

# Archiv für christliche Kunst.



Herausgegeben  
von  
Professor Dr. Steppeler.



IX. Jahrgang.

1891.

•



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

Alle Rechte werden vorbehalten.

## Inhalts-Verzeichniß der einzelnen Nummern.

		Seite			Seite
Nr. 1.	Zur Frage der Kirchenheizung	1		Literatur . . . . .	60
	Zwei Entwürfe zu Gottesaderkapellen	5	Nr. 7.	Annoncen . . . . .	60
	Betheiligung Oberschwabens am Holzschnitte und Kupferstich im 15. Jahrhundert	7		Phantastische, scherz- und böshafte Gebilde (Fortsetzung)	61
	St. Georg in Legende und bildender Kunst	9		Frühgothische Wandmalereien in Pfüllingen	62
	Literatur . . . . .	11		Ueber die ursprüngliche Heimat einer Anzahl von Skulpturen in Mettenberg (Schluß)	65
	Annoncen . . . . .	12		Retrologe . . . . .	67
Nr. 2.	Mittelalterliches Corporalientäschchen	13		Literatur . . . . .	68
	Der mittelalterliche Physiologus	14		Annoncen . . . . .	68
	St. Georg in Legende und bildender Kunst (Schluß)	17	Nr. 8.	Phantastische, scherz- und böshafte Gebilde (Fortsetzung)	69
	Literatur . . . . .	20		Beziehungen des Martin Schongauer zu Oberschwaben	72
Nr. 3.	Neue Beiträge zur Frage der Caselform	21		Die alten Glasmalereien in der Pfarrkirche zu Ravensburg	74
	Der mittelalterliche Physiologus (Fortsetzung)	23		Der Kirchenschatz der Klosterkirche zu Schussenried	79
	Entwurf eines Tabernakelaltars im Renaissancestil	24		Literatur . . . . .	80
	Eine Kreuzigungsgruppe als Grabmonument	25	Nr. 9.	Neue Beiträge zur Frage der Caselform (Fortsetzung)	81
	Zeitschriftenschau . . . . .	27		Phantastische, scherz- und böshafte Gebilde (Fortsetzung)	82
	Literatur . . . . .	27		Kreuzpartikel der Klosterkirche zu Kirchheim im Ries	84
	Bereinsgabe des Rottenburger Kunstvereins . . . . .	28		Literatur . . . . .	85
	Annoncen . . . . .	28		Annoncen . . . . .	88
Nr. 4.	Phantastische, scherz- und böshafte Gebilde mittelalterlicher Kunst	29	Nr. 10.	Neue Beiträge zur Frage der Caselform (Fortsetzung)	89
	Der mittelalterliche Physiologus (Schluß)	32		Phantastische, scherz- und böshafte Gebilde (Fortsetzung)	92
	Eine Pieta aus der St. Jakobskirche in Nürnberg	36		Zur Monographie der Katafombengemälde	94
	Die Stuttgarter internationale Gemäldeausstellung 1891 . . . . .	38		Ueber die Herkunft des Meisters Jakob Rueß von Ravensburg	96
	Literatur . . . . .	40		Literatur . . . . .	96
	Ankündigung . . . . .	40	Nr. 11.	Neue Beiträge zur Frage der Caselform (Schluß)	97
Nr. 5.	Phantastische, scherz- und böshafte Gebilde (Fortsetzung)	41		Phantastische, scherz- und böshafte Gebilde (Fortsetzung)	98
	Neue Beiträge zur Frage der Caselform (Fortsetzung)	44		Die neue Herz-Jesu-Kirche in Graz	101
	Die Klosterkirchen von Zwiefalten und Obermarchthal . . . . .	47		Ein neues Vorlagewerk für die kirchliche Kunstpraxis . . . . .	102
	Literatur . . . . .	48		Literatur . . . . .	104
	Annoncen . . . . .	48	Nr. 12.	Phantastische, scherz- und böshafte Gebilde (Fortsetzung)	105
Nr. 6.	Kirchenbauten aus Holz und Fachwerk	49		Das Stationenwerk der Klosterschule von Beuron	107
	Phantastische, scherz- und böshafte Gebilde (Fortsetzung)	51		Ueber einige Maßverhältnisse des Münsters zu Ulm und seines Chorgestühls . . . . .	108
	Neue Beiträge zur Frage der Caselform (Fortsetzung)	54		Literatur . . . . .	111
	Ueber die ursprüngliche Heimat einer Anzahl von Skulpturen in Mettenberg	56		Annoncen . . . . .	112
	Der Hochaltar in der St. Kilianskirche in Heilbronn . . . . .	58			

## Alphabetisches Sach- und Namen-Register.

- Berger, der gute Hirt 40.  
 Beuroner Stationenbilder 28. 107.  
 Busl, Weingarten 88.  
 Caselform 21 ff.  
 Centralheizung 3.  
 Cloquet, Ikonographie 48.  
 Corporalientäschchen 13.  
 Effmann, Heiligkreuz und Pfalzel 68.  
 Effen, Münster 20.  
 Georg, der heilige 9 ff.  
 Gemäldeausstellung in Stuttgart 38.  
 Glasmalereien in Ravensburg 74.  
 Gottesadertapelle 5.  
 Grabmonument 25.  
 Graf, rom. Altertümer 48.  
 Graz, Herz-Jesu-Kirche 101.  
 Heckner, kirchl. Baukunst 85.  
 Heilbronn, Hochaltar 58.  
 Heilige Schrift, Volksausgabe 111.  
 Heiligkreuz 68.  
 Heyberger, Vorlagewerk 102.  
 Holzbauten, kirchliche 49.  
 Holzschnitt des 15. Jahrh. 7.  
 Huber von Weißenhorn 27.  
 Humann, Münster zu Effen 20.  
 Ikonographie der Katakomben 94.  
 Keim, Maltechnik 60.  
 Kiebingen, Casel 97.  
 Kirchenbaukunst aus Holz- und Fachwerk 49.  
 Kirchenheizung 1.  
 Kirchheim, Kreuzpartikel 84.  
 Knöppler, Walafried Strabo 12.  
 Kreuzigungsgruppe 25.  
 Kreuzpartikel 84.  
 Kupferstich des 15. Jahrh. 7.  
 Lauchert, Physiologus 14.  
 Lipperheide, Kunststückeri 20.  
 Maltechnik, Verbesserung derj. 60.  
 Meisterwerke christl. Kunst 28.  
 Meßgewand, Schnitt 54, Maße 56.  
 Mettenberg, Skulpturen 56.  
 Mittelalter, phantastische, scherz- und boshafte  
 Gebilde 28 ff.  
 Münzenberger, Nekrolog 68.  
 Nationalmuseum in München 48.  
 Neuwirth, Peter Parler 88.  
 Nürnberg, Pieta in St. Jakob 36, Firma  
 Stärk und Lengensfelder 88.  
 Obermarchthal, Klosterkirche 47.  
 Oberschwaben, Holzschnitt und Kupferstich 7.  
 Otte, Nekrolog 67.  
 Parler, Peter von Gmünd 88.  
 Pfalzel 88.  
 Pfullingen, Wandmalereien 62.  
 Phantastische Gebilde des Mittelalters 28.  
 Physiologus 14.  
 Pieta in Nürnberg 36.  
 Quartalschrift, römische 104.  
 Ravensburg, Glasmalereien 74.  
 Reutlingen, Caseln 81.  
 Rueß von Ravensburg 96.  
 Schmidt, Dombaumeister 80.  
 Schönermark, Wahrheit und Dichtung 40.  
 Schongauer 72.  
 Schuler, Hochaltar von Heilbronn 58.  
 Schussenried, Kirchenschäß 79.  
 Stationen der Beuroner Malerschule 107.  
 Stuttgart, Stationen der Marienkirche 28.  
 " Gemäldeausstellung 38.  
 " Kirchenbaufrage 51.  
 Tabernakel im Ren.-Stil 24.  
 Thierkarikaturen 106.  
 Todtentanz 99, in Freiburg 96.  
 Ulm, Münster 108.  
 Vereinsgabe 28.  
 Vorbilder für Kirchen-Ausstattung 102.  
 Waal, de, Quartalschrift 104.  
 Walafried Strabo 12.  
 Wandmalerei 62.  
 Weilderstadt, Kreuzpartikel 84.  
 Weingarten, Klosterkirche 88.  
 Westphal, graphische Künste 80.  
 Wilpert, Katakombengemälde 94.  
 Zeitchristenschau 27.  
 Zwiefalten, Klosterkirche 47.

## Kunst-Beilagen.

- Nr. 1. Entwürfe zu Gottesadertapellen.  
 Nr. 3. Tabernakel im Renaissancestil.  
 Nr. 6. Entwurf zur Fiskalkirche in Ursendorf.  
 Nr. 7. Frühgothische Wandmalereien in Pfullingen.  
 Nr. 9. Kreuzpartikel aus Kirchheim im Ries.  
 Nr. 12. Rahmen für Stationsbilder.

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

Mr. I.

1891.

## Die Frage der Kirchenheizung.

Dieser praktischen Frage nahe zu treten, scheint geboten, weil nicht nur auf protestantischer Seite unverkennbar das Bestreben dahin geht, nach und nach alle Kirchen in Stadt und Land heizbar zu machen, sondern weil auch in katholischen Blättern die Angelegenheit, soweit sie uns angeht, schon wiederholt in Besprechung genommen wurde, nicht immer aufs glücklichste. Die Sache ist schwieriger und verwickelter, als viele meinen, und läßt sich nicht brevi manu abthun; in den Besprechungen derselben, die mir zu Gesicht kamen, erschien mir das Ja der einen wie das Nein der andern gleich ungenügend überlegt und begründet zu sein. Es wird sich empfehlen, im Interesse einer gründlichen Verhandlung die Eine Hauptfrage, ob wir unsere Kirchen heizbar machen sollen, in mehrere zu spalten.

Eine Vorfrage soll lauten: Ist es erlaubt, unsere Kirchen zu heizen? Selbstverständlich liegt ein Verbot von irgend einer autoritativen Seite nicht vor. Gleichwohl hat man auf die Frage verneinend geantwortet theils unter Berufung auf das Herkommen und die Ueberlieferung, der die Kirchenheizung als Neuerung sich entgegenstelle, theils von einer moralischen Erwägung geleitet, wornach dieselbe als nicht zu rechtfertigende Konnivenz gegen moderne Verweichlichung sich verbieten soll.

Das historische Argument kann natürlich für sich allein nicht ausschlaggebend sein. Daraus, daß man bisher nicht geheizt hat, folgt nicht, daß man jetzt nicht heizen dürfte; es müßte aus andern innern Gründen zuerst die Unstatthaftigkeit erwiesen sein. Man sieht nicht ein, warum man nicht mit demselben Recht eine große

Kirche solle heizen dürfen, mit welchem man überall Kapellen und Oratorien in Schlössern, Krankenhäusern, Instituten heizbar macht. Der Rekurs auf die Ueberlieferung beweist gar nichts. Wir wissen nicht einmal, was unsere Vorfahren gethan hätten, hätten sie im gleichen Maße die Möglichkeit gehabt, große Räume zu heizen, wie wir. Unsere Bedürfnisse können hier wie in tausend andern Dingen andere geworden sein und sich nicht gewaltsam auf eine frühere Linie zurückschrauben lassen. Hier setzt nun aber eben jene moralische Erwägung ein. Es ist nicht zu leugnen, daß in dem sich regenden Verlangen nach geheizten Kirchenräumen wie in dem laut gewordenen und bereits bewilligten Verlangen nach Heizung der Eisenbahnwagen sich die Verweichlichung kundgibt, der unsere Generation anheimgefallen ist und immer mehr anheimfällt. Nun scheint die Frage berechtigt: soll man dieser Weichlichkeit auf jede Weise Vorschub leisten? sie durch beständige Nachgiebigkeit beständig steigern? ist hier nicht vielmehr Widerstand bis zum Aeußersten eher angezeigt? liegt nicht vor allem der Kirche eine solche Widerstandspflicht ob? kann nicht vom Christen verlangt werden, daß er bei Leistung seiner religiösen Pflicht auch ein kleines Maß von Unannehmlichkeit und Unbehagen auf sich nehme? Ohne allen Zweifel besteht eine ethische Pflicht, sich abzuhärten und der Verzärtelung unseres Geschlechts nach Kräften entgegenzuarbeiten. Das ist aber sehr fraglich, ob Abhärtungsversuche gerade zur Zeit des Gottesdienstes und in der Kirche angezeigt und klug angebracht sind. Wir werden das Frieren gewiß ebensowenig als ein allgemein wünschenswerthes Mittel ansehen, um der Erfüllung der kirchlichen Pflicht einen asce-

tischen Nachdruck zu geben, wie das Knieen auf Marterbänken, mit welchen so häufig heute noch die Kirchen ausgestattet werden, nicht aus Gründen der Ascese, sondern aus Unverstand. Auch die Klöster, die früher mit Einem Wärmeraum sich begnügt hatten, dem Calefactorium, heizen jetzt alle ihre Wohnräume, und die Priester begnügen sich meist auch nicht mehr mit dem Wärmepfel, um die steifen Hände zu erwärmen, sondern haben sich für eine geheizte Sakristei gesorgt. Schon die Eine Rücksicht auf die Gesundheit wäre hoch und wichtig genug, um dem christlichen Volk eine ähnliche Wohlthat nicht zu versagen, und jeder höhere Wärmegrad, welcher den Grad der Aufmerksamkeit auf das Wort Gottes und die Liturgie zu steigern vermag, wäre als wahre Wohlthat anzuerkennen.

Zweite Frage: Ist es nothwendig, unsere Kirchen zu heizen? Die Frage ist in dem Sinne gemeint, ob bereits ein dringliches Bedürfniß nach geheizten Kirchenräumen constatirt sei durch allgemein oder in weiten Kreisen gemachte schlimme Erfahrungen, durch sehr große aus der Nichtheizung sich ergebende Mißstände, wie Entleerung der Kirchen im Winter, Mehrung der Fälle, wo der Aufenthalt in der kalten Kirche direkte oder indirekte Ursache von Erkrankungen war, oder auch nur durch ein allgemeines, bestimmtes und nachdrückliches Verlangen unserer Gläubigen nach dieser Wohlthat. Nach keiner von diesen Seiten hin wird man von einer gebieterischen Nothwendigkeit sprechen können. Niemand wird behaupten wollen, daß bei uns die Kirchenheizung geradezu unentbehrlich sei, um noch einen geordneten Kirchenbesuch im Winter aufrecht erhalten zu können; das dürfte höchstens für ungünstige städtische Verhältnisse zutreffen, und es wäre erst noch zweifelhaft, ob das angewandte Mittel hier zum Ziele führen würde. In geordneten Verhältnissen haben wir immer noch die erfreuliche Möglichkeit, die Temperatur der Kirche durch organische Wärme zu erhöhen, dadurch, daß im Hauptgottesdienst die Kirche ganz von Volk gefüllt ist. Das kann und wird natürlich vorkommen, daß manche durch die Rücksicht auf ihre Gesundheit bei großer Kälte von der Kirche

ferngehalten werden; auch solche Fälle sollen nicht in Abrede gezogen werden, wo kränkliche Personen, welche die nöthige Rücksicht nicht nahmen, sich in der kalten Kirche Krankheiten zuzogen. Doch wird man gut thun, die Zahl der letzteren Erkrankungensfälle nicht allzu hoch anzusehen und hierin auch nicht jeder ärztlichen Angabe zu glauben; denn es sind manchmal nicht so fast zuverlässige Erfahrungen als wenig kirchenfreundliche Gesinnungen, welche veranlassen, die kalte Kirche für sehr viel verantwortlich zu machen und sie als einen wahren Herd von Krankheiten in Verberuf zu bringen. Im übrigen aber beachte man, daß es nicht nöthig und nicht möglich ist, auf die Ordnung und Regelung von Gotteshaus und Gottesdienst die Rücksicht auf die Kranken und Kränklichen allzu stark einwirken zu lassen; sonst müßten ja noch ganz andere Vorkehrungen getroffen werden als bloß die Heizung des Kirchenraumes. Kranke und Kränkliche sind im Winter als Besucher des Gottesdienstes gar nicht in Aussicht zu nehmen; sie werden von ihrem Privileg Gebrauch machen, ihre Andacht zu Hause zu verrichten, und die Erhöhung der Kirchentemperatur um einige Grade wird ihnen den Besuch des Hauptgottesdienstes immer noch nicht ermöglichen. Durch den Hinweis auf sie kann also die Nothwendigkeit der Kirchenheizung nicht begründet werden. Aber das freilich wird mit Recht gesagt werden können, daß eine warme Kirche wünschenswerth sei im Interesse der Gesunden, zur Verhütung von Erkältungen und Erkrankungen, und von einem gewissen Bedürfniß wird geredet werden können in solchen Fällen, wo nur Ein Gottesdienst von ziemlicher Länge an Sonn- und Festtagen stattfindet, wo auch die Kinder diesem Gottesdienst anzuwohnen haben, wo Filialisten nach langer Wanderung zum Theil auf schlechten Wegen und bei schlechtem Wetter zur Kirche kommen, und vielleicht der Geistliche selbst zwei Orte zu versehen und doppelten Gottesdienst zu halten hat, wo das Volk arm ist und schlecht gekleidet. Da ist es durchaus begreiflich, wenn der Wunsch nach einer gewärmten Kirche laut wird.

Ist es aber möglich, diesen Wunsch zu erfüllen? Ist es zu-

nächst technisch möglich, Räume von solchen Dimensionen zu durchwärmen? Die Frage wird zu bejahen sein in unserer Zeit, die unter dem Zeichen der Kohle und des Dampfes steht. Nicht nur ein, sondern mehrere Verfahren werden uns angeboten und wurden schon angewendet, was freilich auch wieder ein Beweis dafür ist, daß noch kein ganz befriedigendes und vollkommenes gefunden ist. Es handelt sich, soweit meine Erfahrung reicht, hauptsächlich um folgende Vorrichtungen, die ich in aller Kürze mit Vorzügen und Schattenseiten aufzuführen will:

1) Die Centralheizung von einem unterirdischen Heizraum aus; hier kommt in Betracht zunächst die Luftheizung, welche die Anlage von zwei geschiedenen, gemauerten, am Fußboden sich öffnenden Kanälen erfordert, von denen der eine dem Zugang der warmen, der andere dem Abzug der kalten Luft dient; mit dieser Einrichtung wurden die von Herrn Hofbaudirektor von Egle erbauten Kirchen in Stuttgart und Tübingen bedacht. Vorzüge: gleichmäßige Erwärmung, gesunde Ausgleichung der Luft; der Heizungsapparat stört in keiner Weise und funktioniert sehr reinlich. Nachteile: Kostspieligkeit der ersten Anlage; Langsamkeit des Erwärmungsprozesses, daher große Kosten auch bei jeder einzelnen Heizung. Verwandt ist damit die Dampf- oder Heißwasserheizung, welche eine Rohrleitung unter dem Fußboden erfordert; Hauptvorteil: Erwärmung des Fußbodens. Nachteile: hohe Anlagekosten, Verbrauch von sehr viel Brennmaterial, auch eine gewisse Gefahr der Explosion bei Mangel an sorgfältiger Wartung.

2) Die Heizung mittelst eines oder mehrerer Öfen, seien es Gasöfen, seien es Kohlenöfen. Erstere erzielen sehr rasch eine Steigerung der Temperatur, werden aber als etwas gesundheitsgefährlich angesehen und sprühen in die unmittelbare Umgebung eine unerträgliche Hitze aus. Am meisten empfehlen sich die neuesten eisernen Reguliröfen oder Kachelöfen. Neuerdings hat das kgl. Hüttenamt Wasseralfingen einen Prospekt versendet, in welchem ein eigens konstruierter Kirchen-Regulirofen empfohlen wird; er sei bereits eingeführt in den protestantischen

Kirchen zu Ellwangen, Mergentheim, Groshoppach. Berechnet wird, daß für eine Kirche von 1200—1500 Cubikmeter Rauminhalt ein Ofen erforderlich ist, für 1500—2500 zwei Öfen, für 2500—5000 drei, für 5000—8000 vier, für 8000—12000 fünf. Kaminbauten sind nicht nothwendig, sondern das Rohr kann durch das Dach oder ein Fenster geführt werden. Form und Ornament des Mantels ist geschmackvoll, sie frühgothisch zu nennen ist etwas Kühn. Die Heizungskosten werden gering angeschlagen und als auch für eine arme Gemeinde erschwinglich bezeichnet, von der ganz richtigen Voraussetzung aus, daß 8° Réaumur für die Kirchentemperatur reiche; die Preise der Öfen sind nicht beigefügt.

Die rein technische Möglichkeit der Erwärmung der Kirchenräume wird also im allgemeinen zuzugeben sein, wiewohl man gut daran thun wird, sich dieselbe nicht so einfach und wohlfeil vorzustellen, als manche Ausschreiben sie darstellen. Aber wir müssen die Frage nach der Möglichkeit noch einmal stellen, anders gewendet. Ist die Kirchenheizung möglich ohne anderweitige bedeutende Nachteile? Man ist zu sehr geneigt, nur deren Vortheile ins Auge zu fassen und zu preisen, und man stellt sich und andern ohne weiteres den geheizten Kirchenraum so behaglich vor wie ein geheiztes Wohnzimmer. Es sind vor allem sanitäre Gründe, welche man für die Heizung geltend gemacht; aber man beachtet nicht, daß die Heizung nicht bloß sanitäre Vortheile, auch sanitäre Nachteile haben kann, selbst wenn die vollkommenste Form derselben vorausgesetzt wird. Man bedenke vor allem, daß man natürlich nur sehr selten oder nie in der Lage sein wird, eine Kirche die ganze Woche hindurch zu heizen und warm zu erhalten. Es wird also in der Zwischenzeit von einer Heizung zur andern die Luft sich wieder vollständig erkälten und der ganze Steinbau wieder von der Winterkälte durchdrungen werden. Nun wird einmal in der Woche die Temperatur rasch erhöht; das wird meist die unvermeidliche Folge haben, daß der Bau zu schweigen anfängt; die feuchte Winterkälte, dazu die in unserem Klima so häufig sich findende

Innenfeuchtigkeit des Mauerwerks wird sich an den Wänden niederschlagen. Das eigig kalte Mauerwerk wird an die warme Innentemperatur Mauergase abgeben, der kalte Fußboden die Bodengase ausströmen. Dazu kommt die Ausdünstung der Menschen und der Kleider, die bei feuchtem Wetter oder bei Schneegestöber in der warmen Temperatur eine sehr bedeutende sein wird. Da darf man sich wahrlich die durch die Heizung hergestellte Atmosphäre der Kirche durchaus nicht als eine allzu angenehme, trockene, warme vorstellen; sie wird ungesund feuchtwarm und so unangenehm sein wie etwa die eines nicht ganz trockenen, rasch erwärmten Zimmers, das sonst nie geheizt wird.<sup>1)</sup> Die Erfahrung liegt bereits vor, daß viele nicht bloß kränkliche, sondern selbst gesunde Personen es in geheizten Kirchen nicht aushalten können und ihr Prozentsatz ist vielleicht ebenso groß als der jener, welche die kalte Kirche meiden müssen. Man beachte ferner wohl, daß was das Nöthigste wäre, die Erwärmung des Fußbodens und der untersten Luftschichten, durch die Heizvorrichtungen, abgesehen etwa von der Röhrenheizung, nicht zu erreichen ist; so werden die Kirchenbesucher häufig in die Lage kommen, unten zu frieren und oben zu heiß zu haben, weil sie ja warm gekleidet sind. Wenn man besonders auch im Interesse des Predigers die Heizung befürwortet hat, der mehr als andere die kalte Luft einzuatmen habe, so ist doch dem entgegen zu betonen, daß es auch nicht gesund und leicht ist, auf der erhöhten Kanzel, in einer Temperatur, die natürlich immer um einige Grad höher sein wird als die untere, in einer durch Feuchtigkeit und Ausdünstung zäh und dumpf gewordenen Luft sprechen

<sup>1)</sup> Im „Anzeiger für die kath. Geistlichkeit“ 1890, Nr. 3 wird zu Gunsten der Heizung Folgendes geltend gemacht: „Wer will es für eine gesunde Temperatur ausgeben, wenn im Innern einer Kirche, welche von mehreren hundert Personen besucht wird, in Folge massenhafter Ausdünstungen die nassen Niederschläge in Strömen an den dicken, massiven Mauerwänden herabfließen, wie das jeder in unsern vielbesuchten Kirchen beobachten kann, so oft im Winter ein Wechsel eintritt?“ Freilich ist das keine gesunde Temperatur; aber es ist eine Illusion, zu meinen, daß durch die Heizung die Niederschläge und Ausdünstungen sistirt werden können; sie werden vielmehr gesteigert.

zu müssen. Das sind sanitäre Gegen Gründe, welche die Heizung widerrathen, und sie sind noch viel zu wenig ins Auge gefaßt worden.

Doch nicht nur der Gesundheit der Menschen kann die Heizung Schaden bringen, auch der Gesundheit eines andern Organismus, des Kirchenbaues samt dem, was zu ihm gehört. Es wurde schon gestreift, daß die intermittirende Heizung nicht ohne schlimme Folgen für den Bau sein könne; es liegt in ihr eine gewisse Mißhandlung des Baues; er wird aus einer Temperatur in die andere gejagt, aus starker Erwärmung in die Eiseskälte zurückgestoßen; das kann ihm nicht gut thun und an den warmen Tagen seines Winterlebens wird wohl regelmäßig ein klebriger Fieberschweiß, der seine Innenwände bedeckt, von seinem Unbehagen Zeugniß geben. Wohl wird sein felsenfester Organismus für gewöhnlich durch solche Fieberschauer nicht bedeutender erschüttert werden und keinen bedenklichen Schaden nehmen. Aber das Farbengewand, das etwa sein Inneres trägt, die edleren Theile, die sein Organismus birgt, ein kostbares Inventar, Kunstwerke der Skulptur und Malerei, werden schon härter durch diese Schwankungen betroffen werden. Darüber liegen bereits schlimme Erfahrungen vor. So gehen mir aus Nürnberg folgende Notizen zu. In der dortigen katholischen Marienkirche wurde mit einem Aufwand von 40 000 Mark eine Luftheizung eingerichtet. Als sie in Betrieb gesetzt wurde, jagte der starke Luftzug den Staub in die Höhe, der sich auf die kostbaren Wandmalereien niederließ; dazu kamen alsbald Feuchtigkeitsniederschläge, welche den Staub auf den Farben fixirten und die Gemälde schwer schädigten. Das Ende war: man mußte die Heizung wieder einstellen. Wir kennen aus Erfahrung die Wirkungen, welche sehr rasch eintretendes Thauwetter, oder vorzeitiges Öffnen der Fenster im Frühling in unsern Kirchen zur Folge hat; nun wohl, durch die Heizung wird ein ähnlicher Prozeß vielleicht fünfzehnmal kurz nach einander über den Bau und sein Inventar verhängt: die Folgen wird man wahrlich nicht gering anschlagen dürfen.

Welchen Standpunkt werden wir nun nach dem Gesagten einnehmen, welchen



praktischen Rath zu geben haben? Da ein absolutes Bedürfnis nach geheizten Kirchen nicht vorliegt, da kein allgemein und laut geäußelter Wunsch des christlichen Volkes sofortige Erfüllung heischt, da gewiß nicht gesagt werden kann, es sei *periculum in mora*, da wir doch schließlich noch keine nach der Seite der Wohlfeilheit und des Heizersfolgs ganz entsprechende Einrichtung haben, da wir zur Zeit noch außer Stand sind, den Vortheilen der Heizung ein ganz sicheres Uebergewicht über deren mögliche und wahrscheinliche Nachtheile zu verschaffen, — so wird die Mahnung gewiß gerechtfertigt sein: *festina lente!* Warten wir zu und überstürzen wir uns nicht. Damit sind wir dann auch der Gefahr enthoben, durch Nachgiebigkeit der Weichlichkeit unserer Zeit noch Vor- schub zu leisten.

Wenn aber irgendwo besondere Verhältnisse und Bedürfnisse doch die sofortige Einrichtung der Heizung verlangen, so wird, soweit die jetzige Erfahrung reicht, das System der Ofenheizung wegen der Wohlfeilheit und des rascheren Erfolgs immerhin den Vorzug verdienen vor dem Leitungssystem, welches freilich das voraus hätte, daß es sich im Innern der Kirche in keiner Weise störend geltend macht. Soll aber für Herstellung, Auswahl, Postirung der Ofen ein künstlerischer Grundsatz ausgesprochen werden, so wird dieser nicht anders lauten können als: man lasse getrost hierbei Stil und Kunst bei Seite, halte diese Heizvorrichtungen so einfach als möglich, so nebensächlich als möglich, verzichte auf jeden unstatthafter Versuch, diese Ofen als eigentliche Inventarstücke der Kirche erscheinen und sie in eine gewisse Konkurrenz mit den Altären, mit Kanzel und Beichtstühlen treten zu lassen und man bringe sie so an, daß man sie im Sommer oder sofort nach geleisteten Diensten entfernen kann. Es ist thöricht, mit diesen Dingen in der Kirche Glanz machen oder parabiren zu wollen; viel besser, es erregt ihre schlichte Ausstattung und verborgene Anbringung den Schein, als ob man sich ihrer etwas schäme. Wenn die Ofen etwas andere Gestalt haben als die in unsern Zimmern, so ist das ja gut und selbstverständlich wird man keine Ofen mit heidnischen Genien, oder Jagdscenen

oder lascivem Bildwerk in die Kirche stellen; die Form der Wasseralfinger Kirchenöfen kann als würdig bezeichnet werden, nur hat sie schon etwas zu prätentiosen Schmuck. Dazu brauche ich wohl zum Schlusse nicht noch ausdrücklich zu ermahnen, daß man es nicht wage, das horrende Beispiel eines Pfarrers nachzuahmen, der den Ofen mit dem Nebenaltar in organische Verbindung bringen will, so daß der obere Theil des Ofens mit einer Nische für ein Heiligenbild den Altaraufsatz darstellt, und welcher diesen genialen Gedanken gar im Anzeiger für die katholische Geistlichkeit der Nachahmung empfiehlt. Das kann man nur als ein Majestätsverbrechen gegen die Heiligkeit des Altars bezeichnen, welches nicht viel geringer ist, als wenn es jemand einfiele, mit dem Altar ein Sopha zu combiniren oder unter der Mensa ein Ruhebett anzubringen; das hieße nichts anderes, als seine Weichlichkeit, deren man billig sich schämen soll, kanonisiren und auf den Altar erheben.

Endlich sei nur noch kurz darauf hingewiesen, daß wir denn doch außer der Heizung auch noch einige andere Schutzmittel gegen des Winters grimmigste Kälte haben, deren Anwendung unbedingt empfohlen werden kann. Ein ganz vorzügliches ist die Legung von Matten in den Gängen und auf den Böden. Mitunter wird auch eine gewisse Fürsorge für bessere Kleidung namentlich der Kinder möglich sein. Für die Filialisten könnte meist in der Weise gesorgt werden, daß ihnen ein geheiztes Schulzimmer zur Verfügung gestellt würde, um vor und nach der Kirche sich zu wärmen bezw. zu trocknen. Der Geistliche hat, im Falle er biniren muß, doppelten Anspruch auf eine geheizte Sakristei u. s. f.

## Zwei Entwürfe zu Gottesacker- Kapellen.

Diese Ueberschrift und unsere Beilage gemahnt am Anfang des Jahres ans Ende des Lebens und begrüßt die Leser mit dem Trappistengruß: *memento mori!* Da und dort regt sich der Wunsch, über den Friedhof der Gemeinde sich eine Kapelle erheben zu sehen, und dieser Wunsch ist ganz im Einklang mit dem Gefühl un-

seher Vorfahren. Von der Zeit an, wo die Nothwendigkeit eintrat, die Begräbnisstätte der Todten aus dem engen Verband mit der Pfarrkirche abzulösen, sehen wir sie überall besorgt und bestrebt, den Gottesacker mit einer Kirche oder Kapelle zu bedenken. Dieser Gedanke und diese Sorge ist tief christlich. Es drängt uns, auf der Stätte des Todes und der Verwesung nicht bloß das Kreuz, das Siegeszeichen der Todesüberwindung, aufzupflanzen, sondern ein steinernes Monument der christlichen Religion, ein Haus des ewigen Gottes sich erheben zu lassen, einen Bau, der aus dem Reich der Verwesung in eine bessere Welt weist, der dem Schmerz der Hinterbliebenen ein Asyl bietet, der einen Altar birgt zur Darbringung des hl. Opfers für die Verstorbenen, dessen Ausstattung und Bilderschmuck Hoffnung und Ergebung predigt und zum Gebet für die Entschlafenen mahnt, eine Stätte, wo ebenfalls wie da, wo die Gräber um die Kirche gereiht sind, eine gewisse communio in sacris auch mit den Abgeschiedenen ermöglicht ist und wo man, deren leiblichen Ueberresten leiblich nahe und voll frischer Erinnerungen an sie, inständiger als anderswo sein requiem aeternam dona eis domine beten kann.

Der Bau aber, welchen man auf einer solchen Stätte des erschütternden Ernstes, so großen Weh's und so vieler Thränen errichten will, muß dem Charakter des Ortes entsprechen. Man wird von ihm verlangen müssen, daß auch er in Anlage und Stil den strengsten Ernst bewahre, auf alles Spielen mit Zierrathen verzichte und die schauerliche Erhabenheit, die Todesruhe des Gottesackers nicht störe, sondern zum monumentalen Ausdruck bringe. Die Anlage wird für gewöhnlich die für eine eigentliche Pfarrkirche übliche Grundrißbildung verlassen, weil ja an eine Gottesackerkapelle nicht dieselben räumlichen Anforderungen zu stellen sind, wie an eine Kirche. Als ein sehr altherwürdiges, heute noch nachahmenswerthes Programm für Grab- und Gottesackerkirchen könnten die sogenannten Tricorien oder Drei-Konchen-Kapellen bezeichnet werden, deren sich zwei auf dem Areal der Calixtus-Katakomben erhalten haben; sie werden von de Rossi (Roma sotterranea tom. III p. 468—77)

ins dritte Jahrhundert verlegt. Das Kleeblattschema dieser altchristlichen Bauten wurde dann für Friedhofskapellen viel verwendet (Beispiele und Abbildungen bei Dehio und Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Dieg. I. S. 57 f. und Atlas Tafel 14). Ein weiteres Programm bringt das fünfte Jahrhundert mit dem Bau der Galla Placidia, jetzt S. Nazario e Celso in Ravenna. Dieses Mausoleum ist ein Centralbau mit vier Kreuzarmen, von welchen der westliche die drei anderen etwas an Länge übertrifft; die Kreuzflügel sind mit Halbtonnen eingewölbt; über der Vierung steigt ein höherer thurmartiger Bau auf, kuppelförmig gewölbt und mit Oberlichtern versehen. Eine Nachahmung dieses Kreuzbaues ist die Kapelle von Heiligkreuz bei Münster (siehe Eßmann, Heiligkreuz und Pfalz S. 20 ff.). Freilich nicht häufig wird es möglich sein, die Anlage dieser Bauten nachzubilden, welche schon in sich eine Garantie des Ernstes und der monumentalen Kraft hat. Näher liegen uns Vorbilder aus späterer Zeit, namentlich die schönen Polygonbauten des gothischen Stils. Im Geist der letzteren sind auch die Entwürfe der Beilage gehalten.

Figur 1—4a führt den einfacheren, Fig. 5—9 den reicheren Entwurf vor Augen. Der Grundriß Fig. 1 zeigt, daß wir es hier mit einer sechseckigen Kapelle mit quadratischem Vorraum zu thun haben; beide Innenräume sind im Kreuz überwölbt gedacht. Wie der Längenschnitt Fig. 2 zur Anschauung bringt, ruht das bis zur Höhe von 5 m aufsteigende Gewölbe mit seinen Rippen auf Diensten, die in die sechs Ecken postirt sind; die fünf geschlossenen Wände des Sechsecks sind je von zwei Fenstern durchbrochen; eine Art Triumphbogen stellt die Verbindung her zwischen Hauptraum und Vorraum; ein Stuhlssystem könnte nach der Angabe des Grundrisses in den Raum eingelegt werden. Die Außenansichten Fig. 3, 4 und 4a lassen zur Genüge erkennen, daß es dem Bau trotz geringer Dimensionen und großer Einfachheit an Gliederung, kraftvoller Haltung und monumentaler Wirkung nicht gebricht.

