geistigen Reflexe, auch der Hauch und Duft des Gedankens und Affektes, auch die Seele ist vom Original in der Kopie übertragen. Uns ist bei der Vergleichung nur Ein Bedenken aufgestiegen: ob nicht auf dem Antlitz der Madonna der, soviel uns erinnerlich, im Original ziemlich ungemischt auftretende Affect der Freude und des Jubels unvermerkt eine Beimischung von Wehmut erfahren habe. Doch möchten wir keine Behauptung aufstellen, ehe wir nochmals das Original vor Augen gehabt haben. Der Werth der Copie bleibt bestehen, und wir schätzen uns glücklich, nunmehr im eigenen Land uns wenn nicht am Original, so doch an einer so trefflichen Wiedergabe erfreuen zu können. —

Zeitschriftenchau.

Heft drei und vier des fünften Bandes der Berichte des „Freien deutschen Hochstifts“ zu Frankfurt a. M. enthält neuere Mittheilungen über den Maler **Jörg Ratgeb** von Schwäbisch-Gmünd, aus der Feder des Malers **Otto Donner** von Riecher. Wir gedenken später in einem Artikel zusammenzustellen, was bis jetzt über diesen Meister des 16. Jahrhunderts bekannt geworden.

Der 37. Band, Jahrgang 1889 der „Stimmen aus Maria-Laach“ bringt eine gründliche Studie über die Symbolik der Taube von **St. Veßel** mit reichem patriistischem Material; ferner von demselben einen Aufsatz über die alte Reichsstadt **Goslar** und die neuen Malereien des restaurierten Kaiserhauses.

Annoucen.

Viktor Mezger/ Maler,
Assistent des † Herrn Kunstmalers

F. E. Kolb,

hat sich in Ellwangen niedergelassen und empfielt sich einer hochwürdigen Geistlichkeit im Restaurieren von Kirchen, Kapellen etc. sowie in allen diesbezüglichen Arbeiten. Stilgerechte, solide Ausführung bei mäßigen Preisen.

Wohnung: **Schloßvorstadt, Ellwangen a. A.**

Im Verlage der **M. Rieger'schen Universitäts-Buchhandlung (Gust. Himmer)** in München erschien soeben:

KATALOG

des bayerischen Nationalmuseums.

5. Band.

Romanische Alterthümer.

Von **Dr. Hugo Graf.**

K. I. Konservator des bayer. Nationalmuseums.

Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck auf 15 Tafeln. 4^o Karton. Preis M. 4.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

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

Mr. 4.

1890.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die Württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bezahlbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Franc. 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 Volksblattes“ in Stuttgart, Urbankstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

Ueberblick über die Resultate der kunsthistorischen Lokalforschungen in Oberschwaben.

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.
(Schluß.)

IV. Salem.

Die drei angeführten Städte: Ulm, Memmingen und Ravensburg, beherrschten im Norden, Osten und Süden die ober-schwäbische Landschaft. Es erübrigt nur noch, auf den südwestlichen Theil einen Blick zu werfen.

Hier umschlossen die Mauern der Stadt **Konstanz** die alte Kathedrale der ganzen Landschaft; aber diese Stadt scheint nach den einläßlichen Untersuchungen von Kraus, die wir oben schon berührt haben, mehr Impulse von auswärts empfangen, als selbstthätig auf andere Gegenden eingewirkt zu haben. Daß dasselbe der Sitz einer Illuminatorenschule war um 1400 (Müchenthals Chronik des Konstanzener Konzils) wird von Janitschek ausgesprochen; Simon Haiber aber ist nach Kraus nur als Handwerker, nicht als Künstler aufzufassen. Dagegen wird dem Kloster Salem eine achtbare Selbständigkeit auf dem Gebiete der Kunst zuerkannt, und nicht bloß in seinen eigenen Mauern, sondern auch eine erspriessliche Wirksamkeit in entfernteren Gegenden. Kraus bemerkt (l. c. S. 558), daß Salem schon seit dem Schluß des 13. Jahrhunderts eine eigene Bauhütte gehabt habe. In das 14. Jahrhundert fällt dann der Bau seiner anerkannt hervorragend schönen Kirche, und noch am Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts bestand dort unter dem Abt Jobod eine Glasmalerwerkstätte, welche innerhalb 20 Jahren 20 gemalte Fenster lieferte (l. c. S. 559).

In gleich anerkennender Weise spricht sich Paulus (Vebenhausen S. 115) aus, der zugleich die direkte Einwirkung von

Salem auf das ziemlich weit entlegene Cistercienserkloster **Vebenhausen** betont. Wir heben den Passus aus: „Das Werk des Sommerrefektoriums in **Vebenhausen** weist auf die Schule von Salem hin, dem Vorort der Cistercienserklöster in Südwestdeutschland, dessen herrliches fünfschiffiges Münster durch Abt Ulrich von Selvingen 1297 als Neubau begonnen, mit großem Eifer und großen Kosten gefördert, aber von ihm in seinem Todesjahr 1311 unvollendet hinterlassen worden; eingeweiht wurde dasselbe erst im Jahr 1414. Sowohl im ganzen Geist als in den einzelnen Formen, den Gliederungen, Maßwerken erinnert das **Salemer Münster** auffallend an das **Vebenhäuser Sommerrefektorium**; nur sind dort die Formen etwas alterthümlicher. Außerdem findet sich am **Salemer Münster** in der Giebelwand des nördlichen Querschiffarmes ein gleichfalls siebenprossiges Prachtfenster, das wieder gar sehr an das Ostfenster im Chor der **Vebenhäuser Klosterkirche** erinnert. Es ist auch etwas alterthümlicher und hat merkwürdiger Weise dieselbe Breite mit unserm Prachtfenster, das gleichzeitig mit dem Sommerrefektorium und auch, wie die Formen zeigen, von demselben Baumeister gemacht wurde. Und wie ein Fortklingen der **Salemer Schule** in **Vebenhausen** und gerade am Sommerrefektorium, wird das zierliche steinerne Glockenthürmchen auf dem Sügiebel des Sommerrefektoriums im Jahre 1410 von einem Meister aus Salem, dem Meister unseres Glockenthurmes, **Georg**, erbaut. Kloster Salem muß ein großer Mittelpunkt für die Kunst der Cistercienser gewesen sein; so erbaute der Abt Ulrich ein eigenes Haus, worin die Maler und Glasmaler in der Regel wohnten.“

Soweit Paulus. Bei der letzten Bemerkung wird man unwillkürlich auch an

das geschätzte Tafelbild im Sommerrefektorium von Bebenhausen und an die dortigen mannigfaltigen Wanddekorationen durch Malerei erinnert.

In Oberschwaben finden sich vier Cistercienserfrauenklöster (Heiligkreuzthal, Guttenzell, Heggbach und Baindt), die mit dem Vorort Salem sicher in mehr oder weniger naher Berührung standen. Es ist aber zurzeit nicht möglich zu sagen, ob sich auf dieselben von dorthin ein direkter oder indirekter Einfluß auf dem Gebiete der Kunst erstreckt habe. Auf dem Gebiete der Baukunst insbesondere stellte sich bei den drei letztgenannten der Mangel an guten Werksteinen entgegen, wodurch eine schlichte Bauweise bedingt wurde. Heiligkreuzthal ist nach dieser Seite hin etwas besser gestellt; allein es fehlen darüber ausführliche Untersuchungen. Auch Klemm führt darüber in seiner Schrift: Baumeister Württembergs, nichts an.

Daß jedoch die Achtung der mittelalterlichen Kunstwerke in diesen Klöstern auch zur Zeit ihrer Aufhebung noch nicht gänzlich erloschen war, mag daraus hervorgehen, daß, wie Kraus vermuthet, die sehr schätzbaren Gemälde in Kirchberg am Bodensee (die Versuchung des hl. Antonius) von dem letzten Abt von Salem hierher mitgebracht wurden; daß ferner Heiligkreuzthal noch eine Anbetung der Weifen aus dem Morgenland von Schaffner besitzt und auch aus Heggbach sich noch acht Tafeln Oelgemälde (jetzt in Stuttgart) erhalten haben.

Wie weit auch andere namhafte Klöster in Oberschwaben sich selbständig an der Uebung der Kunst betheiligt haben, darüber fließen die Nachrichten spärlich. Die Monumente selbst sind, vorzüglich durch die Neubauten im vorigen Jahrhundert, zum größten Theil beseitigt worden. Aber wahrscheinlich ist, daß der Mangel an Steinmeharbeiten, der durch das ungenügende Material hervorgerufen wurde, durch Wandmalereien ersetzt wurde. Ueberdies haben sich Miniaturmalereien, die in den Klosterzellen mit Vorliebe betrieben wurden, erhalten aus Weiffenau (jetzt in Sigmaringen). Der dortige Bruder Rufillus ist der älteste bekannte Namen eines Malers in Schwaben (cf. Veröffentlich. des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und

Oberschwaben 1865 S. 26). Bedeutend und ergiebig war besonders die Schreibstube im Kloster Zwiefalten, die sich über das 12., 13. und 14. Jahrhundert fortsetzte (jetzt in Stuttgart; cf. Janitschek: Gesch. der deutschen Malerei S. 104; 118, 122 bis 124, 167). Ob die Weingarter Lieberhandschrift (jetzt in Stuttgart; Janitschek l. c. S. 179) daselbst angefertigt worden sei, oder von auswärts acquiriert wurde, mag anheimgestellt bleiben. Ueberdies führt auch Hafner in der Geschichte von Ravensburg mehrere Namen von Kartenmalern und Briefmalern daselbst an, von denen jedoch Arbeiten nicht benannt sind. Wir fügen noch die Bemerkung hinzu, daß (nach Janitschek l. c. S. 268) das älteste datierte Werk Holbeins von 1493 zwei Flügel eines Altares sind, die er für die Reichsabtei Weingarten malte, jetzt, in vier Tafeln zerschnitten, im Dom von Augsburg aufgestellt.

Der Hirsauer Bilderfries.

Von Stadtpfarrer Eugen Keppler in Freudenstadt.

Vierter Brief.

Zäh sind Sie, das ist wahr! Wenn Sie meine Erklärung, ohne sie entkräften zu können, nicht gelten lassen mögen, dann häufen Sie ringsherum so viel Schutt nebensächlicher Bemerkungen und Bedenken an, daß zuletzt das, was ich behauptete, ganz verbunkelt und unkenntlich gemacht ist. Und das heißen Sie widerlegen und mich eines Besseren belehren! Auf mich macht es im Gegentheil den Eindruck, als ob Ihnen das, wogegen Sie etwas Triftiges nicht einzuwenden wissen, im Grunde doch einleuchte und als ob Sie nur deshalb sich nicht unumwunden dafür erklären, weil es zufällig nicht in Ihrem Kopfe gewachsen! — Wehr brauche ich eigentlich nicht zu erwidern; aber doch will ich mehr thun als ich brauche, da mir Ihre Einwände Gelegenheit geben, mich deutlicher auszusprechen.

Sie stoßen sich daran, daß ich in diesen Eisenenträgern die unermüdbliche, einsichtsvolle Thätigkeit der Ordensleute verkörpert sehe. Sie finden es weit hergeholt, daß ich hier „an urbar gemachte Wälder

denke; an ausgetrocknete und wohnlich gemachte Moorgründe, Bewässerungs- oder Entwässerungs-Arbeiten je nach Bedürfnis der Dertlichkeit, an Wege und Stege, Dämme und Deiche: und was für Werke der Kultur sonst noch durch die Hände oder unter dem Einfluß der Mönche ausgeführt worden, Werke, die, wenn es auf Erden eine Dankbarkeit gäbe, ihnen dieselbe für immer verschafft haben würde". (Vgl. Montalembert 2. Bd. S. 416 und Einl. S. 21.) — Weit hergeholt? Nicht weiter als einen Schritt! Die Fähigkeit dieser Träger lenkt unsere Gedanken unmittelbar auf die Fähigkeit des Willens, auf die beharrliche Energie, welche diesen Mönchen niemals fehlte und sie befähigte, in den schwierigsten Stellungen auszuhalten, „also daß sie nirgends freiwillig der Wildnis das wieder überließen, was sie einmal ihr zu entreißen angefangen, vielmehr beständig in ihren Erforschungen und Anstrebungen bis an die äußerste Grenze des Möglichen gingen". (Montal. ebend.) Ihr Tragen selbst aber erinnert uns ganz ungezwungen an das Tragen des Joches, an den vollkommenen Gehorsam, an die freiwillige Unterwerfung unter die Regel: ein Gehorsam, eine Unterwerfung, worin die Kraft des Ganzen sowohl, dieser Kampfschule der Starken, als die Seelenstärke der Einzelnen wurzelte. Ist Erstere ausgedrückt in den Löwen, welche die Ecken des Thurmes zusammenschließen, so ist letztere veranschaulicht in der Gedrungenheit dieser Gestalten, die einen Ueberschuß von Stärke verrathen. In ihnen prägt sich wie im Leben jedes wahren Mönches aus „die Ueberwindung der natürlichen Schwäche, der Kampf gegen alles, was die Menschen erniedrigt und entnervt, das thatkräftige Streben (siehe jenen, der sich emporrafft und nach oben schaut!), sich über das Irdische und die gefallene Natur zu erheben".

Werden Sie nun noch sagen, „meine Erklärung berühre bloß die äußerlichen, unwesentlichen Arbeiten des Mönchtums und gehe nicht auf den Grund"? Dieser Grund ist eben der freiwillige Gehorsam und der aus ihm entspringende Startmut, ist die Männlichkeit, die uns aus diesen Gestalten anspricht und deren kräftigste Repräsentanten die Mönche der alten Zeit

sind: „die intellektuelle und sittliche Männlichkeit, die sich durch die Keuschheit so zu sagen kondensiert, sich größere Anstrengungen auferlegt, als sie in irgend einer weltlichen Laufbahn gefordert werden, und auf diese Weise die Erde für sich zu einer Tempelstufe für den Himmel macht und das Leben zu einer fortgesetzten Reihe von Siegen." (Die angeführten Stellen sind aus der Einleitung zu Montalemberts großem Werk.) — Was nun aber Ihre Einwendung anlangt: äußere Beschäftigungen gehören gar nicht zum Wesen des Mönchtums, welches wir doch hier dargestellt sehen möchten, so ist zu unterscheiden. — Schaffung von Kulturland (wie auch Abschreiben von Handschriften, Pflege von Künsten und Wissenschaften) war allerdings nicht der eigentliche Zweck, zu welchem Klöster ins Leben und Berufene in die Klöster eintraten: aber überall, wo die Klosterzucht und wo die ascetischen Tugenden blühten, gebiehen unter ihrem segnenden Strahl alle Kulturarbeiten von selbst. Welche Bedeutung aber diese, obwohl für die Ordensleute nur Nebensache, hatten, darüber giebt Ihnen wieder eine Stelle aus Montalembert 6. B. S. 291 Licht; sie lautet: „Die Mönche gaben der christlichen Welt die größte und heilsamste Lehre, indem sie die in der entarteten römischen Welt ausschließlich den Sklaven zugetheilte Handarbeit abelten. Sie gaben diese Lehre einmal dadurch, daß sie die Energie und einsichtsvolle Thätigkeit freier, meist mit der doppelten Autorität des Priestertums und Erbabels bekleideter Männer dem Ackerbau weiheten und sodann indem sie unter dem Benediktinergewand Königsöhne, Fürsten und Lehnsherrn zu den rauhesten ländlichen und knechtlichen Arbeiten anhielten."

Das richtet schon seine Spitze gegen Ihre fernere Behauptung: die schwereren körperlichen Arbeiten, die ich ja hauptsächlich hier meine, seien gar nicht von Mönchen, sondern von Laienbrüdern verrichtet worden und solche seien auch wirklich in den Bildern an unserem Thurm dargestellt. (Vgl. Klaiter, Hirsau S. 79.) Nein! auch die eigentlichen Mönche, sogar die Aebte arbeiteten an den Werken, die sie geplant, wie die gewöhnlichen Handwerksleute mit, und zwar wie früher so

auch später, auch noch vom elften Jahrhundert an als die Institution der „bekehrten Brüder“ allgemein Eingang gefunden: der fratres conversi, illitterati, barbati, welche im Unterschied von den zum Chordienst, Klerikat, zu den Studien und höheren Aemtern bestimmten Chorbrüdern — monachi litterati — größtentheils die mehr äußerlichen, körperlichen Dienstleistungen besorgten. Größtentheils heißt aber nicht: ausschließlich — und die Laienbrüder ersetzen die Mönche nie vollständig. Besonders waren es die Mönche erlauchter Herkunft, die sich durch ihren Eifer in den Handarbeiten auszeichneten. So lesen wir z. B. von dem gelehrten und beredten Heselun, dem einstigen Kanonikus in dem vornehmsten aller deutschen Stifte, in Lütlich, und nachherigen bescheidenen Mönch in Cluny, daß er daselbst den Bau der großen vom hl. Hugo gegründeten Kirche leitete, wobei er den von seiner gewöhnlichen Beschäftigung herührenden Namen Caementarius seinen Titeln, Präbenden und seinem Ruf in der Welt vorzog. (Vgl. Mabillon Annal. v. J. 1109.) — Ich würde nicht so steif und fest behaupten, daß die „bekehrten Brüder“ die Mithilfe der Mönche bei Erstellung der bedeutsameren Bauten nicht entbehrlich machten, wenn nicht die Thatfachen für mich sprächen. Ich eile also, deren so viele anzuführen und zwar gerade aus der Zeit des Hirsauer Klosterbaus, als zur Inbuktion hinreichend sind. Im Jahre 1033 trug bei dem Bau des Klosters Bec dessen Gründer und erster Abt Herluin, ein vornehmer normännischer Herr, die Last und Hitze des Tags wie ein gemeiner Maurer, indem er Kalk, Sand und Steine auf seinem Rücken schleppte. Dasselbe that ein anderer Normanne, Hugo, Abt von Selby in Yorkshire, als er im Jahre 1096 alle vorher in Holz aufgeführten Gebäulichkeiten seines Klosters in Stein aufbaute. Mit einem Arbeitergewand bekleidet und sich unter die anderen Maurer stellend, betheiligte er sich an allen ihren Arbeiten. Ipse cucullo indutus operario lapides, calcem et alia necessaria propriis humeris cum caeteris operariis ad murum evehere solebat. Sind Ihnen vielleicht diese Bei-

spiele zu weit hergeholt, so hören Sie noch eines aus der Nähe, hören Sie, wie Trithemius unterschiedslos alle Klosterleute, die eigentlichen Mönche in erster Linie, an den Hirsauer Bauten wetteifern läßt. Hujus structurae — nempe monasterii, ecclesiae, turrium — artifices pro magna parte monachi fuerunt, barbati sive conversi et oblati, quos hodie donatos appellamus . . . inter quos erant latomi, fabri lignarii, ferrarii et magistri procul dubio in omni scientia architecturae peritissimi, qui totum opus consilio et manibus pulchro tabulatu lapideo perfecerunt, sicut in ipsius ecclesiae fabrica usque in praesens cernitur. (Trithem. chron. Hirs. anno 1083 p. 255. Vgl. Montal. 6. B. S. 244—246 und 2. B. S. 49.)

Werden Sie nun bald zugeben, daß es reinste Willkür von Ihnen ist, in den Mönchbildern am Hirsauer Thurm, die Sie doch von vornherein selbst als Träger des Mönchtums (nur in anderem Sinn als ich) verstanden haben, jetzt auf einmal nur die Barbati erkennen zu wollen? — Aber sie haben doch einen Bart! — Die Benediktiner-Mönche waren bartlos! Wohl! und deshalb können sie keine Porträte sein! Sie können nicht wie jene Köpfe auf dem Alpirsbacher Kapitol den bauenden Abt und seine Baumeister vorstellen, denn sonst müßten sie, wie die letzteren, ohne Bart sein; aber sie können sehr wohl das Mönchtum als solches vorstellen, denn das Mönchtum als solches ist nicht unbartet. St. Benedikt und seine Genossen Maurus und Placidus trugen doch selbst einen Bart!

Man kann auch zu scharfsinnig sein, Herr Kollege! Allzu scharf macht scharftig. Nicht wer zu unterscheiden weiß, ist ein guter Lehrer, sondern wer gut zu unterscheiden weiß! Ihre gelehrte Unterscheidung zwischen Mönchen und „Bärtlingen“ ist gut und nothwendig, da wo es gilt, die seit dem 11. Jahrhundert veränderte Stellung des Laienelements im Klosterleben zu erforschen. Hier aber, wo das Alterthum selbst sie zurückweist, ist diese Unterscheidung weder nothwendig noch nützlich. Sie kann meine Erklärung von den tragenden Mönchen als Trägern

der Arbeit und zwar der Arbeit um Gottes Willen, der Arbeit im Geiste des Gehorsams nicht erschüttern; ebensowenig kann sie über dieselbe mehr Licht ausgießen. Lassen Sie also diese gewiß ungezwungene Deutung, obschon sie nur die meine ist, ohne weitere spitzfindige Klauseln, ohne Streit um den Mönchs-, ich hätte bald gesagt um des Kaisers Bart, einfach von dem Mönchtum im Ganzen gelten, wie es auch der Sachlage und der Geschichte entspricht! Für Ihre Gelehrsamkeit wird es deswegen doch nicht an einer Gelegenheit, sich zu zeigen, fehlen. Bald werden Sie vielleicht Ihren Scharfsinn wohl brauchen können, wenn es gelten sollte, herauszubringen, ob unser Figurenfries nicht auch eine Anspielung auf den andern Grundpfeiler des Mönchtums enthalte, welcher bekanntlich das Abstine ist. Neben dem Eustine, das wir schon haben, noch das Abstine, wie passend! und wie schön würde es erst für Sie passen, es zu entdecken!
(Fortsetzung folgt.)

Die Kirchenrestauration in St. Christina bei Ravensburg.

Von Pfarrer Dezel.

(Schluß.)

Es wurden die Geheimnisse des glorreichen Rosenkranzes in fünf Darstellungen so vertheilt, daß sie einerseits die Größe des eintönigen Raumes mäßigen, anderseits aber auch nicht durch ihre Farbenfülle, namentlich durch einen starken Farbauftrag erdrückend und den Plafond erniedrigend wirken sollten. Darum wurde für die Umrahmung der Bilder die Medaillonform gewählt, um nicht durch geometrische Einteilung an einer freieren Lokation der Bilder gehindert zu sein. Und der Meister verstand es auch, durch ein fortlaufendes, die Medaillons umziehendes, schwunghaftes Laubornament die fünf Darstellungen einheitlich so zu verbinden, daß die Gesamtwirkung eine prächtige ist. Die Auffassung der einzelnen Geheimnisse ist nach den bekannten Rosenkranzbildern des Wiener Altmeisters Führich, nur die Himmelfahrt Mariens gleich beim Eingange ist nach einem altkölnischen Bildchen komponirt. Das Kolorit sowohl in den Bildern selbst als namentlich auch in der dekorativen Umrahmung sollte dem oben ausgesprochenen Prinzip gemäß möglichst licht gehalten werden, und der Maler hat durch strikte Einhaltung dieses Wunsches den besten Erfolg erzielt. Ein

duftiger Farbenschmelz ist über diese schön gezeichneten Gestalten ausgegossen, und der so ideal aufgefaßte Ausdruck in den Gesichtern ist innig und fromm, doch fern von jeder Sentimentalität. Wie herrlich schön ist das Profilantlitz des Heilandes im Krönungsbilde und wie jungfräulich zart ist die Madonna in der Himmelfahrt mit den sie begleitenden lieblichen Engelsgestalten gegeben!

Von besonders schönen architektonischen Verhältnissen ist der Chor der Kirche zu St. Christina; die Wölbung, ein Sternengewölbe, ist auch insofern von Interesse, als die Rippen in ihren mittleren Theilen aus gebranntem Thone, die Kreuzungen aber, sowie die ohne Schlüsselstein in die Wand auslaufenden Spitzen der Rippen von Sandstein sind. Diese monumentale Eigenthümlichkeit mußte durch entsprechende, stärkere Bemalung dieser Bautheile hervorgehoben werden. Die Zwideln zwischen den Gewölberippen dagegen boten Gelegenheit für figurale Ausstattung und es konnte so eine ziemliche Gleichmäßigkeit auch in der quantitativen Anwendung der Malerei zwischen Chor und Schiff hergestellt werden. Für diese Bemalung wählte ich einen Gegenstand, der in der griechischen Kirche einstens so häufig zur Darstellung kam, in der Kunst der abendländischen Kirche aber fast vergessen ward, nämlich der Darstellung der neun Chöre der Engel. In ihrer Klassifikation ist die Rangstufe eingehalten, wie sie nach dem Vorgange des hl. Cyrill von Jerusalem und anderen Vätern seit Pseudo-Dionysius dem Areopagiten (in seinem Buche de coelesti hierarchia) und Gregor I., dem Großen (in Evang. Rom. 34) burghend festgehalten und besonders seit der Zeit der Scholastik allgemein vertreten wurde.

Es folgen sich, mit der untersten Stufe angefangen, auf der Evangelienseite je ein Vertreter der:

- 1) Angeli (Engel); sie tragen hier ein grünes Gewand und schwingen das Rauchfaß.
- 2) Archangeli (Erzengel), in weißem Ober- und Untergewande tragen sie in der Rechten als Engel der Verkündigung den Lilienzweig und ein Stirnband, worauf das Kreuz (Archangeli, qui majora, Angeli, qui minora nuntiant. St. Gregor M.).
- 3) Virtutes (Tugenden, Kräfte) in weißem Unter- und rothem Obergewand, Scepter und Stirnband tragend.
- 4) Potestates (Mächte) in violetter Ober- und gelbem Untergewande tragen als bewahrende und schützende Engel das Schwert.
- 5) Principatus (Fürstenthümer) in blauem Gewande und mit der Stola halten eine Krone in der Rechten.
- 6) Dominationes (Herrschaften) in rothem Ober- und Untergewande, mit Stola und Krone auf dem Haupte, halten in der Rechten den

Kreuzesstab und in der Linken eine Kugel mit dem signaculum Dei (Gottesiegel X).

7) Throni (Thronen) in weißer Alba und Stola halten die Arme in tiefer Ehrfurcht gekreuzt und erscheinen mit vielen Augen auf den Flügeln.

8) Cherubim (Erkenntnis Gottes) in rothem Ober- und grünem Untergewande, ebenfalls als vieläugig dargestellt, tragen das feurige Schwert (Austreibung aus dem Paradies!) und haben zwei Flügelpaare; sie stehen auf feurigen Rädern (Ezech. 1, 19, 20).

9) Seraphim (feurige Munde) stehen nach Jesajas (6, 2) mit sechs Flügeln in der Umgebung Gottes und singen das dreimal Heilig. Sie tragen daher rothes Gewand und auf der Brust das Spruchband mit dem Worte „sanctus“.

Herr Kaltenbacher hat auch die Entwürfe zur eigentlichen Dekorationsmalerei ausgearbeitet, welche von dem Dekorationsmaler Fibel Nachbaur von Bodnegg ebenso fleißig als geschickt ausgeführt wurden.

So oft wir auch die ganze Ausmalung der Kirche, besonders bei günstiger Witterung, überschauen, wird uns jedesmal das Lichte und Lustige in der ganzen Farbengebung, die schöne Harmonie der einzelnen Theile untereinander, sowie die zarte und echt kirchliche Auffassung in den Darstellungen wie nicht minder die Schönheit des Kolorits überhaupt und besonders auch die Korrektheit in der Zeichnung erfreuen. Darum noch einmal Dank und Ehre dem Meister Kaltenbacher!

Noch während im Chore gemalt wurde, sind im Schiffe der Kirche sechs neue Fenster eingeseht worden; sie sind sämtlich von Herrn Glasmaler Hecht in Ravensburg aus verschieden gemusterten, weißem Kathedralglas schön und solid ausgeführt und haben gemalte Vorbüren. Hierauf wurde der Bodenbelag der Kirche in Angriff genommen. Es ist, um ein stimmungsvolles Bild in einer Kirche herauszubringen, durchaus nicht gleichgültig, von welcher Beschaffenheit der Farbe ein Kirchenboden ist. Es handelte sich hauptsächlich darum, ein Dessin herauszufinden, dessen Farbe zum Eichenholz, das für das neu anzuschaffende Inventarium projektirt war, stimmen wird. Es wurde das beste Material, das gegenwärtig — abgesehen von dem eigentlichen Mosaik — zu Gebote steht, genommen, nämlich Singiger Platten, und wurde der ganze Boden durch die Firma D ster ritter in Stuttgart bezogen und tabellos gelegt; im Schiff kommt das Muster auf 10,75 M. per Quadratmeter, im Chor auf 13,25 M. fix und fertig gelegt zu stehen. Bei dem Eingange in den Chor lag eine Sandsteinplatte, welche die Grabstätte des Abtes Leopold Mauch von Weissenau be-

zeichnete, der 1722 im Pfarrhause zu St. Christina, wohin er sich nach einem Schlaganfall zurückgezogen hatte, starb. Diesem einst hoch angesehenen Prälaten der Weissenau, der der erste Bauherr vom jetzigen Kloster und der Kirche von Weissenau war, mußte sein Andenken bewahrt werden. Daher wurde zu seiner bleibenden Erinnerung eine schöne, weiße Marmorplatte mit entsprechender, fein eingegrabener und vergoldeter Inschrift in die Seitenwand beim rechten Nebenaltar eingelassen.

Nun fragte es sich, was soll — wenn wir so sagen wollen — vom alten Inventarium der Kirche belassen und was soll entfernt werden. Wir kennen noch wohl die Zeit, es ist ja nicht viele Jahrzehnte her, in der alles, was nicht gothisch oder romanisch war, bei Restaurationen aus den Kirchen entfernt wurde. Die schönsten Renaissancealtäre kamen zum Falle, und wenn auch manche Renaissance- oder Barockkirche schon um ihrer Harmonie willen laut um Belassung ihrer einheitlichen Ausstattung rief, so begnügte sich ein falsch verstandener Restaurationseifer nicht damit, die Kirche einfach malerisch neu zu kleiden und alles zu belassen, wie es ursprünglich war, es mußten wenigstens neue romanische oder gothische Altäre her.

Das ist nun anders geworden. Man erkennt jetzt, und zwar mit Recht, auch in der Renaissance wieder christliche Kunst und läßt selbst Rokoko oder Barockaltäre wieder gelten. Aber es will mir doch scheinen, daß in dieser Reaktion mitunter zu weit gegangen wurde. Wenn Altäre, Chorstühle u. dgl. nur allein die reinste Zimmermannsarbeit zeigen, wenn sie sich plump und unkünstlerisch in ihren architektonischen Verhältnissen repräsentiren, wenn sie bar eines jeden auch nur halbwegs ordentlichen figuralen oder ornamentalen Schmuckes sind, und wenn sie noch vollends jener stilllosen Zeit angehören, die überall nur den langweiligen Pollstap des „Staats-technikers“ zeigt, dann verliert die christliche Kunst wahrlich nichts an ihnen, wenn sie entfernt werden. Solche Werke bei der Restauration einer gothischen oder romanischen Kirche, die vollends noch eine unverdorrene Architektur hat, stehen zu lassen, wäre geradezu eine Verfündigung gegen die kirchliche Kunst.

Die Entscheidung nun in unserem Falle war leicht zu treffen: außer den Seitenaltären burste alles weichen. Diese gothischen Seitenaltäre wurden schon unter dem sel. Pfarrer Müller in Saulgau gefertigt und zeigen gute architektonische Ver-

hältniſſe und ſaubere Schnitzarbeiten; ſie bilden die Umrahmungen zu zwei Altarmälden, welche in den Jahren 1874 und 1877 von Herrn Profeſſor Bentele in Stuttgart in wahrhaft künstlerischer Vollendung auf die Leinwand gezaubert ſind. Unter den Arbeiten, auch den neueren, die ich bisher von dieſem Meiſter zu ſehen Gelegenheit gehabt, erſcheinen ſie mir unbedingt als die beſten. Das linke Altarblatt zeigt die hl. Jungfrau mit dem Kinde auf Wolken ſtehend; wenn auch die Madonna als zu mädchenhaft jugendlich ſich präfentirt, ſo iſt ſie doch eine wahrhaft überirbiſche Erſcheinung, das ſegnende Chriſtuskind aber iſt von ſo lieblicher und zugleich göttlicher Auffaſſung, von ſo feinen Uebergängen und ſo einfach ſchöner Harmonie im Kolorit, daß Laien und Künſtler in gleicher Weiſe ihr Lob darüber ausſprechen. Noch höher in der Kunſt ſtellen wir das zweite Altarblatt, den „Tod des hl. Joſeph“. Iſt ſchon die Kompoſition an ſich ebenſo ſchön durchdacht als klar angeordnet, ſo kommt hiezu noch der dem Gegenſtande ſo trefflich angepaßte Farbenton. „So ſtirbt der Gerechte,“ leſen wir aus dem vergeiſtigten Antlitze des ſterbenden Nährvaters, der zu ſeiner Rechten den ſitzenden Heiland und zur Linken die knieende hl. Jungfrau zeigt; oben erſcheinen liebliche Engel, um die Seele des Sterbenden zu empfangen.

Mit Ausnahme der beiden Seitenaltäre mußte alſo, wie geſagt, die Kirche eine ganz neue Ausſtattung erhalten: Hochaltar, Kanzel, Chorſtühle und Kommunionbank konnten in der neureſtaurirten Kirche keinen Platz mehr finden; auch verlangte wie von ſelbſt die ganze architektoniſche Anlage des Chores, daß in erſter Linie hier die Plaſtik zur Dekoration herbeigezogen werde. Es ward alſo für dieſe Art der kirchlichen Kunſtthätigkeit wie namentlich auch für die Kunſtſchreinerſei eine ganz bedeutende Aufgabe geſtellt und hatte ein Künſtler hier Gelegenheit zu zeigen, was er in dieſem Zweige der Kunſt zu leiſten im Stande ſei. Die Pläne zu dieſen ſämmtlichen plaſtiſchen Arbeiten zu entwerfen, wurde der Bildhauer Moriz Schlächter in Ravensburg beauftragt und ihm, als einem früheren Angehörigen unſerer Pfarrei, auch die Ausführung übertragen. Es iſt die erſte größere und ausgedehntere Arbeit, die Herr Schlächter auszuführen hier Gelegenheit hatte, und er hat ſich hier gleich als vollendeter Meiſter in die kirchliche Kunſt eingeführt. Wenn bisher die Laienwelt in der Kunſt, ſo weit ſie die Kirche geſehen, die Arbeit einſtimmig als Meiſterwert bezeichnet und ihre Be-

wunderung laut ausſpricht, ſo wird — dieſe Ueberzeugung haben wir — auch der Sachverſtändige und ſtrenge Kritiker, ſelbſt bei eingehendſter Betrachtung, den ſämmtlichen in Eichenholz ausgeführten Werken ſeine volle Anerkennung nicht verſagen können.

Was zunächſt den Hochaltar betrifft, ſo wurde derſelbe genau nach den Ausführungen entworfen, welche das „Archiv für chriſtliche Kunſt“ über den Bau des Tabernakelaltars im Jahrgange 1883 Nr. 7 ff. gibt. Seinen Hauptkörper bildet der Tabernakel mit dem geſchloſſenen Thronus, darüber ein baldachinartiger Abſchluß; zur Seite ſtehen zwei Niſchen mit gleichem Abſchluß nach oben angebracht, welche in Skulpturen die Heiligen Chriſtina und Katharina enthalten. Dieſe Niſchen ſchließen ſich aber nicht unmittelbar an den Tabernakelbau an, ſondern ſind noch je durch ein Zwiſchenfeld von ihm getrennt, worauf zwei anbetende Engel in Hautreliefs. Den untern Teil des Tabernakels flankiren ebenfaſſ zwei Reliefs in Niſchen; links die Botſchafter, rechts das Mannaregnet als Vorbilder der hl. Eucharistie, ein drittes Relief, das Opfer Melchiſedechs, iſt in der Mitte des Antependiums angebracht. Die Tabernakelhüren zeigen reiche Vergoldung und haben als Relief die vier Evangeliiſtenſymbole und oben ein Herz-Jeſusbild. Das die einfache Kompoſition und Ausſtattung des Altars. Die beiden Statuen St. Chriſtina mit dem Mühlſtein zu Füßen und den Pfeilen und der Märtyrerpalme in der Hand, und St. Katharina mit Schwert und Buch ſind recht gelungen ſowohl in ihrer plaſtiſchen Ausführung als ſchönen religiöſen Auffaſſung; ihre Faſſung iſt ganz paſſend, ganz beſonders ſchön und zart aber iſt dieſe gegeben in den beiden ſchwebenden Engeln. Dieſe polychromirten Statuen und Reliefs in Verbindung mit einer feinen, nicht übermäßigen aber paſſend angebrachten Vergoldung machen den Hochaltar zu einem zwar vornehmen, aber doch wieder einfach und edel wirkenden kirchlichen Kunſtwerk.

Der ganze Hochaltar, wie er ſteht, iſt eine Stiftung der ehrſamen Jungfrau Joſepha Fuhs in Hinzſtichel, der die Pfarregemeinde St. Chriſtina deßhalb zu ſtetem Dank verpflichtet iſt.

Bei der übrigen Ausſtattung des Chors handelte es ſich hauptſächlich darum, ein Mittel zu finden, den untern Theil des polygono Choraſchlusses in Harmonie mit dem Projekte eines, wie wir ſoeben geſehen, immerhin reich ausſtatteten Hochaltars zu bringen. Es iſt erfahrungsgemäß, daß gerade dieſe untern Theile der Kirche, nament-

lich im Chore, wegen ihrer beständigen Feuchtigkeit das Kreuz bei Restaurationen bilden; kaum ein oder zwei Jahre ist hier gemalt, sei es mit Del oder andern Farben, so beginnt schon wieder das Zerstörungswerk, und merkwürdiger Weise, wie ich schon öfter die Erfahrung gemacht, auch da, wo früher bei einem einfachen Kaltbewurf nichts von Feuchtigkeit bemerkt wurde. Darum wurde hier von jeder Art Bemalung abgesehen und für Dekoration auch an dieser Stelle die Plastik zu Hülfe genommen. Es wurden, wie dies in früheren Jahrhunderten so oft geschah, die Chorstühle zu einer Zierde der Kirche benützt und ihre Rückwände als Wandverkleidungen bis zum Chorbau schlusse fortgesetzt. In die Flächen dieser Rückwände der Chorstühle aber wurden die Brustbilder der zwölf Apostel und zweier Heiligen gesetzt und jede Figur mit reichem gothischen Maßwerk umrahmt. Sämmtliche Gestalten wurden zuvor vom Meister in natürlicher Größe modellirt und dann in Ahornholz ausgehauen. Sie erhielten keinerlei Polychromie schon deshalb, damit doch bei all ihrem Reichthum und ihrer Feinheit in der Schnitzerei der Hochaltar das Prinzipale des ganzen Chores bleibe.

Die Reihenfolge der Apostel, angefangen auf der Evangelienseite, ist die, wie sie der uralte Kanon der hl. Messe gibt.

St. Petrus, der Erste und der Fürst der Apostel ist als solcher vom Künstler durch seine würdevolle strenge und gerade Haltung gekennzeichnet; er trägt in der Rechten zwei Schlüssel, sein Attribut schon seit dem Ende des vierten oder Anfang des fünften Jahrhunderts, die Binde- und Lösegewalt symbolisirend, seine Linke hält ein Buch.

St. Paulus nimmt nach dem Kanon als einer der Hauptzeugen der christlichen Kirche nach dem hl. Petrus den ersten Platz ein, obwohl er erst nach der Himmelfahrt des Herrn zum Apostolate berufen wurde. Er ist unter allen Aposteln der merkwürdigste, dessen persönlichen Charakter und persönliche Geschichte wir am genauesten aus seinen Briefen und der Apostelgeschichte kennen. Er ist der Weltapostel, und als solcher muß ihn auch die christliche Kunst darstellen. Daher sehen wir ihn hier als eine Gestalt voll Kraft und Energie, mit einem genialen Gesichtsausdruck. Sein Attribut ist das Schwert, sein Martyrium bezeichnend, aber auch als Sinnbild, als Schwert des Geistes und der Rede (Ephes. 6, 17) gedeutet. Als Lehrer der Völker trägt er auch noch die Schriftrolle. Ein Meisterwerk der Plastik!

St. Andreas, der Bruder des Simon Petrus und der erste, der zu dem Apostolate berufen wurde, zeigt das Profil eines schönen, ehrwürdigen Greisenangesichts mit langem Barte, ähnlich wie ihn Peter Bischof am Sebaldusgrabe zu Nürnberg gegeben hat. Er trägt das Zeichen seines Martyriums, das Kreuz, das seit dem

14. Jahrhundert als schräges Kreuz (X), sog. Andreaskreuz, dargestellt wird.

St. Jakobus maj. hat als Verwandter des Herrn einige Aehnlichkeit mit diesem und mit Jakobus dem Jüngern, er ist dargestellt im Pilgermantel, mit Hut, Pilgerstab und Pilgermuschel am Gewand, derjenigen Kleidung, welche die Wallfahrer nach seinem Heiligthum, Santiago de Compostella in Spanien, getragen haben. Dieser Ort war nämlich das ganze Mittelalter hindurch nach Rom und Jerusalem der berühmteste Wallfahrtsort der Welt.

St. Johannes, der Lieblingsjünger des Herrn, ist hier wie schon in den Mosaiken des fünften Jahrhunderts jugendlich und ohne Bart dargestellt. Er trägt als Symbol den Kelch mit der Schlange, aus dem nach der Legende unter Kaiser Domitian einen Giftbecher ohne Nachtheil trank. Der Meister verstand es, dem Angesichte des Jüngers, aus dem der Geist der Jungfräulichkeit so schön hervorleuchtet, auch die Form von fast klassischer Reinheit zu geben. Die geistige Auffassung dieses Apostels ist wohl eine der gelungensten der ganzen Reihenfolge.

St. Thomas erscheint hier etwas im Profil als gereifter Mann mit kurzem Bart. Nach der Legende als Apostel in Indien thätig, hat er deshalb nach Brauch im Orient ein Tuch über sein schönes Haupt geschlagen, das in schöner Draperie über die Schultern herabhängt. Er trägt als Attribut ein Winkelmaß, weil er als Baumeister vor den indischen König trat und diesem auch einen Palast erbaute, er ist als geistiger Baumeister auch Patron der Baukunst.

Als letzte Gestalt in dieser Reihe folgt der hl. Norbert, der Stifter des Prämonstratenserordens, der 1134 als Erzbischof von Magdeburg starb. Er soll die einstige Zusammengehörigkeit von St. Christina und Weissenau, das ja ein Prämonstratenserklöster war, dokumentiren, d. h. daran erinnern, daß die Pfarrei St. Christina vom Jahre 1197 an bis zur Säkularisation des Klosters 1803 von einem Konventualen zu Weissenau pastorirt wurde. Der hl. Norbert in der Tracht seines Ordens trägt als Attribut eine Monstranz als Anspielung auf den Namen des Ordens, auch als Erinnerung des Sieges über die Irlehre Lambertins, und seiner Liebe zum hl. Altarsakrament.

Die Reihenfolge der Apostel setzt sich auf der Epistelfeite fort, vom Beichtstuhle an beginnend wie folgt:

St. Jakobus minor, der nächste Verwandte des Herrn, zeigt in seinen Gesichtszügen die größte Aehnlichkeit mit diesem; er soll der erste Bischof von Jerusalem gewesen sein und trägt deshalb Hirtenstab und Buch. Die Aehnlichkeit im Gesichtsausdrucke mit dem göttlichen Meister ist vom Bildhauer in frappantester Weise getroffen.

St. Philippus, zu Bethsaida geboren, reiste nach der Himmelfahrt des Herrn der Tradition zu Folge nach Scythien, später auch nach Phrygien und predigte unter den Heiden das Evangelium. Er trägt deshalb über seinem Pilgerhabe das Kreuz, seine Mission unter den Barbaren als Prediger des Kreuzes des Heiles anzukündigen.

St. Bartholomäus reiste nach Christi Himmelfahrt nach Indien, dann nach Armenien und Cilicien und wurde in der Stadt Albanopolis gemartert. Er trägt ein Messer, das Werkzeug seines Martyrertodes, in der Hand.

St. Matthäus, der Evangelist, trägt als solcher Buch und Feder; er zeigt ein überaus schönes, mildes Greisenantlitz mit langem Barte und seelenvollem Ausdruck. Seine schöne Gestalt ist auch ins kleinste Detail mit großer Sorgfalt ausgearbeitet.

St. Simon, wieder ein schöner und ausdrucksvoller Greisenkopf, aus dem eine lautere, fromme Seele schaut, hält als Attribut eine Säge; er predigte in Syrien und Mesopotamien und anderen heidnischen Ländern das Evangelium und soll in Persien den Martyrertod erlitten haben, indem er entzwei gefügt wurde.

St. Thaddäus hat mit dem Apostel Simon ebenfalls in Persien den Martyrertod gefunden, indem er mit einer Keule erschlagen wurde, daher diese sein Kennzeichen. Man sieht der kraftvollen Gestalt dieses Glaubensboten an, wie viel er unter allen Gefahren und Mühen in den heidnischen Ländern gewirkt haben mag.

Die letzte Stelle dieser Reihe nimmt der hl. Jodokus ein, der einst die Königswürde von der Bretagne aus schlug und Eremit in der Picardie wurde. Daher sehen wir ihn hier im Gewande eines Eremiten mit der Königskrone und dem Pilgerstabe. Dieser Heilige hat in unserm Chorgestühle einen Platz erhalten, um die Tradition der Pfarrchronik fortzuerhalten, nach welcher die Kapelle ad St. Jodocum zu Ravensburg bis zum Jahre 1385 zu St. Christina gehörte und erst mit diesem Jahre in eine Pfarrkirche mit eigenem Pfarrer verwandelt wurde.

Wenn wir die herrlichen Apostelgestalten eingehender betrachten, werden wir finden, daß der Künstler in sinniger Empfindung einen Unterschied gemacht hat gegenüber den Skulpturen des Hochaltars. Während er in jene, und zwar mit Recht eine mehr fromme, zur Andacht stimmende Empfindung legte, zeigen diese einen gewissen edlen Realismus, eine mehr historische Auffassung. Solche Skulpturen in den Chorstühlen haben ja auch einen ganz anderen Zweck als die Bilder auf den Altären. Haben diese mehr einen erbaulichen Charakter und treten sie so gleichsam mit der Liturgie in Verbindung, so ist die Aufgabe und der Zweck der erstern mehr der Erinnerung und Belehrung.

Die Kanzel und Kommunionbank sind ebenfalls neu aus Eichenholz hergestellt. Zeigt letztere kräftiges Maßwerk in abwechslungsreicher Weise und schönes Material, so kommt bei ersterer zu diesen Vorzügen noch der Schmuck der Bilder. Den Körper der Kanzel zieren nämlich außerhalb die vier lateinischen Kirchenväter und zwar beim Fenster beginnend: St. Augustinus, St. Ambrosius, St. Gregor der Große und St.

Hieronymus. Ihre plastische Behandlung wie auch die Polychromie ist künstlerisch durchgeführt. Den Abschluß des Kanzelbeckens bildet die feierliche Gestalt des lehrenden Heilandes. Das einfache und schöne Werk ist ein Geschenk des Herrn Dekonomen Matthäus Fuchs von Hinzistobel, dem ebenfalls auch an dieser Stelle der Dank der Pfarrgemeinde abgestattet sein soll.

Schließlich sei bemerkt, daß auch die Orgelempore in eine einfache, aber doch dem Ueb rigen angepaßte Form umgestaltet wurde, und daß auch sämtliche Kirchenstühle neu angestrichen wurden. Die Arbeiten der Restauration begannen ungefähr Mitte Mai und am hl. Weihnachtsfeste stand alles fix und fertig. Der Gesamtkostenaufwand belief sich auf ca. 9700 Mark, welche Summe auch — ängstlichen Gemüthern sei es besonders gesagt — voll und ganz abgetragen ist.

Die Kapelle des Marienhauses in Freiburg i. B.

Das Programm für diesen Bau lautete: „Kapelle mit 200 Sitzplätzen im Schiff; über die seitlichen Gänge erhöhtes Querschiff; an der Westseite Vorhalle, Thürmchen und zwei heizbare Räume mit Beichtstuhl und Glaswand gegen das Schiff; die Kirche ist durch einen Gang mit der Anstalt (für alte, franke und gebrechliche Leute) zu verbinden in der Weise, daß derselbe sich über die Kirchenbreite fortsetzt und den Zugang zum Mittel- und den Seitengängen im Schiff sowie zu den Vorräumen ermöglicht; die Emporentreppen endigen auf dem Emporenboden. Der mittlere Bogen unter der Emporenbrüstung ist geschlossen, um gegen die Vorhalle ein Kreuzifix, gegen das Schiff ein Weihwasserbecken anzubringen; in der Vorhalle sollen in Nischen Statuen aufgestellt werden.“

Wir laden die Leser ein, zu prüfen, wie der Architekt, Herr Cades in Stuttgart, dieser Aufgabe gerecht geworden ist. Der auf der Beilage mitgetheilte Entwurf bildet in der Anlage der gewölbten Seitengänge unter Kullbäckern ein Pendant im Kleinen zu der Kirche in Pfahlheim (s. Nr. 1). Der Thurm entwickelt sich dachreiterförmig aus der Westfront heraus. Die Anordnung der verlangten westlichen Kompartimente ist aus dem Grundriß zu ersehen. Der Chorthurm, welcher den Zugang auf den Dachboden zu vermitteln hat, und das kräftig ausgreifende Querschiff verleihen dem Aeußern, letzteres auch dem Inneren trotz aller Einfachheit

und aller Sparsamkeit an Ornament einen reichen Prospekt. Die Kosten sind nach summarischer Berechnung auf 75—80 000 Mark veranschlagt; die Seitengewölbe haben Tonnen-, die übrigen Räume massives Kreuzgewölbe. —

Ein neues Baumaterial: der Xylolith.

Weniger wichtig ist für das Menschengeschlecht die Entdeckung eines neuen Sternes als die Erfindung eines neuen Stoffes, besonders wenn derselbe einem alten, viel empfundenen Bedürfnis glücklich abhilft. Ein solcher ist entschieden der Xylolith oder das Steinholz, welches Ingenieur Gohnfeld in Potschappel bei Dresden und neuerdings auch auf österreichischem Gebiet in Bodenbach (man höre und staune!) aus Sägmehl herstellt, das in Verbindung mit Chemikalien unter ungeheurem Drucke — 2½ Millionen Kilogramm auf den Quadratmeter — zu Platten bis zu 1 Meter im Geviert bei 5 bis 6 Millimeter Stärke und mehr zusammengepreßt wird.

Wahrhaft amphibisch von Natur, verbindet dieses Steinholz die sich entgegenstehenden Eigenschaften von Holz und Stein zu solcher Vollkommenheit, daß es zugleich die Schattenseiten beider abstreift. Von Holz hat es a) das Wärmegefühl. Als schlechter Wärmeleiter kühlt es nicht wie Stein, und als vollkommen dichter Körper schließt es bei seiner Verwendung zu Fußböden die Kälte des Untergrunds sogar wirksamer ab als Holz. b) Seine leichte Bearbeitbarkeit. Es kann mit Säge, Hobel, Stemmeisen, Raspel und Feile, Löffel- und Zentrumsbohrer (nur nicht mit dem Nagelbohrer) behandelt werden; es nimmt Politur an und verhält sich für Anstrich wie Holz. Wünscht man einen anderen Ton als die sehr angenehme hellgelbe Naturfarbe, so läßt man die Masse bei der Gährung mit dem gewünschten Farbstoff durchtränken; wünscht man einen Farbeneffekt, so stellt man Stücke von verschiedener Färbung nach beliebigen Mustern zusammen. c) Eine Zähigkeit und Festigkeit des Zusammenhangs, wie sie in solchem Grad entfernt keinem Holz eignet, weshalb auch kein Material (außer etwa noch Eisen) in derart dünnen Platten verwendbar ist wie Xylolith. Bei Untersuchung auf Zugfestigkeit trat die Zerstörung erst bei 251 Kilogramm ein, besagt das amtliche Gutachten. — Seiner Steinart entspricht — jeden Baustein hierin hinter sich lassend — a) Seine Undurchdringlichkeit; so dicht ist sein körniges, schup-

piges Gefüge, daß es ein Eindringen von Wasser, von Pilzsporen und Krankheitskeimen wie auch eine Zerstörung durch Insekten zur Unmöglichkeit macht. b) Seine Volumenbeständigkeit: es quillt nicht, schwindet nicht, reißt nicht, springt nicht, auch nicht bei unmittelbarer Aufeinanderfolge hoher und niedriger Temperatur. c) Seine Wetter- und Feuerfestigkeit. Es ist gegen Wasser (auch kochendes Wasser) wie gegen Feuer unempfindlich; es ist z. B. in Schmiedefeuern widerstandsfähiger als Schmiedeeisen, da es im Feuer — wesentlich langsamer als letzteres verbrennend — nur ganz allmählig verkohlt. d) Ueberhaupt seine Härte und Dauerhaftigkeit. Der Härtegrad des Xyloliths ist der des Feldspathes und des Quarzes. Granitene Reiber schliffen sich ab und solche aus Steinholz halten sich! In der Xylolithfabrik selbst wurde diese Erfahrung gemacht. Ebenda selbst ist eine vielbetretene, dem Wetter ausgesetzte Schwelle aus diesem Material schon 2½ Jahre im Gebrauch, ohne daß nur im mindesten ein Abtreten der Kanten, viel weniger ein Auslaufen bemerklich wäre. Deshalb werden auch ausgelassene Holz- wie Steintreppen durch Auflage von Xylolithplatten mit Vortheil erneuert.

Doch genug! So viele Vorzüge müssen ja fast Kopfschütteln erregen bei jedem, der nicht selbst Einsicht nehmen kann von dem uns vorliegenden Ergebnis der Untersuchungen, welche die königliche Prüfungsstation für Baumaterialien in Berlin mit dem Xylolith angestellt hat: wahre Orbdalien, in denen es seine Tüchtigkeit aufs glänzendste bewährte!

Ohne auf die mancherlei Verwendung einzugehen, die dieser Stoff seit der kurzen Zeit seines Bekanntwerdens schon gefunden, und zwar bis zur Erstellung ganzer verstellbarer und dabei doch fester Häuser für die Tropengegenden, begnügen wir uns, drei Fälle namhaft zu machen, in denen er sich (den geschilderten Eigenschaften entsprechend) auch für Kirchenbauten höchst brauchbar erweisen dürfte. 1) Als Wandbekleidung, zu welchem Zweck Platten von 5—6 Millimeter Stärke (und mehr) mit Mörtel angebrückt und durch Schrauben mit vernickeltem oder verzinnemtem Kopf an Dübel angeschraubt werden. Daß ein solcher Ueberzug, wie er z. B. bald die durchfeuchteten Wände der Pfarrkirche in Glatt (Hohenzollern) decken wird, trockener, wärmer und bei der Dünne und Gleichheit der Platten auch leichter ist als ein entsprechender aus Stein, braucht nicht weiter erörtert zu werden. 2) Als Fußbodenbelag, namentlich unter den Bänken, wo die bis

jetzt einzig mögliche Dichtung zu sehr schmückt, zu schnell sich abnützt und namentlich gegen Nässe und Schwammbildung keine Sicherheit bietet. Auch für das Suppeneum wird Xylolith, sauber und beständig wie Stein, dabei nicht theurer als dieser und zugleich warm wie Linoleum, sich vor jedem andern Stoff eignen. 3) Als Dachbedeckung, die gerade in diesem Material hergestellt von einer natürlichen Dichtigkeit ist wie kein anderes, da in keinem die Platten so groß und die Fugen so wenige sind. Dabei ermöglicht das geringe Gewicht einen sehr leichten Dachstuhl. Also vollständig wetter- und feuerbeständige Dächer, saubere und höchst widerstandsfähige Unterlage für die Bänke, warme und doch marmorartige Ver-
täfelung der Wände: braucht es da noch mehr, um künstigen und jetzigen Bauherrn das Wasser im Munde gerinnen zu lassen? — Doch noch Eines und das ist: daß Xylolith verhältnismäßig nicht einmal theurer ist und daß es bei zunehmender Verbreitung und größerer Leichtigkeit der Herstellung ohne Zweifel noch billiger werden wird. Eine Platte, 1 Meter im Geviert, 5—6 Millimeter stark, naturfarbig und mit Schliß auf einer Seite 2 M. 75 Pf. und durchsägt 3 M. 50 Pf. Mit zunehmender Plattenstärke steigt der Preis entsprechend, beträgt aber bei 18—20 Millimeter doch nicht mehr als 5 M. 50 Pf. Die Lieferung von kleineren, von dreieckigen, sechs- und mehr-
edigen, sowie von bemalten Platten geschieht nach besonderer Vereinbarung.

Eugen K e p p l e r.

Zur Glockenkunde.

Wir haben eine reiche Glockenliteratur, aus welcher insbesondere die Glockenkunde von Otte als tüchtiges zusammenfassendes Werk hervorzuheben ist. Gleichwohl ist man sich über die Merkmale für eine sichere Zeitbestimmung noch keineswegs ganz klar geworden. Daher ist eine neue Monographie gerade über diese Frage sehr zu begrüßen, vollends wenn sie so durchaus sachmännisch gehalten ist und auf so gründlichen Untersuchungen sich aufbaut, wie die, von welcher wir den Lesern kurz Kenntniß geben. Ihr Titel lautet: Die Altersbestimmung der Glocken. Mit drei Blatt Abbildungen. Von G. S ch ö n e r m a r k, Privatdozent an der kgl. technischen Hochschule in Hannover. Berlin, Ernst und Korn 1889. 20 S. groß 8°. Zunächst wird die Geschichte der Glocke auf ihre ersten Anfänge zurückverfolgt, dann eine sehr dankens-

würthe, faßliche Beschreibung der Herstellung der Glocke gegeben vom Aufbau des Kerns an bis zur Fertigung des Hembes und des Glockenmantels und bis zum Guß und der Emporwindung der neuen Glocke; eine Illustration erleichtert das Verständniß. Die Hauptresultate der historischen Untersuchung sind dann folgende. In der ganzen karolingischen Zeit gab es wohl meist nur geschmiedete Glocken; zwar steht urkundlich fest, daß Karl der Große Glocken gießen ließ, aber dies wird sich auf eine einzige Gießerei an seinem Hofe beschränkt haben, denn gegossene Glocken aus jener Zeit sind bis jetzt noch nicht zu finden gewesen. Im 10. und 11. Jahrhundert erst fand der Glockenguß in den Klöstern warme Pflege; aus dieser Zeit sind Glocken in solcher Zahl vorhanden, daß man ihre gemeinsamen Merkmale herausstellen kann. Hier kommt namentlich der Beschrieb zu statten, welchen der Presbyter Theophilus in seiner *Schedula diversarum artium* (herausgegeben von Jlg in den *Duellenschriften für Kunstgeschichte*) vom Glockenguß giebt und zwar wohl um 1100. Aus dem Detail dieses Berichtes und aus genauer Erforschung einiger Glocken, die unzweifelhaft der romanischen Zeit angehören, gewinnt der Verfasser für die romanische Glocke folgende Hauptmerkmale: ihre Form ist keineswegs, wie vielfach angenommen wird, immer länglich; die Höhe hat bei derselben meist dasselbe Verhältnis zum Durchmesser, wie bei den späteren Glocken; der Schein, als wären sie übermäßig schlank, entsteht dadurch, daß sie meist einen weit ausladenden Kranz haben, über welchem die Form an Umfang sogleich stark verliert; romanische Glocken haben ferner meist keinen größeren Durchmesser als 0,70 bis 0,80 m, mehr als 1 m ist schon selten. Inschriftlose Glocken weisen nicht unbedingt auf höheres Alter. Noch in romanischer Zeit wurden Wachsflächengieraten, d. h. Ornamente, die zunächst mit Wachsfläch auf Mobell aufgelegt wurden, an Glocken angebracht.