Reicher ist die zweite Anlage, die wieder in zwei Varianten vorgeführt ist. Der

Grundgedanke ist, wie aus Fig. 5 zu ersehen, folgender: ein Sechseck als Kern des Gebäudes wird von einem weiteren, niedriger geführten Sechseckbau umzogen; das weitere Sechseck schließt sich mit Pultdächern an das engere an; ein quadratischer Umbau, so breit als eine Seite des inneren Sechsecks ist vorgelegt; zwischen diesen und den Hauptbau können, wenn es gewünscht wird, zwei niedere Thürmchen (Fig. 9) eingefügt werden. Der niedrigere Umbau kann nun in zweifacher Weise fructificirt werden; die eine ist in den Fig. 5, 6, 7, 8 durch A, die andere durch B angedeutet. Entweder läßt man nämlich denselben nach außen offen, so daß ein Arkadenumgang um den geschlossenen innern Sechseckbau führt (A); oder aber man durchbricht den Innenbau mit hohen Bögen und schließt den Umbau massiv ab (B), so daß sich dem sechseckigen Mittelraum noch sechs bezw. fünf Kapellen anfügen. Sowohl der offene Umgang wie diese Nebenkapellen könnten gut verworther werden. Nach diesem Entwurf würde sich der Bau sehr reich gliedern, ließe aber doch den Eindruck der Ruhe und des Ernstes keineswegs vermissen. Wir fügen noch an, daß der erste Entwurf auf dem Kirchhof in Tettwang eben zur Ausführung gekommen ist. — Noch besser würden natürlich diese Bauten wirken, wenn man sie nicht isolirt in den Gottesacker hineinstellt, sondern mit Arkadengängen in organische Verbindung setzt. Während man anderwärts Kirchhofarkaden sehr häufig antrifft, ist bei uns in Stuttgart bei Anlegung des Pragfriedhofes ein erster Anfang damit gemacht worden; auf dem Kirchhof in Viberach wurde in neuester Zeit, wie wir hören, ein Arkadengang angelegt. Wenn man auf unseren Friedhöfen Zeuge der oft fast unsinnigen Verschwendung bei Erstellung von Grabdenkmälern wird, so möchte man wahrlich anstatt dieser künstlichen Steinsammlungen einen monumentalen Umgang um den Friedhof wünschen, der den Ort der Todten besser umfriedigen, aus der ruhe- und frieblosen Welt ausscheiden würde, als eine bloße Mauer, und der noch nebenbei sehr viele gute Dienste leisten könnte. So ließe sich hier namentlich am besten ein Kreuzweg anbringen; auch wäre für besondere

Ruhestätten der Geistlichen und hervorragender Laien gesorgt, und es ließen sich unter dem Wandelgang gemauerte Grüste anlegen. Die Kosten braucht man sich nicht allzuhoch vorzustellen; der Umgang könnte stückweise oder flügelweise gebant werden; nur die Außenwand braucht massiv zu sein; nach dem Kirchhof hin würden hölzerne Pfeiler genügen, um das Dach zu tragen; das Sparrenwerk des Daches würde nicht verkleidet, sondern sichtbar gelassen und angemessen decorirt. Gewiß würde ein solcher Arkadengang, der auch der darstellenden Kunst viel Spielraum und große Thematte bieten könnte, sehr dazu beitragen, dem Kirchhof Besucher zuzuführen, die Andacht für die armen Seelen zu befördern und den Gedanken an Grab und Tod wach zu erhalten.

### Beteiligung Oberschwabens am Holzschnitte und Kupferstich im 15. Jahrhundert.

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

Ueber den in der Aufschrift bezeichneten Gegenstand waren bislang nur sehr wenige Notizen in der Literatur zu erlangen. In den Veröffentlichungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben 1850 S. 60 ist auf einen im Kloster Burheim bei Memmingen aufgefundenen Holzschnitt (jetzt in England) von 1423 hingewiesen und durch Jäger wurde (im Kunstblatt 1833) eine Reihe von Namen von Formschneidern zu Ulm aus den Urkunden daselbst ausgezogen.

Das im Erscheinen begriffene Werk von Prof. Dr. v. Lühow: Geschichte des deutschen Kupferstichs und Holzschnitts, giebt darüber eine Anzahl von weiteren Anhaltspunkten, aus denen hervorgeht, daß auch Oberschwaben an diesem Zweige der Kunstübung lebhafteren Anteil nahm, als man bisher zu vermuten berechtigt war.

Ueber den schon erwähnten Holzschnitt von Burheim von 1423 werden hier genauere Angaben gemacht (S. 64): „An der Spitze der deutschen datirten Holzschnitte steht der viel besprochene hl. Christophorus vom Jahr 1423, ein Holzschnitt, der in den Buchdeckel einer Handschrift des ehemaligen Karthäuserklosters Burheim bei Memmingen eingeklebt ist und

sich gegenwärtig in der Sammlung des Lord Spencer Althorp bei Northampton befindet. Der zweite Einbanddeckel desselben, im Jahr 1417 geschriebenen Coder (einer Lobpreisung Mariä), trägt, als ebenbürtiges Gegenstück zu dem hl. Christoph, den offenbar aus der nämlichen Hand stammenden Holzschnitt einer Verkündigung Mariä. Beide sind nach primitiver Weise durch Auspressen gedruckt; die Farbe der Umrisse ist tief schwarz; die höchst sorgfältige Kolorirung von sanfter, heller und feiner Gesamtwirkung. Nach der Art der Zeichnung und Auffassung der vollen weichen Körperformen, dem runden langfließenden Zug der Gewänder schließt Hr. Lippmann auf oberdeutschen Ursprung in einer Kunstschule, welche älter als die von Flandern herkommenden Neuerungen und von ihnen noch unberührt ist."

Soweit Prof. v. Lützow, der auf S. 65 den Holzschnitt des hl. Christoph reproducirt. Wo die Werkstätte sich befunden haben möchte, ob in Burzheim selbst oder in dem ganz benachbarten Memmingen, oder in dem nicht weit entfernten Ulm oder in einer andern oberschwäbischen Reichsstadt, muß anheimgestellt bleiben; der bedeutendste Sitz dieses Zweiges der Kunstübung war jedenfalls in Ulm.

Wir tragen zusammen, was v. Lützow über die Beteiligung dieser letztgenannten Stadt beibringt. Auf S. 60 heißt es: „Das verbreitetste Andachtsbuch im Mittelalter war: die *Ars moriendi*. Sein Inhalt wurzelt in früh mittelalterlichen Ideen, sein Stil weist auf niederländischen Einfluß hin. Aber es gibt davon auch mehrere frühe Ausgaben deutscher Abstammung, die eine wahrscheinlich aus der Kölner, eine zweite aus der Ulmer Schule; drei andere mit deutschem Text, unter dem Titel: die Kunst zu sterben; die eine davon mit dem Namen Hans Sporer und der Jahreszahl 1473, die andere, wohl ziemlich gleichzeitige mit der Bezeichnung: Ludwig ze Ulm.“

Ferner Seite 67: „Durch Beischriften auf einzelnen Blättern kennen wir die Namen mehrerer Ulmer Formschneider: des Hans Schläffer und des Michael Schorpp. Als Kartenmaler und zugleich als Briefdrucker oder Formschneider

ist Hans Paur aufzufassen, von dem zwei Blätter in der Bibliothek zu Stuttgart und im Kupferstichkabinett zu München herrühren.“

Die von Jäger aus den Urkunden erhobenen Namen ohne Werke, deren wir Eingang Erwähnung gethan haben, sind bei v. Lützow angeführt S. 66. „Die Reihe der deutschen Formschneider reicht bis über den Anfang des 15. Jahrhunderts zurück. Schon 1398 finden wir in Ulm einen Meister Ulrich urkundlich erwähnt, welchem aus dem Jahr 1441 die Meister Heinrich, Peter von Erolzheim und Jörg, 1442 der Meister Lienhart, 1447 Claus Stoffel und Johann, 1455 der Meister Wilhelm, 1461 wieder ein Meister Ulrich, 1476 der Meister Michel, Hans, Conz und Lorenz folgen.“ Wenn von dieser stattlichen Anzahl von Meistern des Formschnittes bislang keine Werke mehr nachweisbar sind, so können solche doch, wenn auch ohne Namen, bestehen. Sobald nämlich der Buchdruck einen Aufschwung nahm, so bestrebte man sich, den Druckwerken eine xylographische Ausschmückung zu geben; aber in diesem Falle trat der Name des Buchhändlers in den Vordergrund, die Namen der direkt arbeitenden Formschneider traten zurück. In dem v. Lützow'schen Werke heißt es darüber: „In dem handelsmächtigen Ulm tritt (gegen Ende des 15. Jahrhunderts) ein Aufschwung des Buchgewerbes ein, während dessen früheste dortige Vertreter, Ludwig Hohenwang und Johannes Zainer sich noch in engeren Grenzen bewegt hatten. Leonhard Holl druckt 1482 in der *Cosmographie* des Claudius Ptolemäus das erste Buch mit in Holz geschnittenen Landkarten. In künstlerischer Beziehung sind besonders die Druckwerke des Konrad Dinkmuth beachtenswerth. Vortreffliche schwäbische Meister, die den Einfluß Martin Schongauers deutlich erkennen lassen, müssen für den Ulmer Buchdruck thätig gewesen sein. In der von Dinkmuth besorgten Ausgabe von Thomas Bierers: schwäbischer Chronik (1486) und in der demselben Jahr angehörigen deutschen Uebersetzung des Eunuchus von Terenz aus der nämlichen Offizin, treten zum erstenmal die Landschaft und das Architekturbild, nament-

lich der Straßenprospekt, in den Holzschnitten bedeutsam hervor." (S. 71.)

Außer Ulm haben sich aber auch noch einige andere Reichsstädte unserer Gegend einen Platz in diesem Betriebszweige erkungen.

Auf Seite 67 ist bemerkt: „Aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts datiren J. Bartsch und Waagen ein mit dem Namen: Jörg Hapfelze Biberach bezeichnetes Blatt der Wiener Hofbibliothek mit Christus am Kreuz und dem hl. Bernhard, welches das Wappen der Abtei Ebrach trägt, die eine Zeit lang mit Biberach in Verbindung stand.“

Von Hafner (Geschichte von Ravensburg) werden sodann einige Namen von Kartenmachern genannt, welche das Bürgerrecht in Ravensburg gewannen. Die Normschneider, Chartenmaler, Briefmaler, sind nicht streng auseinander zu halten, wenn sie auch nicht genau identisch sind. Ein Kartenmacher Hans ist vom Jahr 1533 genannt (S. 323); Jakob Schraib, Kartenmacher von Ulm 1495 (S. 324); Melchior Bernher 1467 (S. 325); Barbara Bohenflädin, die Kartenmacherin 1486 (S. 325) und Hans Geiger, Briefmaler 1526 (S. 321).

Man kann wohl nicht erwarten, daß die Arbeiten dieser Meister in ihrer Mehrzahl einen künstlerischen Werth beanspruchten; es waren in ihrer großen Mehrzahl wohl nur handwerksmäßige Erzeugnisse, die keinen andern Zweck verfolgten, als den einer wohlfeilen Bervielfältigung, theils religiöser, theils profaner Bilder; denn erst durch Albrecht Dürer wurde dieser Betrieb auf die Höhe einer künstlerischen Auffassung und Durchführung erhoben. Eine vortheilhafte Ausnahme scheinen nur jene Illustrationen zu machen, welche zur Zierde der Dinkmuth'schen Verlagswerke angefertigt wurden.

Weniger ergiebig sind die Anhaltspunkte, welche sich auf die Pflege des Kupferstichs in der oberschwäbischen Gegend beziehen. Die einzige Angabe v. Lühows bezieht sich auf einen Kupferstich, welcher ein Weihwasserbecken im Aufsicht, jetzt in Wien (l. c. S. 49), und im Grundriß, jetzt in London (l. c. S. 50), darstellt. Diesem Stich sind die Anfangsbuchstaben I. S. und das Meisterzeichen

beigegeben, welches unzweifelhaft und genau das von Jörg Syrlin ist, worüber Klemm: Württemb. Baumeister S. 82 zu vergleichen ist. Nur darüber könnte ein Zweifel entstehen, ob die Ausführung des Kupferstichs von dem J. Syrlin selbst herrühre. Es wäre leicht denkbar, daß irgend ein Kupferstecher unbekanntens Namens die Syrlin'sche Zeichnung gestochen hätte, mit Beifügung der auf der Handzeichnung vorhandenen Namensinitialen und des Meisterzeichens. Prof. v. Lühow ist übrigens geneigt, dem J. Syrlin auch die Ausführung des Kupferstichs selbst zuzuschreiben und ihn unter die Zahl der Meister dieses Kunstzweiges aufzunehmen.

Sodann ist Ludwig Schongauer, der Bruder des berühmten Martin Schongauer, als Bürger in Ulm (1479) von Hafner nachgewiesen worden (Veröffentlichung des Ulmer Vereins 1855 S. 76). Dieser war wie sein Bruder Maler und Kupferstecher, steht jedoch in beiden Beziehungen seinem Bruder wesentlich nach. Ueber seine Thätigkeit als Kupferstecher wird durch v. Lühow einige Mittheilung gemacht auf S. 41 und 42.

Noch geschieht Erwähnung eines Kupferstechers Jakob Bentler (in dem Werk: Das Königreich Württemberg, herausgegeben vom statistischen Landesamt), der im 16. Jahrhundert in Ravensburg lebte, jedoch ohne nähere Angabe. Hafner bemerkt in den Württemb. Vierteljahrsheften 1889 S. 123, daß in den Bürger- und Steuerlisten derselbe nicht zu finden sei, wohl aber mehrere Goldschmiede dieses Geschlechts im 16. und 17. Jahrhundert.

Die vorstehenden Notizen dürften geeignet sein, ein Supplement zu bilden zu einer früheren Abhandlung: Ueberblick über die kunsthistorischen Lokalforschungen in Oberschwaben (Archiv 1890 Nr. 2, 3 u. 4).

### St. Georg

in Legende und bildender Kunst.

Von Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

(Fortsetzung.)

Zu jener Zeit fand unter der Herrschaft der Kaiser Diokletian und Maximian, unter der Leitung des Dacian, eine derartige Chri-

stenverfolgung statt, daß in einem Monat 17 000 Christen den Martyrertod starben. Georg, von Schmerzen ergriffen, legt seine Rüstung ab und legt ein christliches Gewand an, tritt unter das Volk, schmächt die heidnischen Götter und bekennt den alleinigen Gott. Nachdem er sich vor Dacian als Christ bekannt, befiehlt dieser, ihn auf die Folterbank zu heben und seinen Körper mit Haken zu zerreißen, mit glühender Kohle zu brennen und die Wunden mit Salz zu reiben. In derselben Nacht erscheint ihm der Herr in leuchtendem Glanze und tröstet ihn mit sanfter Ansprache. Da nun Dacian sieht, daß er mit Martern den Heiligen nicht beugen kann, läßt er einen Zauberer (magus) kommen und befiehlt diesem, Georg Gift zu geben. Dieser reicht dem Georg zwei Mal einen mit vergiftetem Wein gefüllten Becher; Georg macht das Zeichen des Kreuzes über den Trank und trinkt ihn ohne Schaden. Als der Zauberer sieht, daß auch das zweite stärkere Gift dem Heiligen nichts schadet, fällt er ihm zu Füßen, bekehrt sich und wird in Folge dessen enthaupet.

Am nächsten Tage befahl Dacian, den Georg auf ein Rad zu binden, das mit zwei Reihen scharfer Schwerte besetzt war, doch dasselbe zerbrach und Georg blieb unverletzt. Darüber erzürnt, ließ er ihn in einen mit flüssigem Blei gefüllten Kessel werfen. Georg macht das Zeichen des Kreuzes und wird durch die Gnade Gottes wie in einem Bade erquickt.

Da nun Dacian sieht, daß er durch Martern Georg nicht beugen kann, so versucht er, ihn durch Schmeicheln dazu zu bewegen, den Göttern zu opfern. Scheinbar gibt Georg den Bitten des Königs nach, im Tempel angekommen, sinkt er aber auf die Kniee, und auf sein Gebet fällt Feuer vom Himmel und verbrennt den Tempel, die Erde öffnet sich und verschlingt die Trümmer des Gebäudes sammt den Götzendienern. Hierauf erklärt die Gemahlin Dacians, Alexandra, daß sie Christin sein wolle. Der König läßt sie an den Haaren aufhängen und geißeln. Während der Marter bittet sie Georg, sie zu taufen. Dieser aber gibt ihr die tröstende Versicherung, daß sie, nachdem sie ihr Blut vergossen, die Taufe und die Krone der Martyrer empfangen habe. Die Königin gibt betend ihren Geist auf. Am nächsten Tage wurde Georg durch die Straßen der Stadt geschleift und enthauptet. Vorher betete er zu Gott für diejenigen, die ihn in ihrer Noth anrufen würden. Dies geschah unter Diokletian und Maximian im Jahre 287. Als Dacianus von der Nichtstätte in seinen Palast zurückkehrte, wurden

er und seine Diener durch Feuer vom Himmel verzehrt.

Alle späteren Legenden schließen sich mehr oder weniger diesen Berichten des Jakobus de Voragine an; so ein altböhmisches Passional aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, das stellenweise sogar eine wörtliche Uebersetzung der *Legenda aurea* ist, sowie ein Bruchstück einer St. Georgslegende aus dem Jahre 1412.

Eine schwungvolle Sprache enthält eine dramatische Bearbeitung der Legende unter dem Namen: „Spiel vom hl. Georg und der Königstochter von Lybia“, wahrscheinlich von Martin Schittenhelm von Augsburg, die während der Anwesenheit des Stifters des Georgenritter-Ordens, Kaiser Friedrich's III., am Reichstag zu Augsburg 1473, aufgeführt wurde. Endlich sei noch ein aus zwei Pergamentblättern bestehendes Fragment einer altböhmischen, aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts herrührenden Legende erwähnt, und die Legende vom hl. Georg, wie sie das im Jahre 1481 zu Eulingen gedruckte Passional: „Das Leben der Heiligen Gottes“ enthält; letztere stimmt mit der Dichtung des Reinbot von Dorn und der *Legenda aurea* überein, nur daß die Geschichte mit dem Drachenkampf viel ausführlicher geschildert und die Scene nach Persien verlegt wird.

## II.

Wie in Legende und Poesie die volksthümliche Gestalt unseres Heiligen mehr der Ritter als der Martyrer ist, so tritt auch in der bildenden Kunst bei weitem mehr die Figur des Ritters und Drachenkämpfers in den Vordergrund, als sein Martyrium. Nur das griechische Malerbuch vom Berge Athos weiß noch nichts von seinem Drachenkampfe und stellt allein sein Martyrium dar. Die „die Wunder des hl. Georgius“ überschriebene Anleitung behandelt folgende Darstellungen: Der Heilige redet freimüthig vor Diokletian; er wird in's Gefängniß geworfen; er wird auf das Rad gebracht; es werden ihm glühende Stiefel angezogen; er trinkt tödtliches Gift; er erweckt den Tobten; er erweckt den Däsen eines Bauern; die Enthauptung des hl. Georgius. Bei dieser letzten Darstellung heißt es: „Der Heilige kniet und der Henker ist über ihm mit einem Schwert. Und ein wenig von da sitzt die Kaiserin Alexandra todt auf einem Felsen und ein Engel nimmt ihre Seele.“<sup>1)</sup>

Die an die byzantinischen Originale sich

<sup>1)</sup> Schäfer, G., Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos. Trier 1855. S. 352 f.

anschließenden Bilder der alten russischen Kalender stellen ihn dagegen schon als Krieger dar, mit der Rechten das Schwert, mit der Linken die Scheibe haltend.<sup>1)</sup>

Für die Folgezeit, schon vom 13. Jahrhundert an, kann man eigentlich vier Arten von Darstellungen des hl. Georg in der bildenden Kunst unterscheiden.

Die erste so ziemlich seltene Art seiner Abbildung ist die ohne das Attribut des Drachen, worin dann der Heilige meistens als Patron oder in der Zusammenstellung der 14 Nothhelfer — denn zu diesen wird er gerechnet — oder einfach als selbständige Heiligenfigur auftritt. Er erscheint da, wie auch in der folgenden Art seiner Darstellung, gewöhnlich als jugendlicher, meist unbärtiger Jüngling, in voller Rüstung, jedoch fast immer ohne Helm und, wenn mit einem solchen, stets mit aufgeschlagenem Visier. Er hält die Lanze oder das Schwert, manchmal auch beide; sehr oft sieht man ihn aber bloß mit dem Georgsbanner, welches das rothe Kreuz auf weißem Felde zeigt. Er ist dann nur mehr, besonders in der Kunst der Renaissance und auch noch später, durch das Kreuz auf seinem Banner oder Schilde von ähnlichen Heiligen, z. B. dem hl. Mauritius, Geron und anderen zu unterscheiden.

Die älteste derartige Darstellung ohne das Attribut des Drachen wäre wohl auf einer Kirchenfahne zu suchen, die, wie eine alte Handschrift des Virgil bezeugt, auf Befehl des Bischofs Filippo zu Ferrara im Jahre 1242 von Gelasio di Nicolo die San Giorgio di Ferrara gemalt worden sei.<sup>2)</sup> Ferner zeigt ihn so die berühmteste unter den berühmten Statuen an der Kirche von Orsanmichele zu Florenz, die des hl. Georg von Donatello, die höchste Leistung des Meisters; hier bezeichnet bloß das Kreuz auf dem Schilde den Heiligen, indem jedes andere Attribut fehlt. Auch Bilder von Cima da Conegliano (in der Akademie zu Venedig), von Tintoretto (S. Giovanni e Paolo in Venedig) und die Flügel eines berühmten Altargemäldes von Jan v. Schoorel um 1500 haben ihn ohne Drachen. Schon öfter aber sieht man ihn so, wenn er z. B. auf Madonnenbildern mit anderen Heiligen zusammengruppiert ist; auch hier ist er dann jugendlich, bartlos und in voller Rüstung (nach Ephes. 6, 11—17), bisweilen als römischer Krieger, auch mit rothem Mantel, als Zeichen seines für Christus vergossenen Blutes. Als Patron ohne das

Attribut des Drachen sehen wir ihn auch auf dem van der Pálen-Altar des Jan van Eyck in der Akademie zu Brügge, und als selbständige Heiligenfigur auf dem dem Hans Schülein zugeschriebenen Gemälde der Münchener Pinakothek (Nr. 714); auch hier ist der Heilige gepanzert, greift mit der Linken nach dem Schwert und hält in der Rechten ein weißes Banner; ganz ähnlich das dem B. Mainardi zugeschriebene Bild daselbst (Nr. 1162); nur ist er hier durch das rothe Kreuz auf seinem Banner kenntlicher gemacht.

Ungleich zahlreicher sind die Darstellungen der zweiten Art, in denen der Heilige mit dem Attribut des Drachen, aber ohne Pferd, als Ritter zu Fuß, erscheint. Es wird ihm hier der Drache entweder als Attribut in kleinerem Maßstabe beigegeben oder ist er, und dies besonders in Holzschnitten des 14. und 15. Jahrhunderts, mit weitgespreizten Beinen auf denselben gestellt und stößt ihm die Lanze in den Rücken. Wie außerordentlich häufig dieser Typus des Heiligen, wie er ruhig und mit gespreizten Beinen auf dem besiegten Drachen steht oder über ihn hinwegschreitet, im 14. und 15., und noch im Anfang des 16. Jahrhunderts dargestellt wurde, geht daraus hervor, daß sich allein im bayerischen National-Museum in München mehr als ein Duzend derartiger Bilder findet. Auf einem Metallschnitt von 1425<sup>1)</sup> durchstößt er den Drachen und hat den Fuß auf ihn gesetzt; er trägt Panzer und Schild; Muth und Sicherheit zeigt sich in Haltung und Stoß. So ist er auch auf dem neunten Blatt von von A. Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuche Maximilians, wo er in der Rechten sein Banner hält, während die Linke den Drachen fest am Halse faßt; in der nach ihm benannten Madonna des Correggio (Museum in Dresden) dagegen steht er als römischer Krieger triumphirend den Fuß auf dem Kopf des besiegten Drachen.

(Schluß folgt.)

### Literatur.

Walafridi Strabonis liber de exordiis et incrementis quarundam in observationibus ecclesiasticis rerum. Textum recensuit, adnotationibus historicis et exegeticis illustravit, introductionem et indicem addidit Dr. Aloisius Knöpfler, ss. theo-

<sup>1)</sup> J. D. Weigel u. Dr. A. Zestermann, Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift. Leipzig 1866. S. 22.

<sup>1)</sup> Act. S. S. 106.

<sup>2)</sup> Mittheilungen des R. Sächs. Alterthumsvereins S. 42.

logiae in universitate Monacensi  
prof. p. o. Monachii, Sumptibus  
E. Stahl 1890. XVII et 114 p. 2, 40 M.

Walafrid Strabo, geb. ca. 808, von 838—49  
Abt des Klosters Reichenau, ist ein Hauptzeuge  
des kirchlichen Lebens am Anfang des 9. Jahr-  
hunderts und ein Hauptvertreter der kirchlichen  
Wissenschaft und Poesie dieser Zeit. Von beson-  
ders vielseitigem Interesse ist seine Schrift mit  
dem oben angegebenen Titel; der Historiker wie  
der Liturgiker, der Apologete wie der Kunstforscher  
findet hier verwertbares Material; ganz beson-  
ders muß den Liturgiker und jeden Freund der  
Liturgie die Schrift interessieren als erster Ver-  
such einer wissenschaftlichen Behandlung der Li-  
turgik. Walafrid ist auch vom Standpunkt seiner  
Zeit nicht als Kunstfeinder zu bezeichnen; aber  
dennoch sind seine Mittheilungen und manche  
seiner Gedanken bezüglich der kirchlich-liturgischen  
Kunst werthvoll und aller Beachtung würdig.  
Thalhofer kommt in seinem klassischen Handbuch  
der Liturgik des öfteren auf ihn zurück; im übri-  
gen ist aber die Schrift bei weitem nicht so be-  
kannt und benützt worden, wie sie es verdient.  
Da dies offenbar daher rührt, daß die Schrift  
wenig zugänglich und bloß in einigen Sammel-  
werken, dazu mit vielfach verdorbenem Text, zu  
finden war, so entschloß sich Prof. Knöpfler zur  
Veranstaltung einer Separatausgabe nach den  
neuesten textkritischen Grundsätzen. Zur Ver-  
süßung stand ihm der älteste, am Ende des 9.  
oder Anfang des 10. Jahrhunderts geschriebene  
Codex der St. Gallener Bibliothek; sein Text  
war zu Grund zu legen; daneben wurden die  
Varianten zweier Münchener Handschriften aus  
dem 11. und 12. Jahrhundert berücksichtigt und  
zugleich mit denen der Hauptausgaben unter dem  
Text allegirt. Der Herausgeber leitet die Schrift  
ein mit einer kleinen biographischen und litera-  
rischen Skizze über Walafrid und begleitet den  
Text mit fortlaufenden Noten, welche sämtliche  
Citate genau feststellen und über schwierige Aus-  
drücke und Punkte sachverständigen Aufschluß  
geben, auch einschlägige Literatur verzeichnen.

Werfen wir einige Blicke in die Schrift, nicht  
um von deren Lektüre zu dispensiren, sondern  
um zu derselben anzuloden. Gleich die ersten  
Kapitel beweisen, daß der Verfasser in die Tiefe  
strebt; sie haben die Aufschrift de exordiis tem-  
plorum et altarium und: qualiter religiones di-  
versae se invicem imitatae sint et quid commune  
habuerint, quid diversum. Freilich fehlt ihm zu  
seinem religionsgeschichtlichen und geschichtsliturgischen Versuch das nötige Material und seine  
eigenthümliche Grundanschauung, wornach Tem-  
pel und Opferkult dem ersten Ursprung nach auf  
die Dämonen zurückzuführen wäre (p. 7), kann  
nicht für richtig erkannt werden. Es folgen im  
4. Kapitel interessante Bemerkungen über die  
Orientirung der Kirchen, welche als Regel be-  
zeichnet wird (p. 12), im 5. Kapitel über die  
Glocken: de vasis quae simpliciter signa vocantur;  
die großen Glocken werden, sagt er, campanae  
und volae genannt von Nola in Campanien,  
wo zuerst Glocken erwähnt werden; schön heißt

es p. 14: congrue his vasis utimur in convo-  
catione fidelium, ut praedicatio nostra in ecclesia  
in argento pura, in aere significetur durabilis  
et sonora, id est, ut nec haeretica foedetur  
rubigine nec negligentiae lassetur pigridine nec  
humana supprimatur formidine. Wichtig ist das  
Kapitel 6, welches die einzelnen termini, Tempel,  
Basilika, Crypta, Abfiss, Altar, Ambo u. s. w.  
unter zum Theil feltamer ethymologischer Ab-  
leitung erklärt; hiezu bringt Kapitel 7 einen  
Nachtrag über das deutsche Wort Kirche mit  
eigenthümlicher Vorbemerkung; Walafrid ent-  
schuldigt sich, daß er die barbaries nostra, quae  
est theotisca, berücksichtige, es mögen wohl latei-  
nische Leser ihn belachen, da er ungestalte Zungen  
von Affen (d. h. deutsche Wörter) unter die  
Kinder der Erlauchten (unter die lateinischen) zu  
stellen wage, aber auch Salomo seien unter den  
Pflauren Affen gebracht worden, und der Herr,  
welcher die Tauben ernähre, gäbe Speise auch  
den kleinen Raben, die ihn bitten. Das 8. Ka-  
pitel handelt de imaginibus et picturis; der  
Nachweis der Berechtigung des religiösen Bildes  
und seines Werthes ist vortrefflich. Es folgen  
Erörterungen über die Konsekration, über den  
Nutzen des äußern Kultus, das Opfer, die Be-  
standtheile der hl. Messe, Paramente und Geräte  
und den Taufritus, auf welche wir nicht näher  
eingehen können, die aber alle sehr lesenswerth  
sind. Den Schluß bildet eine eigenthümliche  
Parallele zwischen den kirchlichen Ständen und  
den weltlichen Rangordnungen.

Es soll nur noch angefügt sein, daß das  
Latein Walafrids sehr elegant und leichtflüßig  
ist, so daß die Lektüre, erleichtert durch die Fuß-  
noten und einen trefflichen Druck, zum Genuß  
wird. —

Annoucen.

Verlag von V. F. Voigt in Weimar.



# Wücher- Ornamentik

in Miniaturen, Initialen,  
Alphabeten u. s. w.

In historischer Darstellung, das IX.  
bis XVIII. Jahrhundert umfassend.

Herausgegeben von  
A. Niedling in Aschaffenburg.  
30 Foliotafeln, zum Teil in Farbendruck.  
Mit erklärendem Texte.  
gr. Folio. 12 Mark.

Vorrätzig in allen Buchhandlungen.

Hiezu eine Kunstbeilage: Entwürfe zu Got-  
tesacker-Kapellen.

Stuttgart, Buchdruckerei der Art.-Ges. „Deutsches Volksblatt“.



# 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.

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

Nr. 2.

1891.

## Mittelalterliches Corporalienkästchen.

Die Behandlungsweise, welche wir in unseren Sakristeien gewöhnlich den Corporalien angedeihen zu lassen pflegen, ist oftmals nicht im Einklang mit der hohen Würde und Bestimmung dieses liturgischen Objekts, dessen Name schon auf nächste Beziehung zum heiligen Fronleichnam hinweist. Am besten behandelt erscheint es noch, wenn es in der Bursa belassen oder in einer Lade geborgen wird. Und doch ist das Erstere nicht eigentlich zu billigen, denn es führt zu dem unschönen Miß, wornach gleichzeitig eine Menge von Corporalien in Gebrauch ist und je eines — oft durch ungemessene Zeiträume hin — in den verschiedenfarbigen Burjen steckt. Schon im Interesse der Reinlichkeit und rechtzeitigen Erneuerung liegt es, daß ein Priester immer nur ein Corporale im Gebrauch habe. Es nach Darbringung des Opfers auf den Kelch zu legen, ist nicht rathsam, vollends nicht das feuchte Purifikatorium darüber zu breiten. Nicht zu beanstanden ist die Aufbewahrung in einer besonderen Schublade. Aber noch besseren und würdigeren Ruheplatz wußte das Mittelalter dem eben im Gebrauch befindlichen Corporale anzuweisen.

Wir finden nämlich in den alten Kircheninventarien außer den Burjen auch noch hölzerne, mit Seide überkleidete Corporalienkästchen verzeichnet, unter dem Namen: *pera*, *capsella corporalium*, welche Bock in seiner Geschichte der liturgischen Gewänder (Bd. II S. 267 ff.) näher beschreibt; auf Tafel XXXV ist ein Exemplar von 1477 abgebildet. Wir können beifügen, daß in Wimpfen am Berg in der Sakristei der protestantischen Kirche sich ein köstlich bemaltes Holzkästchen befindet, das zweifelsohne demselben Zwecke diene. Vor einiger Zeit wurde mir in dankens-

würdiger Weise aus der Marienkirche in Reutlingen ein reich besticktes Kästchen zugesandt, das sich sofort als mittelalterliches Corporalienkästchen erwies. Ich lasse die Beschreibung folgen, wie sie erstmals in den „Reutlinger Geschichtsblätter“ 1890, Nr. 4, veröffentlicht wurde. Es ist ein fast quadratisches, wenig über 20 cm breites und langes, nur 4 cm tiefes Kästchen aus dünnen Holztäfelchen, die zunächst innen und außen mit starker Leinwand überzogen, an den Seiten mit besserem Stoff bekleidet und mit etwas Sticerei ausgestattet sind. Reich verziert ist der Deckel, dessen Ueberzug ein gemusterter Seidesammtplüsch bildet, leider zu sehr abgerieben, als daß das Dessin noch vollständig zu erkennen wäre. An den Ecken desselben sind vier kugelförmige Seidenquästchen angebracht, je in der Mitte zwischen denselben ein mit Seide und Goldfaden übersponnener Knopf. Der Deckel scheint mit dem Kästchen nie verbunden gewesen sein; vielleicht dienten die vier Knöpfe dazu, ihn auf demselben zu befestigen, etwa durch Unterzüge mit Schlaufen, die über den Boden des Kästchens von einem Knopf zum andern geführt waren. Auf dem Sammtplüsch ist eine im Plattstich ausgeführte Figurensticerei ausgeführt, eine Madonna mit dem Kind, auf dem Halbmond stehend, von flammender Strahlenglorie umwoben, ziemlich lädirt. Innen im Kästchen liegt noch eine Bursa oder Corporalientasche, vorn mit recht gut erhaltenem rothem Seidenstoff (uni, ohne Musterung), auf der Rückseite mit grober Leinwand überzogen, durch zwei Pergamentlagen gesteiht, innen mit weißer Leinwand gesüttert; sie ist auf drei Seiten zugenäht und oben mit einer Klappe versehen, die zugeknöpft werden kann. Auf den vier Ecken sitzen große runde, mit gedrehtem Goldfaden überzogene Knöpfe. An der Rückseite sind oben noch stückweis er-

haltene schwarze Lizen angenäht, offenbar zum Anhängen der Tasche. Diese Vorrichtung beweist, daß Kästchen und Bursa nicht zur Aufbewahrung des beim Messopfer, sondern des bei der Krankenprovision gebrauchten Corporales diente. Möglich, daß bei weiten Versehgängen, wenn der Priester die Eucharistie nicht auf der Brust tragen konnte, dieselbe außer in Corporale und Bursa noch in diesem Kästchen verwahrt wurde.

Das Kästchen befindet sich heute in der Sammlung des Vereins für Kunst und Alterthum in Reutlingen.

Wir stehen hier an einem jener Punkte, wo wir zu unserer Beschämung erkennen müssen, wie sehr sich uns das feine liturgische und künstlerische Gefühl abgestumpft hat, das dem Mittelalter eigen war und sich bis ins Kleinste erprobte. Auch hier dürften wir wieder lernen und nachahmen. Sehen wir darauf, den Corporalien fürs heilige Opfer und für die Krankenprovision ähnliche schützende und kunstgerechte Behälter zu schaffen. In den Kästchen für Aufbewahrung des Kelches ließe sich leicht ein kleines Schubfach anbringen zur Aufnahme des Corporalienbehältnisses.

### Der mittelalterliche Physiologus.

Von Stadtpfarrer E. Keppler  
in Freudenstadt.

In der alten Gelehrtenstadt Alexandrien hat in frühester christlicher Zeit ein christlicher, sonst aber unbekannter Verfasser auf Grund uralter naturgeschichtlicher Uebersetzungen, sei es, daß er sie den Quellen selbst entnahm, oder aus einem schon vorhandenen Sammelwerk schöpfte, jenes Thierfabelbuch zusammengestellt, „das schon im christlichen Alterthum und dann durch das ganze Mittelalter hindurch einer (die hl. Schrift natürlich ausgenommen) fast beispiellosen Verbreitung sich erfreute“. Es ist dieses der Physiologus, dessen Geschichte neuerdings Dr. Friedrich Lauchert<sup>1)</sup> eine höchst interessante Monographie gewidmet hat. Er selber führt den Physiologus ein als „eine populär-theologische Schrift (vielleicht zu Unterrichtszwecken be-

stimmt), welche in allegorischer Anlehnung an Thiereigenschaften die wichtigsten Sätze der christlichen Glaubenslehre zum Ausdruck bringt und andere Thiereigenschaften als nachzunehmende oder abschreckende Beispiele den Menschen für ihren Lebenswandel mahnend und belehrend vorhält“ (S. 1. 46). Da der unbekannte Verfasser seine Gewährsmänner regelmäßig mit der Wendung einführt: „Der Physiolog (d. i. der Naturkennner) sagt“, so wurde sein Buch kurzweg mit diesem Namen genannt. Daß er unter dem „Naturkennner“, auf welchen er sich beruft, nicht einen bestimmten Büchertitel (einen „Urrphysiologus“) verstanden wissen will, betont Dr. Lauchert mit Recht. „Auch ist durchaus nicht der mindeste Grund vorhanden, weshalb nicht von Anfang an der Physiologus in der Gestalt sollte entstanden sein, wie wir ihn, freilich in den verschiedenen Uebersetzungen vielfach stellt, noch haben“ (S. 45). Aber auch daß bei dieser Nebewendung an einen bestimmten Autor zu denken sei, auf dessen Schultern unser unbekannter Verfasser stehen sollte, will uns nicht einleuchten. Nach einer Uebersetzung wäre dieser Naturkennner kein anderer als Salomo — nicht unpassend, wie schon St. Ambrosius zu der Physiologus-Geschichte vom Rebhuhn bemerkt, »siquidem et Salomo cognovit naturas animalium et locutus est de pecoribus, de volatilibus et de reptilibus et de piscibus«. Nach dem Titel des Cod. Vindob. Theol. 128 findet Lauchert es wahrscheinlich, daß in diesem Buch Aristoteles als Gewährsmann für die erzählten Geschichten aufgeführt sei (S. 44). Uns dünkt, daß der Ausdruck: „der Naturkennner sagt“ gar nichts anderes zu bedeuten brauche und ursprünglich nichts anderes bedeuten sollte, als: die Naturkunde sagt, die naturgeschichtlichen Quellen sagen, und daß man erst später sich bemüht gefunden, dahinter eine konkrete Persönlichkeit zu vermuthen. Bekanntlich wird nicht bloß in den neueren, sondern auch in den klassischen Sprachen die Einzahl oft kollektiv bei Bezeichnung von Klassen der Menschen angewendet.

Aus diesem Schätze naturwissenschaftlicher Uebersetzung also hat unser urchristlicher Allegoriker wie ein kluger Hausvater Altes und Neues herausgegriffen,

<sup>1)</sup> Geschichte des Physiologus. Straßburg, Trübner 1889. XIII. und 312 S. Preis 10 Mark.

nicht Wahrhaftes bloß, sondern auch höchst Zweifelhaftes, nicht so fast das Beobachtete, sondern das Ausgeschmückte und ganz Erdichtete, ja letzteres sogar mit Vorliebe, weil es, den prosaischen Alltagserscheinungen an lehrhafterem Gehalt überlegen, für mystische und moralische Auslegung die ergiebigste Ernte bot. Es ist bemerkenswerth, welch ein geistiges Kapital er zu schlagen weiß nicht allein aus fabelhaften Eigenschaften wirklicher, sondern auch solcher Thierwesen, die nie gelebt oder die schon damals zum Theil auf den Aussterbetat gesetzt waren. (Dahin gehören z. B. das Einhorn, der Antholops, der Ameisenlöwe, letzterer als Zwitter von Löwe und Ameise aufgefaßt.) Nur ganz ausnahmsweise fließt die Lehre einmal unmittelbar aus einer wirklich gegebenen Thatfache. So wenn die Anziehungskraft des Magneten (es werden nämlich auch einige Mineralien erwähnt) als Bild für die angeborene Hinneigung jedes Menschenherzens zu seinem Schöpfer, oder die Härte des Diamants als ein Gleichniß für die Unüberwindlichkeit der Propheten und Apostel zur Zeit der Verfolgung aufgestellt wird; oder wenn es heißt: „Die Schwalbe erschein, wenn der Winter vorüber; sie singt am Morgen und weckt die Schläfer zur Arbeit: So erwachen die vollendeten Asceten, wenn sie den Winter überstanden, d. h. die Stürme der Leidenschaft besiegt und die Begierden des Körpers ausgeldscht haben, heilig von ihrem Lager nach dem Worte der Schrift: „Wach auf, der du schläfst!“ (S. 28). Oft wird ein natürliches Vorkommiß erst in einen wunderbaren Vorgang umgewandelt, um sodann als Träger eines geistigen Sinnes dienen zu können, z. B.: „Wenn der Adler alt wird, so werden seine Flügel schwer und seine Augen dunkel. Dann sucht er eine klare Quelle und fliegt von hier zur Sonne, wo er Flügel und Augen ausbrennt. Darauf läßt er sich in die Quelle herab, taucht dreimal darin unter und wird so verjüngt. So soll der Mensch, wenn die Augen seines Herzens dunkel sind, sich zu Christus, der Sonne der Gerechtigkeit, erheben und sich in der Quelle des ewigen Lebens im Namen des Vaters, des Sohnes und des heiligen Geistes verjüngen“ (S. 9). — „Wenn die alte Schlange sich verjüngen

will, so fastet sie 40 Tage, bis ihre Haut schlaff wird; diese streift sie dann ab, indem sie sich durch eine Felspalte durchzwängt und verjüngt sich so. So sollen wir durch Fasten und Kasteiungen das alte Kleid der Sünde ablegen und eingehen durch das enge Thor, das zum ewigen Leben führt“ (S. 15). Auf dem natürlichen Vorgang der Erneuerung der Schlangenhaut, bezw. der Adlersittige ist also die Sage von der Verjüngung beider und auf dieser die bildliche Deutung aufgebaut.

Ja, der Verfasser des Physiologus kann von sich sagen was einmal ein dichterischer Geschichtschreiber — mehr Dichter als Geschichtschreiber — mit richtiger Selbstkenntniß von sich bezugte (ein sehr bedenkliches Zeugniß für einen Geschichtschreiber, aber für einen Allegoriker wie den unsrigen ganz harmlos und wohl am Platze!): „Die Gegenstände müssen sich gefallen lassen, was sie unter meinen Händen werden.“ Für den letzteren sind sie nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck, deßhalb darf er mit diesen Gegenständen, die ein Aristoteles und Ktesias, Plinius und Melian für ihn zurecht gelegt haben, umspringen wie der Töpfer mit dem Thon, darf sie biegen und runden, ausgestalten und mit ganz neuen Pointen versehen, um sie für den Ausdruck seiner Gedanken geeignet zu machen: darum ist aber auch bei ihm die Lehre mit dem Zeichen, der Geist mit dem Körper immer unzertrennlich verwoben, wie das Schlingengewächs mit dem Baum, daran es sich aufringelt und daraus es seine Nahrung saugt. Dieser Umstand darf bei Beurtheilung des merkwürdigen Buches und seines einst erstaunlichen Einflusses auf Literatur und Kunst nicht außer Acht gelassen werden, wenn andererseits auf das Geschmacklose und Verzerrte gewisser Vergleichen hingewiesen wird. Geschmacklos erscheint manches, aber daran ist oft unser dürrer rationalisirender Standpunkt nicht minder schuldig als der kindhafte, unreife vergangener Zeiten; auch gezwungen und gesucht sind manchmal die Vergleichungspunkte — niemals aber die Vergleichen selbst: diese wachsen vielmehr, wie gesagt aus jenen aufs Natürlichste heraus, und so sind diese Allegorien immer plastisch, manchmal drastisch, immer aber lebendig und unmittelbar ins Auge springend, was um

so mehr heißen will, als es sich hier um die Versinnlichung mystischer und spiritua- listischer und nicht bloß menschlicher und bürgerlicher Wahrheiten handelt, wie etwa in den Fabeln eines Mesop. Ein Ueber- blick über die hauptsächlichsten Glaubens- und Sittenlehren, die im Physiologus be- handelt werden, könnte nichts schaden. a. Glaubenslehren: „Der Baum Periderion ist ein Bild der allerheiligsten Dreifaltig- keit. Das Geheimniß der Menschwerdung des Herrn wird durch die Wilber des Löwen (1. Eigenschaft) und des Einhorn's allego- risch erläutert. Die Gottheit Christi wird in der 2. Eigenschaft des Löwen be- sonders betont, seine Allwissenheit als Gott im Abschnitt von der Dorkas, die Vereinig- ung der Gottheit und Menschheit in ihm durch das Bild des doppelten Adlersteins. Darstellungen von Sündenfall und Er- lösung in ihrem Zusammenhang geben die Abschnitte vom Elephanten ugd vom Peli- kan; von der Erlösung die Abschnitte von den Tauben, vom indischen Stein, von der Feige und mit besonderer Beziehung auf die Berufung der Heiden die vom Chara- drius und Nyktitorax. Bilder der Aufer- stehung des Herrn geben der Löwe (3. Eigen- schaft) Phönix und Panther. Die Mono- gamie der Krähe (und Turteltaube) ist das Symbol der mystischen Ehe Christi mit der Kirche. Die Ueberwindung der Macht des Teufels durch Christus lehren die Ab- schnitte vom Hydrus, Schneumon und Hirsch. Seine ohnmächtige Wuth über die Vermin- derung seines Reiches stellt der Quager dar, seine endlose Verwerfung der Affe“ (S. 46 f.). b. Sittliche Ermahnungen: Man kann nicht Gott und dem Teufel dienen — Ameisenlöwe. Ueberwinde die Sünde durch Abtödtung — Schlange (1. Eigen- schaft). Hüte dich vor Trunkenheit — Autho- lops. Halte die Laster fern — ebend. Bewahre den Weinberg deiner Seele — Zgel. Fliehe die Lehren der Häretiker — Ameise (3. Eigenschaft). Höre den Ruf der Kirche — Rebhuhn. Suche Hilfe bei Chri- stus — Adler und Sonneibehse. Habe Christus im Herzen — Krähe, Diamant. Liebe die Eltern — Wiebehopf. Laß deine Linke nicht wissen was die Rechte thut — Löwe (1. Eigenschaft). Versenke dich in die göttliche Weisheit — Ibis. Lebe von den Früchten des Geistes — Baum Periderion

(siehe die Art.) — die Handgreiflichkeit und Anschaulichkeit seiner Symbole geben dem Physiologus einen nicht zu unter- schätzenden Vorzug gegenüber gewissen ab- gebildeten, mumienhaften allegorischen Erzählungen (insbesondere aus dem Anfang dieses Jahrhunderts), die den Leser durch Scheinlandschaften mit Bäumen und Blu- men, Thieren und Gebäuden und ihren zahllosen Einzelheiten hindurchführten und ihn dabei beständig in Zweifel ließen, welche von diesen zahllosen Gestaltungen alle- gorisch gemeint, und welche bloß zum Schmuck angebracht seien. So verzehrten sie seine Kraft im peinlichen Aufsuchen eines geheimen Sinnes, der vielleicht gar nicht vorhanden war, und entließen ihn zu- letzt mit der Enttäuschung, trotz aller Mühe nichts für Kopf und Herz gefunden zu haben. Solche Allegorien freilich lassen den Rath des gewiegten Kritikers Foster als nur zu berechtigt erscheinen: es möchten doch diejenigen, welche zur Belehrung An- derer schreiben, die klarsten und geradesten Pfade einschlagen, anstatt den Leser zu nöthigen, seine Kräfte auf mühsamen Um- wegen nutzlos zu erschöpfen. (Fortf. f.)

## St. Georg

in Legende und bildender Kunst.

Von Pfarrer Deyel in St. Christina-  
Ravensburg.

(Schluß.)

Wenn St. Georg auf den besiegten Dra- chen tritt, so unterscheidet er sich dadurch von St. Michael, daß er die Martyrerpalme trägt, während St. Michael die Wagschale hält.

Am zahlreichsten sind die Wilber der dritten Art, welche den Heiligen zu Pferd und im Kampfe mit dem Drachen zeigen. Dieser Vorwurf der Legende wurde von der Kunst des Mittelalters und der Renaissance mit einer Vorliebe behandelt, wie nicht leicht ein anderer Legendenstoff. In Gemälden und Skulpturen, in Stichen und Holzschnitten und besonders auch in kleineren Reliefs begegnet uns dieser Gegen- stand unzählige Mal, ja so populär wurde dieses Sujet, daß es selbst bei einer statt- lichen Reihe von kunstgewerblichen Gegen- ständen, wie Ringen, Messingbeden, Münzen, Perlmutterarbeiten u. dergl. angewendet wurde. Es dachte sich offenbar die christliche Kunst der Vorzeit in diesem Heiligen den wadern Streiter für die Ehre des Heilandes, den Rittersmann gegen alles Christusfeind-

liche versinnbildet, es dachte sich in ihm mit einem Worte den edelsten aller weltlichen Ritter, das Ideal der Rittertugenden, wie es sich im Abendlande und unter den germanischen Stämmen ausgebildet hat, als Ritterschaft, die da berufen ist, die Kirche zu beschirmen. Nach Haack<sup>1)</sup> ist deshalb seine Darstellung mit den verschiedenen Attributen als eine vorherrschend sinnbildliche aufzufassen: sein Panzer bedeutet den Glauben und die Liebe, und sein Helm die Hoffnung des Heils (II. Thessal. 5, 8); überhaupt bedeutet die Rüstung den Streiter Christi. Der Schild ist ein Sinnbild der Gerechtigkeit (Weish. 5, 20); die Lanze, womit der Heilige den Drachen, das Sinnbild des Bösen, erlegt, und die sehr oft durch eine Kreuzesfahne vertreten wird, ist ein Symbol der Entrüstung und des Zornes gegen die Abgötterei (Weish. 5, 21). Wird der Heilige reitend dargestellt, so sitzt er auf einem Schimmel (Offenb. 14, 14), und da er für den Herrn sein Blut vergoß, ist der Mantel roth.

Die älteste uns bekannte Darstellung dieser Art ist das dem 12. Jahrhundert angehörige Sandsteinrelief an der Pfarrkirche Maria Heil bei Villach<sup>2)</sup>, auf dem man auch die betende Königstochter schon sieht. Dem 14. Jahrhundert erst gehört die berühmte Bronzestatue mit dem hl. Georg zu Pferd auf dem Domplatz in Prag an, welche auf Veranlassung Kaiser Karl's IV. im Jahre 1373 durch zwei ihrer Herkunft und Schule nach unbekannt Künstler, Martin und Georg von Clussenbach, gegossen, noch jetzt erhalten ist. Ritter und Pferd sind sehr lebendig dargestellt, jener mit jugendlichen Gesichtszügen, mit schlankem wohlgebildetem Körper, in eleganter Haltung auf den am Boden liegenden Drachen heransprengend, den seine Lanze schon durchbohrt. Auf einem Holzschnitte des germanischen Museums, ebenfalls dem 14. Jahrhundert angehörig, trägt der Heilige ein mit dem Kreuze gezieres Diadem. Aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammt die interessante Darstellung des Drachenkampfes, welche sich als Tympanon-Skulptur am Westportale der Liebfrauenkirche zu Eßlingen befindet<sup>3)</sup>; auf feurig einherstrebendem Rosse erlegt St. Georg den Lindwurm, während ein Engel über ihn den Helm mit einem Strahlenkranz darüber hält; links eine Burg, rechts auf einem

Felsen knieend die Königstochter. Auf einem Metallschnitt von 1450<sup>1)</sup> reitet er im Galopp und sticht dem Drachen, der auf dem Rücken liegt, mit den Flügeln flattert und den Kopf links hält, die Lanze in den offenen Rachen. Links im Vordergrund der felsige Fuß eines Berges, wie es scheint, mit der Höhle des Drachen. Auf der Höhe des Berges ein Schloß mit zwei Thürmen an der rechten Seite, die mit einer Brustwehr gekrönt sind. Vor demselben knieet die Königstochter im Gebet und vor dieser steht ein Schaf. So ähnlich die Kupferstiche von 1500—1625 in E. D. Weigels Sammlung S. 501—507; in einem Teigdruck (Nr. 401), in den Schrotblättern Nr. 335, 351 und 360, in deutschen Mienen Nr. 501—508 daselbst. Auch der Meister E. S. vom Jahre 1466 hat dieselbe Darstellung (Wartsch 78), ferner M. Schongauer (B. 50, 51 und 52) und Israel von Mecken (B. 98, 99), A. Dürer (B. 53, 54) und L. Cranach in zwei Holzschnitten (B. 66, 67). Eine etwas veränderte Darstellung des Drachenkampfes kommt seit dem 15. Jahrhundert häufig in der Weise vor, daß der hl. Ritter mit dem Schwerte zu gewaltigem Hiebe gegen den Lindwurm ausholt. Die Lanzenspitze steckt dann demselben bereits im Halse, während die Trümmer des Lanzenchafts im Vordergrund umherliegen<sup>2)</sup>. So malte ihn auch Raphael im Jahre 1504 für den Herzog von Urbino bei Gelegenheit seiner Rückkehr in sein Herzogthum nach Vertreibung des Cäsare Borgia: er stellt ihn nächst einem St. Michael als Schutzheiligen des Herzogthums Urbino in eiserner Rüstung dar, wie er reitend auf weißem Rosse, nachdem er bereits an dem Drachen seine Lanze zersplittert hatte, mit dem Schwerte ausholt, dem giftigen Wurm den tödtlichen Streich zu versetzen. Dieses Gemälde befindet sich gegenwärtig in der Gallerie des Louvre zu Paris. Einen zweiten St. Georg malte Raphael im Jahre 1706, der bestimmt war für den König Heinrich VII. von England als Gegengeschenk für Verleihung des Hofenbandordens, dessen Schutzheiliger St. Georg ist, an den Herzog von Urbino. Der Ritter sprengt hier gegen den Drachen an, ihm die Lanze in den Rachen bohrend. Im Hintergrunde die Königstochter betend. An dem Hofenband, das der Ritter über der Rüstung trägt, ist die

<sup>1)</sup> Der Christl. Bilderkreis, Schaffhausen 1856 S. 273.

<sup>2)</sup> Vgl. Mittheilung. der k. k. Comm. XIX. p. 36 ff.

<sup>3)</sup> Abbild. in C. Haideloffs Kunst des Mittelalters in Schwaben S. 48.

<sup>1)</sup> E. D. Weigels Sammlung S. 37.

<sup>2)</sup> Nach der Erzählung des Petrus de Natalibus in seinem großen Catalogus Sanctorum von 1493.

Devise des Rosenbandordens zu lesen. Dieses Gemälde kam nach mancherlei Irrfahrten nach St. Petersburg, wo es in der Eremitage aufbewahrt wird und als Schutzpatron Rußlands mit einer ewigen Lampe bedacht ist. Die geistreichen Federentwürfe zu beiden Gemälden besitzt die Sammlung der Uffizien zu Florenz.

Die vierte Art der Darstellung unseres Heiligen bilden die cyklischen Kompositionen aus seinem Leben, je nach den verschiedenen Legendensammlungen; sie sind ziemlich selten, reichen aber schon in die früheste Zeit des Mittelalters hinauf. Den ältesten und wohl auch den umfangreichsten dieser Cyklen enthalten die im Jahre 1338 auf Veranlassung Ulrichs IV. von Neuhaus, eines Freundes und Gönners des deutschen Ritterordens, ausgeführten Wandmalereien in einem Gemach der Herrenburg auf Schloß Neuhaus in Böhmen.<sup>1)</sup> Sie ziehen sich an den vier Wänden in zwei Reihen von ca. 16 m Länge hin, sind aber theilweise zerstört. Von den ursprünglichen 43 Darstellungen sind fünf ganz verloren gegangen. Von den erhaltenen Bilderreihen haben fünf die Darstellung des Drachentkampfes, zwei die Absendung der Boten mit dem Befehl der Christenverfolgung für die Unterkönige Daciens, die übrigen schildern die Wunder und das Martyrium des Heiligen und der Alexandra von Georgs erster Gefangenschaft bis zum Untergang Daciens. Auf den Kompositionen des Drachentkampfes erscheint St. Georg gerüstet, in den Gemälden aber, die seine Wunder und Marter enthalten, sieht man ihn in ritterlicher Hausstracht, in rother mit Wappen verzierter Tunika und mit übergeworfenem grauem Mantel. Die Bilder zeigen ein so tiefes Eingehen ins Detail der schriftlichen Quellen, daß bisher ein zweites Beispiel dieser Art nicht gefunden ist; sie sind auch voll naiver und anmuthiger Auffassung, mit deutschen Inschriften versehen und unzweifelhaft das Werk eines deutschen Künstlers.

Künstlerisch sehr bedeutend und von außerordentlicher Schönheit ist der kleine Cyklus der Georgslegende in den berühmten Fresken der St. Georgskapelle zu Padua, von einem der größten Künstler seiner Zeit, Altichiero da Zevio und seinem Gehilfen Jacopo d'Avanzo, dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts angehörig.<sup>2)</sup> Diese

<sup>1)</sup> Vgl. Wocel, Die Wandgemälde der St. Georgslegende in der Burg zu Neuhaus. Mit 4 Taf. in Farbendruck. (Aus Bd. X der Denkschriften der k. k. Acad. d. Wiss.) 1859.

<sup>2)</sup> Crowe u. Cavalcajelle, Geschichte der ital. Malerei. Bd. II. p. 400. C. Förster

Darstellungen aus dem Leben unseres Heiligen beginnen an der Ostwand mit dem Kampfe gegen den Drachen, welchen St. Georg siegreich bestreift, worauf er den König zur Annahme des Christenthums bewegt. Es folgt die feierliche Scene, wie der hl. Georg den König samt den Seinen tauft. Dann sieht man, wie der Heilige, durch Diocletian verurtheilt, den Giftbecher trinkt, aber durch göttlichen Beistand am Leben bleibt. Ebenso vergeblich wird der Tod des Nades gegen ihn versucht, denn Engel zerschmetterten das Nad, so daß die Stücke desselben die Hentersknechte zu Boden strecken. Als sodann auf das Gebet Georgs sogar die Heidentempel mit ihren Götzenbildern zusammenbrechen, wird er durch das Schwert enthauptet.

Eine Reihenfolge von 10 Darstellungen aus dem Leben des hl. Georg findet sich auch im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln, welche in doppelter Hinsicht interessant ist. Man hat nämlich, wie der Katalog<sup>1)</sup> ausweist, noch bis in die neueste Zeit die Hälfte dieses Cyklus als die Legende des hl. Hippolyt enthaltend angesehen, daher der bisherige Name St. Hippolyt-Altar. Es sind fünf große Tafeln, Nr. 172—176 des Katalogs, die sich unter den Gemälden der altkölnischen Malerschule befinden und also beschrieben werden: „Das Mittelbild und die beiden dazugehörigen Flügel zeigen die Legende des hl. Georg, das von den frühesten Zeiten an im Morgenlande und Abendlande hochverehrten Schutzpatrons der christlichen Heere, welche nach einzelnen Auffassungen die Befreiung Kappadoziens vom Götzendienste in allegorischen Darstellungen ausdrückt, nach anderen historische Schilderungen der Ereignisse aus dem Leben des großen Märtyrers geben soll. An diese knüpft sich die Legende des hl. Hippolyt. Die Darstellungen ziehen sich auf den Felbern, die teilweise nochmals getrennt sind, von links nach rechts.“ Dann werden die einzelnen Bilder erklärt, und zwar ist diese Erklärung je der in dem jedesmaligen Nimbus des Heiligen enthaltenen Bezeichnung angepaßt, die auf drei Willern den Heiligen als „St. Georg“, in allen übrigen aber als „St. Hippolyt“ benennt. Diese Bezeichnung mit „St. Hippolyt“, wie die Beschreibung des Kataloges ist nun aber eine vollständig irrig. Wir haben nämlich hier

hat das Verdienst, diese Werke der St. Georgskapelle wieder entdeckt und veröffentlicht zu haben. Vgl. seine Publikation: Die St. Georgskapelle zu Padua. Berlin 1841. Fol. Mit Abbildungen. Förster, Gesch. der ital. Kunst. Bd. II. 482.

<sup>1)</sup> Führer in den geistigen Inhalt der Gemälde-Sammlung des Mus. Wallraf-Richartz in Köln. Köln 1883. S. 32.

nicht die Legende des hl. Hippolyt, sondern in allen acht Tafeln eine zusammenhängende Darstellung der Legende des hl. Georg vor uns. Diese 10 Darstellungen bieten zudem noch das weitere Interesse, daß sie sich vollständig, so zu sagen wörtlich, an die Legende des Jakobus de Voragine, wie wir sie oben gegeben haben, anschließen. Wenn auch die meisten cyllischen Bilder des Heiligen sich mehr oder weniger von dieser Legende abhängig zeigen, so ist doch sonst keine Reihenfolge von Darstellungen, die so ins Detail eingehend sich von der *Legenda aurea* abhängig zeigt, wie die künstlerische Schilderung unseres Heiligen auf den Tafeln des Wallraf-Richartz-Museums; in den einzelnen Scenen ist sogar die Reihenfolge der Thaten und Wunder eingehalten, wie sie die Legende gibt. Eine kurze Beschreibung der einzelnen Scenen<sup>1)</sup>, verglichen mit der obigen Wiedergabe der betreffenden Legende, wird das ergeben:

Taf. 172a. Der weinende König und die Königin führen die mit kostbaren Gewändern und einem Diadem geschmückte Tochter dem Thore der Burg zu, von deren Thurm dem im Mittelgrunde sichtbaren Drachen ein Lamm zugeworfen wird.

Taf. 173a. Im Hintergrunde links kommt Georg geritten. Im Mittelpunkt kniet er betend vor der Jungfrau Maria und dem Kinde, das ihm einen Schild reicht. Im Vorbergrunde reitet Georg dem Drachen entgegen und stößt ihm die Lanze in den Rücken. Die Jungfrau steht neben ihm und hält ihren Gürtel vor sich hin. Im Hintergrunde rechts geleitet St. Georg die Jungfrau, welche den Drachen an ihrem Gürtel führt, nach der Stadt.

Taf. 173b. Dieses Bild ist durch eine Säule in zwei Theile getheilt. Links tödtet St. Georg den Drachen mit dem Schwert, der König, die Königin, die befreite Königstochter und viel Volk dabei. Die rechte Hälfte stellt das Innere einer mit Säulen und gemalten Glasfenstern geschmückten Kirche dar; in dieser steht der Heilige, die Hand segnend erhoben, vor einem Taufbecken, in welchem der König, die Königin und viele andere mit andächtiger Geberde die Taufe empfangen. Hinter dem Taufbecken ein Priester. Auf dem Gemälde trägt der Heilige anfangs Rüstung, von der Taufe des Königs an (Nr. 173b rechte Seite) erscheint er in einem pelzverbrämten Rocke.

<sup>1)</sup> Vgl. Kretschmar, (Der sog. Hippolyt-Altar im Mus. Wallraf-Richartz in Köln) in: Jahrbuch der R. Preuß. Kunstsammlungen. 4. Bd. 1883. S. 93 f., woselbst auch eine einfache Abbildung der Tafeln in Umrißzeichnungen gegeben ist.

Taf. 174a. Das Bild enthält zwei Scenen. Links steht der Heilige vor einem Höhenbilde, das von zwei Männern angebetet wird, und schmähst dasselbe, was den dabei stehenden Dacian, als heidnischer König durch einen Turban bezeichnet, zu der abmahnen den Handbewegung veranlaßt. Rechts ist der Heilige an ein Kreuz gebunden, ein Scherge zerreißt seinen Körper mit einem Haken, ein anderer brennt ihn mit glühender Kohle, die ein Dritter im Feuer erhitzt, ein Viertes reibt seine Wunden mit Salz. (Gerade so gibt der Text bei Jakobus de Voragine die Reihenfolge der Martern.)

Taf. 172b. Hier wiederum zwei Scenen. Links der Heilige im Kerker, dem Christus mit segnender Hand zuzusprechen scheint. Auf der rechten Seite steht der Heilige von zwei Schergen gehalten vor dem Gefängniß, den Giftbecher in der Linken, die Rechte segnend erhoben. Aus dem Getränk ringeln sich Schlangen. Vor ihm kniet der Zauberer Athanasius, zu dem Heiligen ausblickend. Hinter ihm Dacianus mit Gefolge.

Taf. 173c wiederum zwei Scenen. Links kniet der Heilige vor einem doppelten Rade, das durch Feuer vom Himmel zerstört wird. Rechts steht der Heilige in einem gefüllten Kessel, in dem ein Scherge mit einer Stange rührt, ein anderer schürt das Feuer unter dem Kessel. Dahinter Dacian und sein Gefolge.

Taf. 173d. Der Heilige wird geschleift mit dem Gesicht am Boden. Dacian und sein Gefolge zu Pferde begleiten ihn.

Taf. 174b enthält zwei Scenen. Der Heilige wird enthauptet. Im Hintergrunde wird Dacianus und Gefolge, in eiligster Flucht nach der Stadt zurückkehrend, durch Feuer vom Himmel verzehrt. Rechts ist dargestellt, wie der Körper des Heiligen in einer Kirche beigesetzt wird.

Schließlich seien noch erwähnt: Drei Darstellungen in einer Seitenskapelle von St. Ambrogio zu Mailand, Fresken, welche den Kampf und den Tod des Heiligen zeigen, von Bernardino Luini, einem Schüler des Leon. da Vinci, um 1500 gemalt.

Ein Cyllus in der St. Engelbertus-Kapelle im Dome zu Köln, wo auch die seltene Darstellung des Schleifens zur Richtstätte zu finden ist.

Eine Reihe von 15 Scenen aus der Legende des Heiligen im Georgenschore des Domes zu Bamberg, von Jakobus Ziegler 1575 gemalt.

Zwei Scenen endlich aus der Georgslegende finden sich auf dem von C. Vos Ende des 15. Jahrhunderts gemalten Altarflügel, der aus der Abel'schen Sammlung

ins Museum nach Stuttgart kam (Nr. 430 und 432): Der Heilige bekennet vor dem Kaiser Diokletian und dessen Mitkaiser Maximian, denen wie in der *Legenda aurea* der Präfelt Dacian beigegeben ist, offen seinen Glauben als Christ. Die Hinrichtungen im Vordergrunde sollen die Veranlassung zu Georgs Auftreten vor dem Kaiser, nämlich die große Christenverfolgung, andeuten.

### Literatur.

Die dekorative Kunststickerei. I. Aufnäharbeit von Frieda Lipperheide. Berlin 1890, Franz Lipperheide. 72 S. Fol. Preis 5 M.

Musterblätter für künstlerische Handarbeiten. Herausgegeben von Frieda Lipperheide. II. Sammlung. Ebenda 1890. 32 S. Text, 12 Musterblätter in 40. Preis 3 M.

Auf diese Editionen der Verlagsbandlung der „Modemwelt“, welche im vorigen Jahr in einem stattlichen Bande eine reich illustrierte Geschichte ihres 25jährigen Bestandes veröffentlichte, muß man kunstsinigende weibliche Kreise aufmerksam machen. Die ganz vortrefflichen Anweisungen und Musterblätter können nicht bloß für geschmackvolle Ausstattung der Wohnung, sondern auch für den Schmuck der Kirche die besten Dienste leisten. Das erste der obigen Werke gibt eine vorzüglich geschriebene Anleitung für die lange Zeit sehr vernachlässigte, so dankbare und wirkungsvolle Aufnä- und Applikationsstickerei, die besonders für kirchliche Wand- und Fußteppiche Verwendung finden kann. Die Anweisung wird durch eine Menge von Illustrationen erklärt; kleinere Vorlagen sind in den Text verwoben und mit genauen Angaben für die Ausführung versehen; größere bringen die 15 angefügten Holzdrucktafeln. Das zweitgenannte Werk enthält zwölf herrlich ausgeführte polychrome Vorlagetafeln, deren Muster im vorausgeschichten, ebenfalls reich illustrierten Text erklärt und bezüglich der Technik genau durchgesprochen worden. Wir finden hier orientalische, herbische, spanische, bulgarische, venezianische Motive verwendet. Manche Zeichnungen sind so würdig und edel, daß man sie unverändert selbst in die Kirche übertragen dürfte. Frauenhände, die des Stickens einigermaßen kundig sind, könnten an diesen beiden Werken sich schulen und zu schönen Leistungen zum Schmuck der Kirche sich befähigen. Das Lehrverfahren dieser Werke ist rationell; nicht auf Kunststücken ist das Absehen gerichtet und nicht auf Textilwerke, welche an Zeit und Gehuld ungemessene Ansprüche machen, es wird vielmehr eine Technik gelehrt, welche jedes lernen und mit der jedes etwas Geschmacksvolles zu Stande bringen kann. Muster und Vorlagen aber verdienen wegen tüchtiger stilistischer Faltung und vortrefflicher Wiedergabe alles Lob. —

Der Westbau des Münsters zu Essen. Aufgenommen, gezeichnet und erläutert von Georg Humann in Essen. Mit 3 Tafeln und 24 Figuren in Text. Essen 1890. Im Selbstverlag des Verfassers. 40 44 Seiten. Preis 4 M.

Auf das hochwichtige Bauwerk des Essener Münsters hatte erstmals 1856 Quast nachdrücklich aufmerksam gemacht und demselben eine Stellung angewiesen, welche es seitdem in der Kunstgeschichte beibehalten hat. Er bezeichnete nämlich den wichtigsten Teil desselben, den Westbau als direkte, ja slavische Nachahmung der Aachener Pfalzkirche und als solche wurde er seither behandelt. Dem Verfasser gebührt das große Verdienst, diese These mit aller Gründlichkeit untersucht und als unrichtig erwiesen und damit einen Fehler der Kunstgeschichte von nicht geringen Folgen beseitigt zu haben. Die Hauptergebnisse seiner überaus sorgfältigen und sachverständigen, von zahlreichen Zeichnungen begleiteten Untersuchung sind folgende. Die ursprüngliche, 873 vollendete Altfried-Basilika wurde nach dem Brande von 944 oder 946 wieder aufgebaut, aber nicht alsbald, sondern erst etwas später durch den Westbau vergrößert, wohl erst gegen Ende des 10. Jahrhunderts. Es waren nicht einheimische, sondern wohl ein italienischer, näherhin lombardischer Baumeister, welcher den Westbau entwarf. Mit dem Aachener Bau hat der Essener Westbau gar keine nähere Verwandtschaft; die ganze Anlage wie bauliche Einzelheiten sind durchaus verschieden; die wenigen Berührungspunkte weisen auf keine direkte Beziehung zwischen beiden. Die charakteristische Eigenart des Essener Baues läßt sich wohl begreifen und stellt sich dar als geistvolle Lösung des dem Baumeister gestellten Problems, die Basilika nicht bloß zu erweitern, sondern den Anbau mit einem Chor, einer Empore und einem Thurm zu versehen; unter diesem Gesichtspunkt erscheint das auf den ersten Blick Absonderliche und Gesuchte in der Anlage als das Einfachste und Natürlichste. Der merkwürdige Bau ist also aus der bisherigen Verbindung mit dem Aachener Münster wieder auszulösen und als würdiger Vertreter der Baukunst unter der Herrschaft der Ottonen für sich zu stellen und hoch zu werthen, — als Vertreter jener Architektur, welche bereits einigermaßen aus der Antike heraustritt und den romanischen Stil ankündigt und einleitet. — Die Ausführungen des Verfassers sind überzeugend und verdienen alle Beachtung. —

Dieser Nummer liegt ein Prospekt bei von der Herderschen Verlagsbandlung in Freiburg i. Br., behandelnd: „Die Katakombengemälde und ihre alten Kopien“ und „Prinzipienfragen der christlichen Archäologie“.



# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

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

Nr. 3.

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

1891.

## Neue Beiträge zur Frage der Caselform.

### I. Die Verhandlungen der Rituskongregation im Jahr 1863.

Seitdem wir die Caselfrage in diesen Blättern (1888, Nr. 1—7) zum Gegenstand eingehender Erörterungen machten, ist uns durch zuverlässige Privatinformationen aus Rom der nächste äußere Anlaß bekannt geworden, welcher die Verhandlung dieser Frage in der Congregatio rituum zur Folge hatte. Es war nämlich der rühmlichst bekannte Kanonikus Voci aus Aachen nach Rom gekommen und hatte in der Anima in seinen eigenen Messegewändern des großen oder gothischen Schnittes celebrirt. Das fiel auf und er wurde von der Kongregation geladen. Da er sich auf den Bischof Johann Georg Müller von Münster berief, der diese Caselform empfohlen habe, so wurde von diesem ein Bericht eingefordert, der vom 10. Juni 1859 datirt ist.

Dieser Bericht kam unseres Wissens nie zur Veröffentlichung. Dagegen wurde in der *Analecta juris pontificii* (239. und 240. Lieferung, März und April 1888) das auf jenen Bericht Punkt für Punkt eingehende, sehr ausführliche Gutachten des Msgr. Johannes Corazza, des damaligen apostolischen Ceremonienmeisters, publizirt, auf welches hin im August 1863 jenes Ausschreiben der Kongregation an die Bischöfe erfolgte, welches wir in der früheren Artikelserie eingehend besprochen haben.

Offenbar ist die große, in 131 Nummern vertheilte Dissertation des Referenten der Rituskongregation ein Hauptaktenstück in dem ganzen nicht unwichtigen Prozeß; wir theilen daher, da nur wenigen Lesern die *Analecta j. p.* zu Gebot stehen werden, dieselbe in gebrängtem Auszug mit.

Die Einleitung klagt über die Anlage der bischöflichen Eingabe, welche *sermonis ambages et sententiarum ambiguitates* aufweise; das falle aber dem Bischof nicht zur Last, der hier nur rede als *interpres ac veluti relator sententiae illorum*, qui *nimio erga res medii aevi amore illecti nil dignum nil pulchrum nil sanctum admittunt, nisi quod ejus temporis saporem ac gustum redolet*. Die Mängel der Eingabe, welche zwar viel Gelehrsamkeit und viel Eifer fürs Mittelalter, aber wenig logische Ordnung und gründliche Argumentation zeige, tragen auch die Schuld an der Verzögerung des Referates, zugleich allerdings eine mit dem Erzbischof Gustav Fürst von Hohenlohe unternommene Reise durch Deutschland und die Schweiz, die aber dem Referenten erwünschte Gelegenheit geboten habe, sowohl Caseln der neu eingeführten Form zu sehen und für die Zwecke der Kongregation zu erwerben, als auch über die ganze Angelegenheit besonders mit dem Klerus mündlich zu conferiren.