Die Zeit vom 12.—14. Jahrhundert verräth sich dadurch, daß man nun anfangs, den Mantel vom Kern abhebbar zu machen und so die Möglichkeit erhielt, Inschriften dadurch der Glocke beizubringen, daß man sie in den Mantel einrihte oder ein grub. Mit dieser bedeutenden Erleichterung wächst Zahl und Umfang der Inschriften. Dieser Modus wird mehr als ein Jahrhundert beibehalten; innerhalb dieser Zeit entscheidet dann die Form der Schriftzüge, aber als falsch wird dargethan, daß die Kursive der Majuskelschrift vorausgegangen sei. Die eingerichte Schrift erscheint nicht selten ver-

lehrt oder als Spiegelbild, weil der Verfertiger die Buchstaben ins Mantelinnere einschrieb von links nach rechts, so daß sie auf der Glocke selbst von rechts nach links lief. Später begnügte man sich mit dem bloßen Einritzeln nicht, sondern bildete die Buchstaben dadurch besser aus, daß man die beiden Flächen zwischen den Grundstrichen der Buchstaben durch andere eingeritzte Linien belebte; von da war es nur mehr ein Schritt dazu, daß man diese Flächen ganz aus hob und damit den Buchstaben tiefes Relief gab. Die ersten figürlichen Dekorationen sind Abdrücke vom Siegel des konsekrierenden Bischofs, welche auf das Hemd geklebt im Mantel sich abformten und dann durch die Hitze herausgeschmolzen ihr Bild als Hohlraum hinterließen. In der Zeit der Spätgotik tritt das Glockenschriftenwesen dadurch in eine ganz andere Phase der Entwicklung, daß nun die Wachsbuchstaben erfunden wurden, welche für die Glockeninschrift, nach der treffenden Bemerkung des Verfassers, etwa dieselbe Bedeutung haben, wie die beweglichen Buchstaben für den Buchdruck. Man formte nämlich jetzt die einzelnen Buchstaben aus Wachs und heftete sie dem Hemd auf, so daß sie am Mantel sich einprägten, dann aber durch die Hitze ausgeschmolzen wurden. Jetzt kommt es vor, daß Glocken sinnlose Inschriften erhalten, indem von dem schriftunfähigen Gießer einfach willkürlich Buchstabenzeichen an einander gereiht wurden, damit die Glocke der Inschrift nicht entbehre; auch werden namentlich zum Ausfüllen der zu kurzen Inschriften die Buchstaben in alphabetischer Reihe zugelegt. Die Bilber werden aber auch jetzt noch dem Mantellehm eingeritzt.

Im 16. Jahrhundert wird dem Guß im allgemeinen nicht mehr die frühere Sorgfalt eingeräumt. Die Inschriften häufen sich, ihre Ausführung ist meist mangelhaft. Die figürlichen Darstellungen aber, immer nach Wachsmobellen hergestellt, sind besser und feiner als die früheren. Im 17. Jahrhundert zunächst auch in dieser Kunstübung Stodung; dann wieder minderwerthige Leistungen, auch noch im 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts; die Inschriften geben zahllose Namensverzeichnisse von obrigkeitlichen Personen, Chronogramme und Siglen d. h. Sprüche, welche bloß mit den Anfangsbuchstaben der einzelnen Wörter gegeben werden z. B. V. D. M. I. A. = verbum domini manet in æternum. Doch hat diese Verfallzeit einige bedeutende und großartige Werke aufzuweisen.

Dies der Hauptinhalt der sehr lehrreichen Monographie, welche die Glockenkunde wesentlich fördert. Der Leser findet überdies noch eine Menge interessanter Einzelbemerkungen. Die ältesten Glocken werden in Wort und gutem Bild genau vorgeführt. In der Deutung der Inschrift der Burgborfer Glocke im Museum zu Braunschweig sind wir mit dem Verfasser nicht einverstanden. Sie lautet: ANNO . DNI . M . CC . LXX . FACTA EST . MAIOR . AD LAUDEM . DNINRI . IHVXPI ꝛc., und wird vom Verfasser übersetzt: Im Jahr des Herrn 1270 ist die größere (Glocke) gemacht worden zum Lob des Herrn des Nazareners des Königs der Juden, Jesu Christi; er liest nämlich die Worte nach DN als den Kreuzestitel INRI, während sie zweifellos heißen: domini nostri.

Annoncen.

**Herdersche Verlagshandlung,
Freiburg i. B.**

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Quartalschrift, Römische, für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte. Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben v. Dr. A. de Waal. Vierter Jahrgang 1890. Erstes Heft. Lex.-8°. (S. 1—96 nebst 3 Tafeln in Heliotypie.) Preis des ganzen Jahrganges M. 16.

Erscheint in jährlich 4 Heften, jedes ca. 100 Seiten stark, mit je 3 Tafeln, meist in Heliotypie.

Wilpert, J., Nochmals Prinzipienfragen der christlichen Archäologie. Kritik einer „Protestantischen Antwort auf römische Angriffe“. (Separat-Abdruck aus der »Römischen Quartalschrift«. Jahrgang 1890.) gr. 8°. (20 S.) 50 Pf.

Früher erschien von demselben Verfasser: — **Prinzipienfragen der christlichen Archäologie** mit besonderer Berücksichtigung der »Forschungen« von Schultze, Hasenclever und Achelis. Mit zwei Tafeln in Lichtdruck. Lex.-8°. (VIII u. 104 S.) M. 3.

Hiezu eine Kunstbeilage: Die Kapelle des Marienhauses in Freiburg i. B.

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

Mr. 5.

1890.

Die religiösen Bilder für die Kinder und für das Haus.

Die Kirche hat darüber nie einen Zweifel gelassen, daß ihr die Frage nach dem Werth und der Berechtigung der religiösen Bilder nicht ein Adiaphoron sei. Im 8. und im 16. Jahrhundert mußte sie zu dieser Frage Stellung nehmen, und der Eifer, die Entschiedenheit, die Energie, mit welcher sie beidesmal für die religiösen Bilder eintrat, weist auf das tiefinnere Bewußtsein, daß in und mit den Bildern ein Vitalinteresse auf dem Spiele stehe. In dem unglückseligen orientalischen Bilderstreit floß Blut für das Recht der christlichen Kunst auf religiöse Darstellungen und auch die Bilder erhielten ihre Martyrer. Das Volk nahm den Streitpunkt als Herzensangelegenheit und wollte die ihm zum Bedürfnis gewordenen Bilder nicht missen. Als im 16. Jahrhundert zwar nicht mehr Menschen, aber eine Masse religiöser Bilder das Leben lassen mußten und abermals die Streitfrage über Werth oder Unwerth, Recht oder Unrecht der Bilder aufgeworfen ward, gab das große Reformkonzil in der Sessio 25 de invocatione et veneratione et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus seine klaren und bestimmten Entscheidungen.

Es ist erfreulich zu bemerken, wie in diesem Punkt die Wahrheit in seltenem Maße sich Bahn gebrochen hat. Ein Bilderfeind und Ikonoklast würde heutzutage in den Verdacht der Ibiosynkrasie oder des religiösen Fanatismus kommen und würde in allen Kreisen als Barbar verurtheilt. Fast besteht keine akatholische Konfession mehr, die nicht dem religiösen Bild ihre Tempel und Betställe wieder geöffnet hätte; frühere gegentheilige Anschauungen werden offen verurtheilt, geschehene Vandalismen nicht gerechtfertigt,

höchstens noch entschuldigt. So ist man im wesentlichen hierin auf demselben Standpunkt angelangt, auf dem wir immer standen, und es ist nur eine künstlich geschaffene Differenz, wenn man als das Trennende die Anbetung der Bilder auf katholischer Seite ansehen will, — künstlich geschaffen, weil eine solche Anbetung bei uns nie sich fand, nirgends sich findet und niemals sich finden wird. Höchstens die Verehrung der Bilder möchte man als das Unterscheidende bezeichnen können; aber einige Verehrung wird selbst der Protestantismus seinen religiösen Bildern nicht versagen können, auch abgesehen von der Pietät, die jedes wahre Kunstwerk von uns heischt.

Zu tief ist das Bild im ganzen geistigen Wesen des Menschen, in seinem ganzen geistigen Entwicklungsprozeß begründet, als daß nicht die Feindschaft gegen das religiöse Bild bald sich als Unnatur und Unvernunft erweisen müßte. Ist ja doch der Mensch selbst ein Bild, und von der hl. Schrift schon auf der ersten Seite als Ebenbild seines Schöpfers eingeführt. Sein geistiges Wachsen und Reifen nennen wir Bildung, nicht ohne Grund, denn das Bild, das von der Netzhaut des Auges sich auf die leeren Tafeln des Menschengeistes überträgt, ist des Menschen erster und gründlichster Instruktor und bleibt sein liebster Begleiter bis ins Alter. Das Bild ist und bleibt ein wesentliches Element der Bildung, und es ist lebiglich Selbsttäuschung, wenn eine Zeit oder Kulturepoche geistig so hoch zu stehen meint, daß sie die Kunst entbehren könne, oder wenn der Protestantismus die Zurückweisung des religiösen Bildes als Förderung und als Beweis des reineren Spiritualismus, der geläuterten Religion, des Durchgebrungenseins zum Wesen der Wahrheit geltend machen wollte. Die Ab-

weisung des bildenden Einflusses der Kunst ist Zeichen einer niederen Bildungsstufe, eines materialistischen, ungeistigen Sinnes, oder religiöser Anschauungen, welche dem Wesen des Menschen nicht sein Recht werden lassen.

Am wenigsten sollte in unserer Zeit die Bedeutung des Bildes für die geistige und moralische Bildung verkannt oder unterdrückt werden, wo eine stattliche Reihe von Erfindungen damit sich befaßt, die Werke der bildenden Kunst tabellos, klar und lauter, Gemälde sogar fast schon mit dem ganzen Schmelz und Zauber ihrer Farbe zu reproduciren und tausendfach zu vielfältigen, so daß bereits die jezige Jugend in viel reicherm Maße durch das Bild unterrichtet wird, als das noch bei unserem Aufwachen der Fall war.

Was das religiöse Bild im Besonderen anlangt, so liegt seine Berechtigung tiefer im eigentlichen Wesen des Christenthums, als man vielleicht gewöhnlich annimmt. Im Heidenthum fand sich das religiöse Bild, aber es mußte mit der Religion dem Verderbniß und dem Mißbrauch anheimfallen. Der Versuch, das Göttliche in Erdengestalt, in Menschengestalt zur Erscheinung und Darstellung zu bringen, mußte in der Zeit vor Christus nothwendig mißlingen; auch die höchsten und genialen Leistungen des Alterthums nach dieser Richtung erscheinen nach einem Ausdruck Führichs, wie unberechtigte Anticipationen der Incarnation, oder, was wir von den edelsten und reinsten religiösen Schöpfungen zu sagen wagen möchten, wie Ahnungen dieses großen Geheimnisses der Zukunft.

Der Mißbrauch des Bildes im Heidenthum war der Hauptgrund seines Verbots im Judenthum. Wie nahe die Gefahr für Israel lag, die heidnischen religiösen Bildsymbole zu entlehnen und mit denselben auch die abgöttischen Ideen auf seinen Boden zu verpflanzen, zeigt die Geschichte des goldenen Kalbes, das aus dem ägyptischen Kult herübergenommen und dessen Festtag mit dem Ruf angekündigt wurde: morgen ist Fest Jehova's (Exod. 23, 1). Doch war das Bilderverbot des alten Bundes kein absolutes; Bilder, die nicht Gegenstand religiöser Verehrung werden konnten, waren nicht untersagt, wie die

zwei kolossalen goldenen Cherubgestalten über dem Sühnthron und die Cherubbilder beweisen, welche in Decke und Vorhang eingewoben waren.

Im neuen Bund fällt das Verbot religiöser Bilder ganz weg; sobald das Christenthum auf Erden festen Fuß gefaßt hatte und etwas sein eigen nennen konnte, rief es die bildende Kunst herbei und nahm es dieselbe in ihren Dienst. Ja, es wartete nicht, bis Kirchen und Basiliken gebaut waren, sondern lud die bildende Kunst schon in seine unterirdischen Verstecke ein, wo es die Trophäen der Verfolgungszeit, die Leiber der Heiligen barg, wohin es auch das heiligste Sakrament und das neutestamentliche Opfer flüchtete; es bat die Kunst, diese düsteren, lichtarmen Räume zu verschönern und in ihrer Sprache die tröstlichen Geheimnisse des Glaubens auf diese Wände anzuschreiben, damit die armen Verfolgten neue Hoffnung und Kraft schöpfen könnten. Der angebliche Bilderhaß der ersten Christen ist längst als Fabel nachgewiesen. Die erste Kirche hatte von dem Augenblick an religiöse Bilder, wo die Herstellung von solchen physisch möglich und pädagogisch räthlich war. Daß die Beschaffung von Bildwerken nicht ihre erste Sorge, nicht den Anfang ihrer Thätigkeit und Wirksamkeit bilden konnte, ist selbstverständlich. Zuerst mußte das unbedingt Nothwendige geschehen, ehe ans bedingt Nothwendige gedacht werden konnte, zuerst das Heil gelehrt und geboten werden, dann erst heilsame Nebengaben; für die verbildeten Heiden war nach ihrem Uebertritt zum Christenthum zeitweises Entbehren des Bildes und der Kunst ein nothwendiges Fasten, durch welches sie erst wieder zu einem Kunstsinne durchbringen konnten. „Die Menschheit“, sagt Hefele (Beiträge I, 3) „mußte sich erst entschließen, die geistige Schönheit der irdischen vorzuziehen, und von Golgatha statt vom Parnass das Heil zu erwarten.“

Gleichwohl war Weihnachten auch die Geburtsnacht des christlich-religiösen Bildes. In letzter Linie und im tiefsten Grunde ruht die innere Berechtigung und Nothwendigkeit des christlichen Bildes im Geheimniß

der Incarnation. Nun war die Gottheit im sichtbaren Bilde erschienen, in leibhaftiger Gestalt; der Sohn Gottes war Mensch geworden und hatte menschlich-sichtbare Natur angenommen aus der reinen Jungfrau-Mutter; als Menschenkind erschien er und wuchs heran zum Mann, und er erfüllte das Land mit dem Ruf seiner Thaten und Wunder, und dann ward er zum Ecce-homo voll Wunden und Blut, und starb am Kreuz; aber er ging aus dem Grab wieder hervor und gab sich abermals jetzt in verklärter Leiblichkeit, den Seinigen zu schauen. Und wie in seiner Person Göttliches und Menschliches, Sichtbares und Unsichtbares, Himmel und Erde verbunden erscheint, so in seinem Werke, so in seiner Kirche, so in all seinen Heilsinstitutionen, so in seinen Sacramenten. Alles das ist nur der Ausfluß und die Konsequenz seiner Menschwerdung.

Man begreift sofort, daß jetzt eigentlich erst das religiöse Bild zur Möglichkeit geworden war, daß auf dem Boden des Christenthums die Kunst alsbald Besitzrecht und Wohnrecht erlangen mußte. Jetzt hatte der Versuch, das Göttliche in menschliches und irdisches Bild zu fassen, nichts Verwegenes, Unwahres, Ungehöriges, Verfrühtes mehr. Die christliche Religion, ihre Wahrheit, ihre Gnade ist Person, Person mit menschlicher Leiblichkeit, der Gottmensch Jesus Christus. Seine Menschengestalt ist der darstellenden Kunst erreichbar, und auch das geht nicht über ihre Kräfte, diese Menschengestalt mit einem Reflex göttlicher Herrlichkeit zu durchleuchten. Das Christenthum ist seinem Wesen, seinem innersten Mark nach nicht Lehre, sondern Geschichte, Thatsache, nämlich eben die Geschichte und Thatsache des historischen Lebens Jesu mit seinen einzelnen Scenen und Momenten. Diese geschichtlichen Thatsachen fallen aber ebenfalls in den Kreis des Darstellbaren. Jesus lehrte nach der Bemerkung des hl. Gregor (hom. 32 in evang.) theils durch Worte, theils durch Thaten, und diese Thaten sind wiederum darstellbar. Ja selbst seine Predigt in Worten ist der darstellenden Kunst nicht ganz unerreichbar. Ist sie doch vielfach in eine Form gekleidet, welche selber bildlich ist, in die Form

der Parabeln. Die Parabeln des Herrn sind meist so plastisch, so concret real, daß sie wie eigens für den Künstler entworfen erscheinen könnten. Eine ganze Reihe derselben wurde von den ersten Zeiten bis auf die unsrigen immer und immer wieder bildnerisch dargestellt und diente so der Kunst als ein Hauptmittel, um selbst die unsichtbaren Ideen, die sittlichen Prinzipien, die Tugenden des Christenthums anschaulich zu machen. (Fortf. folgt.)

Der Hirsauer Bilderfries.

Von Stadtpfarrer Eugen Keppler in Freudenstadt.

Fünfter Brief.

Ob ich Sie zum Besten haben wolle? So schallt es mir aus Ihrem Neuesten entgegen. Was mir denn einfallen, da wo Böcke vorherrschen, ein Sinnbild der Enthaltksamkeit entdecken zu wollen? Hat denn nicht zu allen Zeiten und bei allen Völkern der Bock jene Ausschreitungen verfinstert, die den Menschen am meisten entehren und ihn zum Thier erniedrigen? Und sofort lassen Sie den ganzen Consensus gentium wider mich anrücken: ausgehend von Stellen der Schrift, welche wie 3 Mos. 17, 7 oder Psal. 13, 21 und Matth. 25, 32 den Bock und den Bösen gleichbedeutend nehmen: hindurch durch die ärgerlichen Darstellungen der Heiden, die keines Kommentars bedürfen — zu den Schrifterklärungen der Väter und zu den sich von ihnen inspirirenden Thierbüchern des Mittelalters, welche alle, wenigstens nach Ihrer Auffassung, kein gutes Haar am Bock gelassen, und so fort bis zu den christlichen Künstlern, die von jeher wie die Leidenschaft so den Teufel, der sie erregt, im Bock dargestellt haben: daher sie diesen auch mit Hörnern, Bart und Füßen des Bockes schmückten.

Und ich, bei solch gewaltigem Angriff? Athme ich noch? — Ich athme nicht bloß, ich stehe noch aufrecht; ich stehe nicht nur aufrecht, ich bin sogar munter; ich bin nicht nur munter, sondern just so muthwillig aufgelegt, daß es mir beifällt, Ihnen gegen mich sogar noch einige Geschosse zu leihen, die Sie entweder gar nicht zu Gebote hatten, oder anzuwenden vergaßen. Sie sind in mittelalterlicher Literatur nicht

so bewandert wie im Cicero, sonst würden Sie sich Ausprüche nicht haben entgehen lassen wie die folgenden: *Hircus motus luxuriae . . . hircus immunditia; haedus appetitus carnis.* So lesen Sie bei *Thabanius Maurus.* — *Luxuriosi similes sunt capricornio . . . qui homunculus cornutam habebat faciem et inferiorem partem capri: quia sub forma humana est vita luxuriosa et hircina.* (*Vinc. Bellovac. Spec. mor. cap. de luxur. et filiab. ejus.*) Ist damit der unglückliche *Bock* nur unter Eine Anklage gestellt, so läßt das Folgende die Anklagepunkte nur so auf ihn regnen oder, was noch schlimmer ist, leitet sie aus seinem Wesen ab. *Haedos homines peccatores . . . quia in capris haec naturaliter insunt vitia: libido prae ceteris animalibus, superbia, rixa, invidia, concupiscentia gulae et clamoribus super omnia garrulae. In omnibus his vitiis peccatores abundant et ideo haedis sunt assimilati.* (*Ludolph. Saxon. Vit. Chr. pars I, cap. 50.*)

Endlich würden Sie so prägnante Sätze wie diesen: *Hirci peccatores (signant) sive gentiles* — *S. Eucher. Form. spir. cap. IV* — worin der *Bock* unter allen Säugethieren als Sinnbild der Sünde überhaupt gezeichnet ist (wie unter den Fischen der *Ala*, unter den Vögeln *Kabe* und *Ibis*), gewiß nicht übergangen haben, wenn Sie dieselben gekannt hätten. Kann man eine Sache mit dürreeren Worten sagen, als diese mittelalterlichen Schriftsteller? Nicht wahr, das haut, das sticht? — Ja, wen's trifft! — Ist jetzt vielleicht die Reize, verblüfft zu sein an Ihnen? Unbegreiflich erscheint es Ihnen, wie ich dazu komme, Ihren Angriff gegen mich auf diese Weise noch zu unterstützen! Wer weiß auch, ob ich es thäte, wenn ich mich nicht hinter einer unbestreitbaren Thatsache sicher wüßte! Und das ist? — Daß die Dinge zwei Seiten haben und auch die *Böcke*, und daß, wenn die eine Seite in die Erklärung nicht paßt, man diejenige wählen muß, welche den ungezwungensten Sinn gibt. Eben weil der *Bock* den Begriff der Sünde schlecht hin widerspiegelt, so auch den der bereuten Sünde, der erlassenen Sünde, der gutgemachten Sünde. Nicht bloß die verstockten, auch die buß-

fertigen Sünder haben Sie in diesem Bild zu erkennen, ja letztere noch öfter als erstere! Gegen Ihre Teufelsfragen unter *Bockgestalt* halte ich die *Böcke* in den Armen und auf den Schultern des guten Hirten, bekannte Darstellungen in den römischen Katakomben; und jene Stellen, welche den *Bock* als den Ausbund aller Verwerflichkeit zeichnen, wäge ich mehr als auf durch eine Reihe anderer, die ihn als Sühnopfer für die Sünde auftreten lassen, wie 3 *Mos.* 1, 10. 4, 23. 9, 15 u. a. namentlich bei den Propheten: Stellen, auf Grund deren die mittelalterliche Symbolik nach dem Vorgang der Väter uns dieses in einem andern Betracht so anrühige Thier geradezu als Muster vor Augen stellt für die Abbüßung der Sünden und für die Ueberwindung der Sinnlichkeit. »*Haedum offerimus, cum lasciviam superamus.*« »*Hircos immolare est carnis maceratione libidinosum sensum occidere et superare.*« Nichts ist dem Mittelalter geläufiger als diese Vorstellung. Wollen Sie dieselbe weiter ausgesponnen, tiefer begründet haben, so lesen sie Folgendes: „Der *Bock*, welcher dem Gesetze gemäß für die Sünden geopfert wurde, ist vorbildlich für die Person des Sünders selbst, welcher durch Vergießung seines Herzblutes, nämlich seiner Reuethränen, den Bann der Sündenschuld löst.“ „Den *Bock* opfert also derjenige, welcher sich selbst opfert, welcher zu sündigen aufhört und wahrhaft zu bereuen anfängt. Ein *Bock* heißt einer, sofern er ein Sünder; das *Bockopfer* aber erfolgt durch Reue und heiligen Wandel.“ (So *Thabanius Maurus de univ.* VII, 8 und *Bruno von Ast. Expos. sup. Levit. cap. IX.*) Obwohl dieses vollaufgenügen würde, muß ich Ihnen doch noch einen Passus dareingeben, weil dieser eigens mit Bezug auf Sie geschrieben scheint. — Ich brauche mit diesen Citaten nicht zu sparen, da dieses Bildpret ist, das ich eigentlich nicht selbst hege, das nur von ungefähr in mein Gehege herübergetreten ist. Alle meine Angaben in diesem Brief sind nämlich aus der vortrefflichen Studie über den *Bock* in *Corblet, Revue de l'art*, Jahrg. 1865 S. 533 ff., worauf ich hier ein- für allemal verweise. — In der schon vorhin genannten Exposition des

hl. Bruno zu Levit. cap. X lesen Sie die merkwürdigen Worte: „Wenn Moses über die Priester zornig ward, weil sie den Opferbock hatten verbrennen lassen, den sie hätten essen sollen, so hat er uns damit offenbar lehren wollen, daß wir Büßer, die schon lange ihre Sünden zu Herzen genommen, nicht verachten und vernachlässigen, sondern zuvorkommend und freudig aufnehmen und zur Kirche zurückbringen sollen. Den Bock essen, heißt nämlich nichts anderes, als den Sünder mit der Kirche wieder ausöhnen. So aß ja auch Petrus, zu dem gesagt worden: „Schlachte und iß!“ Verbrannt aber wird der Bock, wenn die Zurechtweisung das Maß überschreitet und den Sünder in Verzweiflung stürzt. Nicht verbrannt werden also darf dieser Bock, sondern nur sachte zubereitet werden.“

Was erwidern Sie nun auf dieses, Sie Bockverächter? Ich weiß, was Sie erwidern. Halt, werden Sie sagen, ich verbitte mir das unbefugte Hereinziehen eines neuen Begriffs! Daß der Bock als Opfertier auch die mystische Opferung des sündigen Menschen in Reue und Buße bedeuten kann, ist eben nicht auffallend. Aber wo ist hier auf diesem Silberfries die Opferidee? Diese Böcke sind wie andere Böcke; wer beweist, daß sie als im Zustand des Opfers befindlich aufzufassen sind? Darauf könnte ich antworten: daß unsere Böcke im Zustand des Opfers gedacht sind, darauf scheint allerdings ihre auffallend gedrückte Stellung, die, wie wir gesehen, sonst in nichts begründet ist, hinzudeuten; ihre schmachthende Zunge kennzeichnet sie doch wahrlich eher als hirci paenitentiae denn als hirci luxuriae! Auch versteht es sich von selbst, daß eine Bilderreihe, wie die vorliegende, nur das Allernotwendigste zur Darstellung bringen kann. So etwa könnte ich antworten; aber ich weiß etwas viel Durchschlagenderes, nämlich, daß die Böcke gar nicht näher gekennzeichnet zu werden brauchen; daß ihnen nach mittelalterlicher Anschauung, auch wenn sie gar nicht weiter gekennzeichnet sind, schon als solchen der Begriff der geistigen Hinopferung des bußfertigen Sünders inne wohnt. Oder, sagen Sie selbst: Wie könnte sonst Rhabanus Maurus ganz allgemein behaupten: Hirci figu-

ram poenitentium habent, quia pro peccato in lege offerebantur . . . Per hircum opera poenitentiae ut in Genesi: mittam tibi haedum de capris? Oder wie könnte es in einem Brief des heiligen Hieronymus, ohne daß dieser Gedanke durch den Zusammenhang irgendwie tiefer begründet, oder enger beschränkt würde, heißen: Per hircum mortificatio fornicariae voluptatis intelligitur. (Corblet ebend. S. 539.)

Wenn folglich Böcke schlechthin (und mögen Sie dies ein Paradoxon nennen, eine Thatsache ist es doch!) ein Absterben der Sinnlichkeit und ein Leben im Geist bedeuten können, und wenn sie gerade da, wo weitere Zeichen fehlen, regelmäßig so und nicht anders aufgefaßt wurden; wie dürften, wie könnten Sie diesen Sinn verkennen an der Stirn eines Gebäudes, für dessen Inzassen der Kampf der sittlichen Freiheit gegen die Knechtschaft des Fleisches das allererste Erforderniß war! Hat man doch auch die rohen Bockfiguren, welche ohne alles Weitere die Decke der Krypten von St. Marcellin und St. Peter und von St. Priscilla in den römischen Katakomben schmückten, von jeher als eine Aufforderung zur Reue und Umkehr und als Erinnerung an das tröstliche Wort erklärt: „Ich bin nicht gekommen, die Gerechten, sondern die Sünder zur Buße zu rufen“ (vgl. Corblet, ebend. S. 546) — ohne daß es irgend jemand eingefallen wäre, diese Deutung deshalb zu bemäkeln, weil sie nicht hinlänglich „indiciert“ sei.

Das wären ja, rufen Sie entsetzt aus, nicht bloß zwei verschiedene Seiten, sondern zwei sich geradezu widersprechende Bedeutungen eines und desselben Sinnbilds, also kontradiktorische Gegensätze. Ja, und wissen Sie denn nicht, daß solche Widersprüche im Symbolismus gang und gäbe sind? Aus zwei entgegengesetzten Eigenthümlichkeiten einer Sache oder eines Wesens bildeten sich die zwei entgegengesetzten Bedeutungen heraus — was ist daran auffallend? Daß und warum z. B. der Löwe das einermal Christus, das andere mal sein Gegentheil bedeutet, können Sie — Sie zählen hoffentlich zu den Lesern des „Archivs“ — im Jahrg. 1889 S. 38 nachlesen. Auf dem Ihnen wahrscheinlich bekannteren Gebiete der germanischen Göt-

terfage finden Sie die altdeutsche Naturgöttin Hulda merkwürdigerweise zugleich als die stille Walterin des Hauses und als die wilde Jägerin des Waldes: merkwürdigerweise, und doch wundern Sie sich darüber nicht, weil sie in ihr bald die freundlich milde, bald die wild unbändige Seite des Naturlebens verkörpert sehen. Ganz ähnlich verhält es sich, wenn Sie erlauben, mit dem Bock. Ist er einerseits wegen seiner unreinen Triebe und wegen seines Geruchs in Verzug, so zählt ihn andererseits der alttestamentliche Opfereritus als Wiederkäufer und Zweihuser unter die reinen Thiere. Begreifen Sie nun bald, warum er zugleich die Sünde und die Sühne, ja den Sünder und den Versöhner darstellen kann und wie dies beides in ihm zur höheren Einheit zusammenfließt?

Es ist diese Doppelseite seines Wesens, die ihn als ganz passendes Sinnbild des Erlösers erscheinen ließ, welcher „heilig, schuldblos, unbefleckt, ausgeschieden von Sündern“, doch mit den Sünden aller Welt beladen ward und die Schmach des Kreuzes auf sich nahm. Die Schriftklärer erläuterten diesen Gedanken an der Opferceremonie am großen Versöhnungstag, vgl. 3 Mos. 16, 7 ff. Die beiden bei derselben beteiligten Böcke versinnbildeten Ihnen den göttlichen Heiland nach den zwei verschiedenen Seiten seines Wesens. Der eine, welcher bekanntlich zur Entsühnung des Volkes geschlachtet wurde, bedeutet seine menschliche Natur, in der er gelitten hat und gestorben ist; der andere, welcher erst dem Herrn dargestellt, dann aber in die Wüste entlassen wurde, veranschaulicht seine Gottheit, die von Leiden und Sterben unberührt blieb.

Wenn ich Ihnen zu guter Letzt noch sage, daß mehrere mittelalterliche Schriftsteller eine lateinische Strophe anführen, in welcher die zwei Böcke auf die zwei Naturen in Christo bezogen werden,¹⁾

¹⁾ »Ante fores templi binos lex applicat hircos: Unus deserto mittitur, alter obit. Christus diversis virtutibus hircus uterque: Nam tulit [mortem] in ligno, vivit in arce poli. Corblet, S. 536. Ebend. S. 534 f. finden sich folgende Sätze von Rhaban. Maurus: Hircus in lege pro peccato offerebatur, mundum quidem animal, sed foetidum et luxuriosum. . . Similiter autem et Judaei Salvatore nostrum seductorem et peccatorem dicunt . . . in quorum

und daß sie dazu bemerken, diese Strophe müsse eine bildliche Darstellung erläutern haben, die offenbar an der Wand einer Basilika, also ganz analog unsern Bockfiguren angebracht gewesen: so werden Sie zugeben, daß Sie mit ihren Bedenken, ob ich diesen Hirsauer Böcken je einen geschichtlichen Sinn werde entlocken können, mich nicht in Verlegenheit gebracht haben. Eher dürften Sie jetzt in Verlegenheit kommen, aus den tief sinnigen Gedanken, die da herausgesprungen, die passendste Auswahl zu treffen und die richtige Anwendung davon zu machen. Also statt eines Mangels Ueberfluß, embarras de richesse! Ja, diese Böcke sind nur bockbeinig für denjenigen, der sie oberflächlich betrachtet. Drum liegt die Schwierigkeit solcher alten Bilderräthsel nicht in ihnen selbst, sondern in dem Abstand der Zeiten. Ueberwinden wir diesen durch unverdrossenes Studium, und die Symbole werden uns als Lohn der Mühe die Fülle geisterweckenden und herzbewegenden Inhalts enthüllen, welche der mittelalterliche Mensch, der Ihnen ohne trennende Scheidewand gegenüberstand, mühelos im bloßen Anschauen schöpfte.

(Fortsetzung folgt.)

Die Klosterkirche von Neresheim.

Das zwölfte Heft der sehr verdienstlichen und empfehlenswerthen Sammlung schwäbischer Baudenkmale von Photographen-Sinners in Ulbingen enthält vier prachtvolle Blätter mit photographischen Aufnahmen der Klosterkirche von Neresheim (Preis 12 M.; die Photographien sind auch in kleinerem Format zu haben). Jeder Kunstfreund muß an diesen Blättern seine wahre Herzensfreude haben, einmal weil die baulich und malerisch hochinteressante Kirche bisher noch nie abgebildet oder aufgenommen worden ist, sodann weil diese Aufnahmen so in jeder Hinsicht gelungen sind, daß sie zu den höchsten Leistungen heutiger Photographie zu rechnen sind. Vier von den sechs Aufnahmen gelten hauptsächlich der Architektur; eine bietet die Außenansicht, Fassade sammt Thurm, zwei gewähren einen Einblick ins Innere. Diese Architektur ist höchst eigenthümlich

persona Isaias propheta loquitur dicens: »Et nos reputavimus eum quasi leprosum et percussum a Deo.« — Hircus est Christus, ut in Levit. hircus emissarius peccata populi portabat: quod Christus in mundum a patre missus humani generis peccata portabat.

und merkwürdig, das Werk des Balthasar Neumann, des Meisters der fürstbischöflichen Residenz in Würzburg und der Schönthaler Klosterkirche. Ich habe die architektonischen Grundgedanken der Neresheimer Kirche in den „Wanderungen durch Württemberg's letzte Klosterbauten“, Historisch-politische Blätter 1888 S. 655 ff. herauszustellen gesucht und darf mich hier auf das dort Gesagte beziehen.

Die Kirche ist wie die Schönthaler im Barockstil gebaut, aber nach anderem architektonischem Prinzip. Wie in Schönthal kommen Kuppeln zur Verwendung, der Zahl nach nicht so reichlich wie dort, — nebst der Vierungskuppel sind nur noch zwei im Langhaus, zwei im Chor, je eine in den Armen des Querschiffes, — aber mit viel durchgreifenderem Erfolg, mit viel bedeutenderem Einfluß auf die ganze Anlage. Hier dominiert die Kuppel in der That; nicht nur beherrscht die Vierungskuppel den ganzen Innenraum, das Kuppelsystem beherrscht und bestimmt auch den ganzen Grundriß. Einmal insofern, als die Kirche ein vollendeter Zentralbau ist; das Querschiff ist ganz genau durch die Mitte der Kirche geführt und damit die Vierungskuppel ins Zentrum gerückt. Sodann aber folgen auch alle Hauptlinien des Grundrisses der Kreisbewegung der Kuppeln und erscheinen so recht durch diese mit in die Schwingung hereingezogen. Es runden sich nicht bloß die Abschlüsse des Chores, des Langhauses und des Querschiffes, auch jede einzelne Travée, jede Mauerwand zwischen den Pfeilern macht die Schwingung der Kuppel mit und mit ihr auch die an der Wand laufende Galerie und ihre Brüstung; die gerade Linie der Umfassungsmauern ist in eine Reihe von Kreissegmenten aufgelöst, welche im Grundriß und im Aufbau die Kreislinien der Kuppeln nachzeichnen und ihnen folgen. Das ist der originelle Gedanke Neumanns, durch welchen er offenbar das malerische Prinzip des Barockstils und das Streben nach Bewegung in den Architekturlinien in genialer und technisch virtuoser Weise aufs Extrem treibt. Die gerade Vertikale erscheint aus dem Grundriß völlig eliminiert, er rechnet nur noch mit geraden Horizontallinien; alle Theile des Baues sind wie durch eine geheime Gewalt in Schwingung versetzt und führen gleichsam einen Reigentanz auf um die Kuppeln, die es ihnen angethan haben. Man kann ja nun freilich dieses architektonische Prinzip sehr bedenklich finden; man wird diese Invasion des Malerischen einer Vergewaltigung der ewigen konstruktiven Gesetze anklagen müssen, nach welchen so essentielle Bauthteile, wie die Umfassungswände, sich nicht im Kreis bewegen

und nicht Tänze aufführen dürfen, sondern eben sich bescheiden müssen, ruhig an ihrer Stelle zu bleiben und nichts weiter zu sein, als abschließende, stützende und tragende Mauer; man wird auch den Eindruck einer Verweichlichung nicht los werden, welche in Folge dieser Schwingung der Linien den Bau antränkt, und diese Weichlichkeit vollends in Widerspruch finden mit dem ernstesten religiösen Beruf des Baues. Aber wenn man sich dem Eindruck des Innern nur etwas überläßt, so fühlt man sich doch bald so sehr in die rhythmische Bewegung, in den melodischen Reigen dieser Architektur hineingezogen, daß die Lust zu kritisiren entschwindet. Die geschwungenen Linien versetzen auch das Gemüth in höheren Schwingung; die außerordentlich weiche Anmut des Baues umfängt uns mild bezaubernd, und wir gestehen gerne, daß es vielleicht keinen Bau gibt, in welchem große Dimensionen, kraftvolle Gliederung, majestätische Verhältnisse weicher und lieblicher zusammengeschnitten wären; wir fühlen uns angesprochen wie vom Klang jener alten Riesenglocken, deren mächtiger Ton uns ehrfürchtig schauern macht, während gleichzeitig die unendliche Milde und Süße des Tons uns wohligh umwohlt.

Auf den Tafeln Sinner's kommt nun diese originelle Architektur voll zur Wirkung; die Prachtpartie des Innern, der Centralraum mit der Kuppel, deren mächtige Wölbung elegante Doppelsäulchen wie spielend tragen, alle Schwere des Mauerbaues fein maskirend, ist mit ihrer ganzen imposanten Wucht und zarten Lieblichkeit auf dem Bild wiedergegeben. Die Contouren sind so scharf, daß jede Linie des Ornament's klar verfolgt werden kann; überdies bringt ein Halbblatt einen kleineren Ausschnitt von einigen Chortravées samt zwei Kuppelsäulchen mit haarscharf gegebenen Details. Dem Tabernakel des Kreuzaltars, einem reizenden Tempietto aus Metall mit sechs großen stolzen Leuchtern, ist mit Recht eine eigene Aufnahme gewidmet.

Aber der Photograph hat sich noch an eine schwerere Aufgabe gewagt. Schon die besprochenen Innenbilder bringen auch die Gewölbebemalung von dem berühmten Martin Knoller mit zur Anschauung, freilich eben ohne den Zauber der Farbe. Herr Sinner lag aber daran, von dem Hauptbild, von der Riesenzusammensetzung in der Zentralkuppel ein klares Bild zu gewinnen. Wir hätten nie geglaubt, daß, bei allem Fortschritt der Photographie, der Versuch einer Wiedergabe des in aller Höhe schwebenden Riesenbildes mit den Hunderten von Gestalten so herrlich gelingen könnte. In einer Beziehung ist das grandiose Bild jetzt viel leichter zu besichtigen,

als an Ort und Stelle, wo es dem Auge so fern ist und das Hinaufsehen viel leidliche Pein verursacht. Diese Riesenkompensation der Kuppel, wie gewöhnlich eine himmlische Glorie, Schilderung des seligen Lebens Gottes und der Heiligen im Himmel, theilt natürlich die excessive Art der damaligen Malerei, den Mangel an monumentaler Haltung, an Ernst und Gemessenheit des Stils, den Ueberschwang von Affekt, das Maßlose in allen Stellungen und Bewegungen. Aber einmal sind alle jene Kunststücke architektonischer Perspektive hier vollständig bei Seite gelassen; sodann findet sich in der ganzen Komposition nichts Inbezugenes, ja es ist ein gewisser Hauch der Andacht nicht zu verkennen. Bewunderung aber nöthigt ab die grandiose Kompositions- und Gruppierungsgabe, die Richtigkeit und Leichtigkeit der Zeichnung, die Mannigfaltigkeit und Uner schöpfligkeit der Charakteristik. Eine Vergleichung von Tintoretto's Himmel im Dogenpalast in Venedig mit dieser Glorie läßt Knollers gewaltiges Genie erkennen; dort eine Aufhäufung von Gestalten, in deren Wirrwarr der Meister lediglich keinen Schein von Ordnung mehr zu bringen vermag, hier auch Massen von Gestalten, aber künstlerisch bezwungen, geistig beherrscht. Und die Hunderte von Gesichtern sind auf Einen Ton gestimmt und gehen zu Einer großen Harmonie der Seligkeit zusammen. Auf drei ziemlich konzentrische Wolkenringe sind die Schaaren der Heiligen vertheilt; diese Ringe gehen sanft in einander über, so daß man den Eindruck erhält, als ob vom Mittelpunkt, von der Dreifaltigkeit, ein mächtiger Strom von Glorie und Seligkeit ausfließe und in diesen großen Windungen verlaufe, allen Lust und Entzücken mittheilend, welche mit ihm in Berührung kommen. Es liegt etwas Berückendes in diesem Reigentanz der Heiligen voll Leben und ekstatischer Freude, und es ist eine wahre Augenweide, die Gruppen nach einander zu mustern in ihren mannigfaltigen Charakterisierungen und Stellungen; ganz besonders lieblich erscheinen die ferner gerückten Gestalten, denen verbuftende, von den vorderen massigeren Wolken sich ablösende Nebelwölkchen als Wohnraum angewiesen sind. Ausgezeichnet ist vom Maler die Madonna, welche einen kleinen Hofstaat von Engeln um sich hat und in seligem Entzücken ihre Arme weit ausbreitet. Daß man dem Bilde schon zur Zeit seiner Entstehung hohen Wert beimaß, zeigt das zu Kempten 1775 im Druck herausgekommene Carmen epicum de Cuppa media et maxima Basilicae novae monasterii Neresheimensis compositum a Brunone Mayer,

in welchem Knoller als mailändischer Apelles gefeiert und fast jede Gestalt des Bildes beschrieben und besungen wird (s. auch die Serie von Artikeln über Neresheim in Hofele's Didjefan-Archiv Jahrg. 1888). Möge der überaus strebsame und tüchtige Photograph, der auch andere Klosterkirchen unseres Landes aufzunehmen gedenkt, für seine herrlichen Aufnahmen das verbiente Interesse und reichen Absatz finden.

Literatur.

Die Kunst- und Alterthumsdenkmale des Königreichs Württemberg. Vierte bis zehnte Lieferung. Stuttgart, Paul Neff 1890. Preis à M. 1.60.

Das groß angelegte Staatswerk schreitet, was den Atlas anlangt, sehr rüstig vorwärts; mit dieser zehnten Lieferung ist bereits das erste Drittel des ganzen Atlas fertiggestellt; vom Text ist außer der früher angezeigten eine weitere Lieferung noch nicht erschienen. Die vorliegenden Atlas-Tabellen verdienen alles Lob und erfüllen auch hochgespannte Erwartungen. Die Aufnahmen des Architekt Cades, welche die Mehrzahl der Tafeln füllen, sind von bewunderungswürdiger Schärfe und Akribie der Zeichnung, Mächtig von Genauigkeit und feinem architektonischen Gefühl; die Umriss sind tabellos; die große Masse von Details bis auf die Steinmezzeichen herab und bis zur Angabe der Einzelmaße wird vielleicht manchen Laien wenig interessieren, ist aber unerschätzlich für die Forschung. Daß die sehr tüchtigen Umriss aus den Werken über Maulbronn und Ebenhausen (nach Aufnahmen von C. Kieß, Eugen Nacholdt u. a.) wieder in Verwendung kamen, ist durchaus zu billigen; das gleiche gilt von den Eßlinger Aufnahmen und von der herrlichen Aufnahme des Chorgestühls in Ulm, die aus dem älteren Werk über Schwabens Kunstdenkmale herübergenommen wurden. Tüchtig sind auch die Lichtdrucke von M. Rommel in Stuttgart (Hauptportal der Südwestseite der Frauenkirche in Eßlingen, Lunette desselben mit dem Gerichtsbild, Portal lunette am Apostelthor der Stiftskirche, Schillerplatz mit dem Bringenbau, Relief vom Bräudenheimer Hochaltar). Nicht konkurieren können mit diesen Tafeln die Holzschnitte von E. Gloß (Gothischer Brunnen in Rottenburg, Rathhaus in Heilbronn, Brunnen und Rathhaus in Tübingen). Vollständig mißrathen aber ist das Blatt mit der Innenansicht der Klosterkirche von Neresheim; so wohl gelungen die photographische Aufnahme von Sinner in Tübingen ist (s. oben), so unglücklich ausgefallen ist die darnach gefertigte Zeichnung von G. Voeltz, deren konfuse Linien, namentlich in den Gewölbepartien, man nicht ohne ein Gefühl des Schwindels ansehen kann. Das ist aber auch das einzige mißrathene Blatt, und die sonst unleugbar treffliche technische Oberleitung wird gewiß sorgen, daß es vereinzelt bleibt. Möge das zweite und letzte Drittel der Schwierigkeiten ebenso sicher und glücklich bewältigt werden, wie das erste!

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. 06 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 2. 27 in Oesterreich, Frsch. 8. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einföndung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 06 halbjährlich.

1890.

Die religiösen Bilder für die Kinder und das Haus.

(Fortsetzung.)

Von den ältesten Zeiten an, noch ehe die Kunst sich an Abbildung der wirklichen Person Jesu heranwagte, war es das Bild des guten Hirten, unter welchem sie ihn vorstellte und dieses Bild blieb eine treffende, sprechende Darstellung seines Erlöserwirkens und seiner Erlöserliebe, ähnlich wie das des barmherzigen Samariters die rettende Mission Christi und des Christenthums sinnbildete. In der so leicht und so rührend darstellbaren Geschichte vom verlorenen Sohn kann die Kunst einen ergreifenden Unterricht erteilen über Fall, Elend, Umkehr und Veröhnung des Sünders; die Gestalten des Zöllners und Pharisäers erteilen Anschauungsunterricht über die Eigenschaften des Gebets, der reiche Prasser und der arme Lazarus über den Unwerth irdischen Glücks, über den Nutzen irdischen Elends und über das Eine Nothwendige, die Klugen und thörichten Jungfrauen über die Nothwendigkeit des Glaubens und der Gnade. Wie viele derartige Züge könnten noch angeführt werden, wo das Wort des Evangeliums sozusagen dem Künstler förmlich die Hand führt zum Entwurf von ergreifenden, rührenden Szenen, welche ganze Kapitel der Dogmatik und Moral illustriren. Man beachte nur noch, wie nun, im Lichte des Neuen Testaments, auch das Alte für den Künstler Wichtigkeit erhielt und reiche Stoffquelle wurde. Manche Vorkommnisse, Züge und Szenen der Geschichte Israels wurden durch ihre jetzt zu Tag liegende typische Bezüglichkeit auf Christus von universaler Bedeutung und kamen so in den neutestamentlichen Bilderkreis herein. Endlich eröffnet sich der dar-

stellenden Kunst ein unermessliches Feld im Leben der Heiligen, welche Nachbilder des Urbildes Christus sind — nur relativ vollkommene Nachbilder, aber wichtig deswegen, weil sie uns menschlich näher stehen und weil wir an ihnen abnehmen können, wie wir in unseren Verhältnissen an der Copirung des Lebens Jesu zu arbeiten haben.

So ist es ein weites und großes Gebiet, das die christliche Religion der bildenden Kunst anwies; es ist aber auch ein hohes und herrliches Ziel, das sie ihrem Schaffen setzte. Zunächst wird die bildende Kunst wie alle Künste beigezogen, um ins Erdenkleid der Kirche die farbenfrohen und goldenen Fäden der Schönheit einzuweben und so ein Gewand zu schaffen, wie es der Gottesbrant ziemt. Jenes Herzensbedürfnis ruft sie herbei, welches die Kirche als Trägerin der Wahrheit und Gnade einen Bund eingehen heißt mit der Schönheit und Anmut. „Komm,“ spricht die Kirche zur bildenden Kunst, „komm und schmücke mein Haus, das die Architektur gebaut hat, gib dem Stein die warme Blut der Farbe, gib den todtten Wänden Leben und Sprache, laß auf den leeren Steinfeldern der Gewölbe Blumen der Kunst aufblühen, damit mein Haus würdig werde, dem göttlichen Bräutigam zur Wohnung zu dienen; all dein Können aber biete auf, um den Altar und seine nächste Umgebung auszuzeichnen, damit dem Drange meines Herzens, damit meiner tiefgefühlten Pflicht genügt werde, dem eucharistischen Gott eine würdige Wohnstätte zu bereiten. Aber nicht auf die Kirche schränke deine Thätigkeit ein; sei nicht karg mit deinen Gaben, theile davon aus an meine Kinder, lehre ein in die Hütten der Armen, in die Häuser der Gläubigen, leite deine lichten, verklärenden

Strahlen in die Dede, ins Leidensdunkel des gewöhnlichen Lebens, tröste gedrückte Gemüther, erfreue die Herzen, hebe die Gedanken nach oben!" In der That, die Kirche hat von Anfang an ein lebendiges Gefühl dafür gezeigt, daß das Volk einen Anspruch auf die Kunst hat, und daß die wahre Kunst diese Beziehung zum Herzen des Volkes suchen und wahren müsse.

Aber nicht in bloßer Dekoration, nicht in Verschönerung des Lebens geht die Aufgabe und das Vermögen der religiösen bildenden Kunst auf. Sie kann weit mehr. Sie hat alle Befähigung, innerhalb der durch ihr Wesen und ihre Mittel gezogenen Grenzen, als Lehrerin, als Predigerin, als Prophetin aufzutreten. Ihr eignet eine Stimme, die zu Geist und Herz spricht, die, ohne in Tönen zu verlaublichen, doch eine mächtige Wirkung aufs menschliche Gemüth übt. Sie vermag einen Anschauungsunterricht zu erteilen, der durch das Auge zum Geist vordringt, aber ganz besonders einen Schlüssel zur Kammer der Gefühle, zur Werkstätte des Willens hat, — den Schlüssel der Phantasie, der im geistigen Leben des Menschen eine so große Rolle spielt. Sie belehrt, aber sie docirt nicht; ihre Belehrung ist eine indirekte, darum oft willkommener und wirksamere, besonders in der heutigen Zeit des Schul- und Lernzwanges, des vielen Docirens und des Panlogismus vielleicht noch mehr von Bedeutung als zu andern Zeiten. Dem gläubigen Volk bietet sie einen lieblichen Kommentar zur christlichen Predigt, der oft mehr, als alle Schilderung in Worten es vermöchte, die heiligen Geheimnisse erklärt und nahe bringt. Ja selbst der Ungläubige, der Geistesstolze, der Freigeist, den keine christliche Predigt und kein christliches Buch mehr zu erreichen vermag, — den christlichen Unterricht durch die religiöse Kunst muß er sich gefallen lassen und läßt er sich gefallen. Da Kenntnis der Kunst und der Kunstgeschichte mehr als je als Element der allgemeinen Bildung Aufnahme und Anerkennung gefunden hat und da die Kunst vieler Jahrhunderte eine fast exclusiv christliche und religiöse ist, so muß auch der Glaubenslose es ertragen, daß er eben durch die Kunst immer wieder an die heiligen Thatfachen und Geheimnisse erinnert

und gemahnt wird, die er längst hatte von sich werfen wollen; so belehrt die Kunst noch da, wohin keine Bibel, keine Predigt, kein Katechismus, kein Wort des Seelsorgers mehr zu bringen vermag, und sie unterhält noch eine Verbindung der ungläubigen Welt mit der Religion und dem Christenthum, die doch nicht ganz fruchtlos sein kann, und zum mindesten verhindert, daß in diesen Kreisen alle Kenntnis katholischen Glaubens und Lebens verloren gehe. Daß die bildende Kunst oftmals zur Führerin ward, welche durch die Schönheit den Weg zur Wahrheit wies, welche abgeirrte Seelen in den Schooß der Kirche zurückleitete, ist bekannt.

Neben der belehrenden Thätigkeit entfaltet sie eine erbauende, dies Wort im altgesunden, biblisch-kraftigen Sinn genommen = Aufbauen, aedificare. Sie beeinflusst das Fühlen, Wollen, Leben und Thun. Sie läßt die Anziehungskraft der dem Wahren und Heiligen eigenen Schönheit auf die Gemüther wirken, erweckt heilige Affekte, religiöse Entschlüsse, entlockt Akte der Tugend. Sie bringt das exemplarische zur Geltung und sie vervielfältigt im Bilde und erklärt in Permanenz die Beispiele der Tugend und Heiligkeit, welche nur zu Einer Zeit und an Einem Ort körperlich schaubar waren. Wenn die Eucharistie allen jenen eine großartige Entschädigung bietet, welche nicht das Glück hatten, den Herrn in seinem Erdenwandel und Erdenwirken zu sehen und zu hören, indem in ihr die sakramental-wirkliche Gegenwart Jesu allen Zeiten und Generationen geschenkt ist, nicht bloß zum gläubigen Schauen, sondern zum wirklichen Genießen, so strebt die darstellende Kunst dahin, eine andere minder werthvolle und wesentliche, aber darum nicht werthlose Entschädigung zu bieten, indem sie das einmal Geschehene und Gesehene wieder und wieder vergegenwärtigt und im sichtbaren Nachbild der Phantasie vorstellt, und damit auch Stimmungen, Gesinnungen, Entschlüsse hervorruft, wie sie der hochheiligen Scene entsprechen. So hilft sie an ihrem Theil mit, daß der Einzelne eingefügt werde als Baustein in den heiligen Tempel des Herrn, dessen Eckstein Er selbst ist, Jesus Christus (Eph. 2, 20 ff.)

Was hier über die Bedeutung und Verehrung der Bilder gesagt worden, das ist alles in nuce zusammengefaßt in der bündigen Erklärung des Konzils von Trient über diesen Gegenstand, in welche zugleich höchst beachtenswerthe praktische Winke für die Bischöfe eingewoben sind. Nachdem in der Sess. 25 zuerst der wahre Sinn der Verehrung der Bilder festgestellt worden unter Berufung auf die diesbezüglichen Dekrete der Synode von Nicäa, wird fortgefahren: „Das aber mögen die Bischöfe fleißig darlegen, daß durch die in Gemälden oder in ähnlichen Bildern zur Anschauung gebrachten Thatfachen der Geheimnisse unserer Erlösung das Volk unterwiesen und befestigt werde in der Vergegenwärtigung und steten Erwägung der Lehren des Glaubens; sodann daß aus allen heiligen Bildern reiche Frucht zu gewinnen sei, nicht bloß weil das Volk gemahnt wird an die Wohlthaten und Gnaden, die ihm von Christus verliehen wurden, sondern auch weil den Gläubigen die Wunder, die Gott durch die Heiligen gewirkt, und heilsame Vorbilder vor Augen gestellt werden, damit sie dafür Gott danken, in ihrem Leben und ihren Sitten die Heiligen nachzuahmen trachten, und ermuntert werden, Gott anzubeten und zu lieben und die Frömmigkeit zu pflegen. . . Wenn aber in diese heiligen und heilsamen Gebräuche sich etwa Mißstände eingeschlichen hätten, so ist es der entschiedene Wille der hl. Synode, daß dieselben gründlich abgethan werden, so daß keine Bilder zur Aufstellung kommen, welche falscher Lehre huldbigen (nullae falsi dogmatis imagines) und Unerfahrenen Anlaß zu gefährlichem Irrthum geben. Wenn mitunter Geschichten und Erzählungen der hl. Schrift, wie es für das ungelehrte Volk von Nutzen ist, figürlich dargestellt werden, so soll das Volk belehrt werden, daß die Gottheit nicht in dem Sinn körperlich abgebildet werde, als ob sie mit leiblichen Augen geschaut, oder mit Farben und Figuren nachgebildet werden könnte. Ferner soll aller Aberglaube in der Anrufung der Heiligen, der Verehrung der Reliquien, dem heiligen Gebrauch der Bilder abgeschafft, jeder schändliche Erwerb ferngehalten, jede Lüsternheit gemieden werden, so daß man nicht Bilder von frech-sinn-

licher Schönheit male oder künstlerisch darstelle. Endlich sollen die Bischöfe hierin mit solchem Ernst und solcher Sorgfalt vorgehen, daß nichts Unorbentliches, nichts in verkehrter Weise und in Hast zubereitetes, nichts Profanes und nichts Unanständiges zur Schau gestellt werde, da dem Hause Gottes Heiligkeit ziemt. Damit dies um so treuer beobachtet werde, bestimmt die hl. Synode, daß es niemand erlaubt sein solle, an irgend einem Orte oder in einer Kirche, und sei sie auch wie immer exent, irgend ein vor der Gewohnheit abweichendes Bild aufzustellen oder aufstellen zu lassen, ohne daß es zuvor vom Bischof approbirt worden ist.“ (Fortf. folgt.)

Der Hirsauer Bilderfries.

Von Stadtparrer Eugen Keypter in
Freudenstadt.

Sechster Brief.

Sie beglückwünschen den „geistreichen“ Erklärer, dem zuerst der große Wurf gelingen, aus den Hirsauer Böcken etwas Ordentliches, ja sogar Achtungswerthes zu machen. Ob ich es wohl fertig bringen werde, der geheimnißvollen Gais (wenn es eine sei) ebensoviel Geschmack abzugewinnen? — Ich nehme diesen Glückwunsch sammt Aufforderung, so zweideutig beide sind, an. Kann ich dafür, daß Sie mir das Kunststück nicht zuvorgethan? Uebrigens was ist „geistreicher“, über ein mittelalterliches Kunstwerk wirkliche Anschauungen der Alten aufzudecken, eber darüber eigene neue, aber windige Ansichten auszuhecken? Wenn in meinen Auslegungen Geistreiches sich mitunter breit macht, ja Gesuchtes, Geschraubtes, Geschmackloses, so dürfen Sie überzeugt sein, daß es von mir nicht hineingetragen, sondern mit dem Gegenstand ureigenst verwachsen ist. — Die „geistreichen“ Einfälle, welche Sie preisgaben, verriethen nur allzu deutlich ihren Ursprung und damit ihre Falschheit; die geistreichen Einfälle hingegen, welche Sie in meinen Erklärungen finden werden, sind durchtränkt von dem Dufte der phantasiereichen Naivität des Mittelalters und bekunden eben dadurch ihre Aechtheit und Richtigkeit. D

der phantastischen Naivität, o der naiven Phantasterei des mittelalterlichen Menschen, der, je naiver er war, desto raffinirtere, gewürztere, verblüffendere Beziehungen zwischen dem Sinnlichen und dem Geistigen, dem Natürlichen und dem Uebernatürlichen erfann und mit Grazie in infinitum ausspann, bis zuletzt jeder Grashalm und jeder Stein, jedes Haar und jede Klaue zu einem transcendentalen Begriff sich vergeistigte! Während eben auf einem dürrn ausgefogenen Boden nur marklose, fadenscheinige, an die graue Theorie erinnernde Gewächse fortkommen, entsproßt dem jungfräulichen Erdreich eine Fülle saft- und kraftvoller Kräuter, reich an blendenden Farben und schier betäubenden Düften, also daß es dem Kulturphilister, der sonst nur Straßenstaub schluckt oder Zimmerluft athmet, wenn er unversehens einmal in ein solch wildes Wachsthum sich hinein versetzt steht, im Kopfe schwindlig und schwach im Magen wird!

Es klingt nicht fremdartig, wenn man Ihnen sagt, daß Taube und Adler am Riesenthor zu Wien weibliche Unschuld und männliche Kühnheit bedeuten; im Gegentheil, unsern heutigen Vorstellungen ist dieses ganz angemessen. Es ist uns nichternen Menschen noch möglich, auch dem Panther und besonders dem Widder als Sinnbildern des Erlösers einigermaßen Geschmack abzugewinnen: ungenießbar aber ist nach unsern Begriffen die echt mittelalterliche Ausbeutung und Ausbeutung dieser Symbole ins Einzelne, so daß z. B. die Sättigung des Panthers mit verschiedenem Fleisch auf den mit Schmach und Schmerz gesättigten Heiland bezogen wird, und das zuerst nach vorn, sodann nach rückwärts gewundene Widderhorn die Allwissenheit Gottes veranschaulichen muß, weil diese Vergangenheit und Zukunft zugleich umfaßt. (Vgl. Arch. 1889 S. 20, S. 26.) Doch was ist dieses gegenüber dem haarsträubendsten — ich sage das vom Standpunkt eines Mannes aus, der wie Sie so tief ins Klassische sich hineingelebt, daß er über das Horn der Ziege Amalthea ein ganzes Gynnasialprogramm geschrieben — gegenüber dem abenteuerlichsten, dem krasssten, erhabensten, dem geschraubtesten, dem naivsten Gleichniß, dem Gleich-

niß von der Gais, mit dem ich Sie jetzt belästigen muß, ja muß! ich thue es nämlich sehr ungern, denn ich möchte Ihnen um alles in der Welt ein Studium nicht entleiden, das Ihnen und dem Sie noch große Vortheile werden bringen können. Wenn ich nur wüßte, wie die Sache anfassend, damit sie Ihnen nicht zu sehr gegen den Mann geht! Da fällt mir glücklicherweise ein Mittel ein, das ein großer Staatsmann unserer Zeit anwendet und das, wie er versichert, ihm schon oft geholfen, sich der Aufregung zu erwehren, den kochenden Aerger zu dämpfen. Wie wäre es, wenn Sie es gebrauchten? — zünden Sie eine Cigarre an! Nun erst einen kräftigen Zug . . . ja! — Dieses Gleichniß, für Sie ist es jedenfalls anständig; in Ihrer Abhandlung von dem Ziegenhorn steht kein Wort davon! Es ist Gefahr, daß Sie es gar mit gewissen egyptischen Göttertypen zusammenhalten werden, mit dem Gotte Hef, der einen Widderkopf, oder der Göttin Sebal, die einen Krokodilskopf trägt; aber ganz mit Unrecht, sage ich Ihnen; es war bei unsern Vorfahren ein schönes, ein poetisches Bild! Die Ziege bedeutet nämlich — Gott, entweder Gott schlechthin oder die zweite göttliche Person, unsern Herrn Jesus, der mit seinem allsehenden Auge, der Ziege vergleichbar, die vom Felsen späht, die über die Erde zerstreute Christenschaar überwacht, alle ihre Leiden, Gefahren und Kämpfe kennt, ihr in den steilen Weiden des göttlichen Wortes (prata ardua Scripturarum) ein unererschöpfliches Trost- und Stärkungsmittel bietet, alle Gedanken, Worte, Werke, sowie die geheimen Absichten dieser Werke beobachtet und die falsche Tugend von der wahren unterscheidet. Mit dieser Vorstellung verbindet sich dann gern das Bild von der Enthüllung der Gewissen am jüngsten Tag. In kleinen Schauspielen voll kindlichen Duftes erscheint der Richter, wie er die Bösen beschämt, den Guten Lob und Lohn spendet. Das Sinnbild aber dessen, der Herz und Nieren prüft, ist immer die Ziege, die vom Felsen späht. Vgl. Corblet Jahrg. 1866 S. 177. Episch ist der Gegenstand behandelt im Thierbuch Wilhelm's von der Normandie, aus dessen Handschrift Corblet a. a. O. eine längere

Probe gibt. Einige dieser Verse muß ich Ihnen, leider nur in farblosem Alltagsdeutsch, übermitteln, weil Sie, alter Grieche, das Altfranzösische doch nicht lesen könnten.¹⁾ „In höchster Höh' am Felsenrand, Da ist der Ziege Aufenthalt, Von dort bestreicht sie alles Land, Und merkt gleich, was zu ihr sich naht, Wer kommt, wer gehet und wer irrt! Dies Thierlein von so scharfem Aug, Das schon von ferne klar erspäht Den Feind, der es mit List bedroht, Gleichniß und Bild trägt es von Gott. Denn Gott, der Herre dieser Welt, Dort oben wohnt auf hoher Wart, Läßt sein allsehend Auge weit Hinzuschweifen über alle Leut, Vor ihm ist alles licht und klar, Was jeder denken und sagen mag, Ja was das Herz sich selbst verhehlt. Allüberall auf dem Erdenrund, In seiner Kirche großem Reich, Da nähret Gott sich von der Weid Der Almosen und Barmherzigkeit, Der guten Werke, die sein Volk Als Früchte seiner Gnad ihm weih't!“

¹⁾ Oder wollen Sie die Geschichte lieber altdeutsch? Das betreffende Thier mit den sägförmigen, gewundenen Hörnern war, wie ich soeben in Lauchert, Geschichte des Physiologus lese, gerade dem deutschen Mittelalter als die Steingais wohl bekannt. Zum Beweis der überall gleichen Auffassung eines Symbols werden Ihnen folgende Sätze aus dem germanischen Physiologus (bei Lauchert S. 291) dienen, wenn Sie dieselben mit den Versen Wilhelms von der Normandie vergleichen. Ein tier heizit dorcon, steingeiz. von deme zellit Phisiologus: Siu minnet höhe berge; in den teleren weidenöt si, die uf den bergen sint. Ez ist ein tiure tier unde bewaröt sich vile wole. Dä si uf den bergen gët unt die lüte in deme tale gesihet, sô bechennet si wole, ob si iagire sint. Alsô tuot unser trehtin, der haltende Christ, er minnet höhe berge, daz sint wære patriarche unt prophete unt apostali unt andere heiligen. Vnser trehtin ist diu caprea, diu in der heiligen christenheite weidenöt mit den werchen, dei heilige lüote tuont, als er selbe in dem évangelio chât: ich hungeröte, ir gäbit mir zezenne . . . Daz diu caprea sô heiteriu ougen habet . . . daz bezeichnet unseren trehtin, alsô diu scrift chât: er ist got aller gewizide. unt ist ave sus gescriben: Vnser trehtin ist höch unde sihet vile verre höhiu unt nideriu. Der wise rihtäre sihit die gescephide ane, die er zuo sinem bilide gescuof, unde rihtet unde hescirmet si vile gewarliche vor des tiefales strikche. Er heizit unsich die berga zuo diu suoohen, daz wir von ubilen gedanchen gemerret newerden; er meint die heiligen scrift: dä megin wir ane sehen, was unsereme scephäre an uns liche oder misseliche u. s. w.

In einer Reihe von Bestiarieren kehrt letztere Wendung wieder: daß die Bergeshöhen, deren grüne Matten die Gais abweidet, die Kirche darstellen mit ihren Patriarchen, Propheten, Heiligen und Auserwählten, deren gute Werke und Tugendübungen Christus »qui pascit inter lilia« zur Nahrung und Weide dienen: weshalb er, wie wenn er sie selbst empfangen, einst zu den Seinigen sprechen wird: „Ich war hungrig und Ihr habt mich gespeist“ u. s. w.

Und nun? Was sagen Sie? Meinen Sie nicht, daß diese Gais, die Ihnen so schwer im Magen lag, unseren Hirsauern vielmehr zu den tröstlichsten Erwägungen Anlaß gegeben habe? Wenn diese Helden der Arbeit und Entsamung, welche hienieden keinerlei Lohn ihrer Mühen erwarteten, noch erwarten konnten, in einem Augenblick der Raft ihren Blick nach oben richteten und ihn an ihrem Thurmries haften ließen, dann sagte ihnen dieses kunstlose Gebilde (und zwar schneller als wir heute es daraus herauslesen): „Fürchte dich nicht, du kleine Herbe, denn es hat deinem Vater gefallen, dir das Reich zu geben. Glaube, kämpfe, hoffe! Nichts von dem, was du jetzt aus Liebe zu Gott arbeitest oder leidest, ist verloren. Die Traurigkeiten des Abends sind das Pfand für die Freuden des Morgens!“ — Und Sie? Sie finden noch immer kein Wort vor Befremden, und zwar obwohl Sie meinen Erklärungen den unverfälscht mittelalterlichen Bodengeschmack wohl anmerken? Oder vielleicht eben deshalb? Wann werden Sie — Alterthümer — endlich lernen, sich in den Ideenkreis der Alten mit Selbstvergeffenheit zu versenken!

Ist nun dieses Sichversenken im vorliegenden Fall etwas schwer gewesen, so ist es doch nicht immer ebenso schwer. Gleich die drei folgenden symbolischen Ausdeutungen der Ziege werden Ihnen menschlich weit näher stehen. Die erste beruht auf der prosaischen Eigenschaft des Wiederkäuens, welche (wir haben schon früher, Arch. 1889 S. 6, ein Beispiel davon gehabt) die geistige Thätigkeit des Betrachtens versinnbildet, nicht allein nach mittelalterlichen, sondern auch nach modernen Anschauungen, denn im heutigen Englisch, Französisch und in den übrigen

romanischen Sprachen wird „ruminiren“ ebenso für die Verarbeitung der leiblichen wie der geistigen Nahrung gebraucht. (In wie weit dieses schon in den alten Sprachen der Fall war, darüber wird ja demnächst eine Schrift von Ihnen die erste Auskunft geben.) — Die zweite Vergleichung fließt aus der romantischen Vorliebe der Ziege für Wildnisse und wilde Felsenhöhen, wo sie lieber als in den Niederungen den dünnen Grasshalmen und dem jungen Blättertriebe nachstellt. Diese Vorliebe stempelt die Ziege zu einem trefflichen Bild der Seele die das, was droben ist, sucht, sowie des beschaulichen Lebens überhaupt, wie Sie aus Nachstehendem ersieht: Quod capreae de sublimi cibum petunt, veluti pii quae superna sunt ad animi cibum investigant. Pier. X, 6. Per capram, quae in sublimi pascitur, vita theorica intelligitur. Hier. epist. 149. (Die Citate in diesem Br. s. bei Corblet l. c.) Zu dem beschaulichen Leben wird noch besonders die sprichwörtliche Sehnsucht der Ziege in Beziehung gebracht. Capreae acutum visum habere perhibentur, sed acutiorem illi habent, qui Deum ipsum et cuncta invisibilia mentis oculis contemplantur, sagt Bruno von Asti. — Der dritte Zug ist abgeleitet von dem tollkühnen Todesprung, in welchem der Ueberlieferer nach die wilde Ziege ihre Rettung sucht und findet. Die Ziege ist nämlich von der Sage wie mit dem schärfsten Blick, so mit dem stärksten Horn von wahrhaft demantener Härte begabt. Daher scheint es mir nicht bloß Zufall, ich sehe vielmehr darin ein bedeutsames Kennzeichen, daß gerade diese pars potior an unserem fraglichen Thier so hervorragend ausgebildet ist, so ausgebildet, daß dieser Umstand genügt, um aus ihr ein furchtbares Ungeheuer zu machen, „das die Jungfrau bedroht“! Was es nun mit diesem Horn auf sich habe, sagt Ihnen allerdings Brehm's Thierleben nicht, aber in alten Büchern steht zu lesen und in alten Bildern ist zu schauen, wie die Ziege vor dem Feinde kopfüber in den Abgrund stürzt und unverletzt sich auf ihrem Horn, dem kein Stoß schaden kann, auffängt. In seinem Thierbuch stellt Wilhelm von der Normandie drei Ziegen in roher Abbildung dar. Die eine weidet

einen Busch ab, die andere hält Ausschau, die dritte, den rückwärts nahenden Jäger bemerkend, schickt sich zum rettenden Sprung in die Tiefe an. So steht es, sagen Ihnen die Schriftsteller jener Zeit, mit dem Gerechten auf Erden. Wie diese wilde Gais hat er zu seiner Vertheidigung gegen die Unbilden der Menschen und den Ansturm der Versuchung zwei starke Waffen: die zwei Testamente mit ihren Lehren und Verheißungen und die Erfüllung des zweifachen Gesetzes der Gottes- und der Nächstenliebe.¹⁾ Von dem hohen Alter dieses Ziegenmythus zeugen Bilder in den römischen Katacomben, welche Ziegen im Augenblick ihres Sprunges darstellen. (Wäre die Gais auf unserm Fries auch in diesem Akte abgebildet, welcher ebenso die nahe Gefahr wie Rettung anzeigt, dann wäre noch mehr erlaubt, an Luk. 12, 32: „Fürchte dich nicht, du kleine Herde“ zu denken. Oder würden Sie lieber in diesem gefährlichen und zugleich rettenden Absprung eine Einladung sehen zum „Einspringen“ aus der gefahrdrohenden Welt in die schützende Umfriedung des Klosters? Doch wir haben Deutungen und Bedeutungen genug, werden Sie sagen; wir brauchen zu keiner zu greifen, die weniger begründet wäre.) Sind nun die letztgenannten Vergleichungen auch für uns Neuere wohl genießbar (natürlich mit Ausnahme der Spitzfindigkeit von den zwei Testamenten) — sie sind genießbar, weil sie mehr abstrakte Begriffe und Zustände versinnbilden wie: Betrachtung, Beschaulichkeit, Rettung aus Gefahr, während das frühere Gleichniß: die Ziege als Bild Gottes des Vaters und des Sohnes eine konkrete, das nächtere moderne Empfinden geradezu vor den Kopf stoßende Wendung nahm — so hoffe ich Ihr Wohlgefallen erst recht zu gewinnen durch die Erklärung des bisher räthselhaftesten unter so vielen Räthseln, des Frauenbildes mit dem Rade:

¹⁾ Quod enim haec animalia ferarum vel hominum adversitate perterrita de altissimis rupibus se praecipitando cornibus suis se illaesa suscipiunt, significat, quod justique et Deum timentes legem Dei in duobus Testamentis meditantur, et duobus praeceptis charitatis eam adimplentes ab omni adversitate illaesi custodiuntur. Rhab., de univ. VII, 8.

theils weil daselbe einen ganz modernen Begriff ausdrückt, theils weil es ihn auf besonders anschauliche Weise ausdrückt. Sie mögen nämlich dies häßliche Gebilde schelten wie Sie wollen: das werden Sie mir zugeben, daß eine geschichtliche Allegorie, welche einen allgemein bekannten Vorgang zum Gegenstand hat, aus dem sich eine abstrakte Wahrheit für jedermann greifbar von selbst ergibt, daß, sage ich, eine solche Allegorie auch bei ungeschickter Ausführung weitaus den Vorzug verdient vor einer jener nichtsagenden Frauenfiguren, welche die Medizin, den Dampf, die Mathematik und die vier Jahreszeiten bedeuten können — oder auch gar nichts! (Wie sind die ehrwürdigsten Wesen: Religion, Wahrheit, Gerechtigkeit durch die heutige „Kunst“ mißhandelt! Daß man sie nicht erkennt, ist noch das weniger Anstößige!) Von solcher Gedankenblasse ist unsere primitive Figur nicht angesteckt! Diese, ob sie nun allein neben dem Rade kniet, wie hier, oder ob hinter ihr noch der Henker mit geschwungenem Nichtschwert steht; ob das Rad ganz oder zersprungen oder zerstückt ist: diese stellt, so häßlich sie ist, eine einst wegen ihrer Schönheit, mehr noch wegen ihrer Weisheit hochgefeierte Jungfrau dar; es ist die in der ganzen Christenheit wohl bekannte heilige — ungezählte Bilder haben ihren Martertod verewigt von den Darstellungen in den Katakomben bis auf Dürer's Stich, den Sie als Bignette in Knackfuß' Kunstgeschichte sehen können, jede Hagio- und Ikonographie erzählt Ihnen von ihr — Katharina von Alexandrien! Sobald sie das Licht des Evangeliums erleuchtet hatte, stellte sie ihre glänzenden Geistesgaben, ihr reiches Wissen in den Dienst der Wahrheit: mit solchem Erfolg, daß sie eine ägyptische Gelehrtenverammlung, vor welche ein Befehl des Kaisers Maximin II. sie zur Disputation verwiesen, durch die Kraft ihrer Beweise zum Schweigen brachte. Gereizt durch ihre fortwährenden Siege über das Heidenthum, ließ Maximin sie einkertern, foltern, zum Tod durch das Rad verurtheilen. Als dieses auf das Gebet der Jungfrau, wie vom Blitz getroffen, in Stücke sprang, erlitt sie den

Tod durch das Schwert. Als bald nachher — schon die Katakomben zeigen, wie gesagt, ihr Bild — ward diese gotterleuchtete Helbin, in welcher seltene Gelehrsamkeit mit der Wissenschaft des Heils sich verbunden wie sonst in keiner, zur Schutzheiligen der Schulen erkoren und seither und immerdar als Patronin der Wissenschaft verehrt: nicht derjenigen, welche aufbläht, sondern derjenigen, welche vor Gott sich demüthigt und zu Gott führt. In diesem Sinn haben die Hirsauer dieses uralte Symbol, das, wie Sie sehen, durchaus nichts Rebusartiges hat, an dieser Hochwarte des Thales angebracht: zur Erbauung der Vorübergehenden, zur Ermunterung der Lernenden, als Devise für ihr wissenschaftliches Streben und zur Dual der Alterthümer, die in der Mythologie besser Bescheid wissen als in Butler und in den Vollandisten, die aber doch, nachdem diese Allegorie nunmehr aufgeheilt ist, soviel Geschmac haben sollten, um das Passende und Passende derselben anzuerkennen, wodurch sie die frostigen Verlegenheitsbilder thurmhoch überragt in denen heutzutage der Meißel allegorische Darstellungen der „hehren Göttin Wissenschaft“ geschaffen zu haben meint, ohne daß irgend jemand diese erkennt!

Lassen Sie mich diesmal mit einer Mahnung schließen! Hüten Sie sich vor einseitigem Klassizismus! Unter einem glatten Neußern verbirgt er oft nur schlecht — gräßliche Dede. Hüten Sie sich, irgend ein Gebild des mittelalterlichen Meißels, und sei es auch roh und hart, zu mißachten, oder gar ungehört zu verdammen! Auch ein Kieselstein ist abstoßend und hart, aber Funken sind drin und mit einiger Mühe schlägt man sie heraus! „Es knüpfen Kraftgedanken sich oft an geringe Dinge“ — wissen Sie wo dies steht? — und wie gelungen knüpfen sie sich oft daran! Davon gibt unsere unscheinbare Skulptur ein Beispiel. Was Boet und Gais bei Ihnen zu verderben drohten, ich hoffe dies letztere Beispiel hat es bei Ihnen wieder hergestellt: nämlich die Achtung vor unsern altväterischen Kunstgebilden und die Neigung sich mit ihnen zu befassen! (Schluß folgt.)

Albrecht Dürer, ein Vorbild für unsere Zeit.¹⁾

Von Stadtpfarrer Fuhrmans in Geislingen.

Daß die heutige Malerei einen gewissen Niedergang zeige — diese Behauptung enthält jedenfalls Einen wahren Kern: die beiden Hauptgebiete malerischen Schaffens, die weltliche und religiöse Historie, finden heutzutage keine ihrem Wert und ihrer Bedeutung entsprechende Pflege. Auf den Gemäldeausstellungen befinden sich die Bilder der letztgenannten Gattungen in unverhältnißmäßiger Minderzahl, und von denjenigen, welche ihrer Idee nach zu den religiösen gerechnet werden müssen, verdienen wieder viele den Namen von religiösen Gemälden nicht, weil sie sich nicht die Aufgabe stellen, den religiösen Gehalt des betreffenden Gegenstandes zur Geltung zu bringen, sondern nur ein Linien- und Farbenpiel oder ähnliches darstellen wollen. Nun fließt aber der Jungbrunnen des Glaubens und der Religiosität auch heute noch in unserm deutschen Volke, und man sollte meinen, sogar mit kräftigerem Wellenschlage als zur Zeit eines Cornelius und Overbeck. Warum will es denn nicht aufwärts gehen in der religiösen Malerei? — Vielleicht sollten wir uns bestimmen auf unsere eigene Vergangenheit, auf die Vergangenheit unserer deutschen religiösen Malerei. Ein Volk kann doch nur seiner Natur gemäß schaffen, die seiner Natur entsprechenden Ideale verwirklichen; sie liegen seinem Verstandniß und seinem Können nahe. Fremde Ideale darzustellen wird auch im besten Falle nicht ganz gelingen; solche Darstellungen werden das eigene Volk nicht mit Naturgewalt ergreifen, und namentlich nicht zeugend fortwirken und ein Geschlecht gleichartiger Künstler um den Meister scharen. — Wir haben aber Künstler, welche uns in ihrer echt religiösen und männlich deutschen Art zum Vorbild dienen können. Einer der ersten ist Albrecht Dürer.

Vielleicht wird der Einwand erhoben, Albrecht Dürer stehe erst am Ausgang des glaubensinnigen Mittelalters und habe schon manche neue, selbst naturalistische Elemente in seine Darstellungen aufgenommen, so daß er sich nicht recht als Vorbild eigne. Wie wenig diese Einrede begründet ist, wird die ganze folgende Darlegung zeigen, so daß es unnütz ist, hier auf dieselbe besonders einzugehen. Hier möge nur bemerkt werden,

¹⁾ Die Red. nimmt keinen Anstand, dieser Studie Aufnahme zu gewähren, woraus übrigens nicht auf ein Einverständnis derselben mit allen Einzelpunkten geschlossen werden wolle.

daß Albrecht Dürer, gerade weil er am Wendepunkt zweier Zeitalter steht, gleichsam als ein letzter Hochwächter der Vergangenheit in unsere Neuzeit hineinschaut, uns recht verständlich ist und uns die Schätze einer glaubensfrohen Zeit erschließen kann.

Die großen umfangreichen Kunstwerke Albrecht Dürers sind — selbstverständlich abgesehen von seinen Bildnissen — mit einer einzigen Ausnahme religiösen Charakters. Dieses eine ist seine Triumphsforte zu Ehren des Kaisers Maximilian I. Sie schließen sich in ihren Ideen eng an die mittelalterlichen Meister an, so daß Albrecht Dürer in der Hauptsache dem Mittelalter angehört. Aber welcher mittelalterliche Meister hätte seinen weiten Gesichtskreis gehabt, welcher das Gebiet seines künstlerischen Schaffens so weit ausgebeht? Von den höchsten Ideen an, welche den Geist des Menschen erheben können, bis zur stillen Freude an dem munteren Treiben der Thiere, ja an dem stillen Blühen der Blumen fand alles reifes Verstandniß in dem umfassenden Geiste unseres Künstlers, alles liebevolle Teilnahme in seinem tiefen Gemüte. Er schildert uns die Hauptthaten der gesammten Heilsgeschichte vom Sündenfall der Stammeltern bis zum Weltgerichte auf den 37 Blättern der kleinen Passion; führt uns die Leidensgeschichte des Herrn noch einmal vor in den 12 Blättern der großen Passion und ein drittesmal in seiner Kupferstich-Passion von 16 Blättern, welche bis zur Heilung des Lahmen vor der Tempelsforte durch Petrus und Johannes fortgesetzt ist. Er erzählt uns das Leben der Gottesmutter Maria in 20 Darstellungen, beginnend mit der Abweisung ihrer Eltern Joachim und Anna vom Opfertische im Tempel zu Jerusalem. Er läßt seinen hohen Geist dem Ablerfluge des hl. Johannes in der geheimen Offenbarung folgen. Welch ein umfassendes Gebiet ist in diesen zusammenhängenden Darstellungen nicht schon bearbeitet! Dazu kommen aber noch viele einzelne Werke. Abgesehen von den Gemälden besitzen wir noch 107 Kupferstiche, 170 Holzschnitte und über 1000 Zeichnungen von Albrecht Dürer. Seine Werke sind also sehr zahlreich und bieten sich dem Künstler und dem Liebhaber als ein sehr ausgebehtes und sehr ergiebiges Feld für ihre Forschungen dar.

Von seinen drei Holzschnittfolgen — es sind die große und die kleine Passion sowie das Marienleben — sagt L. Kaufmann (Albrecht Dürer, Köln bei J. B. Bachem, 1. Aufl. S. 42), daß sie durch Reichthum und Tiefe der Erfindung unbestritten

das Höchste bieten und den Ruhm Albrecht Dürers für alle Zeiten begründet hätten. Ähnlich spricht sich van Eyck aus (Leben und Wirken A. Dürers, Nördlingen, Beck, S. 266): „Diese Dürerschen Werke sind keineswegs allein wegen der Meisterschaft der Hand, welche sie ausführte, zu bewundern; sie sind inhalt- und lehrreich noch für uns und für alle Zeiten, indem sie unvergängliche, ewig lebensvolle Wahrheiten zur Anschauung bringen und diese mit einer Kraft und Fülle in Fleisch und Blut kleiden, zu individuellem Leben verdichten, wie wir es nur von einem echten poetischen Werke verlangen.“

Es ist wohl bei der Unvollkommenheit alles menschlichen Schaffens selbstverständlich, daß sich unter den so zahlreichen Blättern unseres Meisters auch einzelne finden, welche nicht auf der vollen künstlerischen Höhe stehen, aber nichts desto weniger ist es wahr, daß die Dürerschen Werke ausgezeichnet sind durch großartigen Reichthum an innerem Gehalt und an Formen des Ausdrucks.

Wenn man die Tiefe der Auffassung, welche Albrecht Dürer eigen ist, sowie die Deutlichkeit, mit welcher er sich ausdrückt, kennen lernen will, so muß man natürlich seine Werke einzeln genau betrachten. Seine Natur zeigt sich in ihrer Ursprünglichkeit klarer in den Holzschnitten, Kupferstichen und Handzeichnungen als in den Gemälden. Letztere sind ja Werke monumentaler Art und erfordern demgemäß ein Emporheben der ganzen Komposition in ein höheres, über das gewöhnliche Sein erhabenes Gebiet, dem das Zufällige, Unwesentliche fremd ist. In ihnen konnte der Meister sich nicht den augenblicklichen Eingebungen seines lebhaften Geistes überlassen, während dies in den vorhergenannten Werken eher gestattet sein konnte. Auch die überaus sorgfältige Art, wie Dürer malte, war dem entgegen.

Nehmen wir nun als Beispiel seiner Gedankentiefe eine derjenigen Kompositionen, welche in der christlichen Kunst zu den häufigsten gehören, Mariä Verkündigung (Nr. 7 des Marienlebens).¹⁾ Da ist der religiöse Gehalt jener biblischen Erzählung sichtbar wiedergegeben. Jeder sieht, daß der Engel gesandt ist (Luk. 1, 26), denn seine Gewänder flattern noch, die Flügel sind noch nach oben gerichtet. Er ist von Gott gesandt: Gott Vater sieht ihm vom Himmel her nach durch die offene Rückwand des

Gemaches; er trägt die Weltkugel, denn er hat beschlossen, die Erlösung der Welt nun vollziehen zu lassen. Der Engel ward gesandt zu einer verlobten Jungfrau (V. 27). Die Lilie, das Sinnbild der Jungfräulichkeit, blüht noch bei ihr, aber sie ist im heiratsfähigen Alter. Jungfräulich züchtig senkt sie auch das Haupt vor dem himmlischen Jüngling. Dieser grüßt sie ehrfurchtsvoll und beugt das Knie vor ihr. Seine Reden erregen Mariens Nachdenken (V. 29). Auch das spricht sich in den Mienen ihres gesenkten Antlitzes aus, aber sie erregen auch ihre Freude: Selige Freude schimmert auf ihrem holden Angesicht. Maria spricht: „Siehe, ich bin die Magd des Herrn;“ denn sie hat die Hände gottergeben über die Brust gekreuzt. Nun kommt der hl. Geist auf sie herab, dargestellt in Gestalt einer Taube, und Maria empfängt den Erlöser. Wie ist uns nun gezeigt, wen sie empfängt? Dadurch, daß das Bild der Judith mit dem Schwert und dem Haupt des Holofernes unter der Decke des Gemaches angebracht ist. Wie Judith ihren Holofernes tödtete und dadurch die Israeliten rettete, so soll ja Maria durch ihren Sohn der alten Schlange den Kopf zertreten und die Menschheit retten.

Das Gemach, in welchem diese Begebenheit sich vollzieht, ist mit Sorgfalt ausgeführt: das viereckige Betpult Mariä, der Baldachin über ihrem Haupte, der den Ort, wo sie betet, als hiezu besonders hergerichtet, also ihre Gewohnheit, hier zu beten, andeutet; die Treppe, welche ins Gemach führt; ein Wandschrank mit Leuchter und Wasserbecken; die durch die Fensteröffnung sichtbare Landschaft, alles ist deutlich und sprechend dargestellt. Auch das hat seinen Zweck: Es versetzt jene biblische Begebenheit in die Wirklichkeit, es gibt ihr den Charakter des thatsächlich Geschehenen, ja es rückt sie uns so nahe, als wenn sie jetzt vor unseren Augen geschähe.

Hier ist also der religiöse Gehalt der biblischen Erzählung vollständig ausgedrückt und zwar mit vollendeter Klarheit und mit allem nöthigen Detail; und trotz ihres Reichthums macht die ganze Komposition den Eindruck des Ungelesenen und Ungezwungenen. Ist eine solche Darstellung nicht musterergütig?

So ließen sich viele Dürersche Kompositionen zum Beweise des oben aufgestellten Satzes an- und ausführen. Aber diese eine möge hier genügen. Ist es noch notwendig, damit Darstellungen desselben Gegenstandes aus unserer Zeit zu vergleichen? Enthalten dieselben nicht durchgängig nur Maria, den Engel, den hl. Geist und einige Spuren des Gemaches, in welchem die Verkündigung vor

¹⁾ Derjenige, welcher A. Dürer näher kennen lernen will, beginnt am besten mit dem Marienleben. Dasselbe ist in guter Nachbildung erschienen bei Nikolai (A. Strider) Berlin.

sich geht? Ist da der Gehalt jener biblischen Erzählung erschöpft? Muß sich der Beschauer nicht vieles hinzudenken, weil der Maler ihn im Stiche gelassen hat?

Stützt sich die genannte Darstellung ganz auf die hl. Schrift, so entnimmt Albrecht Dürer viele der übrigen 19 der Legende. Welch ein reicher Schatz ist die Legende für den Künstler, und wie selten wird er heutzutage benutzt! Das gläubige Volk schätzt auch heute noch die Legenden. Daher sollten die Maler und Bildhauer diese frisch sprudelnde Quelle nicht unbeachtet und unbenutzt lassen. Sie sollten es nicht thun in ihrem eigenen Interesse. Das Interesse der Kirche fordert aber dasselbe. Manche Lehren und Gebräuche derselben lassen sich gerade durch Darstellungen aus der Legende dem Geist und Herzen einprägen, während es auf andere Weise kaum möglich ist.

Auch in diesem Punkte sollten unsere Künstler Albrecht Dürer folgen, namentlich in Bildern, welche für die Privat Andacht hergestellt werden, z. B. zum Schmuck der Zimmerwände oder zum Einlegen in Gebetbücher. Nehmen wir auch hier ein Beispiel aus der genannten Reihenfolge.

Wie soll ein Maler uns darstellen, wie ein gottesfürchtiger Christ stirbt? In der ars moriendi (15. Jahrh.) findet sich folgende Scene hiefür: Der Sterbende liegt auf dem Todesbette; zu seiner Linken zeigt ein Engel auf ein Ungetüm mit offenem Rachen — die Hölle, in welcher mehrere Personen liegen, von Flammen umgeben. Zu seiner Rechten zeigt ein anderer auch ein Spruchband mit der Devise sis humilis. Unter dem Bette macht sich der Teufel zu schaffen, jedenfalls will er den Kranken versuchen. Die heilige Dreifaltigkeit schwebt mit Maria in den Lüften. Ein solches Bild ist gewiß auch verständlich; aber würden von 100 Personen nicht 90 folgende Darstellung Dürers lieber kaufen, lieber in ihr Gebetbuch legen oder in ihrer Stube aufhängen: In einem großen Gemach ruht unter einem Baldachin die sterbende Gottesmutter auf ihrem Lager. St. Petrus steht im bischöflichen Ornate da und besprengt sie mit Weihwasser, St. Johannes hilft ihr mit betrübter Miene die Sterbekreuze halten. Ein Apostel kniet zu ihren Füßen mit einem Prozessionskreuze, einer hält den Weibkessel, ein anderer das Rauchfaß, die übrigen beten. Die ganze Scene athmet Ruhe und heiligen Frieden und steht da wie ein Stück wirklichen Lebens. Ist nicht ein solches Bild eine stille Predigt darüber, wie ein frommer Christ sterben soll? Auf welche Weise könnte man das etwa besser darstellen? Wie stellt man es

heutzutage dar? Man getraut sich gar nicht, es darzustellen.

Unser Meister war aber auch nicht in Verlegenheit, wenn Bibel und Legende ihm die Erfindung und Ausgestaltung eines Bildes fast ganz überließen. Betrachten wir z. B. seine „Ruhe in Aegypten“. Joseph zimmert und Maria spinnt. Welch ein nüchternen Gegenstand und wie lebensvoll, wie herzerquickend Dürers Bild! Bei dem fleißigen Pflegvater, der besorgt einen Blick auf Maria wirft, sind viele Engeln damit beschäftigt, die herabgefallenen Holzspähne in einen Korb zu sammeln; ein Engelknabe hat sich eine Windfahne gemacht, die er dem Jesuskinde verehren, aber zuerst erproben will. Maria ist die selige Zufriedenheit selbst; auch ihr leisten Engel Gesellschaft. Im Mittelgrund dieser reichen Gruppen erhebt sich ein stattlicher, ruindöser Bau, daneben steht ein fließender Brunnen, im Hintergrund liegt eine zinnenreiche Stadt am Berge. Selbst Gott Vater und der heilige Geist schauen vom Himmel herab auf den Sohn und seine Hüter; auch sie haben Freude daran, daß er so unter uns gewohnt hat, und jeder, namentlich ein Vater und eine Mutter müssen an solchen lebenswahren und gemüthvollen Bildern Freude haben; sie sind in Wahrheit ein Schmuck für die Wohnstube einer christlichen Familie.

Es soll hier nicht verschwiegen werden, daß Albrecht Dürer in manchen seiner Darstellungen religiösen Inhalts seiner Phantasie die Zügel hat schießen lassen, so daß die Sammlung und Andacht des Beschauers beeinträchtigt wird. Das ist z. B. oft der Fall in seinen Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians I. Hieher rechnen wir nicht die auf den ersten Blick nur humoristisch aussehenden Zeichnungen des Arztes, Störches und Fuchses; in ihnen kann man leicht einen tieferen, ernst religiösen Sinn finden. Der leidende Arzt nämlich, welcher mit höchst bedenklicher Miene das Glas betrachtet, zu dessen Häupten ein erdrosselter Vogel hängt, ist eine sprechende Illustration zu dem nebenstehenden Gebet: „Erkenntnis seiner eigenen Gebrechlichkeit.“

(Fortsetzung folgt.)

Die Altäre der Heiligkreuzkirche zu Kottweil a. N.

Von Repetent Schnell in Kottweil.

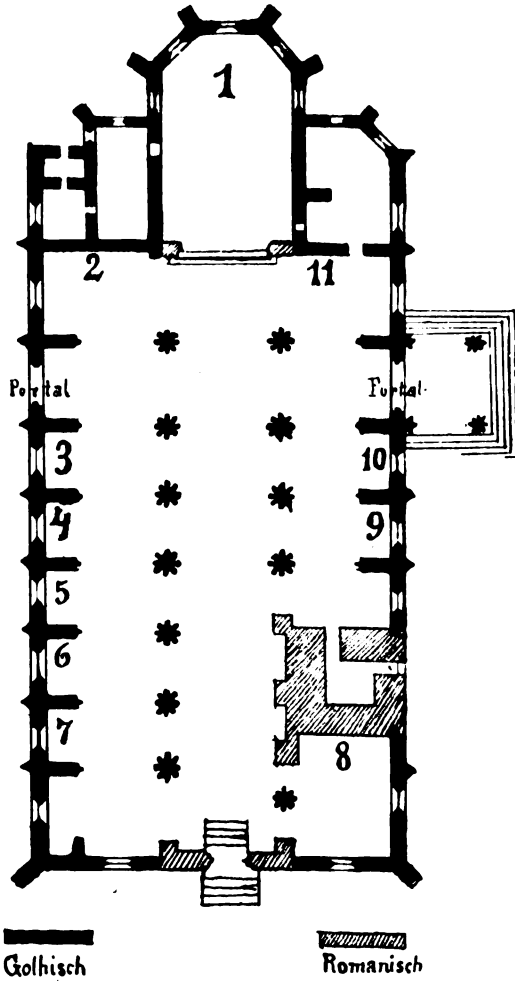
Zu den schönsten und interessantesten Gotteshäusern Württembergs gehört unstreitig die Heiligkreuzkirche der früheren freien Reichsstadt und jetzigen Oberamtsstadt Kottweil a. N. So wie dieser Bau sich uns jetzt

zeigt, ist er ein Zeugniß für den frommen Sinn verschiedener Jahrhunderte; denn er hat Formen aus der Zeit des Ueberganges vom romanischen zum gothischen Stile (Thurm, Untergeschoße, Westportal, der untere Teil des Chorbogens), ferner aus der Zeit der entwickelten edlen Gothik (Chor und Sakristei), sowie aus der Zeit der späteren Gothik, Ende des 15., Anfang des 16. Jahrhunderts (der übrige Teil des Gotteshauses).

Der Eindruck, welchen das Innere der Kirche auf den Beschauer macht, ist ein wohlthuender. Die Klarheit der Verhältnisse, die Großartigkeit des Chores, die imposante Höhe des Hauptschiffes, die Schönheit und Zierlichkeit des Gewölbes mit den vielen Details, all dies verfehlt nicht, Bewunderung und andächtige gehobene Stimmung wachzurufen. Die Langwände der Seitenschiffe erhielten durch das Hereinziehen der Strebe- Pfeiler reiche Gliederung, welche nicht bloß ästhetisch gut wirkt, sondern auch recht praktisch ist. Denn auf diese Weise bildet sich ein Kranz von Kapellen, die vorzüglich geeignet sind zur Aufnahme von Altären, Beichtstühlen, Skulpturen und ungezählte Andacht liebenden Vetern.

Wer einen Gang durch diese herrlichen Räume macht, mag wohl auf den Gedanken kommen, er befinde sich in einer Kirche, welche nicht bloß die architektonischen Formen, sondern auch den inneren Schmuck namentlich der Altäre glücklich durch die wechselvollen Tage der vergangenen Jahrhunderte hindurch gerettet habe, so harmonisch ist die Gesamtwirkung, und doch ist dem nicht so.

Auch diese Kirche ist ein Opfer der geänderten Geschmacksrichtung des 17. und 18. Jahrhunderts geworden, von welchem bis zum Jahre 1841 große, die Gewölbe berührende zopfige Altäre insbesondere Zeugniß ablegten. Ihre jetzige Umgestaltung zum Besseren verdankt die Kirche einer in den Jahren 1841, 1842 und 1843 ausgeführten Restauration. Den Anlaß dazu gaben die verschiedenartigsten Vauschäden an Mauer- und Holzwerk, welche zum Theil so bedeutend



Grundriss der hl. Kreuz Kirche in Rottweil.

waren, daß man eine Hauptreparation vornehmen mußte. Bei dieser Gelegenheit faßte der Stiftungsrat zugleich den Beschluß, die Kirche nach dem ursprünglichen gothischen Plane zu restauriren und begründete diesen Entschluß in einem Protokolle vom Jahre 1843 folgendermaßen.

Da das Innere dieser im gothischen Stile gebauten Kirche in früheren Zeiten durch Ausweizen, durch Aufstellung von verschiedenen Altären, Bildern und Gemälden, durch das Einsetzen von zwei Orgeln mit Gallerien und zwei thurmartigen Schneckenstiegen, mehreren Grabsteinen, Beicht- und Kirchenstühle, von verschiedenen, größtentheils aber sehr schlechten Zeichnungen und Bau-

arten so umgestaltet war, daß der ursprüngliche schöne gothische Baustil der Kirche beinahe nicht mehr zu erkennen war, und da durch die Herstellung der oben genannten Baugerecke, welche allein einen Kostenaufwand von wenigstens 15—20 000 fl. erfordert hätten, diese Verunstaltungen der Kirche doch nicht beseitigt worden wären, so hat der Stiftungsrath und Bürgerausschuß nach vorausgegangenen vielfältigen Beratungen der Sache endlich beschlossen: mit der Herstellung der Baugerecke zugleich im Innern der Kirche durch einen sachverständigen Künstler eine durchgreifende Restauration vornehmen und diesen Tempel soviel als möglich nach dem ursprünglichen schönen gothischen Baustile wieder herstellen zu lassen.“

„Die Anordnung und Ausführung dieser Restauration mit Verbindung der Herstellung der vorhanden gewesenen Baugerecke wurde nach vorausgegangener Genehmigung des k. katholischen Kirchenraths laut Dekret vom 8. Oktober 1839 und der k. Kreisregierung laut Dekrete vom 1. April 1840 und 25. Juni 1841 auf Anrathen des k. katholischen Kirchenraths dem k. bayerischen Konservator Professor Heideloff zu Nürnberg übertragen, welche in den Jahren 1841, 1842 und 1843 ausgeführt wurde und nach dem Urtheile von Sachverständigen sehr gelungen ist.“

Zum Gelingen der Restauration trug jedenfalls wesentlich bei der Umstand, daß Heideloff an dem Hauptplatze der Gothik, in Nürnberg, wohnte, wo ihm Muster in überreicher Menge zu Gebote standen, und daß er als Landeskonservator auch in den übrigen Städten Bayerns und zum Theil auch der Nachbarländer bekannt war und namentlich auch mit verschiedenen Kunstgelehrten in Verbindung stand. So wurde es ihm möglich, alle die Altäre zu konstruiren und zu komponiren, deren Beschreibung Aufgabe dieses Artikels ist. Beginnen wir mit dem Hochaltare und setzen wir die Wanderung dem Kapellenkranze des nördlichen Seitenschiffes entlang fort, um nach Besichtigung der auf der Südseite des Schiffes aufgestellten Altäre bei dem an der südlichen Ostfront des Langhauses stehenden Marienaltäre (11) Abschied zu nehmen.

(Schluß folgt.)

Literatur.

Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde und für Kirchengeschichte. Unter Mitwirkung von Fachgenossen

herausgegeben von Dr. A. de Waal, Rektor des Kollegiums von Campo Santo. Jahrg. I—III, 1887—89. Rom, Buchdruckerei der katholischen Lehrergesellschaft. Preis 16 M. pro Jahrgang.

Nicht ohne innige Freude nimmt man den schönen Fortgang und das Gedeihen dieser Zeitschrift wahr, die, ernährt aus dem klassischen Boden der christlichen Kunst, besorgt und gepflegt von tüchtigen und kundigen Händen, immer mehr zu einem Zentralorgan für christlich-archäologische Forschung wird. Inhalt, Anlage, Reichhaltigkeit, Ausstattung lassen keinen Wunsch mehr übrig, als den einen, daß das Interesse des katholischen Mitteleuropas das Organ aller Zukunftsorgen überbebe und ihm ein sicheres und ehrenvolles Fortleben garantire. Wir empfehlen daher dasselbe inständigst der Berücksichtigung aller Leser und geben einen kurzen Ueberblick über die archäologisch und kunsthistorisch wichtigsten Artikel der letzten Jahrgänge; manche davon sind von grundlegender und tiefgreifender Bedeutung, alle interessant und gebiegen. Zuerst heben wir hervor eine durch alle Jahrgänge sich hinziehende Reihe von Katakombenstudien, welche die neuesten Funde und Ergebnisse der Katakombenforschung mittheilen und für immer ihre Bedeutung haben; auf diesem Gebiet arbeiteten besonders Kirsch, Wilpert, Marucchi, Armellini, Stevenson, Sauerland; auch der Name des Altmeisters de Rossi fehlt nicht. Weiter seien erwähnt die trefflichen Aufsätze des gründlichen Rom- und Kunstkenners, unter dessen Namen die Zeitschrift in die Welt geht; er behandelt die Ausgrabungen bei der Confessio von St. Peter im Jahr 1826; die apokryphen Evangelien in der altchristlichen Kunst; longobardische Gold- und Silberarbeiten; figürliche Darstellungen auf Teppichen; eucharistisches Gefäß in Laminesform; Gewandstücke aus dem 4. Jahrhundert; Christusbild aus der Zeit Leo III. Swoboda bespricht die Frage der Marmor-Polychromirung, Kirsch ein altes Bleisiegel mit der Darstellung der Taufe Christi, Wilpert das Opfer Abrahams in der altchristlichen Kunst. Im II. Jahrgang berichtet P. Germano über die höchst interessante Ausgrabung des Hauses der Martyrer Johannes und Paulus. Daneben noch eine Menge kleinerer Mittheilungen und gründliche Referate und Recensionen. Das erste Heft des vierten Jahrgangs 1890 enthält Aufsätze von Strzygowski über Reste altchristlicher Kunst in Griechenland, von Künzle über das Mausoleum von St. Costanza und seine Mosaiken; dann gibt Wilpert seine Replik auf B. Schulzes „Protestantische Antwort auf römische Angriffe“ (auf Wilperts Prinzipienfragen der christlichen Archäologie). Es folgen Mittheilungen von de Waal über altchristliche Sarkophagdeckel, von Kirsch über neue Funde in Rom. Jedem Quartalheft sind drei Tafeln mit Originalzeichnungen und Originalphototypen beigegeben.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

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

Dr. 7.

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

1890.

Zum Ausbau des Ulmer Münsters.

Von Stadtpfarrer Eugen Keppler
in Freudenstadt.

Es gibt Gewächse, die ganze Menschenalter hindurch zu schlummern scheinen — ein beschränktes Wachstum scheint ihr Los zu sein. Sommer auf Sommer, Winter auf Winter gehen an ihnen vorüber und noch ist kein Anzeichen jener Kierde zu sehen, welche die Krone der Pflanzenwelt ausmacht: keine Blume, keine Verheißung der Frucht! Endlich kommt das durch viele Jahre langsam Vorbe-reitete ans Licht. In raschem Schusse, plötzlich mit Blüten gekrönt, treiben sie ihren Stengel in die Höhe und wenige Stunden vorübergehender Schönheit und Pracht vergelten die lange mühsame Pflege. — Solch einen Durchbruch erlebten wir zu unserem Erstaunen an dem altersgrauen Gefellen, an unserem Münsterturm. Auch er war lange Zeiträume hindurch wie eingesponnen und gab kein Lebenszeichen. Da auf einmal in unsern Tagen, nachdem er erst am Boden tiefer sich bewurzelt und innerlich zur rechten Schnellkraft sich gesammelt — wer ein bißchen sich auskennt, weiß was wir meinen — durchbricht er mit Macht die Hüllen seiner Verpuppung und aus dem schweren, ernsten Torso ist der junge, lebendig sprossende und doch im Kerne wohlbefestigte Bau hervorgewachsen, der oben zur reichen Blütenpracht der kühnsten Pyramide sich erschließt, die nun, wie sie erst nach Jahrhunderten sich entfaltet, so nach Jahrhunderten noch in unvergänglicher Schöne strahlen soll!

Außer dem Kölner Dom ist kein Bauwerk so langsam und doch dabei so gleichartig gewachsen wie unser Münster. Fünf Jahrhunderte sind für es wie Ein Tag! Man sieht es dem Baume nicht an, daß

sein Saft je gestockt; mit solch innerer Notwendigkeit ist sein Wipfel schon an der Wurzel angelegt und Stamm und Verzweigung und Verästelung bis auf die Blätter und Blumen hinaus: alles wird durch das im Keim schlafende, im Wachstum nur sich entfaltende Gesetz bedingt. Außer dem Kölner Dom ist auch nie ein Bau durch widrige Umstände so vielfach gefährdet gewesen wie das Ulmer Münster. Aber allemal wurden sie durch eine gnädige Fügung von oben zum Besten gelenkt, so zwar, daß sie uns jetzt fast als die notwendige Vorbedingung des gebiegenen Ausbaus erscheinen, dessen wir uns heute freuen. Wenn aber irgend etwas unsere Freude erhöhen kann, so ist es der Blick auf den merkwürdigen Fickackweg dieses Münsterbaues. Wird uns doch ein Bewußt um so wertvoller, je öfter derselbe in Frage gestanden!

Ein Stil, Ein Leben zieht durch den Thurm, aber auch durch das Ganze, welches an Gleichartigkeit und Gesamtharmonie unmittelbar nach dem Kölner Genossen kommt — und zwar, obwohl der verhältnismäßig kleine Chor nur auf eine — im Vergleich mit dem jetzigen Niesentraum — mäßige Pfarrkirche berechnet erscheint. Es muß — das beweist die ungewöhnliche Mauerhöhe zwischen den Fensterschlüssen und dem Dachgesims, zwischen dem Chorbogen und dem Gewölbe des Mittelschiffes — es muß erst im Verlauf des Chorbaues in diesen hochstrebenden Seelen der Entschluß gereift sein, ihrer „Pfarrkirchen“ einen lichten Flächenraum von 5100 Quadratmeter (gegen 6200 des Kölner Doms) und die Höhenentwicklung eines Gehäuses über das Straßburger Münster zu geben. Ob nun Ulrich von Emsingen schon bei dieser Entschließung zu Gevatter gestanden, oder ob ein glücklicher Stern gleich darauf ihn,

den größten Meister seiner Zeit, dem Bürgermeister und Rathe zugeführt — sie nahmen ihn 1392 auf fünf Jahre als Kirchenmeister in Dienst — jedenfalls ist der jetzige ins Kolossale gesteigerte Plan sein Werk. Er war es nämlich, der alsbald das Langhaus in seinem ganzen Umfang in Angriff nahm, auch das erste Stockwerk des Hauptthurms von Grund aus zu einer ziemlichen Höhe hinauführte. Da nun letzterer nach dem schon Gesagten nur als Eines Geistes Kind begriffen werden kann, so muß wohl Ulrich der geistige Vater des Ganzen sein. Nun stand aber seine Wiege nicht in Freiburg im Uechtland, sondern, wie jetzt kaum mehr bezweifelt wird, in Esslingen, d. i. in Esslingen bei Ulm; desgleichen sind alle anderen, die nach ihm, eigener Meisterschaft entsagend, sein Werk fortgesetzt, Schwaben, wir haben also hier, sagen wir es mit Stolz, eine nach Erfindung wie Ausführung rein schwäbische Leistung vor uns. Auch ihr Idiom, ihre besondere Klangfarbe kennzeichnet sie als solche. Ist nicht dieses Herauswachsen des Westthurms aus dem Körper der Kirche schwäbisch? Ist nicht die zarte, biegsame Behandlungsweise des Steinwerks, welche dem Ulmer Thurm einen so eigenen Reiz verleiht, gerade in Schwaben zur höchsten Blüthe gediehen? — die Kunst, den Stein zu gießen, nannte man sie hier in späterer Zeit. Jedenfalls ist eine Spitzpyramide wie die Ulmer, mit Fialenkränzen und Galleriekrone, ein ausschließlich schwäbisches Gewächs, wofür wir das klassische Beispiel an dem Eßlinger Frauenthurm haben. Da aber alles vorhandene Kunstgeschick nichts nützt, wenn nicht zu rechter Stunde der kühne Entschluß sich einstellt, und da der Entschluß nur dann zur That reifen kann, wenn ihm die Mittel zu Verfügung stehen, so müssen wir, um uns das Zustandekommen des größten schwäbischen Kunstwerks zu erklären, noch auf gewisse Vorbedingungen hinweisen, die sich nie glücklicher zusammenfanden als eben damals in der schwäbischen Reichsstadt. Es sind dieses: die auf das höchste gesteigerte Zuversicht ihrer freien Bürger; ein Unternehmungsgeist, der vor dem Unabsehbaren — räumlich und zeitlich Unabsehbaren nicht zurückschreckt; ein hochherziger Ge-

meinsinn, der alle Kräfte zum hohen Ziel verbindet; Reichthum, der die Mittel besitzt; Opferwilligkeit, welche die Mittel flüßig macht; Begeisterung, welche die Opferwilligkeit wach erhält; endlich (last, not least) Glaubenswärme, aus welcher die Begeisterung ihre Nahrung schöpft. „Wie kommt es, daß wir heutzutage kein solches Bauwerk mehr zu Stande bringen?“ So fragte einst ein Bekannter den ungläubigen Heine, und was antwortet dieser? „Die Menschen in jener alten Zeit hatten Ueberzeugungen, wir Neueren haben nur Meinungen, und es gehört etwas mehr als eine bloße Meinung dazu, um so einen gothischen Dom aufzurichten.“

Mehr als 900 000 Gulden, die vielen Beiträge Einzelner nicht eingerechnet, wurden größtentheils von Ulmern selbst für den Bau ihrer Pfarrkirche aufgebracht. Man sieht, wenn dennoch bis zur Fertigstellung der Gewölbe, des Dachstuhl und des Thurmviercks 111 Jahre verfloßen und bis zu der Entwicklungsstufe des Ganzen, auf welcher es noch um die Mitte dieses Jahrhunderts stand, gar 117 Jahre, so war Mangel an Opferwilligkeit nicht daran schuld. Der Geist war willig, aber der spröde Stoff beugte nur langsam sich dem Gezehe des Geistes.

Faßten auch die Hauptpfeiler des Thurms (bekanntlich Auswüchse der Langwände des Mittelschiffes) schon unter Ulrich mächtig Wurzel, und sängen sie schon unter seinen Händen an, das dreifache Riesenthor vielerprechend zu umrahmen: seinen Abschluß fand das Portalgeschoß doch erst durch seinen Nachfolger Hans Kun um 1430. Und da von nun an der Thurm wegen seiner organischen Verbindung mit den übrigen Theilen gleichen Schritt halten mußte, sehen wir ihn erst im Verlauf der nächsten 40—50 Jahre unter der Pflege dreier Meister: Kaspar Kun, Matthäus Esslinger und Moriz Esslinger Schiffshöhe erreichen. Freilich enthält diese Partie auch den Brennpunkt des Ganzen, das sog. Martinsfenster mit seiner ätherischen Vergitterung und seinem sonstigen Zauber. Wenn dieses Prachtstück jetzt noch, nachdem es längst Gemeingut geworden, in dem Beschauer jene tiefe, wundersame Nührung weckt, wie sie sonst von der Art nur noch die große Rose der Straßburger Fassade

allerdings in noch höherem Grade aus sich ausströmen läßt, wie überwältigend muß dann der Eindruck gewesen sein, als er noch neu, als dieser geistigste Bautheil soeben erblüht war!

Jetzt endlich, nachdem er den Fesseln des Langhauses sich enttrafft — oder ahnte er baldigen Winterschlaf? — trieb es den Riesen noch einmal mit Macht in die Höhe. Matthäus Böblinger von Eßlingen, des großen Ulrich an Geist und Kunst Haupterbe, baute binnen 15 Jahren das dritte ebenso kühne als zart gegliederte Stockwerk von dem steinernen Boden über dem Martinsfenster bis zum Kranze. Schon hatte er das Thurmviereck zum Abschluß gebracht — da plötzlich, es war 1498 (bricht der Bau unter seiner eigenen Gewaltigkeit zusammen, oder ist ein anderes Unglück im Anzug?), plötzlich, mitten im fröhlichen Schaffen, stürzen Steine aus dem Thurmgewölbe herab und erfüllen nicht nur die Anwesenden, sondern auch die Bauherren selbst mit Schrecken. Und obwohl der alsbald berufene Burkhard Engelberg — Böblinger hatte nämlich vorgezogen, sich nach Eßlingen zurückzuziehen, wo er von seinen Mitbürgern hochgeehrt 1505 starb — den kaulichen Zustand durch Unterfahren sicherte und von den Ulmern (1494) als der Wiederbringer ihres Kleinods gefeiert wurde, wirkte doch jener Stein des Anstoßes insofern fort, als der Glaube an die Möglichkeit eines Ausbaus dadurch erschüttert und so die Schaffensfreudigkeit gelähmt war. Es waren, wie die Untersuchungen des Münsterbaumeisters Beyer ergeben haben, — jedenfalls damals schon und als unmittelbare Veranlassung des Einsturzes aus dem Gewölbe — Setzungen des Fundaments auf der Nordseite des Thurms eingetreten, so daß derselbe nach dieser Richtung etwa 10 cm (die beiden Pfeiler der Bogenöffnung in der östlichen Thurmwand gar 15 cm) aus der senkrechten Stellung gewichen. Die Unterfahrungen Engelbergs bestanden nun nach Beyer darin, daß die südliche und nördliche Bogenöffnung der Thurmhalle gegen die Seitenschiffe zu voll ausgemauert wurde, ebenso die an den Thurm sich anschließenden Arkaden des Mittelschiffs; endlich wurden in der Verlängerung der

östlichen Thurmwand starke Mauern quer in die Seitenschiffe eingebaut. Welch tüchtiger Techniker dieser Engelberg gewesen, beweist auch die von ihm ebenfalls zur Minderung des Schubes und Druckes der Massen ohne alle Störung der Harmonie vorgenommene Teilung der Seitenschiffe.

Doch hätten „die merklich Bruch, die dem Thurm an U. L. F. Pfarrkirchen zugestanden“, wie es in dem Hilfesuch der Ulmer an ihre Eßlinger Freunde heißt, für sich allein die Einstellung der Arbeiten nicht zur Folge gehabt; auch hätten die Verwicklungen mit Bayern und die gesteigerten Anforderungen an das Gemeinwesen nicht gehindert, wenigstens einigermaßen ein Unternehmen zu fördern, auf dessen Gelingen die Reichsstadt wie auf Einen Wurf Ehre und Geld gesetzt, wenn nicht ein ganz anderer Bruch und Riß, der damals seine Schatten schon vorauswarf, die bisher zum großen Zweck geeinten Geister auseinandergetrieben und so den wahren nervus rerum entzweigschnitten hätte. Ob freilich ein Weiterbau damals nicht von der in Ulm früher als in Augsburg und Nürnberg (schon seit 1500) eingedrungenen Renaissance angesteckt worden wäre; ob nicht am Ende in Folge des veränderten Kunstgeschmacks unser schöner Münsterthurm (schrecklich zu denken!) die Zwittergestalt des Heilbronner Kiliansturms sich hätte gefallen lassen müssen, mag dahingestellt bleiben.

Im Jahre 1513 versuchte die träge Masse unter dem Ballier Neltlin zum letztenmal aufzusteigen, blieb aber in dem Kumpf des Achtecks stecken, über welchen 1519 der letzte Kirchenmeister Winkler zum Verschuß gegen Wind und Wetter, aber keineswegs als gefälligen Abschluß fürs Auge, das spitze Rothdach stülpte. Damit war die positive Reihe der Hervorbringungen an diesem Werke völlig beendet, und es begann nicht lange darnach die negative der Zerstörungen, die über dasselbe ergingen. Die neue Bewegung warf die etlichen 60 Altäre sammt den Statuen von den Pfeilern als ärgerliches Götzengeräthe fort, riß die große Orgel mittels vorgespannter Pferde auseinander und schlug, damit ja das neue Licht in vollen Strömen hereinbreche, die prächtigen Glasgemälde auf das sorgfältigste hinaus.

Dieser „Reinigung“ vom Jahre 1531 setzte endlich das Jahr 1817 die Krone auf, indem es in der besten Absicht zu verschönern, die gemäldegeschmückten Wände von unten bis oben „mit einer angenehmen alterthümlich grauen Farbe überzog, alles geschmackvoll und für das Auge gefällig.“
(Schluß folgt.)

Albrecht Dürer,

ein Vorbild für unsere Zeit.

Von Stadtpfarrer Fuhrmans in Geislingen.
(Fortsetzung.)

Der Storch ferner, welcher sich unter dem mit frommer Andacht psallirenden König David aus Leibeskräften anstrengt, seinen Kopf in den Nacken zu legen und auch gen Himmel zu schauen, dürfte deutlich anzeigen, daß es bei Gebet und Psalmengesang nicht so sehr auf die äußere Haltung, als auf die Stimmung des Herzens ankommt. Der Fuchs endlich, welcher unter der Bitte des Vaterunsers: „Führe uns nicht in Versuchung“ angebracht ist, die Flöte blasend und schlau beobachtend, wie Hennen und Hahn schon herbeikommen, ist gewiß ein gutes Bild des Versuchers. Hingegen wenn Albrecht Dürer nur eine Mannes-Frage mit dem zierlichsten Liniengekraus umgeben in einem Gebetbuche anbringt, so ist das sinnlos; oder wenn er neben dem tiefen Bußpsalm Miserere oben ein löwenartiges Ungeheüm, links die verschiedensten Musikinstrumente, unten eine Frage mit dem grauesten Liniengeschwürkel, rechts aber zwei Putten darstellt, welche eine phantastische Säule mit einem Teufel in eine Basis einlassen wollen, so ist das durchaus unpassend und verwerflich. Ueberhaupt ist Dürer bei diesen Handzeichnungen der religiöse Geist allmählich ausgegangen. Etwa ein Viertel derselben ist rein weltlicher Art, also da nicht an seinem Plaze. Ein Beweis, wie selbst ein großer Künstler ohne stete Selbstzucht in die Irre geht. Trotz solcher Ausschreitungen legt aber auch dieses Werk unseres Meisters Zeugniß ab für seinen tiefen Geist, sein reiches Gemüt und seine unerschöpfliche Phantasie.¹⁾

Nach diesen Ausführungen, die sich nur auf einige wenige Bilder Albrecht Dürers stützen, dürfte es schon klar sein, daß unsere gegenwärtige Kunst, was den innern Gehalt ihrer Erzeugnisse angeht, sich

¹⁾ Die besprochenen Handzeichnungen mit zugehörigem Text sind in Facsimile herausgegeben von der Stägmehrschen Verlagsbuchhandlung in München (ohne Druckjahr).

mit der des Genannten nicht vergleichen kann. Es ist heutzutage wieder einmal soweit gekommen, daß eine Klasse von Malern offen und ungeschämt den Grundsatz verkündet, es komme überhaupt nicht darauf an, was man male, nur das Wie sei zu berücksichtigen. In dieser Hinsicht sei erinnert an Lessings, im Archiv 1889 S. 108 schon citirte, höchst beachtenswerthe Worte.

Es ist offenbar, daß ein Gemälde um so höher steht, je mehr es im Stande ist, auf die geistigen Fähigkeiten des Beschauers einzuwirken, je mehr es seinen Geist anregt und befriedigt, je mächtiger es sein Gemüt anspricht und einnimmt. Keine Art der Malerei steht daher höher als die religiöse Historie, weil keine nach den genannten Rücksichten höheres leisten kann. Daß aber Maler, welche dem Grundsatz huldigen, es sei gleichgiltig, was man male, keine wirklich religiösen Gemälde liefern, ist selbstverständlich; ihnen kann ja an dem religiösen Gehalt ihrer Vorwürfe nichts gelegen sein.

Wie wenig denn auch heutzutage gewisse Maler in den religiösen Gehalt des Gegenstandes, den sie sich zur Darstellung wählen, einbringen, dafür nur einige Belege. Sieniradzki betitelt ein Gemälde „Christus bei Maria und Martha“, führt uns aber nur den Besuch eines Juden bei zwei Jüdinnen vor Augen, ohne uns auch nur ahnen zu lassen, daß es sich um etwas Religiöses handelt. Kann man die Oberflächlichkeit weiter treiben?