Von Nr. 9 an beschäftigt sich der Referent einläßlich mit der Rechtfertigung des Bischofs bezüglich seiner Stellung in der Caselfrage und mit der Darlegung der Prinzipien, die ihn geleitet haben. Der Bischof führt aus, daß vom 16. Jahrhundert an die Casula eine ins Unwürdige verlaufende Verkürzung und Zurückschneidung erfahren habe und zwar ohne jede Autorisation oder Gutheißung Roms, wie denn das auf Befehl Benedikts XIV. ebirte *Ceremoniale episcoporum* noch die Casel der alten großen Form voraussetze und Fornici die reduzirte table. Das Zurückgehen auf die frühere Form könne also nicht als Neuerung, sondern nur als berechtigte Restitution der ächten und alten Liturgie bezeichnet werden. Das Bestreben des Bischofs sei gewesen, in dieser Ange-

legenheit sich möglichst an Rom anzuschließen, dem er selbstverständlich das oberste Recht bezüglich der Liturgie zuerkenne; eben dieser Anschluß sei ihm aber gesichert erschienen durch das Festhalten an zwei Regeln und Normen bezüglich des Messgewandes: nämlich der des hl. Karl Borromäus und der des Gavantus. Hierauf erwidert nun der Referent zunächst, der Vorwurf einer willkürlichen Reduktion treffe nicht das moderne Messgewand, sondern schon und in stärkerem Maße das mittelalterliche, welches zuerst von der ursprünglichen Glockenform abgewichen sei und sich die seitlichen Ausschnitte erlaubt habe. Wenn die Aenderung seit dem 16. Jahrhundert ohne kirchliche Autorisation vor sich gegangen sei, so müsse man fragen, ob denn die gothische Reduktion sich einer solchen rühmen könne? Den Mangel an kirchlicher Bestätigung bei dem Messgewand neuer Form hervorheben, bei dem gothischen gar nicht wahrnehmen, das heißt fürwahr den Splitter im Auge des Bruders sehen, den Balken im eigenen nicht (Nr. 16). Die Berufung auf die Regel des hl. Karl Borromäus sei unstatthaft, weil diese auf Kirchen mit nicht ambrosianischen Ritus keine Anwendung finde, die Berufung auf Gavantus, weil thatsächlich die vom Bischof empfohlene Form mit der des Gavantus in nichts stimme, außer in der Länge. Dem Referenten erscheine auch in hohem Grade bedenklich, daß zwei verschiedene Formen von Messgewändern in Einer Kirche und in Einer Diocese zur Verwendung kommen, selbst wenn die reichere und weitere für das Hochamt oder den Bischof reservirt werde (Nr. 22, 23).

In weiterem Eingehen auf die Rechtfertigungsgründe des Bischofs wird sodann von Nr. 24 an dargelegt, daß man nicht sagen könne, die Reduktion des Messgewandes seit dem 16. Jahrhundert sei ohne jegliche kirchliche Genehmigung erfolgt, zum mindesten liege der stillschweigende Konsens vor<sup>1)</sup>; sei doch die

Thatsache der Veränderung des Messgewandes von einer Reihe von kirchlichen und liturgischen Schriftstellern angemerkt und besprochen worden, so daß sie unmöglich hätte dem hl. Stuhl entgehen können, ja die Päpste selber haben sich der reduzirten Form bedient. Unter allen Umständen habe die kleinere römische Caselform das Recht der Verjährung für sich und es könne daher nicht gesagt werden, die Repristinirung der gothischen sei keine Neuerung (Nr. 33). Die Auctorität Benedikts XIV. und des Ceremoniale episcoporum lasse sich nicht zu Gunsten der älteren Form anrufen; thatsächlich setzen beide vielmehr die kleinere römische Form als zu Recht bestehend voraus und die Weisung betreffs der Aufrollung der Casel auf den Armen sei weiter nichts als ein beibehaltenes *vestigium antiqui ritus*, wie sich deren mehrere finden (Nr. 36—43). Ebenso wird Fornici als Gewährsmann abgewiesen (Nr. 44—47).

Im zweiten Theil des Referates (Aprilheft) wird die Frage aufgeworfen, ob es überhaupt gut und wünschenswerth sei, eine frühere Form des Messgewandes auf's Neue einzuführen. Eine derartige Aenderung sei nur zulässig, wenn sie einmal nicht von einem einzelnen Bischof, sondern von mehreren oder von sämtlichen Bischöfen einer Provinz ausgehe, sowie wenn sie nicht zu einem Widerspruch gegen die römische Praxis und nicht zu Spaltungen und Aergernissen führe (Nr. 48—57). Die Einführung des gothischen Messgewandes laufe dem Usus der übrigen Kirchen, wie der Praxis Roms zuwider und sei geeignet, Widerspruch und Uneinigkeit zu provoziren; der in Stuttgart erscheinende „Kirchenschmuck“ beweise, daß keineswegs alle mit der gothischen Form einverstanden seien (Nr. 62). Es liegen Anzeichen vor, daß in deutschen Pfarreien durch jenen mittelalterlichen Eifer geradezu Parteistreitigkeiten hervorgerufen

<sup>1)</sup> Zum Beweis, daß eine Aenderung dieser Art der Aufmerksamkeit Roms nicht habe entgehen können, wird der Eingang von uns erwähnte Vorfall in folgender Weise angezogen: *externus quidam sacerdos, unus fortasse ex propagatoribus planetae gothicae, ratus posse se impune illius usum Romae etiam inducere, ausus est in ecclesia quadam nationali hac*

*planetae forma indutus ad altare procedere missamque celebrare. At si forte ejus ecclesiae rectoris diligentiam elusit, praesentissimam tamen Emi S. Cardinalis vicarii itemque S. R. C. praefecti effugere minime potuit, cujus providentia illico factum est, ut secunda vice neque ausum repetere, neque fidelium scandalum renovare sacerdoti illi licuerit.* Vgl. Nr. 62.

worden seien; Gläubige geben Messstipendien mit der ausdrücklichen Bedingung, daß die Messe in einer Capel neuer Form gelesen werde, ja es fehle nicht an Pfarrern, welche ein größeres Stipendium beanspruchen, wenn sie in einer solchen Capel celebrieren. Rom selbst sei nicht freigeblichen von Aergerniß; denn als der schon (Nr. 24) erwähnte Priester es gewagt habe, in einer gothischen Capel zu celebrieren, sei unter andern ein durch Gelehrsamkeit und Gesetzeskenntniß sehr achtbarer Mann, obwohl Laie, durch die Neuheit der Sache so in Erregung gekommen, daß er sich nicht habe enthalten können, sogleich die kirchliche Auktorität voll Entrüstung anzurufen, und jenen Geistlichen als Verrückten zur Anzeige zu bringen (*tanquam mente captum denuntiaret*. Nr. 62). Durch solche Neuerung werde weiteren, unabsehbaren Thür und Thor geöffnet (Nr. 63, 64), und für sie könne man sich auf Roms Weitherzigkeit und Indulgenz nicht berufen (Nr. 65—68).

(Fortsetzung folgt.)

## Der mittelalterliche Physiologus.

Von Stadtpfarrer E. Keppler  
in Freudenstadt.

(Fortsetzung.)

Nun diese geraden Pfade — unser Physiologus schlägt sie durchweg ein. Seine Geschichten treffen in ihrer unmittelbaren Beziehung den Nagel stets auf den Kopf und lassen die Wahrheiten, die sie sich vorsetzen zu symbolisiren und die eine verfehlte Allegorie nur verschleiert, wie mit Einem Schläge heraustreten. Zum Beweise dessen führe ich gleich die erste beste Erzählung an, die vom Löwen. Gleich zu Anfang des Buches wird erzählt: „Der Löwe hat drei Eigenschaften. a. Er verwischt seine Spur mit dem Schweif, damit ihn die Jäger nicht aufspüren können. Dies bedeutet die Menschwerdung des Herrn, ein Geheimniß, das den himmlischen Mächten (und dem Teufel, setzen spätere Physiologi hinzu) verborgen war. b. Wenn der Löwe schläft, so wachen doch seine Augen, d. h. sie sind offen. So schließt zwar der Leib Christi im Kreuzestod, seine Gottheit aber wachte zur Rechten des Vaters. c. Die Löwin gebiert ihr Junges todt; am dritten Tage aber kommt der Vater,

bläst ihm ins Gesicht und erweckt es dadurch zum Leben. Dies bedeutet die Auferstehung des Herrn am dritten Tage.“ Wie man sieht, fehlt es der Darstellung unseres Physiologus an zwei Eigenschaften, womit dagegen gewisse neuere Erzeugnisse desto mehr gesegnet sind: an Gedankenblässe und Dürre.

Sind die einzelnen Züge des soeben besprochenen Bildes schon in alten Quellen wenigstens grundgelegt und von dem Physiologus nur variiert und frei behandelt — er weiß z. B. was frühere nicht gewußt, daß der Löwe todt geboren und erst am dritten Tage belebt werde — so tragen dagegen seine Angaben über den sagenhaften Vogel Charabrius schon den Stempel absichtlicher Weiterbildung und wesentlicher Umarbeitung des Ueberlieferten zum Zwecke der von ihm beabsichtigten Deutung. Aelian berichtet von der Heilung der Gelbsucht durch den Blick dieses Vogels. Plinius meldet dasselbe nicht vom Charabrius, sondern von einem nach der Gelbsucht benannten Vogel Ikteros. Dem fügt Plutarch bei, daß dieser Vogel, sobald der Blick des Kranken ihn treffe, die Neigung habe, zur Seite zu schauen und die Augen zu schließen. Was macht aber unser Autor aus der Geschichte? „Der Charabrius,“ sagt er, „zeigt an, ob die Krankheit eines Menschen, an dessen Bett er gebracht wird, tödtlich sei oder nicht. Im ersteren Fall wendet der Vogel sich ab; soll der Kranke aber am Leben bleiben und genesen, so sieht der Vogel ihn an und zieht die Krankheit in sich. So wandte der Heiland von den Juden wegen ihres Unglaubens sein Antlitz ab und kam zu den Heiden, nahm ihre Schwächen auf sich und trug ihre Krankheiten und machte sie gesund“ (S. 7). Damit ist das ursprünglich von einer bestimmten Krankheit gesagte verallgemeinert, der von Plutarch beigefügte Zug aber zum bestimmten Zweck weiter ausgesponnen — und der gewünschte Sinn ist da. Manchmal gibt irgend eine Stelle der hl. Schrift, die dann meist im Text aufgeführt wird, dem naturgeschichtlichen Stoff Gestalt und Halt. Das Citat Job 4, 11: „Der Löwe kam um, weil er keinen Raub hatte“, veranlaßte die Fabel von dem Ameisenlöwen, welcher, halb Löwe und halb Ameise, bald nach seiner Geburt umkommt aus Mangel

an einer geeigneten Nahrung: eine Fabel, mit der man eben jene Stelle erklären zu können meinte! Die Beschreibung des sagenhaften Baumes Peridexion, auf dem die Tauben sitzen und vor den Nachstellungen des Drachen sicher sind, verräth den Einfluß der Parabel vom Himmelreich unter dem Bild eines Baumes, in dessen Zweigen die Vögel des Himmels wohnen. Eine biblische Vorstellung ist hier mit einer naturgeschichtlichen verschmolzen, mit der Vorstellung nämlich, die wir bei Plinius finden, die Esche sei gegen Schlangengift so wirksam, daß die Schlange sich nicht einmal in den Schatten dieses Baumes traue (S. 29). Die Geschichte von der Verjüngung des Adlers, worin wir, wie schon bemerkt, nichts anderes als die poetische Ausgestaltung und Ausschmückung des Mauerfarns zu erkennen haben, lehnt sich an die Psalmstelle 102, 5 an: „Es wird sich erneuern gleich dem Adler deine Jugend.“ Die sonst von keinem alten Schriftsteller überlieferte Sage, daß das Rebhuhn fremde Eier stehle und sie dann ausbrüte, findet sich, abgesehen vom Begriff des Stehlens, bei Jerem. 17, 11.

Andere Umbildungen alter Geschichten im Physiologus zeigen, wie er es meisterhaft versteht, dem Schlimmen eine günstige Seite abzugewinnen — natürlich nur für seine allegorischen Auslegungen —, Heidenisches in Christliches und Grobsinnliches in Geistiges und Ideales zu übersetzen. Man lese, um sich hievon zu überzeugen, die drei Artikel vom Panther, von der Taube und vom Einhorn (S. 19. 30. 23). Wieder anderes entlehnt er fast unverändert von den Alten und knüpft seine Lehren daran, so den Adler, der seine Jungen in die Sonne blicken läßt, um sie zu erproben; die Ameise, welche die erbeuteten Körner anbeißt, damit sie nicht ausschlagen; den Igel, der den Weinstock plündert und die Beeren fortträgt (S. 10. 17 f.). Unter den Thieren, die vom Physiologus selbst gezüchtet worden, wenigstens nicht aus anderen bekannten Gehegen in das seinige übergetreten sind, nehmen (zum Theil als alte Bekannte) unsere Aufmerksamkeit in Anspruch: der Pelikan; „dieser zeichnet sich durch die große Liebe zu seinen Jungen aus. Wenn diese aber heranwachsen, so schlagen sie ihre Eltern ins Gesicht und

diese schlagen sie wieder und tödten sie dadurch. Dann aber erbarmen sie sich und am dritten Tage kommt die Mutter (nach andern Texten der Vater), öffnet ihre Seite und läßt ihr Blut auf die todtten Jungen träufeln, wodurch sie wieder lebendig werden.

(Fortsetzung folgt.)

## Entwurf eines Tabernakels im Renaissancestil.

Schon des öftern haben wir uns mit den zahlreichen Altären der Spätzeit, des Barock- und Rococo-Stils befaßt, welche sich noch in unseren Kirchen vorfinden, sowie mit den praktischen Fragen, welche sich da und dort an dieselben anknüpfen. In der Frage: ob belassen, ob entfernen, huldigen wir insofern einem Conservatismus, als wir für Beibehaltung dieser Altarwerke eintreten, wo immer der Stil der Kirche nicht allzu laut gegen sie protestirt und wenn immer an diesen Werken selbst ein wirklich künstlerischer und tüchtiger Charakter sich kundgibt. Freilich, selten wird man eine unveränderte Beibehaltung empfehlen können; oft wird Entfernung unschönen Schnödelwerks oder lasciven Bilderwerks zu verlangen, manchmal Entlastung von einem auf die ganze Kirche drückenden, phantastisch aufgeputzten Krönungsaufsatz zu empfehlen sein. In den weitaus meisten Fällen aber wird sich gebieterisch das Bedürfniß eines andern, würdigen Tabernakels einstellen.

Meist hat die Einfügung eines neuen Tabernakels in den alten Bau keine besondere Schwierigkeit, außer daß man vielleicht in den Höhenmaßen etwas beengt ist, worauf beim Entwurf des Tabernakels Rücksicht genommen werden muß. Eben weil dieses Bedürfniß häufig eintritt, gedenken wir im „Archiv“ einige Zeichnungen solcher Tabernakelbauten zu geben und machen mit der Beilage dieser Nummer den Anfang.

Der Tabernakel, welchen die Beilage in Vorder- und Seitenansicht zur Darstellung bringt, ist in den Maßen so berechnet, daß er für eine gewöhnliche Pfarrkirche durchaus genügt. Sein Bau ist nicht unnöthig in die Höhe gebildet, so daß

er in jedem größeren Zopfaltar Platz finden kann; sollte er je die Bildrahme überschreiten oder noch etwas ins Bild hineinreichen, so hat das nichts zu sagen. Für den untern Tabernakel reichen 33 cm lichte Höhe, ebenso 63 cm für den oberen, bezw. für den Thürbogen der oberen Nische. Für beide sind nicht Flügelthürchen als Verschluss vorgesehen, welche nach außen sich öffnen, sondern je eine eintheilige Thüre, die sich ins Innere der Tabernakelnische, hinter deren Vorhang zurückschieben läßt. Ist die Mensa von normaler Höhe und Breite, so ist der untere und obere Tabernakel ohne Tritt erreichbar; nur um die Monstranz ganz in den oberen einzustellen, wäre ein Schemmel von mäßiger Höhe erforderlich. Der untere Tabernakel wird kräftig flankirt von den breiten Stühlen, auf welchen die oberen Säulen ruhen; in die mit Ornament gefüllten Felder der Stühle könnten Armleuchter eingelassen werden. Der Oberbau zeigt eine reiche und festliche Portalarchitektur; die zwei vorgelegten Säulenpaare mit dem gleichfalls vorstehenden oberen Architrav und Giebelbach (vgl. die Seitenansicht) und mit dem reich geschnitzten Thürbogen bilden einen würdigen Expositions-thronus. Die Exposition kann auch auf mehrfache Weise vorgenommen werden, was eine willkommene Steigerung der Solennität ermöglicht; das Ciborium wird exponirt auf der Console, auf welcher das Kreuz steht, bei geschlossener Thüre des oberen Tabernakels; eben da wird auch an den Festen nicht höchsten Ranges die Monstranz exponirt; den Baldachin bildet in diesem Fall das stark vorstehende Tabernakelbach; an den höchsten Festen wird der obere Tabernakel geöffnet und die Monstranz gerade unter den Thürbogen eingestellt, wobei der weißseidene Vorhang der oberen Nische theilweise sichtbar ist. Auch die Seitentheile sind nicht schmucklos gelassen; sie ziert besonders die Dreizahl der Säulen. An den Tabernakel schließen sich die Leuchterstufen an, welche mit Marmor ausgelegt werden könnten. Der Entwurf zeigt sehr wirksame architektonische Linien und gibt innerhalb derselben noch reiche Gelegenheit zu feiner Auszierung mit geschnitztem Ornament, mit Gold und Farbe, mit verschiedener Behandlung und Tönung des Holzes.

Aber Ein Bedenken möchte wohl bei manchem der Entwurf hervorrufen. Wie soll sich dieser Tabernakel in den Formen der Renaissance einem Altar des Barock- und Zopfstils eingliedern lassen? Wo bleibt hier das Gesetz der Stileinheit?

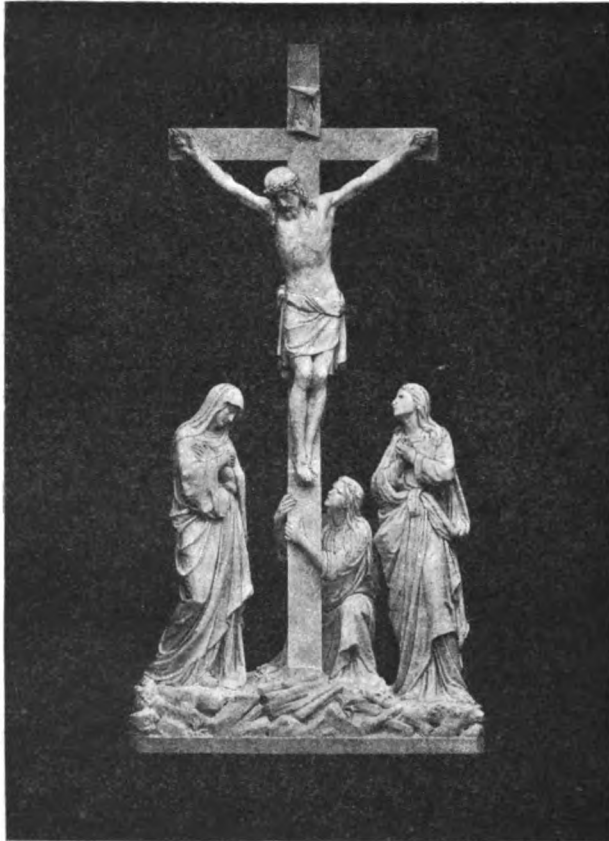
Auf diesen Einwand antworten wir zunächst, daß wir wie bisher so künftig unentwegt an dem Grundsatz festhalten, es seien neu zu beschaffende Inventarstücke für Barock- und Zopfkirchen nicht im Stile dieser Kirchen, sondern im Stil der Renaissance, womöglich der reinen oder Frührenaissance zu erstellen. So sehr wir tüchtige Werke des Spätstils zu würdigen wissen und schützen, so wenig können wir ein Arbeiten unserer christlichen Kunst in diesen Stilen befürworten oder zugeben. Das Gesetz der Stileinheit hat für uns nicht Gewicht genug, um ein Arbeiten in diesen Stilen durch dasselbe rechtfertigen zu können, in Stilen, welche zu leicht ins Profane umschlagen und welche überdies unser heutiges Kunsthandwerk nicht einmal tüchtig zu handhaben versteht. Wir möchten am allerwenigsten einen Tabernakel in diesen Stilformen fertigen lassen, sondern rathen ernstlich, die nothwendig werdenden neuen Tabernakelbauten für Zopfaltäre bloß im Renaissancestil herzustellen. Geht aber damit nicht alle Harmonie verloren? Die Stildifferenz wird natürlich sichtbar sein, vielleicht sogar auffallend. Aber in welcher Weise wird sie in Empfindung treten? Wer etwas versteht und ein normales Auge hat, wird alsbald erkennen, daß der Stil des Tabernakels reiner und besser ist, als der des übrigen Altars. Die Differenz wird also zu Gunsten des Tabernakels wirken, und das kann uns nur erwünscht sein. So hilft der Unterschied im Stil mit, den Tabernakel als das erscheinende zu lassen, was er sein soll, als den vornehmsten Theil des Altars.

#### Eine Kreuzigungsgruppe als Grabmonument.

Von Pfr. Dezel in St. Christina bei Ravensburg.

Auf dem Gottesacker zu Weingarten ist in den letzten Wochen ein Denkmal fertig gestellt worden, das sowohl hinsichtlich seiner künstlerischen Ausführung als der Kostbarkeit seines Materiales in unserem ganzen Lande, ja vielleicht über die Grenzen desselben hin-

aus, seines gleichen suchen wird. Es ist eine Kreuzigungsgruppe mit vier Figuren aus reinstem kararischem Marmor (sog. Statuario), von unserem rühmlichst bekannten Landsmann, dem Bildhauer Joseph Dressel in Mittersendling-München ausgeführt. Herr Forstmeister Kuhnle in Weingarten ließ das Denkmal auf seine Familiengrabstätte setzen, u. er hat durch dieses wahrhaft monumentale Werk einerseits auf Jahrhunderte hinaus sich u. seiner Familie ein herrliches Andenken geschaffen, andererseits aber auch der wahren und echten christlichen Kunst einen Dienst erwiesen, wie er fördernder für dieselbe nicht gedacht werden kann. Es ist dem Einzender dieses die Freude zu teil geworden, als Berater bei Errichtung dieses Kunstwerkes mitwirken zu dürfen und es rührt auch die erste Konzeption, nach der das Werk



dann ausgeführt wurde, von ihm her, darum erachtet er auch eine Art Rechenschaft über den Entwurf schuldig zu sein. Diese Konzeption stellt sich dar als ein Vermittlungsversuch zwischen dem früheren idealen und dem späteren griechischen, mehr realen Typus des Kreuzigungsbildes, als Versuch, den sterbenden Christus so darzustellen, daß selbst auch in der Fülle von Leiden der Schmerz gleichsam überwunden erscheint und in der tiefsten Ernüchterung noch die gottmenschliche Gestalt des Erlösers hervorstrahlt. Diesen Gedanken in den kalten Marmorstein überseht zu haben, scheint mir Dressel vollkommen gelungen zu sein. In allen Figuren ist ein tiefinnerlicher

Schmerz ausgebrückt, aber ein Schmerz nicht der Verzweiflung, sondern der Ergebung in den göttlichen Willen; es läßt sich gut eine gewisse Skala dieser inneren Bewegung verfolgen, wie sie äußerlich zum Ausdruck kommt. Den bewegtesten äußerlichen Ausdruck für dieses innere Gefühl sehen wir bei der heiligen Magdalena, die unter allen den-

jenigen, welchen viel vergeben worden, die erste war, deren Thränen von allen, welche je am Fuße d. Kreuzes reumüthig vergossen worden, die ersten waren. Sie ist unter dem Kreuz auf das Knie niedergesunken, umfaßt es mit ihren Händen und richtet einen wehmüthigen Blick zum sterbenden Heilande empor. Wie so oft die Hinterbliebenen eines verstorbenen Angehörigen fragen an offenen Grabe stehen und die Wirklichkeit des Geschehenen nicht zu fassen vermögen, so erhebt

die heilige Büßerin ihre Augen zum todtten Heilande empor, fragend gleichsam ob derjenige wirklich gestorben sei, von dem sie als die erste Sünderin unter dem Kreuze die Hoffnung zum ewigen Leben erhalten. Außerlich schon gefaßter finden wir den Lieblingsjünger des Herrn, der zur linken Seite des Kreuzes steht; auch er ist innerlich tief bewegt und er preßt die Hände vor der Brust zusammen, wie einer, der von tiefinnerem Schmerz ergriffen ist, dieses Gefühl aber äußerlich nicht allzustark hervortreten lassen will. Er ist zugleich eine erhabene Gestalt, die in überaus edlem, männlich schönem Profile vor uns steht, erhöht noch durch den herrlichen Fluß der Gewänder.

Noch tiefer erscheint uns der innerliche Schmerz, aber dennoch größer die äußere Ruhe bei der hl. Jungfrau, zu welcher der sterbende Heiland sein Haupt geneigt hat. Sie steht aufrecht da, entsprechend ihrer Würde und Standhaftigkeit, nicht in schwächerer Ohnmacht zusammengesunken oder von andern Frauen gehalten, welches neue, aber nicht glückliche Motiv schon das griechische Malerbuch vom Berge Athos in die Kreuzigungsgruppe hereingebracht und das später von der Renaissance vielfach nachgeahmt wurde. Schon in allen ältesten Darstellungen und später auf allen berühmten Bildern, von Cimabue und Giotto angefangen bis auf Fra Angelico, Masaccio und ihre Zeitgenossen wird Maria gemäß den Worten der hl. Schrift (Joh. 19, 25) stehend unter dem Kreuze abgebildet. »Stabat mater dolorosa, Juxta crucem crucem lacrymosa, Dum pendebat filius,« singt in seiner wunderbaren Sequenz Jacopone da Todi, der durch seine heiligen Gesänge ausgezeichnete Franziskaner des 13. Jahrhunderts. »Am Kreuze stand die heilige Jungfrau, auf die jetzt des alten Simeons Prophezeiung in Erfüllung ging; denn jetzt fühlte sie ein Schwert ihre Seele durchdringen. Sie stand da ohne weibliches Geschrei und Lärm; betrübt, schweigend und mit bescheidenem Kummer, so tief, wie die Gewässer des Abgrundes, aber sanft wie die Oberfläche eines klaren Teiches; voll Liebe, Gebuld, Kummer und Hoffnung.« Diese schönen Worte eines Gottesgelehrten scheint mir nicht unbedeutlich die überaus zart und fromm ausgeführte Gestalt der Mutter des Herrn wiederzugeben.

So steht denn diese Kreuzigungsgruppe in Weingarten vor uns als ein Denkmal stureichster Pietät für teure Verstorbene, aber nicht minder auch als ein monumentales Zeichen der selbst in unsern Tagen des Materialismus noch nicht erstorbenen christlichen Kunst.

### Zeitschriftenchau.

Aus dem dritten Jahrgang der Zeitschrift für christliche Kunst, redigirt von Alexander Schnütgen, heben wir, absehend von dem überaus reichen kunsthistorischen Inhalt, die folgenden für die Kunstpraxis wichtigen Artikel heraus. Heft 1: Einige Bemerkungen über den Bau kleiner und einfacher Kirchen, von Münzenberger. Gotische Steinanzel zu Mienberge, von Effmann; mit Abbildung, nachahmenswerth. Heft 3: Konkurrenzentwurf zu einer Herz-Jesu-Kirche in Köln, von A. Lepe; mit 7 Abbildungen; großartiger, dreischiffiger Plan. Heft 5: Einiges über die Anlage von Missionsbauten, von M. Medel, mit zehn Abbildungen; von demselben in Heft 7 und 8

Entwürfe für einfache Kirchenbauten, mit Abbildungen; die angegebenen Preise erregen bei uns überall wegen ihrer Niedrigkeit lebhafte Zweifel. Heft 6: Zur Restaurirung unserer Kirchen (der Pöpliner Kathedrale), von Jos. Richter. Heft 8: Entwurf zu einem Caselkreuz nebst Stolen in Ausnäharbeit von Schnütgen. Heft 9: Altarleuchter von Schmiedeseisen von Fr. Crull.

Der 21. Jahrgang (1890) des „Kirchenschnitt“ (Blätter des christlichen Kunstvereins der Diözese Sedau, redigirt von Joh. Graus), reich illustriert, liegt wie seine nächsten Vorgänger besonders dem Studium der kirchlichen, näherhin italienischen Architektur ob und verwerthet in geistvoller, auch praktisch in hohem Grad lehrreicher Weise den Ertrag ausgebehnter italienischer Wanderungen. Denselben Gebiet gehört an eine Studie über die Barock-Kirchen. In der letzten Nummer findet sich ein schöner Artikel über Kirchofkapellen, auf welchen wir zur Ergänzung des Artikels in Nr. 1 des „Archivs“ 1891 noch besonders verweisen. In Nr. 6—9 wird unter dem Titel: „Zum modernen Stilhaß und zur Kennzeichnung seiner neuesten Argumente“, der heißentbrannte Streit wegen der Renaissance weiter ausgefochten, hauptsächlich gegen Reichenspergers Artikel in der Kölner Zeitschrift für christliche Kunst: „Zur Kennzeichnung der Renaissance.“

Der Kunstfreund. Neue Folge. Herausgegeben von Karl Aß und Hans Madelin wendet auch in diesem Jahrgang sich mehr den unmittelbar praktischen Fragen zu, setzt aber daneben die treffliche, reich illustrierte Kunstgeschichte von Tirol und Boralberg in eigenen Beilagen fort. Tüchtige Artikel orientiren über die Baugeschichte der Hofkirche in Innsbruck. Der Fragelasten gibt bündige Aufschlüsse und brauchbare Rathschläge.

### Literatur.

Der Weissenhorner Kunstmaler Konrad Huber, † 1830. Von Joseph Holl, Stadtpfarrer in Weissenhorn. Augsburg, Haas und Grabherr, 1890. 12 S.

Das kleine Schriftchen sammelt in anspruchsloser, aber dankenswerther Weise die Hauptdaten aus dem Leben eines der berühmteren Maler vom Ende des vorigen und Anfang dieses Jahrhunderts. Huber ist in Weingarten in Württemberg am 24. November 1752 geboren; seine Liebe zur Kunst entfaltete sich an Affams Decken- und Wandgemälden in der dortigen Klosterkirche; seine Schule machte er durch in Salmansweiler und Konstanz, dann bei Martin Kuen in Weissenhorn und in der herzoglichen Akademie in Stuttgart; eine italienische Reise schloß dieselben ab. Von 1778 an bis zu seinem Tode 1830 lebte er in Weissenhorn. Er war ein außerordentlich fruchtbarer Künstler, freilich oft auch flüchtig; als Vorzüge können ihm nachgerühmt werden eine große Zeichensfertigkeit, seiner kolonialen Sinn und auch eine für jene Zeit anerkennenswerte religiöse Wärme und Tiefe. In

den Kirchen des Oberamts Laupheim finden sich viele Gemälde von seiner Hand, ebenso in der Umgebung von Weissenhorn; der Verfasser der obigen Skizze ist selbst Besitzer von 23 Bildern des Meisters. Verdienstlich wäre es, wenn es ihm noch gelingen würde, ein ganz oder annähernd vollständiges Verzeichnis der Werke Konrad Hubers anzulegen; die Arbeit ist nicht ganz leicht, da zur selben Zeit noch andere Huber malten, z. B. in Ochsenhausen im Bibliotheksaal ein Joseph Anton Huber von Augsburg, der schon mit dem obigen verwechselt wurde. —

**Meisterwerke der christlichen Kunst. II. Sammlung.** Leipzig, J. Weber. Großfolioheft mit 21 Holzschnitt-Tafeln auf Kupferdruckpapier. Preis in illustriertem Umschlag 2 M.

Während die erste Sammlung (schon in dritter Auflage erschienen) vorwiegend die alte Kunst berücksichtigt hatte, bringt die zweite fünfzehn neuere Kompositionen von Cornelius, Zimmermann, Weltring, Schade, Schraudolph, Ekena, Siemiradzki, Hofmann, Richter, Rauchinger, Papperis, Delug, Blochhorst. Biewohl mitunter modern eingehaucht, sind doch alle diese Bilder ernst und würdig aufgefaßt. Von den Alten sind vertreten: Rafael (der Glaube, auf dem Umschlag), Correggio, Murillo, Rubens, Veronese, Guido Reni. Die Holzschnitte sind so gut, als man bei obigem Preis irgend erwarten kann. Mappen in Carton oder Leinwand können um dem Preis von 1 beziehungsweise 3 Mark bezogen werden. —

### Vereinsgabe

für die Mitglieder des Kunstvereins der Diözese Rottenburg.

Den Vereinsmitgliedern ist bekannt, daß vom Ausschuß beschlossen wurde, als Vereinsgabe pro 1889/91 zur Verteilung zu bringen eine künstlerische Wiedergabe der 14 Stationen, welche die Beuroner Malerschule in der Marienkirche in Stuttgart zur Ausführung brachte. Die Einleitungen zur Herstellung des Werkes sind nunmehr abgeschlossen. Die Herber'sche Verlagshandlung in Freiburg hat dasselbe in Verlag genommen und die leistungstüchtige Anstalt von Rommel in Stuttgart mit Ausführung der Tafeln beauftragt. Als Reproduktionsverfahren wurde der Lichtdruck gewählt. Die Größe der einzelnen Tafeln beträgt mit Rand: 33 1/2 cm Höhe zu 43 cm Breite; die Größe des Lichtdruckbildes: 23 cm Höhe zu 43 cm Breite. Für die 14 Tafeln wird eine elegante Halbleinwandmappe gefertigt. Beigelegt wird eine Textbroschüre in groß Oktav, enthaltend die Geschichte des Kreuzwegs,

eine Vorführung der bedeutendsten Stationenwerke und eine Erklärung des Beuroner Kreuzwegs. Das Werk kommt im Buchhandel auf 10 Mark zu stehen. Die Mitglieder erhalten dasselbe für 3 Jahresbeiträge, also für 9 Mark. Wer auf die Vereinsgabe reflektirt und pro 1889/91 nicht oder nicht voll bezahlt hat, wird gebeten, ohne Zögern die Nachzahlung entweder an den betreffenden Herrn Agenten oder an Herrn Dekan Jäggle in Herlazhofen bei Leutkirch abzuleisten, damit die Listen für den etwa im August oder September vor sich gehenden Versandt der Gaben rechtzeitig richtig gestellt werden können. Auch werden die Herrn Agenten ersucht, die Beiträge pro 1891 in Bälde einziehen und einsenden zu wollen, da vor Einlauf derselben die Vereinsgaben nicht ausgeteilt werden können.

Noch fügen wir an, daß das Format der Stationenblätter absichtlich groß gewählt wurde, um eine unmittelbar praktische Verwendung derselben für Anlegung eines Kreuzwegs zu ermöglichen. Diese Verwendung können sie finden in Zimmern, Gängen, Kreuzgängen, Haustapellen, ja auch in kleineren Kirchen. Jedenfalls sind die obigen Blätter jedem Delfarbendruck vorzuziehen. Wir gedenken, seiner Zeit im Archiv auch Zeichnungen für geeignete Rahmen zu geben.

### Annoncen.

#### Herdersche Verlagshdlg., Freiburg i. Br.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

**Wilpert, J., Die Katakombenmalerei und ihre alten Copien.** Eine ikonographische Studie. Mit 28 Tafeln in Lichtdruck. Folio. (XII u. 81 S. Text.) M. 20.

Früher ist erschienen:

— **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.

— **Nochmals Prinzipienfragen der christlichen Archäologie.** (Separat-Abdruck aus der „Römischen Quartalschrift“. Jahrgang 1890.) Lex.-8°. (19 S.) 50 Pf.

Hiezu eine Beilage:

Tabernakel im Renaissancestil.

Stuttgart, Buchdruckerei der *Alt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“.*



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

Mr. 4.

1891.

## Phantastische, scherz- und boshafte Gebilde mittelalterlicher Kunst.

Von Stadtpfarrer Eugen Keppler in Freudenstadt.

Ja, ein fedes, überschäumendes Leben — juveniler exardescens wäre der bezeichnende Ausdruck dafür auf gut Latein — offenbart sich in den Ausgeburten mittelalterlicher Künstlerlaune: von all diesen Thierchen und Figürchen an, die oft mitten im Ornament anheben, die alle Kapelle und Frieze umziehen bis zu jenen Ungethümen von fabelhafter Häßlichkeit, welche, wie Görres sich ausdrückt, „aus dem Reich des Heiligen gewiesen, doch in seinem Dienste als Heloten des Hauses zu den größten Verrichtungen, zur Abfuhr der Wasser vom Dache sich bequemen, oder sonst in Winkeln hockend zu bedeutsamer Belebung und Verzierung des Ganzen dienen“. Darin aber ein Zeichen mangelnden Ernstes sehen zu wollen, wäre ebenso ungerechtfertigt, als wenn man wegen verschiedener wunderlicher Spässe und Gestaltungen, wegen einiger nach unserem Gefühl allzu verben Sittenschilderungen, worin die neuere Zeit (nicht zu ihrem Ruhme) ohne weiteres Unrath witterte, der Kunst des Mittelalters die Bezeichnung „keusch“ absprechen würde. Es ist wohl zu unterscheiden wie zwischen Ernst und Debe, so auch zwischen Keuschheit und Zimpferlichkeit. Die beiden letzten dieser Doppelpaare mit ihrem Gefolge von Abgebläththeit, Dürre und Unnatur konnten freilich bei der Breite und Fülle, Derbheit und Frische, Ruhe und Gedrungenheit des Daseins, wie sie das Mittelalter auszeichnet, nicht aufkommen. Der mittelalterliche Mensch war kerngesund. Er litt weder an Blutleere, noch an Hypertrophie des Gehirns, welche alles Gemüthsleben unterdrückt. Er hatte das Herz auf dem rechten Fleck und verstand einen Spaß. Er erfreute sich

starker Nerven und konnte etwas aushalten. Die Schellenkappe des Schalksnarren ertönte oft laut und die Schläge seiner Peitsche fielen hagelbicht nach oben wie nach unten, wo sie aber fielen, überall wurden sie mit Lachen empfangen. Dem Muthe, die Wahrheit zu sagen, entsprach von der anderen Seite die Gutmüthigkeit, die Wahrheit zu ertragen. Man fühlte sich getroffen und doch nicht persönlich beleidigt, denn man wußte die Person von der Sache zu trennen. Den Dingen den rechten Namen zu geben war ein Recht, das keiner sich verkümmern, das aber auch jeder ohne Widerrede auf sich anwenden ließ. Selbst die Kirche, welche von jeher die Freiheit schützte und den Regungen der Volksseele, insoweit sie nicht gegen die höhere Regel verstießen, Gerechtigkeit widerfahren ließ, selbst die damals so mächtige Kirche, weit entfernt, die gesunde, obwohl in ihren Aeußerungen oft gar boshafte Ader des Volkswizes zu unterbinden, beförderte dieselben vielmehr, indem sie ihnen sogar ihre gottesdienftlichen Gebäude, insbesondere deren Außenseite, als Tummelplatz anwies, und das nicht erst, nachdem die Bauhütten in Laienhände übergegangen waren, nein, das ganze Mittelalter hindurch und schon in der romanischen Zeit. Indem die Kirche dies that — und sie konnte es thun, weil sie wußte, daß selbst die stärksten jener Aeußerungen bis zum beißenden Spott, bis zur vernichtenden Satire (wie wir sehen werden) auf einem sittlichen Grunde beruhten — erwies sie unwillkürlich der Kunst den größten Dienst. Ihrem Gewährenlassen verdanken unsere mittelalterlichen Bauten ein eigenthümliches, reiches, überschüssiges Leben, eine unerschöpfliche Fülle phantastischen Schmuckes und geistigen Gehaltes. Daß hiebei auch Wildlinge und Auswüchse mitunterlaufen, wen wird dies befremden? Aber es ist

doch besser, diese laufen mit unter, als daß eine unbarmherzige Gartenscheere das ganze Wachstum abgemäht und nur die nackten Statetenzäune übrig gelassen hätte, denen an Langweile manche Bauten unferer Tage gleichen.