Joseph Bloch hatte die vorjährige Münchener Jahresausstellung mit einer „Bathscha“ beschriftet. Diese war allerdings auf dem Bilde zu sehen und zwar in möglichst unpassender Lage nach dem Bade, aber von David keine Spur, von der ganzen Historie keine Anbeutung. Und das soll Historienmalerei sein! Die Zahl dieser ganz und gar oberflächlich aufgefaßten Bilder ließe sich leicht vermehren; selbst namhafte Historienmaler sind in diesem Punkte nicht immer genau. So hat z. B. Piloty seine „klugen und thörichten Jungfrauen“ auch so dargestellt, daß das Bild keine Spur von Religiösem zeigt; auf wen die Jungfrauen überhaupt warten, und was von ihrem Warten abhängt, ist durchaus unerfindlich.

Zuletzt mögen hier noch die Unbeschnen Bilder gestreift werden, auf welchen — abgesehen von allem andern — die hl. Begebenheiten stets so aufgefaßt sind, als ginge das Christentum nur die Proletarier an.

Es ließe sich eine sehr bunte Musterkarte moderner falscher Auffassungen religiöser Gegenstände hier vorlegen, wenn es einen Wert hätte. Glücklicherweise ist der religiöse

Sinn unter uns so gesund, daß Machwerke wie die genannten ihren Weg in unsere Gotteshäuser nicht finden. Aber in das christliche Wohnhaus finden ähnliche Darstellungen schon Eingang, besonders in Farbendruck, auch werden solche als Einlegebilder in Gebetbücher benützt. Insbesondere findet man da viele gehaltlose, weichliche Darstellungen Mariä und solche des Jesuskindes, welche nicht einmal erkennen lassen, ob dasselbe ein Knabe oder ein Mädchen gewesen ist. Und wie überaus wenig sieht man in Kirchen und Kapellen, an den Wänden der Zimmer sowie in Gebets- und Erbauungsbüchern von all dem uner schöpfflichen Reichtum der biblischen, legendarischen und Kirchengeschichte, der Glaubenslehren und des Glaubenslebens? Wenige einzelne Bilder, fast nie einen umfassenden Zyklus. Was den innern Gehalt der religiösen Kunst angeht, ist also von Albrecht Dürer viel zu lernen.

(Fortsetzung folgt.)

Die Altäre der Heiligkreuzkirche zu Kottweil a. N.

Von Repetent Schnell in Kottweil.
(Fortsetzung.)

1. Der Hochaltar.

Die Stadtpfarrkirche in Kottweil ist im Besitze einer wahren Partikel vom hl. Kreuze und ist auch dem hl. Kreuze geweiht. Diesem Umstande mußte bei der Anlage des Hochaltars Rechnung getragen werden. Ferner ist an der Nordwand des Chores gegenüber dem Altare ein Wandtabernakel angebracht, der aus gothischer Zeit stammt, dessen weitere Benützung den Aufbau des Hochaltars erleichtern und vereinfachen mußte. Mit diesen beiden Faktoren rechnete Heibeloff und erwarb sich von dem Nürnberger Kunsthändler Kieffer um den Preis von 400 fl. einen allerdings schon stark verwurmtten überlebensgroßen Kreuzifixus, angeblich ein Werk von Veit Stof, und machte nun dieses Kreuzifix zum Mittelpunkt des Altaraufbaues. Er befestigte den Christuskörper an einem kräftigen Kreuzesstamme, flankierte das Kreuz links und rechts je mit einem gothischen Pfeiler und verband diese durch einen reich ornamentirten spätgothischen Bogen, welcher mit schöner Kreuzblume schließt und das Kreuzifix baldachinartig krönt. Die Pfeiler selber sind mehrfach gegliedert, von Säulchen, Ziergiebeln, Krabben flankiert, sie verzüngen sich hübsch und laufen aus in reich verzierte Fialen. Ueber dem Kreuzesquerbalken und unten, wo die Füße des Kreuzifixus ange nagelt sind, wachsen aus dem Kreuzesstamme je zwei Aeste heraus, welche sich kreisförmig

winden und in einem Vierpasse je eines der vier Evangelistensymbole zeigen. Unterhalb der Füße krönt ein sechsseitiger Baldachin das schöne Maßwerk, welches den Kreuzesstamm mit den Pfeilern verbindet. Rechts und links am Fuße des Kreuzes kniet je ein Engel mit Kelch in reicher Vogenumrahmung.

Diese beiden Engel, sowie die vier Evangelistensymbole sind verfertigt von Hofbildhauer Müller von Meiningen und kosteten 92 fl. Der ganze übrige Aufbau ist eine Arbeit des Bildhauers Rotermund aus Nürnberg, welcher dafür 1040 fl. erhielt. Die Schreinerarbeit des Altars lieferte der Nürnberger Paul Haas um 400 fl.

Der ganze Altar ist reich vergolbet von Maler Joseph Hütter aus Nürnberg, was allein 1900 fl. kostete. Da insolge dessen auch der Kreuzifixus vergolbet ist, und da er wegen der starken Wurmfressigkeit theilweise einen starken Kreidegrund erhalten hat, so ist die Untersuchung, ob wir hier wirklich ein Werk von Veit Stof vor uns haben, sehr erschwert. Immerhin zeigt er Eigenschaften, welche in zweifellos anerkannten Werken von Stof gerühmt werden, so: die gute Proportion des Leibes, anatomisches Verständniß und naturalistische Durchbildung der einzelnen Teile, eine große, würdige Auffassung. Das Bild stellt den schon entseelten Leib des Herrn dar. Das Haupt ist ziemlich nach vorne geneigt, die Augen geschlossen und der Mund ein wenig geöffnet, die Wangen eingefallen. Die Gesichtszüge sind etwas herb, aber dennoch edel gehalten. Die Haare hängen zu beiden Seiten der Wangen herab, beschatten das Antlitz und verleihen ihm so etwas Geisterhaftes.

Das Schamttuch ist an der rechten Hüfte geknüpft; die eine Hälfte fällt an dem rechten Oberschenkel hinab, die andere flattert in flachem Bogen, schön gefaltet, von dem Unterleibe nach links. Die Beine sind ziemlich auseinander gehalten und etwas auswärts gebogen, so daß die Füße sich unten kreuzen. Eine größere Sicherheit über den Verfertiger des Kreuzifixus ließe sich schon erzielen, wenn es möglich wäre, gute Abbildungen der dem Veit Stof zugeschriebenen Kreuzifixe damit zu vergleichen. Nach der Charakteristik, welche Bode in „der Geschichte der deutschen Plastik“ den Kreuzifixen des Veit Stof giebt, würde das Kottweiler ihm keineswegs zur Uehre gereichen.

Heibeloff hatte bei dem Altarentwurf darauf gerechnet, daß der leere Raum zwischen Kreuzifix und Pfeilern des Altars ausgefüllt werde durch Leidenswerkzeuge tragende Engel des mittleren Chorfensters.

Hierin hat er sich jedoch geirrt, da in jenen Raum jetzt Wappen des gemalten Fensters fallen. Außerdem wird durch das grelle Licht dieses Fensters der Effekt des Hochaltars fast ganz vernichtet. Es ist wirklich schade, daß dieser schöne, edle Altar nicht mehr zur Wirkung kommt. Geholfen kann nur werden durch ganz dunkle Färbung des Mittelfensters.

2. Der Apostelaltar.

Dieser hat Aufstellung gefunden an der Ostseite des nördlichen Seitenschiffes zwischen der Kanzel und der vordersten Kapelle der Nordseite. Es ist ein sehr breit veranlagter Flügelaltar, überaus reich an Skulpturen. Unterbau und Aufsatz sind durch Nürnberger Schreiner und Bildhauer neu verfertigt um 420 fl. und von Joseph Hütter sammt den Figuren vergolbet um 1187 fl. Den Schrein und die Flügel mit den Figuren kaufte Heibeloff von Kunsthändler Bichart in Nürnberg als „Bildwerke aus dem 13. Jahrhundert“ um 350 fl.

Der Schrein des Altaraufbaues hat drei Nischen. Die mittlere, etwas tiefere, zeigt Maria zur Rechten Christi auf einem Throne sitzend und die Hände vor der Brust zum Beten faltend. Christus hebt die Rechte wie zum Schwure empor und hält in der Linken die Weltkugel. Beide tragen Blätterkronen mit einem Kranze von (imitirten) Steinen. An der Rückwand, etwas erhöht, ist das Symbol des hl. Geistes, die Taube. Die Nischen rechts und links, sowie die Flügel sind geschmückt mit den etwas flach gehaltenen Figuren der zwölf Apostel, sowie derjenigen des hl. Abalbert und des hl. Laurentius, im ganzen 14, weshalb hier manche irrthümlich diese Figuren als die 14 Nothhelfer ansehen. Sämmtliche Figuren stehen je auf einer Wolkengloriole über einer Konsole, welche letztere sowie die Balbachingallerie, die zur Bekrönung dient, von Bildhauer Notermund gefertigt wurden, wenigstens teilweise. Die Figuren selbst, ca. 75 Centimeter hoch, haben zum Teil geradlinigen, strengen Faltenwurf, zum Teil ist derselbe mehr oder weniger geknittert. Die Gewandung ist, mit Ausnahme der Innenseiten, welche farbig gehalten sind, vergolbet und zwar auf etwas dickem Kreidegrund, was wohl auch dazu beitragen mag, daß der Gesichtsausdruck verschiedener Figuren ein ziemlich berber ist. Die Köpfe sind im Verhältnis etwas groß, die Leiber schlank gehalten. Am meisten Bewegung und Feinheit in der Behandlung zeigen die beiden Figuren St. Abalbert und St. Laurentius, sowie in der Mittelnische Jesus

und Maria, deren Gewandung ziemlich geknittert ist, so daß die Annahme, diese Figuren stammen aus dem 13. Jahrhundert, nicht haltbar ist.

Die Strebepfeilerchen der Balbachingallerie tragen auf Konsöhlen noch 22 kleine 8—10 Centimeter hohe Figürchen, männliche und weibliche Heilige, denen je die Pfeilernasen als Balbachin dienen. Diese Figürchen sind, namentlich was die Gewandung betrifft, groß aufgefaßt und flott geschnitten.

Der Aufsatz über der Hauptnische besteht aus einem schlanken durchbrochenen Thürmchen mit Helm und Kreuzblume. Die neuen Schnitzereien zeigen den guten Willen, aber auch noch die mangelhafte Fähigkeit, alte Gothik nachzuahmen.

Der Apostelaltar ist wohl der stattlichste unter allen Altären der Heiligkreuzkirche, kommt aber an seinem jetzigen Standorte nicht voll zur Geltung. Es wäre indessen bei seiner Breite unmöglich, einen anderen Platz für ihn herauszufinden.

3. Der St. Ulrichsaltar.

Ein Flügelaltar mit einer ziemlich großen Nische und zwei Flügeln. Auch an diesem Altar ist alles neu gemacht, mit Ausnahme des Schreines und der Flügel, sowie der drei Skulpturen in der Nische und eines Basreliefs, das jüngste Gericht, in einem Bogenfeld über der Nische. Diese letzteren Gegenstände erwarb Heibeloff von Kunsthändler Volkshil in Nürnberg und bezahlte dafür 350 fl. Wie aber speziell die Figuren ausgefallen haben mögen, beweisen die Rechnungen des Malers und Vergolbers, sowie des Bildhauers Notermund, welcher folgenden Kostenzettel einreichte: „Dem hl. Ulrich ein Fisch in die Hand, ein Stück Inful, ein Bischofsstab 6 fl. Dem St. Leonhard zwei Hände, ein Buch, eine Kette, ein Bischofsstab 5 fl. Der hl. Katharina eine Krone, eine Hand, ein Buch, ein Schwert und etwas Gewand gefertigt 5 fl. Wie die oben beschriebenen, so ist auch dieser Altar ganz vergolbet, was allein 850 fl. kostete, dazu kam noch für Schreiner und Schnikerarbeit die Summe von 373 fl. 30 kr. Der Altaraufsatz bietet seiner Konstruktion nach nichts Bemerkenswerthes, wohl aber in seinem Figuren- und Bilderschmuck. In der Nische stehen drei spätgothische Figuren, nämlich St. Ulrich und links und rechts von ihm St. Katharina und St. Leonhard. Alle drei Figuren haben ziemlich starke Ausbiegung der Hüften und sind etwas berber drapirt und ohne Feinheit der Gesichtsförmern. Doch ist der Gesichtsausdruck nicht berber, es liegt vielmehr namentlich in

den Linien des Mundes etwas Gemüthliches, Freundliches. Die Fassung der Bilder war keine ganz glückliche und schon zeigen sich starke, den Verfall ankündigende Risse in der Grundierung.

Besser geschnitten als diese drei Figuren ist das Basrelief: das jüngste Gericht, welches oberhalb des Schreines in einem spätgotischen Bogensfeld angebracht ist und leider wegen der Bogenmafen nicht ganz gesehen werden kann. Christus sitzt auf einer Wolke, umgeben von Posaunen blasenden Engeln, erhebt die rechte Hand segnend gegen die Seligen und die linke abweisend gegen die Verdammten, welche durch Teufel in den feurigen Höllenrachen getrieben werden. Das Basrelief ist ebenfalls spätgotisch. Auf die beiden Flügel ist die Verkündigung Mariä und die Geburt Christi gemalt. Maria kniet vor einem Tischchen, auf dem ein aufgeschlagenes Buch liegt. Ihr Oberkörper wendet sich nach rechts und sie schaut sinnend vor sich hin, die linke Hand an die Brust gelegt, mit der rechten den Mantel fassend. Das blaue Gewand fällt in schönen Falten nieder auf ein rothes Kniekissen, die Haare sind aufgelöst und fließen über beide Schultern herab. Hinter ihr ist der Engel halb schwebend, halb stehend. Sein Haupt ist nach links geneigt und sein Gesicht nach rechts gewendet. Er ist bekleidet mit rother von Goldfransen umsäumter Dalmatik und mit orangefarbener Albe. Die drei Finger der rechten Hand weisen zum Himmel, mit der linken Hand hält er das Spruchband und zwischen Zeigefinger und Mittelfinger das Scepter, welches vom Spruchband in ziemlich weiten Krümmungen umrankt wird. In lateinischen Majuskeln trägt das Spruchband die Worte Ave Maria gracia plena. Auf dem Fenstergesimse steht eine Blumen vase mit drei Lilien und folgenden Buchstaben als Inschrift: R.N.G.B.R.

(Fortsetzung folgt.)

Die Permanente Ausstellung von Arbeiten kirchlicher Kunst von R. Engler in Stuttgart.

Von Stadtpfarrer Brinzinger in Oberndorf a. N.

Im Organ der Katholiken Württembergs, „Deutsches Volksblatt“, haben wir wiederholt auf dieses verdienstvolle Unternehmen hingewiesen, und halten es für eine Ehrenpflicht unsres „Archivs“, daß dies auch an dieser Stelle geschehe im Interesse sowohl der Meister, als auch der Abnehmer kirchlicher Kunstzeugnisse unsres Landes, sowie insbesondere auch, um die Sym-

pathien der Leser des „Archivs“ hierauf hinzulenken.

Es war im Herbst 1889, als Kaufmann Rudolf Engler in Stuttgart den Plan und die Absicht kundgab, in der schwäbischen Residenz eine permanente Ausstellung kirchlicher Arbeiten mit Verkaufsgeliegenheit errichten zu wollen. Sowohl durch den Besuch der großen Weltausstellungen in London, Paris, Wien und vieler Landes- und Spezialausstellungen, als auch in seiner Stellung als Beamter eines Gewerbemuseums fand derselbe reichlich Gelegenheit, sich über das Ausstellungswesen, die Industrie und deren Heimstätten eingehend zu unterrichten. Den Nutzen sogenannter Fachausstellungen und deren nachhaltigere Wirksamkeit hatte er ganz richtig darin erkannt, daß Künstlern und Meistern es ermöglicht werden sollte, in dauernder Weise immer wieder mit neuen Proben ihrer Leistungsfähigkeiten hervorzutreten. Dies sollte ins Wert gesetzt werden durch Errichtung einer permanenten Ausstellung kirchlicher Arbeiten an einem frequenten Zentralpunkt. Wohl gibt es verschiedene permanente Kunst- und Kunstgewerbeausstellungen, aber soweit uns bekannt gibt es eine ähnliche alle Techniken umfassende Ausstellung für das kirchliche Kunstgewerbe nicht. In dieser Anwendung ist also der Gedanke des Herrn Engler originell und neu. Die Erwägung, daß vieles im Lande für kirchlichen Schmuck und Gebrauch vom Ausland bezogen wird und bezogen werden muß (z. B. Kirchenteppiche, Kirchenvasen, Heiligenbilder etc.), daß ferner viele unsrer tüchtigsten inländischen Meister des kirchlichen Kunstgewerbes an kleineren abgelegenen Plätzen ansässig sind, veranlaßte denselben zu der ganz richtigen Schlussfolgerung, es müsse sowohl Kunstfreunden als Kunstproduzenten, Käufern wie Verkäufern kirchlicher Kunstprodukte, die Gründung einer Centrale, wo solche Arbeiten eingesehen, geprüft, anerkannt und verkauft werden, nur erwünscht und willkommen sein. Wie wir hörten, ist anfangs in den Kreisen inländischer Meister diese permanente Ausstellung da und dort etwas mißtrauisch und mit reservirter Kühle aufgenommen worden, aber der heutige Stand des Unternehmens zeugt doch unzweifelhaft für die entschiedene Berechtigung und Lebensfähigkeit desselben, sowie für die Thatsache, daß dessen Grundgedanke allmählich immer mehr als ein durchaus praktischer, gesunder und gebiegener Anerkennung findet, weshalb unsre Meister ohne Verleugnung ihrer geschäftlichen Interessen sich dauernd demselben kaum werden entziehen können. Denn bekanntlich ist ja dies in erster Linie das Ziel und der Zweck aller Kunst- und Gewerbeausstellungen, also auch dieser kirchlichen Kunstausstellung, gerade die künstlerischen und gewerblichen Interessen zu heben, zu fördern und zu unterstützen.

Eine Ausstellung von Arbeiten kirchlicher Kunst hat aber noch eine zweite weitere Aufgabe zu erfüllen. Nicht allein dem gewerblichen Interesse, sondern auch den Anforderungen der kirchlichen Liturgie soll und muß sie gerecht werden.

In der Erkenntnis, daß auf diesem Gebiet

dem Kaufmann die Beratung von Männern zur Seite stehen müsse, welche in Sachen kirchlicher Kunst kompetent sind, hat der Unternehmer dieser permanenten Ausstellung sofort Verbindung und engere Fühlung mit der Leitung unseres Diözesankunstvereins gesucht, auch wünscht er in den Dienst des letzteren Vereins seine Exposition zu stellen als ein Organ und dienendes Glied, durch welches die in That und Praxis umgesetzten Lehren und theoretischen Winke des „Archivs für christliche Kunst“ zu lebendiger Anschauung gebracht werden können. So ist dieses Unternehmen durch letztern Zielpunkt zugleich auch zu einem für die liturgischen kirchlichen Bedürfnisse lebensfähigen und in praktischer Beziehung gewiß segensreich wirkenden geworden, das sich dadurch eben über die Bedeutung eines einfachen gewöhnlichen kaufmännischen Unternehmens oder Geschäfts weit erhebt.

Wenn wir so der idealen Seite dieser „Permanente“, sowie des praktischen Nutzens derselben für die Meister kirchlicher Kunst gedacht haben, so erübrigt uns dritten noch hinzuweisen auf die Vortheile, welche sie allen jenen zu bieten im Stande ist, welche kirchliche Utensilien sich anschaffen müssen. Da jeder Meister und Künstler seine Eigenart hier zur Anschauung und Geltung bringen kann, so wird in dieser Ausstellung Käufern und Liebhabern eine Auswahl geboten, wie man sie in einem einzelnen Etablissement nicht antrifft. Jedermann kann hier die Arbeiten und deren Qualität und Preise vergleichen mit ähnlichen andern, und zwar nicht etwa nur auf dem Gebiete einer Technik, sondern, wie wir später noch berühren werden, auf dem Gebiete aller kirchlichen Techniken. — Am 1. Juli 1889 wurde die Exposition mit Arbeiten von etwa 20 Firmen eröffnet; heute sind gegen 74 daran beteiligt. Die „Permanente“ umfaßt: Gemälde und Glasmalereien, Mosaikwerke, Skulpturen (in Holzschnitzerei, Terracotta und Kunstgips), ferner verschiedenartige Werke der Kleinkunst in edlen und unedlen Metallen (Kirchengewichte, Gefäße), Ornamente und Paramente, Kirchenteppiche, Arbeiten aus der Kunstschreinerei und Kunstschlosserei, keramische Vasen und Fußbodenbeläge, Heiligenbilder, interessante Bucheinbände. Alle diese Gegenstände, Hunderte an Zahl, sind in einem günstig gelegenen, hell beleuchteten Raum von 90 Quadratmeter Grundfläche geschmackvoll gruppiert und übersichtlich aufgestellt, mit genauen Preisangaben versehen, und in einem gedruckten Preisverzeichnis spezifiziert. Wer bei besondern Veranlassungen, wie Kommunion, Firmung, Primiz, Sekundiz, Hochzeiten und Jubelfeiern Geschenke geben, hiebei aber von Gebetbüchern oder profanen Gaben absehen wollte, war meist gezwungen, von auswärtig solchen Bedarf kommen zu lassen. Jetzt bietet Englers Permanente in Stuttgart in all diesen Dingen reichlichste Auswahl vom Größten bis Kleinsten, welche alle Ansprüche befriedigen kann. Von der Fülle und Mannfaltigkeit der kirchlichen Arbeiten wird man daselbst angenehm überrascht; fast kein bedeutender Kunstartikel für

kirchliche Bedürfnisse, darf man sagen, ist vergessen worden.

Da der im „Kirchenschmuck“ wieder angebahnte, und im „Archiv für christliche Kunst“ weiter entwickelte kunsthistorische kirchliche Standpunkt mit vollem Recht mit Vorliebe die mittelalterlichen soliden Formen zu neuem Leben wieder zu erwecken anstrebt, so hat der Unternehmer, der einstens fleißig das germanische Museum in Nürnberg besucht und studiert hat, der Reproduktion der alten guten kirchlichen Kunstwerke seine ganz besondere Aufmerksamkeit zugewendet. Es bildet diese Kollektion eine Art Museum für sich, das verdient, sowohl von unsern jungen Meistern als auch vom hochwürdigen Klerus eingehend betrachtet und beachtet zu werden.

Das Ausstellungslokal befindet sich in Stuttgart, Rothebühlstraße 77, I., Haltestelle Feuersee der Straßenbahn, und ist mit letzterer in zehn Minuten vom Bahnhof zu erreichen. An allen Werktagen ist es geöffnet gratis 9—12 und 3—6 Uhr. Niemand ist genötigt, etwas zu kaufen. Wenn die Besucher ihren Namen angeben wollen, wird es gern gesehen. Auf einer Etiquette trägt jeder einzelner Gegenstand die Originalpreise der Aussteller verzeichnet. Dazu werden nur gerechnet die Baarzulagen für Verpackung und Fracht. Dem Unternehmer haben die Aussteller nur eine sehr bescheidene Verkaufsgebühr zu entrichten, dagegen wird keine Platzmiete und sonstige Vergütung erhoben, auch können dieselben jederzeit frei über ihr Eigentum verfügen, Bedingungen von einer Coulanz, wie sie Ausstellern gegenüber sonst selten anzutreffen sind, besonders bei Privatunternehmungen.

Wir empfehlen diese permanente Ausstellung des Herrn Engler allen Liebhabern und Freunden kirchlicher Kunst, ganz besonders aber dem Klerus und den Meistern kirchlicher Kunstarbeiten unsres Landes mit bestem Gewissen und aus unparteiischer, objektiver, warmer Sympathie für dieses verdienstvolle Unternehmen.

Annoncen.

Herdersche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Mätz, Dr. A., Grundriß der Geschichte der bildenden Künste. Mit vielen Illustrationen. Vierte Lieferung (altchristliche Kunst und Kunst des Islam). gr. 8°. (S. 213—254.) M. 1.25.

Früher ist erschienen:

— **Erster Theil** (1.—3. Lieferung): **Die vorchristliche Kunst.** Mit 114 Illustrationen. gr. 8°. (VIII u. 212 S.) M. 3.75.

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. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, K. 1. 27 in Oesterreich, Frsch. 2. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

Mr. 8.

1890.

Zum Ausbau des Ulmer Münsters.

Von Stadtpfarrer Eugen Keppler
in Freudenstadt.

(Schluß.)

Das größte Glück im Unglück war, daß wenigstens der Körper des Baues ohne entstellende Zuthat blieb. Weber wurde, wie in Straßburg, von dem einmal festgesetzten Plan abgewichen, noch vom Stil, wie in Heilbronn, und so entschlüpfte das Werk, glücklicher als viele seiner Brüder, dem bedauerlichen Verhängniß, hoffnungslos seine verlorene Schöne beweinen zu müssen. Wer weiß aber, ob es hätte entschlüpfen können, wenn damals weitergebaut worden wäre! An Böblingers treuem Festhalten des Alten, vorausgesetzt, daß er den Bau länger geleitet hätte, wäre nicht zu zweifeln; wer aber möchte für seine Nachfolger einstehen? Daher stehen wir nicht an, die Stockung gerade um die kritische Zeit für ein Glück anzusehen. Besser Unvollendung als Entartung; besser Stillstand als Verschnörkelung, namentlich da dieser Stillstand den Bau in die Hand einer Zeit spielte, welche, wir werden es sehen, vor mancher andern zu einer gediegenen Vollendung berufen war. — Wie ein Vorwurf und doch wie eine Verheißung stand derselbe an der Schwelle dieses Jahrhunderts. Seine Risse auf beiden Seiten (die Hauptfront war glücklicherweise ganz unverletzt), sie verunzierten ihn so wenig als die Narben das Angesicht eines Helden, und aus dem Bettelkleid, das der Unverstand ihm umgehängt, blickte das unverwüsthliche Leben des Werkes allenthalben hervor, wie weiland der Stolz des Philosophen aus den Löchern seines Mantels. Der Hauch einer neuen Zeit! — und seine ewige Jugend wird hervorbrechen und der „Jahrmart von Plundersweiler“, der zwischen den Strebepfeilern sich eingemistet, wird zerfließen. Dann

wird auch aus dem Niesenstrunk des Thurmes jenes tropische Wachsthum brechen, das wir uns ohne den alten Entwurf nicht einmal hätten denken können!

An diesem aus dem Jahre 1480 stammenden Plan hing, wie an einem Faden, das Schicksal des Ganzen. Durch ihn allein sind wir in den Besitz der großen Idee gekommen, die einst der Meister sich vom Himmel herabbeschworen und die nun drei Jahrhunderte lang zwischen Tod und Leben um den halb fertigen Thurm schwebte. Niemand hätte ihr den fehlenden Leib ergänzen können, wäre dieser Pergamentstreifen von wenigen Quadratuß Umfang verloren gegangen. Jeder Ergänzungsversuch würde nur die Wirkung erzielen haben, welche z. B. die versuchte Ergänzung und Vollendung des Schillerschen Bruchstücks „Demetrius“ hatte: nämlich, den ganzen Abstand zwischen uns Nachahmern und Sammlern und einem überlegenen, nur aus sich schöpfenden und aus dem Ganzen schaffenden Geist wieder einmal in helles Licht zu setzen. Die Kraft zu urwüchsig künstlerischen Hervorbringungen ist uns abhanden gekommen. Wir gehen vom Verstand aus, dem doch niemals eine schöpferische, sondern nur eine dienende Rolle zukommt im Reiche der Kunst. Wir fragen nur immer: Was haben andere gemacht und wie haben sie es gemacht? — anstatt auf unser eigenes Innere uns zurückzuziehen und dort zu schöpfen. Wenn man aber herrschen soll, ist es mißlich, damit anzufangen, daß man sein Haupt beugt, und sei es vor einem noch so erhabenen Vorbild! Was wir so zuwege bringen, mag hübsch regelmäßig sein, ganz ohne Fehler — nichts ist nämlich leichter, als keine Fehler machen —, aber urwüchsig ist es nicht und eben deshalb fehlt ihm eine der ersten Bedingungen der Schönheit. Das Gesagte wird nicht wider-

legt durch einen etwaigen Hinweis auf die Chorthürme, die ja auch ohne Vorlage stülgerecht ausgebaut wurden. Diese sind im Vergleich zum Hauptthurm doch nur Beiwerk, wenn auch nothwendiges Beiwerk, während jener den ganzen Bau zu dem macht, was er ist und schon von unten an keinem andern gleich sieht. — Aber wenn sich sogar in unserer nachahmenden Zeit ein „rezeptives Genie“ hätte finden lassen, um aus sich in einer des ersten Meisters würdigen Weise den pyramidalen Hauptbau zu ergänzen, so wäre es doch nicht die Idee des ersten Meisters selbst, die hier verkörpert vor uns stände, sondern der Gedanke eines Spätgeborenen, dem eben als solchem die innere Berechtigung abginge. Achtung könnte vielleicht ein Werk dieser Art verdienen, aber Begeisterung erwecken nimmermehr. Woher dann für eine solche monumentale Fälschung die nöthigen Summen nehmen? Wir sind der Ansicht: ohne den überlieferten Plan hätte es schwer gehalten, auch nur das Bestehende zu erhalten. Gleich die ersten Wiederherstellungsarbeiten hatten den Gedanken der einstigen Verwirklichung des herrlichen Entwurfs zur stillschweigenden Voraussetzung.

Sind wir aber nicht mehr schöpferisch in der Kunst und ist es deßhalb als besonderer Glücksfall zu begrüßen, daß uns die alte Zeit das Riesenwerk in allen Einzelheiten, von sicherer Hand entworfen, überliefert hat, so sind wir deßhalb in anderem Betracht nichts weniger als ohnmächtig. Die Stärke unserer Handfertigkeit steht im umgekehrten Verhältniß zu der Stärke unserer inneren künstlerischen Anschauung. Wir können Werke ausführen wie den Pariser Riesenthurm, über deren Kühnheit diese mittelalterlichen Meister ebenso erstaunt gewesen wären als verblüßt über deren Nüchternheit! Wenn sie sehen könnten, wie eine Last, die unter ihrer Bauleitung eine halbe Stunde zu ächzen pflegte, bis sie nur in Schwebekam, und noch viel länger, bis sie an den bestimmten Ort gelangte, wie jetzt eine solche Last von einem Jungen ruhig zum Giebel aufgezogen und auf ihrem Lager niedergelegt wird, so würden sie solchem Können ihre aufrichtige Bewunderung zollen und sich in diesem Punkte gern von

uns überwunden geben. Wäre uns, würden sie sagen, solche technische Fertigkeit beigegeben, dann wäre das Werk in der Ausführung nicht zurückgeblieben. Im ersten Anlauf der Begeisterung hätten wir es von der Wurzel bis zum Gipfel emporsteigen lassen! Mit dieser mechanischen Geschicklichkeit und Gewalt, durch deren Hilfe wir in wenigen Jahren von dem Leben eines Architekten Gebäude herstellen, an denen einstens ein Jahrhundert gebaut hätte, waren wir sicherlich ganz besonders zur Ausführung jener alten Riesenentwürfe berufen, und zwar zu reiner, stilgemäßer Ausführung, insofern die Schnelligkeit eine besondere Gewähr gegen das Einreißen einer neuen Geschmacksrichtung und somit gegen Verballhornung bietet.

War ferner die Reinheit der Ausführung wesentlich bedingt durch die Gabe, sich in Geist und Stil der Alten hineinzuarbeiten und hineinzuwohnen, so wüßte ich wieder nicht, wenn ich die Aufgabe hätte eher anvertraut sehen mögen, als einer Zeit, die weil sie selbst keinen Stil hatte, auch keine Stilwuth hatte; weil sie selber keine ausgeprägte Eigenthümlichkeit besaß, auch nicht versucht sein konnte, ihr Gepräge einem alten Meisterwerk aufzuzwingen und, weil sie ganz in Nachahmung sich bewegte, wie geschaffen dazu war, mit Selbstlosigkeit sich an das fremde Werk so hinzugeben, als wäre es ihr eigenes und es mit solcher Treue zu pflegen, daß man meinen könnte, es habe der Urheber Jahrhunderte hindurch fortgelebt. Unsere künstlerische Unproduktivität war in dieser Hinsicht sogar ein Vortheil, den wir nicht gering anschlagen werden, wenn wir bedenken, was die Sucht, den jeweils herrschenden Stil schon bestehenden Kunstwerken aufzupropfen, häufig aus diesen gemacht hat. Durch eine glückliche Fügung ist also der Bau über die kritischen Zeitaläufe hinüber gerade in die berufensten Hände gerathen.

Aber wer wird diese Hände zum Zweck in Bewegung setzen? Wer wird die Kräfte einigen, in williger Genossenschaft sie binden? Die Religion, welche die wirkliche Einigung der Gemüther, Gedanken und Bestrebungen ist, die Religion selber war entzwei gespalten. Hätte dieser Riß müssen erst geheilt werden, unser

Münster wäre einstweilen in Schutt und Staub gesunken! Noch in letzter Stunde klappte er recht häßlich dieser Riß in dem unerquicklichen Streit um die Krönung der Helmspitze: als die einen die Aufstellung des Muttergottesbildes mit dem Jesustind auf diesem erhabensten, von Menschenhand geschaffenen Standort unter Berufung auf den alten Entwurf fordereten; die anderen hierin „eine Beleidigung des evangelischen Bewußtseins und einen Hohn auf den höchsten evangelischen Dom“ erblickten, als ob nicht eben das Evangelium uns den Heiland auf den Armen der Jungfrau entgegenbrächte, oder als ob es einen Sinn hätte, in Ulm dasselbe für einen Hohn auf den Protestantismus auszugeben, was man eben damals in Eßlingen als Zierde auf den höchsten Giebel der protestantischen Frauenkirche stellte und was seitdem dort steht und von dort aus Kirche und Stadt beherrscht! Solange man sich in solchen Streitereien und Begriffsverwirrungen bewegte, wie war da die zur Vollenbung eines solchen Wertes nöthige Einigung der Geister möglich? Und doch stand dasselbe damals hart vor seiner Vollenbung! Daß doch noch gestritten wurde, obwohl das gemeinsame Werk sich schon dem Abschluß nahte, beweist nur, wie tief die Klust ist!

So muß also etwas im rechten Augenblick sie überbrückt haben! Was war es denn, das die feindlichen Brüder, trotz der tief einschneidenden Gegensätze in Denken und Fühlen, zusammensührte? — also daß der Protestant sich — künstlerisch wenigstens — auf den alten Boden vor der Trennung zurückversetzte; der Katholik über die augenblickliche Trennung hinwegsehend, gemeinsam mit dem Getrennten für die Eine Herde der Zukunft das Haus baute? daß das protestantische Preußen großmüthig den Ausbau des größten katholischen Domes förderte: das katholische Bayern die dort geleistete Hilfe durch großartige Unterstützung unserer Münsterbaulotterie vergalt? daß Süd und Nord ihre Gegensätze vergaßen und alle sich endlich als Deutsche fühlten? — Es war das wiedergewonnene Selbstbewußtsein des deutschen Volkes (und was damit Hand in Hand ging) die wiedererwachte Begeisterung für die großen Schöpfungen deutscher Ver-

gangenheit. „Das deutsche Volk (sagt Görres), indem es auf seine eigenste Seele sich zurückbesann, erkannte das redende Denkmäl seiner alten Ehre und die Handfeste (den Freibrief) seines angestammten Abels wieder in dem Besten, was sie (nämlich die deutsche Volksseele) hervorgebracht.“ Sobald wir wieder anfangen, auf uns selbst etwas zu halten, müßten wir nothwendig auch auf die größten Werke unseres Volksthum wieder etwas halten. Schönere Ehrendenkmäler, stolzere Ehrensäulen konnten wir jedenfalls nicht ersinnen, als sie in unseren mittelalterlichen Münstern, diesen bei höchster Künstlichkeit doch so einfachen Werken, zum Himmel ragen. Sie noch länger dem Verfall preisgeben, wäre die größte Schande gewesen und der Beweis gänzlichen Abfalls der Enkel von der Größe der Ahnen. So verbanden sich die wiedererblühte Ehre unseres Volkes und die wiedererwachte Begeisterung für unsere vaterländischen Alterthümer zu einem mehr und mehr erstarkenden Triebe, mächtig genug, nicht zwar um eine neue Kunst ins Leben zu rufen — das wäre gar nicht angezeigt gewesen —, aber um die schlummernde zu wecken und um diese allerdeutschesten Häuser, voran den Dom von Köln und das Münster von Ulm, die seit Jahrhunderten gleich Dornröschens Palast verschollen gewesen, wieder ans Licht zu ziehen, auszubessern, wiederherzustellen und gar auszubauen. Daß auch der wiederbelebte religiöse Sinn als mächtiger Faktor bei diesen Bestrebungen mitwirkte, versteht sich von selbst. Mit der Achtung und Pflege der Religion mußte auch die Werthschätzung und Fürsorge für die höchsten Denkmäler der Religion wachsen, und umgekehrt. Das traf besonders für jene zu, die den alten Glauben bewahrt hatten. Denjenigen aber, welchen die Grundsätze, aus denen die höchsten Meisterwerke deutscher Kunst Ursprung und Nahrung gezogen, als abergläubig und verwerflich galten, hatten es doch diese katholischen Alterthümer angehan durch die Poesie, welche jeder Vergangenheit innewohnt. Wie endlich der politische Ausbau Deutschlands dem seiner Münster zu gut gekommen, ist bekannt. Die hoffnungsvolle Verheißung auf das Kölner Dombauwerk: „Wenn die Kräfte

Deutschlands sich zur Vollendung verbinden, dann kann gar leicht ausgeführt werden, was Stadt und Provinz mit großer Anstrengung soweit hinausgeführt,“ dieses prophetische Wort des großen Görres hat sich wie in Köln, so in Ulm über alle Erwartung erfüllt.

Das Beispiel von Köln hat zuerst und, wie der Erfolg gezeigt, auch am nachhaltigsten in Ulm gezündet. Einige deutschgesinnte, kunstverständige Männer hatten das Feuer angefacht, schürten es durch Wort und Schrift und trugen es, z. B. Mauch durch seine Veröffentlichungen über Ulms Kunstleben im Mittelalter und Hapler als unermüdlicher „Reisender für Deutschlands größtes Haus“ in die weitesten (und letzterer auch in die höchsten) Kreise. Zwei Jahre nach dem Wiederaufleben der Kölner Bauhütte im Jahre 1844 eröffnete Thran unter den Auspizien des damaligen Kronprinzen Karl die neue Bauhütte mit nur zwei Steinmeßern. Aus so kleinen Anfängen heraus erwuchs die vorerst verzettelte, später allseitig angenommene, in der letzten Zeit sich räumlich mehr und mehr verengende und darum immer intensiver geförderte Bauhätigkeit eines halben Jahrhunderts. Sie verlief in drei Perioden, die mit dem Namen der drei Münsterbaumeister: Thran, Scheu und Beyer für immer verknüpft sind. Die erste bis 1870, welche vorherrschend (Anfangs ausschließlich) auf städtische und Privatbeiträge aus Ulm selbst angewiesen war, drehte sich um die Ausbesserung der Hauptschäden am Thurm und um Sicherung der Langwände des Hochschiffs. Die zweite Periode bis 1880 umfaßte den Ausbau des Chorabschlusses und der Chorhürme und stützte sich, abgesehen von den namhaften Staatsbeiträgen, auf die Erträgnisse der Lotterie. Die dritte Periode bis 1890, welcher die Früchte der nun auch in Norddeutschland zugelassenen Lotterie und außerdem ein Zuschuß aus Reichsmitteln zu statten kam, krönte das Werk durch den Ausbau des Hauptthurms.

Daß Anfangs Lehrgeld bezahlt werden mußte, liegt auf der Hand. Nur allmählich konnte man wieder auf die Spur des guten Wegs gelangen, auf dem die Gründer des Werks zuerst angefangen hatten. Uebrigens hatten auch sie sich da

und dort verrechnet. So wenn sie den Riesenthurm nicht tief genug gründeten, oder wenn sie den Streben des Langhauses von unten an nicht die gehörige Stärke gaben. Wenn Thrans Strebebogen Anfangs zu schwach und zu flach ausfielen, so daß sie von seinem Nachfolger mit großer Mühe gehoben und verstärkt werden mußten, so ist, will man gegen den Meister nicht ungerecht sein, wohl in Rechnung zu ziehen, daß die Herstellung solcher freischwebenden Brücken — die 20 Bögen mit einer Spannweite von 15 m sind das riesigste Strebewerk der Welt — damals unter die vergessenen Künste gehörte, so vergessen, daß sogar E. Mauch diesen Bauheil, wenn nach dem Entwurf ausgeführt, weder als Zierglied noch als Tragwerk irgend etwas gelten lassen wollte und daß andere Stimmen alles Ernstes prophezeiten, das Ganze des Münsters müsse drückend auf den Beschauer wirken, wenn sämtliche Pfeiler des Langhauses mit Belastungspfeilern und von da aus gesprengten Strebebögen versehen seien, während selbstredend das Gegenteil der Fall ist. Das Gelingenste leistete in dieser Hinsicht einer aus Berlin, der diese felsenthürmende Bauerei als einen echten Streich der Schwaben geißelte, „da man mit etwas Eisenankern denselben Zweck viel einfacher und sicherer erreichen können“. Daß er sich selbst hiezu als Böötier bloßstellte, ahnte dieser Spree-Athener nicht.

Wenn aber die „Deutsche Bauzeitung“ gegen Thran noch am Grabe seines Nachfolgers den Vorwurf erhebt, unter ihm sei „die Herstellung des Münsters planlos und nicht ohne einen gewissen Dilettantismus betrieben worden“, so ist hiebei außer Acht gelassen, daß derselbe in seinen Bewegungen sehr gehemmt war. Man konnte die Sache noch nicht in *stylo majore* betreiben wie in Köln; man konnte nur sich bald hierhin, bald dorthin wenden, jetzt an einem gewissen Punkt anfangen und dann schnell wieder ablassen, wie das Bedürfnis es gab; man konnte nicht anders, so lange man lebiglich auf den Jahresbeitrag des Stiftungsraths von 10 000 fl. angewiesen war, ein Jahresbeitrag, der übrigens nach dreimaliger Verwendung auf die Erneuerung des Thurmkranzes und der

Dächer plötzlich versiegte, indem die Stadtgemeinde in Folge der leidigen Ablösungsgesetze ihren Zuschuß im Jahre 1850 auf 1000 fl. beschränkte. Der Rückschlag war derart, daß der Bau anderthalb Jahre stillstand. Erst 1852 wurde die elend zerfallene Vorhalle wieder in Arbeit genommen, und es war höchste Zeit — die Langwände schwankten förmlich im Winde — als endlich 1856 Dank dem persönlichen Eingreifen des Königs Wilhelm, welcher aus eigenen Mitteln einen Jahresbeitrag von 3000 fl. anwies, Staat und Stadt sich verpflichteten, jährlich je 6000 fl. beizutragen. Dadurch waren die Mittel zur Herstellung des dringend notwendigen Strebewerks gegeben und die Erhaltung des Münsters endlich gesichert. Zu dem Weiterbau aber und vollends zum Weiterbau des Hauptthurms konnte man mit Zuversicht erst fortschreiten, als die schon von Thran, von Oberbürgermeister Heim u. a. angebahnte Lotterie im Jahre 1868 in Württemberg und Bayern genehmigt war. Etwas bedenklich, wenn zu Gunsten des Heiligthums selbst in Anwendung gebracht, doch (unferes Erachtens) nicht zu beanstanden, wo es sich bloß um die Erstellung äußerlichen Beiwerks, namentlich der mehr weltlichen Auswüchse, nämlich der Thürme, handelt, brachte dieses in der Neuzeit beliebte, doch schon im Mittelalter geübte Mittel eine Reihe von Jahren hindurch (mit Ausnahme von 1870) der Münsterkasse den willkommenen Zuwachs von 70000 fl., der um so angebrachter war, als der Bau in den vorangegangenen 25 Jahren rund 600000 fl. verschlungen hatte, wovon über die Hälfte von Ulm und den Ulmern selbst aufgebracht worden.

Von nun an durch keine Geldklemme mehr gehemmt, berechnend vorwärts, ruhigen Ueberblicks, nie einen Schritt weiter auf der Bahn, ehe das Werk des Vorhergehenden wohl befestigt stand, kurz in allem sich haltend wie die alte Bauhütte es gehalten: so brachte Scheu, wie die „Deutsche Bauzeitung“ in seinem Nachruf von ihm rühmt, „das Bauwerk erst in einen regelrechten, des Erfolges sichern Gang und gab ihm mit der vollendeten technischen Solidität auch die echt künstlerische Weihe, so daß es neben dem historischen ein selbständiges künstlerisches Ju-

teresse gewann, das sich am meisten an die in voller Treue und Strenge des Stils, aber mit ganz eigener Anmuth und Eleganz gestalteten neuen Theile des Chorbaus heftete“. Vom Chorthaupt sollte, wie einst bei der ersten so auch bei der zweiten Gründung des Münsters der Bildungstrieb ausgehen und bis zu den fernsten Enden und höchsten Spizen hinbringen. Wenn nur erst der Chor ausgebaut ist: einerseits durch den zierlichen Laufgang, der die klaffende Lücke über den Chorsfenster füllt, anderseits durch die zwei Chorthürme, die ihn gegen die Seitenschiffe begrenzen, dann wird das Verlangen nach der endlichen Ausführung des Westthurms, mit dem sich jene in Kreuzesform verbinden sollen, von selbst sich Geltung verschaffen. So rechnete der Meister und so geschah es; aber erleben sollte er es nicht; hineinschauen sollte er in das Land seiner Wünsche — er selbst wies anläßlich der Vollenbung des nördlichen Thurms (1878) voll Begeisterung hin auf das nahe Ziel — aber hineinkommen sollte er nicht. Er starb schon 1880. Kurz zuvor hatte er mit berechtigter Zuversicht das Wort gesprochen: Gebt mir eine Million Mark, und ich baue den Hauptthurm euch aus! Diese Million kam auch ohne Schwierigkeiten nach und nach zusammen, zumal das protestantische Preußen endlich, 15 Jahre nach dem katholischen Bayern, im Jahre 1882 die Lotterie zu Gunsten des größten protestantischen Gotteshauses im jenseitigen Staatsgebiet genehmigte.

Den Faden aus der Hand des verbliebenen Meisters hatte 1880 ein anderer übernommen, der ihn mit gleicher Umsicht fortspann, Professor Beyer, wie jener ein Schüler Gales, welcher letzterer dem Münsterbauwerk nunmehr seit 35 Jahren seine bewährte Mitwirkung leiht. Wurde somit der Bau durch den schmerzlichen Verlust seines erprobten Lenkers in seinem Fortgang nicht gehemmt, so war er doch noch nicht allen Fährlichkeiten entronnen. Ein Konkurrenz-Gedanke drohte störend dazwischentretend, als nämlich von gewissen Seiten der — übrigens in jeder Hinsicht zu widerrathende — Ausbau des Straßburger Münsterthurms in den Vordergrund gestellt werden wollte. Allein der

Verband Deutscher Architekten- und Ingenieurvereine sprach im September 1880 zu Wiesbaden einmütig aus, „daß die Vollenbung des Ulmer Münsters ein Unternehmen sei, welches nach dem Ausbau des Kölner Doms zunächst auf die Unterstützung des deutschen Volkes Anspruch habe“. Damit war auch diese Wolke verschucht, hoffentlich auf Nimmerwiedersehen! Die Hindernisse aber, welche die Beschaffenheit der Thurmwände und des Fundaments bereitete — erstere waren nicht mehr fest unter sich geschlossen, letzteres bekanntlich zur Aufnahme der neuen Last nicht tragfähig genug —, Hindernisse, welche vor Zeiten, schon wegen der Schwierigkeit, sie zu berechnen und wegen der Leichtigkeit, sie zu unterschätzen, verhängnißvoll hätten werden können: der modernen Technik boten sie nur ein interessantes, wenn auch etwas kostspieliges Versuchsfeld. Nach genauer Prüfung: »Quid valeant humeri, quid ferre recusent,« eine Prüfung, deren Ergebnisse mit dem Befunde Thürans übereinstimmten, untersiegt Beyer den östlichen Thurbogen, durch den die Thurmhalle in das Mittelschiff mündet, mit einem unterirdischen Bogen in der Art, daß die Fußpunkte des letzteren an die des ersteren anliegen. Dadurch ward die Fundamentsohle wirksam entlastet. Desgleichen wurde in den östlichen Thurbogen, da er geborsten war, ein zweiter eingefügt, sowie durch Einbauten in den großen Fensteröffnungen das Gerippe des Thurmkörpers noch mehr verstärkt; weil es Innenbauten sind, wirken sie nach außen nicht störend und auch ins Mittelschiff läßt der verengte Bogen die Pracht des Martinsfensters ungeschmälert hineinleuchten. — Nachdem so unter dreijähriger unablässiger Pflege der Bau innerlich gewachsen und zugenommen hatte, brach das Wachstum auf einmal zum Licht hervor mit einer Eile, als wollte es alles Versäumte nachholen. Auf Eck- und Mittelpfeiler des Thurmes sorgfältig gegründet, steigen die acht Stützen, die einzigen festen Theile des Achtecks, rasch und sicher hinan. An den vier abgebogenen Ecken begleitet sie das Gitterwerk der Schneckenfliegen, in deren Spitzen die aufstrebende Bewegung sinnig über die Plattform hinaufwächst. Dann ergreift

diese erst den spröden Stein mit Macht und treibt in acht Rippen gleich Springwassern 59 Meter in die Lüfte, bis sie in einer Gesamthöhe von 161 Meter zur Ruhe kommen, sich verbinden und wie durch Dunsfäden mit einander verwoben (diese zarten Füllungen bestehen nicht in Rosetten, sondern in hohen fensterartigen Spitzbogen mit reichem Maßwerk) als grazioseste und zugleich grandioseste Pyramide den ätherischen Bau schließen.

Nun steht er da ohne Mackel und ohne Tadel, ein Siegesdenkmal dem Geiste aufgerichtet, der nun völlig über die Masse Herr geworden. Darum drückt uns diese auch nicht mehr zu Boden wie kurz vorher, da sie noch als 70 Meter hohe vieredrige „Last der Erde“ da stand ohne Zuspitzung und ohne Vergeistigung nach oben. Hat sie doch jetzt mit der angeborenen Schwere auch die Trägheit abgelegt und scheut sich nicht mehr, zum Höchsten hinaufzusteigen. Wie sollten bei diesem Anblick die Gedanken des Menschen schwerfällig und plump noch an der Erde kleben? Zwar läßt der Riese uns auch jetzt noch seine Uebermacht fühlen, oder besser: die Uebermacht (mit Göthe zu sprechen) „des Riesengeistes unserer ältern Brüder“. Von seiner Kraft gebannt, wer läme sich nicht klein vor, klein wie der Spatz auf dem Münsterdache? Aber zugleich schweben wir, durch seinen leichten kühnen Schwung emporgehoben, wie auf Adlersflügeln hoch über allem Staub der Erde und fühlen uns befreit und begeistert unter dem Einfluß des Größten, des Edelsten, was deutscher Geist geschaffen. Diese Doppelwirkung des Thurmes kommt von dem Gleichmaß, das zwischen konstruktiver Gesetzmäßigkeit und ornamentaler Freiheit stattfindet; von der gleichen Höhe, welche daran monumentale Stammhaftigkeit und zierliche Leichtigkeit erreichen: zwei entgegengesetzte, doch zu höherer Einheit verschmelzende Seiten seines Wesens, die ihn eben zu dem machen, was er nach seiner irdischen Bestimmung sein will und soll: zum machtvoll aufgethürmten Denkmal freien selbstbewußten Bürgerthums einerseits und zum berebten Zeugen der geistigen Regsamkeit eines kunstsinigen Geschlechtes andererseits.

Natürlich herrschen die schweren Teile

an den unteren Stockwerken vor, die leichtern und durchsichtigen an den obern; aber weder schließt die Massenhaftigkeit von unten die schöne Individualisirung der Bauglieder aus, noch hindert die Zuspitzung und Durchbrechung nach oben den reicheren Schmuck. Wenn Ludwig Pfau, der übrigens die Ulmer Front sogar der Kölner vorzieht, die Ueberladung tabelt, „die schon zu ebener Erde beginnt, den wohlthuenden Gegensatz zwischen einer massenhaften Einfachheit im Unterbau und einer reichen Schmuckentfaltung im obern Theil verschmählt und so den Eindruck organischen Wachstums durch architektonische Willkürlichkeiten vermindert.“ so hat er mit diesem Urtheil nicht, wie Pressel meint, Recht, sondern er wird es, sobald er den fertigen Thurm gesehen, von selbst verbessern. In Köln gehört der gegliedertste, ja zarteste Reichthum gerade den unteren Geschoßen an; oben werden dort die Glieder gestreckter und zuweilen weniger reich, während sie an Belebung gewinnen: in Ulm dagegen halten gelöstere Massen und zunehmende Fülle des Details nach oben einander aufs glücklichste die Wage.

Daß die Einzelzieraten am Ulmer Thurm nicht so aus innerem Trieb aus den stärkeren Gliedern und mit diesen herauswachsen wie in Köln, wie auch die stärkeren Bauglieder selber hier nicht mit solcher Naturnothwendigkeit aus einander hervorgehen wie dort, ist bekannt. Dagegen erfüllt auch in Ulm die Zierat ihren Zweck, den mächtigen Gliederbau sämftigend zu umschmiegen — man denke nur an die zarte Umsäumung der drei Kolossalbogen des Hauptthors —, ganz ausgezeichnet. Wenn aber auch die Hauptglieder hier nicht so spontan aus einander hervorstechen wie in Köln oder Freiburg und wenn namentlich die Hinübertragung des Wachstums vom Viereck zum Achteck mangelt — ein Mangel, der nur einigermaßen vertuscht wird durch die Pyramiden, in welche die freien Wendeltreppen auslaufen und durch das von den untern Wendeltreppen auf die obern sich fort-pflanzende Aufstreben; überhaupt läßt der Ulmer Thurm, abgesehen von der sehr organischen Ueberleitung des Achtecks in die Pyramide, die Horizontaltheilung her-

vortreten — wenn also die Hauptglieder hier nicht mit solch innerer Nothwendigkeit hervorstechen, so wachsen sie doch, Dank den äußerst glücklichen Massenverhältnissen zu einer vollkommenen Harmonie zusammen. Die immer schlanker, immer luftiger, immer reicher aufsteigenden Haupttheile sind nicht bloß auf einander gesetzt, sie sind für einander gemacht durch und durch! Ueber diesem unvergleichlichen Portal wäre uns jede andere Fortsetzung als durch das ebenso unvergleichliche Martinsfenster undenkbar; ebenso wäre für das zierlich von vorgelegtem Stabwerk umrankte Oktogon jede andere Art von Helm weniger geeignet; ebenso wäre letzterer ohne die originellen Kränze, welche seine Steilheit unterbrechen, unmöglich. Auch anerkennt der oben angeführte Aesthetiker willig die harmonische Gestaltung der Massen, sowie die höchst malerische Wirkung, welche die Freiegebung wiederholter lebhaft vorspringender Ornamente und die leicht vergitterten, kräftig beschatteten Vertiefungen hervorbringen.

Unser Riesenthurm ist also, trotz einiger mangelhafter Uebergänge und trotz der späten Stunde seiner Geburt, einer der einheitlichsten, organischsten und zielbewußtesten Bau-Gebanken, die je Fleisch angenommen. Und das ist er, weil er nicht mühsam zusammengestoppelt, sondern als Ganzes, wie aus Jupiters Haupt Minerva, aus dem Geist seines Urhebers entsprungen und, fügen wir gleich bei, gerade so, wie er entsprungen, auch ausgeführt worden ist. Um eine Görres'sche Vergleichung anzuwenden: „Mit bewunderungswürdiger Selbstverleugnung haben die Lenker des Werks nicht wie Baukünstler sich gehalten, sondern nur wie Gärtner die Saat des ersten Meisters sorgsam gehütet. Sie haben, in allem Wesentlichen*)

*) „Die hauptsächlichste Abweichung (heißt es in der besonderen Beilage des „Staatsanzeigers“ Nr. 8 d. J.) ist eine Verkürzung des Achtecks um etwa 2 Meter und eine Streckung des Helms von etwa 47 auf 59 Meter. Daß diese Streckung eine maßvolle war, zeigt, solange der Thurm noch durch das Gerüste verdeckt ist, ein Blick auf das genau nach dem abgeänderten Plan gefertigte Modell. Die Gesamthöhe des Thurms beträgt jetzt 161 Meter, d. h. etwa 10 Meter mehr als nach dem alten Riß geplant war, wiewohl die nach alter Weise halb geometrisch, halb

entsagend eigener Meisterschaft nur sein Gewächs gepflegt, die Triebe ihm beschnitten, die Nester eingebogen und jeden an seiner Stelle angeheftet.“ „Sollte Meister Ulrich, oder wer sonst der Schöpfer dieses wunderbaren Werkes gewesen, dies wohl-gelungene Konterfei erblicken, es würde ihn in innerster Seele freuen und er würde (in dem Werke vieler Hände) seines Geistes Kind mit froher Ueberraschung, wie es in ihm gelebt, ein Ebenbild gewahren und den Urheber desselben mit dem üblichen Handwerksgruße als seinen Geistesverwandten und Freund begrüßen. Das ist das höchste und größte Lob, mit dem wir unsern Landsmann ehren; der beste Dank, dem wir ihm für das, was er gethan und gesorgt, erkennt und gebildet hat, zuzuerkennen vermögen.“ Wie aber das, was jetzt steht, getreu den alten Plan wiedergibt, so ist auch die Ausführung bis ins Kleinste der des alten Meisters ebenbürtig. Die Steinmearbeit reiht sich dem Besten an, was die alte Bauhütte geschaffen; das Material, Sandstein von Oberkirchen in Hannover, ist weitaus besser als jedes andere, das die Alten hätten beschaffen können; die Zusammenfügung der einzelnen mit haarscharfer Genauigkeit gearbeiteten Stücke, namentlich an der Pyramide, ist so ausgezeichnet, wie sie eben nur dem überlegenen Kunstgeschick der Neuzeit im Bunde mit den zu Köln gemachten Erfahrungen möglich war.

Darum freuen wir uns von Herzen, daß dies Riesengericht, welches schon zu den Kräften der Stäbter, seiner Erbauer, nicht im Verhältnis stand, welches im Jahre 1492 unter der Gewaltigkeit seiner eigenen Idee einzustürzen drohte und wenige Jahre darauf in den dreihundert-jährigen todesähnlichen Schlaf verfiel, doch noch in unseren Tagen siegreich ans Licht hervorgetreten ist! Freuen wir uns in dankbarem Ausblick nach oben um so mehr, als gerade die ungünstigen Verhältnisse, welche nach menschlichem Ermessen das sichere Mißlingen in Aussicht

perspektivisch gegebene Zeichnung des Plans die genaue Bestimmung der durch sie verlangten Höhe erschwert.“ Früher hatte es übrigens geheißen, daß Achteck werde um 2 Meter niedriger, die Pyramide dagegen um 5 Meter höher angelegt, als der Plan vorzeichne.

stellten, sich schließlich, Dank der höhern Führung, als der sicherste, vielleicht sogar einzige Weg erwiesen haben zum herrlichen Gelingen! Glücklicherweise (so sagen wir jetzt) konnte nach Böblingers Weggang nicht fortgebaut werden. Glücklicherweise hat auch der rege Baugesist, welcher anfangs des vorigen Jahrhunderts die großartigen oberschwäbischen Kloster-Kirchen schuf, das Münster unberührt gelassen. Glücklicherweise hat sich sein Wiederaufleben so lange verzögert, daß es noch reichlich von den Kölnner Errungenschaften und sogar von den Kräften der dortigen Bauhütte zehren konnte. Ja das alles enthüllt sich uns jetzt als ein Glück, was bei seinem Eintreten nicht anders, denn als ein Mißgeschick angesehen werden konnte! — Hätte der Bau nicht gestockt, wäre er jetzt verropft! Wäre er einst nicht abgestorben, stünde er jetzt nicht vor uns in ewiger Jugend! So sei uns denn das Ulmer Münster und der so langsam und doch am schnellsten unter allen seinen Genossen aufgewachsene Münsterthurm mit seinen merkwürdigen Wechselfällen ein prophetisches Zeichen, daß Gott, der keinen Deutschen verläßt, das deutsche Volk durch die Wellenlinie leidenschaftlicher Kämpfe und wilder Erregungen und durch allen Wirrwar und alle Stürme der Gegenwart hindurch gleichwohl mit allmächtiger Vaterhand einer höheren, gesegneteren, harmonischeren Lebensstufe zuführe!

Die religiösen Bilder für die Kinder und das Haus.

(Fortsetzung.)

Es ist klar, daß so hohe Rechte und Funktionen, wie sie die Kirche der bildenden Kunst einräumt, auch ernste Verpflichtungen mit sich führen. Das Tridentinum sagt am genannten Ort, im Gebrauch der heiligen Bilder sei jedes ausgelassene Wesen (*omnis lascivia*) zu vermeiden, so daß keine Bilder mit frech-sinnlicher Schönheit (*procaci venustate*) gemalt oder geschmückt werden. Die Weisung ist negativ und nimmt Bedacht auf Fernhaltung alles Unheiligen und Unreinen. Daß nicht positive Anforderungen gestellt werden, ist wohl berechnet und

innerlich berechtigt. Die Religion meistert die Kunst nicht, sie läßt derselben Freiheit in ihrem Schaffen, — so viel Freiheit als mit ihren Aufgaben vereinbar ist. Es ist der Kirche auch nie eingefallen, von der Kunst unbedingt vollkommene Leistungen zu verlangen und nur künstlerisch vollendete Bilder als religiöse anzuerkennen und in die Gotteshäuser zuzulassen. Sie hat zum Teil sehr ungeübte Hände die Wände der Katakomben bemalen lassen und hat ihre schüchternen Versuche, ihre mehr angefrizelten als angemalten Bilder auf diesen Wänden belassen und sich an ihnen erbaute. Sie hat zu gewissen Zeiten und in manchen Ländern eine Kunst mit Aufträgen beehrt, welche nur mit größter Unsicherheit zu zeichnen, nur sehr unbeholfen den Pinsel zu führen verstand und deren Leistungen höchst primitiv waren. Die Kirche ist auch hierin die weise, lebenskluge und verständige Mutter, welche die ethischen Anforderungen so wenig als die künstlerischen überspannt, und welche nur ein gesundes Streben nach dem Ideal der Vollkommenheit kennt, welche auch anfangende Gerechtigkeit als Gerechtigkeit, auch anfangende Kunst als Kunst anerkennt und gelten läßt.

Was fordert die Kirche vom Künstler? Nicht das ideal Vollkommene, aber das Bestmögliche. Wenn er sich an religiöse Bildnerei wagt, so soll er seine künstlerische Kraft zusammennehmen und sein Bestes leisten, eingedenk der Größe der Aufgabe, an welche er sich wagt. Seine künstlerische Fähigkeit aber soll die reife Frucht seiner gewissenhaft und so gut als möglich entwickelten Anlagen und Gaben und einer tüchtigen Arbeit sein. Nicht Unmögliches, nur das Bestmögliche wird von ihm verlangt; die Kirche ist nicht so engherzig, daß sie einen religiösen Künstler verurtheilen oder verachten würde, deswegen weil er seiner Zeit, seiner Kunst nicht vorausgeeilt ist, oder weil er nicht dem herrschenden Stil seiner Zeit sich entwunden hat; sie verachtet und verwirft nicht die eine Periode künstlerischen Schaffens allein deswegen, weil sie andere Kunstanschauungen hatte als eine frühere oder weil sie im technischen Können niedriger stand als eine andere. Ja sie bevorzugt oft aus Gründen, welche uns ver-

borgen bleiben, künstlerisch recht niedrig stehende Gebilde, wendet ihnen eine besondere Beachtung und Andacht zu und zieht auf sie einen besonderen Segen von oben herab. Die Kirche ist auch darin weitherziger, als so mancher Vertreter ihrer künstlerischen Interessen in der heutigen Zeit, daß sie nie und nirgends einen Stil für kanonisch erklärt und die Künstler auf ihn verpflichtet hat; sie läßt jeden Stil gelten, der sich darüber ausweist, daß er das Heilige heilig zu behandeln im Stande und gewillt sei.

Nebst diesem Aufgebot all seines Könnens verlangt die Kirche vom religiösen Bildner innere und äußere Uebereinstimmung mit dem Glauben. Er muß glauben an die Geheimnisse, die er darstellen will, und er muß sie in einer dem christkatholischen Glauben entsprechenden Weise darstellen. Das Tridentinum heißt die Bischöfe darüber wachen, daß keine imagines falsi dogmatis, keine Bilder, welche beim Volk irrthümliche Vorstellungen hervorrufen könnten, Eingang in die Kirche finden. Der Künstler ist ans Dogma, er ist ans Wort der Schrift gebunden; er darf nicht verstoßen gegen die historische und soteriologische Wahrheit; er darf nicht die eine Seite einer Wahrheit, einer Thatfache in einer Weise zur Anschauung bringen, daß deren andere Seiten negiert und abgethan werden; er darf nicht die Menschheit Jesu auf Kosten seiner Gottheit betonen, nicht die natürliche Hülle eines Geheimnisses, nicht die äußere Schale einer Thatfache auf Kosten des übernatürlichen, inneren Gehaltes, nicht die Poesie der Religion auf Kosten ihres Ernstes und ihrer Majestät. Das dagegen kann von ihm nicht verlangt werden, was menschenunmöglich ist, daß er gleichzeitig und in jeder einzelnen Darstellung allen Seiten eines Geheimnisses gerecht werde und alle gleich stark hervorhebe. Es wäre unvernünftig, von der Kunst zu verlangen, daß sie in jedem einzelnen Bild der jungfräulichen Gottesmutter mit gleichem Nachdruck die Jungfräulichkeit und die Mutterchaft, das Glück und das Weh dieser Mutterchaft betone, oder von ihr zu fordern, daß sie auf Eingemaltes Antlitz des Herrn alle mensch-

lichen und göttlichen Charakterzüge vereinige, alle Menschlichkeit und Göttlichkeit, alle Niedrigkeit und Hoheit, die in seinem Erdenwandel ihm eigen waren, oder daß sie in Einem Kreuzigbild sowohl die Größe des Passionsleidens, wie die Herrlichkeit der Erlösung und die Gottheit des Erlösers gleichmäßig auspräge.

Ferner macht die Kirche der Kunst zur Pflicht eine reine Absicht bei ihrem Schaffen. Jedes religiöse Bildwerk muß in gewissem Sinne Gnadenbild sein, eine goldene Spitze haben, welche den Strahl der Gnade anzieht und überleitet in den, der mit der Spitze in Berührung kommt.

Negativ ist hiezu nothwendig Fernhaltung alles Unreinen, Profanen, Sinnlichen. „Will die Kunst,“ sagt Schnorr von Carolsfeld am unten citirten Orte, „das sittliche Gebiet als Mitarbeiterin an der Bildung des Menschen betreten, so ziehe sie vorher ihre schmutzigen Schuhe aus, denn da ist heiliges Land! Die Künstler selbst verschulden meist den Verfall der Kunst und ihre Verachtung. Mit Recht kann man verlangen, daß der, welcher miterziehen will, selbst erzogen sein soll, wer sittlich und religiös wirken will, selbst sittlich und religiös sein soll. Alles, was vom bildenden Einfluß der Kunst gesagt worden, muß sich doch zuerst an ihm selbst bewähren. Eben weil er mittheilt, wird die Art des Mitgetheilten zeugen von der Lauterkeit oder dem Schmutze des Bornes, der in seinem Herzen quillt und aus dem er schöpft. Und er wird in dem erworbenen Recht, mitzuerziehen, nicht nur eine Aufforderung fühlen, sich selbst vor Mißbrauch seiner Kunst zu hüten, sondern dessen Begehung von andern auch nach Möglichkeit zu hindern. Er wird sich gedrungen sehen, den Kleinkram der Kunst aus ihrem Tempel hinauszurufen und die Verfälscher sammt ihrem Opium und ihrem Futter für die sündhafte Empfindung des unreinen Menschen davon zu jagen. Er wird aber auch die schlimmste der Abgöttereien meiden und andere davor nach Möglichkeit behüten, die Abgötterei, die nicht mit dem einzelnen Kunstwerk, sondern mit der Kunst überhaupt getrieben wird, wenn man sie an die Stelle der Religion setzt.“

Nicht gefordert dagegen ist Eliminirung der Natur, womit alle darstellende Kunst

aufhören würde, auch nicht manichäische Unterdrückung und Vergewaltigung derselben. Eine solche verträgt sich mit den Fundamentaldogmen des Christenthums nicht. Die Natur ist nicht in sich böß und schlecht; das Christenthum geht nicht aus auf ihre Zerstörung, sondern auf ihre Verklärung; auch wenn die christliche Askese die Natur in scharfe Zucht nimmt, ist nur Reinigung und Verklärung derselben das Ziel. Die christliche Kunst früherer Jahrhunderte, welche die Natur oft so mangelhaft nachbildet, thut dies nicht aus Feindschaft gegen die Natur, sondern aus Unvermögen, sie besser wiederzugeben. Grenzen sind der Naturnachbildung bloß gezogen durch den übernatürlichen Endzweck der christlichen Kunst, dem jene in allweg dienend sich unterwerfen müsse. Damit ist gegeben die Nothwendigkeit einer Reinigung und Idealisierung der Naturformen; sie dürfen nicht in ihrer schweren materiellen Körperlichkeit herübergeworfen werden, so daß sie die Idee, den übernatürlichen Sinn erdrücken und ersticken; sie müssen zur zarten Hülle gestaltet werden, durch welche überall das Geistige, Göttliche, Uebernatürliche durchscheinen kann.

Als letztes Moment ist hervorzuheben, daß die Kirche ihre Kunst, wie ihre Wissenschaft, auch auf die Tradition verpflichtet, um sie dadurch vor falschem Subjektivismus zu bewahren.¹⁾ Imagines insolitae, Bilder, welche vom kirchlichen Herkommen auffällig abweichen, sollen nach der Vorschrift des Tridentinums ohne spezielle Erlaubniß des Bischofs nicht in Kirchen aufgestellt werden. Urban VIII. hat 1643 strengstens eingeschärft, daß für religiöse Bilder überall und ausnahmslos der kirchlich hergebrachte Typus eingehalten werde. Eine Kölner Synode von 1662 schreibt dasselbe vor.²⁾ Die Entwicklungsgeschichte der christlichen Kunst von ihren ersten Anfängen an bis heute stellt keine Komödie von Irrungen, keine willkürlich lange Zahlenreihe von unvollkommenen Versuchen dar; hier ist Zusammenhang, hier sind Entwicklungsgesetze, hier sind fertige Resultate. Und das Kunstbestreben der Kirche hat, wiewohl es erst mit dem

¹⁾ Siehe Thalhofer, Handbuch der katholischen Liturgik I, 458.

²⁾ N. a. D. S. 327.

Ende ihres Erdenwallens zum Abschluß kommt, doch für die heiligen Darstellungen allmählich feste Typen geschaffen, die für den einzelnen Künstler bindend sind, denen die größten Meister der Kunst sich anbequemten haben, nicht zu ihrem Schaden. Denn diese Typen sind keine starr gegossenen, welche alles subjektive Denken und Erfinden ausschließen, wie dies in der byzantinisch-griechischen Malerei der Fall ist; es sind keine Schablonen, durch welche das künstlerische Schaffen und Komponiren in Erstarrung gebracht wird, sondern Normen, welche für die Hauptauffassung die Einheitlichkeit, für die Durchführung und das Accidentelle die Freiheit wahren. (Fortsetzung folgt.)

Albrecht Dürer,

ein Vorbild für unsere Zeit.

Von Stadtpfarrer Fuhrmans in Weisklingen.

(Fortsetzung.)

2.

Was ist nun von der Darstellungsart Albrecht Dürers zu sagen? Ihm ist die Natur, die Wirklichkeit Führerin und Lehrerin. Er sucht die Formen, welche er vorfindet, zu erfassen, nachzubilden, mit Geist und Leben zu erfüllen, und zwar hat er den Grundsatz, sich die für seinen jebeismaligen Zweck passendsten Formen auszuwählen. Er ist also Realist, Realist im guten Sinne. Dieser Realismus bewahrt dem Künstler einen Boden, auf dem er sicher steht und sicher wirken kann; er ist nicht in Gefahr, leeren Hirngespinnsten nachzulaufen, Formen zu bilden, welche nicht einmal Leben, geschweige Geist verrathen. Das wirkliche, gesunde, kräftig pulsirende Leben erregt ferner stets unsere Aufmerksamkeit und unsere Freude. Begebenheiten der hl. Geschichte von Albrecht Dürer dargestellt, erhalten — wie schon erwähnt — den Charakter wirklicher Geschichte, so daß wir innerlich an denselben theilnehmen, empfinden, was die dargestellten Personen empfinden und alles miterleben. Sie erreichen also vollauf ihren Zweck. Fest auf diesem Boden der Wirklichkeit stehend, strebt unser Meister auch mit Erfolg nach dem Ideale, indem er den besten Bildungen, welche die Wirklichkeit bietet, ihre Zufälligkeiten abstreift und das Wesentliche, der Idee Entsprechende, in vollkommener Klarheit, Stärke und Bedeutung hervorzuheben sucht.

Vergleichen wir die Körperformen Albrecht Dürers mit denen seines Vorgängers Martin Schongauer, so bestehen die des

letzteren fast nur aus Knochen, Muskeln und Haut, während die Dürer'schen nicht so fleischlos, aber auch nicht fleischig sind. Bei ihm ist der Leib die Hülle der Seele, die ihn durchlebt, durchwirkt und beherrscht. Auch was die Gesichtsformen und Züge angeht, hält sich Dürer mehr an die Wirklichkeit als Schongauer; er verwendet in seinen Passionen nicht mehr die fragenhaften Gestalten Schongauers, sondern Menschen, wie sie vorkommen pflegen. Auch die hl. Personen stehen in ihrer Gesichtsbildung der Wirklichkeit nahe, aber der Ausdruck ihrer Züge ist ein tief innerlicher, sprechender, oft überaus ergreifender, wie z. B. bei dem Christus am Delberg (Kupferstich, Bartsch 4), der in höchster Todesnoth zu seinem himmlischen Vater schreiend die Hände emporstreckt. Hierin hat Dürer Schongauer übertroffen, aber die überaus edlen Züge, sowie den Schimmer überirdischer Reinheit und Höhe, welche dieser den Gesichtern seiner hl. Personen oft zu geben weiß, hat Dürer nicht mehr erreicht.

Die Umgebung der hl. Gestalten ist bei Dürer auch stets der Wirklichkeit nachgebildet. Er liebt es, wo möglich, eine großartige Landschaft vorzuführen, die in der Regel echt deutsch und mittelalterlich ausgestattet ist. Da sehen wir Berge mit Städten und Schlössern, das von Schiffen belebte Meer; hier den dunklen Wald, dort eine Trift mit grasenden Schafen; am Himmel ruhen oder ziehen die Wolken, eine Schaar Schwalben kommt daher, oder andere Vögel flattern in der Luft. All die vorkommenden Formen sind der Wirklichkeit entnommen, sie passen zu einander, sie verleihen der ganzen Darstellung einbringende Wahrheit und Ueberzeugungskraft.

Das bloße Nachbilden der Natur ist nun noch keine Kunst, sondern das selbstständige Verwerthen derselben zur Ausgestaltung von Schöpfungen des eigenen Geistes. Dieses letztere war eben eine Hauptstärke Albrecht Dürers und brückt seinen Leistungen den Stempel der höchsten Eigenart auf. Er nahm die Formen, welche ihm die Wirklichkeit bot mit einer an die weibliche Natur erinnernden Zartheit des Empfindens in sich auf, durchdrang sie aber mit männlichem Geiste, hauchte ihnen viel mehr Leben ein, als die Natur ihnen gegeben und schaltete mit ihnen nach seinen Plänen. Nicht die einzelnen Dürer'schen Gestalten und Formen sind nachzuahmen, aber seine Auffassung und Verwerthung der Natur verdient zum Vorbild genommen zu werden.

Die Dürer'schen Formen sind vor allem nicht kleinlich, nicht weichlich und süßlich, wie

heutzutage bei unzähligen Malern, sondern bedeutend, kraftvoll und fest. Ja man kann sagen: Wir sind so vertraut mit den Meisterwerken der italienischen Malerei, eines Rafael, Lionardo, Titian u. s. w. und hauptsächlich dadurch so gewöhnt auf die äußere Schönheit — die Schönheit und Anmut der Formen — zu sehen, daß die Dürer'schen manchmal uns hart und herb vorkommen und die betreffenden Werke ungenießbar. Es sind aber deutsche Formen, keine italienischen, durch die Antike geläuterten; und wenn wir uns die Mühe nehmen, in den Gehalt der Werke einzudringen, über ihre innerer Schönheit nachzudenken, dann begreifen und würdigen wir diesen Meister und sehen ein, daß er selbst der Hochachtung eines Rafael werth war, der ihm zum Beweis derselben Zeichnungen seiner eigenen Hand verehrte.

Albrecht Dürer geht so weit, heilige Personen in der damaligen Nürnberger Tracht darzustellen, und es entsteht die Frage, ob es empfehlenswerth sei, Personen der hl. Geschichte in unserer heutigen Kleidung darzustellen. Wenn man dieses thut, so ist allerdings die leidige Kostümfrage aus der Welt geschafft, und es gibt manchen Maler, welcher diesen bequemen Weg einschlägt. Aber glaubt man nicht einen Schlag in's Gesicht zu bekommen, wenn man dieses sieht? Ist nicht unsere Kleidung, namentlich die männliche, durchaus unschön? Und was würden erst unsere Nachkommen, welche wieder eine andere Tracht haben werden, über diese Bilder denken? Unseren Zeitgenossen fehlt auch der naive Glaube unserer Vorfahren zur Zeit eines Dürer, ihre kindliche Vertrautheit, ihre liebevolle Hingabe an die hl. Geschichten aus Schrift und Legende, welche es mit sich brachten, daß die hl. Personen in ihrem Geiſt Fleisch und Blut annahmen und wahrhaft lebendig waren. Lebendig aber konnten sie nur werden in der Tracht, welche dem ganzen Volke vertraut war. Die Ueberlieferung dieses kindlichen Glaubens, dieser naiven Anschauungsweise ist nicht bis auf uns gelangt, sie wurde seit Dürers Zeit vollständig unterbrochen.

Ebenso unerträglich ist es aber, die hl. Personen in archaisierender Weise so dargestellt zu sehen, wie man meint, daß es historisch richtig sei. Die genannten hl. Personen sind ja typische Gestalten, welche bestimmte Ideen verkörpern sollen und zwar für alle Zeiten. Demgemäß muß ihr Aeußeres so gebildet werden, daß es dem entspricht, und es ist eine Tracht zu wählen, welche das Absonderliche einer Zeit nicht zu sehr hervor-

hebt; es ist eine von diesem abgehende, all-gemeiner gültige Kleidung zu verwenden. Gerade von Albrecht Dürer ist in dieser Hinsicht viel zu lernen. Er sucht, wie Thausing sich ausdrückt (A. Dürer, S. 189), in der Gewandung „stets und gründsächlich ein Hauptmittel des künstlerischen Ausdrucks“. Er hat zwar manches, was der damaligen Nürnberger „Mode“ entsprach, was uns heutzutage fremd ist und störend, aber er bringt auch sehr vieles, was naturgemäß und wirksam, selbst bedeutend ist. Das verdient eifrigstes Studium und Nachahmung. Unbekannt ist ja — um nur ein Beispiel anzuführen — der durch seinen einfach großartigen Faltenwurf überaus wirkungsvolle Mantel des hl. Paulus (in der alten Münchener Pinakothek).

Es ist selbstverständlich, daß in den Werken eines Malers, welcher fast nur religiöse Gegenstände behandelt hat, die Gottesmutter eine Hauptrolle spielt. Sie findet sich in Dürers Marienleben fast auf jedem Blatt und zeigt namentlich bei der Verkündigung sowie bei der Ruhe in Aegypten ein recht edles, verklärtes Antlitz. In den Randzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers Maximilian I. ist sie als Himmelskönigin, bei der Verkündigung sowie als schmerzhaft Mutter stets in würdiger, erbaulicher Weise dargestellt. Dagegen finden sich auch Darstellungen, in welchen der Meister ohne Wahl eine Nürnbergerin mit einem Knäblein der Wirklichkeit nur nachgebildet hat. So z. B. auf seinem Kupferstich (Bartsch Nr. 34) „Maria das Christuskind säugend“. Nur in technischer Hinsicht ist dieser Kupferstich ein Meisterstück. Wenn wir nicht wüßten, daß Dürer öfter hl. Personen, die während ihres Erdenlebens gedacht sind, keinen Nimbus beigibt — in seinem Marienleben hat Maria und selbst der Heiland während jener Zeit keinen solchen — so würden wir es für sicher halten, daß Dürer jenes Bild gar nicht für ein Marienbild habe ausgegeben wollen, denn die dargestellte Mutter sieht einer Greisin gleich und hat nichts Madonnenartiges.

Ueberhaupt stellt Dürer Maria nicht so jugendlich dar, wie sie nach der Legende, nach den Verhältnissen des Morgenlandes und den diesen entsprechenden Darstellungen mancher italienischer Maler bei der Verkündigung u. s. w. gewesen ist. Bei ihm ist sie durchgängig eine vollkommen herangereifte Jungfrau und schon bei der Flucht nach Aegypten eine stattliche, behäbige Frau und Mutter. (Schluß folgt.)

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

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

Mr. 9.

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. 8. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

1890.

Die religiösen Bilder für die Kinder und das Haus.

(Fortsetzung.)

Selbst der Protestant Schnorr von Carolsfeld bemerkt: „Die Feststellung gewisser plastischer Mittel kann nur als ein Gewinn betrachtet werden, weil Verständlichkeit und Deutlichkeit derselben durch die althergebrachte Geltung bedingt wird. Hier ist die Ueberlieferung maßgebend. Das Talent wird übrigens, abgesehen von dem unerschöpflichen Reichthum des Stoffes, der stets nie Dagewesenes übrig läßt, nie gehindert werden, in der Art und Weise der Anwendung alter Mittel immer Neues zu schaffen und die Besorgniß vor Wiederholung und starrer Abschließung erscheint unbegründet.“

Doch es ist Zeit, daß wir nach diesen prinzipiellen Erörterungen zu unserem engeren Thema kommen. Wir haben im besondern zu handeln von den religiösen Bildern für das Haus und für die Kinder. Da möchte es zunächst scheinen, als ob von der obigen hohen Veranschlagung der Bedeutung der bildenden Kunst und von dem Ernst der eben dargelegten Verpflichtungen starke Abstriche zu machen seien. Untersuchen wir, ob und in welchem Maße dies zutrefte. Daß dem religiösen Bild für die Hand des Kindes, für die Wand des Wohnhauses nicht dieselbe Wichtigkeit zukommt, wie dem Altarbild, wie dem Bild für das Gotteshaus, das ist ja zum voraus klar; ebenso, daß an das letztere strengere Anforderungen zu stellen sind, als an das erstere. Der Irrthum beginnt da, wo man über dem Kirchenbild das andere ganz übersieht oder unterschätzt, es für ein reines Adiaphoron ansieht und für dasselbe bindende Normen überhaupt nicht mehr anerkennen will.

„Bloß für Kinder,“ „bloß für das Haus“ — das ist oft die Formel, in welcher man von diesen Bildern redet. Wie unvernünftig ist aber dieses „bloß“, wenn es auf etwas völlig Gleichgültiges oder Unwichtiges hinweisen will. Die Kirche ist nicht gewohnt, mit einem despecterlichen „nur“ vom Kind und vom Volk sprechen. Und man sage auch nicht: es ist ja nur ein Bild. Man vergegenwärtige sich einmal, wie viel ein solches Bild, und sei es auch klein und repräsentiere es auch einen sehr geringen materiellen Werth, für Kind und Volk wirken kann und wird, und man wird ernster davon denken und reden.

Wiseman warnt in seinem schönen Aufsatz über die minderen Gebräuche und Kirchenandachten *) davor, die Bedeutung des Kleinen und Einzelnen für das geistige Leben des Menschen zu unterschätzen. Er zieht zur Illustration das zarte Bild von der Pflanze bei. „Ihr Lebensprinzip erfordert viel mehr Dinge, als du erfassen oder nur ahnen kannst — winzige, unmerkliche, atomische Dinge, welche dem schärfsten Auge entgehen. Du weißt nicht, was sie von den Thautropfen, welche am Morgen auf ihren Blättern glänzen, einsaugt, was ihr das reine Quellwasser nicht geben kann; du weißt nicht, welche gesunde Stoffe sie sogar von der Dunkelheit einsaugt, in welche sie manchmal gehüllt ist; du weißt nicht, welche Erfrischung sie aus dem Froste zieht, der im Winter mit Scheinblüthen ihre entblößten Zweige bekleidet; du weißt nicht, welchen Grad von Bereicherung sie von dem verwelkenden Grase, ja sogar von den Insekten, welche an den Wurzeln stecken, empfängt. Die zufällige

*) Abhandlungen über vermischte Gegenstände Bd. I, S. 402 f.

Beimischung von Lehm und Sand, oder anderer Mineralien im Boden, in welchem sie wurzelt, kann ihren Lebenskräften eine eigene Quelle der Erhaltung und des Wachstums bieten. Nehrlich nun kann auch das geistige Leben erhalten und gefördert werden. Die vielen geringeren Verwaltungen der Gnade, welche uns kleinlich und von sehr untergeordneter Wichtigkeit scheinen, haben in ihm ihren Werth und ihre Wirkungen, welche jetzt unserer Kenntniß entgehen, aber eines Tags in ihrem wahren Lichte erscheinen werden.“ Das darf man wohl auch bezüglich der religiösen Bilder im Auge behalten. Der Einfluß derselben entzieht sich zwar der genauen Kontrolle, doch nicht aller Wahrnehmung und Beobachtung.

Dogma und Sittenlehre, heilige Schrift und Predigt, Liturgie und Andachtsübung, betrachtendes und mündliches Gebet, kurz das ganze christliche Leben führt jeden Christen mit innerer Nothwendigkeit dazu, daß er, entsprechend seiner sinnlich-geistigen Natur, sich in seiner Seele ein leibhaftiges Bild, eine konkrete Vorstellung von der Person Jesu, von Gott, von der heiligsten Jungfrau, von den Thatfachen unserer Erlösung forme und entwerfe; Glaube und Phantasie zeichnen und malen ihm diese Bilder. Gewiß sind diese Ideenbilder nichts Gleichgültiges oder Unwesentliches im ganzen geistigen und christlichen Leben des einzelnen; auch hier hängt das Bild aufs engste zusammen mit der Bildung, mit der christlichen Aus- und Durchbildung des einzelnen; es ist der Exponent derselben, es wirkt auf sie wieder zurück; es modelirt sich um so lebenswahrer heraus, je heller die Glaubenserkenntniß wird, je reicher die innere Erfahrung; es schwebt der betenden und betrachtenden Seele vor; es bildet das Altarbild im innern Santuarium; je mehr Denken, Wollen, Thun und Beten Eins wird, um so mehr sind diese heiligen Bilder die unzertrennlichen Begleiter der Seele. Nun ist unzweifelhaft, daß religiöse Darstellungen auf die Art und Gestalt dieser Innenbilder, die jeder Christ in seiner Seele birgt, in der Regel, namentlich beim Volk und Kind, großen Einfluß üben werden; von da werden Züge, Farben und Formen in die Ideenbilder herüberkommen. Damit ist

guten Bildern eine reiche Gelegenheit erschlossen, segensreich zu wirken, schlechten eine verderbliche Möglichkeit, viel zu schaden. Fromme, dem Glauben ganz konforme religiöse Darstellungen werden in den Geist und in die Seele von Hunderten übergehen, werden ihren Glaubensdarstellungen zu Kristallisationspunkten und Haltpunkten dienen, werden dem innern Gottesdienst und der Andacht zur Förderung gereichen; schlechte, unwahre, dem Glauben widerstreitende werden nur zu leicht das Glaubensbewußtsein trüben und verderben, die Andacht antränkeln und schädigen. Man erwäge diesen Punkt, wie seine Wichtigkeit es verdient, und man wird nicht mehr geneigt sein, die Frage der religiösen Bilder für Kind und Haus zu leicht nehmen.

Wir nehmen hier mit wahrer Freude einige Sätze aus den überaus schönen und verständigen Ausführungen des Protestanten Schnorr von Carolsfeld in seinen Betrachtungen über den Beruf und die Mittel der bildenden Künste auf (Einleitung zu seiner Bilderbibel, Leipzig, Wiegand). „Am deutlichsten,“ sagt er, „erkennen wir die Anlage zum Verständniß der Kunst am Kinde. Dieses versteht die Sprache derselben in seinem rein natürlichen Zustand besser, als so viele, welche zwar herangewachsen, aber wenigstens nach dieser Seite hin ungebildet sind. Das Kind betrachtet seine Bilder ohne jene Mäckeleyen, durch die der trocken gewordene Verstandsmensch sich selbst die Freude an denselben verkümmert. Die Bilder sind ihm Gedanken, die sich ihm verständlich mittheilen, die es zur Theilnahme, zur Mitwirkung anregen und es beleben. Die Wirkung der Kunst auf das Kind ist eine unermessliche und beginnt ihre erziehende Kraft zu üben, ehe Mittheilungen durch Vermittlung einer andern Sprache auch nur möglich sind. . . . Es handelt sich hier um wirkliche Aneignung einer dem Kind gleichsam leihweise gewährten Begabung, die Sprache der Kunst zu verstehen, wie manche schöne Gottesgabe in der Art eines edlen Instinkts den armen Menschen zur Aushilfe gewährt ist und nur kraft eines bewußten Verlangens und Ausstrebens der Hände nach oben als wirkliches Eigenthum erworben werden kann. Unter den

mancherlei Pflegerinnen und Erzieherinnen der sich entwickelnden Menschheit gebührt der Kunst gewiß auch eine Stelle.“

Welche Bedeutung kommt insbesondere noch den christlichen Bildern für die Wohn- und Schlafzimmer der Familie zu! Wie vererbt sich mit ihnen und einer halbwegs normalen und geordneten Familie das ganze häusliche Leben mit seinen fröhlichen und trüben Stunden! Das Kreuzifix, die Heiligenbilder an der Wand stellen den Hausaltar dar für das gemeinsame Familiengebet; sie sind die ersten Hilfsmittel für die religiöse Instruktion der Kinder; von ihnen liest das Auge des erst halbbewußten Kindes die ersten Ahnungen des Göttlichen ab; sie sind die Hüter und Wächter der Hausordnung und der Hauszucht; sie weisen die Freude, sie halten aufrecht im Unglück, sie trösten in Noth. Wie ganz anders aber wird nach allen diesen Seiten hin ein Bild wirken, wenn es seiner hohen Bestimmung entspricht, als wenn es ein heiliges Objekt nur karikiert wiedergibt und dem Spott näher liegt als der Andacht.

Welche stille Predigten hält ein würdiges Kreuzifixbild im Kreise einer Familie, deren Herzen noch christlich empfinden; wie ernst schaut es herein in Glück und Freude, wie mildtröstlich ins Unglück der Familie; das edle Madonnenbild ist das Idealbild der Mutterliebe und Mutterforge, ein Hort der Keuschheit, reiner Gedanken und Empfindungen; die Heiligen in ihrer majestätischen Haltung erscheinen wie Gäste der Familie aus einer andern und bessern Welt; dort das Bild des Kreuzträgers kann kein Glied der Familie ohne ernste Gedanken betrachten; es hing über dem Bett des Vaters und war ihm Trost, Predigt, Vorbild bis zu seinem seligen Hinscheiden; und diese Grablegung hier? ach sie ist so recht ein kostbares Familienstück geworden, nachdem wieder und wieder in Thränen das Auge der Eltern auf ihr geruht, die kurz nach einander mehrere Kinder verloren. An diesem Bilde des barmherzigen Samariters wurde den Kindern gelehrt, was Mitleid und Erbarmen ist, und an jene Darstellung der hl. Elisabeth knüpft sich eine Reihe von Wohlthaten gegen Arme und Kranke an, die ohne sie nicht, oder nicht in so reiner Absicht gespendet worden wären.

Nein, denket nicht gering von den religiösen Bildern an den Wänden des Wohnhauses; ihr kennet ihre Geschichte nicht; ihr wisset nicht, wie innig sie mit der ganzen Familie verwachsen sind, in welcher Beziehung sie zu wichtigen Vorkommnissen im Familienkreis stehen, welche ehrwürdige Patina von Erfahrungen sich auf sie gelegt hat, wie sie sich schon als Beihilfe und Medien der Gnade, im eigentlichen Sinne als Gnadenbilder bewährt haben. Der Kulturhistoriker aber mag zu berechnen suchen, in welchem Grade wahrhaft gute und schöne Bilder den künstlerischen Sinn einer Familie, des Volkes anregen, hegen und nähren; er wird hier allein noch, nachdem die moderne Kunst der Volksseele sich entfremdet hat, frische und starke Wurzeln der Kunst im Boden des Volkslebens finden. (Schluß folgt.)

Der Hirsauer Bilderfries.

Von Stadtpfarrer Eugen Repler in Freudenstadt.

Siebenter und letzter Brief.

Wenn ich diesmal länger als gewöhnlich mit der Antwort gezögert, so geschah es gewiß nicht aus Verlegenheit — meine Fäden waren ja gesponnen und brauchten nur noch in einen Knoten verschlungen zu werden —, vielmehr um Ihnen Gelegenheit zu geben, die Einwände selbst noch einmal reiflich zu überlegen, mit denen Sie mein Gespinnst durchschneiden zu haben meinten. Haben Sie dieses inzwischen gethan, so sind Sie hoffentlich selbst darauf gekommen, daß das Messer in Ihrer Hand ohne Hest und ohne Klinge war. Nun zu Ihren Behauptungen! — Zwar geben Sie zu, daß meine Erklärung insofern sachlicher sei als die früheren, weil sie auf die Quellen zurückgehe, aus denen die Hirsauer selber geschöpft. Aber anstatt hieraus den Schluß zu ziehen, daß folglich was ich sage wahr oder doch unter den gegebenen Umständen noch am annehmbarsten sei, ziehen Sie das mit der einen Hand Eingräumte sogleich mit der andern weg mit dem Bemerkten: „So mannigfaltig, vieldeutig und mitunter sich gar widersprechend sei der von mir festgestellte Sinn — was ich gelegentlich selbst eingestehet, trotzdem ich diese Sinnbilder

feststehende und sich gleich bleibende genannt habe —, daß man jetzt erst recht nicht wisse, was sie heißen und vollends nicht, was sie an diesem Orte heißen sollen. Um der Lokalbedeutung näher zu treten, müßte man vor allem den verschwundenen Thurm mit seinem Bildersfries zu Rathe ziehen können; bis dahin bleibe nichts übrig, als zu sagen: Ich weiß, daß ich nichts weiß! Anstatt Licht zu schaffen habe meine Erklärung nur bewirkt, daß man sich in Zukunft alles Mögliche unter diesen Bildwerken denken werde.“

„Trotzdem ich diese Sinnbilder feststehende und gleichbleibende genannt habe!“ Aber ist denn „feststehend“ und „verschiedene Bedeutungen umfassend“ ein Widerspruch? Daß die Symbole meist mehrere Vergleichungspunkte bieten, folglich nicht nur eine, sondern mehrere Wahrheiten, bezw. verschiedene Seiten einer Wahrheit sinnbilden, haben wir gesehen. Aber bei den durch sie versinnbildeten Wahrheiten bleibt es und die mit jenen verbundenen Bedeutungen sind im Alleinbesitz für immer. Es ist meine Schuld nicht, wenn Sie dieses nicht begreifen, wenn Sie es aus dem Bisherigen sich nicht zurechtlegen können; alles dreht sich darum! — Um uns noch einmal die Vielseitigkeit des Ziegenymbols vorzustellen: Die Ziege bedeutet Gott und Christus, der über die Seinigen wacht, der Herz und Nieren erforscht, der von den guten Werken der Auserwählten sich nährt — der Auserwählten, welche in den Bergeshöhen versinnbildet sind, auf denen die Ziege weidet; der als Richter die guten Werke belohnt, der, als er Mensch ward, obwohl sündenlos, den Schein der Sünde auf sich genommen (hier spielt die Doppelseitigkeit der Gais herein, die im alten Testament ein reines Thier, doch auch an der Anrüchigkeit des Böckes Theil hat). Mehr subjektiv gewendet erzählt dasselbe Sinnbild von dem Leben des Glaubens: der Höhenbrang der Ziege wird bezogen auf den himmlischen Sinn; ihre Weideplätze sind die *prata ardua Scripturarum*; das Abweiden selbst bedeutet den *sublimis pastus contemplationis*; ihre sprichwörtliche Sehhschärfe, wozu noch der Umstand kommt, daß aus den Eingeweiden der

Ziege angeblich ein Mittel gegen Blindheit gewonnen wurde, bezeichnet die Beschaulichkeit; ihre zwei stahlharten Hörner erinnern an die Betrachtung des göttlichen Gesetzes in den zwei Testamenten und an seine Erfüllung in den zwei Geboten der Liebe, sowie an die überirdische Stärke und Sicherheit des Gerechten. Hier gibt es gewiß allerhand zu denken, nicht wahr? Ja, aber doch nichts Willkürliches; diese Grundlinien stehen unverrückbar fest. Sie finden dieselben in allen Bearbeitungen des Physiologus von Spanien bis Island und in allen Bestiarien fast gleichlautend wieder. Drum „behielten die Alten (sagt Lessing) eine sinnliche Vorstellung, welche ein ideales Wesen einmal erhalten hatte, getreulich bei. Denn ob dergleichen Vorstellungen schon willkürlich sind und jeder gleiches Recht hätte, sie so oder anders anzunehmen, so hielten es dennoch die Alten (und noch mehr das Mittelalter!) für gut und nothwendig, daß sich der Spätere dieses Rechtes beuge und dem ersten Erfinder folge. Die Ursache ist klar. Ohne diese allgemeine Einförmigkeit ist keine allgemeine Erkennbarkeit möglich.“

Und bei solcher Bestimmtheit und Beständigkeit sollte ich doch nicht auf ein romanisches Bildwerk hinweisen und sagen dürfen: das bedeutet es? Nein, erwidern Sie, denn dies ist durch die Vieldeutigkeit ausgeschlossen. Ein Bildwerk kann doch nicht am gleichen Ort Mehreres bedeuten. — Warum denn nicht? Unsere Mönche hatten im Hieronymus gelesen: *Jam vero sacrae litterae, dum hircos haedosque immolandos monent, nequitiam omnemque libidinem jugulandam indicant.* Außerdem wußten sie vielleicht etwas von der Lehre, die Theodoret an das Böckensymbol knüpft: *Vult enim benignus Dominus, ut non modo justos, sed etiam peccatores studio et cura complectamur: konnten sie sich nun nicht durch die Böcke an ihrem Thurm bald an das eine, bald an das andere erinnern lassen? Konnten sie nicht auch, je nachdem sie gerade aufgelegt waren, in diesem Bild heute die geistige Hinopferung ihrer selbst und morgen wieder denjenigen erkennen, der sich für uns alle geopfert? Was hinderte, in zweien dieser Böcke Christum nach seiner leidenden und nach*

seiner leidensunfähigen Natur dargestellt zu sehen, wenn nicht gar (mit Bruno von Asti) Christum und den Antichrist? Ein Wort in seiner scharfen Umgrenzung hat nur einerlei Sinn, obschon uns dieser Sinn auch nicht in jedem Fall gleich anmutet, einfach weil er uns nicht in jedem Fall gleich gestimmt findet: die Allegorie dagegen hat einen weiten Mantel und ist biegsam genug, um sich zu dem Subjekt herabzulassen und in ihm die seiner augenblicklichen Verfassung entsprechenden Gedanken und Gefühle anzuregen, natürlich innerhalb der jeweils gesteckten Grenzen.

Wenn ich mir aber (werden Sie sagen) unter Einem Sinnbild Verschiedenes denken kann, so kann ich mir doch nicht Widersprechendes denken. Wie nun, wenn sich widersprechende Züge in einer Bilderreihe finden? — Dann ist das, was in die Gedankenreihe nicht paßt, einfach als nicht vorhanden zu betrachten. Wenn daher der Vock, wie ich bewiesen, nicht bloß die Sinnlichkeit, sondern auch Ueberwindung der Sinnlichkeit bedeutet, so mußten wir hier diese zweite Bedeutung als die passende setzen, die erste bei Seite lassen, nach dem Grundsatz, daß das Einzelne stets aus dem Zusammenhang heraus erklärt werden muß. — Nun, ein Zusammenhang herrscht in unserem Bilderries. Sie werden dieses schon bei Besprechung der verschiedenen Seiten jedes Symbols gemerkt haben und werden es noch deutlicher merken, wenn wir die Symbole als ganze gegen einander halten, und vollends deutlich, wenn wir die Probe machen, wie das Ergebnis unserer ganz unabhängigen Untersuchung zu dem von Ihnen vermuteten Programm des Mönchtums stimmt. Ich hoffe, es wird Ihnen dann sein, wie wenn bei einer Rechnung die Probe herauskommt. Sie erinnern sich, daß wir in den Löwen, welche die Ecke des Thurmes halten, die starke Verfassung verkörpert gefunden, welche das Kloster von seinen Stiftern erhalten hat; denn die Löwen sind von jeher Sinnbilder der Stärke und der Autorität. Sie werden einsehen, daß von dieser Stärke des Ganzen nur ein Schritt ist und zwar ein notwendiger zu der Seelenkraft des Einzelnen, wie sie sich uns in den drei tragenden Mönchen und ihrer individuellen, nicht bloß typischen,

Haltung ausprägte: zu jener Anspannung aller Kräfte im Dienste des Gehorsams, welche ein Grundgesetz des Mönchtums ist. Mit dieser Unterwerfung des Willens unter die Regel hängt unmittelbar zusammen die Ueberwindung der Sinnlichkeit. „Meistert die unmordentlichen Regungen, diese Leidenschaften, die schwerer zu bändigen sind als die Thiere des Waldes; das Kloster ist die Stätte der Abtödtung! Da wird das Fleisch unterjocht, damit der Geist desto freier werde.“ So lautet der stummberedete Sprache der Vockfiguren (Worte aus einer Klosterrede Bossuets). Wo die Sinnlichkeit mit größter Strenge unterjocht wird, da entfaltet der Geist seine größte Kraft, da erhebt er sich frei in die Himmelsräume der Betrachtung, da taucht er unverdrossen hinab in die Tiefen der Gelehrsamkeit, welche die Jungfrau neben dem Rade veranschaulicht. Aber auch das Umgekehrte ist der Fall. Die Pflege der Künste und Wissenschaften ist ein Hauptmittel zur Förderung des Tugendlebens (auch studirten, wie Dom Mabillon, der ausgezeichnete Mönch des 17. Jahrhunderts feststellt, die Mönche nicht, um Gelehrte zu werden, sondern um sich für die Uebung der religiösen Tugenden fähiger zu machen), und Gebet und Betrachtung helfen gar wirksam zur Ueberwindung der Sinnlichkeit. „Präget die Worte der heiligen Schrift eurem Gedächtnisse und Herzen ein und überdenket sie fortwährend unter demüthigem Flehen um die Gnade eines wahren Verständnisses, damit euer Wandel Gott wohlgefällig sei“, so rief die Steingais als Vertreterin „der erhabenen Weide der Betrachtung“ jedem, welcher aufmerkte, zu. Doch nicht aus Gründen, wie sie den alten Philosophen eigen waren, soll der Mensch (und vollends der Mönch) das Laster fliehen und die Tugend üben, sondern aus höheren Beweggründen, die auf seinem Verhältniß zu Gott und auf seiner ewigen Bestimmung beruhen. „Lasset uns entsagen der Gottlosigkeit und den weltlichen Lüsten und sittsam, gerecht und gottselig leben in dieser Welt, indem wir erwarten die selige Hoffnung und die Ankunft der Herrlichkeit des großen Gottes unseres Herrn Jesu Christi“ (Tit. 2, 12. 13): solches lehrten die Bilder der Gais und

der Böcke, insofern erstere auch auf den Welturrichter gedeutet wurde, letztere auf unser Vorbild in der Selbstaufopferung auf Jesus hinweisen.

Wollen Sie nun wissen, wie sich all das zum wirklichen Programm des Mönchtums verhält, so lesen Sie vor allem was Montalembert (2. B., S. 49) von diesem sagt: „Man sieht in dem Programm, daß St. Benedikt auf zwei Grundsätze dringt, nämlich Arbeit und Gehorsam. Diese bilden in der That die beiden Grundsäulen seines Werkes, sie sind der leitende Faden durch die 72 Kapitel der Regel. Benedikt will nicht, daß seine Ordensleute auf die innerliche Arbeit, auf die Seelenthätigkeit, die sich selber zum Gegenstand hat, beschränkt seien, er verpflichtet sie streng zu äußerlicher Arbeit, sei es Handarbeit oder literarische Thätigkeit“. Ist es nun Zufall, wenn gerade dieses doppelte Joch der freiwilligen Arbeit und des freiwilligen Gehorsams — der nach St. Benedikt selbst eine Arbeit ist, „obedientiae labor“ — unter Einem Bild, unter dem der Eisenenträger dargestellt wird und wenn dieses Bild auf jeder der bilbergeschmückten Seiten sich wiederholt? Nach St. Benedikt kann der Ordensmann „Herz und Leib bereiten für den Kampf unter dem Gesetz des heiligen Gehorsams“, aber er kann es nur unter dem Beistand von oben, „und wo unsere natürlichen Kräfte dazu unvernünftig sind, müssen wir zum Herrn flehen um die Hilfe seiner Gnade“. Wie der Riese Antäus immer wieder seine Kraft erneuerte, indem er die Mutter Erde berührte, so fand der Mönch, indem er in Gebet und Betrachtung den Himmel berührte, immer wieder Kraft zu dem doppelten Opfer seiner selbst: „daß die Seele durch Erhebung über den Eigenwillen und über die Leidenschaften sich vollkommen in Gott befestigen könne“, wie der heilige Benedikt sich ausdrückt. Auch der Hinweis auf das Ziel, das den Pilger begeistert, fehlt weder in der Regel noch im Prolog, z. B.: „Unsere Lenden umgürtet mit dem Glauben und der Kraft vollbrachter Tugendwerke, wandeln wir an der Hand des Evangeliums seine Wege, damit wir würdig werden, Ihn, der uns berufen, zu schauen

in seinem Reiche“ (Montal. a. a. O.). Ist es nun Zufall, wenn uns gerade diese Züge (daneben auch die Bedeutung der Klöster als Arbeitsstätten und als Lichtherbe) auf unserem Bilderfries deutlich entgegentreten? Nein, einen so absonderlichen Zufall gibt es nicht! Welch ein Ungefähr, wenn von ungefähr diese Figuren in den Bestiarien eben das bedeuten würden, was wir finden, daß sie als Aufschrift über dem Hirsauer Kloster bedeuten müssen! oder wenn nur von ungefähr der heilige Ordensstifter sein Programm gerade so verfaßt hätte, als wäre es in Rücksicht auf diese Bilderreihe verfaßt worden! Nein, das Ungefähr ist so übereinstimmend nicht, und ich kann ohne Eitelkeit behaupten, daß folglich meine Deutung, so sehr es auch nur meine Deutung ist, so wenig Glaubwürdigkeit ihr auch durch mein Ansehen zuwachsen kann, dennoch so gut erwiesen ist, als immer etwas von dieser Art erwiesen werden kann.

Scheuchen Sie also, ich bitte, den zerstörten Thurm nicht aus seiner Grabesruhe! Was auch sein Fries enthalten haben mag, er widersprach sicherlich seinem Genossen nicht: sie waren treue Brüder! — Sollte Ihre Einladung ad Calendas graecas nicht am Ende nur ein Scheinmanöver sein, um Ihren Rückzug zu decken? Wenigstens sind Sie sonst nicht so vorsichtig und haben z. B. als Sie zu den dürftigen Ueberresten von Cicero de Republica Ihren Senf gaben, auch nicht gewartet, bis der ganze Text wiederhergestellt war!

Der Ihrige, wie immer.

Das neue Krankenhaus der barmherzigen Schwestern in Stuttgart.

Am 21. Juni wurde in der Residenzstadt in Anwesenheit der Königin ein Bau eröffnet und seiner Bestimmung übergeben, welcher nicht spezifisch kirchlich ist, dessen aber dennoch in diesen Blättern Erwähnung geschehen darf, einmal wegen seines künstlerischen Charakters, sodann weil er im Dienst der christlichen Caritas steht. Die Spenden der Katholiken und Protestanten, die reichen Gaben des Königshauses und des Abels und die Pienige der Armen sind zusammengeschlossen und haben den Bau ermöglicht, dessen Kosten mit Einrechnung des Bauplatzes und des 4½ Morgen großen, schönen Gartens rund eine

halbe Million betragen. Nun ragt er in bester Lage, nahe der Vorstadt Heselach und ihrer romanischen Kirche, so stattlich auf, daß nicht bloß Uebelwollenden, sondern selbst manchen Gutgefinnten die Anlage fast zu großartig erscheinen wollte. Wenn man aber die Veranlagung auf 60—70 Kranke für zu hoch gegriffen ansah, so haben schon die ersten Wochen nach der Eröffnung das Irrtümliche dieser Auffassung nachgewiesen und eher die Furcht künftigen Platzmangels nahegelegt. Wenn somit an den Dimensionen nichts reduziert werden konnte, so wäre nur noch möglich, die künstlerische Haltung und Gestaltung des Baues zu bemängeln. Aber dahin lautende kritische Stimmen müssen verstummen angesichts der Thatsache, die kein verständig und gewissenhaft Prüfender in Abrede ziehen wird, daß nirgends am Bau oder im Bau Luxus getrieben ist. Hoffentlich belegt man nicht schon die kunstgerechte Veranlagung desselben mit diesem Namen. Wir sind zum Glück doch allmählich so weit, daß man selbst bei einem Privathaus auf allen künstlerischen Charakter nicht mehr verzichten möchte. Hier wird man das Streben nach einem solchen umso weniger tabeln dürfen, als es überall sich innerhalb der festen Linien der Zweckmäßigkeit und des Bedürfnisses hält, sich nirgends vorbrängt und nirgends in Effekthascherei und Ornamentenverschwendung umschlägt. Die Zweckmäßigkeit war hier Grundgesetz und oberste Bauherrin; wenn bei völliger Unterordnung unter sie noch ein völlig künstlerisches Architekturbild zu Stande kam, so hat sich darin die Meisterschaft des Architekten, des Professors Reinhardt in Stuttgart, erprobt. In der That verleihen die strengen Formen der deutschen Frührenaissance, der Verzicht auf alle entbehrliche Dekoration, die mächtige, übrigens auch in erster Linie durch das Bedürfnis bedingte Gliederung dem Bau eine imponirende Monumentalität und eine architektonische Stimmung, die mit seinem Zwecke in vollem Einklang steht; er macht einen ernsten Eindruck, aber er entspricht bekwegener besser der christlichen Anschauung von Schmerz und Krankheit, als manche moderne Krankenhausbauten, die mit ihrem leichtfertigen Dekorationspiel die Majestät des Schmerzes und Leidens beleidigen. Daß die beiden Flankenbauten sich hinten ins Oktogon bilden, ist ebenfalls nicht etwa eine originelle Idee des Architekten, welche Erhöhung des malerischen Eindruckes bezweckt, sondern führt sich auf ärztliche Zweckmäßigkeitsgründe zurück, welche oktogone Krankensäle statt quadratischer empfehlen. Vom Mittelbau läuft nach dem Garten hin die

(leider kleine und der Sakristei entbehrende) Kapelle aus, mit runder Altarabstis; es entspricht durchaus dem Bedürfnis, daß die Empore an den beiden Seiten sich bis zum Chörchen fortsetzt und daß die Kapelle von zwei Stockwerken aus zugänglich ist. In die Chornische malte Professor Kolb den Heiland als Zusucht der Kranken. Das Altärchen ist klein und nur mit einem Tabernakel ausgestattet. Als Altarbild dient eine große marmorne Pieta von Bildhauer Kopf in Rom, ein bedeutendes Werk, nur in Folge der für den Platz nicht günstigen Anlage und Dimensionen nicht ganz richtig postiert. Wir sehen davon ab, von dem Bau eine Detailbeschreibung oder Abbildung zu geben, weil jeder von der Vorderansicht wenigstens sich auf wohlfeile Weise und zugleich durch ein gutes Werk ein Bild verschaffen kann, dadurch nämlich, daß er von der letzten, eben ausgeschriebenen Ziehung zu Gunsten des Krankenhauses sich ein Loos um 1 M. erwirbt.

Dagegen geben wir auf der Beilage ein Abbild der über dem Portal postierten mehr als lebensgroßen steinernen Madonna, welche eine gewiß edle und rührende Stiftung des Vereins für Förderung der Kunst in Stuttgart ist. Die Statue ist das Werk des Bildhauers Kösch in Stuttgart. Zu loben ist an ihr, daß die modern-realistische Behandlung zu ihrem Recht zu kommen weiß, ohne daß der traditionelle Typus verlernt oder verleugnet wird. Die mit ziemlich starken Gewandmassen arbeitende Drapierung ist reich darauf bedacht, der Figur die für ihre Größe und ihren Standort nötige Breiteentfaltung zu geben. Die Haltung ist würdig und verbindet glücklich Bewegtheit mit Ruhe. Hoher Ernst thront auf dem Antlitz der Madonna; wenn in der Abbildung ein etwas ällicher, kummerhafter Zug sich heimischt, so entspricht das der Wirklichkeit nicht, sondern es ist eine mißliche Schattenbeigabe der photographischen Aufnahme. Auch das heilige Kind zeigt auf seinem kleinen Antlitz ernste Hoheit; es schaut weit hinaus ins Land und segnet mit hoch erhobener Hand. Nur eine zarte und liebliche Geste mildert etwas die feierliche und majestätische Haltung beider; die Mutter hält das andere Armchen des Kindes und drückt es sanft und innig an ihre Brust. Maria trägt eine Krone; der aus vergoldeter Bronze hergestellte Heiligenschein über ihrem und des Kindes Haupt fehlt auf der Copie, welche nach dem Modell gefertigt werden mußte. Die schöne Gabe des interkonfessionellen Kunstvereins, der unter dem Protectorat des Prinzen Weimar steht, gereicht dem

Haus und der ganzen Umgegend zur Zierde; nach ihr erhielt das Krankenhaus den Namen Marienspital. Möge die herrliche Statue der heiligen Mutter mit dem göttlichen Kind viele leiblich und geistig Kranke und Hilfsbedürftige nach der Quelle wahren Heiles und Trostes weisen!

Albrecht Dürer,

ein Vorbild für unsere Zeit.

Von Stadtpfarrer Fuhrmans in Geislingen.

(Schluß.)

3.

Es ist vielleicht aufgefallen, daß die bisher angestellten Untersuchungen über das künstlerische Schaffen Albrecht Dürers sich nur auf seine Kunstwerke und nicht auf seine Schriften stützen. Der Grund liegt darin, daß seine Schriften — wenigstens soweit sie bis jetzt veröffentlicht sind *) — eine einheitliche, feste Anschauung über Kunst und künstlerisches Wirken nicht enthalten. In denselben ist eine hohe Verehrung der altgriechischen Kunst ausgesprochen, die jedenfalls weit mehr aus der Begeisterung der humanistischen Kreise jener Zeit, in welcher Dürer viel verkehrte, als aus genauer Kenntniß jener Kunst hervorgieng. Der Meister sagt einmal:

„Plinius schreibt, daß die alten Maler und Bildhauer, als Apelles, Protogenes und die anderen gar kunstvoll beschrieben haben, wie man ein wohlgestaltetes Gliedmaß der Menschen machen soll. Nun ist es wohl möglich, daß solche edle Bücher im Anfange der Kirche unterdrückt und ausgetilgt worden seien um der Abgöttereii willen. . . Sollte dem also gewesen sein, und wäre ich zu derselben Zeit zugegen gewesen, so hätte ich gesprochen: O lieben heiligen Herren und Väter, um der Bösen willen wollet die edle erfundene Kunst, die da durch große Mühe und Arbeit zusammengebracht ist, nicht so jämmerlich unterdrücken und gar tödten, denn die Kunst ist groß und schwer und wir mögen und wollen sie lieber mit großen Ehren in das Lob Gottes wenden; denn in gleicher Weise wie sie die schönste Gestalt eines Menschen ihrem Abgott Apollo zugemessen haben, also wollen wir dieselben Maße brauchen zu Christo dem Herrn, der der schönste aller Welt ist; und wie sie Venus als das schönste Weib gebildet haben, also wollen wir dieselbe zierliche Gestalt in keuscher Weise beilegen der allerreinsten Jungfrau Maria, der Mutter Gottes; und aus dem Herkules wollen

*) Außer der Proportionslehre, welche oft gedruckt ist und viele theoretische Bemerkungen über Kunst u. dergl. enthält, wären hier besonders zu berücksichtigen ein Folioband von Dürers Hand auf der Stadtbibliothek zu Nürnberg, einer in der Kgl. Bibliothek zu Dresden und vier Bände in der Bibliothek des britischen Museums zu London.

wir den Samsou machen, desgleichen wollen wir mit den andern allen thun.“ (Thausing a. a. O. S. 519.)

Diese alte verlorene Kunst ist nun nach Dürers Ansicht wieder erweckt worden durch die „Wälschen“ in der Renaissance, der er auch viel Beifall zollt. Insbesondere wollte er ausdrücklich, wie er Willibald Pirckheimer schrieb, in der Vorrede seiner Proportionslehre, die er selbst nicht mehr herausgeben konnte, hervorgehoben wissen, „daß er die Wälschen sehr lobe in ihren nackten Bildern und zumal in der Perspektive“. Die Schönheit begrifflich zu bestimmen, will Albrecht Dürer nicht wagen.

„Die Schönheit, was das ist, weiß ich nicht, wiewohl sie vielen Dingen anhängt. Wollen wir sie in unser Werk bringen, so kommt uns das gar schwer an; müssen das weit zusammentragen und sonderlich in der menschlichen Gestalt durch alle Gliedmaßen vorn und hinten. Man durchsucht oft zwei- oder dreihundert Menschen, daß man kaum eines oder zwei schöner Dinge an ihnen findet, die zu brauchen sind. Darum thut es noth, so du ein gutes Bild machen willst, daß du von etlichen das Haupt nimmest, von andern die Brust, Arme, Beine, Hände und Füße u. s. w.“ (Zahrb. f. Kunstwissenschaft I, 8—9.)

Wie er hier empfiehlt, das Bild eines Menschen nach dem Leben zu machen, so rath er überhaupt der Natur zu folgen, „der rechten natürlichen Eigenschaft fleißig anzuhängen“ und „der Natur nichts abzubrechen und ihr nichts Unerträgliches aufzulegen“. Er will damit sagen, daß „man nichts Unmögliches mache, das die Natur nicht leiden kann“. (Proportionsl. III. Fol. T. II^b I u. I^b.) Von dem Künstler verlangt er, er solle die Natur fleißig ansehen, sich ihre Formen und wie sich das Leben in denselben ausdrückt, genau einprägen, so daß sie ein „heimlicher Schatz seines Herzens“ werden; bessere Formen, als Gott seinen Geschöpfen verliehen, könne er doch nicht erfinden. Wer es soweit gebracht, daß er neue Kreaturen schaffen kann aus dem „heimlichen Schatz seines Herzens“, der „hat gut machen, denn er geuht genugsam heraus, was er lange Zeit von außen hineingesammelt hat, — aber gar wenige kommen zu diesem Verständnisse“ (Proportionsl. III Fol. T. III^b. Zahn, Dürers Kunstlehre 1888).

Albrecht Dürer dachte gering von sich und hatte einen großartigen Wissenstrieb. „Ich selbst schätze meine Kunst ganz klein, denn ich weiß, was Mangels ich habe; darum unternehme es ein Jeglicher, solchen meinen Mangel zu bessern nach seinem Vermögen. Wollte Gott, wenn's möglich wäre, daß ich der künftigen Meister Werke und Künste jetzt sehen könnte, deren, die noch nicht geboren sind!“ Er hatte eine hohe Meinung

von der deutschen Malerei, aber die genaue Kenntniß der menschlichen Proportionen und der Perspektive fehle ihr noch. Er ist überzeugt, daß die Malerei „mit der Zeit wie vor Alters ihre Vollkommenheit erlangen könne, denn offenbar ist, daß die deutschen Maler mit ihrer Hand und im Gebrauch der Farben nicht wenig geschickt sind, wiewohl sie bisher an der Kunst der Messung, auch Perspektive und anderen dergleichen Mangel gehabt haben, darum wohl zu hoffen, wo sie die auch erlangen, und also den Brauch und die Kunst mit einander überkommen, sie mit der Zeit keiner andern Nation den Preis vor ihnen lassen werden.“ (Widmung der Proportionsl. an Birkheimer).

Dürer hat ja nicht Unrecht, wenn er der deutschen Malerei mangelhafte Kenntniß der menschlichen Gestalt und der Perspektive vorwirft, aber er übersah, daß sie noch zu seiner Zeit etwas viel Wichtigeres besaß, was sie durch den Geist der Renaissance verlieren mußte und auch verloren hat: die religiöse Tiefe und Innigkeit. Trotz jener Mängel hatte sie herrlich geblüht, ohne letztere Eigenschaften mußte sie dahinsinken. Wenn die deutsche Malerei nur in jenen Rücksichten von der italienischen Renaissance gelernt hätte, so wäre das gewiß von Vortheil gewesen; aber sie nahm die junge, fremde Schwester als Herrin in ihr deutsches Haus und kam so in eine falsche Bahn.