Besagte Gartenscheere nun wendet (von seinem Standpunkt in der edelsten Absicht) der große Ascet und Prediger des Mittelalters, der hl. Bernhard an — zum Glück, ohne seine kunstfeindlichen Ansichten ins Leben einführen zu können. Für die Kunstgeschichte jener Zeit äußerst merkwürdig ist sein Brief an Abt Wilhelm, den Seligen. Darin findet sich die berühmte Stelle.<sup>1)</sup>

„Ich will nicht verweilen bei den übertriebenen Höhenverhältnissen der Oratorien, ihrer maßlosen Länge und überflüssigen Breite, ihren verschwenderischen Zieraten,

<sup>1)</sup> Omitto oratoriorum immensas altitudines, immoderatas longitudoines, supervacuas latitudines, sumptuosas depolitiones, curiosas depictiones; quae dum orantium in se retorquent aspectum impediunt et affectum . . . In Sancto quid facit aurum? Quem, inquam, ex his fructum requirimus: stultorum oblectationem an simplicium oblectationem? Ponuntur dehinc in ecclesia gemmatae non coronae sed rotae circumseptae lampadibus, sed non minus fulgentes insertis lapidibus. Cernimus et pro candelabris arbores quasdam erectas multo aeris pondere, miro artificis opere fabricatas, nec magis coruscantes superpositis lucernis quam suis gemmis. — Ecclesia suos lapides induit auro. Quid haec ad pauperes, ad monachos, ad spirituales viros? Nisi forte et hic adversum memoratum jam poëtae (Pers. Sat. II Dicite Pontifices, in sacro quid facit aurum?) versiculum versus propheticus ille respondeatur: Domine, dilexi decorem domus tuae. — Assentio, patiamur haec fieri et in ecclesia, quia et si noxia sunt vanis et avaris, non tamen simplicibus et devotis. Ceterum in claustris coram legentibus fratribus quid facit illa ridicula monstrositas, mira deformis formositas ac formosa difformitas, quid immundae simiae, quid feri leones, quid monstruosi centauri, quid semihomines, quid maculosae tigrides, quid milites pugnantes, quid venatores tubicinantes? Videas sub uno capite multa corpora et super uno corpore multa capita. Cernitur hinc inde in quadrupede cauda serpentis, illic in pisce caput quadrupedis. Ibiq; bestia praefert equum capram trahens retro dimidiam, hinc cornutum animal equum gestat posterius. Tam multa denique tamque mira diversarum formarum apparatus ubique varietas, ut magis libeat legere in marmoribus quam in codicibus, totamque diem occupare singula ista mirando quam in lege Dei meditando. Pro Deo si non pudet ineptiarum, cur non piget expensarum? (Bei Kreuser, Kirchenb. 2 Bd. S. 174.)

ihren wunderlichen Darstellungen, welche, während sie die Blicke der Beten auf sich ziehen, der Andacht selbst hinderlich sind. Was soll im Heiligthum das Gold? . . . Welche Frucht erzielt man aus all diesem? — Zeitvertreib für kindische Thoren oder ein Vergnügen für kindliche Gemüther? Sodann werden in Kirchen edelsteinbesetzte Kronleuchter angebracht, groß wie Wagenräder, die rings Lampen tragen, aber nicht minder durch die eingelegten Steine leuchten. Wir sehen als Kandelaber schwere Bäume aus Erz aufgerichtet (z. B. zu Hildesheim): Wunder von Kunstarbeit, die ebenfalls im doppelten Glanz ihrer Lichter und ihres Steinschmucks strahlen. — Die Kirche überzieht ihre Wände mit Gold. Wie paßt das für Arme, für Mönche, für Geistesmänner? Dürfte vielleicht auch hier gegen den früher erwähnten Vers: Saget, ihr Oberpriester, was soll in euren heiligen Hallen Gold? das Wort des Psalmisten angeführt werden: Herr, ich liebe den Schmuck deines Hauses? — Sei's! Auch können wir in Kirchen das Vorkommen derartiger Dinge noch dulden, da sie, wenn auch Eiteln und Habfüchtigen, doch den Einfältigen und Frommen nicht schädlich sind. Aber in Klöstern, vor den Augen der betenden Mönche, was sollen da diese lächerlichen Ungethüme, merkwürdig unformige Gestalten und gestaltete Unformen: was unsaubere Affen, was reißende Löwen, was fürchterliche Centauren, was Halbmenschen, was gefleckte Tiger, was kämpfende Krieger, was hornblasende Jäger? Da steht man unter Einem Haupt viele Leiber und wieder über Einem Leib viele Häupter; man bemerkt einmal einen Vierfüßler mit einem Schlangenschweif und ein andermal einen Fisch mit dem Kopf eines Vierfüßlers: und während hier ein Wesen dem Vorderleib nach ein Pferd, von der Mitte nach hinten aber eine Ziege ist, zieht dort ein gehörntes Thier den Hinterleib eines Pferdes nach. Kurz, eine so bunte wunderliche Formenwelt macht sich da ringsum breit, daß man lieber in den Steinen als in den Büchern liest; lieber seine Zeit mit Gassen als in Betrachtung des göttlichen Gesetzes hinbringt. Bei Gott! wenn wir uns dieser Albernheiten nicht schämen, so sollten uns doch die Kosten reuen.“

Man sieht, nach dem Wortlaut des gestrengen Kunststrichters wäre uns sogar die wohlberechtigte Freude an hohen, geräumigen Kirchen und an einem kunstvollen und kostbaren Kirchenschmuck verwehrt. Allein es ist gar nicht der Kunststrichter, es ist der weltverachtende Sittenlehrer, der hier spricht. Im Namen der Armut, im Geiste seines die Einfachheit liebenden Ordens verurtheilt er allen, wie er meint, unnöthigen Reichthum im Gotteshaus: „Wie paßt das für Arme, für Männer des Geistes, für Mönche? Wenn man sich solcher Spielereien nicht schämt, so sollte man wenigstens die Kosten scheuen“, und von der Höhe seiner der Sinnenwelt völlig entrückten Andacht, welche er auch seinen Mönchen wünscht, sieht er in den seltsamen, namentlich Thiergestalten in Kirchen und Klöstern, die übrigens dem mittelalterlichen Väter Stufen zum Ueber Sinnlichen waren, nur eitel Spielerei, ja Anlaß zu Zerstreuungen. Lassen wir ihn aber von seinem idealen Standpunkt wieder auf den Boden der Wirklichkeit herabsteigen, dann wird auch er, wie die Besten seiner Zeit, in diesen Kleinigkeiten Fingerzeige nach oben und Hinweise auf das Geistige und Göttliche erblicken. Der Sprung aus dem Reiche des Sinnlichen in das des Ueber Sinnlichen hatte damals, dank der herrschenden, überall verstandenen Symbolik, keine Schwierigkeiten. Von den anscheinend tollsten Ausgeburten der Kunst zur Betrachtung der tiefjinnigsten Wahrheiten war die Brücke schon geschlagen und der Uebergang war noch erleichtert durch die Ungezwungenheit, mit der sich unsere Voreltern in den Gegensätzen von Erhabenem und Lächerlichem, von Ernst und Scherz bewegten und von dem einen unvermittelt in das andere übersprangen. Gerade bei ungekünsteltesten Menschen tritt dem Ernst der Idee ein tieferes Aufathmen der Lebenslust gerne gegenüber. Beides schadet einander so wenig, daß im Wetterleuchten der letzteren die Schatten des ersteren um so stärker hervortreten. Von diesem Gesichtspunkte sind die komischen Intermezzos im Nibelungenliede, die spaßhaften Ein- und Ausfälle in den Randzeichnungen mittelalterlicher Andachtsbücher, in den Todtentänzen und sogar in der Leidensgeschichte, ja schon gewisse Karikaturen in der doch sicher-

lich hochernsten altägyptischen Kunst zu beurtheilen.

Wie aber im Wesen und in der Kunst unserer Voreltern sich sinnliche Heiterkeit und tiefes Gefühl paaren, ohne daß das eine dem andern Eintrag thut, so steht auch weiterhin ihr muthwilliger, häufig derber Spaß der Keuschheit und Sittreinheit nicht entgegen. — Nengstliches Splitterrichten und frömmelndes Augenverdrehen sind bekanntlich nichts weniger als zuverlässige Anzeichen der Herzensreinigkeit und Tugendhaftigkeit. — Ja, wie mehrere, nach unseren Begriffen zu sehr entschleierte Erzählungen des alten Testaments sicherlich auf ganz moralischem Grunde stehen, so sollten auch gewisse, etwas deutliche und den heutigen Vorstellungen von Anstand nicht ganz entsprechende Darstellungen in Friesen und Kapitellen, an Chorsthühlen und Kanzeln nach der Absicht derer, welche sie anbrachten, der Bekämpfung der Laster und der Erziehung des Volkes dienen. — Nach der Absicht derjenigen, welche sie anbrachten und für welche sie angebracht wurden: denn durch die moderne Brille betrachtet mag allerdings manches wie eine Note sich ausnehmen, worin die gute alte Zeit nichts als eine symbolische Andeutung, ein sittliches Gleichniß, eine eindringliche Predigt sah. Jene fraglichen Gebilde können nur aus dem ganzen Denken und Fühlen des Mittelalters heraus erklärt werden, wie umgekehrt ihre objektive Erklärung wieder neues Licht in die Tiefe des Gemüthslebens unseres Volkes zu werfen geeignet ist.

Für die eine wie für die andere Betrachtung: ob man das Sittengeschichtliche oder das Kunstgeschichtliche in den Vordergrund stellt, bietet das vor bald 30 Jahren erschienene, in Deutschland aber wohl nie bekannt gewordene Buch „Geschichte der Karikatur und des Grotesken in Litteratur und Kunst“ von dem Engländer Thomas Wright eine Fülle seltenen Stoffes, gründlicher Untersuchungen und ausgewählter Abbildungen. Als Archäolog, Geschichtschreiber und Kritiker überläßt er die Frage nach dem Wesen des Komischen oder Lächerlichen den Aesthetikern und forschet dagegen seinen geschichtlichen Erscheinungsformen sowie dem sozialen Einfluß, den es ausgeübt, desto eingehender nach. Ebenso

unterhaltend als belehrend ist es, an der Hand des kundigen Führers den Spuren des weltlichen Geistes bei Aegyptern, Griechen und Römern nachzugehen, ihn sodann bei den Tafelfreuden und Volksbelustigungen der Teutonen und Angelsachsen sein Unwesen treiben und in den Dekorationen der Profan- und Kirchenbauten — mitunter bis ins Heiligthum hinein — seine Purzelbäume schlagen zu sehen. Die Untersuchungen des Verfassers über Scherz, Spott, Karikatur und Parodie bei unsern Voreltern, über ihre „gleich starke Vorliebe für Schreckhaftes wie für Lächerliches, wobei sie selbst mitten in ihren Schreckensscenen immer wieder in das Groteske verfielen,“ berühren sich oft mit der kirchlichen Kunst des Mittelalters und sind mit Beispielen aus derselben belegt. Die gründlichen Ausführungen über Parodien auf das Heilige, über angebliche Spottbilder auf den Klerus, groteske Teufelsdarstellungen, satirische Sittenschilderungen, Thierkomik u. dgl. rufen eine Reihe von Fragen ins Gedächtniß, welche die Archäologen schon vor Jahren, aber immer noch nicht genug beschäftigt haben. Ich erinnere nur an die Streitfrage: In wie weit die seit der Mitte des 12. Jahrhunderts beginnende Ausübung der kirchlichen Kunst durch Laien der vorher ausschließlichen Beherrschung der Künste durch die Geistlichkeit Schranken gezogen habe.

Allerdings geht der Verfasser auf solche und ähnliche Fragen nicht näher ein, aber er regt mittelbar das Nachdenken darüber an. Sein Urtheil mag zuweilen einseitig sein; namentlich bringt er den karikirenden und übertreibenden Maßstab der Satire zu wenig in Anschlag. Dafür ist der Leser in Stand gesetzt, selbst zu urtheilen. Auch an sich dunkle Thatsachen kann er manchmal durch das Licht, das er von andern helleren Erscheinungen auf sie leitet, aufhellen. In dem Lichte nun, das Einzelheiten dieses Buches aufeinander selbst werfen, wenn man sie gehörig zusammen gruppirt und in der Gestalt, die sie in meiner Vorstellung angenommen, möchte ich sie hier (und wenn sie auch nicht zu einem abgerundeten Ganzen zusammengehen) zur Sprache bringen, um auch andere an dem Genuß, welchen mir die Lektüre gebracht, Antheil nehmen zu lassen.

Bevor wir uns aber mit unserem Engländer auf die komischen Erscheinungen im engeren Sinn werfen, wird es gut sein, sich zuvor auf dem Gebiet des Phantastischen in der mittelalterlichen Kunst, das den weiteren Kreis darstellt, ein wenig umzusehen. (Fortf. folgt.)

### Der mittelalterliche Physiologus.

Von Stadtpfarrer E. Keppler  
in Freudenstadt.

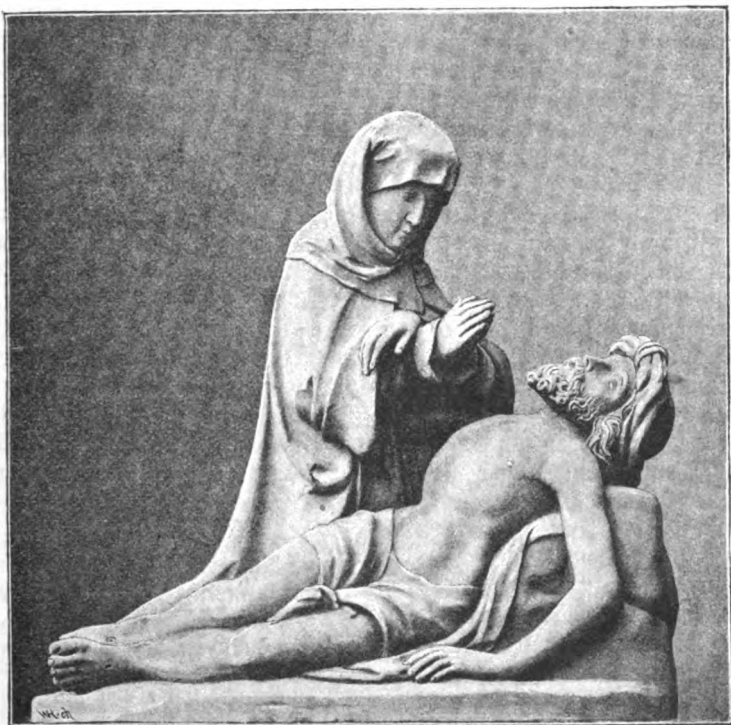
(Fortsetzung.)

„So verwarf Gott die Menschheit nach dem Sündenfall und übergab sie dem Tode; aber er erbarmte sich unser wie eine Mutter, da er durch seinen Kreuzestod uns mit seinem Blut zum ewigen Leben erweckte“ (S. 8). Der Fuchs, welcher sich todt stellt, um die Vögel, die sich auf ihn setzen, zu fressen: Bild des Teufels, der diejenigen verschlingt, welche sich von ihm täuschen lassen. Der Walfisch, der durch einen seinem Rachen entströmenden Wohlgeruch die kleinen Fische anlockt oder seinen breiten Rücken wie ein Eiland den Schiffern zum Anlanden darbietet, um dann mit ihnen in die Tiefe zu fahren: ebenfalls Symbol teuflischer Nachstellungen. Die weitfichtige Dorkas oder Steingeis, welche die hohen Berge liebt; „die Berge bezeichnen die Propheten und Apostel, welche der Herr liebt; der scharfe Blick der Dorkas bedeutet, daß er alle unsere Werke sieht.“ Endlich das edelste Sinnbild der Auferstehung, der Phönix: dieser allerdings nur nach zwei Seiten seines Wesens, aber nach den beiden bedeutsamsten, nämlich seiner Verbrennung und seiner Wiederbelebung, wovon außer einer schwachen Andeutung bei Statius und Martialis in keinem alten Autor etwas zu lesen. (Daß im Uebrigen die Phönixsage aus Aegypten stammt und durch Herodot in den Ideenkreis der Griechen überging, ist bekannt. (Vgl. S. 8. 18. 20. 33. 10.)

Gibt es aber allegorische Thierfiguren, die, wenn auch nicht ihr ganzes Dasein, doch den besseren Theil ihres Wesens unserem unbekanntem Autor verdanken: seine Methode selbst verdankt ihm bezweigen ihr Dasein doch nicht. Trotz der allegorisirenden Richtung des orientalischen Geistes und trotzdem diese Richtung eben im Lande der Hieroglyphen, also in der Heimat des

den Stil des Meisters selbständig handhabender, an Konzeption und Kunstfertigkeit ihm ebenbürtiger, fast überlegener. Nachdem Bode auf die außerordentliche Schönheit und Größe sowohl in der Anordnung wie in der Bildung der Gewandung und insbesondere der Köpfe aufmerksam gemacht, fährt er fort: „aber diese Schönheit ist doch in gewissem Sinn eine äußerliche, da sie auf Kosten der Empfindung wieder-

Kritik, welcher sich auf die Madonna bezieht, nicht die obige Pieta, sondern die Statue im germanischen Museum betrifft; denn in der obigen knieenden Gestalt kann doch nicht wohl der Ausdruck ernster Bewunderung oder gar freudigen Stolzes gefunden werden, wohl aber in jener Mariengestalt unter dem Kreuz, welche eine so energisch aufrechte Haltung, eine so entschlossene Wendung des Hauptes und



gegeben ist; nicht der Ausdruck tiefsten Seelenschmerzes, den die deutsche Kunst oft so ergreifend wiedergibt, sondern vielmehr ein Ausdruck ernster Bewunderung, ja beinahe freudigen Stolzes spricht aus den Zügen dieser Maria (der Mutter unter dem Kreuz, im germanischen Museum); auch dem Leichnam Christi, dessen Anordnung und Formen einen so edlen Geschmack und Schönheitsinn verraten, ist doch gleichfalls eine gewisse Absichtlichkeit, eine Zurschaustellung der schönen Formen und daher eine gewisse Leere nicht abzusprechen, wenn wir den strengsten Maßstab der Kritik anlegen“.

Ich nehme an, daß der erste Theil dieser

Blickes empor zum Gekreuzigten zeigt. Ich möchte aber auch hier nicht von einer Veräußerlichung der Empfindung reden, deswegen weil diese Madonna nicht jenen tiefsten Seelenschmerz an sich abprägt, welchen die altdeutsche Kunst oft so ergreifend wiedergibt. Von diesem Affekt zeigt sie sich allerdings nicht beherrscht, aber bezwungen ist sie nicht affektlos noch empfindungslos. Offenbar wollte der Meister sie darstellen als die starke Frau unter dem Kreuz, deren großer Schmerz von einem noch größeren Glauben beherrscht und bezwungen wird. Ihre ganze Gestalt sagt es uns, wie sie einzig durch die Schnellkraft eines heroischen Glaubens sich

aus der Tiefe ihrer Schmerzen emporgerafft hat, so daß ihre Gestalt gleichsam größer geworden ist, und das durch Heroismus gefestete und emporgerichtete Haupt und Antlitz zeigt uns, daß sie opfermutig ins Opfer des Heilands eingeht. Mag auch im Neußern ihrer Figur etwas sich kundgeben, was schon auf eine neue Zeit weist, der geistige Gehalt ist noch vollwichtig, die Seele des Bildes ist eine tiefgläubige. Mit seiner Auffassung steht der Meister hinter seinen Vorgängern an Gefühlstiefe und Ernst nicht zurück; er steht hoch über allen jenen, welche Maria unter dem Kreuz ganz oder halb umsinken lassen, und er scheint den Beruf gefühlt zu haben, das *Stabat mater* voll zur Geltung zu bringen.

Verwandt und wieder charakteristisch verschieden ist die Idee der abgebildeten Pieta. Der Meister schlägt auch hier einen neuen Weg ein. Er mag es echt künstlerisch empfunden haben, daß es fast nie ohne Unzuträglichkeiten abgeht, wenn man der Mutter den Leichnam auf den Schooß legt. Daher läßt er denselben am Boden ruhen, und zwar um der harten geraden Linie einer ebenen Lage zu entgehen, mit erhöhtem, an eine Felsbant gelehnten Oberleib. In Lagerung und Bildung des hl. Leichnams vermeidet er vollständig die mittelalterliche Unbeholfenheit und Ecktigkeit: mit ausgezeichnetem Verständnis und zugleich mit edler Feinfühligkeit behandelt er den entseelten Leib und er weist namentlich dem Haupt eine Ruhestätte an, welche das herrliche Antlitz mit seinem durch Schmerz erkämpften Frieden ganz zur Wirkung kommen läßt. Ueberaus rührend und zartfühlend ist es nun, wie zwischen dem liegenden Leichnam und der knieenden Mutter die Verbindung hergestellt ist: sie hat den einen Arm des Heilands erhoben und über den ihrigen gelegt; so leiblich und geistig verbunden, gleichsam verschlungen mit ihm verrichtet sie ihr Gebet. Ist aber dieser ruhige Gesichtsausdruck, dieser feste, ins Antlitz Jesu versenkte Blick Zeichen mangelnden oder schwachen Schmerzgefühls? war der Meister hier nicht fähig, den Grad des Affekts zu erreichen, den andere vor ihm erreicht haben? Mit diesem Verdacht würde man ihm sicher Unrecht thun. Was

er schildern will, ist wieder der durch die Festigkeit des Glaubens zur Ruhe bezwangene Schmerz; diese Mutter ist so ruhig und verharret in solchem durch keine Gefühlsausbrüche gestörten intensiven Beten beschwogen, weil sie auch angesichts des Leichnams noch glaubt, weil auch das Entsetzen des Todes sie nicht beirren kann im Glauben an ihren göttlichen Sohn. Auch mit diesem Bild ist also der Meister nicht hinter der früheren Kunst zurückgeblieben, er hat sie in Auffassung und Darstellung überholt.

Wer wohl dieser Meister sein mag? Es würde sich wahrlich lohnen, weitere Nachforschungen nach ihm anzustellen. Freunde der obigen herrlichen Pieta machen wir noch darauf aufmerksam, daß Bildhauer Stärk in Saulgau eine vorzügliche Kopie derselben für die Gottesackerkirche in Saulgau angefertigt hat. Von demselben oder von der Firma Stärk und Lengenfelder in Nürnberg können auch Gipsabdrücke des Meisterwerks bezogen werden. (Preis: mit Thonfarbe 21 M., reich mit Gold gefaßt 25 M.; Konsole dazu in Thonfarbe 9 M., gefaßt 12 M.; Größe der Ausführung: 0,52 m Höhe, 0,50 m Breite.)

#### Die Stuttgarter internationale Gemäldeausstellung im März und April 1891.

Der Initiative ihres Königs dankt die Residenzstadt Stuttgart eine nach Zeitdauer und Zahl der Bilder etwas beschränkte, nach der Qualität der Bilder respektable und instruktive Gemäldeausstellung, deren Besuch wir auch unsern Lesern empfehlen können. Freilich die religiöse Kunst ist nur sehr spärlich vertreten, weßwegen auch dieser Bericht sich kurz halten kann; aber es ist gute Gelegenheit gegeben, die neueren Strömungen in der Malerei kennen zu lernen und zwar mehr in ihrer Hochflut als in ihren schlammigen Niederschlägen und stagnirenden Altwassern. Die moderne Malerei zeigt sich hier in der That von ihren besseren und besten Seiten, und man kann bei ihren tüchtigen Leistungen verweilen, ohne, wie auf andern Ausstellungen zumeist, ganze Wagenladungen von Unbedeutendem und Mittelmäßigem in Kauf nehmen zu müssen. Eine sehr lobenswerte Tugend dieser Ausstellung, deren Lohn wohl vor allem der Kommission gebührt, ist dann auch ihre Wohlwollständigkeit im Großen und Ganzen, welche nur durch ganz wenige Stücke etwas in Frage gestellt wird. Wir beschränken uns auf wenige orientirende Hauptbemerkungen und charakterisiren dann kurz die religiösen Stücke.

Die Porträtmalerei ist außer durch

Lenbach's bekannte Kaiser- und Bismarck-Bilder mit der schneidigen Schärfe ihrer Auffassung und ihrem fast erschreckenden Realismus rühmlich vertreten durch die lebensgroßen Bildnisse unjurer Majestäten von Herrn v. Angeli und durch Huth's einers lebensgroßen Bild des Grafen von Urach und manche andere recht tüchtige Leistungen; diesem Gebiet kann noch zugerechnet werden die ägyptische Königstochter von Gabriel Max (Nr. 188) von wunderbarer Vollenbung. Die historische Malerei pflegen mit viel Fleiß und Geschick Vanutelli (Julius's Begräbnis in Verona Nr. 292) und Schwaiger (die letzten Tage der Wiedertäufer in Münster Nr. 262). Aus der großen Gruppe der Volks-, Genre- und sozialen Bilder verdienen besondere Beachtung Kustiges Heimkehr des Spielers (Nr. 245), Defregger's Treiberuppe (Nr. 71), Ehtler's Ruin einer Familie (Nr. 79). Der Schwerpunkt und Glanzpunkt der Ausstellung fällt aber ins Gebiet der Landschaftsmalerei, welche eine ganze Reihe von brillanten und hochbefriedigenden Leistungen aufzuweisen hat; wir führen der Kürze halber nur die folgenden Nummern an, die der besondern Beachtung der Besucher empfohlen seien: Nr. 54, 58, 67, 87, 116, 147, 172, 272. Manche dieser Bilder sind in der modernen Freilichttechnik gemalt und schöne Beweise dafür, daß die letztere in der That eine neue Errungenschaft der Malerei bedeutet, richtig verwendet Herrliches zu leisten vermag, die Palette des Malers mit einer ganzen neuen Farbengruppe und Farbenscala bereichert und dadurch die Fähigkeit künstlerischer Nachbildung der Natur gewaltig gesteigert hat.

Man macht auch auf dieser Ausstellung die beruhigende Wahrnehmung, daß die großen Excesse der Pleinairisten im Aufhören begriffen sind und einer vernünftigen Verwendung der neuen Mittel das Feld räumen müssen. Die Pleinairmalerei ist aus dem Zustand der Trunkenheit, in welcher sie, seines Sinnes mehr mächtig als des Blödsinns, brutal der Vernunft, der Idee und dem Ideal den Gehorsam kündigte und durch eine sonderbare Wahlverwandtschaft sich zum Häßlichen hingezogen fühlte und erstmals im Lauf der ganzen Kultur- und Kunstentwicklung einen förmlichen Kultus des Häßlichen in Scene setzte, wieder erwacht und hat sich zur Idee und zur Schönheit zurückbekehrt. In der Ausstellung begegnet man, was äußerst interessant ist, neben den schönen und erfreulichen Symptomen der Resipiscenz auch noch manchen pathologisch wichtigen Erscheinungen jenes Taumelzustandes. Als Hohepriester der Häßlichkeit gerirt sich noch Ehrnelt mit seinen vier Fischweibern (Nr. 130), die schwerlich jemand eine halbe Stunde betrachten könnte, ohne von Drecreiz besessen zu werden; auch Keller mit seinen zwei Proletariern (Nr. 145), von welchen der eine ein solches brutum ist, daß die daneben hängenden Bildschweine gegen ihn fast menschlich aussehn; ferner Ferrari mit seiner Wittve (Nr. 85) und seiner Männergestalt, endlich Janssen in seinem „Wochenblätchen“ (Nr. 121), welcher in den Gestalten des lebenden Alten und der zuhörenden Alten ohne Zweifel die versimpelnden Einflüsse der Zeitungspressen ad oculos demonstrieren

wollte. Doch man sieht jetzt diese Bilder mit Humor und lächelt über sie wie über weit hinter einem liegende Thorheiten der Jugend; diese Bewegung braucht nicht mehr bekämpft zu werden, sie ist abgethan, gerichtet und vernichtet durch die doch nie ganz zu erlöbende Vernünftigkeit und Schönheitsliebe in der Menschennatur. Seltsame Räthsel giebt uns wieder einmal Gabriel Max in seinen „Visionen“ (Nr. 187) auf: eine total abgeblühte Frauenzperson lehnt etwas schief gegen eine mit einem Teppich behangene Wand; ihr Auge ist bis auf einen kleinen Spalt geschlossen und demselben gegenüber schwebt in der Luft ein Kränzchen, also wohl der Brautkranz, von welchem sie träumt. Eine arme Person, aber zu helfen ist ihr nicht; sie kann wahrlich auch das männliche Geschlecht nicht anklagen, wenn sie ohne Bräutigam bleibt; aber gegen den Maler könnte sie Klage erheben, der in solcher Weise ihre Krankheit, die bereits ins Mark des Leibes und in den Grund der Seele hinabgefressen hat, an den Pranger stellt.

Nun zu den religiösen Bildern. Von Zimmermann's Christus consolator (Nr. 320) haben wir schon einmal gelegentlich einer Münchener Ausstellung gesprochen; viel guter Wille und treffliche Einzelzüge; aber der Trost, den dieser Heiland den Kranken spendet, ist doch recht kraftlos und machtlos, eben auch nichts als guter Wille. Schwereren Bedenken noch unterliegen Gebhardt's Ecce homo und Auferstandener mit Thomas (Nr. 97, 98); erstere Scene spielt im Halbdunkel; unter der Estrade tobt eine wahre Meute von Gassenpöbel; Pilatus ist psychologisch unrichtig als schmeichelnder Schwächling gezeichnet, Jesus ohne alle Würde; in der zweiten Scene trägt der Auferstandene fast schwarzes Kleid; Thomas wendet sich von Jesus ab und sinkt um in ganz unmotivirter Weise; die Gesichter sind von der Gasse. Wir begegnen ferner drei Madonnen; die eine von Dagnan-Bouveret (Nr. 342) mit dem im Mantel liegenden und durch den Mantel schimmernden Kind ist uns schon von früher bekannt; der Lichtschimmer vermag den derben Realismus der ganzen Gestalt nicht zu verklären; die zweite von Laurenti (Nr. 155) ist nichts anderes als eine Italienerin, die mit ihrem Kinde am Wege sich niedergesetzt hat; die dritte von Bouguereau (Nr. 339) ist als eigentliches Kirchenbild gedacht, sehr sorgsam gemalt, edel durchgebildet, aber etwas weichlich-sentimental; die Gesamtstimmung trotz der rosigten Engelleiber fast. In Friedt's Bild: die letzten Tage der hl. Jungfrau in Jerusalem (Nr. 301) kann man mit der Darstellung der sehnsüchtig nach oben blickenden Mutter Gottes und mit der Gesamtstimmung sehr zufrieden sein, was soll aber bei der hl. Jungfrau der am Boden kauernde jüdische Rabbi mit seinen Rollen? Eine ähnlich störende Gestalt ist in seiner andern herrlichen Komposition: die hl. Cecilia, auf der wir den Leichnam der hl. Martyrin auf der Tragbahre liegen sehen in einer an Maderno's Statue erinnernden Haltung; im Hintergrund ein überaus lieblicher Chor musizirender Engel; dem Leichnam gegenüber aber sitzt ein alter Mann mit bei allem Schmerz sehr gewöhnlichem Gesicht. Sehr bedeutend ist

Sirachs große Komposition: die Best in Rom (Nr. 115); durch die Reihen der Kranken hindurch, an vorzüglich gemalter antiker Architektur vorbei bewegt sich die Prozession der Bisher und Bisherinnen, meist jüngere weibliche Personen; die Schilderung ist sehr natürlich und ergreifend, ohne Uebertreibung und ohne theatralischen Aufputz. Auf letzteren sieht es hauptsächlich ab Villegad-Condoro in seinem Palmsonntag (Nr. 296), und auch Benlliure's Fest der Mutter Gottes (Nr. 24) mit trefflichen Einzelpartieen ist nicht ganz frei davon. Eine ganze Reihe von Darstellungen befaßt sich mit der Spendung der verschiedenen Sacramente, übrigens durchaus in würdiger und ernster Weise. Unter den kirchlichen Architekturbildern verdient Hofmeister's Kapelle aus der Klosterkirche zu Salem (Nr. 117) wegen ihrer trefflichen und liebevollen Durchführung besondere Beachtung. Endlich begegnen wir auch hier Uhde's heiliger Nacht wieder, über welche wir früher ausführlich gehandelt haben. Wir sehen zu unserer Freude, daß sie noch nicht verkauft ist, und rathen dem Meister, den Titel des Bildes zu ändern, damit es vielleicht doch noch verkäuflich wird; er nenne es: Bagabundenherberge, dann kann es wenigstens kein religiöses, höchstens noch ästhetisches Vergerniß geben; die Engelbuben haben sicher dagegen auch nichts einzuwenden. Ebenso würde Uhde's anderes Bild: die Jünger in Emaus, füglich „Abendessen im Bagno“ titulirt. Keine Beachtung verdient das Triptychon von van Hove (Nr. 118): Schwarzkunst, Rauberei, Scholastik, wegen des schon in dieser Zusammenstellung sich kundgebenden unsinnigen Inhalts und wegen der Durchführung; das Ganze ist gemalt des üppigen nackten Frauenleibs willen, der in der Mitte auf dem Tisch liegt und von Nichtern auf Begegnung untersucht wird; das Sujet ist so thöricht zusammengestellt, als wenn einer Philosophie, Bierbrauerei und Alchymie zusammenmalen wollte.

### Literatur.

Der gute Hirt in der altchristlichen Kunst. Von Dr. Hans Heinrich Bergner. Berlin, Speyer und Peters 1890. 45 S. Preis 1 M.

Mit manchen Positionen dieses Schriftchens kann man sich wohl einverstanden erklären. So vor allem mit dem Hauptresultat, wornach das christliche Bild des guten Hirten nicht durch Kopirung und Umtauschung des Hermes Kriophoros entstand, noch auch dem Bilderkreis des antiken Gräberschmucks entnommen, sondern aus der Parabel Lucas Kap. 15 und der Hirtenrede des Herrn, Joh. Kap. 10 (letztere will der Verfasser nicht ernstlich beiziehen), und aus der Natur von den christlichen Künstlern selbständig und frei geschaffen wurde. Die Beweisführung gegen Raoul-Rochette und seinen Hermes Kriophoros ist schlagend, noch mehr die gegen Hasenclever, welcher die andere These vertreten hatte, und gegen dessen leichtsinnige Behauptung, daß die Figur des

Hirten in der antiken Wandmalerei und im antiken Gräberschmuck durchaus gewöhnlich sei, während nur Ein sicheres Beispiel aus dem Nasonengrab aufgeführt werden kann. Für die wenigen Ausschlässe und guten Ausführungen muß aber der katholische Leser eine Menge von unanständigen Insulten in Kauf nehmen, mit welchen die katholischen Altertumsforscher durch das ganze Büchlein hindurch bedacht werden; gleich auf der ersten Seite steht das neueste protestantische Dogma angeschrieben, das seit einiger Zeit proklamirt wird, daß die katholische Kirche, den Appell vom Dogma an die Geschichte als Häresie betrachtend, von vorneherein ungeeignet sei, die Katakombenstudien vorurtheilfrei zu pflegen. Der Verfasser selbst redet Eingang's davon, daß das stille Thal frühchristlicher Kunstübung nun auch mit lautem Kampfschrei erfüllt worden sei; er macht es auch seinen Konfessionsgenossen zum Vorwurf, daß sie aus reinem Widerspruchsgelüste oft so weit über das Ziel hinausgeschossen haben. Anstatt aber das Seinige beizutragen, daß der häßliche Kampf eingestellt oder in anständiger und gesetzmäßiger Weise geführt würde, erwacht bei ihm selbst die wilde Kauflust, und er fährt roh auf Männer los, die in der Katakombenforschung sich mit Verdiensten bedeckt hatten, ehe noch die Protestanten auf diesem Gebiet überhaupt zu arbeiten angefangen. Selbst die Katakombenforschung konfessionell verheßt — das allein hatte noch gefehlt!

Wahrheit und Dichtung im Restner-Museum zu Hannover von Gustav Schönemark. Mit Abbildungen. Hannover, Manz. 1890. 26 S.

Das Restner-Museum in Hannover, seit 1889 eröffnet, hat vor kurzer Zeit eine große Bereicherung erfahren durch Einverleibung der Sammlung des Senators Eulemann, welche die Stadt von dessen Erben um 600 000 M. ankaufte. Der Verfasser erbringt den wohl nicht gerade willkommenen Beweis, daß manche Stücke, und zwar gerade solche, die aus dem 11.—13. Jahrhundert datirt worden waren, also wohl bei Bestimmung des Ankaufspreises ziemlich stark ins Gewicht fielen, Fälschungen seien; bei andern nimmt er Umdatirungen vor. Die in der Vorrede ausgesprochene Forderung, es solle in derartigen Sammlungen von erklärenden Zetteln neben den Objekten der ausgedehnteste Gebrauch gemacht werden, kann man nur aufs lebhafteste unterstützen.

Ankündigung. Das in Nr. 2 dieses Jahres besprochene Werk: Georg Humann, der Westbau des Münsters zu Essen, läßt der Herr Verfasser bei direkter Bestellung an seine Adresse (Architekt G. Humann, Essen) den Mitgliedern des Diözesan-Kunstvereins zum halben Preis von 2 M. ab. Möge von diesem dankenswerthen Anerbieten reichlich Gebrauch gemacht werden und das reich illustrierte Werk das Studium der Architektur fördern.



Physiologus, von jeher die buntesten Blüthen trieb, wäre er doch nicht dazu gekommen, die Thiere, so wie er that, zu Predigern der christlichen Glaubens- und Sittenlehre zu stempeln, hätte ihm nicht die hl. Schrift beider Testamente den Weg gebahnt. Wie viele Gegenstände aus allen drei Naturreichen hatte sie längst in den Dienst des Ueberfünftlichen gezogen, ehe noch irgend ein alter Naturkundiger eine Silbe geschrieben! Da begegnen uns als Hauptvertreter des Thierreichs: Kameel, Roß, Esel, Maulthier, Elephant, Ochs, Schaf, Widder, Ziege, Lamm, Hund, Schwein, Löwe, Leopard, Tiger, Panther, Bär, Wolf, Hyäne, Fuchs, Kage, Wildesel, Hirsch, Eber, Affe, Hase, Igel, Ratte, Maulwurf, Krokobil, Chamäleon, Taube, Turkeltaube, Schwalbe, Kranich, Rebhuhn, Hahn, Pfau, Sperling, Adler, Geier, Kabe, Strauß, Gule, Wiedehopf, Pelikan, Viper, Schlange, Basilisk, Wasserschlange, Drache, Heuschrecke, Fliege, Ameise, Spinne, Frosch, Walfisch (Leviathan), Nilpferd (Behemot), Waldochs (Oryx). Unter den Pflanzen zeichnen sich durch allegorischen Duft aus — außer gewissen Blumen wie Rose, Lilie, Veilchen u. s. w. — Ceder, Palme, Granatbaum, Feigenbaum, Rebe, Myrthe, Delbaum, Lanne, Bux, Fichte, Ulme, Cypresse, Schilfrohr. Das Reich der Mineralien spendet sein Kostbarstes für den geheimnißvollen Schmuck der Kleidung des Hohenpriesters: Karneol, Topas, Smaragd, Karfunkel, Saphir, Jaspis, Hyazinth, Achat, Amethyst, Chrysolith, Onyx und Beryll. Vgl. 2 Mos. 28, 17 ff. Es sind dies so ziemlich dieselben Edelsteine, welche die Apokalypse zum Bau des himmlischen Jerusalems verwendet. An die Perle dürfen wir nur erinnern, um so gleich die edelste Vergleichung in Erinnerung zu rufen.

Nun tritt freilich im Physiologus eine Reihe von Thieren auf, von denen die Bibel nichts weiß, und umgekehrt finden sich nicht alle die erwähnten im Physiologus wieder — die bei beiden gleich sind, haben wir deshalb durch gesperrten Druck kenntlich gemacht —, doch auch diese sind vielfach nur dem Namen nach gleich, dagegen der allegorischen Anwendung nach

doch nicht gleich, sie hauchen dann im Physiologus gleichsam einen stärkeren, schärfer bestimmten (wenn auch immer noch verwandten) Duft aus als in der Schrift. Folglich soll der Physiologus allerdings „nicht ein biblisches Thierbuch sein, d. h. nicht eine bloße Zusammenstellung naturgeschichtlicher Schilderungen der in der Bibel genannten Thiere mit allegorischer Auslegung“ (S. 45). Das hindert aber nicht, daß er in seiner Tendenz und Methode ganz auf der Grundlage der hl. Schrift steht, welche die Mutter des christlich-allegorisirenden Geistes ist und bleibt.

Von dieser Grundlage aus überschauten unsere Väter im Glauben die Thatfachen der Natur oder vielmehr die darüber herrschenden Anschauungen und wählten aus denselben diejenigen aus, welche sie geeignet fanden, in Unterordnung unter die naturgeschichtlichen Elemente der Schrift zur Erklärung und Einschärfung der göttlichen Wahrheiten zu dienen. „Die Jünger Christi (so schrieb vor bald 30 Jahren E. Hippéau) konnten wohl von der weltlichen Wissenschaft gewisse Einzelheiten borgen, aber nur insofern sich diese den in der Schrift gezogenen Grundlinien einfügen ließen. Sie entnahmen dieselben den Büchern der Heiden in dem Zustand, in welchem sie sich vorfanden, ohne sich strenge Rechenschaft zu geben über die Begriffe, aus denen sie sich zusammensetzten, oder erst ihre Herkunft zu prüfen und ihre That-sächlichkeit zu erweisen. Das Streben nach Vermehrung des Wissens war maßgebend gewesen für die Weisen Griechenlands und Roms; bei ihnen zog das Studium der Natur und die Förderung der schönen Künste ihre Hauptnahrung aus der aufrichtigen Liebe zu dem Wahren und Schönen, die ihren Werken das Gepräge gab. Aber für die Bekenner Christi war das einzige menschenwürdige Ziel die sittliche Verbesserung des Menschen. Welchen Werth konnten sie der menschlichen Wissenschaft zuerkennen, die sich an eine Welt des Stoffes klammert und in deren Erforschung ihre Unterhaltung sucht? Wenn sie die verschiedenen Erdwesen zeitweilig ihrer Aufmerksamkeit würdigten, so thaten sie dies nur, weil sie von dem Apostel gelernt, daß die Thiere die lebendigen Zeug-

nisse der Allmacht und Weisheit des Schöpfers sind.“ — „Für uns, so bemerkt schon der hl. Augustin zum 102. Psalm anlässlich der (auch in Physiologus vorkommenden) Erzählung vom Adler, der seine Schnabelspitze, wenn sie zu lang gewachsen, an einem Felsen abweht — für uns ist die Hauptsache, die innere Bedeutung einer Erscheinung zu erfassen und nicht ihre Aechtheit zu untersuchen.“ Dieser Hang, nicht das äußere Zeichen, sondern den innern Gehalt, nicht den Buchstaben, sondern den Geist aufzugreifen: dieser Hang, der (dem Morgenländer in Fleisch und Blut übergegangen) in der hl. Schrift so tiefe und weitverzweigte Wurzeln getrieben, den die hervorragendsten Lehrer der ersten christlichen Zeit in sich auf- und ihre Nachfolger von ihnen angenommen, er ist der Geist der mystischen Zoologie, Mineralogie und Botanik, er ist das Grundlegende in der symbolischen Weltanschauung des Christenthums. Dieser Geist war lange lebendig, ehe er die eingebilbete und doch so bildsamer Welt des Physiologus geschaffen: so hielt schon Klemens von Rom den Leugnern der Auferstehung des Fleisches unter anderen Beispielen aus der Natur das des Phönix (nur in der von Ovid und Plinius überlieferten Weise) entgegen (S. 46), und schon Melito von Sardes, welcher zu Mark Aurels Zeit lebte, glaubte in seinem „Schlüssel“ der christlichen Sinnbilderei gar alles Geistige versinnlichen, gar allem Sinnlichen eine geistige Bedeutung abgewinnen zu müssen. Dieser Geist trieb auch nach dem Physiologus bald in engerer, bald entfernterer Berührung mit ihm seine Blüten: die reichsten in jener fast unabsehbaren Reihe von Kommentaren zum biblischen Sechstagerwerk, welche in mystisch-allegorischer Weise die Größe des Schöpfers preisen und unter denen die gehaltvollsten die von St. Basilus und von Ambrosius sind. Zuletzt schlingt dieser Geist, indem er in alle Uebertriebenheiten Melitos zurückfällt, in den Bestiarien, Volucrarien, Lapidarien seine allegorischen Fäden so dicht, daß er am Ende sich selbst nicht mehr durchzuwinden vermag.

Es ist nicht dieser allegorische Geist überhaupt, dessen Spuren der Verfasser verfolgt, es ist nur die Geschichte eines

allegorischen Buches, aber er unterzieht sich dieser Aufgabe mit solchem Fleiß, daß man manchmal wirklich eine Geschichte der christlichen Allegorie im Allgemeinen vor sich zu haben meint. Auf's Eingehendste erforscht er die Fußstapfen des Physiologus und der ältern griechischen und lateinischen patristischen Literatur; er bespricht die verschiedenen Uebersetzungen ins Aethiopische, Armenische, mehrmals das Syrische, später ins Arabische. Weitere Kapitel handeln von der lateinischen Bearbeitung und ihren Schicksalen; von dem Einfluß des Physiologus auf die mittelgriechischen Thierbücher; auf die Naturgeschichte des Mittelalters; von den germanischen und romanischen Bearbeitungen des Physiologus, worauf dem Geruche seiner Salben nachgegangen wird, in der germanischen und romanischen Literatur des Mittelalters, in der christlichen Kunst und bis zu seinen letzten Auswüchsen, die sich noch in die Neuzeit hereinziehen. Der griechische Text selbst wird nach den besten Handschriften, hauptsächlich unter Zugrundlegung des Cod. Vind. Theol. 128 gegeben. So folgt unser Verfasser mit einer Liebe, die, wenn nöthig, sich durch das dichteste Dorngebüsch den Weg bahnt, dem Lauf des Flusses, dessen Erforschung er sich vorgesetzt, auch in seinen getrennten Armen und bis in die äußersten Verästelungen: nachdem er vorher all seine Quelladern erforscht, seine Biegungen und Windungen registriert und die geheimen und die offenen Zuflüsse, die seine Wasser beeinflussten, genau sondirt hat. Den vorhin genannten Kapiteln gehen nämlich jene voran, aus denen wir im ersten Theil unserer Besprechung schon manche Proben mitgetheilt und fruchtbaren Stoff für eigenes Nachdenken geschöpft haben: die Kapitel, worin der Inhalt der etwa 50 Physiologus-Abschnitte so gewürdigt wird, „daß zum Vorschein kommt, bis zu welchem Grade jede einzelne Thiergeschichte schon aus ältern Autoren nachgewiesen werden kann oder inwiefern die Darstellung des Physiologus häufig eine weitere Entwicklungsstufe derselben repräsentirt, die wir wenigstens aus der uns erhaltenen griechischen und römischen Literatur sonst nicht kennen“ (Einl. S. 5).

Aus diesen seinen inhaltsreichen Erörte-

rungen ist noch die Stelle nachzutragen, welche von angeblich gnostischen Vorstellungen im Physiologus handelt. Lauchert versichert, leider mehr fortiter in re als suaviter in modo, gegen Cardinal Pitra den Satz, daß wenn auch einzelne wenige Ausdrücke des Physiologus gnostisch gefärbt erscheinen, die Rechtgläubigkeit des Autors davon unberührt bleibe. Wir pflichten ihm hierin, was die Sache anlangt, bei, sind sogar noch weitherziger als er, indem wir nicht einmal in der von der Menschwerdung des Logos handelnden Stelle (vom Einhorn) etwas Häretisches finden können, welche lautet: „Nicht vermochten die englischen Mächte, Ihn (unter sich) festzuhalten, sondern er nahm seine Wohnung in dem Leib der wahrhaften immernährenden Jungfrau Maria, und das Wort ist Fleisch geworden“ u. s. w. Diese Stelle besagt doch objektiv betrachtet nichts anderes als das gewiß rechtgläubige: Er hat seine himmlische Herrlichkeit verlassen. Abgesehen hiervon bleibt aber als anrücklich nur noch ein Satz; er bezieht sich ebenfalls auf die Inkarnation: „Mit den Engeln ward Er Engel, mit den Thronen Thron, mit den Mächten Macht, mit den Menschen Mensch, bis Er herabstieg“ u. s. w. — ein Anklang mit gewissen gnostischen Nebewendungen aber bei einem sonst so richtig denkenden Schriftsteller sicher nicht mehr als ein Anklang! Solche Ausdrücke, die übrigens in biblischen ihre Veranlassung haben, schwirrten in der Luft schon ehe sie von den Vätern der Gnosis zu eigentlichen Irrlehren verdichtet wurden. Bemerkenswerth ist der scharfsinnige Schluß, den der Verfasser aus diesem Umstand für die Abfassungszeit zieht: „Wäre der Physiologus erst in der Zeit der Blüthe der Neonenysteme entstanden, so müßte man sich eher wundern, daß er nicht viel mehr Spuren von Ansteckung zeigte, während dabei trotzdem der Verfasser persönlich noch ein aufrichtiger Orthodoxer gewesen sein könnte. Es weist also alles darauf hin, daß die Entstehung des Buches vor 140 fällt, und es hindert wenigstens nichts, daß es nicht noch im ersten Viertel des 2. Jahrhunderts entstanden sein könnte, da ohnehin wenigstens schon bald nach Ablauf desselben die weitere Entfaltung der Gnosis beginnt“ (S. 65).

Im Unterschied von den übrigen immer zu einem mindestens relativen Abschluß gelangenden Erörterungen des gelehrten Verfassers fordern die wenigen interessanten Angaben über Kunstdarstellungen, aus und nach dem Physiologus, zu einer Vervollständigung auf, zu welcher übrigens der Verfasser selbst einladet: „Es wäre für einen Kunsthistoriker wohl immer noch eine dankbare Aufgabe, die mittelalterlichen Kunstdenkmäler einmal gründlich daraufhin zu untersuchen.“ „Während die christliche Thiersymbolik in der ältesten Zeit sich an die Symbole der hl. Schrift gehalten hatte, unter gestaltender Einwirkung antiker Bildwerke, werden im Mittelalter mit der zunehmenden Beliebtheit des Physiologus auch die biblischen Darstellungen seiner Symbole, in Stein gehauen an den Außenseiten oder im Innern der Kirchen; auf deren Glasfenstern; in Wandgemälden in Kirchen und Klöstern, oder auch an kirchlichen Geräthschaften, immer häufiger“ (S. 208). Ein ruhender Löwe mit erhöhtem Kopf und geöffneten Augen ist oft als Wächter des Heiligthums über den Portalen mittelalterlicher Kirchen aus dem 10.—13. Jahrhundert abgemeißelt. Ein Pelikaneß, über dem der Pelikan sich die Brust öffnet und das Blut auf die todtten Jungen fließen läßt, wurde gern als Symbol oben an Kreuzfixen angebracht. Das Bild des Phönix kommt schon in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts auf christlichen Sarkophagen vor und macht sich hier jedenfalls ungleich besser als der zwar antike, aber auch sehr antiquirte Fährmann Charon, ein Verlegenheitseinfall des Bildhauers Vegas auf Kaiser Friedrichs Grabmonument. Die Darstellung des Einhorns mittels Pinsel, Meißel und Nadel ist sehr häufig. Sirenen und Centauren, Sinnbilder der Versuchung, trifft man in vielen Kirchen und besonders an Chorgestühlen an: und Sünden finden sich als weibliche Wesen mit Thiersymbolen und anderen Zeichen dargestellt, die größtentheils dem Physiologus entnommen sind. Auch unseren Lesern sind gelegentlich Kunstdarstellungen aus dem Physiologus durch die Finger gegangen. So die schlafwachen Löwen als Eckfiguren am Hirsauer Bildersries. Ebenfalls selbst stieken wir auf die Dortas, bei unseren Vorfahren steingeiz

geheißenen Hörnern. An dem romanischen Taufstein in Freudenstadt entdeckten wir den Hirsch, der Schlangen frisst; das Einhorn, diesmal im Kampf mit dem Löwen, die Schlange, die zuerst den Kopf zu decken sucht; lauter Geschichten des Physiologus — den Panther nicht zu vergessen, von dem bis dahin gar keine Kunstanwendung bekannt war (S. 211). (Vgl. Archiv 1889 S. 4 ff.) Vielleicht ist auch jenes fragliche Dreiblatt, das dem Zusammenhang nach nicht anders denn als schlangentreibendes Mittel aufgefaßt werden kann, auf den Baum Peridexion oder seine Vorläuferin, die Esche, zurückzuführen? Von dem jedenfalls seltenen Vogel Charabrius, von welchem Lauchert kein Beispiel anführt, findet sich eine Darstellung in dem Bestiarium Wilhelms von der Normandie aus dem 13. Jahrhundert (abgebildet in Corblet, Revue 1861 S. 157) und zwar sitzt er dort auf dem Kreuzesbalken dicht über dem Haupte des Erlösers und schaut die Herzutretenden an — er der Vogel, dessen Anblick die Kranken heilt: welch eine packende Darstellung des Heilswerks der Erlösung! — Wenn es einem unserer Leser gelänge, einen Fuchs, der wohl kaum, oder einen Elephanten, der jedenfalls selten in die altdeutsche Kunst Eingang gefunden, aufzuspüren, so hätte er einen seltenen Fang gemacht. Aber auch von Thierbildern, deren Vorkommen schon nachgewiesen, sind weitere Beispiele stets willkommen. Nur aus der vergleichenden Nebeneinanderstellung vieler Fälle können sichere Handhaben zu einer objektiven Behandlung des Gegenstandes gewonnen werden. Aus der Fülle kommt die Klarheit, in der Tiefe liegt die Wahrheit. Auch ist ja bei einem sich vorfindenden Thierbild, wenn schon, was nicht immer leicht, seine Identität festgestellt ist, erst zu prüfen, ob es nicht eine bloße Pterat; ob es wirklich in einem geistigen Sinne zu deuten; und sodann ob dieser Sinn hier der einfache der Schrift oder der zusammengesetzte des Physiologus sei, welche beiden Sinne sich oft unterscheiden wie die einfache Blume von der gefüllten.

Wir stellen deshalb an unsere Freunde das Ansuchen, nach dergleichen verdächtigen Urthieren zu fahnden und sie im Betretungsfalle an das Bestiarium der Redak-

tion einzuliefern. Eine Betrachtung der mittelalterlichen Kunstdarstellungen im Lichte des Physiologus und umgekehrt wird sicher ihre Früchte tragen. Das vorliegende Buch ist vorzüglich geeignet, zu solcher Betrachtung anzuregen und sie zu fördern. Wer es durchgelesen, der schaut das Mittelalter mit verständnisvolleren Augen an; seine kurz vorher noch so fremdartigen Gebilde steigen ihm von den Sockeln und nahen sich ihm wie alte Bekannte — obwohl dieses Buch mit Bildwerken sich fast gar nicht befaßt: und — merkwürdig! — obwohl es seine ausgebreitete Gelehrsamkeit an einen alten Alexandriner wendet — verschwendet, hätte man noch vor 20 Jahren gesagt, als noch das Studium des Alterthums mit Ausnahme des klassischen für nicht standesgemäß galt —, gibt es uns doch (wie wir gesehen) eine überraschende Kenntniß von gewissen Anschauungen und Ideen, die im Mittelalter allenthalben herrschten, und läßt uns trinken an den unverfälschten Quellen unseres eigenen Volksthum. Darin besteht der eigentliche Reiz dieses Buches und sein Werth für Jedermann!

### Eine Pieta aus der St. Jakobs-Kirche in Nürnberg.

Vielleicht die künstlerisch vollendetste Pieta, welche das Mittelalter geschaffen, befindet sich in Nürnberg in der St. Jakobskirche und ist auf einer Konsole an derselben Wand angebracht, an welcher eine Weit Stoß zuzutheilende große Pieta ihre Aufstellung gefunden hat. Wir geben von der nur 1,04 m hohen, 1 m breiten Skulptur eine kleine Nachbildung.

Bode in der neuesten Geschichte der deutschen Plastik (Berlin, Grote S. 128) stellt dieser Skulptur gegenüber die überall bekannte und viel nachgebildete schmerzhaft Mutter unter dem Kreuz im germanischen Museum zu Nürnberg. Er weist auf die unverkennbare Verwandtschaft beider hin, was Gesicht und Gewandung, wie Vorzüglichkeit der Ausführung anlangt, und theilt beide einem und demselben Meister zu. Wir vermögen denselben aber nicht mit Namen zu nennen. Jedenfalls ist es nicht Weit Stoß; wenn je einer seiner Schüler, so jedenfalls ein

# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

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

Mr. 5.

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

1891.

## Phantastische, scherz- und boshafte Gebilde mittelalterlicher Kunst.

Von Stadtpfarrer Eugen Keppler in Freudenstadt.

(Fortsetzung.)

Nichts geht über die schöpferische Einbildungskraft jener mittelalterlichen Meister. Sie ist fruchtbar wie die Natur da wo sie im fröhlichsten Spiel in Hervorbringung der mannigfaltigsten Formen sich ergötzt. Vom schweren Sakristeihschrank bis zum duftigen Sakramentshäuschen, vom feinsten Kirchengefäß bis zum gewöhnlichsten Hausgeräth gibt es nichts, was sie nicht in den Kreis ihrer Bildungen zöge; und doch arten diese nie in leere Spielerei aus; dazu sind sie zu zielbewußt und zu zweckbestimmt. Wie trefflich sind z. B. schon im frühromanischen Stil Löwentagen als Leuchterfüße verwendet! Kann etwas praktischer und malerischer zugleich sein als die grotesken Thierköpfe an den Thüren? Ein besonders merkwürdiges Beispiel der Art, gibt Viollet-Le-Duc, Dict. de l'Arch. 1. Bd. S. 23. Es ist ein Tiger- oder Löwenkopf aus Holz geschnitzt an einem Thürflügel der Kathedrale zu Puy-en-Velay. Derselbe war roth und grün bemalt und seine Zunge, an einer Achse hängend, bewegte sich, wenn man öffnete. Wie phantastisch-lebendig und doch realistisch wahr sind sodann ganze Gefäße Thierleibern nachgebildet! Im vorbenannten Werk ist ein Aquamanile zu sehen, das, wie es im 12. 13. und 14. Jahrhundert häufig der Fall gewesen zu sein scheint, die Gestalt eines Pferdes nachahmt. Am Kopfe des Thieres ist die Oeffnung zum Eingießen angebracht, an der Brust der Hähnen. Ein Drache, der auf dem Pferderücken sitzt, dient als Handhabe. Welch anmuthig bewegtes Leben von allerlei Ranken und phantastischen Gestalten webt sodann in den Randzeichnun-

gen mittelalterlicher Handschriften durch fünf Jahrhunderte hindurch! In der ersten Zeit sind es namentlich mißgestaltete Ungeheuer, die da ihr Wesen treiben, insbesondere Drachenleiber, oft in den abenteuerlichsten Verschlingungen. Allmählig aber werden die Motive zahlreicher und im 15. Jahrhundert sind sie sehr mannigfach. Die Ungeheuer sind noch immer beliebt, aber sie zeigen mehr Schwung, mehr Feinheit in Zeichnung und Bewegung.

Gibt es nun insoweit Vorgänge, wenn auch nicht gerade Vorbilder, schon im klassischen Alterthum — denn auch die griechisch-römische Kunst verstand sehr wohl, Thier- und Menschengestalten ornamental zu verwerthen und auch den Wandverzierungen von Pompeji ist phantastisches Leben nicht abzuspreehen —, so lassen doch die Werke unserer mittelalterlichen Bildhauer an Reichthum der Erfindung alles je Dagewesene weit hinter sich zurück. Betrachten wir z. B. die kleinen Wunder des Ulmer Chorgestühls: ich meine die wunderfeinen Rücken an den seitlichen Sitzlehnen und die herrlichen Misericordien unter den Sitzbrettern. Jene zeigen Pflanzenmotive, Köpfe, Thiergestalten in den seltsamsten Verdrrehungen und gebückte Menschenlein mit possirlichen Gesichtern; diese sind „die allerköstlichsten Juwelen bildnerischer Kleinkunst: Ornamente, mehr noch Figürchen in den verwegesten Stellungen, gekrümmt wie Träger schwerer Last und zugleich höhnisch die Zunge herausstreckend oder wie singend das Maul aufreißend; unter Ernstem, Schönen auch Fragen aller Art, menschliche und thierische, Affen, Vögel u. dergl.“ (Pfleiderer, D. Ulmer Münster, S. 57). Vertiefen wir uns in die geistvolle Art, in der sie — jedes Stück wieder anders — ihrer Bestimmung gerecht werden, den Klerikern (die einen den sitzenden, die andern den stehenden) eine

Stütze zu bieten, und wir werden uns überzeugen, daß die Aufgabe, eine praktische, ja prosaische Zweckbestimmung künstlerisch zu verklären, nie mit solchem Aufwand von Phantasie, technischer Virtuosität und feinem Gefühl gelöst worden ist. — Oder wollen wir unser Augenmerk lieber auf das bedeutendste Steinbildwerk desselben Münsters, auf das berühmte Sakramentshäuschen richten (vgl. ebend. S. 49), so wird uns ein Wald von Wimpergen, Baldachinen, Ornamenten und Figuren bezaubern: ein Wald der übrigens trotz seiner unerlöschlichen Fülle nicht sinnbetäubend wirkt, sondern durch einen wahrhaft wunderbaren Zusammenklang aller Einzelheiten mit dem Gliederbau Geist und Auge befriedigt. Insbesondere sind alle die meisterhaften Figuren bis zu den köstlichen Bettlergestalten, Waldmenschen, Affen und wilden Thieren in den Hohltehlen der Geländerbrüstungen „nicht etwa planlos ausgestreut, wie wenn der Zufall sie zusammengewürfelt, sondern — es ist ein Görres'scher Satz, der uns hier am Platze scheint — das ist eben die Krone des ganzen Werkes, daß sie, nach denselben organischen Gesehen, durch die es sich gestaltet hat, in ihm ausgeheilt, als die innewohnende Begeistigung seinen verschiedenen Gliedern sich einfügen“.

Aber mannigfaltiger (wenn auch verhältnismäßig nicht reicher), machtvoller, kühner als in all diesen Kleinbauten — Sakramentshäuschen, Chorstützen, Lettern — erglänzt die schöpferische Einbildungskraft in der Ausstaffirung mittelalterlicher Prachtkirchen. Die romanische Kunst zeigte sich erfindungsreich in den verschiedensten figürlichen Einlagen ins Ornament; in den Friesen, die ganz aus kleinen in einander geschlungenen, auch sich verschlingenden Thieren bestehen; in jenen Ungeheuern von fabelhafter Häßlichkeit und den Zwittergeschöpfen von unbeschreiblicher Zusammenziehung, wie sie die Kapitelle bevölkern oder die Säulenbasen umlagern u. dgl. Mit dem Sinken des romanischen Stils hörte dieses Thierspiel ganz auf, aber nur, um nach einigen Jahren herrlicher wieder zu erstehen. Von dem wunderbaren Erblühen der Gothik im Jahre 1210 an nistet sich in der Außendeforation der Kirchen alles ein, was da krecht

und fleucht: neben der anmuthigsten Flora eine ganz eigenartige, nie gesehene Fauna. Unter den Aufsätzen der Fialen windet es sich; an den Kanten der Strebepfeiler klammerte es sich, manchmal krampfhaft, an; von den Galerien strebt es wie Häupter gefesselter (oder vom Gotteshaus ausfahrender?) Dämonen in langen Reihen frei in die Luft; auf den Geländerbrüstungen sitzt es in Form von seltsamen, drapirten, behaubten Vögeln; ja es kommen Fälle vor, wie z. B. an der Kathedrale von Laon, daß es wie riesige Ochsen gestalten, die sich verstiegen, fürwähig von den höchsten Zinnen sich hinausbeugt, wie um unter den Vorübergehenden Jhresgleichen zu erspähen. Es ist eine ganze, eigenartige Zoologie, deren Einzelercheinungen in Gattungen eingetheilt werden könnten. Jedes Land besitzt seine besonderen Typen, die sich an den gleichzeitigen Bauten finden. Theils sind sie der lokalen Fauna oder auch, wie Löwen, Panther, Bären, den Thiergärten reicher Herren entlehnt; theils gehören sie ins Fabelreich, das die Thierbücher von damals so eingehend schildern, wie z. B. Greif, Caladrius, Harpie, Sirene, Basilisk, Phönix, Drache, Salamander. Vgl. Viollet-Le-Duc 8. Bd. S. 244. Ja die Höhen unserer Münster sind selbst steinerne Bestiarien, in welchen nicht allein die wirklichen Wesen, sondern auch die bedingt wirklichen vertreten sind; sie sind, sagt Viollet-Le-Duc, „ein eigentlicher Kosmos, eine Enzyklopädie, welche die ganze Schöpfung in sich begreift nicht bloß in ihrer sinnlichen Erscheinungsform, sondern auch in ihrem geistigen Prinzip.“

Ich sagte mit Fleiß: die bedingt wirklichen Wesen und nicht die unmöglichen, denn auch diejenigen unter ihnen, denen kein wirkliches Lebewesen zu Modell gestanden, sind von einem Meister modellirt, der die Natur in ihren Tiefen belauscht hat; und so wohl gefügt und wahr gegeben sind die Gliedmaßen dieser Scheinwesen, und so viel Leben, so viel Anmuth spricht aus den scheinbar mit ein paar schöpferischen Schlägen aus dem Stein geschlagenen Gestalten, daß, wären sie auch noch so mißgeborene Ungeheuer, sie uns dennoch die Ueberzeugung abnötigen: gäbe es dergleichen — so müßten

sie ausfehen. Kurz, wie diese Steinmeger die fruchtbarste, kühnste Phantasie ins Reich der Natur hineinragen, so tragen sie auf der andern Seite die Natur in die jenseits des Wirklichen liegenden Räume der Phantasie hinüber. Kein größeres Vergnügen für einen Romantiker, als in dieser Zauberwelt herumzusteigen und der steinernen Menagerie einen Besuch zu machen, „unter Larven die einzig fühlende Brust“. Die Schauer des Davidschen „auf Schlangen und Basilisken wirfst du wandeln und den Fuß setzen auf Löwen und Drachen“ werden einem da fühlbar! Schaut man dann wieder von unten hinauf und sucht sich über die Gesammtwirkung dieser zahllosen Gebilde klar zu werden, so kann man Schritt für Schritt nachrechnen und nachfühlen, wie sehr gerade sie zur Vergeistigung und Verklärung des Riesenbaues beitragen. Es ist, wie wenn von ihrem überschäumenden Leben sich den starren Massen etwas mittheile und dazu giebt noch ein zweites Leben, das in ihnen ist, das der Poesie, den Duft des Außerordentlichen und Wunderbaren über das gewaltige Ganze. Schon die romanischen Kirchen würden durch Entfernung ihres Bildwerks in ihrer Wirkung sehr geschädigt, denn „die starren architektonischen Formen wirken doppelt neben den vielgebrochenen organischen Linien auch noch so derber Thier- und Menschenleiber“, sagt mit Recht ein Beschreiber der Gmünder St. Johanneskirche. Die gothischen Steingebirge vollends würden ohne diese leichteren Zuthaten uns gar erdrücken.

Der tiefere Grund aber, warum dieser phantastische Schmuck für die Gesamtwirkung unserer gothischen Kirchen so wichtig, liegt in seinem innigen Verwachsensein mit den schwereren Bauformen, in der Nothwendigkeit, mit der er aus diesen herauswächst, in der Treue, womit er als dienendes Glied überall an das Ganze sich anschmiegt. Nirgends, sagt Viollet-Le-Duc sehr lehrreich, verräth sich eines Künstlers Gedankenarmuth deutlicher als in der grund- und zwecklosen Anbringung der Zierat. Das Stein- und Holzschnitzwerk ist oft nur Nothbehelf, um die Lücken im Aufbau und den Mangel schöner Verhältnisse zu verdecken. — Gewissenhaft wie die Meister der Blüthezeit waren, be-

handelten sie auch das Zierwerk wie irgend einen andern wesentlichen Bauteil. Die Zierat war ihnen niemals ein Mantel, um die Dürftigkeit und Fehlerhaftigkeit des Werkes zu verkleiden. Da sie sich klar darüber waren, was sie aussprechen wollten und da sie immer etwas auszusprechen hatten, brauchten sie nie nach Klosteln und Gemeinplätzen zu greifen. Oft ist das Ornament mit dem architektonischen Gliederbau so verwachsen, daß man nicht weiß, wo die Arbeit des Steinmegers aufhört und wo die des Bildhauers anhebt. Bildner und Steinhauer gingen so Hand in Hand, daß man keine Grenzlinie zwischen ihrem beiderseitigen Schaffen ziehen kann. Die ornamentalen Zuthaten wurden alle auf ebener Erde vollendet und nicht erst am Körper des Baues. Folglich mußte der Meister die Wirkung jedes Stückes am Anbringungsort schon längst vor der Anbringung genau berechnet haben. Dies Verfahren hatte das Gute, daß es eine anziehende Vielseitigkeit in der Manier hervorbrachte; daß es die sorgfältigste Ausarbeitung ermöglichte, da der Steinmeger seinen Quader nach Belieben drehen konnte; daß es die schreckliche Eintönigkeit der wie mit der Maschine ausgeschnittenen Zieraten heutiger Fassaden nicht aufkommen ließ. Jedem Arbeiter mußte daran liegen, daß sein Stück schöner gearbeitet war als die andern: und wirklich lassen sich an vollendeten Werken der Gothik immer einzelne Theile eines Frieses, eines Gesimses, einzelne Kapitelle herausgreifen, die durch besonders preiswürdige Ausführung vor den übrigen hervortragen. Am Bau selbst durchschneidet nie eine Fuge oder Schicht ungeachtet das Ornament; das war unmöglich, weil jeder Stein vollendet war vor seiner Einfügung. Nichts ist befriedigender als dieses vollkommene Zueinandergreifen zwischen dem Zierwerk und den festen Theilen des Baues; nichts macht mehr den Eindruck eines gereiften, wohlbedachten Kunstwerkes. Sieht man z. B., wie die Kanten der Strebepfeiler an der Westfassade von Notre-Dame gegliedert sind: wie die großen Gworsprünge, die Thierbilder des Kranzgesimses und des figurengekrönten Geländers darüber sich mit der Architektur vermählen und eine fühne Umrißlinie werfen, dann möchte man

sich fragen, ob je die Kunst der großen Monumentaldekoration höher gestiegen, ob je Bau- und Bildhauerkunst eine engere Verbindung eingegangen zum bestimmten Zweck, und zwar zum vorbestimmten: Denn diese Riesenquader wurden auf dem Platz ganz fertig gestellt, ehe sie an ihren Ort (etwa 40 m über dem Boden) kamen. Angesichts solcher Leistungen müssen wir uns wie armselige Stümper vorkommen, die ihr Bauwesen auf gut Glück aufführen und erst nachher einen Schwarm Bildhauer hinausschicken, um ihnen den nöthigen Schmuck beizubringen, Bildhauer, die dann die Arbeit wieder umändern, hier ein Band, dort eine Gruppe hinzufügen, oder auch eine unterdrücken, um sie durch Ornamente zu ersetzen, wie sie seit zwei Jahrhunderten in allen Musterbüchern gedruckt vorliegen“ (Dict. de l'Arch. 8. Bd. S. 224 f.). (Fortf. folgt.)

### Neue Beiträge zur Frage der Caselform.

(Fortsetzung.)

Von Nr. 68 an werden die einzelnen von den Freunden der gotthischen Caselform vorgebrachten Gründe zu Gunsten von deren Wiedereinführung gewürdigt. Eine Hauptargumentation derselben laute so: unter den verschiedenen Formen des Maßgewandes verdiene sicher jene den Vorzug, welche durch ihr Alter und ihren fast apostolischen Ursprung empfohlen werde; nun sei aber die einzige Form, die dieses Vorzugs sich rühmen könne, die Glockenform, folglich sei die gotthische Casel wieder einzuführen. Nicht der Referent bilde diesen Syllogismus, sondern er liege im Schreiben des Bischofs, freilich verhüllt durch gewundene und die Worte häufende Erörterungen. Offenbar könnte doch das Gewicht des Obersatzes bloß der Glockenform zu gute kommen, nicht der gotthischen; aber der Obersatz sei nicht einmal richtig (Nr. 71 bis 74), denn das Alter sei im Liturgischen keineswegs unbedingt maßgebend. Sage man aber, bloß aus Bequemlichkeit sei im 16. Jahrhundert die Caselform reduziert worden, so sei zu erwidern, daß nicht jedes Streben nach einer bequemeren Form, welche den Vollzug des Ritus erleichtere,

schon tabelnswerthe und weichliche Bequemlichkeit genannt werden könne (Nr. 75—80).

Der zweite Grund sei mystischer Art. Das Maßgewand habe die Liebe zu sinnbilden, sei aber zu solchem Sinnbild nur geeignet unter der Voraussetzung einer breiten und weiten Form. Allerdings habe die Kirche der Casel diese mystische Bedeutung, doch nicht ausschließlich diese, zugetheilt; diese Bedeutung hänge aber nicht bloß an der Form oder an den Maßen des Gewandes und gehe mit der Reduktion desselben keineswegs nothwendig verloren (Nr. 81—93).