Die Kunstwerke Albrecht Dürers, welche noch der mittelalterlichen Richtung angehören, sind demnach weit geeigneter, den Kunstjünger und -Freund mit dem Geist der Dürerschen Kunst bekannt zu machen, als seine Kunstschriften. Seine Kunstwerke heimehn uns an, fesseln unsern Blick, erfreuen uns bis auf den tiefsten Grund unserer Seele; sie liegen unserer Art näher als die Werke eines Rafaël, wenn letztere auch an geläuterter formeller Schönheit höher stehen. Von Dürers Werken müssen wir sagen: Das ist nur Geist von unserm Geiste. Er ist ein echt deutscher Künstler, und wenn auch die katholische Kirche keine Landesgrenzen kennt, und auch die christliche Kunst nicht an solche gebunden ist, so redet doch jedes Volk seine besondere Sprache und jedem entspricht auch eine besondere Kunstsprache. Unsere deutsche Kunstsprache spricht Albrecht Dürer in seinen religiösen Darstellungen: seine Schönheit ist mehr eine innere als eine äußere, formale, oft nur eine innere; sein Geist dringt tief in den Gehalt seiner Vorwürfe ein; sein reiches Gemüt spricht sich überall aus; das deutsche Haus mit seinen Gemächern, seinem trauten Familienleben; die Freude an der Natur, an Berg und

Meer, Wald und Wiese, kurz was des gläubigen Deutschen Herz anzieht, das zeigen seine Bilder. Er spricht unsere Eigenart klar und fesselnd aus. Darum ist es naturgemäß, daß sich heutzutage die Vorliebe unserer Gebildeten ihm besonders zuwendet. Es liegt darin ein Zeichen innerer Gesundung. Möchte denn sein Geist, wie er sich in seinen echt religiösen Werken ausdrückt, viele fesseln und erfüllen; möchte seine tiefe Auffassung und seine klare, ergreifende Formensprache ihnen zeigen, wonach sie zu streben haben. Wenn sie ihm folgen, werden sie gewiß von unserm Volke verstanden und gewürdigt, und es kann wieder eine Blüte der Malerei bei uns eintreten, die ihren Gehalt schöpft aus dem Jungbrunnen echt religiösen Glaubens und Lebens und sich kleidet in die Formen unserer deutschen Anschauung, die uns von Kindheit an bekannt und theuer sind.

Die Altäre der Heiligkreuzkirche zu Rottweil a. N.

Von Repetent Schnell in Rottweil.

(Fortsetzung.)

Den Hintergrund bildet eine ideale Gebirgslandschaft mit Schlössern und Wäldern, in der goldenen Luft ist das Brustbild von Gott Vater, von welchem Strahlen und der hl. Geist ausgehen. Durch Uebermalung ist es schwer gemacht worden, von der Farbengebung aus auf den Autor des Gemäldes zu schließen. Ebenso verhält es sich mit dem Gemälde auf dem Flügel der Epistelseite, welches die Geburt Christi darstellt. Maria kniet in einem mit weiten Fenster- und Thüröffnungen ausgestatteten Gebäude, in langem blauem Kleide und blauem Mantel, man muß fast sagen „in der Luft“ da. Vor ihr liegt auf dem Saume des Mantels, welcher ein Bündel Heu bedeckt, das nackte Jesuskinblein, den Zeigefinger der linken Hand im Munde. Rechts von ihr steht Joseph in rothem Gewande mit dunkelgrünem Kragen, eine Kerze in der Linken haltend und mit der Rechten auf einen Stab gestützt. Sein Gesicht ist umrahmt von grauem Vollbart und zeigt einen sinnenden ruhigen Ausdruck. Unter der Thüre steht ein Hirte mit gefalteten Händen. Durch die Fensteröffnungen erblickt man die hügeligen Fluren Bethlehems mit drei Burgen und einem See, welcher von drei Bergen umsäumt ist. In der „goldenen“ Luft sind drei Engel, ein Buch haltend, zu welchen zwei Hirten hinauf sehen. Drei Hirten sind theilnahmslos. Die Farbengebung ist ganz die gleiche wie auf dem obengenannten Bilde und ist namentlich das Gewand Marias mit stumpfem Blau über-

strichen worden. Nach Heibeloff sollen die beiden Bilder von Hans Schäußelein sein. Hiegegen spricht jedoch die Stillisierung der Landschaft, der goldene Himmel, die Ruhe und hl. Würde in der Bewegung der Gestalten, der fast männliche Ernst im Gesichte der hl. Jungfrau. All dies weist hin auf die Ulmer Schule und auf die Zeit unmittelbar vor oder bald nach 1500.

4. Der Bartholomäus-Altar

unterscheidet sich von dem Ulrichs-Altare dadurch, daß er außer und hinter den zwei beweglichen Flügeln noch zwei feststehende hat. Das bewegliche Flügelpaar hat auf der Innenseite Reliefs, auf der Außenseite gemalte Scenen aus dem Leben des hl. Bartholomäus, welche sich auf den Flügeln an der Wand fortsetzen.

In der Nische stehen die spätgotischen Statuen des hl. Bartholomäus und der hl. Märtyrer Sergius und Bacchus.

Ueber dem Schrein und den Flügeln ist ein kräftiger Aufsatz von dem aus sechs Fialen emporsteigen mit spätgotischer Rankenförmigkeit und meist in S-Form gebogenen kleineren Fialen. Die zwei Hauptfialen, welche den Raum über der Nische begrenzen, umrahmen eine schöne Renaissance-Statue: St. Georg zu Pferd, mit einem Speere den Drachen durchbohrend. St. Georg trägt Panzer-Rüstung mit hübsch drapiertem Mantel. Diese Sculptur war früher in dem Zepfaltar, welcher in der nämlichen Kapelle stand, fand jedoch wegen ihrer hübschen Ausföhrung Gnade in Heibeloffs Augen und einen Platz im neuen Altar. Der Aufbau ist durch Schreiner Haas und Bildhauer Rotermund um 490 fl. fertiggestellt und von Hütter verguldet worden, welcher 1230 fl. bekam für Vergoldung des ornamentalen Schmuckes und der Figuren. Die Figuren und Flügel sammt Schrein kaufte Heibeloff von Ingenieur Them zu Augsburg um 455 fl. und bezeichnet als Verföhrer der Standbilder Weit Stoß und der Flügel Michael Wohlgemuth.

Ob Weit Stoß diese 3 Figuren fertiggestellt habe, ist höchst fraglich, weil ihnen verschiedene für Stoß charakteristische Merkmale abgehen; vor allem die naturalistische Durchbildung der Köpfe, die lebendige Bewegung und unruhige, zum Theil unklare, knitterige Falten.

Allerdings gehören diese Figuren einer Zeit an, in welcher der Naturalismus entschieden die Herrschaft hatte, aber immerhin haben sie noch etwas typisch Ideales an sich. Besonders die Figuren von Sergius und Bacchus mit ihren etwas zu weit auseinandergestellten, flach liegenden, großen Augen

weisen auf einen anderen Künstler hin, als Weit Stoß. Die Haltung ist feierlich ernst, die Untergewänder liegen enge an, sind an der Hüfte gegürtet und ganz einfach gefaltet. Die Mäntel sind so gelegt, daß die Deffnung je auf der Seite liegt und der eine Arm frei ist. Ueber den andern Arm ist das Mantelende so heraufgenommen, daß fast die Form eines gothischen Messgewandes entsteht. Auf der Vorderseite dieser Mäntel sind reiche, etwas knitterige Falten angebracht. Sergius hält in der Linken einen Schuh, in der Rechten ein Schwert. Bacchus faltet die Hände vor der Brust.

Der tiefgeschchnittene Faltenwurf am Mantel des Bartholomäus ist für Weit Stoß etwas zu breit angelegt und zu plump behandelt. Der Gesichtsausdruck dieser Figur ist ernst, fast schmerzlich, die Oberlippen etwas aufgeworfen, der Mund leicht geöffnet. In der linken Hand ist ein Messer als Symbol seines Martyriums, die rechte Hand erhebt den Zeigefinger und vervollständigt so den Ernst im Gesichtsausdruck.

Die Flügel zeigen auf der Innenseite Reliefs: die Trennung der Apostel. Je zwei Apostel reichen sich die Hände zum Abschied mit tiefem Kummer im Ausdruck und einer ist im Begriffe, mit dem Kleide sich die Thränen abzuwischen. Ein dritter Apostel je geht auf selbstigem Wege einen Berg hinan, dessen Gipfel eine Stadt krönt. Die Figuren haben ziemlich geknitterte vergoldete Gewandung, die Luft ist blau und durch Rankenwerk maskirt. Kann man nun diese Reliefs dem Michael Wohlgemuth, bezw. seiner Werkstatt zuschreiben? Mit Sicherheit jedenfalls nicht. Doch haben sie verschiedene Eigenthümlichkeiten von unbestrittenen Werken Wohlgemuths. Es sind gedrungene Gestalten; Gesicht und Hände sind ganz naturalistisch, fast etwas verb durchgearbeitet, der Schnitt des Mundes, die müden Augen und die ernste Gesamthaltung weisen entschiedene Aehnlichkeit auf mit der Beweinung Christi von Wohlgemuth. Auch die Untersuchung der Gemälde erhebt die Autorschaft Wohlgemuths nicht über alle Zweifel. Es sind vier Scenen aus dem Leben des hl. Apostels Bartholomäus. Wenn wir der Legenda aurea folgen und an ihrer Hand die Gemälde mustern, so finden wir alsbald, daß wir mit dem Flügel an der Wand auf der Evangelienseite zu beginnen haben. Hier finden wir Bartholomäus in einer Kirche predigend. Unter der Kanzel vor ihm sind sechs Zuhörer mit dem Ausdruck großer Aufmerksamkeit. Gegenüber der Kanzel steht ein Mann mit jüdischem Typus, voll Verwunderung die

Hände vor der Brust ausstreckend, links seitwärts vom Heiligen in einer Loge ist ein König und eine Königin. Es ist der König Polemius, dessen vom Teufel besessene Tochter der Apostel geheilt hatte und die er nun im christlichen Glauben unterrichtet. „Da er ihnen die Geheimnisse gepredigt hatte,“ fährt die Legende fort, „sagte er dem Könige, daß, wenn er getauft werden wolle, er ihm seinen mit Ketten gebundenen Gott zeigen werde. Am anderen Tage, als die Priester neben dem Balaste des Königs den Götzen opferten, fieng der Dämon zu schreien an und zu sprechen: „Höret auf, ihr Armselige, mir zu opfern, daß ihr nichts Schlimmeres als ich erleiden müßt, der ich mit feurigen Ketten von den Engeln dieses Christus gefesselt bin, welchen die Juden gekreuzigt haben, da sie glaubten, er werde vom Tode zurückbehalten. Er aber hat den Tod selbst, die Königin der Natur, gefangen genommen und hat unseren Fürsten, den Urheber des Todes, mit feurigen Ketten gefesselt.“ Und sogleich warfen alle Seile gegen das Bild, um es zu stürzen, aber sie konnten es nicht. Der Apostel aber befahl dem Dämon, daß er ausfahre und das Götzenbild zugleich stürze. Dieser fuhr sogleich und zerstörte selbst alle Götzenbilder des Tempels.“ Diese Begebenheit ist dargestellt auf der Außenseite des vorderen Altarflügels der Epistelseite. Hier steht der Heilige in einer Kirche vor einer schlanken, grünen Säule, dessen Kapital sammt dem darauf befindlichen Götzenbild zerfällt. Der Heilige ist bekleidet mit weißem Mantel und blaß-rosafarbigem Kleid, er erhebt die drei Schwörfinger der Rechten und berührt mit der Linken die Säule.

Der König, eine ernste Gestalt mit starkem Barte, trägt einen Mantel mit Pelzverbrämung, Turban und Scepter, er ist in Begleitung von vier Höflingen. Die *Legenda aurea* fährt fort: „Angesichts dieses Wunders ließ sich der König Polemius mit seiner Gemahlin und allen von dem Apostel taufen.“ Dies finden wir dargestellt auf der Außenseite des Altarflügels der Evangelienseite, auf eine allerdings etwas seltsame Weise. Der König sitzt nackt im Taufstein mit aufgehobenen Händen, die Krone auf dem Haupt. Bartholomäus gießt mit der erhobenen Rechten aus einem silbernen Kännchen Wasser über das Haupt des Königs, während er mit der linken Hand nach dem kleeblattförmigen Delgefäßchen langt, welches auf dem Rand des vierblättrigen Taufsteines steht. Hinter dem König stehen die Königin und drei Hofdamen. Die Königin hält in der linken Hand einen kleinen Rosen-

krantz, mit großen, rothen Perlen. Sie trägt ebenfalls eine Krone auf dem Kopfbund. Ihr Gewand ist aus Goldbrokat, an der Brust weit ausgeschnitten und an den Ellenbogen geschlitzt, so daß das weiße Hemd hervortritt; auch die Hofdamen tragen die Tracht aus der Zeit von 1500—1520.

(Fortsetzung folgt.)

Die Generalversammlung des Kunstvereins der Diocese Rottenburg am 31. Juli in Ravensburg.

In der am Vortag stattfindenden Ausschußsitzung einigte man sich, nach Erledigung der laufenden Geschäftsangelegenheiten, zunächst über den Entwurf zu dem neuen Hochaltar, welchen der Verein aus seinen Mitteln für die Kirche in Freudenstadt erstellen läßt; derselbe ist im Stil der guten Renaissance gehalten; seine Grundidee kann kurz so gegeben werden: der als Sakramentshaus für sich stehende Doppeltabernakel wird von einem kräftig architektonisch gegliederten Gehäuse schirmend in die Mitte genommen und halbdachartig überwölbt. Wir werden seiner Zeit im „Archiv“ den Entwurf nebst ausführlicher Motivierung mittheilen. Den zweiten Hauptgegenstand der Berathung bildete die Wahl der Vereinsgabe an die Mitglieder pro 1889—91; man beschloß, denselben 14 Tafeln mit Nachbildungen der 14 Stationen einzuhändigen, welche gegenwärtig die Beuroner Malerschule in der Marienkirche in Stuttgart vollenden, begleitet von einem kleinen Textbuchelein.

Am Haupttag hatte der Kirchenchor der Stadtpfarrkirche unter der Direktion des Herrn Staudacher die Güte, den Gottesdienst um 8 Uhr, welchem viele Vereinsmitglieder anwohnten, mit seinem Gesang zu begleiten; die echt kirchliche, von guter Schulung und Leitung zeugende Musik war ein würdiger und begeisternder Introitus für die folgenden Verhandlungen. Herr Pfarrer Dehel von St. Christina erläuterte zunächst nach dem Gottesdienst das Restaurationsprojekt, welches Herr Architekt Cades für die Frauenkirche ausgearbeitet hat. Von 9 Uhr an waren die Räume für die Generalversammlung im Gesellenhause schon gefüllt; hier hatten nämlich die Ravensburger Ateliers für christliche Kunst unter Leitung des Herrn Pfarrers Dehel eine kleine Kollektivausstellung ihrer Arbeiten veranstaltet, deren geschmackvolle Arrangierung inmitten reichen Baum- und Blumenschmucks freudige Bewunderung erregte. Der Verein konnte hier gewissermaßen angesichts herrlicher Früchte seiner Thätigkeit tagen und aus diesen Leistungen ersehen, daß sein Wirken

nicht umsonst gewesen. Ueber den ganzen farbenreichen Raum hin hatte die Kunststickerianstalt der Geschwister Osianber in Ravensburg ihre schönen und gebiegenen Arbeiten vertheilt: Traghimmel, Pluvalien, Messgewänder, Alben, bis herab zu den kleinsten paramentalischen Requisite, die theuren und kostbaren Stücke wahre Musterleistungen der Nadelmalerei und feinfühligster Accurateße, die wohlfeileren und einfachen, immer noch geabelt durch Sauberkeit und Genauigkeit der Ausführung; den Glanzpunkt bildete ein Ornat im Stile des 14. Jahrhunderts nach dem Entwurf von Alexander Kleinerz in Köln, von welchem wir später eine Abbildung bringen werden, namentlich auch, um die vortreffliche Behandlung des figürlichen und ornamentalen Theiles durch den Zeichner zu zeigen. Neben diesen Arbeiten aus dem Gebiet der Paramentalik zogen die Aufmerksamkeit auf sich die Leistungen der Bildhauer Schnell und Schlachter, von ersterem besonders ein hübsches frühgotisches Altärchen mit alten Statuen für die Filialkirche in Eschach, sodann ein Portaltympanon für die alte Klosterkirche zu Baimdt, die Taufe Jesu darstellend, recht tüchtig aus dem harten, unverwüßlichen Kehlheimer Kalkstein gehauen; von letzterem ein vorzügliches lebensgroßes Kreuzifix, ferner reliefierte Stationen und die Photographien der guten Brustbilder an den Chorstühlen von St. Christina. Einen sehr erfreulichen Anblick boten auch die Werke der Feinschmiedekunst, Zingitter (Zeichnung von Zeichenlehrer Bosh in Ravensburg), Grabkreuz, Leuchter, Blumen, ausgeführt von den Schlossermeistern Schaufler, Braun, Dengler mit vollstem Verständniß dieser so lang verloren und verzerrt gewesenen Technik. Auch die zartere Kunst der Malerei war rühmlich vertreten durch einige Skizzen von Kaltenbacher, die auf einen ideenreichen und formgewandten, nach religiöser Stimmung strebenden Meister weisen. Endlich sind zu erwähnen die guten Büchereinbände, welche Schwander ausstellte, darüber Zeichnungen und Entwürfe von Bosh und Werner. Es sei hier beigefügt, daß außerdem noch in der Werkstätte des Bildhauers Schlachter ein Glasgemälde von Franz Emil Gnant in München aufgestellt war, bestimmt für die Kreuzbergkapelle in Ummendorf, die Auferstehung darstellend, in guter Renaissance stilistisch tüchtig und technisch vollendet ausgeführt; ferner hatte im Vorzimmer des Speisesaals im Gasthaus „zum Walbhorn“ Goldarbeiter Zieher von Biberach eine Kollektion von Kelchen, Leuchtern, Rauchfässern zc. aufgestellt, Goldarbeiter Ballmann von Berg ein eben

fertig gewordenes Prachtwerk, eine silberne Monstranz für das Kloster Bierzehnheiligen in Bayern, nach einem Entwurf von Stärk und Lengensfelder in Nürnberg, tabellos ausgeführt und mit reichem, echtem Gelbstein geschmückt; endlich die Geschwister Burger aus Munderkingen einige Paramente, darunter eine genau nach dem rothen Messgewand in der Frauenkirche zu Keutlingen aus dem 16. Jahrhundert gefertigte Casula.

Um 10 Uhr begannen die Verhandlungen, der ungefähr 120 Mitglieder und Freunde des Vereins anwohnten, darunter auch drei Herrn aus Hohenzollern. Nachdem der geschäftliche Theil erledigt und dem Kassier, Herrn Dekan Jäggle in Herlazhofen, nach seiner Rechnungsablage Decharge erteilt und für die umsichtige Führung seines Amtes der Dank ausgesprochen worden war, hielt Herr Stadtpfarrer Keppeler von Freudenstadt einen längeren Vortrag über den von Lauchert jüngst neu ebirten altchristlichen Physiologus, dann Herr Redakteur Kümmele über den Heiligblutaltar in Weingarten; wir werden die beiden hochinteressanten Vorträge im „Archiv“ zum Abdruck bringen. Der dritte Vortrag über die Frage der Kirchenerziehung mußte, weil die Zeit schon zu sehr vorgeschritten war, ausfallen, soll aber ebenfalls im „Archiv“ nachgetragen werden. Für weitere Kreise soll aus der Generalversammlung nur noch aufgenommen werden die Mahnung des Vorstandes, es möchten nicht ohne Noth die eingesandten Pläne und Anfragen mit dem Vermerk cito und citissime versehen werden, sondern man möchte durch zeitige Inangriffnahme, durch Zügelung der Ungebuld es ermöglichen, daß für Prüfung der Entwürfe und für Beantwortung der Fragen dem Vorstand und Ausschuß die nöthige Zeit gewährt werden kann. Die Ankündigung der nächsten Vereinsgabe wurde mit Zeichen der freudigen Uebereinstimmung aufgenommen.

Gegen 12 Uhr wurde die Versammlung geschlossen. Bei dem gemeinsamen Mittagssmahle wurde der Ravensburger Ateliers in anerkennender Weise gedacht und namentlich auch der Wunsch ausgesprochen, daß die Stadt Ravensburg das große und nothwendige Werk der Restauration ihrer Stadtpfarrkirche glücklich anfangen, fortsetzen und vollenden möchte. Nachmittags besichtigte ein Theil der Mitglieder die Klosterkirche in Weingarten unter der Führung des Herrn Pfarrers Busl und des Herrn Redakteur Kümmele, ein anderer die restaurierte Kirche von St. Christina unter Führung des Herrn Pfarrers Debel.

Kunstbeilage: Madonna von Kösch.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

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

Mr. 10.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 in Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Franc. 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 Volksblattes“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

1890.

Die religiösen Bilder für die Kinder und das Haus.

(Fortsetzung.)

Das sind gewiß hohe und wichtige Gründe genug, um eine strenge Prüfung der religiösen Darstellungen zu veranlassen, welche in heutiger Zeit für die Kinder und für die Häuser gefertigt und in Umlauf gesetzt werden. Erschwert wird diese Prüfung nur durch die Ueberfülle der Firmen und ihrer Leistungen, welche eine erschöpfende Aufzählung und eine Besprechung im einzelnen fast unmöglich macht. Mehrere Verlagsbehandlungen haben uns in dankenswerther Weise Material zur Verfügung gestellt; sollten einige Übergangen werden, so sind wir zu Nachträgen gern bereit. Vom Stahlstich und der Chromolithographie bis herab zum Photographieindruck wird kein Reproduktionsverfahren sein, das nicht schon zur Herstellung von religiösen Kleinbildern für Kind und Volk zur Verwendung gebracht worden wäre. Aus der großen Masse dessen, was hier bei uns produziert wird, läßt sich zum Glück recht viel Gutes und Tüchtiges ausheben; man wird ohne Bedenken sagen dürfen, daß wir gerade in diesem Artikel allen Ländern voraus sind, nicht vielleicht in allweg in der technischen Vollendung, aber zweifellos im tüchtigen Charakter, in der inneren Güte der Leistungen, der doch meist auch die äußere Form würdig entspricht.

Wenn auf Einzelnes hingewiesen werden soll, so sind unter den farblosen Bildern die des Düsseldorfervereins zur Verbreitung religiöser Bilder an erster Stelle hervorzuheben. Dieser Verein kann demnächst auf eine 50jährige segensreiche Wirksamkeit zurückschauen. Seine edirten Bilder füllen einen sehr stattlichen Band und können sämtlich

Kunstleistungen genannt werden. Die Düsseldorferver religiöse Malerschule bietet hier ihr Bestes; außerdem ist Overbeck stark vertreten, aber auch Kompositionen der älteren deutschen, italienischen und niederländischen Schulen, Werke von Tiesole, Raphael, Perugino, Lippi, Fra Bartolomeo, Leonardo, Ruini, Murillo, sind wiedergegeben in feinen Stahlstichen. Die kleinen Bilder kosten zwischen 8—10 Pfg. pro Stück, das Hundert 6—8 M. Die Mitglieder des Vereins zahlen jährlich 6 M. und erhalten dafür eine reiche Gabe von Bildern verschiedener Formate. Die Düsseldorferver Bilder können rückhaltlos empfohlen werden, denn sie sind mit allen Garantien für tüchtige künstlerische Haltung und für gesunde religiöse Art versehen. Der Mangel an Spitzenrändern sollte ihrer Verbreitung nicht im Weg stehen, sondern sie eher noch mehr empfehlen.

Recht Gutes weist auch an Stahlstichen und Farbenbildern das reiche Lager von Benziger & Cie. in Einsiedeln auf. Die Kompositionen sind meist modern, aber in der Regel nicht zu beanstanden. Ein großer Katalog gibt einen Ueberblick über das Vorhandene. Das Geschäft zeigt sich von Jahr zu Jahr im Fortschreiten begriffen und verdient namentlich auch wegen seiner billigen Preise Anerkennung. Ihm sei angereicht der Verlag von F. Gypen in München, dessen Schmuck, was Kleinbilder anlangt, die von H. Knöfler in Wien in xylographischem Holzschnitt-Farbendruck ausgeführten Kompositionen von Ritter von Führich bilden: die geistliche Rose, 15 Geheimnisse des Rosenkranzes (Preis 7 Mark); dann 60 feine Stahlstiche, darunter die 12 Gemälde von Schraudolph in Speyer (2 Mark), 25 Heiligenbilder nach kostbaren Miniaturen von H. Knöfler (4 Mark). Eine

neue Serie von farbigen Heiligenbildern dieser Firma, gefertigt von L. C. Zamerski in Wien, ist ebenfalls gut ausgefallen. Klein'sche Bilder, ebenfalls von Knöfler bearbeitet, verkauft auch die Norbertus-Druckerei (Waisenhilfsverein) in Wien; der Kreuzweg gehört zu dem Feinsten, was bisher an Farbendruck geleistet wurde; aber auch die wohlfeilen, in Tuschkonvention ausgeführten Heiligenbildchen dieses Verlags sind recht entsprechend. Böhm in München werthet den Photographiedruck für unsere Zwecke gut aus und reproducirt schöne Kompositionen von Heß und Baumeister. Eine sehr bedeutende typographische Anstalt ist die von B. Kühlen in München-Glabach und die damit zusammenhängende von Karl Poellath in Schrobenhausen; die Bilder sind im Preis und Werth sehr verschieden. Lobenswerth und fein sind die Bilder der Series Ignatiana, zwölf nach authentischen Vorlagen bearbeitete Bildnisse und Wahlsprüche von Heiligen und Seligen aus der Gesellschaft Jesu (Preis 80 Pfennig); die Verbindung von Bild und Text ist ein glücklicher Gedanke und künstlerisch trefflich vermittelt durch geschmackvolle Umrahmung. Weniger gelungen ist das Tischgebetbild von Poellath in Schrobenhausen, auf welchem Gottvater eine gerabezu traurige Figur spielt und die Familien-Mitglieder in altdeutscher Mäntelchen erscheinen. Den Höhepunkt der feineren Chromolithographischen Leistungen der Kühlen'schen Anstalt bezeichnen zwei neuerdings ausgegebene Bildchen: das glorreiche und das schmerzenreiche Antlitz des Herrn, mit Gebicht (Preis: 100 Stück 5 Mark). Ein Analogon zu der Series Ignatiana bilden aus dem Verlag der lithographisch-artistischen Anstalt in München (vormals Gebr. Obpacher) die Bildnisse von Heiligen und Seligen aus dem Orden der Gesellschaft Jesu mit Gebeten (Preis 70 Pfennig). Ferner die Denksprüche des ehrwürdigen Dominikaners P. Lacordaire mit zwölf Bildnissen in prachtvollem Farbendruck (Preis 80 Pfennig). Sehr schön und künstlerisch vollendet ist die im Herderschen Verlag in Freiburg erschienene Serie von 48 religiösen Bildern in Farbendruck (Preis 1 Mark). Ferner

sind rühmend hervorzuheben die trefflichen Leistungen der Verlagsanstalt von Friedrich Pustet in Regensburg; darunter namentlich das Chromolithographische Album mit 80 Miniaturen des Mittelalters (groß 8°, Gesamtpreis 12 Mark, das einzelne Blatt 20 Pfennig), Beicht-, Firmungs-, Kommunionandenken, Serien von Heiligenbildern à 36 (Preis 1,80 M.) in reichem Farbendruck, Serien von Miniaturen (à 15 in 16° Preis 1,50 Mark), Monatsheiligenbilder mit Texten (180 Darstellungen, Preis 7,20 Mark; die 130 männlichen Seligen 5,20 Mark, die 50 weiblichen 2 Mark); Heiligenbilder in lithographischem Farbendruck (30 in 64° Preis 1 Mark); kleine Stahlstiche (durchschnittlich 100 Stück 3 Mark). Der Kunstcatalog der Verlagsanstalt, vormals G. J. Manz in Regensburg, zählt nicht weniger als 1174 Nummern religiöser Stahlstiche auf (einzelne 10 bis 20 Pfennig; 100 zu 5 bis 7 Mark), darunter eine große Zahl alter und neuer Meisterwerke; außer Raphael und vielen Italienern sind namentlich die Neuren, Dürer, Kupelwieser, Schraudolph, Jülicher, Steinle, gut vertreten; auch die 14 Passionsbilder des Lukas von Leyden sind darunter. (Fortsetzung folgt.)

Bemerkungen über zwei weitere Skulpturen aus der Pfarrkirche in Eris Kirch, Ob. Tettwang,

jetzt in der Lorenzkapelle in Rottweil.

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

Die Besprechung und Deutung von zwei Statuen aus Eris Kirch im „Archiv für christliche Kunst“ (1889, S. 39 ff.) soll, wie Verf. erfahren hat, in einer andern Zeitschrift Widerspruch hervorgerufen haben. Es ist aber eine so gewöhnliche Sache, daß über derlei Dinge verschiedene Auffassungen bestehen und ausgesprochen werden, daß hiedurch ein Zurückgreifen auf den Gegenstand nicht gerechtfertigt wäre. Allein der Gegenstand selbst ist weder durch den einen noch durch den andern Artikel materiell erschöpft. Die beiden Skulpturen waren nur aus dem Grunde geeignet, die Aufmerksamkeit zuerst auf sich zu lenken, weil von denselben früher

schon lithographische Abbildungen ¹⁾ erschienen sind, die immerhin erkennen ließen, daß hier nicht Skulpturen von gewöhnlichem Schlag vorliegen. Es bestehen aber in Rottweil noch zwei weitere Skulpturen vom gleichen Ort und mit den zuerst besprochenen zusammengehörig, die Dürsch in seinem Katalog mit den Nummern 140 und 146 bezeichnete. Der Photograph, der zu größerer Sicherheit um Auskunft erjucht wurde, bestätigte, daß „diese zwei letzteren Stücke gleich groß seien, wie die Nummern 6 und 8 des Katalogs und jedenfalls auch mit ihnen zusammengehört haben“. Auf der so erweiterten Basis kann sich nun auch die Beurtheilung mit größerer Sicherheit bewegen.

Wir halten diese vier Statuen im Einklang mit Dürsch für so bedeutende Erzeugnisse der mittelalterlichen Kunst in unserer Gegend, daß uns eine weitere Besprechung ganz gerechtfertigt erscheint, und setzen hier die Abbildungen der beiden Statuen bei.



Es befanden sich somit ursprünglich vier sichtlich zusammengehörige Skulpturen in der Pfarrkirche zu Crisikirch, die alle übereinstimmen:

1) in der Bekleidung mit dem eigenthümlichen Schleier, der kein Wittwen- und Matronenschleier ist. Genau der gleiche Schleier kommt an dem bekannten

¹⁾ Veröffentlichungen des Ulmer Vereins 1849, Blatt 2. Sie sind hier mit den Nummern 10 und 11 bezeichnet, bei der andern Aufstellung in Rottweil erhielten sie die Nummern 6 und 8 des Katalogs.

Zmhoff'schen Altarbilde vor, die Krönung der seligsten Jungfrau darstellend, das in neuester Zeit durch Münzenberger auch im Lichtdruck veröffentlicht worden ist (VII. Heft der mittelalterlichen Altäre Deutschlands).

2) Alle vier stimmen sodann überein in dem flüssigen Faltenwurf der Mäntel, der sich von der gebrochenen, eckigen, knitterigen Draperie der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf den ersten Blick unterscheidet. Die eckigen Falten sind nach Waagen (Handbuch der Geschichte der Malerei I. S. 85 und 99) eine Eigentümlichkeit zunächst des Jan van Eyk, die sich nach Deutschland erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts verbreitete. Die Kölner Schule (ca. 1400), deren Stil aber nach Sighart (Geschichte der bildenden Künste in Bayern II. S. 567) zu jener Zeit auch in Franken und Bayern und Schwaben bestand, liebte den flüssigen, in rundlichen Linien sich bewegenden Faltenwurf und dabei eine Behandlung des Gewandsaumes, die vielfach in einer Spirallinie verlief. Wir können hiebei auf die Geschichte der deutschen Kunst von Lübke verweisen, speziell auf einige Abbildungen in Lichtdruck, z. B. S. 385 (a. 1420) S. 387, 388, 393, sowie auf die Apostelfiguren am Zmhoff'schen Altar in Nürnberg. Drei von den vier Statuen von Crisikirch zeigen, mehr oder minder reich entwickelt, die gleiche Behandlung des Gewandsaumes. Aber noch mehr: zwei Madonnenstatuen, die sich heute noch innerhalb der Kirche daselbst befinden, haben genau den gleichen ungebrochenen Faltenwurf und die gleiche spiralförmige Behandlung des Saumes. Herr Professor Keppler (Württ. kirchl. Kunstalterthümer S. 336) charakterisirt dieselben kurz und treffend mit den Worten: „An der Wand des Schiffes frühgothische Madonna, sehr schön; an der Chorwand eine Madonna ca. 14. Jahrhundert; gute Gewandung.“ Es waren somit ursprünglich in dem Crisikircher Gotteshaus sechs Statuen vorhanden, welche sämtlich die gleiche Stilisirung haben und die, auch nach Kepplers Urtheil, auf die Zeit von ca. 1400 hinweisen.

Eine neu aufblühende Malerschule in Schwaben (Beuron), die bemüht ist, an

ältere Vorbilder sich anzuschmiegen, weist die oben angeführte Behandlung der Falten und des Saumes der Gewänder wieder auf und vermeidet geflissentlich den gebrochenen Faltenwurf der Gewänder am Ende des 15. Jahrhunderts.

Aus diesen thatsächlichen Grundlagen geht nun hervor, daß die Statuen von Criskirch nicht die Frauen unter dem Kreuz sein können. Schon die Zahl derselben ist zu groß. Die Evangelisten führen nur drei Frauen mit Namen an, und jedenfalls dürften dieselben nicht in ihrer Kleidung (Schleier) als Jungfrauen gekennzeichnet sein, da sie, mit Ausnahme der Magdalena, ausdrücklich als Matronen bezeichnet sind.

Man möchte vielleicht an die Begegnung mit den Töchtern Jerusalems denken. Aber der Affekt, besonders der Nr. 8 und Nr. 140, ist keineswegs der eines sanften und frommen Mitleides, sondern ein wesentlich anderer; ein fast zorniger, vorwurfsvoller Zug ist so absichtlich von dem Meister angebracht worden, daß schon um deswillen diese Deutung abzulehnen ist.

Aus dem gleichen Grunde kann man auch nicht an heilige oder selige Jungfrauen ohne Embleme denken. Neue und Niedergeschlagenheit, die offenbar gegen sich selbst, gegen die eigene Unachtsamkeit gerichtet sind, lassen sich mit der statuarischen Darstellung von Seligen nicht vereinigen.

Freilich fehlt bei allen vier das spezifische Emblem der klugen und thörichten Jungfrauen — die Lampe. Aber wir haben schon in dem oben citirten Artikel darauf hingewiesen, daß die Hand von Nr. 6 des Katalogs so gebildet ist, daß dieselbe sichtlich etwas zu tragen hatte. Auch bei Nr. 146 sind die Finger der einen Hand eingebogen. Das ist freilich nicht entscheidend, aber im Zusammenhang mit der ganzen Haltung der Figuren doch wichtig. Wenn die Lampe selbst da wäre, so wäre selbstverständlich jede weitere Diskussion überflüssig.

Weiter ergibt sich aus dem, was oben angeführt wurde, noch, daß die Zeit der Entstehung dieser Skulpturen nicht an das Ende, sondern in den Anfang des 15. Jahrhunderts fallen muß.

Das erweiterte Material, das der Beurtheilung nunmehr unterbreitet ist, nöthigt uns somit keineswegs, von unserer früher ausgesprochenen Ansicht abzugehen, sondern ist ganz geeignet, in derselben zu bestärken.

Es wird auch nicht befremden können, wenn man, fast unwillkürlich, auf den Gedanken kommt, daß diese Statuen das Werk eines Bildhauers Keltenoser in Ravensburg sein können, und wahrscheinlich sein werden, dessen die Ravensburger Akten um das Jahr 1437 als eines „geschickten Bildhauers“ gedenken. Es möge nun gestattet sein, über den Werth dieser Figuren, deren Erhaltung wir dem Verdienst des seligen Kirchenraths Dursch zu danken haben, noch einige Worte beizufügen.

Holzskulpturen aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts sind in Schwaben und überall eine Seltenheit. In Württemberg wird der Palmesel in Ulm (1420) wohl die einzige Statue aus Holz aus dieser Zeit sein; denn das Reliefbild an dem Magdalenenaltar in Tiefenbronn (von Lukas Moser von Weilderstadt 1431) ist, wie Bode (Geschichte der deutschen Plastik S. 179) wohl richtig bemerkt, ein späterer Zusatz vom Anfang des 16. Jahrhunderts. Die vier Statuen von Criskirch aber dürften nicht nur ein vollständigeres, sondern auch ein günstigeres Bild von dem Zustande der Holzplastik im südlichen Schwaben geben als das, wahrscheinlich einem Acker zuzuschreibende Werk in Ulm. Auch die gleichzeitigen Skulpturen in Stein, die am Ulmer Münster, wie an den Kirchen in Gmünd, Eßlingen und Ravensburg in stattlicher Anzahl vorhanden sind, lassen doch viel zu wünschen übrig. Sie sind doch mehr Arbeiten von gutgeschulten Steinmeßern, deren Beruf aber nur zunächst eine stilgerechte Behandlung der gothischen Ornamente verlangte. In den Holzskulpturen von Criskirch aber tritt uns ein Meister entgegen, der offenbar speziell mit der Darstellung menschlicher Figuren vertraut war. Dursch erkannte das vollständig, wenn er die „technische Vollendung“ derselben hervorhebt oder in seinem Katalog sagt: „Diese Figur (Nr. 6) ist hinsichtlich des Ausdrucks, der Draperie und der Ausführung ein vortreffliches Werk der altdeutschen Skulptur“; oder

von Figur 8 daselbst: „Die Haltung ist sehr würdig und der Ausdruck der Situation entsprechend“; ferner daselbst bei Nr. 140 und 146 die gute Haltung und den edlen Ausdruck hervorhebt. Ähnliche Prädicirungen werden auch andern guten Bildern gespendet; aber es wird unseres Erachtens nicht zu viel gesagt sein, wenn man behauptet, daß gerade diese vier Figuren einen ganz eigenthümlichen und überraschenden Eindruck machen, der um so lebhafter wird, je genauer man auf sie eingeht. Die Ueberraschung rührt zunächst daher, daß hier ein Faltenstil zur Anwendung gebracht ist, der bei der großen Masse des Materials der Holzskulpturen nicht vorkommt. Aber mehr noch als dieser doch bloß äußerliche Umstand ist zu beachten, daß der Meister derselben in der psychologischen und physiognomischen Auffassung seiner Figuren sich auf einem Wege bewegt, der für jene Zeit ganz eigenthümlich ist.

In der Kölner Schule des Meisters Wilhelm (ca. 1400) herrscht, wie zu jener Zeit in ganz Deutschland, ein eigener weiblicher Typus. Schmale Schultern, schwächliche Glieder werden verbunden mit hoher gewölbter Stirn, länglichem Oval des Gesichts, kleinem Mund und schwachem Kinn. Bei den Figuren aus Eisdorf tritt dagegen ein fast männlicher Typus auf: kräftige Gestalt, niedrige Stirn, kräftiger Mund und starkes Kinn. Die herrschende Gemüthsstimmung der Kölner Bilder ist eine in sich befriedigte und beseligte Milde; bei den zwei schwäbischen Statuen Nr. 8 und 140 ist ein fast herber, vorwurfsvoller Zug ganz bewußt zum Ausdruck gebracht. Auch selbst die zwei als kluge Jungfrauen zu bezeichnenden Nummern 6 und 146 des Katalogs sind sehr ernst; ihre Tugend ist die fromme Pflichterfüllung und ernste Wachsamkeit; die beiden andern machen sich selbst Vorwürfe wegen nicht erfüllter Pflicht.

Das sind wirklich neue Wege; es ist eine individuelle geistige Belebung angestrebt und erreicht worden. Der Meister, der im Stande war, die Ausdrücke der Seelenstimmungen auf solche Weise zu geben, bedurfte deshalb auch nicht der Beigabe der Lampen als unerlässliches Emblem; er konnte das bloß äußer-

liche Kennzeichen als nebensächlich behandeln und sogar ganz weglassen; er erreichte seinen Zweck auf andere Weise, durch die individuelle Charakterisirung seiner Werke. Aber gerade darin liegt die Neuheit des von ihm eingeschlagenen Wegs.

Lübke macht die Bemerkung (Geschichte der deutschen Kunst S. 428), daß die alte Kölner Malerei sich allmählich konventionell verflacht habe und daß dann Stephan Lochener einen neubelebenden mehr realistischen Zug in dieselbe hineingetragen habe. Nun kann man aber die Frage stellen, wann und wo nahm Meister Stephan diesen Zug in sich selbst auf? Erst am Rhein oder vielleicht in seiner Heimath am Bodensee, in Weersburg? Sollten auch ihm vielleicht schon in seiner Jugend die Werke eines Bildschnitzers in der Bodenseegegend bekannt geworden sein und einen Eindruck auf ihn gemacht haben, so daß er es versuchte, auf dem allmählich konventionell verflachten Wege zu wandeln? Auch Janitschek sagt in seiner Geschichte der deutschen Malerei S. 228: „Die gebrungenen Gestalten seiner (Stephans) Figuren gehören dem Formencanon seiner Heimath am Bodensee an“; er weist aber speziell auf den Einfluß der damaligen Illuminatorenschule in Konstanz hin. Letzterer will selbstverständlich auch von uns nicht ausgeschlossen werden; aber man wird nicht in Abrede ziehen können, daß der Anblick der ursprünglich kompletten Zahl von zehn solchen Figuren nebst vielleicht vielen andern ähnlichen Werken, die verloren gegangen sind, ganz geeignet war, auf ein junges Talent einen direktiven Einfluß auszuüben.

Das ist nach unserer Meinung der hohe Werth der besprochenen Statuen, der über die Grenzen einer Provinz hinausreicht, daß zu einer Zeit, als noch der Faltenwurf der Kölner Schule in Übung war, in der Bodenseegegend schon Werke entstanden, welche mit bestem Erfolg auf Individualisirung sich einließen. Der Vermittler dieser neuen Richtung für die Kölner Malerei war am Bodensee gebürtig und kann somit den Impuls schon von seiner Heimath aus empfangen haben.

Solche Erwägungen veranlaßten uns, den Gegenstand weiter zu verfolgen und

durch photographische Aufnahmen der vier Statuen in größerem Maßstab (die durch den Photographen H. Habsacker in Mottweil käuflich bezogen werden können) für getreue Abbildungen Sorge zu tragen. Daß solche nöthig sind, mag die Vergleichung mit den lithographischen in kleinem Maßstabe ausgeführten Zeichnungen von Eberlin in den schon citirten Veröffentlichungen des Ulmer Vereins lehren.

Die Pfarrkirche in Schmiechen bei Ehingen und deren Restauration.

Von Pfarrer Kamerer Hud.

Es ist eine kleine, äußerlich ziemlich unscheinbare Kirche, deren Restaurationsgeschichte wir im folgenden kurz erzählten möchten. Wir wagen es aber, auf sie im Archiv aufmerksam zu machen, einmal weil die Art ihrer Erneuerung, die unter dem Beirath der Sachverständigen vor sich ging, vielleicht doch für manche lehrreich sein dürfte, sodann weil an diesem unbedeutenden Bau gezeigt werden kann, wie man oft auf Spuren hohen Alters und auf Kunstwerke aus längst vergangenen Zeiten geführt wird, wo man es am wenigsten erwartet, wie also schließlich auch sehr einfache alte Baudenkmale einer genauen Untersuchung würdig sind.

Ueber Alter und Entstehung der Kirche und Pfarrei in Schmiechen konnte aus den sehr spärlichen geschichtlichen Ueberlieferungen nur soviel entnommen werden, daß der Ort schon zur Reformationszeit ein Pfarrort gewesen sei; die vorgenommene Restauration der Kirche bereicherte uns mit der gewiß nicht werthlosen Erkenntniß, daß die Kirche bis in die romanische Zeit zurückreiche. Wäre die Restauration weniger sorgfältig vorgenommen worden, so wäre dem Bau wohl dieses sein Geheimniß kaum abgelaußt worden, von welchem er selbst in Folge mehrfacher Veränderungen kaum mehr eine Spur verrieth.

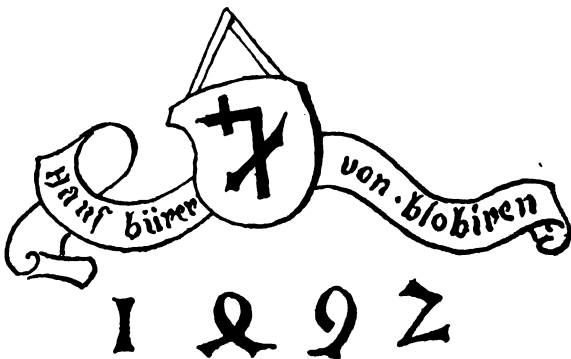
Die durch ein Versehen im ersten Theil des Werkes über Württembergs kirchliche Kunstatertümer nicht berücksichtigte Pfarrkirche zum hl. Vitus in Schmiechen besteht aus einem sehr schlichten Langhaus und einem nicht ganz in der Ase angelegten gothischen Chörchen mit Kreuzgewölbe, ohne Strebepfeiler; der Thurm ist südlich am Chor angebaut, oder vielmehr der Chor ist in der Weise an den älteren Thurm

angebaut, daß die Nordwand des Thurmes die Südwand des Chores bildet; westlich an den Thurm fügt sich die Sakristei (s. den in der nächsten Nummer folgenden Grundriß).

Als der Schreiber dieses im Herbst 1888 hieher kam, war für die Kirche bereits ein neuer Hochaltar bei Altarbauer Kley in Zwiefalten bestellt und mit demselben ein Altorb abgeschlossen über das Ausmalen des Chores. In Folge des im genannten Jahre erfolgten Ablebens des für die Kirchenmusik hochverdienten Pfarrers Reihing wurde indessen die Ausführung sistirt, da der Herr Verweser und die Gemeinde dem Rath des Herrn Dekans, die Restauration bis zur Wiederbesetzung zu verschieben, in anerkannter Weise entgegenkamen.

Nachdem während des Winters der Restaurationsplan durch fortwährendes Nachdenken, Berathen und sorgfältiges Notiren alles dessen, was bei der Ausführung beachtet werden müsse, immer weiter gebiehn, auch durch eine ansehnliche Hauskollekte für die zur Leistungsfähigkeit der Stiftungs- und Kirchenbaupflege noch weiterhin notwendigen Mittel genügend vorgesorgt worden war, wurde mit der Restauration im Frühjahr begonnen. Die erste Aufgabe war die gründliche Erneuerung des nach allen Richtungen hin unebenen Verputzes, um den für die Malerei so störenden und nachtheiligen Schattenbildungen und Staubablagerungen vorzubeugen.

Kaum war hiemit im stilgerecht angelegten gothischen Chorgewölbe begonnen, als man unter der Lünche gut stilisirte Blumen in verschiedenartigen Zeichnungen entdeckte, deren einfaches aber wirkungsvolles Colorit noch deutlich zu erkennen war. Auch das Colorit der vier Schlüsselsteine war erhalten, auf deren weiche Steinmasse im Hautrelief die Bilder der Himmelkönigin, des hl. Vitus, Urban und Martinus eingehauen waren. Von den fünf Wappenschilbern auf den Durchschnittpunkten der Rippen war



nur einer bemalt und zwar mit dem Wappen der Herren von Stain (Rechtenstein).

Aber nicht bloß das Chorgewölbe zeigte die in der gothischen Zeit übliche Ausattung mit Blumen- und Rankwerken; als man an den Seitenwänden den rohen Mörtel abschlug, kamen auch hier Gemälde zum Vorschein und hier fand sich auch zweimal das Jahr der Bemalung, nämlich 1492 angeschrieben. Die eine Inschrift, deren Abbildung oben zu sehen, gibt über der Jahrzahl ein Meisterzeichen auf einem Schild, nebst einem Spruchband mit dem Namen des Erbauers des Chores: hans hürer von blau-beuren. (Fortf. folgt.)

1. 174

Die Altäre der Heiligkreuzkirche zu Rottweil a. N.

Von Repetent Schnell in Rottweil.

(Fortsetzung.)

Durch die Fensteröffnung sieht man eine sehr hübsche Landschaft mit blauem Himmel und duftiger Luft. Links eine Felspartie; durch einen Wiesengrund schlängelt sich ein Pfad hin einem See entlang, in welchem auf kleiner buschiger Insel zwei Häuser stehen.

Die letzte Scene endlich befindet sich auf dem Flügel an der Wand der Epistelseite und dieselbe stellt das Martyrium des hl. Bartholomäus dar. Die Legende sagt nämlich: „König Polemius entsagte nach seiner Tausche der Herrschaft und wurde ein Schüler des Apostels. Dann versammelten sich alle Priester der Tempel und kamen zu Astrages, dem König, dem Bruder des Polemius, und klagten über den Verlust der Götter und über die Täuschung des Königs durch Zauberei. Astrages, der König, wurde unwillig und bestimmte tausend Bewaffnete zur Gefangennahme des Apostels und gab den Befehl, ihn mit Stöcken zu schlagen und lebendig abzuhäuten.“ Gerade dieser grausame Akt ist in treuestem Naturalismus auf dem Bilbe dargestellt. Der König Astrages, welcher im Gegensatz zu seinem Bruder noch einen Schnurrbart trägt, gibt in goldbrokatnem Mantel mit dem Scepter in der Hand den Befehl, den Heiligen zu schinden. Bartholomäus ist mit einem Stricke um den Leib auf einen Schragen angebunden. Zwei Henker, von denen der eine rechts von seinem Haupte, der andere links von seinen Füßen steht, schälen mit Messern die Haut vom rechten Ober- und linken Unterarm. Der Gesichtsausdruck des einen Schinders zeigt innere Theilnahme, während der andere kaltblütig ein Stück Haut in die Höhe hält. Dieser trägt ein kurzes, grünes

Wams mit Schlich-Pfaffen an Hals und Ellenbogen und einen orangefarbigem Schurz unter den Unterleib geschlungen, sowie rothe, eng anliegende Hosen. Im Hintergrunde, neben dem König, steht ein abscheulicher Kerl mit teuflischem Gesicht, welcher dem König Rath erteilt.

Im Hintergrunde ist eine Landschaft, welche recht düstig und anziehend ist, so daß von ihr aus schon auf Michael Wohlgemuth als Autor geschlossen werden könnte. Auch möchte für ihn oder seine Werkstatt sprechen die flache Modellirung der Gesichter, Hände und Füße, welche scharf contourirt sind, die oberflächliche Geziertheit des Frauentypus, sowie ein theilweise an die Niederländer erinnernder Realismus der Männergestalten. Andern, Muskeln, Quetschalten sind bei verschiedenen Figuren angegeben, aber doch geht die Naturschilderung nicht tief.

Gegen Wohlgemuth spricht die Farbengebung in der Gewandung. Auf allen vier Bildern finden wir keinen blauen Ton, die Luft in der Landschaft abgerechnet, sondern reichlich rosa und grün, jedoch immer abgetönt, ferner orange und grauweiß. Der Fleischton ist nicht röthlich und mit seinem Grau abgeschattirt, wie bei Wohlgemuth, sondern gelblich-weiß mit braunem Schatten. Die Tracht ist entschieden eine andere als auf Wohlgemuths Bildern, es ist jene aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Da Wohlgemuth schon im Jahre 1434 geboren ist und vielseitig beschäftigt war, so konnte er nicht daran denken, alle Arbeiten selbst auszuführen, vielmehr ordnete er das einzelne an und überließ die Ausführung mehr oder minder begabten Gehilfen.

Auf diesem Altare steht auf der Mensa eine kleine spätgothische Statuette: St. Vitus im Kessel. Es ist ein nacktes Figürchen mit freundlichem Kindesgesicht, welches von dichten Locken umrahmt ist. Ferner stehen auf der Mensa zwei schöne, gothische Engelsfiguren, prächtig drapiert, in zierlicher Haltung; es sind Leuchterträger, durch Heibeloff nebst noch vier andern gekauft in Nürnberg um 55 fl. Das Vergolden derselben kostete 78 fl. Dieser Altar gehört zu den herrlichsten und werthvollsten der Heiligkreuzkirche.

5. Der Herz-Jesu-Altar.

Auf einer Predella mit geometrischer gothischer Ornamentik sehen wir in kräftiger gothischer Umrahmung ein circa 10 Fuß hohes und 5 Fuß breites Oelgemälde. Christus auf Wolken stehend, die Hände ausgebreitet, mit dem Embleme des göttlichen Herzens auf der Brust. Einige Verzeich-

nungen in Gesicht und Händen abgerechnet, macht es einen wohlthuenden Eindruck und ist fromm empfunden. Es wurde vom Maler Fuchs im Jahre 1872 gemalt. Der Aufbau ist von Maintel in Horb. Gestiftet wurde der Altar vom Kapellenfond und durch freiwillige Beiträge. Unter der Mensa ist der reichgefaßte Leib einer Heiligen. Das Gewand wie das Kissen, auf welchem der Leib ruht, zeigen prachtvolle, ungewöhnlich reiche Hochstickerei in Gold auf rothem Sammt. Im Vergleich zu den anderen Altären ist dieser etwas einfach.

6. Der Dreifaltigkeits-Altar.

Es ist ein moderner gothischer Altar mit der Krönung Mariä, gestiftet von der Heiligkreuzbruderschaft im Jahre 1865. Im Altaraufsatz ist zunächst über der Mensa in einem Glasschreine der prächtig gefaßte Leib einer Heiligen. Darüber ist in einer spitzbogigen weiten Nische ein ganz hübsches Hoch-Relief: Mariä Krönung. Es stand früher in einem Popfaltare, wurde dann von Bäcker Dürr gekauft und da der Bildhauer Kammerer den Altaraufsatz vorrätig hatte, so gab dies Veranlassung, beides zu einem Altar zu vereinigen. Die Skulptur ist aus der Zeit der Frührenaissance, flott geschnitten, voll Feinheit und Leben. Der Hintergrund paßt freilich nicht ganz dazu.

Die Seitenrahmen des Reliefs sind etwas plumpe Pfeiler mit schmalen Nischen, in denen zwei Figuren stehen; auf der Epistelseite Johannes und auf der Evangelienseite Maria, welche der Sammlung des † Herrn Kirchenraths Dursch entstammen und früher einen Theil einer Kreuzigungsgruppe bildeten. Diese Figuren mit den flach geschnittenen Köpfen haben etwas Naives, Befangenes an sich, was an Frühgothik erinnert, aber die geknitterten Falten des Mantels sprechen dagegen. Wie auf dem Apostelaltar hat auch hier Johannes ein Buch in einem Säckchen. Das Gleiche wiederholt sich noch oft in den Schlusssteinen des spätgothischen Gewölbes des südlichen Seitenschiffes der hl. Kreuzkirche. Aus diesen Gründen muß man die Figuren ebenfalls der späteren Gothik zuschreiben. Die Figur der Mutter Gottes ist in ihrer Haltung und im Ausdruck besser. Das Relief schließt nach oben ein spätgothischer Bogen mit Kreuzblume ab; dieser ist mit den Seitenpfeilern durch eine etwas langweilige Gallerie verbunden.

7. Der Valentin-Altar ist ganz ähnlich veranlagt wie der vorgenannte und der Herz Jesu-Altar. Wir haben vor uns ein neun Fuß hohes und sechs Fuß breites Bild,

welches spätgothische Umrahmung mit Bogen und Kreuzblume, sowie Seitenfialen hat. Die Umrahmung machte Schreiner Haas aus Nürnberg um 140 fl. Das Gemälde schließt rechteckig und das Tympanon darüber zeigt mit Gold gemaltes gothisches Rankenwerk auf blauem Grunde, in der Mitte ein Wappen: ein rother Löwe, einen Pfeil haltend, auf Goldgrund.

Das Bild selbst ist gemalt von Viktor Heideloff, dem Vater des Restaurators der hl. Kreuzkirche, im Jahre 1792. Der Stil ist antikisirend griechisch. Vor einem Tempel steht ein Bischof in Albe und Chorrock und hebt die Hände segnend über ein todttes Kind, welches ihm eine ganz griechisch gekleidete Frau entgegenhält. Weitere drei Frauen in gleicher Gewandung stehen rechts von ihr und die erste derselben hält ein krankes Kind in den Armen. Rechts vom Bischofe im Hintergrund sind die Kirchenbiener mit Kerzen, Buch und Stab. Es ist begreiflich, daß dieses Gemälde zum Stil der Kirche und zu den übrigen Altargemälden nicht recht paßt, obgleich es, für sich betrachtet, verschiedene gute Eigenschaften aufweist. Es ist ein Geschenk des Herrn Heideloff.

Auf diesem Altar steht gegenwärtig eine recht gut geschnittene Pieta aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts, welche früher im Altare der Nepomukskapelle (Nr. 8) auf der Südseite der Kirche sich befand. Ferner ist auf der Epistelseite ein Selbtritt-Bild, welches seiner Gewandung nach sehr an die Krönung Mariä im vorigen Altare erinnert. Gegenüber sehen wir auf der Evangelienseite eine spätgothische Statuette: der hl. Bischof Eligius, in der Linken einen Hammer, in der Rechten einen Pferdefuß haltend. Die Insul hat auf der Vorderseite als Schmuck ein Basrelief: Mariä Verkündigung.

In der letzten Kapelle der Nordseite befindet sich eine Lourdesgrotte, deren Statue durch wärmere Fassung entschieden gewinnen würde; ihr gegenüber an der Westwand eine etwas über lebensgroße Statue aus dem vorigen Jahrhundert: der segnende Christus, in der Linken die Weltkugel tragend. Die Gewandung ist eine tüchtige Arbeit. Links davon steht ein Andreas, rechts ein Joh. Nepomuk, in der Auffassung und theilweise auch in der Ausführung besser als die Christusstatue. (Fortf. folgt.)

Beilage: Frühgothischer Ornat aus der Kunststickerei-Anstalt der Geschwister Oslander in Ravensburg.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

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

Mr. II. Erscheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Bestellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1. 27 in Oesterreich, Preis. 3. 40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einbindung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich. **1890.**

Die religiösen Bilder für die Kinder und das Haus.

(Fortsetzung.)

Von außerdeutschen Verlagsanstalten verdient Erwähnung die Société de St. Augustin, Desclée, de Brouwer et Cie., Bruges et Lille, Belgique; sie liefert meist recht trefflich gezeichnete, geschmack- und stilvoll umrahmte, gut kolorirte Bildchen und besitzt eine sehr reiche Sammlung von Heiligentypen; dieselben Bilder sind in verschiedenen Formaten, farbig und farblos zu haben; in letzterer Form sind sie staunenswerth billig (5 Cts. das Stück). Den Bestrebungen dieser Societät ist rege Unterstützung und glücklicher Fortgang zu wünschen; sie ist berufen und im Stande, Frankreich mit Besseren zu versehen, als die französischen Firmen bieten. Den Verlag für Deutschland hat Rudolf Barth in Nachen, welcher elf Sammlungen religiöser Bilder zu je 1 Mark edirt hat.

Damit werden wir die hauptächlichsten hier in Betracht kommenden Firmen genannt haben. Wenn man nicht übertriebene, unerfüllbare Ansprüche macht, wenn man für diese Privatbildchen auch einen etwas freieren Stil zugesteht, als für monumentale Kirchenbilder, wenn man hier auch mehr subjektiv-lyrische Auffassungen, selbst ein würdiges religiöses Genre als nicht unbedingt unerlaubt ansieht, so wird man allen Grund haben, im Ganzen und Großen mit den Leistungen dieser Firmen zufrieden zu sein. Der deutsche Verlag ist in der Wahl des Stoffes und Vorwurfs meist bei gesunden Grundsätzen geblieben; seine religiösen Bilder stellen Heiligenfiguren oder biblische Scenen vor. Bei Musterung einer großen Menge von Bildern ist uns nichts Unwürdiges oder Anstößiges begegnet, höchstens einige nicht zu

lobende Darstellungen, von welchen wir nachher sprechen. Die künstlerische Haltung ist im Allgemeinen gut. Näherhin zeigt es sich, daß die Qualität gut bleibt so lange, bis es des Preises wegen fast nicht mehr möglich ist.

Da wäre nun zu sagen, daß die betreffenden Kunstanstalten über eine nicht zu niedrig gegriffene, immer noch ordentliche Leistungen ermöglichende Minimalgrenze sich nicht sollen herabdrängen lassen. Aber diese Mahnung ist wohl nicht so fast an die Adresse der Firmen, als an die der Abnehmer, der Geistlichen und Katecheten zu richten. Von dieser Seite scheinen Bildchen mit sehr niedrigem Preis gewünscht, verlangt, bevorzugt zu werden. Man begreift dies, wenn man die Gepflogenheit mancher Katecheten kennt, solche Bilder gleich in Massen an die Kinderwelt auszutheilen. Aber diese Gepflogenheit selbst ist nichts weniger als zu loben. Das heißt das religiöse Bild in der Achtung der Kinder herabwürdigem; was sie in Menge besitzen, werden sie nicht mehr schätzen, bald verunehren und mißbrauchen; die Kunstanstalten werden veranlaßt, sehr Minderwerthiges zu liefern und dieses Minderwerthige wird der Mission des religiösen Bildes nicht mehr gerecht werden können. Man überlege nur, was hierüber oben gesagt worden ist und nehme auch diese Angelegenheit ernst. Es ist doch wahrlich besser, einem Kinde ein echtes und schönes Bild zu geben, als fünf schlechte, Eines zu 10 Pfennig als 5 zu 2 Pfennig. Möchten nur die Firmen hierin sich solidarisirlich zeigen und für die Zukunft Bilder gar nicht mehr liefern, die schon wegen des Preises nicht anders sein können als unvollkommen und ungenügend.