Das dritte Argument sei ein ästhetisches. Die moderne Casel entbehre aller Schönheit, die gotthische entspreche den künstlerischen Anforderungen. Dieses Argument könne, als ästhetisches, in der Frage nur von geringem Belang sein. Es treffe übrigens nach den Ausführungen des Bischofs nur die Maßgewandform, die wirklich neu, das Auge beleidigend sei und welche nemo sanae mentis zugelassen werde. Von dieser Form aber gleich auf die gotthische zu kommen, sei nur durch einen allzu kühnen Sprung möglich. Auch die römische Form habe auf wahren Kunstwerken ihre Darstellung gefunden. Es seien gewiß keine unveränderlichen ästhetischen Prinzipien, auf Grund deren gerade die gotthische Form als allein schön bezeichnet werden könnte; zu anderer Zeit könne eine andere Form schön und schöner gefunden werden. So sei ja auch der gotthische Stil zu seiner Zeit hochgerühmt gewesen, aber seit Brunelleschi, Alberti, Bramante und andere die Architektur fast zu neuem Leben gerufen haben, sei der gotthische Stil verlassen worden und ein anderer aufgetreten, den man den römischen nenne. „Es hatte,“ fährt der Referent Nr. 103 wörtlich fort, „jener Stil seine Schönheit und er war dem Geschmack jener Zeit gemäß, und gewiß wollen wir auch jene Künstler nicht tabeln, welche dieser Art der Architektur sich widmend, in neuer Zeit auch in Rom eine Kirche zu Ehren des hl. Alphons von Liguori auf dem Esquilinischen Hügel erbauten, oder anderes, was diesem Stil nahesteht, nach denselben Stilmormen restauriren. Aber wenn etwa Künstler, allzusehr fortgerissen durch den Geist dieser Architektur,



nun mit allen Kräften die Forderung durchsetzen wollten, daß man den römischen Stil verlassen und allgemein den gothischen wieder einführen solle, so glauben wir sicher, daß sie nur jene wenigen Anhänger gewinnen würden, die in derselben Vorliebe befangen, ebenfalls nichts billigen und nichts für schön halten, als was gothische Art hat, so daß selbst die herrliche vatikanische Basilika und Raphaels Gemälde ihnen nicht gefallen, weil sie nicht gothisch sind.“ Schönheit und Würde der priesterlichen Erscheinung lasse sich auch bei der heutigen Form der Casula erreichen. Selbst wenn durch die heutige Form das Messgewand wirklich zum Skapulier reduziert wäre, könnte es nicht ohne weiteres als unschön bezeichnet werden, sei doch das Skapulier des Ordensmannes auch nichts Unschönes (Nr. 108). Der kirchliche Sinn jener Vereine, Zeitschriften und Schriften, welche in Frankreich und Deutschland für die gothische Casel wirken, sei zu loben, aber sie seien nicht freizusprechen von Einseitigkeit und Exklusivität, und man müsse sie wieder erinnern an gewisse Dekrete und Verordnungen der Kongregation, welche für die Praxis Norm bleiben müssen und deren Beachtung sie sich angelegen sein lassen mögen (Nr. 111, 112).

Den Beschluß macht ein irenischer Grund. Man sage, die Wiederherstellung jener Caselform, welche im Mittelalter üblich gewesen sei, würde einige Aussicht bieten, daß Häretiker und Schismatiker in den Schooß der katholischen Kirche zurückkehren. »Suavissimam sane spem! sed heu quam infirmo fulcitur fundamento!« Daß die Caselform Konversionen bewirken könne, credat Iudaeus Apella! Bei der weiteren Ausführung jenes Grundes müsse man fast zweifeln, ob er im Ernst oder im Scherz gemeint sei. Der Referent nimmt das in der That lächerliche Argument wirklich ernster, als es dasselbe verdient und widmet ihm eine sehr ausführliche Refutation (Nr. 112—124). Derartige Neuerungen würden vielmehr eine sehr große Gefahr mit sich führen, daß neue Spaltungen entstehen, wie thatsächlich jene Bestrebungen bereits Opposition und Widerspruch hervorgerufen haben. Der Bischof mache aufmerksam darauf, daß in Deutschland noch sechs alte Caseln er-

halten seien, von welchen einige auch noch in Gebrauch stehen und folgere hieraus, daß die Form in Deutschland nie ganz in Abgang und dem Volk nie ganz aus dem Aug gekommen sei, weshalb die Wiedereinführung keine Schwierigkeit habe. Darauf sei zu erwidern, jene wenigen Ausnahmen ändern nichts an der Thatsache, daß allgemein eine andere Form im Gebrauch sei (Nr. 125 bis 127).

Die vier Argumente, bemerkt der Referent zum Schlusse, haben eine ausführliche Behandlung erfordert, denn es sei unglaublich, wie sehr durch dieselben sich manche zu Gunsten der gothischen Casel beeinflussen lassen. Das habe Referent auf seiner Reise durch Deutschland zur Genüge erfahren, Doch scheine ihm, daß nach Abzug all' derer, welche blindlings und urtheilslos der neuen Bewegung sich anschließen, oder welche in einfachem Gehorsam sich höheren Weisungen fügen, oder welchen lediglich der Name der gothischen Casel gefalle, ohne daß sie den Unterschied beider Formen durchschauen, die Liebe und das heiße Verlangen nach der gothischen Casel sich eigentlich auf den kleinen Kreis von Alterthumsfreunden oder von parteiischen Gönnern dieser Casel einschränke. Im Unterschied von anderen Eingaben, fehle es in der des Bischofs von Münster an bestimmt formulirten Fragepunkten, deren Entscheidung von der Kongregation erbeten werde; der Bischof begnüge sich, pro aris et focis die gothische Casel zu vertheidigen. Referent halte es daher für seine Obliegenheit, die ganze Kontroverse in distinkte Fragen zusammenzufassen. Diese Fragen müssen zunächst sich beziehen auf die dreierlei Formen des Messgewandes, um welche die ganze Untersuchung sich dreht: die gothische, die Baszeigen- und die römische Form. Referent glaube aber nicht mit Stillschweigen übergehen zu sollen die Form der bischöflichen Mitra, weil die Eingabe aus Münster davon zwar nicht rede, aber die Abbildung einer ebenfalls ungewöhnlichen und gothischen Form der Mitra bringe, und weil jüngst ein Bischof eine solche Mitra nach Rom gebracht und daselbst benützt habe. Doch sehe er von eigener Fragestellung betreffs der Mitra ab, da der Gebrauch derselben mit dem

Gebrauch der gothischen Casel stehe und falle (Nr. 133).

Die vom Referenten aufgestellten Fragepunkte sind nun folgende:

1) Ob es in der Vollmacht eines Bischofs gelegen sei, in seiner Diözese ohne Befragung des hl. Stuhles eine längst in Abgang gekommene Form des Messgewandes einzuführen ohne Rücksicht auf die Form der römischen Kirche?

2) Ob die sog. gothische Form zu toleriren oder vielmehr zu verbieten sei?

3) Was von der Form des Messgewandes zu sagen sei, welche man Vahgeige nenne?

4) Was betreffs der Form des Gavantus oder der römischen zu sagen und zu bestimmen sei, von welcher der Bischof von Münster sagte, sie sei durch kein positives Gesetz oder Dekret eingeführt.

Der Referent proponirt folgende Entscheidungen. Ad 1: Negative. Ad 2: Negative ad primam, affirmative ad secundam partem; nach Beratung des Papstes soll ein Rundschreiben alle Bischöfe anweisen, die gothischen Caseln in ihren Diözesen abzuschaffen und dafür zu sorgen, daß fernerhin keine neuen Formen eingeführt werden. Ad 3: wie ad 2. Ad 4: es soll ausgesprochen werden nach Beratung des Papstes, daß die römische Casel unbedingt als allgemeine Regel zu gelten habe; die Bischöfe sollen angewiesen werden, dafür zu sorgen, daß künftig alle neuen Messgewänder nach Maß und Form des römischen gefertigt werden; vorhandene, welche nur eine kleine Abweichung von der letzteren zeigen, können vollends verbraucht werden; sei die Verschiedenheit bedeutend, so müsse die Form nach der römischen geändert werden.

Dies die Vorschläge des Referenten. Sie wurden in der Kongregation, oder vielleicht vom Papst nicht adoptirt. Vielmehr erließ nun im August 1863 jenes Schreiben an die Bischöfe, welches wir früher („Archiv“ 1888 S. 13) mitgetheilt und besprochen haben. Dasselbe hat einen weit milderen Tenor, als die oben proponirten Resolutionen und als das ganze Referat von Corazza. Weder die Vahgeige noch die gothische Casel wurde, wie der Referent nahegelegt hatte, verboten,

noch auch ein striktes Gebot ausgesprochen, überall die Form der römischen Casel zu adoptiren. Wenn jenes Rundschreiben Bedenken gegen die gothische Casel verrät, so wird uns das aus dem Vortrag des Referenten wohl begreiflich. Wenn trotzdem ein Verbot nicht erfolgte, so erkennen wir daraus die Weitherzigkeit Roms in rebus liturgicis secundariis, welche Thalhofer in seiner Liturgik (I. 858) mit Recht betont. Die Kongregation und der Papst theilten offenbar die in der That selbst für jene, liturgisch etwas erregte Zeit übertriebenen Befürchtungen des Referenten nicht, als könnten aus der Zulassung der gothischen Form oder zweier verschiedener Formen Aergernisse im christlichen Volk, Neigungen zu Neuerungen, Gefahren der Spaltung und des Abfalls von der Einheit des Ritus erzeugt werden, — theilten sie jedenfalls nicht im gleichen Grade, wie der Wortlaut des Dekrets zeigt. Indem wir im übrigen auf die in den Hauptpunkten auch jetzt noch zutreffende Auffassung des Dekrets („Archiv“ 1888 S. 21 ff.) zurückverweisen, merken wir nur noch an, daß auf der vatikanischen Ausstellung auch Messgewänder des gothischen Schnittes zu sehen waren und weit entfernt, Aergerniß zu verursachen, vielmehr die Bewunderung der kunstsinigen Römer und Italiener fanden. Wie mir von schätzenswerther, durchaus zuverlässiger Seite aus Rom mitgetheilt wird, hat die Ausstellungskommission der Kirche des Campo santo eine gothische Casel zum Geschenk zugewiesen; dieselbe Kirche empfing vom Paramentenverein in München eine Casel nebst Dalmatiken, für welche das Muster von den Gemälden Fiesole's in der Kapelle Nikolaus' V. im Vatikan abgenommen wurde. Ein Verbot, so urtheilt auch unser römischer Gewährsmann, gegen die gothische Casel ist seitens Roms nicht zu befürchten; wär ein solches intendirt, so hätte die vatikanische Ausstellung Anlaß geben müssen, es auszusprechen, denn sie lieferte den offenkundigsten Beweis, daß in vielen Diözesen Deutschlands die gothische Casel im Gebrauch sei.

Wir geben nun in der nächsten Nummer einem geschätzten Mitarbeiter das Wort, welcher die Frage nach dem Schnitt des Messgewandes vom rein praktischen und

technischen Standpunkt aus in Angriff nehmen wird. (Fortf. folgt.)

### Die Klosterkirchen von Zwiefalten und Obermarchthal.

Den schönen Tafeln, welche die Klosterkirche von Neresheim zur Anschauung bringen und auf welche wir im „Archiv“ 1890 Nr. 5 die Leser aufmerksam machten, hat der eifrige und tüchtige Photograph Sinner in Tübingen fünf weitere folgen lassen, welche die vierzehnte Lieferung seiner „Sammlung schwäbischer Baudenkmale und Kunstarbeiten“ (Preis: 12 M.) bilden. Davon befassen sich drei mit der Klosterkirche von Zwiefalten, eine mit der von Obermarchthal, eine mit zwei Aufnahmen ist zwischen beiden geteilt.

Das erste Blatt füllt eine Ansicht des ganzen Klostergebäudecomplexes von Zwiefalten, eines Theiles der Ortschaft und des lieblichen Thales, in welches einst am 29. September 1089 Abt Wilhelm der Selige von Hirsau den Grundstein eines Benediktinerklosters einsetzte. Imponirend treten aus diesem Bilde hervor die beiden 328' hohen Chorthürme mit ihren eleganten Linien und ihren formschönen Kuppel- und Laternenabschlüssen, ferner die mächtige Fassade, deren große Fläche durch hervortretende Pilaster und Riesensäulen belebt ist. Der Barockstil hat diese Kirche gebaut, aber ein anderer Stil hat sie dekoriert. Das sehen wir beim ersten Blick auf das zweite Blatt, auf das Innere der Kirche. Folgt das Auge zunächst den Architekturlinien, so erkennen wir das übliche Barockschema, nur sind die stark hereintretenden Pfeiler an der Stirnseite schön maskirt durch Säulenpaare und die Galerien je zwischen den einzelnen Traveen balkonartig ausgeschweift und mit lustigem Eisengitter bewehrt. Den Einblick in die schöne Chorchalle konnte leider die Photographie nicht vermitteln. Wenn wir nun aber das Gewölbe ins Auge fassen, so sehen wir hier einen ausgelassenen Popsstil üppig wuchern und die weite Fläche mit seinem phantastischen, regellosen, geringelten und gekrauselten Schmuck überspinnen. Dieser Schmuck präsentiert sich auf dem Bilde weit unangenehmer als in Wirklichkeit, weil die Schatten und photographischen Tinten das schwarz und schwer erscheinen lassen, was in Wirklichkeit leicht und durch eine Menge von Gold gelichtet erscheint. Schon hier wird unser Auge angezogen durch die feinen und eleganten Linien des hinter dem Kreuzaltar angebrachten Chorgitters, welches aber eine besondere Aufnahme noch besser vorführt. Wahrlich dieses Meisterwerk, welches

selbst das Chorgitter von Weingarten übertrifft, verdient besondere Berücksichtigung! Der Mitteltheil des zu gewaltiger Höhe ansteigenden Gitters (das abschließende Kreuzgitter reicht fast bis zum Gewölbe) stellt einen Altarbau nach dem üblichen Barockschema, mit Säulen, Architraven und Krönung dar, die beiden Seitentheile zwei Portale. Es ist aber kaum glaublich und nicht zu beschreiben, mit welcher feinem Gefühl jene Altarzeichnung ins Eisen überseht ist, wie elegant die Seitentheile mit dem Mittelstück in Verbindung gesetzt sind, wie herrlich und solid sich die Portale aufbauen; der ornamentale Schmuck, namentlich aber die beiden Blumenvasen über den Portalen sind als Meisterwerke der Feinschmiedetechnik erster Größe zu bezeichnen. Es ist nur noch anzufügen, daß in das eiserne Altargefüge der Kreuzaltar mit einem großen spätgotischen Madonnenbild eingestellt ist und beides ein harmonisches Ganzes bildet. Gefertigt hat dieses herrliche Werk Joseph Büffel aus Brändweil 1756. Ein weiteres Blatt zeigt in zwei Aufnahmen zwei Trakte des Chorgestühls von Joh. Christian von Niedlingen 1747; es ist im Popsstil gebaut und birgt tüchtige Holzreliefs.

Bei Obermarchthal wurde von einer Außenansicht abgesehen, was durch die ganz schlechte Haltung des Außenbaues gerechtfertigt ist. Dagegen läßt die Innenansicht vor allem die Reinheit des Ornaments und die wunderbare Zartheit der Gewölbestuckaturen bewundern. Wendet man das Auge von der unruhigen, nach Effekt haschenden Ausstattung der Zwiefalter Kirche weg auf dieses Blatt, so kommt einem der ganze gewaltige Unterschied zwischen dem wilden Pops und dem edlen Barock zum Bewußtsein; dort ein Wirbeltanz, der die Sinne verwirrt und bezaubert, hier eine adelige Kunst, welche die Sinne beruhigt, durch einen jungfräulichen und züchtigen Zug das Herz veredelt. Außerdem ist noch mit einer Aufnahme bedacht das tüchtige Schnitzwerk des Laienbruders Paul Speisegger von 1690, das Chorgestühl mit seinen kräftigen Gliedern und schönen Engelsköpfchen.

Es freut mich überaus, daß seitdem meine „Wanderung durch Württembergs letzte Klosterbauten“ in den „Histor.-polit. Blättern“ (Bd. 102 1888) veröffentlicht wurde und in „Württemberg's kirchlichen Kunstalterthümern“ diese Bauten eingehendere Berücksichtigung fanden, sich die Aufmerksamkeit wieder in höherem Maße den lange nicht mehr beachteten Werken des vorigen Jahrhunderts zugewendet hat. Sinners Aufnahmen werden ein Hauptmittel sein, um

noch weitere Augen auf diese Werke hinzulenken. Möge er nur nach so schönem Anfang den Muth und die Unterstützung zur Fortführung des Werkes finden und auch den übrigen Klosterkirchen derselben Kategorie die Wohlthaten seiner Kunst zuwenden! —

Literatur.

Eléments d'Iconographie chrétienne. Types symboliques. Par L. Cloquet, Secrétaire de la Revue de l'art chrétien. Lille, Desclée, de Brouwer & Cie. 1890. 387 p. Prix: 12 Frs.

Dieses herrliche Buch mit mehreren hundert vortrefflichen Illustrationen und einem durchaus gediegenen und klaren Text kann man nur wärmstens empfehlen. Sein Inhalt ist überaus reich; es enthält nach Vorführung der Prinzipien die Ikonographie der drei göttlichen Personen, der Gottesmutter, der Engel und Teufel, der Heiligen, der Propheten, Patriarchen und Sibyllen, der allegorischen Personifikationen, der materiellen Welt (Erde, Meer, Sonne, Mond, Sterne, Wolken, Winde, Licht, Wasser, vier Elemente), der wirklichen und fabulösen Thiere und der Pflanzen. Die Darstellung meidet im Allgemeinen gelehrte Untersuchungen und gibt nur deren Resultate, aber doch unterläßt sie nicht, je die (französische) Hauptliteratur unten anzumerken. In manchen Kapiteln erweisen sich die Hauptsätze als Ertrag sehr gründlicher und eingehender Studien, die in der von uns schon mehrmals empfohlener Zeitschrift »Revue de l'art chrétien« hinterlegt sind. Nur die Behandlung der Kreuzfrage p. 66 ff. ist etwas veraltet und will auch das Suppedaneum noch als historisch festhalten. Besonders interessant und praktisch instruktiv sind die Kapitel über die Darstellungen des Herzens Jesu und der unbefleckten Empfängnis. Begreiflicherweise ist das verwendete Illustrations- und ikonographische Material der Hauptsache nach aus Frankreich bezogen; das ist insofern für uns von Wert, als es uns die französische christliche Kunst aller Jahrhunderte näher bringt. Andererseits wird freilich durch das schöne Buch aufs Neue der Wunsch nach einer vorzugsweise mit deutscher Kunst rechnenden oder nach einer universal angelegten Ikonographie geweckt. Inzwischen ist uns aber die französische Gabe hochwillkommen und sie wird ihren Werth behalten, auch wenn einmal dieser Wunsch seine Erfüllung gefunden hätte.

Romanische Alterthümer des bayerischen Nationalmuseums von Dr. Hugo Graf. München, Rieger. 1889. 4<sup>o</sup>. 95 S. und 15 Tafeln. Preis 4 M.

In einem Zeitraum von 10–12 Jahren hofft die Direktion des Nationalmuseums in München das geplante neue Katalogwerk von 16 Bänden zum Abschluß bringen zu können, von welchem

zwei Bände (die Büchersammlung und die Sammlung der Abbildungen und Handzeichnungen zur Kultur- und Kunstgeschichte Bayerns) 1887 erschienen sind, ein dritter, der oben angegebene, 1889 ausgegeben wurde. Der Inhalt des letzteren zieht vor allem unser Interesse auf sich und wir können für diese vortreffliche Registrierung der romanischen Alterthümer nicht genug dankbar sein; sie leistet die trefflichsten Dienste der Kunstforschung, dank der reichen und schönen Illustrationen auch der Kunstpraxis, in erster Linie vor allem dem Besucher des Museums, der nun erst an der Hand dieses vorzüglichen Cicerone aus dem Schauen bleibenden Gewinn ziehen kann. Möge keiner, der das Museum besichtigen will, diesen Führer verschmähen, dessen Dienste zudem so wohlfeil zu haben sind. Die Angaben über die einzelnen Stücke sind sehr genau und detaillirt, Zeit und Herkunft nach Möglichkeit beigegeben, ebenso die vorhandene Literatur stets vermerkt. Der erste Theil führt die Originale auf, zuerst die Bauthelle, dann die Sculpturwerke; in beiden Kategorien beanspruchen eine Hauptaufmerksamkeit Bau- und Bildreste aus dem Kloster Wessobrunn, besonders die Apostelfiguren, die, wie jetzt ziemlich sichergestellt ist (s. »A. Ztg.« 1890 Beil. 139 und 167), ihren Standort am Lettner hatten. Es folgen die Metallarbeiten, Miniaturen, Inschriften u. s. w. Mit Recht sind die derselben Periode angehörigen Gewänder und Stoffe aus der textilen Fachsammlung ebenfalls anhangsweise hier verzeichnet worden. Der zweite Teil führt die Nachbildungen auf. Es wäre freilich sehr zu wünschen, daß die hier befolgte Klassifizierung und Numerirung der Gegenstände auch für die Aufstellung und Numerirung in der Sammlung selbst hätte adoptirt werden können; doch ermöglicht wenigstens die genaue Angabe des Standorts und der Museumsnummer das Auffinden des einzelnen ohne allzuviel Schwierigkeit. Die 14 Lichtdrucktafeln sind tabellos ausgeführt.

Annoncen.



Soeben erschien und steht Interessenten gratis und franko zu Diensten:

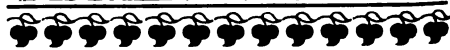
Antiquarischer Lagerkatalog VII. Archäologie und Kunst,

I. Abtheilung,

ca. 2200 Nummern.

Machen.

Anton Creutzer,  
Buchhandlung und Antiquariat.



# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

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

Nr. 6.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.90 im Stuttgarter 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 Einzahlung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

1891.

## Kirchenbauten aus Holz- und Fachwerk.

Die Vorgänger unserer steinernen Kirchenbauten waren Holzkirchen. Besonders im Norden Europas blieb die Holzarchitektur bis ins 10. Jahrhundert in Herrschaft und wich auch von da an nur langsam dem Steinbau. Schottland, England, Schweden, Norwegen und Island waren reich an Holzkirchen. Im Norden von Deutschland behauptete sich der Holzbau bis ins 12., ja vereinzelt bis ins 14. Jahrhundert. Erhalten haben sich noch Holzkirchen in Schweden, Böhmen, Mähren, Galizien, Schlesien; sie sind zwar alle nicht mehr aus jener Frühzeit, aber ohne allen Zweifel nach dem alten und ursprünglichen Schema gebaut und geben daher einige Vorstellung von jener untergegangenen Architekturperiode. Die Mittheilungen der k. k. Centralcommission führen in höchst interessanten Aufsätzen und Abbildungen die noch erhaltenen Holzkirchen von Böhmen, Mähren, Galizien vor (s. Mittheilungen 1856, Heft 10, 12; 1858 Nr. 4; 1870 p. LXII sq.). Ihre Hauptanlage zeigt im Allgemeinen einen einheitlichen Typus; der westlich vorgesezte Holzturm, welcher sich nach oben pyramidenförmig durch Schrägen verjüngt, bildet in seinem Untergeschoß eine geräumige Vorhalle; an sie schließt sich das eigentliche Schiff, meist ein einheitlicher, selten ein dreigetheilter Raum, und von diesem scheidet sich der polygon geschlossene Chor auch nach außen sichtbar ab. Der Innenraum und das äußere Architekturbild erfährt eine nützliche und wirkungsvolle Bereicherung durch Laufgänge mit Pultdächern, welche einen Umgang um das Schiff, mitunter auch um Schiff und Chor bilden. Sie zeigen für die Regel den Blockwandbau, d. h. sie sind gezimmert aus waldfantig belassenen, mit

festem Blockverband in einander gefügten Stämmen, so daß die Enden der letzteren kunstreich in einander verzahnt oder verzapft sind; seltener ist der Pfahlwandbau, bei welchem die Balken senkrecht neben einander gefügt sind. Der tüchtigste und imposanteste kirchliche Holzbau Böhmens, ein schönes Paradigma dieser Architektur, ist die Wallfahrtskirche Maria unter den Linden bei Braunau (Ansicht und Grundriß in den Mittheilungen der Centralcommission 1870 p. LXIV). Stark beeinträchtigt wird allerdings der gute Eindruck dieser Bauten dadurch, daß sie größtentheils innen und außen stark getüncht sind, nicht aus Barbarei, sondern zur Minderung der Feuergefahr.

Nun werden wir freilich in unseren Verhältnissen selten daran denken können, mit dieser Technik Kirchenbauten aufzuführen. Immerhin könnte sie in Betracht kommen in waldbreichen Gegenden, wo die Holzpreise niedrig sind und das Steinmaterial fehlt, namentlich auch für isolirte Kirchen und Kapellen. Die Feuergefährlichkeit könnte auf eine wirksamere und ästhetischere Art beschworen werden, als durch Tünchung, nämlich durch einen Oelfarbenanstrich mit Aufstreueung von Sand auf die noch frische und nasse Farbe; so werden im Schwarzwald die Verkleidungsschindeln behandelt und gewissermaßen versteinert.

Um so öfter aber können wir in die Lage kommen, in Fällen der Noth, wie sie durch Geldmangel und Armuth an gutem Steinmaterial herbeigeführt werden, von einer andern einfachen Bautechnik Gebrauch machen zu können, welche eine Verbindung von Holzbau und Steinbau darstellt. Dieser Technik des *Niegebbaus*, angewandt auf kirchliche Architektur, ist die Beilage gewidmet, welche einen von Architekt Cades stammenden Entwurf für eine Filialkirche

in Ursendorf, N. Saulgan, zur Anschauung bringt.

Die Außenansichten und der Querschnitt zeigen, in welcher Weise die ganze Struktur des Baues durch Balkenwerk hergestellt ist. Dem Stein kommt nur die Eine Hauptaufgabe zu, einen festen Sockel zu schaffen als Stand- und Ruhelager für die Balken und als eine Isolirschicht, welche das Holzwerk vor der Berührung mit dem Boden und vor der Gefahr des Anfaulens von unten herauf schützt. Im Uebrigen kommt dem Steinmaterial lediglich nebenfällige Bedeutung zu; es dient zum Ausfüllen der Zwischenräume im Balkengefüge, wozu am einfachsten Backsteine verwendet werden. Die Wände sind ausgeriegelt in der Ebene des Holzwerks; sie sind nicht stärker angelegt, als ein tüchtiger Holzbalken dick ist. Diese geringe Stärke müßte Bedenken erregen bezüglich der Haltbarkeit eines Baues, der durch keinen Einbau von Stockwerken weiteres haltgebendes Knochengerüste erhält. Der Architekt beseitigt aber durch ein ebenso einfaches als ingenieures und weise berechnetes Mittel alle diese Bedenken und macht den Bau ohne großen Aufwand absolut fest und widerstandsfähig. Der Querschnitt bringt dieses Festigungsmittel am deutlichsten zur Anschauung. Hier sehen wir, wie von eigens ausgebautem Sockellager aus ein starker Balken, eine Strebeböge, sich schräg durch die Wand hindurchzieht, unten den Hauptbalken faßt, oben mit dem Durchzugsbalken und zuoberst noch mit dem Sparrenwerk des Daches in feste Verbindung tritt. Diese Strebeböge ist in ihrem unteren Theil außen sichtbar, wo der Zwischenraum zwischen ihr und der Wand ebenfalls ausgemauert ist; in der Mitte tritt sie sichtbar ins Innere, in keiner Weise störend, sondern das Holzgefüge nur bereichernd. Indem sie den Bau an drei Hauptpunkten fest faßt, verstärkt und versteift sie die Wände ungemein und gibt selbst dem Dachwerk noch einen sichern Halt. Der Grundriß zeigt, wie am Langhaus dieses System viermal auf beiden Seiten sich wiederholt. Das im Innern sichtbare Miegelwerk und das Sparrenwerk der Holzdecke ist auch bei wenig Mitteln einer Dekorirung fähig, welche dieses Kircheninnere wahrhaft wohn-

lich und würdig macht. Die beiden Sakristeiräume und der Chor sind der Einfachheit halber unter Ein Dach gebracht. Der letztere hat zwei Fensterchen, die zugleich ihm das nöthige Licht spenden und in Form von Glasgemälden zwei Altarbilder rechts und links vom Tabernakel aufnehmen können. Das Kirchlein bietet 160 Sitzplätze und ca. 40 Stehplätze; seine Herstellungskosten würden sich auf beiläufig 6000 Mark belaufen ohne den Bauplatz.

Wir bitten alle Freunde der kirchlichen Kunst, alle, welchen das große Problem der Neuzeit, so rasch als möglich wohlfeile, praktische und solide Kirchenbauten aufzuführen, schon quälende Sorgen bereitet hat, der oben gekennzeichneten Technik ihre volle Aufmerksamkeit zuzuwenden. Man kann gewiß gegen den Kirchenbau der Beilage von keinem Standpunkt etwas einwenden; er ist durchaus bautüchtig, praktisch und würdig. Er begegnet auch baupolizeilich keinen Schwierigkeiten. In Landorten und Landstädten ist jeder derartige Bau in Fachwerk erlaubt, sofern er nur 2,3 m von der Grenze des eigenen Grundstücks sich entfernt hält. Selbst in Großstädten wird die obrigkeitliche Erlaubnis zu derartigen Bauten ertheilt, allerdings nicht auf Grund des Baugesetzes sondern im Wege der Dispensation.

Was könnten wir einer armen Gemeinde, deren Mittel zu einem massiven Steinbau absolut nicht reichen, deren Kirchenbaufrage ein starkes periculum in mora in sich schließt, Vernünftigeres und Besseres anrathen, als eine derartige Bauweise? Noch wichtiger aber ist, daß wir hier eine Bautechnik haben, welche uns am leichtesten und sichersten über die Kirchennoth in unseren Großstädten weghilft. Es gibt hier in der That vielfach nur Einen richtigen modus procedendi, den die Protestanten und die verschiedenen Sekten schon seit langer Zeit beobachteten, zu dessen Befolgung man aber katholische Kreise und Behörden so unerklärlich schwer bringen kann. Selbstverständlich wird man da, wo Stiftungsmittel in Fülle vorhanden sind oder wo man sicher darauf rechnen kann, binnen kurzer Zeit durch Sammlungen und Lotterien ein tüchtiges Baukapital aufzubringen, sich nicht mit primi-

tiven und ärmlichen Kirchenbauten für große Städte begnügen; man wird nach großem Plan vorgehen und müßte man auch zu dessen Realisirung den Bau noch um ein paar Jahre verschieben. Wo aber keine Stiftung da ist, wo alle zu erwartenden Beiträge aus öffentlichen Kassen nur einen kleinen Grundstock des nöthigen Baukapitals repräsentiren, wo in einer durch Kirchenbauten und anderes stark in Anspruch genommenen Diözese die Beisteuern der Gläubigen nur tropfenweise fließen — ist es da noch vernünftig, zwanzig, dreißig und vierzig Jahre lang zu sammeln auf einen großartigen Kirchenbau hin, und während dieser langen Zeit die schreiende Kirchennoth einfach auf sich beruhen zu lassen? Heißt letzteres etwas anderes, als Hunderten den Besuch des Gottesdienstes unmöglich machen, viele der Kirche ganz entwöhnen und entfremden, die geordnete Seelsorge für ganze Bezirke der Stadt in Frage stellen und den Gottesdienst namentlich an Festtagen in den beengten Kirchenräumen zum ganzen oder halben Standal werden lassen? Wer möchte für solche Folgen die Verantwortung tragen?

Was kann nun aber in diesen Fällen geschehen? Der Weg wird durch die Vernunft wie durch das Vorgehen anderer ganz klar vorgezeichnet. Sobald das Geld hinreicht, ist nach genauester Erwägung und umsichtiger Lösung der Platzfrage ein Bauplatz zu erwerben, und zwar nicht der Bauplatz für einen Nothbau, sondern in der Regel, wo immer es möglich ist, der Bauplatz für einen großen massiven Kirchenbau und (was meist die Klugheit rathen wird) zugleich für ein Pfarrhaus. Dazu werden in einer Großstadt schon erhebliche Mittel erforderlich sein. Nun führt man sofort auf diesem Platz einen Nothbau auf nach obigem System, womöglich nicht auf demselben Grund, auf welchen später die massive Steinkirche zu stehen kommen soll, sondern auf dem Grund des späteren Pfarrhauses, damit der Bau bis zur Vollendung des künftigen benüßbar ist. Ist der Nothbau erstellt, so kann nun mit aller Ruhe die Weiteransammlung von Geldmitteln für einen Massivbau betrieben werden. Sobald letzterer vollendet ist, wird die Nothkirche abgebrochen und sofort

an einem anderen Punkt in derselben Stadt, wo inzwischen neue Bedürfnisse sich gebildet haben, wieder aufgerichtet, oder an einen andern Ort transferirt. Solche, welche an der Möglichkeit dieses Vorgehens zweifeln, sollen nur auf Ein Beispiel verwiesen werden, auf die sog. Wanderkirche, welche die Protestanten in Stuttgart vor einigen Decennien am Neckarthor aus Niegelwerk hergestellt haben; sie hat durch diese lange Zeit hin ihre guten Dienste geleistet und wird nach Vollendung der steinernen Friedenskirche, deren Bau nunmehr begonnen hat, dem Vernehmen nach einfach abgebrochen und in einem andern Stadttheil wieder aufgerichtet. Nur wollte oder konnte hier nicht ein und derselbe Platz für Nothbau und definitiven Bau in Aussicht genommen werden.

Wir wollen zum Schluß auch offen heraus sagen, daß wir bei diesen letzten Ausführungen hauptsächlich an Stuttgart dachten. Ueber die Kirchenbaufrage in unserer Residenz haben wir uns schon im Jahr 1887 im „Archiv“ eingehend ausgesprochen, (S. 29 ff.) und verweisen auf das dort Gesagte. Weitere Beachtung haben, worauf wir von Anfang an gefaßt waren, unsere Erörterungen nicht gefunden; doch hatten sie wenigstens den Erfolg, daß man zunächst vom Bau einer (kleinen Stein-) Kapelle im Stöckach absah. In der letzten Zeit hat sich dem Vernehmen nach ein Kirchenbaukomitee gebildet, welches die Stuttgarter Kirchenfrage in die Hand nehmen soll; wir wollen nicht unterlassen, sowohl jenen früheren als diesen Artikel seiner Erwägung anzuempfehlen.

### Phantastische, scherz- und boshafte Gebilde mittelalterlicher Kunst.

Von Stadtpfarrer Eugen Keppler in Freudenstadt.  
(Fortsetzung.)

Allerdings ist die Frage: Wie kommen die phantastischen Gebilde an (und sogar in) das Gotteshaus? durch die baulich günstige Wirkung derselben noch nicht beantwortet. Außer dem organischen Zusammenhang mit dem Kirchengebäude führt uns das Denken noch auf einen innigeren mit der Idee des Kirchenbaues hin. Diesen finden wir in dem schon oben erwähnten Umstand, daß jeder Tempel, auch

der christliche, ein Sinnbild und darum in gewisser Weise auch Nachbild des Weltalls ist. „Als in den ersten Schöpfungstagen (sagt Görres) das Feste von dem Erbgewässer geschieden war, da entsproßte den trocken gelegten Höhen des Paradieses die Pflanzenwelt; darauf regte sich Leben in zahlreichen Thiergeschlechtern, und zuletzt erschien der Mensch, die Krone des ganzen Werkes. So ist des Künstlers Wort auch zuerst in den großen architektonischen Formen des Baues Stein geworden; dann kommt überall auf den höchsten Kanten der Bauglieder das pflanzenhaft Sprossende zum Vorschein — darum erscheint namentlich der höchste First des Daches wie in Stein bemoost und die Kanten und Helme von Thurm und Thürmchen und der Spitzgiebel sind allerwärts ausgeblattet. . . Wie aber am reichsten die äußere, die Naturseite des Gebäudes in Laub und Blumen aufgegangen, so sind auch die Thiergestalten ausschließlich auf diese hingewiesen“ (vgl. Görres, Dom von Köln S. 123 ff.). Ausschließlich, ja, an gothischen Kirchen, die oft außen ein ganzes Gewimmel solcher Gebilde zeigen, innen aber nicht ein einziges. Dazwischen haben auch Statuen in den äußeren Nischen Platz, aber mit Auswahl: die Standbilder volksthümlicher und Lokal-Heiliger; der Stifter und Wohltäter; des Landesfürsten (vgl. Kreuzer, Kirchenb. 1. Bd. S. 572). Die eigentlichen Verkünder und Zeugen der Offenbarung aber gehören in's Innere, welches „vorzugsweise wie menschlichen Zwecken zugeeignet, so auch menschlichen Gestalten eingeräumt ist“, wie Görres sagt. Also nicht wegen ihres heidnischen Beigeschmacks (wie Viollet-Le-Duc meint) sind diese Phantasiwesen und Ungeheuer auf die Außenwände beschränkt — dieser war nämlich längst durch das christliche Salz unschädlich gemacht — sondern aus Gründen, die sowohl aus der Zweckbestimmung des Kirchen-Innern als aus der Symbolik des ganzen Baues fließen.