Benziger in Einsiedeln hat sich herbeigelassen, Bildchen zu 2 Pfennig auszugeben; was er um diese 2 Pfennig leistet,

ist immer noch viel, ja wohl das äußerste Mögliche; gleichwohl vermögen wir diese Bilder nicht zu empfehlen, und wir würden wünschen, daß die Firma sie abgeben ließe. Es liegt uns eine kleine Serie davon vor; da sind allerlei Namenszüge und Symbole aus Rosen und anderen Blumen hergestellt; dann symbolische Bilder: aus einem Herzen fließt Blut in einen Brunnen, aus dem Tauben trinken; dabei der Vers:

Unschuld, Geduld und Liebe weicht
Den Duell zum Trank der Ewigkeit.

Ferner: ein Kreuz, das auf dem Wasser schwimmt und auf dem eine Taube sitzt; darüber in den Lüften ein Anker; was thut ein Kreuz und eine Taube mit einem Anker, und was thut ein Anker droben in der Luft? Auf einem andern ist trotz des kleinen Raumes vereinigt: ein Herz, ein Kreuz, ein Pelikan mit seinen Jungen, Rosen, Lilien, Speer, Hyfopstengel, Blutstrom, Blitzstrahl und Schlange, — doch des Guten etwas zu viel. Ein anderes hat den Vers:

Der Same thut es nicht allein,
Der Boden muß empfänglich sein.

Das Bild aber zeigt das Jesuskind, welches Tauben füttert. Auf einem andern halten zwei Hände eine Hostie, in welche das Jesuskind auf einem Heubündel liegend hineingemalt ist; was soll das Heu in der Hostie? Wir wollen die Firma solcher Dinge wegen nicht allzu hart anlassen; es lag uns nur daran zu zeigen, welches die Folgen sind, wenn man zu wohlfeil arbeiten will, und nur den Wunsch wollten wir aussprechen, daß derartige in Zukunft nicht mehr hergestellt werde.

Im Uebrigen wiederholen wir ausdrücklich noch einmal das Zeugnis der Zufriedenheit, das den deutschen Firmen gebührt, so sehr auch selbstverständlich ein weiteres Fortschreiten zu noch besseren Leistungen zu wünschen ist. Da hier so viel Gutes, zum Theil recht Gutes und religiös Gesundes geboten wird, so ist um so unbegreiflicher und beklagenswerther der noch immer starke Import französischen Fabrikats in Deutschland. Wahrlich nicht aus Chauvinismus eifern wir dagegen; wir würden diese Art von religiösen Bildern eben so scharf verurteilen, wenn sie Deutsche zu Urhebern hätte, — deswegen weil sie die

Sache der Religion nicht fördern, sondern schwer schädigen, weil sie das Heilige zum sinnlichen Spiel, zu sentimentalem Gefühlsspiel mißbrauchen, weil sie anstatt heiliger Thatfachen und Persönlichkeiten süßliche, selbstgemachte Allegorien darstellen, weil sie die gesunde und kräftige Moral und Tugend der Kirche entnerven, durch eine moderne Infuenza verseuchen, herzkrank und schwindfüchtig machen, weil sie im Bestreben, sich bei hysterischen weiblichen Personen einzuschmeicheln, dem Mann, dem normalen Verstand und Herzen Religion und Frömmigkeit zum Ueberdruß und zum Ekel machen.

Sprechen wir uns deutlicher aus. Wir reden von jenen weitverbreiteten, den meisten aus eigener Anschauung bekannten Spitzenbildern, welche in reicher Auswahl die Firmen von E. Bonnaud, Ch. Letaille, L. Turgis, Bouasse-Nebel in Paris in die Welt senden. Nach meinen Erfahrungen scheinen insbesondere die Frauenklöster Centren ihres Umtriebs und ihrer Verbreitung zu sein. Vor mir liegt eine reiche Serie. Es ist eine wahre Seltenheit, wenn auf einem dieser Bilder eine biblische Begebenheit, oder eine Heiligen-gestalt sich dargestellt findet, — ist nicht schon das ein schlimmes Zeichen? Was aber wird dargestellt? Eine oft sich wiederholende Figur ist die christliche Seele, meist repräsentirt durch eine sinnlich schmachtende Mädchengestalt; hier steht sie mit dem Rücken gegen einen Altar und Tabernakel und schaut verzückt nach oben; die Unterschrift lautet: Christ, erinnere dich, daß du heute Tugenden (sic) zu erstehen hast; auf einem Pendant liegt sie höchst faul und bequem auf einen Felsen hingelagert und ein elegantes Kettchen geht von Hand zu Hand; die Mahnung lautet: Christ, erinnere dich, daß du heute einen Himmel zu verdienen hast! Auf einem andern Bild verbindet Maria das Herz dieser Jungfrau durch einen seltsam geformten Strang mit dem Herzen Jesu; dann wieder sehen wir das Mädchen in einem Schiff rudern, Maria hält das Steuer; oder es schreitet umher,

nicht mit einem Kreuz beladen, sondern eine Menge von Kreuzchen tragend, die wie Spielzeuge aussehen. Eine große Rolle spielt dann das Christkind, während die Gestalt des Heilands in seinem Wirken und Leiden sichtlich und geflissentlich ferngehalten wird. Das Christkind springt herbei und hebt die am Boden liegende Taube auf, deren Flügel von einem Pfeil durchbohrt ist; oder es kniet da und äßt mit einem Löffel kleine Vögel in einem Neste. Besonders stark sind zwei Darstellungen, oder besser Parodien des Geheimnisses der Incarnation und der Eucharistie. Ein vortrefflich gezeichnetes Bild zeigt das Jesuskind auf einem Heuwägelchen sitzend, welches von einem Lamm gezogen wird; das Christkind hält das Leitseil und hat zur Geißel einen Kreuzstab; die Schabrake des Lammes zeigt den Namenszug Mariens, der auch am Himmel in den Mond eingezeichnet ist; hinter dem Wagen zieht eine Engelgruppe mit dem Christbaum einher; der Zug hält an einem Haus, zu dessen Fensterchen ein Kopf herauschaut. Das heißt denn das hochheilige Mysterium vollends zum Kinderspiel machen; Karl Voellath in Schrobenhäusen aber ist von der Komposition so entzückt, daß er sie in ziemlich schlechtem Farbendruck nachmacht. Das Geheimniß der wahren Gegenwart Jesu im heiligsten Sakrament wird zur Anschauung gebracht durch einen Kelch, dessen Deckel aufspringt und aus welchem das Jesuskind herauschlüpft; die Unterschrift besagt: oui, je crois; Jésus est réellement présent dans l'eucharistie! Eine solche Darstellung ist eher geeignet, den Glauben auszutreiben. Ähnlich sind die zum Theil auch von Deutschen nachgemachten Bilder, auf welchen das Christkind aus einem kleinen Tabernakel heraustritt, in welchen seine Figur bloß zusammengekauert hineingedacht werden kann.

Es ist nicht nötig, weiter ins Einzelne einzugehen. Das Charakteristische dieser Bilder liegt in einem widerlichen Subjektivismus, in einem krankhaften Gefühlslust, in einem Neologismus, der grundsätzlich den alten Typen christlicher Kunst aus dem Weg geht und das Christenthum modernisiren will, in einer Schwächlichkeit der Gedanken und Empfindungen, welche

ängstlich dem Ernst des Christenthums ausweicht und vom Christenthum nur soviel sich zu eigen macht, als sie in einem Gefühlsbrei aufzuweichen und aufzulösen vermag. Sie sind das Produkt einer falschen Frömmigkeit, die keine gesunde Kost, bloß noch raffinirte Speisen zu ertragen vermag; oder vielmehr, richtiger gesagt, sie sind eine Spekulation auf eine solche Frömmigkeit und züchten die Bacillen derselben künstlich. Man denke nicht zu mild von diesen Nachwerken und man schlage ihre schädlichen Wirkungen nicht zu gering an. Hier trifft voll zu das Wort Göthe's:

„Dummes Zeug kann man viel sprechen, auch viel schreiben,
Es wird nicht viel schaden, wird alles beim Alten bleiben;
Dummes aber vor Augen gestellt,
Hat ein magisch Recht;
Weil es die Sinne gefesselt hält,
Bleibt der Geist ein Knecht.“

Wir schließen uns ganz Hettinger an, der in der Linzer Quartalschrift 1889, Heft II, S. 316 schreibt: „Wir können nicht umhin, den Handel mit französischen Bildern, der ganz Deutschland überschwemmt, tief zu beklagen und im Namen des guten Geschmacks sowohl, wie der ächten Frömmigkeit und der katholischen Andacht uns energisch dagegen auszusprechen und auf Abhilfe zu dringen. Es ist Pflicht der kirchlichen Behörden und Seelsorger, ihr Volk zu bewahren vor Bildern, deren süßliches Wesen, neue, zum Theil die Sinne reizende Symbolik, sowie weichlicher Ausdruck ganz geeignet sind, den ächten katholischen Sinn zu fälschen und den Ernst des christlichen Lebens zu verflachen. Was das Konzil von Trient Sess. XXV. de invoc. Sanctorum gebietet, darf nicht länger vernachlässigt werden.“ Dann fügt er bei, ihm sei ein solches Bilderhandelgeschäft in Paris bekannt, dessen sich die Juden bemächtigt haben wegen der Rentabilität. Bereits habe ein Bischof in Norddeutschland diesem Unwesen seine Aufmerksamkeit zugewendet, „möge der gesammte deutsche und österreichische Klerus seinem Beispiel folgen“. Mögen besonders auch die Oberinnen, Superioren und Spirituale von Frauenklöstern und Kongregationen hierin ihre Pflicht thun und bedenken, daß sich der

Geist ihrer Häuser durch Förderung solcher Bilder kein gutes Zeugnis ausstellt.
(Fortsetzung folgt.)

St. Georg

in Legende und bildender Kunst.
Von Pfarrer Dezel in St. Christina-
Ravensburg.

Als einer der gefeiertsten Blutzengen des Herrn gilt schon seit den ältesten christlichen Zeiten in der Kirche sowohl des Morgens als Abendlandes der hl. Martyrer Georg. Die Griechen nennen ihn den „Erzmar-tyrer“ (megalomartyr) und schon Konstantin der Große soll dem Heiligen eine Kirche an der Stelle errichtet haben, wo vorher ein Heratempel gestanden hatte, auch führen die griechischen Menäen auf denselben Kaiser die Erbauung der Georgenkirche in Diospolis in Palästina,¹⁾ das seinen Leichnam besitzen will, zurid.²⁾ Nach Butler³⁾ standen ehemals sogar 5 bis 6 Kirchen seines Namens in Konstantinopel, wovon eine an ein zur Seite der Propontis gelegenes Kloster stieß, wes-halb der Hellespont oder die Meerenge der Dardanellen den Namen „Arm des heiligen Georg“ bekam; selbst einem ganzen Lande (Georgien) gab er seinen Namen. Die Siege sodann, welche die Kreuzfahrer unter Anrufung seines Namens errangen, vermehrten noch seine Berühmtheit auch im Abendlande. Kirchen und Klöster, Altäre und Statuen, Gemälde und Lieder verherr-lichen von jezt an seinen Namen vom äußersten Norden bis zum tiefsten Süden im ganzen Umfange der christlichen Welt. Er gilt im ganzen Mittelalter als das Vor-bild aller Ritterlichkeit, und mit Vorliebe stellten sich die ritterlichen Genossenschaften unter seinen Schutz und benannten sich nach seinem Namen. Unter den 13 ritterlichen Orden, die seinen Namen trugen, wurde am berühmtesten der bayerische St. Georgen-orden, welcher bis auf die Zeiten der Kreuz-züge zurückreicht und im Jahre 1729 er-neuert wurde; er verpflichtet seine Mitglieder zur Verteidigung der Lehre von der unbesleckten Empfängniß Mariä. Auch der höchste englische Orden, der von Eduard III. im Jahre 1330 errichtete Orden des Hofen-bandes, der, den König mitgerechnet, aus 25 Rittern besteht, ist unter seinen Schutz gestellt. Ueberhaupt ist der Heilige in England schon von Alters her besonders verehrt: schon

unter ihren normannischen Königen verehrten die Einwohner dieses Landes ihn als Schutz-heiligen im Kriege, und das Feldgeschrei der Engländer war Jahrhundert hindurch: England and St. George! Eine National-synode zu Oxford bestimmte im Jahre 1222, daß sein Fest in ganz England als Feiertag gehalten werde.

Es möchte nun aber eigenthümlich vor-kommen, daß bei all dieser großen und ur-alten Verehrung unseres Heiligen doch so wenig Sicheres über sein Leben bekannt ist, so daß selbst der hl. Papst Pius V. alle ge-schichtlichen Erzählungen von ihm aus dem römischen Brevier weggelassen hat. Man hat daraus sowie aus dem Umstande, daß der Heilige nicht bloß bei den orientalischen Christen, sondern fast noch mehr bei den Mohamebanern eine ganz exceptionelle Ver-ehrung genossen, den Schluß ziehen wollen, daß man es hier mit keiner historischen Persönlichkeit zu thun habe, daß die ganze Legende nur einen mythischen Hintergrund habe und der hl. Georg nichts anderes als ein alter heidnischer Gott in christlichem Gewande — der Mithra der Kappadozier — gewesen sei.¹⁾

Allerdings fehlen uns die echten Mar-tyrerenacten über den hl. Georg, denn die in großer Anzahl vorhandenen, namentlich in lateinischer Sprache verfaßten Martyrologien sind alle unächt und mit Fabelhaftem ange-füllt; gerade die ältesten aber von diesen Akten rühren von den Arianern her, so daß schon die römische Synode unter Papst Gela-sius, welche den ältesten Index librorum prohibi-torum aufgestellt haben soll, im Jahre 494 oder wahrscheinlicher 496²⁾ diese Akten nebst andern häretischen Heiligenlegenden verwor-fen hat. Allein wir werden finden, daß, wenn auch die ächten Nachrichten über den Heiligen nicht mehr ganz auf uns gekommen sind, aus allen vorhandenen Legenden doch kein Mithra der Kappadozier sich zusammen-setzen läßt.

Die ausführlichsten Berichte über diese verschiedenen Quellen der St. Georgslegende enthalten die Acta Sanctorum der Bellan-bisten.³⁾ Wir sehen dort — und das läßt sich auch bei der so frühzeitigen und weit-verbreiteten Verehrung des Heiligen nicht anders erwarten —, daß die Anzahl dieser

¹⁾ Vergl. Gutschmid, über die Sage vom hl. Georg, als Beitrag zur iranischen Mythen-geschichte, in den Berichten über die Verhand-lungen der R. Sächs. Gesellschaft der Wissensch. philol. histor. Klasse. 1861. 13. Bd. S. 187 ff.

²⁾ Vergl. Fefele, Konziliengesch. Band II., 618.

³⁾ April, tom. III., 103.

¹⁾ Das Biblische Lydda, Apostelgesch. 9, 32.

²⁾ Vergl. Papebroch in den Acta Sanc-torum, April, tom. III., 109.

³⁾ Leben der Väter und Martyrer zc. V. 254.

Legenden eine bedeutende ist, daß sie aber unter sich sehr verschieden sind. Die vollständigste und vorliegende Legende aus älterer Zeit über das Leben und die Wunder des Heiligen ist die griechische, deren Abfassungszeit nach den Untersuchungen des gelehrten Jesuiten Papebroch¹⁾ spätestens in das 6. Jahrhundert fällt. Sie hat folgenden Inhalt: Kaiser Diokletian berief in Folge eines von seinem Gotte Apollon erhaltenen Orakels alle seine Statthalter, namentlich die des Orients, zu einem Rathe wider die Christen zusammen, und erließ in Folge dieser Verathung Verfolgungsbekrete wider alle Anhänger der neuen Religion. Damals lebte Georg, von vornehmen Eltern in Kappadozien geboren, der als Kind seinen Vater durch den Martyrertod verloren hatte, und aus Kappadozien mit seiner Mutter nach ihrer Heimat Palästina ausgewandert war. Zu einem schönen Jüngling herangewachsen, ward er ein Kriegermann und zeichnete sich in den Kriegen des Kaisers durch Klugheit und Tapferkeit so aus, daß er die Würde eines Comes erhielt. Im Alter von 20 Jahren wurde er durch den Tod seiner Mutter Herr großer Schätze und eines reichen Erbes, und begab sich an den Hof Diokletians, um da sein Glück zu machen. Hier angekommen (der Ort ist nicht genannt) hörte Georg von der über seine Glaubensgenossen verhängten Verfolgung, vertheilte sofort alle seine Reichthümer unter die Armen und bekannte sich vor dem Kaiser als Christen. Aufgefordert den Göttern zu opfern, weigert er sich und wird dafür einer Reihe von Martern unterworfen. Am ersten Tage stoßen ihn Trabanten mit Spießen fort zum Kerker; ein Speer, der Georgs Körper berührt, wird wie Blei umgebogen. Dann wurden ihm die Füße in den Bloß gespannt und ein schwerer Stein auf die Brust gelegt. Als er, vom Kaiser befragt, über die Leichtigkeit dieser Martern scherzt, kündigt ihm derselbe schwerere Martern an, und am zweiten Tage wird Georg an ein großes, mit Schwertern besetztes Rad gebunden und gepeinigt. Darauf liegt er eine gute Zeit lang wie schlafend da, so daß Diokletian ihn für todt hält, bis ein weißgekleideter Mann vom Himmel herabsteigt und dem Heiligen zum Grusse die Hand reicht. Als man Georg loszubinden kam, siehe, da war er ganz heil. Da bekannten sich die Befehlshaber Anatolius und Protoleon zum Christenthum, wurden aber auf des Kaisers Befehl sofort ergriffen und vor der Stadt mit dem Schwerte enthauptet. Georg wird

nun in eine Grube mit frisch gelöschtem Kalk geworfen: als Diokletian nach drei Tagen den Auftrag gibt, seine Gebeine heimlich zu verscharren, findet man ihn in heiterer Haltung, im Gebet begriffen, weshalb der Kaiser ihn für einen Zauberer hielt. Mit glühenden eisernen Schuhen an den Füßen muß er in den Kerker zurücklaufen; er betet diesen Tag und die folgende Nacht zu Gott und erscheint am sechsten Tage aufrecht gehend vor dem Kaiser. Dieser gebietet, den Georg mit Riemen von Rinds- haut so lange zu geißeln, bis das Fleisch in Stücken herabfällt. Am siebenten Tage trinkt er zwei auf Diokletians Befehl von dem Zauberer Athanasios bereitete Tränke, deren einer die Sinne berauben, der andere tödten sollte, ohne Schaden zu nehmen, aus. Als Georg die Reihen der Martern bestanden hat, thut er drei Wunder: Das erste ist, daß er, von Athanasios dazu aufgefordert, einen Todten erweckt; das zweite, daß er den gefallenen Ackerstier des armen Landmanns Glykerios ins Leben zurückruft. Viel Volkes ward durch Georg bekehrt und viele Kranke geheilt; der von dem Heiligen erweckte Todte, der Zauberer Athanasios und der Landmann Glykerios bekannten Christum und wurden alle unmittelbar nach abgelegtem Bekenntniß ergriffen und vor der Stadt enthauptet. In der folgenden Nacht sah der Gefangene im Traume den Erlöser, der ihm eine Krone aufsetzte und ihn zu sich rief. Sobald Georg erwachte, ließ er seinen Diener zu sich kommen — denselben, der das, was sich mit dem Heiligen zutrug, mit aller Genauigkeit beschriebene hat — und gebot diesem, nach seinem Tode seinen Leichnam und sein Testament zu nehmen und nach Palästina zurückzuführen. Am achten Tage erschien darauf Georg zum letzten Gerichte vor dem Kaiser und erbot sich, in den Tempel des Apollon zu gehen, was ihm jener in der Meinung, Georg wolle opfern, gern gestattet. Hier geschieht das dritte Wunder: durch das Zeichen des Kreuzes zwingt Georg den bösen Geist, der in dem Apollonsbilde wohnte, zu bekennen, daß er nur einer der von Gott abgefallenen Engel sei; alle Götzenbilder stürzen auf die Erde und werden zertrümmert. Da bekannte sich die Kaiserin Alexandra selbst offen als Christin, fiel dem Heiligen zu Füßen und verfluchte die heidnischen Götter, worauf Diokletian beide zur Hinrichtung abzuführen gebot. Alexandra gab unterwegs den Geist auf, Georg aber ging Gott lobend auf den Richt- platz und ward enthauptet. Sein Todestag fiel auf den 23. April.

Als bloße Umschreibungen dieser eben mitgetheilten griechischen Legende sind die

¹⁾ Acta S. S. I. i. 102.

Legenden des Simon Metaphrastes, Andreas Hierosolymites und des Gregorios Kyprios anzusehen. Ebenso ist auch das von Moysiua Lipomanus ¹⁾ aus dem Griechischen ins Lateinische übersehte »Martyrium sancti et magni martyris Georgii a Pasistrate ejus servo scriptum« nur eine sehr späte Uebersetzung der griechischen Legende und hat mit den alten Akten des Pasistras, auf den wir eben kommen werden, nichts als den Titel gemein.

Dagegen gibt es außer der griechischen Legende auch eine alte lateinische, die nach ihrer eigenen Angabe von dem Diener des Heiligen, Pasistras mit Namen, verfaßt sein will; sie findet sich in einem codex Gallicanus aus dem 8. Jahrhundert und steht wohl den von Papst Gelasius verworfenen Legenden am nächsten. Sie ist in einem von Papebroch in der Bibliothek zu Vallicena aufgefundenen Codex, einem mit longobardischen Schriftzügen geschriebenen Manuskript aus dem 12. Jahrhundert, überarbeitet. Von ihrem Inhalt macht Papebroch ²⁾ folgende Angaben:

Der Teufel trieb Dacianus, den Kaiser der Perser, den Herrn über die vier Himmelsgegenden, daß er die 72 Könige der Erde, die unter ihm waren, zusammenrief und, nachdem er sich mit ihnen beraten, eine Verfolgung über die Christen verhängte. Damals lebte der hl. Georg; Melitene in Kappadozien war sein Geburtsort, Melitene auch der Schauplatz seines Martyriums. Hier hielt er mit einer Wittve Haus. Die Märtern sind in der ältesten Fassung der Legende zahllos; in der Uebersetzung sind sie auf die folgenden reducirt: Die Folterbank, eiserne Zangen, brennendes Flechtwerk, das mit Schwertern besetzte Rad, die angenagelten Schuhe; dann wird Georg in eine eiserne, inwendig mit Nägeln besetzte Kiste geworfen, in den Abgrund gestürzt, mit eisernen Hämmeru geschlagen; eine schwere Säule wird auf ihn gelegt, ein schwerer Stein auf sein Haupt gewälzt; er wird auf ein glühend gemachtes eisernes Bett gedrückt; geschmolzenes Blei wird über ihn gegossen; dann wird er in einen Brunnen geworfen, mit vierzig glühenden Nägeln durchbohrt, in einen glühenden ehernen Stier eingeschlossen, mit einem Stein um den Hals in den Brunnen geworfen. Diese Märtern dauern 7 Jahre. Endlich verdarb Georg mit Arglist die Zauberer der Heiden und brachte die Heiden

selbst um; 40 900 Menschen aber bekehrten sich zum Christenthum; darunter Alexandra, die Kaiserin der Perser. Dacianus ließ diese enthaupten und mit ihr den Heiligen, eines Freitags am 24. April. Hierauf entführte ein feuriger Wirbelwind den Dacianus und seine Getreuen.

Die mohamedanische Legende vom hl. Georg sagt: G'erg'is, der noch bei Lebzeiten der Apostel geboren war, ward von Gott zu dem Könige von el-Maucil geschickt, um ihn zur Annahme des Christenthums aufzufordern; der König ließ ihn hinarichten, Gott aber rief ihn ins Leben zurück und schickte ihn ein zweitesmal; ein zweitesmal getödtet ward er von Gott wiederum auferweckt und ein drittesmal geschickt, wo ihn dann der König verbrennen und seine Asche in den Tigris werfen ließ. Darauf vertilgte Gott den König mit allen seinen Unterthanen. ¹⁾

Man hat versucht, die lateinischen Akten für die ursprüngliche Fassung der Legende zu erklären und in den griechischen nur eine von Rücksichten auf Moral, Wahrscheinlichkeit und Geschichte geleitete Zurechtmachung der ursprünglichen Legende zu sehen. Den schlagenden Beweis für diese angeblich größere Ursprünglichkeit der lateinischen Akten hat man besonders in dem Umstand finden wollen, daß die sowohl von ihnen als von den griechischen Akten unabhängige Tradition der Araber die Vernichtung des ungläubigen Herrschers und seiner Anhänger, das orientalische Lokal, endlich auch die Zahl von 72 unter dem Perserkaiser stehenden Königen bestätigt. Allein die Gründe, welche Papebroch für die Priorität der griechischen Akten gegenüber den lateinischen angeben, sind damit nicht widerlegt. Es hat nie einen persischen Kaiser Dacianus gegeben, und wollte man diesem auch den Diokletianus substituiren, so ist eben die Christenverfolgung doch nicht in Melitene, sondern in Nikomedien ausgebrochen. Dann aber ver-rathen die lateinischen Akten nicht nur durch ihre geschichtlichen Verstöße, sondern auch durch ihre Maßlosigkeit und ihren fabelhaften Inhalt ihre geringe Authentizität. Vor allem aber müßte man sicher von dem Grundsatz ausgehen können, daß nicht nur das über den Heiligen Berichtete, sondern dieser selbst jeden historischen Hintergrundes entbehre, eine Annahme, welche, wie wir ersehen werden, die reinsten Willkürlichkeit wäre. Doch sei dem, wie ihm wolle, in diesen griechischen und lateinischen Akten haben wir die ältesten uns über den Hei-

¹⁾ Bei Surius, Vitae sanctorum, April. p. 278 ff.

²⁾ Act. S. S. l. c. 101 f. u. Baronius, Martyrologium Romanum, p. 250 ff.

¹⁾ Gutschmid, l. c. S. 175 ff.

ligen zugänglichen Berichte; alle späteren Legenden sind nach subjektivem Ermessen bald verkürzt, bald mit willkürlichen Zusätzen bereichert.

Auf Grund dieser Akten nun hat man in der Legende des hl. Georg einen bloßen Mythos, wie oben gesagt, den Mithra der Kappadozier, sehen wollen. Um den Nachweis hiesfür zu liefern, hat man zuerst auf die Heimath des Heiligen aufmerksam gemacht: „Ist der hl. Georg in der That ein alter heidnischer Gott in christlichem Gewand, in der Weise wie der hl. Nikolaus ein verkleideter Poseidon, so werden wir auf das Bestimmteste darauf hingewiesen, den ursprünglichen Sitz dieses Gottes in Kappadozien oder doch in der Nähe dieses Landes zu suchen: und zwar muß dieser Gott einen weit über die Grenzen seiner Heimath hinausreichenden Ruf genossen haben.“¹⁾ Kappadozien aber ist „recht eigentlich die Wiege des Mithradienstes“ — und, wie wohl mit Sicherheit angenommen werden darf, die Heimath des hl. Georg. Das also würde stimmen; beide, St. Georg und Mithra, sind Kappadozier. Nun braucht es nur noch des Beweises, daß und wie St. Georg zu Mithra oder umgekehrt Mithra zu St. Georg geworden ist. Bernehmen wir einige von den Hauptsätzen, in welchen die „Identität des hl. Georg und des Mithra bis in die kleinsten Züge nachgewiesen worden ist“. „Mithra ist das geschaffene, alles durchdringende, alles belebende Licht, nach der moralischen Seite hin der Repräsentant der Wahrheit, Gerechtigkeit und Treue; in späterer Zeit ist er mit der Sonne identifizirt . . . — Georg seinerseits ist der Sohn vornehmer christlicher Eltern. Mithra heißt der reiche Landesherr, schaltend über Gaben, schaltend über Kluren — Georg ist Herr großer Schätze und eines reichen Erbes. Mithra heißt der wohlgebildete, der hohe, durch Reinheit liebliche . . . — Georg war nach der Sage ein schöner Jüngling und wird als solcher abgebildet. Mithra ist in späterer Zeit ein besonders liebevoller Gott: er ist Friedensgeber, Segengeber u. s. w. — Georg vertheilt seine Schätze unter die Armen. Die Frau im Königsgewande, die auf den alten Darstellungen Georgs seinem Kampfe zuschaut, dürfte (!) die dem Mithra häufig beige stellte weibliche Gottheit Anahita sein; in ihrem Namen Alexandra „die Männer Abwehrende“ würden wir eine sehr passende Bezeichnung für die jungfräuliche Anahita vor uns haben“ u. s. w. u. s. w.²⁾ Wahrlich,

wie leicht und ungezwungen nur hier die Metamorphose vor sich geht! Welch ein Gewinn für die Wissenschaft, wenn einmal die Legende aller Heiligen in dieser Weise bearbeitet sein würde! Nur allein der Drache will sich dieser Umwandlung nicht recht fügen. „Der von Georg durchbohrte Drache wird insgemein als eine Allegorie des von ihm überwundenen Teufels oder Heidenthums aufgefaßt; dagegen spricht aber, daß dieses Symbol mehr oder weniger allen Heiligen zukommen würde, während sonst nur noch der hl. Theodor als Drachentöbter abgebildet wird: und gerade dieser ist ein dem hl. Georg nahe verwandtes Wesen, von Reinbot von Dorn werden sogar Theodor und Demetrios zu Brüdern desselben gemacht.“ Daß nur St. Theodor das Symbol des Drachen habe, widerlegt jede nächste beste Legendensammlung. Wir kennen mehr als drei Duzend sogen. Drachen-Heilige, aus den ältesten Zeiten z. B. Michael, Cyriacus, Margaretha, Martha, Longinus; letzteren sieht man wie St. Georg als Ritter, ein Schwert in der Hand und einen Drachen zu Füßen; er wird ebenfalls in Kappadozien, besonders in Caesarea, verehrt. Florentius Bindemialis hat durch das bloße Kreuzeszeichen einen Drachen getöbter; ebenso haben einen Drachen die Heiligen Gereon, Papst Leo IV., Magnus, Domitian, Donatus, Maurus, Marcellus u. s. w. Um auch einen „Drachenhelben“ aus der neuern Zeit anzuführen, so sieht man sogar unter den Füßen des hl. Ignatius von Loyola auf gewissen Bildern einen Drachen angebracht.

Die neueste „Forschung“ auf unserm Gebiete hat nun wohl eingesehen, daß man mit solchen „Beweisen“ den hl. Georg in keinen Mithra verwandeln kann und daß man, um überhaupt eine Metamorphose mit unsern Heiligen fertig zu bringen, andere Kräfte als die veralteten Götter Kappadoziens zu Hilfe nehmen müsse. Man hat darum zwar „Gutschmids Verdienste, den rein mythischen Charakter unserer Legende und ihre Abstammung von der Mithrasage mit Bestimmtheit nachgewiesen zu haben,“ anerkannt, aber zugleich sich noch nach einer naturwüchsigeren Erklärung umgesehen und zwar in folgender Weise: Zuerst wird die allein vernünftige Auffassungsweise der Vollandisten, daß die Darstellung vom Drachenkampfe des Heiligen als eine christlich symbolische anzusehen sei, mit dem kurzen, aber inhaltschweren Nachspruch abgethan: „Das völlige Unhaltbare und Verdrehte dieser Ansicht ist klar.“¹⁾ Dann wird also fortgefahren: „Bald jedoch

¹⁾ Gutschmid, die Sage v. hl. Georg. S. 186.
²⁾ ebenda 187 ff.

¹⁾ Riehl, B., St. Michael und St. Georg in der bildenden Kunst. München 1883. S. 37.

erkannten unbefangenerer Forscher, daß wir es hier mit einer Personifikation von Naturkräften zu thun haben und daß Georg, dessen Fest ja auf den 24. April fällt, der Frühlingsheld ist, der den Winter bekämpft und die durch ihn gefesselte Vegetation aus ihren Banden befreit. Man kam zu Parallelen mit dem Mythos von Perseus und Andromeda. Daß dieses der Kern des im Sagenschatze vieler Völker in der mannigfachsten Form auftauchenden Mythos ist, halte ich für völlig richtig, den Anlaß zur Ausbildung der Sage in der uns vorliegenden Form mag dann — wie Gutschmid darlegt — der Kampf Mithras gegen Dahhak gewesen sein.“ Also würde St. Georg die Naturkräfte, speziell die des Frühlings symbolisiren. Was bedeutet dann aber die weibliche Figur in seinen Darstellungen? Darüber schweigen „unbefangenerer Forscher“. Könnte sie nicht eine Gehilfin des Heiligen in diesem Kampfe, etwa die hl. Gertraud sein? Von dieser Gärtnerin heißt es nämlich:

„Es führt St. Gertraud
Die Kuh zum Kraut,
Die Biene zum Flug
Und die Pferde zum Zug.“

Als Pendant zum hl. Georg wäre dann wohl St. Nikolas, dessen Fest auf den 6. Dezember fällt, als „Winterheld“ zu fassen, der an seinem Tage, wenn es nicht schon früher schneit, die Vegetation wieder bannet. St. Martin könnte als Personifikation des Herbstes gelten, da mit seinem Tage das Ackerbaujahr endigt, die Pachtzins fällig und die Gänse fett werden. Und so könnte vielleicht der ganze christliche Kalender naturwissenschaftlich fruktifizirt werden. Doch wir kehren zu Ernsterem zurück.

Im Kerne aller Legenden des hl. Georg — dazu wird eine vorurtheilsfreie Untersuchung von selbst kommen — namentlich in den griechischen Urkunden birgt sich unzweifelhaft die Erinnerung an unsern Heiligen als einen der ersten und berühmtesten Martyrer der diokletianischen Christenverfolgung, dessen fester Glaube selbst durch die gräßlichsten Qualen, welche die Tyrannengewalt zu ersinnen vermochte, nicht gebeugt werden konnte. Die Größe dieser Qualen und die lange Dauer derselben — acht Tage lang soll ja die Jugendkraft des Heiligen denselben widerstanden haben — mochten wohl auf die Phantasie des Volkes und insbesondere der christlichen Bekenner einen mächtigen Eindruck gemacht haben und auch die Veranlassung zu den übertriebenen, zum Theil widersinnigen Schilderungen derselben gegeben haben. Allein nach allen ältesten Angaben darf man als historisch

unzweifelhaft annehmen, daß der Heilige am Anfang der letzten Christenverfolgung im Jahre 303 litt und der Ort seines Leidens Nikomedia war.¹⁾ (Fortsetzung folgt.)

Die Pfarrkirche in Schmiechen bei Ehingen und deren Restauration.

Von Pfarrer Kamerer S. u. d.

(Fortsetzung und Schluß.)

Nach sorgfältigster Bloßlegung der Wände konnten noch drei Gruppenbilder unterschieden werden, von welchen aber nur eines noch im einzelnen erkenntlich war, während die beiden andern durch vielfache Mörtelergänzungen unkenntlich geworden waren. Das erstere stellt wohl den Tod eines der maktabäischen Brüder dar, denen die Hände und Füße abgehauen wurden. Wir geben hier wenigstens die Umriffe der Komposition, welche bei aller Schlichtheit eine Gewandtheit der zeichnenden Hand und eine lebendig bewegte Auffassung verräth; rührend ist es, wie die Mutter die abgehauenen Hände und Füße auf ihrem Schooß und in den Händen hält und voll Schmerz betrachtet.

Da jedoch der hl. Vitus, der Patron der Kirche, ebenfalls ein jugendlicher Martyrer war, so wäre es auch nicht unmöglich, daß dessen Martyrium dargestellt werden sollte, weshalb man sehr dankbar wäre, wenn irgend eine Legende bezeichnet werden könnte, in welcher, entgegen den gewöhnlichen Berichten, ein berartiger Tod des Heiligen beschrieben wäre.*)

Unter dem Bewurf fanden sich auch die

¹⁾ „Man hat ganz an Georgs wirklichem Dasein zweifeln wollen; allein zwar nicht zu Melitene in Kappadozien, sondern zu Nikomedia, wo Diokletian Hof hielt, zeugte und litt Georg zu Anfang der zehnten und letzten Christenverfolgung, wie es aus den griechischen Urkunden erhellt und durch die Uebertragung seiner Gebeine nach Diopolis bestätigt wird.“ So die Herausgeber des Reinbot von Dorn, Hagen und Büsching, Deutsche Gedichte des Mittelalters 1808, Bd. I 5. Stück.

*) Näher läge es jedenfalls, an Felicitas und das Martyrium ihrer Söhne zu denken, als an die maktabäischen Brüder. In der Legende des hl. Vitus findet sich ein ähnlicher Zug nicht, weder bei Jakobus a Voragine noch bei den Bollandisten; da aber die ganze Legende des hl. Vitus eine stark kombinierte ist, so wäre es nicht unmöglich, daß obige Darstellung sich auf ihn beziehen würde; dann wäre die sitzende Frau die Amme Crescentia, der erste Mann links Modestus. Uebrigens kommt noch bei mehreren Martyrern das Abhauen der Hände und Füße und auch die ermunternde Assistentz der Mutter vor, z. B. auch bei Symphorianus. U. d. R.



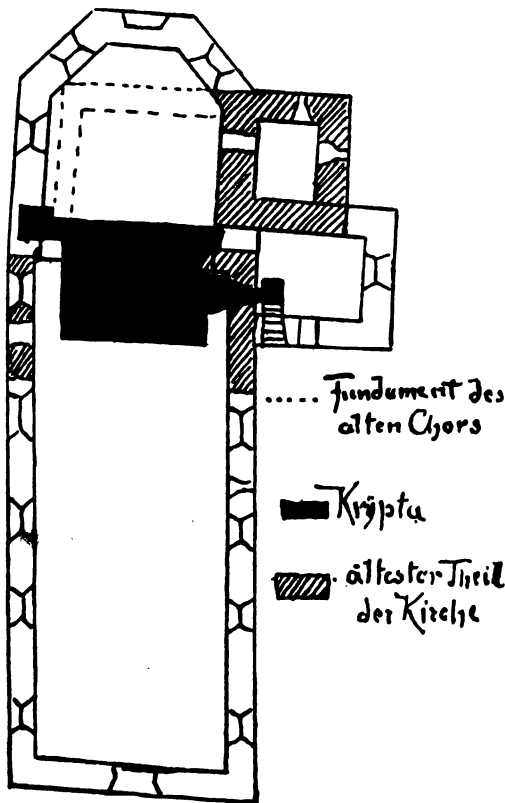
deutlichen Umrisse eines gotischen Sakramenthäuschens. Desgleichen fand man, als man die Renaissancebogen in drei Fenster-nischen durch Spitzbogen zu ersetzen suchte, die alten Spitzbogen theilweise noch vor, so wie auch Bruchstücke von gotischem Maßwerk aus geschliffenem Thon, ganz nach Art der Gewölberippen, welche mit Ausnahme der Schlüsselsteine ebenfalls aus gebranntem Thon sind. Die alten Fensteröffnungen stimmten fast genau mit den projektierten neuen Oeffnungen überein, wie auch die Maßwerküberreste fast dasselbe Profil hatten, wie das bereits in Angriff genommene neue Steinmaßwerk. Die vierte, hinter dem Hauptaltar sich befindliche Fensteröffnung zeigte nach Entfernung des Mörtels einen rundbogigen Abschluß, welcher auch wieder in ganz ähnlicher Weise beibehalten wurde, nur daß die Oeffnung nach innen wegen des Altars, der durch ein Innenlicht beeinträchtigt worden wäre, geschlossen wurde, während sie nach außen als Bildernische offen blieb. In diese Nische wurde ein über lebensgroßes aus hartem Stein gut gearbeitetes Marienbild mit dem Jesuskind gestellt, welches früher im Kloster Ursprung auf einem Brunnen posiert gewesen war; vor ca. 50 Jahren wurde es von dem Fabrikanten Reichenbach,

dem damaligen Besitzer des Klosters, der Gemeinde Schmiechen geschenkt. Dasselbe soll von einem Wiblinger Klosterbruder gefertigt sein und weist auf das 16. Jahrhundert zurück.

Was nun die vorgefundenen Malereien anbelangt, so kam man nach reiflicher Ueberlegung und Beratung zu dem Schluß, daß dieselben nicht erhalten werden können. Das Gewölbe mußte so ausgebessert werden, daß die Blumen doch bis zur Unkenntlichkeit zerstört worden wären. Ebenso hätte man die Wandungen unmöglich eben herstellen können, wenn man das einzige restaurationsfähige Gemälde hätte schonen wollen. Um aber dennoch das Alte möglichst zu erhalten, wurden die Blumen, das Bild und das Meisterzeichen mit Schriftzug durchgepaßt. Die Blumen wurden nach Vollendung des Gewölbes in ihrer ursprünglichen Form und Kolorirung wieder aufgetragen, soweit es thunlich war, die Pause des Bildes aber als Erinnerung an eine ehrwürdige, opferwillige und kunstfinnige Zeit dem Pfarrarchiv einverleibt. Die Wandungen und Fensterlaibungen wurden quadriert. Da die rauhen Flächen der Chorwand ziemlich feucht sind, so wagte man nicht, sie zu bemalen, sondern man beschloß, sie auf andere Weise

auszustatten. Es wurde nämlich reustene Leinwand auf Holzrahmen aufgespannt und mit Oelfarbe teppichartig bemalt, hierauf in der Weise an der Wand befestigt, daß zwischen Wand und Teppich noch die Luft spielen kann.

Auch auf dem Boden fanden sich noch Ueberreste aus der gothischen Zeit, nämlich Thonfließe in dreierlei vertieften Ornamentzeichnungen. Auch diese wurden zur Erinnerung aufbehalten, indem mit den besterhaltenen eine kleine Fläche hinter dem Altar belegt wurde. Der übrige Teil des Bodens wurde mit stilgemäßen Mettlacherplättchen versehen. Bei Gelegenheit des Bodenlegens stieß man auf das ursprüngliche Fundament des früheren Chores (s. den Grundriß) welcher hiernach einen geradlinigen Abschluß hatte.



Machte der Chor schon nach Wegnahme des Gerüstes durch seine kunstgerechte Anlage in Bau und Malerei und durch die zwei wohl gelungenen, zum Ganzen harmonisch stimmenden gemalten Fenster aus dem Atelier von Waldbausen und Ellenbeck in Stuttgart einen erhebenden Eindruck, so steigert sich dieser noch durch den nach Stil und

Größenverhältnissen vortrefflich passenden und bis ins Kleinste sorgfältig ausgearbeiteten gothischen Altar von Gieß. Die Statuen des hl. Vitus, Urban und Martinus, sowie der beiden Engel als Koluthen neben dem Expositionstabernakel, welcher mit dem Expositionstabernakel den kirchlichen Vorschriften ebenso wie den Gesetzen der Kunst entspricht, sind gleich den Hochreliefs im Antependium in Bildhauerei und Fassung wohl gelungen. Dem Altar reißt sich in würdiger Weise der Taufstein und Krebstisch an; selbst den Kinderstühlen, die leider wegen Raum mangels nicht aus dem Chor hinausgewiesen werden konnten, wurde die gebührende Aufmerksamkeit zugewendet. Endlich erhielt das Ganze durch eine stilgemäß ausgeführte Kommunionbank, ebenfalls von Gieß, einen würdigen Abschluß. So macht nun der Chor trotz seiner kleinen Verhältnisse infolge der darin herrschenden Harmonie und kunstgemäßen Behandlung einen guten Eindruck.

Als man mit der Restauration des (zum Chor etwas schräg stehenden) Schiffes begann, für welches wegen Mangel an Geld und Zeit nur die vorläufige Herstellung der durchaus unebenen Wandungen und die Erneuerung des flachen Maßwerks in Frage kam, so zeigte sich alsbald, daß man sich in Bezug auf die Entstehungszeit des Baues bedeutend getäuscht hatte. Die Fenster nischen sowie die ganze Einrichtung hatte auf die Spät-Renaissance hingedeutet. Beim Abschlagen des losen Mörtels fanden sich aber Bruchteile von kleinen einfachen Wandgemälden von derselben Hand wie das Chorbild. Ja unter diesem Bilderzyklus fanden sich sogar noch ältere Wandmalereien aus der romanischen Zeit, welche aber fast ganz unkenntlich waren. Besonders interessant war die Aufdeckung einer sehr kleinen romanischen Fenster nische, eines Weihezeichens als Beweis für die bischöfliche Konsekration und eines Wappens mit Steinbock, welches durch das freundliche Entgegenkommen des Kgl. Archivvorstandes als dasjenige der „Fled von Smiechain“ festgestellt wurde. Leider waren die gothischen Wandmalereien durch die sieben Renaissancefenster und durch andere bauliche Reparaturen so beschädigt, daß man nicht daran denken konnte, den Bilderzyklus wieder herzustellen. Dagegen wurde durch Herrn Baron Freyberg in Ulmenbingen, welcher sich (wie auch Herr Hofrat Baur) von Anfang an um die Restauration sehr interessiert und dieselbe mit seinem erfahrenen Rath unterstützt hat, alles durchgepaust, was durchzupausen war, ebenfalls zur Aufbe-

wahrung im Pfarrarchiv. Zwei Bruchstücke dieser Gemälde finden sich oben in der Abbildung des Martyriums rechts und links beigefügt: eine Scene unter dem Kreuz und die Grablegung. Die letztere, 1,40 m hoch, 65 cm breit, beschloß man als historisches Denkmal zu erhalten. Das Bild wurde daher während der Erneuerung des Bewurfses durch Latten abgegrenzt und verhüllt, so daß es noch jetzt in der alten Gestalt sichtbar ist. Dasselbe wird von Herrn Losen aus Nürnberg, welcher zur kunstgerechten Bemalung des Chores sachverständige Anweisungen gegeben hat, restaurirt werden. Unterhalb des Bildes befindet sich die romanische Fensterische, welche ebenfalls als ehrwürdiges Andenken erhalten bleibt.



Die Sakristei, deren einfaches Gewölbe nur durch vier Rippen gebildet ist, bot wenigstens etwas Interessantes. Am Schlußstein fand sich nämlich das nachfolgende Meisterzeichen, ähnlich dem im Chor vorgefundenen, mit der Jahreszahl 1480. Dasselbe Meisterzeichen findet sich auch in Blaubeuren und Ulm (s. Klemm, Württb. Baumeister und Bildhauer S. 84 und Fig. 36).



Die Restauration im Neuen verzieht wegen ihrer Einfachheit und weil sich nichts historisch Merkwürdiges vorfand, keine nähere Besprechung. Die Mauerwände wurden mit einem Spritzwurf bedacht und das ganze Gebäude durch ein Cementtroittoir vor weiterem Eindringen der Feuchtigkeit geschützt.

Der schmucklose aus rauhen Steinen hergestellte, an den Ecken mit Buckelquadern versehene Thurm ist offenbar aus der romanischen Zeit und wurde später durch Fachmauerwerk und gothisch sich zuspitzenden Thurmhelm erhöht.

Noch verdient die bei Gelegenheit der Restauration wieder aufgedeckte Krypta Erwähnung, deren Lage aus dem Grundriß, deren Gestalt aus nachfolgender, ebenfalls der Güte des Herrn Baron v. Freyberg zu verdankenden Abbildung zu ersehen ist. Sie

hat ein romanisches ~~W~~ Gewölbe, erhielt aber offenbar in der gothischen Zeit wegen des neuen Sakristeibauens einen andern Eingang. Nach altem Bericht war der Altar dem hl. Antonius geweiht. An der Stelle wo jener gestanden war, finden sich noch kleine Spuren von Renaissance-malerei mit der Jahreszahl 1667. Ein sehr alter Altarstein, welcher jetzt oben an der Kirchenmauer angebracht war, wird wohl die Mensa des Kryptaalars gebildet haben. Derselbe wird wieder an seine vermuthliche Stelle kommen und das Ganze zu einer Heiliggrabkapelle eingerichtet werden.

* * *

Der Herausgeber, welcher persönlich von der Kirche und deren Restauration Einsicht genommen hat und wiederholt befragt wurde, bezeugt gerne zum Schlusse, daß das ganze Werk mit lobenswerther Umsicht und Ueberlegung geplant und mit Sorgfalt und Energie in Angriff genommen wurde. Dem Eifer des Pfarrers stand die Opferwilligkeit und freudige innere Theilnahme der Parochianen, besonders des Stiftungsraths, treu zur Seite. Der Erfolg kann denn auch ein wohl befriedigender genannt werden. Möge Eifer und Opfer Sinn noch so lange anhalten, bis das ganze Werk zum guten Abschluß gelangt ist! —

Die Altäre der Heiligkreuzkirche zu Rottweil a. N.

Von Repetent Schnell in Rottweil.

(Fortsetzung.)

8) Der St. Nepomuk-Altar. Er steht in der gleichnamigen Kapelle, welche an Größe und Schönheit des Gewölbes alle

anderen Kapellen übertrifft. Der frühere Rococo-Altar machte 1886 einem neugothischen Platz. An Stelle der älteren oben geschilderten Pieta ist eine neue getreten, welche gute Modellirung, namentlich des Christuskörpers, und auch edle Auffassung verrät, aber der früheren an Kraft der Empfindung bedeutend nachsteht. Der Entwurf des Altars mit vielen unnöthigen Stäbchen und Ziergliedern, denen die Reinheit des Stiles abgeht, ist kein glücklicher, die Ausführung ist sauber. Im Antependium ist ein tüchtiges Hochrelief, der hl. Nepomuk in liegender Stellung.

Die Kapelle unmittelbar östlich vom Thurm hat als Schmuck einen gothischen Kreuzifixus, welcher früher am Karfreitage zur Enthüllung und Anbetung, sowie als Grabchristus benützt wurde. Denn die Arme können vermittelst Charniere in den Achselhöhlen bewegt und an den Körper gelegt werden. Die Charniernägel sind maskirt durch Haarlocken. Das Schamtluch ist in der Mitte und rechts geschlungen und einfach gothisch gefaltet. Die Proportionen sind gut. Die ganze Behandlung des schlanken Leibes weist auf die Zeit guter Gothik hin. Im Unterleib befinden sich vier Löcher, welche allgemein gedeutet werden als Verwundung durch Kugeln feindlicher Soldaten, Denn der Christus stand früher in einer Feldkapelle. Die mater dolorosa, welche unterhalb des Kreuzifixus steht, ist ein Produkt der Popszeit und steht an edler Auffassung demselben bedeutend nach.

9) Der Petrus-Altar. Dieses ist der einzige Altar, welcher in seinen wesentlichen Bestandtheilen auch die Popszeit überdauert hat und somit noch ein altes Erbstück aus der ursprünglichen gothischen Ausstattung der Heiligkreuzkirche ist. Allerdings war er theilweise ziemlich beschädigt, aber im Vergleich mit den übrigen Altären verursachte er wenig Kosten, welche die Kirchenverwaltung bestritt. Der Schreiner Paul Haas restaurirte den Altaraufsatz um 26 fl., Bildhauer Notermund fertigte zum Altaraufsatz einige neue Theile und restaurirte das Uebrige um 110 fl., und endlich hat Vergolder Hütter „auf Verlangen der Kirchenverwaltung den St. Petrusaltar vergolbet um 550 fl.“.

Der Altaraufbau hat über einer mit drei kleinen, halbkreisförmigen Nischen versehenen Predella drei Hauptnischen. Die mittlere hat einen stark erhöhten Fuß, in welchem noch eine kleinere Nische für eine Brustfigur des Heilandes angebracht ist. Die Hauptnischen sind flankirt von spätgothischem

Stabwerk und geziert mit gleichem Rankenwerk. Die Stäbe laufen aus in Fialen, welche sich theilweise oben stark krümmen und Füllungen von Blattwerk umschließen.

Die Hauptfigur des Altars befindet sich in der Mittelnische und stellt den heiligen Apostelfürsten Petrus dar. Angethan mit der Albe, mit über der Brust gekreuzter Stola und einem über die Kniee herübergeschlagenen Rauchmantel sitzt er auf der Kathedra und hält in der Rechten einen großen Schlüssel, während die Linke in einem auf dem Schooße liegenden Buche blättert.

Ueber seinem Haupte ist eine dreifache Krone, umrandet von Zacken und scharf gebogenen heraldischen Lilien. Der Kopf ist ziemlich realistisch behandelt, der Mund ein wenig geöffnet, die üppigen Bart- und Haupthaare sind stark gekräuselt.

Der Faltenwurf ist etwas breit und im Ganzen einfach gehalten, bloß die Mantel-Draperie von den Knien abwärts ist ziemlich geknittert. Strenger und einfacher sind die beiden Figuren der Seitennischen gehalten. Diejenige des hl. Jakobus steht auf der Evangelienseite und hält den Pilgerstab in der Linken; die rechte Hand vor der Brust weist mit dem Zeigefinger nach oben. Mit gleicher Ruhe, aber zugleich mit ernstern Gesichtszügen, steht die Figur des heiligen Paulus in der anderen Nische. Die rechte Hand ruht auf dem Schwertesknäuel, während die linke auf der Querfange des mit breitem Band umwundenen und mit Blattlauf eiselirten Schwertes liegt. Die Figuren in der Nische unterhalb der Mittelfigur und in den drei Predella-Nischen sind ca. 25 Centimeter hohe Brustbilder des Heilandes und der Apostel. Je drei Apostelfiguren sind aus einem Stück geschnitten. Nur Weniges ist an diesen flott und ziellich geschnittenen Brustbildern neu, aber auch als solches sofort erkennbar. Die Predella schneift zu beiden Seiten in zwei Kurven über die drei Hauptnischen seitwärts aus und trägt auf dem hiedurch gewonnenen Plage zwei spätgothische Statuetten. Auf der Evangelienseite ist es die Figur des hl. Bischofes Mebarbus mit dem Weberschiffchen, auf der Epistelseite jene des hl. Ulrich oder Benno. Die Gesichter sind naturalistisch durchgearbeitet, die Gewandung ist etwas geknittert und zeigt Verwandtschaft mit der oben beschriebenen Figur des hl. Eligius. Der figurliche Theil dieses Altars ist ohne Zweifel oberdeutsche Arbeit. (Schluß folgt.)

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

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

Er scheint monatlich einmal. Halbjährl. für M. 2. 05 durch die württemb. (M. 1. 90 im Stuttg. Beftellbezirk), M. 2. 20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, ff. 1. 27 in Oesterreich, Preis 2. 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, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2. 05 halbjährlich.

Mr. 12.

1890.

Die religiösen Bilder für die Kinder und das Haus.

(Schluß.)

Zum Schluß noch ein Wort über religiösen Schmuck der Wohnungen. Das christliche Zeichen par excellence, welches in keinem Hause, womöglich in keinem Zimmer, fehlen sollte, ist das Kreuzifix, womöglich ein plastisches, nicht bloß gemaltes. Die Industrie hat hier für den Massenbedarf des katholischen Volkes wohl gesorgt, aber freilich in künstlerisch sehr wenig befriedigender Weise. Die Porzellankreuzfixe sind so ziemlich alle gleich schlecht; die Gypsbilder können feiner gegossen werden, aber ihr Material ist sehr unsolid; die Holzkreuzfixe aus Oberamergau und den bayerischen Alpen sind im Lauf der Jahre nicht besser geworden; die Skulpturen aus dem Grödener Thal in Tyrol sind wohlfeil, aber oft auch nicht viel werth. Wohlfeile und künstlerisch noch befriedigende Holzkreuzfixe liefert die Kunstanstalt von Leo Wödl in Würzburg (Preise: 20 cm 14 M., 30 cm 20 M., 50 cm 33 M.), daneben solche aus Zinkguß (23 cm 18 M., 33 cm 29 M.), Terracotta (50 cm 40 M., 70 cm 67 M.), Masse und Steinmasse; ein eigener Katalog gibt ferner einen Ueberblick über die sehr reiche Serie von Heiligenstatuen verschiedensten Materials. Ferner ist zu nennen die Mayer'sche Kunstanstalt in München, und recht zu empfehlen sind aus der letzteren die Kreuzfixe aus Zinkguß, fein und solid, nur etwas theuer (20 cm hoch 30 M.; 30 cm hoch 40 M.; 100 cm hoch 170 M.). Dieselbe Firma hat auch ein großes Lager von Jesus-, Marien- und Heiligenstatuen.

Kein Mangel ist an schönen Stahlstichen und kolorirten Bildern für den Zimmerschmuck. Auch hier nennen wir

zuerst den Düsseldorfer Verein mit seinen Bildern in groß Quart, Folio und Großfolio; die ersteren kosten von 25 bis 75 Pf. das Stück, die Foliobilder 1,50 bis 3 M., die Großfoliobilder 4—8 M.; namentlich unter den letzteren sind herrliche Kompositionen. Aus dem Verlag von Gypen in München sind hervorzuheben die schönen Stiche der Kompositionen von Heß in der Basilika in München; die hübschen Quartbilder: Die geistliche Rose von Fühlich, in feinstem Holzschnitt; Die erste Krippe nach Steinle (Lithographie; M. 3.50.); Die Kirche Gottes oder Der Fels Petri, Photographiedruck nach der Komposition von Baummeister (in 4° 1,60 M., in Halbfolio 3,50 M., in Folio 7 M.); endlich ist aus der großen Serie noch besonders zu nennen der wunderbar schöne Stich des jüngsten Gerichts von Cornelius (76 : 46 cm, Preis 24 M.), eine Zimmerzierde ersten Ranges (s. Archiv 1889, S. 83); ferner die schönen und wohlfeilen Stiche: Raphael, Sixtinische Madonna (110 : 78 cm Preis 18 M.), Murillo, Himmelfahrt Mariens (110 : 78 cm 15 M.), Rubens, Kreuzabnahme (110 : 78 cm 20 M.), Van Dyck, Christus am Kreuz (110 : 78 cm 15 M.), Carlo Dolce, Christus am Delberg (110 : 78 cm 15 M.), Raphael, Cäcilia (110 : 78 cm 20 M.), Spafimo (100 : 70 cm 4,80 M.), Madonna della Sedia (60 : 47 cm 4 M.) und viele andere ältere und neuere Kunstwerke. Bei Herder in Freiburg ist zu haben das Gnadenbild Maria-Schnee in Rom, ein sehr feiner und gelungener photographischer Farbendruck auf Goldgrund; Größe 37 : 55 cm; unaufgezogen auf Papier 6 M.; aufgezogen auf Blendrahmen 7 M.; in stilgerechten Originalrahmen 18—24 M., in gewöhnlichen Leistenrahmen 12 M. Benziger in Einsiedeln bietet an Chromo-

Bilder in der Größe von $33\frac{1}{2} : 25$ (ohne Papierrand) aufgezogen, mit Goldbleistenrahmen zu 2,50 Fr., mit Goldbarockrahmen 6,25 Fr. und in ähnlichem Verhältniß aufsteigend bis zur Größe von $80 : 55$ cm, mit Goldbleistenrahmen 14—15 Fr., mit Goldbarockrahmen 20—21 Fr., daneben Oelfarbendruckbilder. Pustet in Regensburg hat eine sehr schöne Auswahl von Chromotypien in Imperialfolio ($70 : 55$ cm), von wunderbarer Feinheit und Schönheit der Zeichnung und Färbung, lauter Kabinettstücke, die ein wahrer Prachtschmuck fürs Haus zu nennen sind. Wir heben hervor: Die hl. Anna von Baumeister (6 M., mit Rahmen 14 u. 25 M.), das Gnadenbild von Heiligenberg in Böhmen (6 M.), das Gnadenbild von der immerwährenden Hilfe (6 M., in Rahmen 14 u. 25 M.), das vom guten Rath (dieselben Preise), Herz Jesu- und Herz Maria-Bild (ebenso), der hl. Joseph, Madonna von Schraudolph und Schmalzl, das Kreuzesbild von Monte Cassino, das Rosenkranz-bild von Schmalzl, der hl. Schutzengel von Baumeister; daneben Oelfarbendrucke aus der päpstlichen olographischen Anstalt in Bologna (2—8 M.); Stahlstiche in Imperialfolio zu 1,20 M., darunter: Lionardo's Abendmahl, Raphaels Spasimo, Van Dyck's Crucifixus, Raphaels Verkündigung, Guido Reni's Ecce homo, Madonna von Lionardo, die Sixtinische Madonna von Raphael, die 14 Nothhelfer von Klein; auch die Photographien der Stationen von Schmalzl ($36 : 80$ cm, Preis 28 M., $10\frac{1}{2} : 16\frac{1}{2}$ cm, Preis 9 M.) können fürs Haus empfohlen werden. Leo Wörl in Würzburg gibt im Katalog K aus seiner Kunstanstalt einen Ueberblick zunächst über eine große Auswahl von Oelfarben-druckbildern mit und ohne Rahmen, dann über eine Reihe von Xylographien nach Professor Klein (Folio 2—4 M.), endlich über eine stattliche Zahl trefflicher Stiche von Werken alter und neuer Meister, namentlich von Raphael, Domenicchino, Lionardo, Guido Reni, Carlo Dolce, Michelangelo, Tizian, Bellini, Murillo und den großen religiösen Malern der Neuzeit. Besonders müssen hervorgehoben werden die Stahlstiche der Verlagsanstalt, vorm. G. J. Manz in Regensburg; wahre Perlen unter ihnen sind die Bilder Fiesole's,

22 Kupferstiche (zus. 48 M., Prachtausgabe $80\frac{1}{2} : 60$ cm 63 M., einzeln 1,20 bis 18 M., das Christusbild 18 M.); dann viele Kompositionen von Führich (besonders der Kreuzweg von 1 M. 60 Pf. bis 70 M. 40 Pf.), Klein (4° à 60 Pf.), Dverbeck (Abendmahl, Imperialfolio 18 M., Hagar und Ismael, 9 M., Jesus im Tempel, 7,20—14,40 M., 7 Sakramente, 9—120 M.), Schongauer (24 Blätter 26 M.), Steinle (Maria im Rosengarten, 7,20—18 M., Maria mit dem schlafenden Kind, 6—15 M.), Obweger. Auch das Institut von Kühlen in München-Glabbach ist hier noch einmal in Ehren zu nennen; es hat in jüngster Zeit zwei herrliche Leistungen der Chromolithographie ausgegeben, eine Wiedergabe des St. Annabildes aus Kanada (ohne Papierrand $43 : 37$ cm, Preis 2,50 M., mit Papierrand $70 : 56$ cm, Preis 4 M.), sodann das Veronikabild von Steinle ($40 : 36$ cm, Preis 4 M.), nach einem neuen, von Kühlen erfundenen Verfahren, bei welchem der Lichtkasten stark verwendet wird, daher Heliochromographie genannt, beide und namentlich das letztere von staunenswerther Feinheit und Vollendung. Eine größere Zahl der Kompositionen der Beuroner Malerschule ist in photographischen Reproduktionen vom Kloster Beuron zu beziehen; von einigen, wie dem großen Kreuzbild in Monte Cassino und dem Bild der hl. Veronika, hat Knöfler in Wien eine kolorirte Ausgabe besorgt. Neuestens hat Julius Schmidt in Florenz (Via Tornabuoni 1) einen Prospekt versandt mit Ankündigung einer chromoxylographischen Wiedergabe der Madonna della Stella von Fiesole durch Knöfler in Wien (Preis 3 bis 12 M., in einem gothischen Tabernakel 25—32 M., als Triptychon mit 2 Engeln 40 M.).

Man sieht also: es ist an anständigem und wohlfeilem, an schönem und herrlichem religiösem Zimmerschmuck kein Mangel. Die große Skala der Formate und Preise vermag Allen zu genügen und Allen etwas zu bieten, vermag das ärmliche Gemach der untersten Klassen, die Stube des Arbeiters, das Wohnhaus des Bürgers und Beamten, das Prunkzimmer des Reichen, den Salon des Kunstliebhabers mit religiösem Schmuck zu bedenken. Sorge jeder

für seine Wohnung. Und dann vergesse er nicht, wenn er ein Uebrigcs besitzt, daß auch die Stiftung eines Kreuzifixes oder eines religiösen Bildes in die Hütte des Armen ein gutes Werk ist, ein Werk der geistlichen Barmherzigkeit.

Romanische Kanzel.

Der Entwurf der Beilage stammt von Architekt Cades in Stuttgart und wurde gefertigt für die im romanischen oder, besser gesagt, im Rundbogenstil erbaute Kirche in Schömbcrg, ausgeführt von Kunstschreiner Benz in Gmünd. Mit Recht hat der Zeichner sich nicht an den etwas wilden Stil der Kirche gehalten, sondern mit dem romanischen Stil vollsten Ernst gemacht. Die äußere Randkrönung des Schallbeckels dürfte vielleicht etwas höher und reicher ausgeführt werden; die stilistische Tüchtigkeit des Entwurfs hält auch strenger Kritik Stand.

Die Altäre der Heiligkreuzkirche zu Rottweil a. N.

Von Repetent Schnell in Rottweil.

(Fortsetzung.)

10) Der Nikolaus-Altar stammt wie der oben genannte Petrusaltar zum Theil noch aus der alten gothischen Einrichtung, zum Theil ist er durch Heibeloff neu erstellt worden. Alt sind der Altarschrein und die zwei Altarflügel, sowie die Statuen des hl. Nikolaus, des hl. Thaddäus, der hl. Margaretha und der Mutter Gottes. Neu ist die Predella und der Aufsatz über dem Schrein, bestehend aus acht Nischen mit entsprechenden Füllungen in den Zwischenräumen.

Für die neue Schreinerarbeit erhielt Paul Haas 275 fl., für die Schnitzereien Roter- mund 160 fl. Wie die übrigen Altäre so wurde auch dieser neu gefaßt und vergelbet, wofür Hütter 900 fl. erhielt. Es ist, wie gesagt, ein Flügelaltar mit drei Nischen. In der mittleren, etwas erhöhten, steht die Statue des hl. Bischofs Nikolaus, rechts diejenige des hl. Thaddäus und links die der hl. Margaretha. Diese drei, ca. 1,40 Meter hohen Figuren haben an den Untergewändern geradlinige, fast parallele Falten, während die Obergewänder teilweise stark geknittert sind, aber nicht eckige, sondern abgerundete Brüche zeigen. Die Gesichter der beiden männlichen Heiligen sind schmal, aber

ziemlich durchgearbeitet, während dasjenige der weiblichen Figur breiter und ausdrucksloser ist und mit den andern beiden nur die ziemlich spitzige Nase gemein hat. Behandlung der Falten und Haltung lassen auf einen schwäbischen Bildhauer gewöhnlichen Schlages schließen. Besser in der Faltengebung und feiner in der Haltung ist eine Madonna mit dem Kinde, welche über der mittleren Hauptnische zwischen Nischen und unter einem Baldachin von Blattfüllungen Platz gefunden hat. Hier ist der Ausdruck gemüthvoller, der Faltenwurf geschmeidiger. Diese Statue befand sich früher in einem Popfaltar in der Kreuzkirche.

Die Flügel sind auf der Vorderseite geschmückt mit hübschen Basreliefs. Auf der Epistelseite sehen wir den hl. Christophorus, mit der Rechten einen geästeten Stab haltend, die Linke in die Seite stemmend das Jesuskind auf den Schultern über das Wasser tragen. Die Schnitzerei auf dem Flügel der Evangelienseite stellt den hl. Sebastian dar, an einen Baum gebunden und von Pfeilen durchbohrt. Diese beiden Reliefs sind besser geschnitten als die drei Figuren in den Nischen. Die Rückseite der Flügel enthält gemalte Darstellungen aus der Legende des hl. Nikolaus und zwar auf jedem Flügel zwei. Auf der Evangelienseite oben sehen wir einen Jüngling auf der Staffel einer Kirche knien: vor ihm und hinter ihm steht je ein Diakon, die ihn anscheinend zum Eintritt in die Kirche bewegen wollen. Hierüber gibt uns die *Legenda aurea* Aufschluß. Sie erzählt: „In Myra starb der Bischof. Die Bischöfe versammelten sich nun daselbst, und in der Nacht hatte der vornehmste derselben einen Traum, daß er nämlich den zum Bischof weihen solle, welcher am Morgen zuerst zur Kirche komme, er heiße Nikolaus. Dieser Bischof sagte nun den andern, sie sollen recht beten, er selbst aber wolle vor der Thüre der Kirche schlafen. Und wunderbarer Weise kam am Morgen Nikolaus. Der Bischof ergriff ihn und fragte nach dem Namen. Er, voll Taubeneinfalt, sprach geneigten Hauptes: Nikolaus, Euer Heiligkeit Diener. Sie führten ihn nun in die Kirche und setzten ihn, obgleich er sich sehr dagegen sträubte, auf den bischöflichen Stuhl.“ Unterhalb der genannten Darstellung befindet sich allem Anschein nach das Motivbild. Ein Fuhrmann, welcher im Wasser steht, streckt die Hände flehend empor. Neben ihm ist ein mit einem Faß beladener Wagen, der von einem Schimmel durch das Wasser gezogen wird. Oberhalb erscheint der hl. Nikolaus

mit der Rechten den Hirtenstab, in der Linken ein Buch mit drei Aepfeln haltend. Der Mann befindet sich offenbar in einer großen Gefahr, in welcher der Heilige Hilfe gebracht hat.

Auf der Epistelseite ist oben die allbekannte Scene, wie der Heilige einem Manne, welcher seine drei Töchter nicht ausstatten konnte und sie deshalb einem schändlichen Gewerbe widmen wollte, bei Nacht die Mitgift für Verheiratung der Töchter in Haus warf. Der Heilige befindet sich auf der Straße. Durch Fensteröffnungen sieht man ins Innere eines Hauses, in welchem die drei Töchter in einem Bette schlafen, zwei Gaben liegen schon auf dem Bette, die dritte hat der Heilige in der Hand. Neben dem Bette sitzt der Vater, das Haupt in die Linke gestützt. Der Gesichtsausdruck zeigt herben Kummer. — In der unteren Hälfte des Flügels haben wir den hl. Nikolaus als Patron der Seeleute. In einem Schiff, das in brandenden Wogen schaukelt, befinden sich vier Personen, nach Art der Schiffleute leicht angezogen. Der vorberste hält einen Sack umschlungen, um ihn anscheinend ins Meer zu werfen. Ein zweiter hebt Blick und Hände zum hl. Nikolaus empor, welcher in bischöflichem Ornate und mit den drei Aepfeln auf dem Buche sich in dem Schiffe befindet.

Wahrscheinlich hat der betreffende Maler die folgende oder eine ähnliche Legende im Auge gehabt: „Eines Tages, als einige Schiffer in Gefahr waren, beteten sie unter Thränen also: „Nikolaus, Diener Gottes, wenn wahr ist, was wir von dir gehört haben, so mögen wir jetzt dies von dir selbst erfahren.“ Bald erschien einer, der ihm ähnlich war und sprach: „Siehe ich bin da, ihr habt mich gerufen.“ Und er fing an sie zu unterstützen im Handhaben der Raaen und Schiffstau und anderer Schiffsausrüstung. Und sogleich hörte der Sturm auf. Als sie aber zu seiner Kirche kamen, erkannten sie sogleich, ohne daß man ihnen denselben zeigte, den hl. Bischof Nikolaus als denjenigen, der sie errettet hatte.“

Die Darstellungen sind nicht alle gleich gut gemalt, gehören dem Anfang des 16. Jahrhunderts an und sind jedenfalls keinem größeren Künstler zuzuschreiben.

11) Der Marien-Altar. Wenn man durch das schöne Südportal in die Kreuzkirche eintritt, so fällt der Blick sofort auf den Muttergottesaltar, welcher an der Ostwand des südlichen Seitenschiffes seinen Standort hat. Er ist auch ein Lieblingsaltar des Volkes, nicht bloß wegen seines Standorts, sondern namentlich wegen des

Marienbildes, welches in der großen einzigen Nische des Altars steht. Dieses Bild, eine schlanke, etwas ausgebogene süddeutsche Skulptur, soll während der Belagerung Rottweils durch die Franzosen im dreißigjährigen Krieg die Augen bewegt haben.

Während der Popszeit wurde es, wie noch so viele Gnadenbilder, mit Stoff bekleidet und trug diese Gewandung bis in die dreißiger Jahre dieses Jahrhunderts. Bei der Restauration der Kirche machte Heibeloff dieses Bild zum Mittelpunkt eines Flügelaltars und stellte es in die für dasselbe viel zu breite Hauptnische. Die Dissonanz dieser Verhältnisse bestimmte einen Rottweiler Schreiner, der Gewandung links und rechts noch einige Falten hinzuleimen, was allerdings nicht übertrieben schön ausfiel. Die Figur ist schön geschnitten und war mit Sternen und Steinen besät, auch Krone und Halsband und Mantelschließe weisen Schmuck durch den Juwelier auf, und teilweise wurde dieser Schmuck durch Imitationen wieder erneuert von Juwelier Zimmermann in Nürnberg. Dieser erhielt für die Krone 39 fl., für Halsband und Mantelschließe je 8 fl., für das Gewand 4 fl. Der Altaraufbau ist neu gearbeitet von Rotermund, welcher 364 fl., Schreiner Haas, welcher 400 fl. und Hütter, welcher für das Vergolden 1050 fl. erhielt.

Die zwei Flügel kaufte Heibeloff von Kunsthändler Mittberger in Nürnberg um den Preis von 188 fl. Die Malerei auf der Vorderseite bezeichnet er als „Kölner Malerei aus der ältesten deutschen Schule“. Indessen fehlen die Hauptmerkmale der Kölner Schule, die Zartheit des Tones, die Schlankheit der Figuren, das eigenthümliche Aufsetzen des Lichtes an Stirne und Händen. Es liegt in den Bildern noch etwas Kindliches, Naives, dabei recht Frommes; die etwas gedrunghenen Figuren mit dem herben Zug um die breit geschnittenen Lippen ließen eher auf die westfälische Schule schließen.

Auf dem Flügel der Evangelienseite ist dargestellt eine Vision des hl. Franziskus von Assisi. Der Heilige mit den fünf Wundmalen, kniet in einer hübschen Landschaft und schaut verzückt empor zum gekreuzigten der mit Cherubflügeln ihm erscheint. Rechts auf der Epistelseite ist der Tod des hl. Franziskus von Assisi. Der Heilige liegt entseelt da auf einer Bahre. Ein Diakon beschaut die Wunde der rechten Hand. Der Offiziant betet in rothem Rauchmantel, umgeben von einer großen Anzahl betender Mönche. In der goldenen Luft schwebt die Seele des hl. Franziskus in Gestalt eines

kleinen Kindes. Diese Bilder sind sehr fromm empfunken und würden sich, namentlich die Vision des hl. Franziskus, sehr eignen zur Verbreitung in kleinem Format.

Der Marienaltar ist 32 Fuß hoch, er hat den höchsten Aufbau und nimmt sich namentlich in den oberen Partien etwas gabelig aus. Nachdem der Bau der Konstruktion entsprechend mit einer Schlußblume geschlossen, welche eine Nische krönt, erhebt sich noch einmal ein lustiges Gehäuse, welches ganz oben die Statue des hl. Joseph (aus dem vorigen Jahrhundert) trägt. Dieses Bild wird oben überdacht von einer förmlichen Krone aus sich gegenseitig durchbringenden Frauenschuhen, aus der Mitte derselben ragt noch eine hübsch durchbrochene Pyramide bis zum Gewölbe des Schiffes empor. —

Man wird aus dem Vorstehenden ersehen haben, daß die Heiligkreuzkirche in Rottweil des Interessanten und Schönen genug bietet, und wenn man wohl zugestehen muß, daß manches an der Restauration verfehlt worden, und wenn man vielleicht auch bebauern darf, daß eine solche Summe (mehr als 51 000 Gulden) schon in den vierziger Jahren aufgewendet wurde, so darf man doch nicht vergessen, daß diese Restauration einst einen entschiedenen Anfang zum Besseren bedeutete und daß die damaligen Veranstalter und Ausführer derselben vom besten Willen besetzt waren, durch materielle Mittel und künstlerisches Können das Haus Gottes würdig und schön zu schmücken.

St. Georg

in Legende und bildender Kunst.

Von Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

(Fortsetzung.)

Wenn man auch die Berühmtheit seines Namens nicht auf die Erzählung des Eusebius¹⁾ zurückführen will, worin er berichtet, ein vornehmer christlicher Jüngling habe die an den öffentlichen Plätzen der Stadt angeschlagenen Verfolgungsedikte abgerissen und sei der erste der christlichen Helden geworden, die für den Glauben starben, so bleibt die oben angegebene Zeit seines Martyriums doch historisch festgestellt. Auf all das weist schon die Uebertragung seiner Gebeine nach Diospolis in Palästina hin, woselbst auch seine Translation am 3. November feierlich begangen wurde. Dann

ist der Kultus des Heiligen ein sehr alter, indem schon in den frühesten Zeiten sein Fest in der römischen Kirche gefeiert wurde. Schon das Sacramentarium Gregor d. Gr. enthält das Gebet: „Omnipotens aeternae Deus, pro cuius nominis veneranda confessione Beatus Martyr Georgius diversa supplicia sustinuit, et ea devincens perpetuitatis meruit coronam, per Christum D. N.“¹⁾

Ein Beweis seiner historischen Existenz mag auch der Umstand sein, daß er schon sehr frühe, wie der alte Ordo Romanus bestätigt, in Kriegsgefahren zugleich mit den Heiligen Mauritius und Sebastianus angerufen wurde und daß auch die Verehrung seiner Reliquien eine sehr alte gewesen sein muß, da bereits durch die hl. Kaiserin Helena solche nach Rom gekommen sind. Wie sollte es endlich auch zu erklären sein, daß schon Konstantin d. Gr. einem Heiligen mehrere Kirchen erbaute, der gar nicht existierte und wie sollte es möglich sein, daß andere christliche Gotteshäuser schon in den ersten christlichen Jahrhunderten den Namen eines Heiligen getragen haben, von dem weder Name noch Zeit, noch Ort seines Daseins irgend wie bekannt gewesen wären?

Gerade nun aber das Symbol des Heiligen, der Drache, hätte bei einem nicht absichtlichen Suchen nach irgend einem heidnischen Mythos rein von selbst auf den christlich-historischen Hintergrund der Legende führen müssen. Die älteste Vorstellung nämlich, welche man sich von der Gestalt des Bösen machte, weist auf das Bild der Schlange oder des Drachen hin. Die hl. Schrift läßt den Teufel schon Gen. 3, 1 bei seinem ersten Erscheinen so auftreten, ebenso lehrt in der Apokalypse (12, 9; 13, 2) diese Vorstellung wieder und nach dem Psalmen (90, 3) sind Schlangen, Drachen, Basilisken und ähnliche Gethiere Sinnbilder des Bösen: „Super aspidem et basilicum ambulabis et conculcabis leonem et draconem.“ Auch in den ältesten Martyreren, z. B. denen der hl. Perpetua und Felicitas finden wir dieses Bild des Drachen wieder. Wie nahe lag also auch der bildenden Kunst der altchristlichen Zeit die Darstellung des Bösen unter der Gestalt dieses Ungeheuers. Die ältere christliche Kunst hatte nun aber bei Aufführung dieser absoluten Negation des Guten, sei es unter dem Bilde eines Drachen oder unter dem einer Schlange oder sonst eines Gethieres, durchaus keinen Selbstzweck, sondern sie wollte mit dieser Darstellung entweder den Sieg des Christenthums symbolisiren oder Schrecken und Grauen

¹⁾ Vita Constantini M. lib. III. Vgl. Act. S. S. 106.

¹⁾ Act. SS. 110.

vor dem Bösen und seiner zerstörenden Macht erregen und so zum Lobe und zur Ehre Gottes und zur sittlichen Hebung des Menschengeschlechts beitragen. War ja in den ersten christlichen Jahrhunderten das Heidenthum, welches nach christlicher Auffassung ein Werk des Teufels ist, noch die herrschende Macht, und es bestand noch die Verehrung der Götter, welche der Apostel geradezu Dämonen nennt. Dann konnten die Christen zur Zeit der schweren Verfolgung oft genug die Angriffe des bösen Feindes erkennen, die das Werk Gottes auf alle Weise zu zerstören suchten. Ferner waren die Christen Zeugen der so tiefen sittlichen Verunkenheit der heidnischen Welt, von ihrer Verblendung und gänzlichen Gottlosigkeit, auch von den vielen Fällen der Besessenheit, in der am augenscheinlichsten sich die dämonische Gewalt offenbarte. Waren diese letzteren ja so zahlreich, daß sich die Kirchenväter für die Wahrheit des Christenthums sogar auf die durch den kirchlichen Exorzismus ausgeübte Gewalt über die bösen Geister berufen konnten. So lag es von selbst nahe, daß die ältere christliche Kunst, selbst weit herab, so lange noch die Macht des Heidenthums in ihrer Erinnerung fortlebte, die Macht des Bösen in dieser ernsten, Schrecken erregenden Gestalt darstellte. Für diese Auffassung zeugende Werke finden sich schon in den frühesten Zeiten. Als Symbol des besiegten Heidenthums erscheint z. B. die Schlange in dem Gemälde, worin Konstantin d. Gr. sich in der Vorhalle seines Palastes mit dem Kreuze auf dem Haupte und mit der untern Spitze des Labarum die Schlange durchbohrend darstellen ließ.¹⁾ In derselben Bedeutung ist auf einem Medaillon Konstantins und auf einem solchen seines Sohnes Konstantius die Schlange von der Stange des Labarum durchbohrt dargestellt; ähnliche Darstellungen mit Schlangen und Drachen sind auf Thon- und Bronzelampen des 5. Jahrhunderts zu finden.²⁾

In den nämlichen Ideenkreis nun gehört das Drachenbild in der Ikonographie vieler Heiligen, namentlich solcher aus der ältesten christlichen Zeit. Es sollen durch dieses Bild ihre apostolischen Erfolge in der Ueberwindung des Heidenthums oder der Irrlehre bezeichnet werden, oder auch kann in dieser Weise ihre siegreiche Bekämpfung heftiger Anfechtungen des bösen Feindes symbolisirt werden. Das

Christentum macht dem Reiche des Teufels ein Ende und seine Ausbreitung ist der Sieg des Kreuzes. „Die zahlreichen Legenden,“ sagt Helmsbörfer¹⁾, „in denen berichtet wird, daß ein fürchterlicher Drache oder Lindwurm in einem Göbentempel gehaust und Menschen (Seelen) verschlungen, haben wohl zunächst in dieser Ansicht ihre Wurzel, denn fast immer wird dieser Drache nach schwerem Kampfe von einem Streiter Christi erlegt, oder von einem Heiligen durch das Kreuzeszeichen gebannt und gefesselt. Die Kirchengeschichte des Ortes, an dem die Drachensage erzählt wird, hebt gemeiniglich mit diesem Drachenkampfe an. In der Legende des hl. Julian wird berichtet, wie ein schrecklicher Drache, der lange Zeit sein Lager in einem Jupitertempel gehabt, nach Zerstörung dieses Tempels im Lande herumgestreift sei und die Menschen verschlungen habe, übereinstimmend mit der geschichtlichen Thatsache, daß sich das Heidenthum noch lange Zeit auf dem Lande erhalten hatte (Paganismus), nachdem die Tempel in den großen Städten schon zerstört waren. Aehnlich so an anderen Orten. Schon ältere katholische Schriftsteller haben die Meinung ausgesprochen, der Drache, den St. Romanus von Rouen, Marcellus von Paris und Andere getödtet, sei nur ein Symbol des Teufels, dessen Macht jene Heiligen durch die Predigt des Evangeliums zerstört hätten. In vielen Fällen sind die ungemein zahlreichen Drachensagen gewiß so zu fassen.“ Helmsbörfer und andere Autoren erinnern auch an die vielerlei Spuren einer zerstörten, fremdartigen Welt, die in den Versteinerungen so oft gefunden wird; sie halten es für möglich, daß einzelne solcher Rieseneidechsen (Saurer) noch nach der Verwüstung, die jenen Riesengattungen von Geschöpfen den Untergang gebracht, das zähe Leben auf der Erde gefrisst haben. Gerade an jenen Orten, an denen Geologen die fossilen Rieseneidechsen aufgefunden, gehen häufig Volksagen von Riesenfischen, Lindwürmern oder Drachen um, namentlich in Frankreich, das so reich an Drachensagen ist, sowie am Obermain, wo die schönsten Exemplare von Saurern aller Art gefunden wurden. Helmsbörfer hält es darum für wahrscheinlich, „daß sich der historische Drache mit dem symbolischen vermengt habe“, da der Drachensagen so viele nachzuweisen seien. „Daß aber überhaupt die christlichen Drachensagen nicht aus keltischen und germanischen Ueberlieferungen entstanden und nur zu Legenden christianisirt

¹⁾ Eusebii Vit. Const. III. 3. Vgl. Act. S. S. 105.

²⁾ Vgl. Kraus, Real-Encyclopädie der christlichen Alterthümer. Freiburg. Herder. 1886. II. 734.

¹⁾ Christliche Kunstsymbolik und Ikonographie. S. 42 f.

worden, ergibt sich aus dem hohen Alter morgenländischer Mythen und aus dem biblischen Gebrauche des Wortes für Satan.“¹⁾)

Diese nur symbolische Bedeutung nun hatte auch die Darstellung des hl. Georg, ähnlich wie die Legende anderer Heiligen aus der ältesten christlichen Zeit. Diese Bedeutung der Drachenbilder ist dann aber im Laufe der Jahrhunderte verloren gegangen, und was ist natürlicher, als daß die Mißverständnisse, die jetzt eingetreten, die verschiedenartigsten Erzählungen hervorgerufen haben. Und so ist auch bei unserem Heiligen die Geschichte mit dem Drachenkampfe und der Königstochter entstanden. Die ältesten Legenden, die wir oben angeführt haben, enthalten noch nichts von diesem Kampfe, sondern ihren Inhalt bilden einzig und allein die Größe und Schwere des Martyriums des Heiligen und die damit verbundenen Wunder, und um dieses Martyrium recht einbringlich zu schildern, werden Zeit und Zahl der Leiden ins Maßlose übertrieben. Im Kerne aller dieser Reinen und Wunder aber birgt sich für jeden, der nicht voreingenommen an die Geschichte eines Heiligen geht, die Erinnerung an einen erhabenen Helden der letzten großen Christenverfolgung, die Erinnerung an eine historische Persönlichkeit. Erst viele Jahrhunderte später, nachdem sich der Kultus des Heiligen ausgebreitet, taucht die erste Erwähnung jenes Drachenkampfes und der Befreiung der königlichen Jungfrau durch den Ritter auf. Nach Papebroch²⁾) fände sich die älteste schriftliche Erwähnung dieses Drachenkampfes in einem Papiercodex der Ambrosianischen Bibliothek, in welchem die Legende des Heiligen, wahrscheinlich in einem Kloster der Basilianer verfaßt, enthalten sei. Vor dem Jahre 1000 war in Europa nichts davon bekannt, bereits im 14. Jahrhundert aber war die Legende so allgemein verbreitet, daß sie jetzt in allen Lebensbeschreibungen des Heiligen als der Hauptbestandtheil angesehen wurde. In Poesie und Legende, und wie wir sehen werden, auch in der christlichen Kunst finden wir jetzt nicht mehr St. Georg den Martyrer, sondern St. Georg den ehlen Ritter, und es wurde diese Legende besonders in jenen Ländern ein beliebter Gegenstand auch der dichterischen Bearbeitung, wo der Heilige als Ideal und Schutzpatron des frommen ritterlichen Kämpfers, omnium equitum patronus, verehrt war. Besonders bekannt ist die aus der Mitte des 13. Jahr-

hunderts herrührende poetische Bearbeitung der St. Georgslegende des Reinbot von Dorn. Genauere Bestimmungen verweisen das Werk in die Zeit von 1231 bis 1253. Das Gedicht ist nach einem altfranzösischen Original, wahrscheinlich des 12. Jahrhunderts, bearbeitet. Diese poetische Bearbeitung hat die meiste Ähnlichkeit mit den ältesten lateinischen und griechischen Legenden, geht jedoch auf eine andere unbekannt, veränderte und mit Zusätzen vermehrte Quelle zurück. Daher mag es auch kommen, daß bei Reinbot von Dorn alles in die Vorstellungsart und das Kostüm des Mittelalters umgebildet ist. St. Georg ist ein vollständiger Ritter und Markgraf von Palästina, mit seinen Brüdern kämpfte er gegen die Heiden und eroberte Kappadozien. Die Heiden sind, wie zur Zeit der Kreuzzüge, Saracenen und wohnen in Griechenland; nur werden die alten griechischen Heiden mit den später eingebrungenen Saracenen, Türken und Arabern verwechselt, und den vermeintlichen Götzen derselben, Machmet und Terviant, werden die alten Götter Jupiter, Apollo u. a. beigelegt. Dacian und seine Unterthanen werden hier ganz wie die Saracenen geschildert. Die Marter und Wunder des Heiligen sind der Hauptgegenstand, und seine und seiner Brüder tapfere Kämpfe sind nur episch nachgeholt. Selbst jene sind meist nur kurz erzählt, bis auf einige der Wunder, die sehr herrlich und glänzend ausgeführt sind. Die Gebete und Gespräche zwischen den Martyrern und den Heiden, und die gegenseitigen Versuche zur Bekehrung sind eigentlich die Hauptsache und gehen meist in förmliche Reden über, oft werden es höchst liebliche und zarte, oft kühne lyrische Ergießungen und religiöse Hymnen. Reinbot schildert auch einige Wunder und Martern des hl. Georg, die man in den älteren Legendenquellen nicht findet; so z. B. das Wunder von den blühenden Stühlen. Dacian fordert nämlich den Heiligen auf, er möge zum Beweise seiner Wunderkraft 14 Stühle, die in der Halle standen, dahin bringen, daß sie Wurzeln schlagen und Laub treiben. Georg wendet sich im Gebete an Gott

Als he din rede voln sprach,
Die stuln man grunen sah,
Recht in derselben acht,
Als en von arte was geslact,
Mit laube und von blute clar,
Als sie tadn je jar.

Auf das Gebet des Heiligen wurden die blühenden Bäume wieder zu Stühlen und der König von Mayndan, durch dieses Wunder erschüttert, glaubt an Christum und läßt sich taufen.

¹⁾ Christl. Kunstsymbolik S. 44.

²⁾ Act. S. S. 104.

Den größten Einfluß, besonders auf die bildlichen Darstellungen unseres Heiligen, hatte eben im Mittelalter die Bearbeitung der Legende durch Jakobus de Voragine in dessen *Legenda aurea* (*Historia lombardica*) um 1290, die alsbald schon im 14. Jahrhundert die weiteste Verbreitung gefunden hat. Wegen ihrer Wichtigkeit für die mittelalterlichen Kunstbarstellungen des hl. Georg führen wir sie eingehender auf. Sie berichtet: Georgius, der Tribun von Kappadozien kam einst zur Stadt Silene in Lybien, in deren Nähe sich in einem Sumpfe ein Drache aufhielt. Um das Ungeheuer von der Stadt fern zu halten, gaben die bedrängten Bewohner demselben täglich zwei Schafe und als diese anfiengen zu fehlen, ein Schaf und eines ihrer Kinder nach dem Loose preis. Endlich war das Loos auf die Tochter des Königs gefallen; acht Tage lang zögerte dieser, dem Drachen sein Kind auszuliefern, mußte aber endlich dem Drängen des Volkes nachgeben und die mit königlichen Gewändern geschmückte Jungfrau dem Ungeheuer zuführen. Unter Thränen begleitete er sie.

Und so findet sie der ritterliche Jüngling Georg; die Jungfrau erzählt ihm ihr trauriges Geschick und mahnt ihn zur Flucht. Georg aber tröstet sie mit der Versicherung, er werde sie in Christi Namen erretten. Darauf steigt Georg zu Pferd, waffnet sich mit dem Kreuze, greift den heranstürmenden Drachen an und verwundet ihn schwer mit der Lanze. Hierauf heißt Georg die Jungfrau ihren Gürtel dem Drachen um den Hals legen. Diese thut es und der Drache folgt ihr wie ein Hund zur Stadt. Beim Anblick des Ungeheuers entflieht das versammelte Volk, Georg aber beruhigt dasselbe und sagt, daß Gott ihn zu seiner (des Volkes) Befreiung gesendet habe und daß er den Drachen töbten werde, wenn alle an Christum glauben wollen und sich taufen lassen. Darauf läßt sich der König und das ganze Volk taufen, Georg aber tödtet den Drachen mit dem Schwert. An jenem Tage sind zwanzigtausend getauft worden, ungeachtet Kinder und Frauen. Der König aber ließ zu Ehren Mariä und des hl. Georg eine prachtvolle Kirche erbauen, aus deren Altar ein lebendiger Quell entsprang, der alle Krankheiten heilte. Die vom König dem Georg gebotene reiche Belohnung vertheilte dieser unter die Armen. (Fortf. folgt.)

Die zwei klassischen Gemälde

in der Kirche zu Salach, DN. Göppingen, auf welche der Unterzeichnete in dieser Zeitschrift

(1889 Nr. 10 S. 98) aufmerksam machte, wurden in letzter Zeit von dem gewiegten Kenner, Herrn Professor Hauser, Konservator an der alten Pinakothek in München, beschäftigt. Er erklärte, daß die Kreuztragung allerdings aus der Schule der Carracci stamme und zwar von Pietro Veretini (genannt Pietro da Cortona, 1596—1669); jedenfalls sei die Lustpartie von ihm, wenn auch die Figuren von anderer Hand sein sollten. Der Schutzengel sei in der That eine Kopie nach Murillo, ausgeführt von einem späteren Italiener.

Geißlingen. Stadtpfarrer Fuhrmanns.

Annoncen.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Zeitschrift für bildende Kunst

(26. Jahrgang) Neue Folge, II. Jahrgang herausgegeben unter Mitwirkung der ersten Kunstkenner und Gelehrten und hervorragender Künstler von Professor Dr. C. von Lützwow mit dem wöchentlichen Beiblatt

Kunstchronik.

Die Zeitschrift für bildende Kunst erscheint in zwölf Monatsheften, welche reich mit Abbildungen und mit je zwei Kunstdrucken (Radirungen, Heliogravüren) ausgestattet sind. Der Jahrgang kostet inkl. Beiblatt M. 25.—. Das erste Heft ist in jeder Buchhandlung zur Ansicht zu haben; Bestellungen können sowohl durch Buchhandlungen als durch die Post besorgt werden.

Kunstgewerbeblatt

Monatschrift für Geschichte und Litteratur der Kleinkunst.

Unter Mitwirkung von J. Brinkmann, Br. Bucher, J. v. Falke, J. Lessing, F. Luthmer, M. Rosenberg u. a. herausgegeben von

Arthur Pabst, Direktor des Kunstgewerbemuseums in Köln.

Jährlich 12 Hefte mit ca. 40 Sonderblättern und reich illustriertem Text. Preis M. 8.—, mit der wöchentlich erscheinenden Kunstchronik M. 12.—.

NB. Die Abnehmer der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten auf Wunsch das Kunstgewerbeblatt beigeheftet und haben dafür den ermäßigten Preis von 5 M. fürs Jahr zu entrichten.

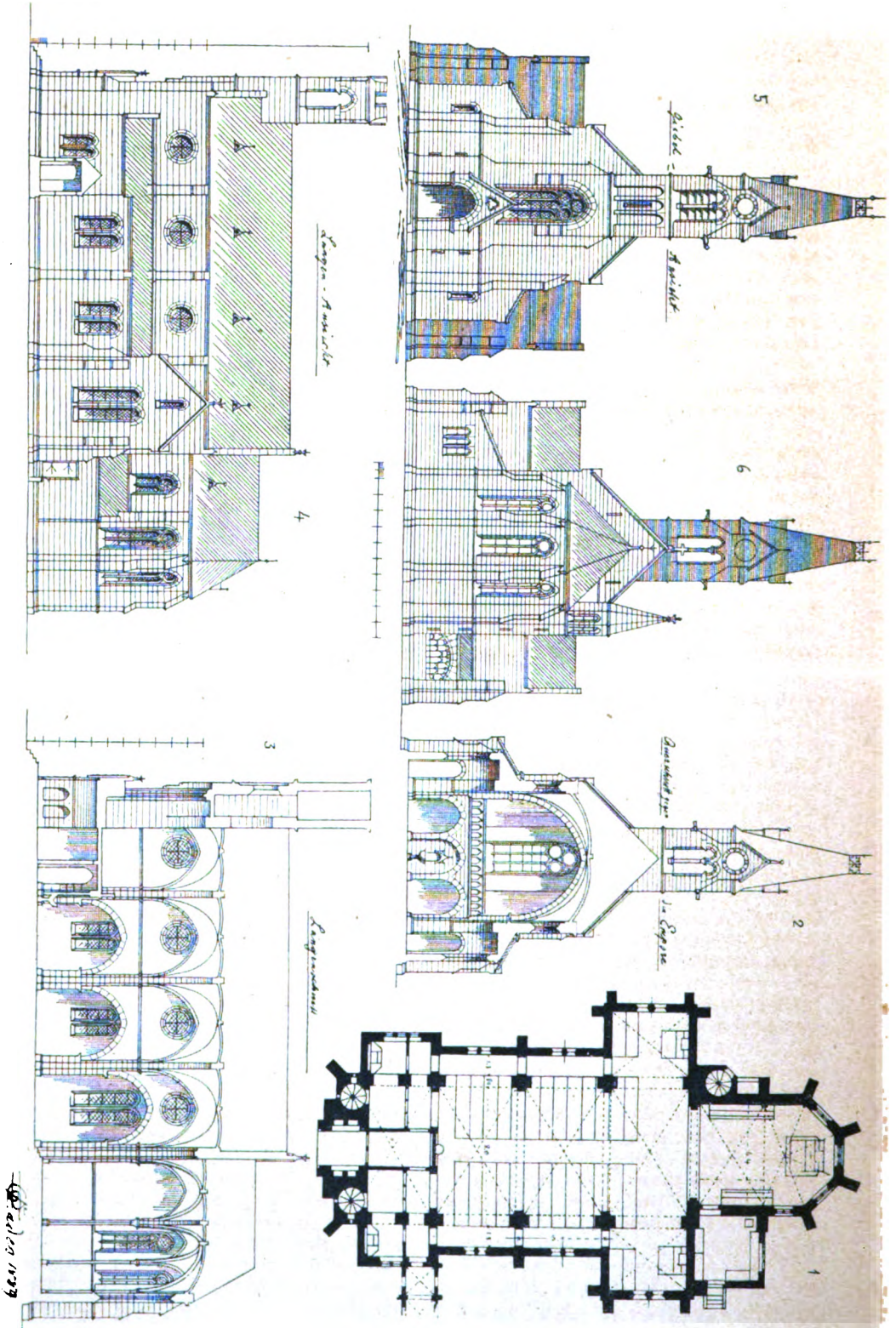
Probefeste durch alle Buchhandlg.

Hiezu eine Kunstbeilage: Kanzel im romanischen Stile.

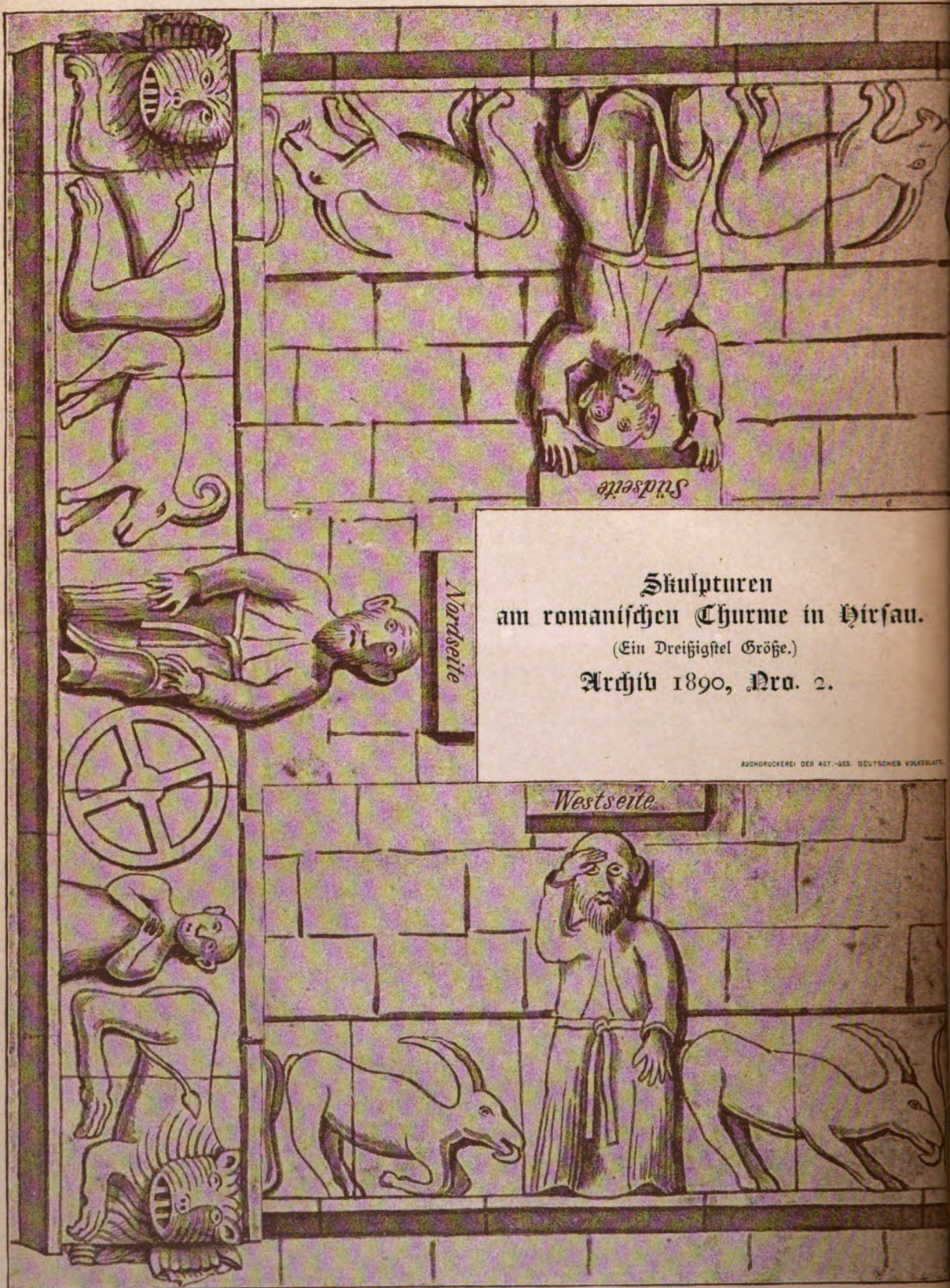


Madonna von Kósch.

Archiv 1890.



Kapelle des Marienhauses in Freiburg i. Br.

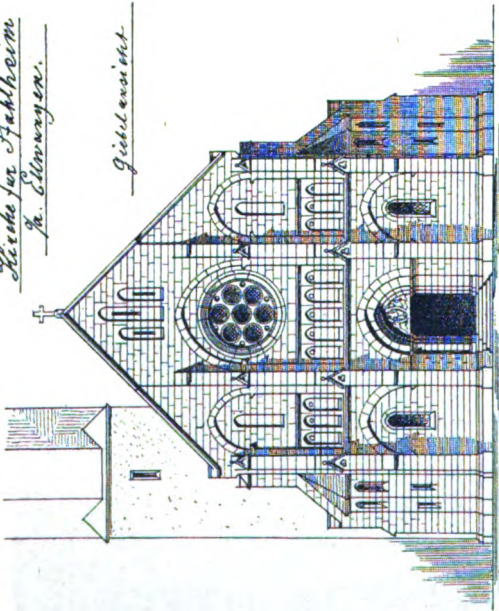


Skulpturen
 am romanischen Thurne in Hirsau.
 (Ein Dreifigstel Größe.)
 Archiv 1890, Dra. 2.

BUCHDRUCKEREI DER ART.-GEN. DEUTSCHER VOLKSRAT.

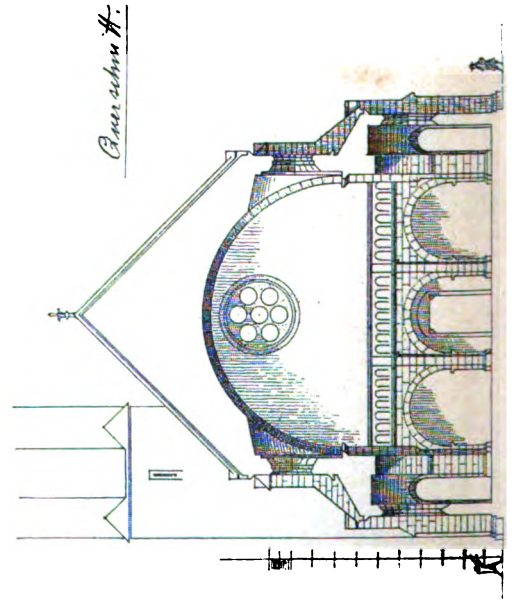
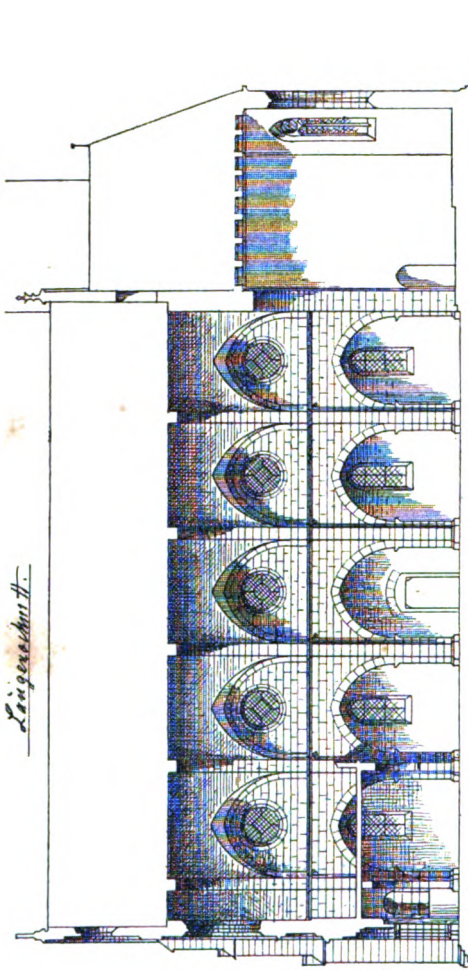
Archiv für christliche Kunst.

Kirche zur Pfahlbohrung
in Elmringen.

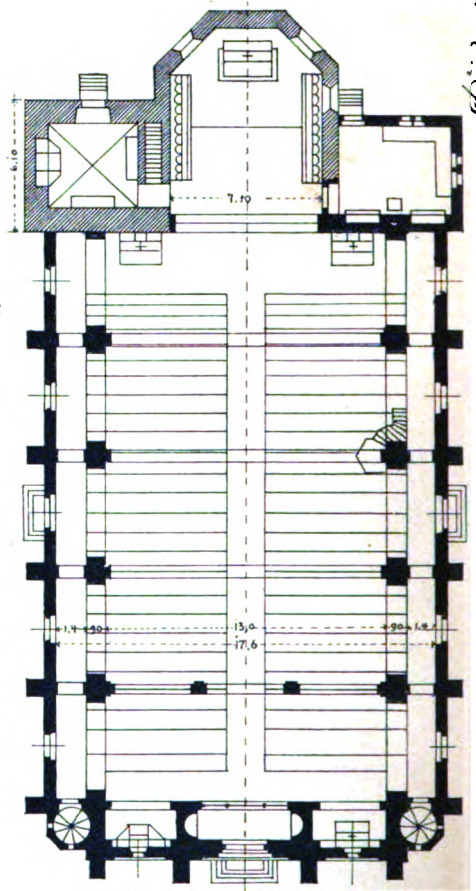
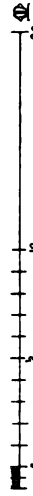


Giebelansicht

Langschiffansicht



Querschnitt



1882

Archiv 1890. No. 10.

Frühgothischer Ornat

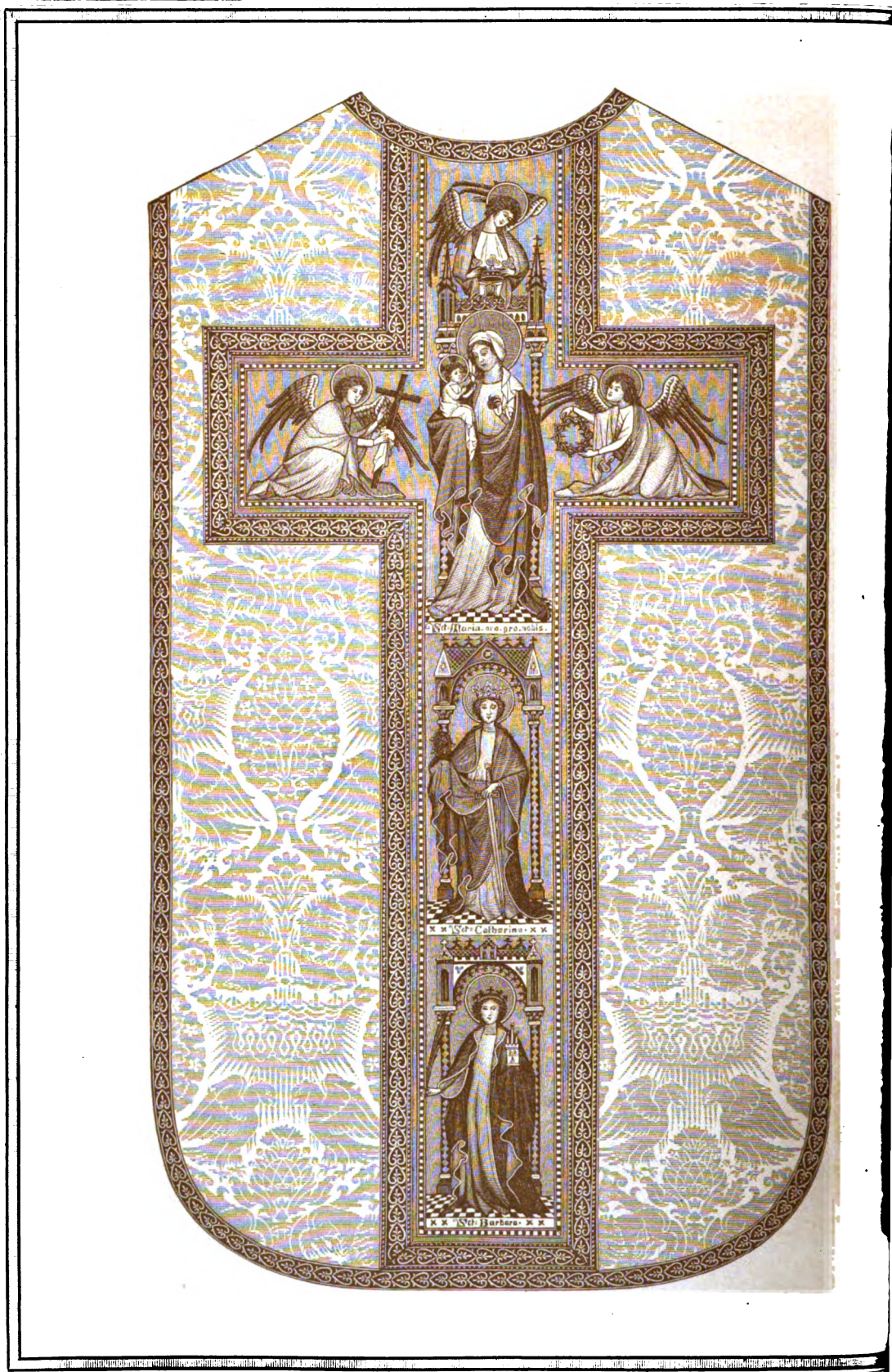
aus der Kunststickerei-Anstalt

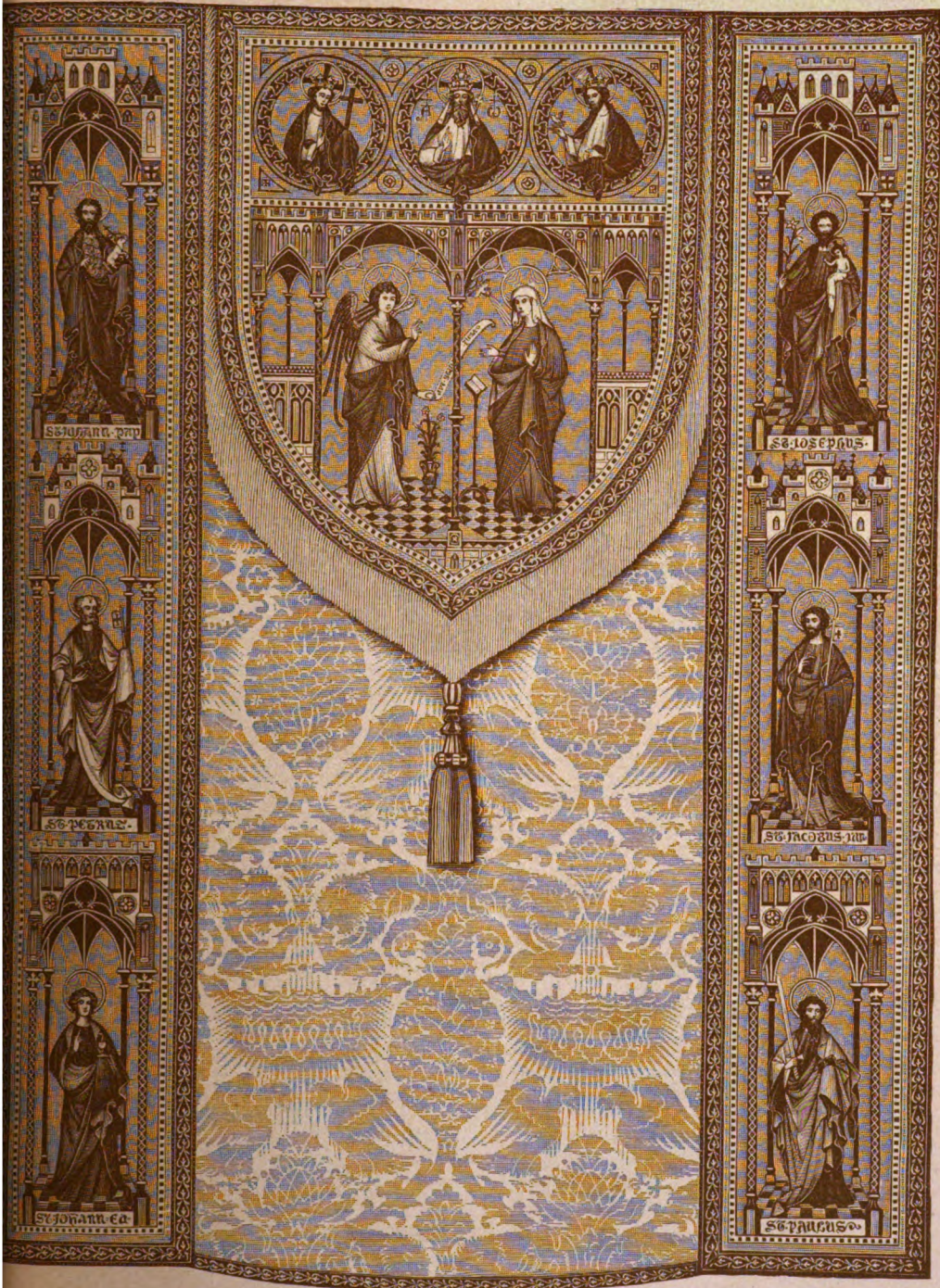
der

Geschwister Oslander in Ravensburg.

er auf den drei Seiten dieser Beilage abgebildete Ornat ist gefertigt nach den Entwürfen des Herrn Malers Alexander Kleinerg in Kdlu. Schon die Zeichnung ist ein Meisterstück zu nennen. Einmal nämlich weiß sie mit viel Pietät und Geschick den Stil der Kdlner Malerei des 14. Jahrhunderts zu handhaben und schafft in diesem Stile schöne heilige Gestalten voll Anmuth und Würde, voll Grazie und Innigkeit. Sodann ist sie gefertigt mit dem feinsten Verständniß der Technik der Nadelmalerei; der Zeichner weiß, was er der letzteren zumuthen darf, und gibt ihr reiche Gelegenheit, sich von der vortheilhaftesten Seite zu zeigen. So ist namentlich die architektonische Staffage durchaus richtig in diese Technik übersetzt und wirkt in ihrer lustigen Haltung und reichen Mannigfaltigkeit ganz vortreflich. Wenn sonach die Behandlung des Sägürlichen wie der Architektur geradezu musterhaft zu nennen ist, so muß, noch hervor-gehoben werden, daß die Ausführung der Zeichnung durch die oben genannte Anstalt ganz und voll dasselbe Lob verdient. Alles, auch der Goldgrund ist ohne Applikation ganz von Hand im sog. haute-lise-Stich ausgeführt; die Farben der Stickseide sind dem künstlerischen Entwurf genau angepaßt, und es wurden eigens etwa 200 Töne für diesen Ornat gefärbt; die eine Figur ist so vollkommen gelungen wie die andere, jedes Gesicht tadellos, im Ganzen kein falscher Stich; die Farbenharmonie sehr reich und lebhaft und ohne jeden Mißklang. Als Gewandstoff ist schwerster, ächter Goldbrokat verwendet mit ächten Goldborten und schwerem rothen Seidentaffet als Futter. Der Ornat wurde für Ausstellungszwecke gearbeitet und ist verkäuflich. Die Zeichnungen sind Eigenthum der Firma Geschwister Oslander und gesäßig geschügt.

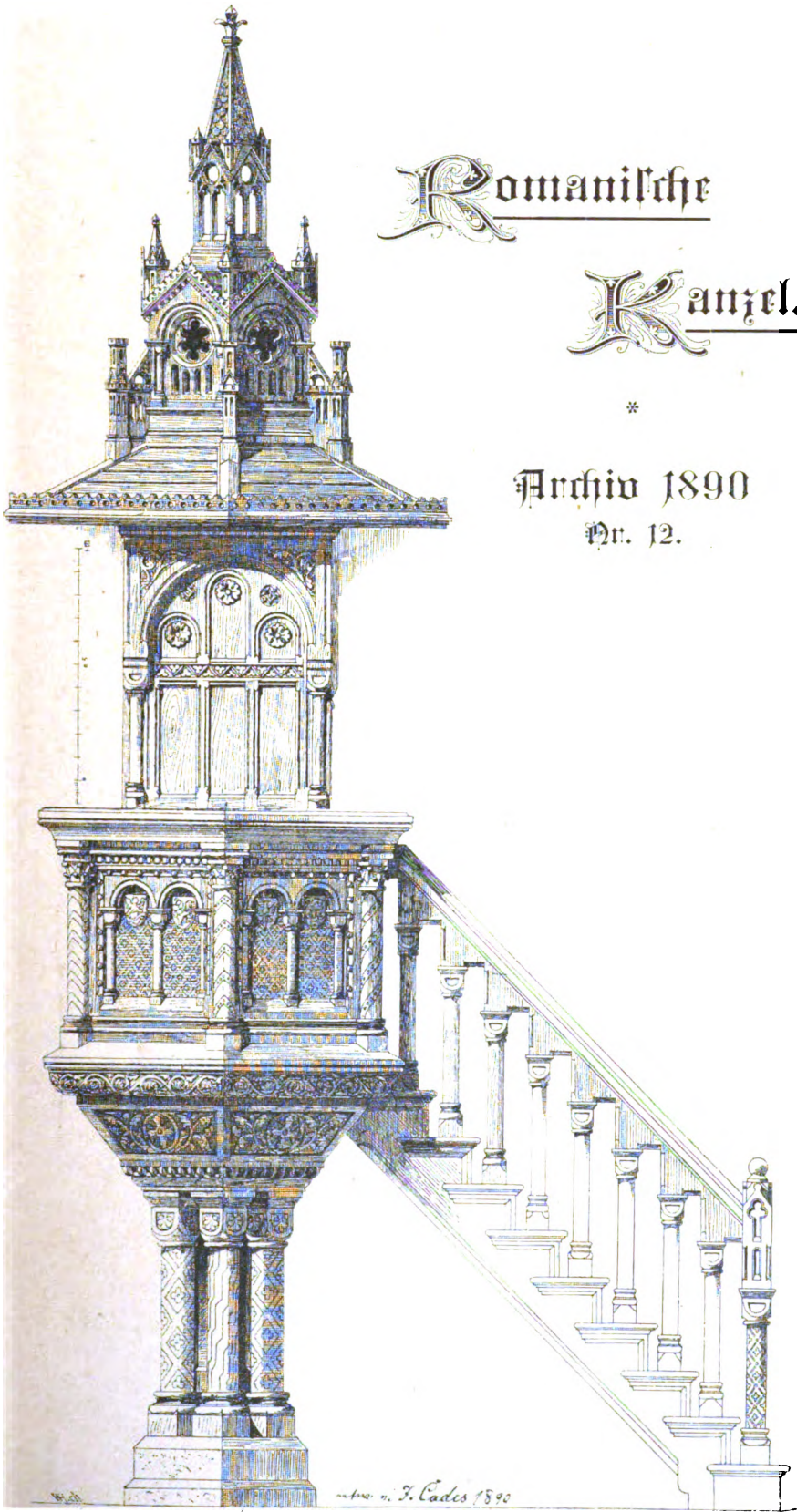






BRATT.





Romanische

Kanzel.

*

Archiv 1890

Nr. 12.

Arch. v. J. Cades 1890