Nach dem Gesagten erkennt Kreuzer (ebend. S. 569) mit Recht in den phantastischen Gestalten und Ungehaltem auf den Zinnen einen steinernen Lobgesang auf den Schöpfer in bewusster Nachahmung des 148. Psalms, beziehungsweise auch des

Gesangs der drei Jünglinge. Wie dort der Psalmist alle Geschöpfe: wirkliche und sagenhafte, himmlische und irdische, vernünftige und unvernünftige, lebendige und fühllose, bis zu den blinden Elementen hinab zu einem Weltkonzert aufbietet: so macht es hier, an diesem steinernen Nachbild des Weltbaues, die gläubige mittelalterliche Kunst, und was sie nicht darzustellen vermag: Feuer, Hagel, Schnee, Eis, Wassergetöse und Sturmgebraus, das gibt die Natur freigebig hinzu. Allein diese sichtbare Welt ist leider kein reingestimmtes Loblied mehr, seit das Böse seinen Mißklang hat einfließen lassen. Es ist daher nicht recht begreiflich, warum Kreuzer die Erklärung, wonach gewisse „Thier- und Fragenwerke die höllischen Kräfte und die Mächte der Finsterniß in ihren Mißgestalten“ bedeuten, theils unterworfen und geknechtet, theils zum Angriff noch an- und aufgelegt, im Namen der Schrift abweisen zu sollen glaubt. Die Bibel selbst warnt doch den Christen vor Verführung und vor dem Reiz der Sünde. Wenn der Apostel zur Nüchternheit und Wachsamkeit auffordert, weil der Teufel umhergeht wie ein brüllender Löwe, so gibt er keine Zeit an, zu der diese Mahnung gegenstandslos sein könnte. — Ganz im Sinne der hl. Schrift stellen die Väter die bösen Geister, obgleich sie wohl wissen, daß dieselben auch Lichtgestalt annehmen können, als abscheuliche Wesen, als Böcke, Affen, Schweine, Kröten, Schlangen, dar. Sie geben ihnen auch die Gestalt von Vögeln, namentlich von Krähen, welche mit Geräusch das Sterbebett umflattern, um sich der Seele zu bemächtigen. Und diese im ganzen Mittelalter landläufigen Vorstellungen sollten nicht in gewissen Ungeheuern von Wasserpeiern ihren Ausdruck gefunden haben? — Ebenso gewiß, als in den schmerzhaft verzerrten Zügen anderer das Seufzen und Ringen des Geschöpfes nach Erlösung sich ausdrückt. Der Einfluß des Fürsten der Finsterniß ist ja durch Christus noch nicht gänzlich aus der Welt geschafft, wenn auch dessen frühere Obmacht gebrochen worden, und noch jetzt, sagt der Apostel, „harren die Geschöpfe wie in Geburtswehen auf die Offenbarung der Kinder Gottes“. Die zwei letzteren Deutungen, welche von der gefallen en Na-



tur sich herleiten, stehen also der obigen, welche auf die Aufgabe alles Geschaffenen, ein Lob Gottes zu sein, zurückgeht, nicht entgegen, gesellen sich vielmehr zu ihr wie zum Lichte der Schatten.

Außer diesen allgemeinen Gesichtspunkten, aus welchen sich das Vorkommen so vieler fragenhafter Menschen- und phantastischer Thiergestalten erklärt, sind sodann für die Feststellung einzelner Bedeutungen die Bestiarien maßgebend. Die Bestiarien, welche am Ende des 12. und bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts im höchsten Schwange waren (damals als die Kunst unter Laienhänden erblühte): sie waren es, wie schon gesagt, welche die Außenseite der Kirchen mit dieser Unmasse von Wesen bevölkerten. Nun legen aber diese Thierbücher bekanntlich den meisten dieser scheinbar humoristischen Fragen-Gebilde — ja sogar den einzelnen Thiertheilen, woraus sich die oft seltsamen Mischbildungen erklären — sehr ernste Wahrheiten unter, und dieser geistige Gehalt (nicht die Gestalt!) war eben die Hauptsache in einem Zeitalter, da die Symbolik alle Geister gefangen hielt. Man wird also manchen bisher gering geachteten Wasserspeier nicht mehr als bloße Ausflusfröhre, sondern als eine Sphinx anzusehen haben, die ein Geheimniß hütet. Wenn einmal der Löwe das stehende Sinnbild ist von Wachsamkeit, Kraft und Muth; die Sirene von Anreizung zur Sünde; der Basilisk von der Macht des Bösen; der Hase von einem reumüthig zu Gott fliehenden Sünder; und wenn der Drache gar der Zubegriff vieler Wundereigenschaften ist, und zwar so, daß ein jeder es verstand, so wird man gut thun, hinter jeder derartigen Darstellung (sofern nicht etwas Besonderes im Wege steht oder sie nicht offenbar bloßer Ausfluß der Künstlerlaune ist), gleichviel ob sie sich in einer Handschrift, auf einem Wandgemälde, in einem Fries oder gar unter dem gemeinen Volk der Wasserspeier findet, den tieferen Sinn zu vermuthen. Man hat nachgewiesen, daß durch eine Reihe von Wasserspeiern sich sogar eine ganze Gedankenreihe fortspinnen kann, wiewohl lückenlose Reihen zu den Seltenheiten gehören dürften. So bringen die neuen, aber von Thrän nach mittelalterlichen Traditionen hergestellten Wasser-

speier am Ulmer Münster das allmälige Sinken des Menschen in Sünde und Laster — am Ostende beginnend, an der Nordseite entlang — an der Westfront die Erlösung, an der Südseite die Heiligung zur Darstellung. In Mothe's Baulexikon 2. Bb. S. 980 sind zwei merkwürdige symbolische Wasserspeier von den kleinen Thürmen von St. Denis abgebildet, deren einzelne Theile eine ziemlich durchsichtige Reihe von Gedanken erkennen lassen. „Die erste Figur hat einen bellenden Hundekopf (Zorn), Bocksbart (Unverschämtheit), Hinterfüße mit gespaltene Klauen (Festigkeit schlechter Leidenschaften), Vorderfüße mit Krallen (Verlangen nach dem Bösen, Sucht zu schaden), phantastische, erhobene Flügel zwischen denen der Fledermaus und des Insekts die Mitte haltend (Prahlerei und Heuchelei), Körper und Stellung eines Wiederkäuers (Unversöhnlichkeit). Die Magerkeit bezieht sich auf die dem hier dargestellten Laster, nämlich dem durch Neid erregten Zorn, folgende innere Selbstverzehrung. — Die zweite Figur stellt einen Mönch dar mit züchtig gegürteter Bekleidung (Keuschheit), aber entblößtem Rücken (Bußgeißelung), der in einen Schweif endigt (letzter Rest der Sünde). Der Unterkörper ist nicht sichtbar: die Handlungen der Priester allein sind dem Blick preisgegeben, die Absichten und Gründe nicht; diese kennt nur Gott. Der Blick ist nach Westen (d. h. nach dem Lebensende) gerichtet. Mit der Rechten greift er in den Busen (Selbsteinkehr), die Linke hält die Manikora, ein Thierchen mit Hundeschnauze, Katzenkrallen, Sumpfvogel-Flügel, Schweinsohren und Skorpionschwanz, d. h. die Bußfertigkeit fesselt den Zorn, die Sucht zu schaden, den Eifer über die Beute herzufallen, die Schwerhörigkeit gegen Gottes Mahnungen und tritt dadurch dem Verderben entgegen. Das Ganze symbolisiert also die geistige Wiedergeburt durch Buße.“

So haben wir selbst an diesen meist stiefmütterlich behandelten hors-d'œuvre mittelalterlicher Kunst alles nur keine gedankenlose Spielerei gefunden. Wer weiß, wie viel hohe Wahrheit und tiefer Sinn auch manchem, auf den ersten Blick abenteuerlichen romanischen Bildwerk innewohnen mag, das bis jetzt als toll-humo-

ristisch und halbheidnisch verschrien ist. Wer weiß (um nur auf ein derartiges Beispiel zu verweisen) ob nicht der Jagdzug im Fries des Kranzgesimses an dem berühmten Thurm der Johanneskirche in Schwäb. Gmünd, bei welchem der eine Erklärer an Wuotans wilde Jagd, der andere an ein rohes Genrebild, der dritte an gar nichts denkt, nicht den Kreislauf des menschlichen Lebens darstellten sollte? Wenigstens sind in diesem Sinne die Jagdszenen schon auf uralten Sarkophagen angebracht und die Bären und das übrige Wild sinnbilden dann wohl die Laster, welche die Menschen in allen Lagen des Lebens verfolgen und erlegen sollen (vgl. S. Melitonis »Clavis« apud Spicil. Solesm. tom. III.: Ursus, Simia, Venatio, Venator).

(Fortf. folgt.)

## Neue Beiträge zur Frage der Caselform

(Fortsetzung.)

### II. Der Schnitt des Messgewandes.

Die Frage der Casula kann nicht zur Ruhe kommen. Versuchen wir einmal, sie von einer Seite zu lösen, wo sie der Lösung am dringendsten bedarf und derselben auch fähig ist, von der schneidertechnischen. Von dieser Seite hat auch die Verderbnis der Casula angefangen bis zum tiefsten Verfall, der Baßgeige! Von derselben Seite wird die Baßgeige, nachdem sie ziemlich allgemein verurtheilt und perhorrescirt war, wieder einzuschmuggeln gesucht.

Man stellt scharfsinnige Untersuchungen an, wie dieses Gewand, das ehrwürdigste unter den liturgischen Kleidern, so jämmerlicher Verunstaltung preisgegeben werden konnte, daß es schließlich mit allen möglichen Dingen verglichen werden kann, nur nicht mit einem Kleide. Man staunt mit Recht über die Unsumme von Gleichgiltigkeit und Geschmacklosigkeit, mit welcher man dem Treiben der Paramentenslieferanten zusah, und viele sogar jetzt noch geneigt sind, diese Verunstaltung als einen heiligen, unverletzlichen Canon zu verehren. Und doch belehrt uns eine Menge von Abbildungen, Gemälden, Grabmälern, und der Blick in ältere Verfamern, daß diese Verschändung eines heiligen und schönen

Gewandes ziemlich neuen Datums ist, und sich fast noch vor unsern Augen vollzogen hat. Man will den schlechten Stoffen die Schuld beimessen, welche, auf Schein und Täuschung berechnet, solid und prächtig aussehend, aber so schwach sind, daß sie keine Faltung ertragen können. Darum habe man, um den Faltenwurf unmöglich zu machen, die Casula mit einem steifen, straffen Zwischenfutter besetzt, das allerdings jede Falte gründlich ferngehalten, aber auch die Arme an jeder Bewegung verhindert hat. So mußte man durch Einschnitte die Arme wieder freistellen, und dadurch bekam das Gewand jene Taille, die zum unrühmlichen Vergleich mit dem im Orchester unentbehrlichen Krautinstrument herausfordert.

Andere Forscher finden die Erklärung in der Sparsamkeit, welche das Gewand immer kleiner zuschnitt, bis man es, um doch noch einen Theil des Körpers zu bedecken, mit Steifleinen auseinander halten mußte. Jede dieser Erklärungen mag etwas für sich haben. Warum aber will man auch da, wo gute Stoffe verarbeitet werden, und wo man die Sparsamkeit nicht mehr so zum Exceß betreibt, nicht von den bisquitförmigen Einschnitten lassen und sogar noch ihre Unentbehrlichkeit behaupten? Die Baßgeige kommt wieder, und damit man sie nicht alsbald bemerke, versteckt sie sich geschämig hinter den Rücken, nämlich auf dem prachtvoll illustrierten Freicourant der Paramentensfabriken. Da sieht man jetzt nur mehr die Rückseiten der neuen Caseln abgebildet. Die Baßgeige neuester Auflage darf man erst sehen, wenn die Bestellung gemacht und effectuirt ist. Seien wir jedoch mild im Urtheil und schreiben wir den Uebelstand nicht bösem Willen, sondern der Unwissenheit zu, der Unfähigkeit, die Gewänder so zu schneiden, daß sie eine würdige und handliche Körperhülle darbieten. Ich habe mehrere neue Caseln aus renommirten »Geschäften« genau untersucht und glaube gefunden zu haben, wo es fehlt, und wie zu helfen ist.

Die sich schon mit Erfindung eines guten »Schnitts« abgemüht haben, werden mich sofort verstehen, wenn ich behaupte: eine Körperumhüllung kann man nicht herstellen, wenn man die Naht zwischen Vorder-

und Rückseite über die Schultern laufen läßt. So gibt es etwa ein Futteral über einen flachen Gegenstand, aber keine Bekleidung eines Körpers. Denken wir uns eine Casel so aus zwei Klappen zusammengesetzt, so wird der Träger derselben etwa so lange mit seinem Gewand Frieden haben, als er wie ein Statist ruhig mit herabhängenden Armen stehen bleibt. Nun bringt es aber die Bestimmung des fraglichen Gewandes mit sich, daß man diese oben beschriebene Stellung gar nie einzunehmen hat, sondern man muß mit den Armen nach vorne und nach der Seite manipuliren, auch dieselben nach oben ausstrecken. Da wird nun bei jeder Bewegung das Gewand widerspenstige Gegenbewegungen machen, ja beim Aufstrecken der Arme ist zu fürchten, daß die ganze Theke mitgeht und der Kopf des Funktionärs unter ihr verschwindet. Wie will man nun diesem Uebelstande abhelfen? Man wählt die roheste und häßlichste Lösung, man macht Einschnitte an dem Vordertheil, und so haben die Arme allerdings mehr Freiheit erlangt, aber das Fabrikat hat dabei den Charakter eines Kleides verloren. Auf unserer Zeichnung Figur I ist dieser Unglücksfall in  $\frac{1}{20}$

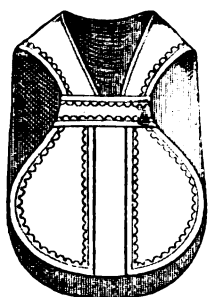


Fig. I.

Maßstab dargestellt. Hier sind Vorder- und Rückseite im gleichen Winkel über den Schultern zusammengenäht, so daß die Naht gerade über die Achsel läuft. Um nun von der niederreißenden Kritik zum Aufbau, vom Tadeln zum Bessermachen überzugehen, stellen wir uns die große Wahrheit vor Augen, daß die Casula kein Futteral, keine Schabracke, keine Theke sein soll, sondern ein Kleid, bestimmt, einen Körper zu umhüllen, so daß die Glieder, in unserem Falle die Arme, in ihrer freien Bewegung nicht gehemmt sind. Da hat nun, schon ehe es eine Dresdener Schneiderakademie gab, der Scharfsinn der Schneider uns so gut vorgearbeitet, daß wir für alle Bedürfnisse die Formengesetze finden. Mittels

einer klugen Verbindung von geraden Linien, Kurven, Einschnitten, Auschnitten, Zwickeln wissen sie die schwersten, verwickeltsten Aufgaben in der Umhüllungskunst zu lösen. Wenn wir die Präparate zu einer Weste, zu einem Rockleib, zu einem einnähtigen Ärmel flach auf dem Tisch liegen sehen, so können wir uns nicht vorstellen, wie aus diesem Gewirre geometrischer Figuren ein harmonisches Ganze werden soll. Aber siehe da! einige Nähte werden gemacht, und das Kunstwerk ist fertig.

Die größte Schwierigkeit bei Konstruktion einer Casula liegt in der Aufgabe, daß sie die Schultern anständig umhüllt, in weichen Falten herunterfällt, den Armen freie Bewegung läßt und namentlich der Bewegung nach oben kein Hinderniß setzt. Dies alles erreichen wir durch ein höchst einfaches Mittel, indem wir statt der Auschnitte am geeigneten Orte Zwickel anbringen. Um viel Verede zu ersparen, geben wir einige Zeichnungen, nach welchen man auf dem Reißbrett oder auf einem Tisch die Papierschablone herstellen kann, und zwar für zweierlei Caseln, für eine von mittlerer Größe, und für eine etwas reicher zugemessene, die aber die Dimensionen der sogenannten Bernardscasel nicht erreicht.

Von jeder ist je die Hälfte der Vorderseite und der Rückseite gegeben. Um die Schablone in Größe der Ausführung zu machen, lege man das Papier zusammengefaltet auf den Zeichentisch, so daß die Falte auf der Mittellinie liegt, und vergrößere dann unsere Zeichnung nach den angegebenen Maßen. Die punktierten Linien ermöglichen es, genau jede Abweichung vom rechten Winkel zu berechnen. Ist die Zeichnung aufgerissen, so schneidet man sie auf dem doppelt gelegten Papier ab und hat nun die ganze Patrone. Ist der Stoff nach der Patrone geschnitten, so erfolgt die Verbindung beider Theile und die weitere Montirung.

Wenn der Halsauschnitt zu enge vorkommt, der kann ihn nach Belieben weiter schneiden. Will man außer dem Futterfutter noch ein Zwischenfutter anbringen, so sei es nur ein leichtes, weiches, ja kein steifes. Wer mit der Herstellung der Schablone nach unserem Rezept nicht fer-

tig zu werden fürchtet, kann sie durch Vermittlung der Redaktion in Lebensgröße erhalten.

Die Zeichnungen sind alle in  $\frac{1}{20}$  Größe gemacht. Zur Erleichterung fügen wir die Maße hier bei.

Kleinere Casula. Fig. II. A. Rückenteil. Hälfte.

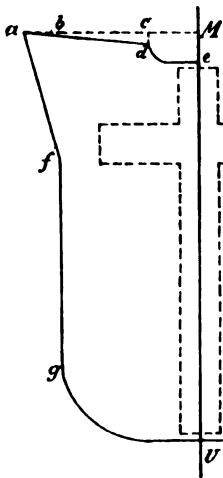


Fig. II. A.

Fig. II. B. Vorderseite.

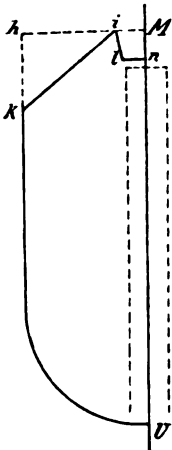


Fig. II. B.

Die Naht zur Vereinigung der beiden Theile kommt auf die Linien

Fig. II. A: a-c,

Fig. II. B: k-i.

Größere Casula Fig. III. A. Rückenseite.

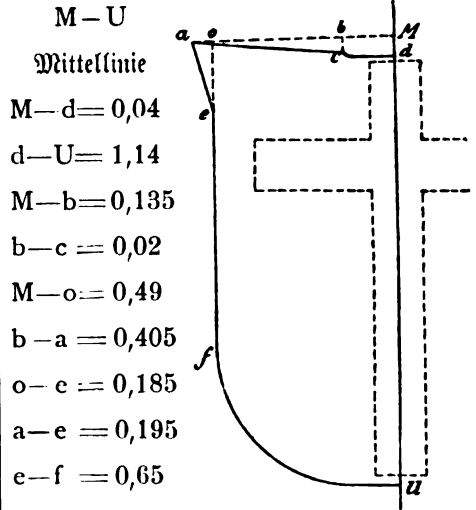


Fig. III. A.

Fig. III. B. Vorderseite.

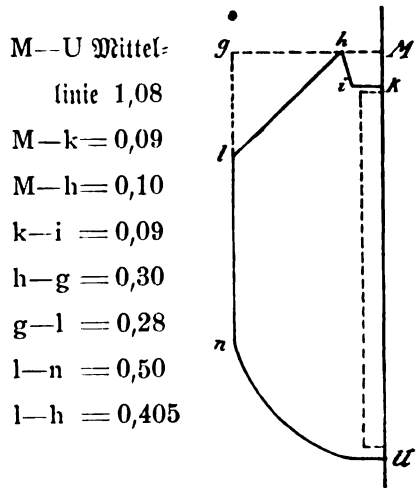


Fig. III. B.

Die Vereinigung beider Theile kommt auf die Linien

Fig. III. A: a-b

Fig. III. B: l-h.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber die ursprüngliche Heimat einer Anzahl von Skulpturen in der Pfarrkirche zu Mettenberg,

Ob. Biberach

von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

Schon in den ersten Anfängen der kunsthistorischen Nachforschungen in Ober-

schwaben wird das ehemalige Cistercienserinnenkloster in Heggbach, N. Biberach, als eine nicht unbedeutende Heimstätte von mittelalterlichen Gemälden und Skulpturen genannt. So bei Mauch und Grüneisen: Ulms Kunstleben S. 48 und S. 52 (1840). Ein ausführlicher Bericht wurde über die dort befindlichen Tafeln mit Oelgemälden erstattet von Mauch in den Veröffentlichungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben (1844) II. S. 27, woraus wir bloß entnehmen, daß die 8 Tafeln mit Gemälden in einem von Abend gegen Morgen laufenden Korridor des Klosters sich befanden und zum Wenden eingerichtet waren, d. h. auf der Vorderseite und Rückseite bemalt waren. Diese Tafeln waren 3 1/2 Fuß breit (ohne Rahmen) und 4 Fuß hoch; die Rahmen selbst, 3 Zoll breit, hatten einen starken Ring, vermöge dessen dieselben aufgehängt werden konnten. Diese Gemälde haben ihren Weg über Burheim nach Stuttgart gefunden (cf. Keppler: Die kirchlichen Kunstwerke und Alterthümer in Württemberg S. 26). Ein weiterer Bericht wurde in der siebenten Veröffentlichung (1850) des Ulmer Vereins auf S. 59 über die gleichen Gegenstände erstattet, unterzeichnet v. R. (Obrißlieutenant von Rath). Derselbe traf aber diese Objekte schon nicht mehr in Heggbach, sondern in Burheim bei Memmingen, wohin sie durch den Grafen von Bassenheim gebracht worden waren. In seinem Bericht kommt der Passus vor: „In einer am Ende des Kreuzwegs (besser Kreuzgangs) daselbst befindlichen schönen, aber jetzt zur Kumpeltammer dienenden Kapelle (St. Annakapelle) sieht man mehrere hier aufbewahrte gute Schnitzwerke von Altären, überdies mehrere auf beide Seiten bemalte Tafeln etc. All diese Bilder sollen aus Heggbach bei Biberach herkommen.“

Die von mir im Druck hervorgehobenen Worte beachtete ich früher nicht, und erst als ich den Bericht in dem letzten Jahre (1889) wiederum las, erweckten dieselben meine lebhafteste Aufmerksamkeit. Was ist aus diesen Skulpturen geworden? Sind dieselben noch in der Kapelle? wenn nicht, wohin sind sie gekommen? Diese Fragen drängten sich dem Verfasser um

so mehr auf, als bei seinen Einkäufen in den Jahren 1859 und 1860 (für die Pfarrkirche in Mettenberg) mehrere Händler theils aus der Nähe von Memmingen theils weiter der Iller abwärts wiederholt aus sagten, daß diese Skulpturen „aus der Gegend von Memmingen“ kommen, ohne eine genauere Auskunft geben zu können oder zu wollen. Der Verfasser gewann dazumal schon den Eindruck, als ob in der Nähe von Memmingen irgendwo ein ergiebiger Fundort für mittelalterliche Gegenstände aufgegangen sein müsse, ohne den Sachverhalt weiter verfolgen zu können. Ich hielt jedoch dafür, daß vielleicht die Mühe sich lohnen dürfte, auch jetzt noch, nach Verfluß von drei Dezennien, weiter nachzuforschen, nachdem meine Aufmerksamkeit durch obigen Bericht erweckt worden war.

In Memmingen war nichts zu erfragen; hingegen in Burheim selbst wurde durch die sehr dankenswerthe Beihilfe des Herrn H. daselbst eine, man darf sagen, sichere Spur aufgefunden. Die St. Annakapelle war zwar, wie zu erwarten, leer; aber es wurde erhoben, daß um die Zeit 1860 sich eine längst gestorbene bedienstete Frauenperson daselbst notorisch (sie wurde bald nachher entlassen) auf eigene Faust mit Handelsgeschäften befaßt habe, wodurch verschiedene Händler angezogen wurden. All das mußte etwas ausführlicher gesagt werden zur Beleuchtung des Sachverhalts. Es soll damit aber Niemanden zu nahe getreten werden. Es ist ja bekannt, daß überall und bis in die jüngste Zeit herein die höchst unscheinbaren und verwahrlosten mittelalterlichen Holzsulpturen als ganz werthlose Sachen behandelt und verschleudert wurden.

Es kann aber keinem Zweifel unterliegen, daß auf diesem Weg eine gute Zahl der vorübergehend in Burheim, ursprünglich aber in Heggbach befindlichen Skulpturen in die Pfarrkirche in Mettenberg übersiedelt wurden und nunmehr hier einen festen Platz eingenommen haben.

Hierher gehören nach meinen Aufzeichnungen aus den Jahren 1859 und 1860: Am Choraltar: die Statuen der hl. Katharina und Barbara und eines Kirchenlehrers nebst dem Johannes dem Täufer

(die zwei letztgenannten Reliefs), sämtlich jetzt in der Festtagsöffnung des Altars.

Aus anderer Bezugsquelle aber stammt der auferstandene Christus daselbst. Ferner die vier Reliefs, Christi Geburt, Anbetung der Weisen und zwei Werke der Barmherzigkeit, die sich auf den Flügeln der gewöhnlichen Jahresöffnung befinden; nicht aber der englische Gruß (Oelgemälde). Sodann die vier Reliefs aus der Passion bei ganz geschlossenem Bilderkasten.

An dem südlichen Seitenaltar von 1537 gehören hieher die Reliefs an den Flügeln: hl. Blasius und Sebastian und die zwei Fragmente aus der Darstellung der 12 Apostel. Die übrigen Stücke, die in der Pfarrkirche zu Mettenberg zur Verwendung kamen, wurden zu einem guten Theil aus Augsburg (Munt) bezogen, besonders der englische Gruß am Altar daselbst; dergleichen die am Antependium des Choraltars befindlichen, mit Ausnahme des Johannes des Evangelisten. Andere wurden von mir in der Gegend von Biberach und Laupheim, da und dort aufgefunden. Unter letzteren ist eine genauere Angabe nur über die in Mietingen aufgefundenen Stücke erforderlich. Dieser Ort gehörte früher zur Herrschaft des Klosters Heggbach und es wäre wohl möglich, daß die dort befindlichen Skulpturen vordem sich auch in Heggbach befunden haben könnten. Besonders gilt dies von dem Relief: Christi Geburt, jetzt an dem nördlichen Seitenaltar in Mettenberg. Diese Skulptur befand sich zuletzt in einem Privathause in Mietingen, stammt aber nach Aussage des früheren Besitzers (Epple) aus der Pfarrkirche daselbst; sie bildete die vordere Seite einer zum Wenden eingerichteten Tafel, auf deren Rückseite eine Kreuzschleppung gemalt ist, die noch in meinem Besitze sich befindet. Auch diese Tafel mißt ungefähr einen Meter im Quadrat, wie die ehemals in dem Korridor in Heggbach befindlichen, von denen Eingangs die Rede war. Man wird zugeben, daß solche zum Wenden eingerichtete Tafeln als erbauliche Verzierung eines Korridors recht gut geeignet waren, während die Flügel eines Wandelaltars hauptsächlich in der Kirche ihren Platz gefunden haben werden. Im gleichen

Hause und gleichzeitig erwarb Verf. auch die Statue des hl. Nikolaus, die jetzt in der Pfarrkirche in Nymmannshardt, O.N. Biberach, im dortigen Choraltar aufgestellt ist. Ferner stammen aus der Ottilienkapelle in Mietingen durch Tausch die Statue der schmerzhaften Mutter Gottes und des hl. Johannes, die bei dem Fastenverschlusse des Choraltars in Mettenberg sichtbar werden. Läßt man nun auch die in Mietingen aufgefundenen Stücke ganz beiseite, so ist doch immer noch eine beträchtliche Anzahl Skulpturen in Mettenberg vereinigt, bei welchen eine sehr große Wahrscheinlichkeit für die Provenienz zunächst aus Burheim und weiterhin aus Heggbach spricht: Zeit und Umstände treffen hier in überraschender Weise zusammen. (Schluß folgt.)

### Der Hochaltar der St. Kilianskirche in Heilbronn.

Von diesem in „Württemberg's kirchlichen Kunstdenkmälern“ S. 158 kurz vorgeschriebenen Meisterwerk altdeutscher Skulptur hat jüngst Hofphotograph H. Schuler in Heilbronn photographische Aufnahmen hergestellt, welche sowohl wegen der besondern, durch die Größe und den Standort des Objekts verursachten Schwierigkeiten, als wegen der staunenswerthen Feinheit, Schärfe, Genauigkeit, der richtigen Beleuchtung und der plastischen Kraft der Wiedergabe unbedingt zu den vorzüglichsten Leistungen der modernen Photographie gehören. Acht Folietafeln geben in großem Maßstab die einzelnen Statuen, Reliefs und Brustbilder wieder; eine neunte als Doppeltafel mittelst eines Leinwandcharniers zum Aufschlagen eingerichtet und mit zwei Flügelklappen versehen, gibt im Maßstab von 1/20 eine Totalansicht des ganzen Werkes. Man muß seine große Freude und hohe Befriedigung darüber aussprechen, daß nunmehr dieser vorzügliche Flügelaltar durch eine so vollkommene Reproduktion in weiteren Kreisen bekannt gemacht wird, und man darf hoffen, daß diese Nachbildungen auch die strittigen Fragen der Herkunft und des Meisters ihrer Entscheidung entgegenführen.

Geben wir, um zum Erwerb der im Selbstverlag von H. Schuler erschienenen Tafeln anzulocken, eine Uebersicht über die Bestandtheile des Hochaltars. Wie fast alle Flügelaltäre entbehrt er des Tabernakels; das Sanctissimum hatte seine Stätte in dem

herrlichen steinernen Sakramentshaus, welches hier als Doppelthurm veranlagt ist. Ueber hoher Predella erhebt sich der gewaltige Mittelschrein mit fünf Statuen, verschließbar mit zwei breiten Flügeln, deren Außenseiten (jetzt) leer, deren Innenseiten mit Reliefs gefüllt sind. In den Nischen der Predella befinden sich lebensgroße Brustbilder; in der Mitte ein Gruppenbild, der leidende Heiland, an den Armen gehalten von Maria und Johannes; dieses Erbärmdebild offenbart schon die gemüthstiefe Art des Meisters; die drei einander nahe gerückten Köpfe bilden einen Accord stillen, herzbrechenden Wehes. Die beiden Nebennischen füllen je zwei Brustbilder der abendländischen Kirchenlehrer; an ihnen bewährt sich eine andere Virtuosität des Meisters, welche in lebendiger Auffassung und charakteristischer Wiedergabe von Zügen aus der Wirklichkeit liegt; die Gesichter sind ungemein wahr und dabei geistig durchgebildet, jedes wieder von ganz verschiedenem Typus, die Haltung unbefangen, die Gestalten je zu einander in Beziehung gesetzt. Ebenso bedeutend in Auffassung und Durchbildung sind die fünf 1,80 m hohen Figuren des Mittelschreins, doch steht das Gesicht der Madonna und des Kindes tiefer als die energischen Gesichter des Papstes und Bischofs und als die jugendfrischen Gesichter der beiden Märtyrerdiaconen Stephanus und Laurentius. In die reiche Laubkrönung der fünf Nischen sind kleinere Statuen eingefügt, wieder zwei Diaconen mit Märtyrerpalm und Buch und zwei weibliche Brustbilder, von Lübke als zwei Sibyllen bezeichnet (Gesch. der Plastik, 2. A. S. 607), aber wahrscheinlich zwei Heilige darstellend (die eine mit dem Drachen auf dem Buch wohl St. Margaretha). Die Flügel zeigen je zwei Kompositionen in kräftig heraustretendem Relief. Links unten die Geburt Christi, lieblich ernst geschildert; darüber das Pfingstfest, vor ähnlichen Darstellungen dadurch ausgezeichnet, daß in sämtliche Gestalten und Gesichter ein wunderbarer Drang nach oben gelegt ist. Rechts unten steht der Auferstandene zwischen den theils schlafenden, theils erschreckt auffahrenden Wächtern; Nebenscenen zeigen seine Begegnung mit Magdalena und das Kommen der Frauen zum Grab. Auf dem umgestürzten Steinbedeckel sind hebräische Charaktere und die Jahrzahl 1398 eingegraben; erstere laßen zu verschiedenen Deutungsversuchen; ja Lübke wollte sogar aus ihnen den Namen des Meisters: Albrecht Michael Sturm, entziffern. In Wahrheit sind es die Buchstaben des hebräischen Alphabets (s. „Staatsanzeiger für Württemberg“ 1878, Beil. S. 265 und

315) und eine Schaustellung von Sprach- oder Schriftkenntnissen, wie sie auch sonst im Mittelalter vorkommt und wie sie Riemenschneider sich auf dem Rothenburger Blutaltar erlaubt, nur daß er hier die hebräischen Worte lateinisch schreibt. Oben auf demselben Flügel ist der Tod Mariä nach der üblichen, hier aber geistig durchgearbeiteten und konzentrirten Anordnung dargestellt. Ueber dem Hauptwerk ein hoch sich aufschwingendes, reich verastetes Tabernakelwerk, das auf der photographischen Wiedergabe etwas schwer wirkt, weil zum Zweck der Aufnahme die durchbrochenen Teile dunkel verhängt werden mußten (der Fenster wegen). In diese lustige Krönung ist eingegliedert ein Kreuzifix mit Maria, Johannes und der knieenden Magdalena, zwei (etwas inferiore) Statuen eines Bischofs mit Kirche und eines Heiligen, die Bilder der hl. Anna selbstritt und der hl. Elisabeth, zuoberst eine große Bischofsfigur. Die Palme gebührt hier dem Johannes unter dem Kreuz, dessen schmerz- und thränenreiches Hinausblicken zum Heiland dem Gesicht und der ganzen Gestalt einen ergreifenden Ausdruck gibt.

Dieses gewaltige (die Gesamthöhe ist 12 m, die Gesamtbreite 7,5 m) und vollendete Kunstwerk steht noch immer namenlos in der Kunstgeschichte verzeichnet. A. Weber machte wohl den Versuch, es auf einen Namen zu taufen, indem er es mit Bestimmtheit dem Tilmann Riemenschneider zuschrieb (Dill Riemenschneider, 2. A.). W. Lübke tritt auf dem Zerfbogen, welchen er obiger Publikation zur Begleitung gab, dieser Ansicht mit Entschiedenheit entgegen und macht gegen sie geltend die verschiedene Behandlung der Gesichter, der Haare, der Haltung und des Faltenwurfs. Diese Gegengründe sind nicht ohne Gewicht. Will man Riemenschneider als Meister dieses Werkes ansehen, so muß man annehmen, daß er gegen das Ende seiner Wirksamkeit in eine neue Schaffensperiode eingetreten sei, in welcher sein Stil noch einmal wesentliche Aenderungen erfahren hätte. Für diese Annahme müßten Hauptpunkte aufgezeigt werden an andern bezugten Bildern des Meisters. Das eben ist ein Hauptverdienst des Photographen, daß er es ermöglicht hat, das Werk andern unmittelbar nahe zu bringen, und auf dem Weg der Vergleichung sollte es auch möglich sein, die Streitfrage, ob Riemenschneider, ob schwäbische und Ulmer Schule, zum Austrag zu bringen. Doch nicht nur dem Theoretiker und Historiker, jedem Freund alter Kunst ist obiges Werk aufs Wärmste zu empfehlen. — Wir fügen nur noch an, daß das letzte Blatt auch noch die jetzt in

der Nische des Sacramentshauses geborgene Brustfigur des hl. Kilian vorführt; das charaktervolle Antlitz zeigt Niemenschneiders herabgezogene Mundwinkel; in der Brust ist eine Oeffnung für Aufnahme von Reliquien; der Bischofsstab und das Schwert ist zer- schlagen; rechts und links am Gestell des Bildes sind zwei eiserne Hentel angebracht, an welchen es wohl bei Prozessionen ge- tragen wurde; rings um das Gestell steht die Inschrift: O Sancte Kiliane ora pro nobis deum date et dabitur vobis lucem vim. —

Literatur.

Denkschrift über die Nothwen- digkeit, Mittel und Wege einer Verbesserung unserer Mal- technik auf dem Gebiete der Kunst und des Gewerbes von Adolf Reim. München, Ackermann. 1890. 38 S.

Die Denkschrift befaßt sich mit einer längst ge- fühlten, oft beklagten, oft sehr schmerzlich emp- fundenen Kalamität, für deren Abbestellung der Verfasser seit Jahren seine ganze Manneskraft einsetzt und keine Opfer scheut. In einer kaum glaublichen Weise liegt in der Gegenwart die Technik der Malerei, sowohl der der Wand- als der Delmalerei darnieder. Wir haben hier keine Brinzipien, keine Erfahrung, keine Tradition mehr. Jeder Maler macht und befolgt seine eigene Ma- nier, ist lediglich auf seine eigene kurze Erfahrung angewiesen, hat von der Vorzeit keine Kunde und hinterläßt der Nachwelt keine; jeder muß für sich von vorn anfangen; „soviel Maler, soviel Me- thoden, ja, jeder hat nicht selten mehrere Metho- den zugleich“ (S. 6). Dazu kommt, daß die Maler ihre Farben nicht mehr selbst bereiten, sondern sie fertig aus der Fabrik kaufen, daß die fabrizierten Farben nicht selten mit verschönernden, aber sehr schlimm wirkenden Substanzen durch- setzt sind, daß auch die Bindemittel ganz willkür- lich behandelt und gemischt werden. Folge dieser völligen Verwilderung der Technik ist der Unbe- stand der neueren Malereien, vom Kalkanstrich an bis zu den theuersten Delgemälden, von denen keines mehr bezüglich der Haltbarkeit und Beständigkeit den Vergleich mit den alten Bildern aushalten kann. Wir können nun zwar das schmerzliche Erstaunen, wie doch eine geistig und ethisch so hochentwickelte Malerei, wie die heutige, die den Vergleich mit den besten Perioden der älteren Aera nicht zu scheuen habe, technisch so arm und verwahrlost habe werden können (S. 5), nicht ganz theilen. In gewissem Sinne erscheint uns vielmehr die technische Gesunkenheit der modernen Kunst als gerechte Strafe ihres geistigen und ethischen Verderbnisses, und es ist uns ein be- ruhigender Gedanke, daß so manches aus dem Schmutz gemaltes Bild im Schmutz untergeht, und daß der künftigen Generation der Anblick unserer größten Verirrungen erspart bleibt. Aber

daß mit dem Schlechten auch das Gute zu Grund gehen soll, daß auch die religiöse Malerei, nament- lich die Wandmalerei in jene kümmerlichen Exi- stenzbedingungen mit hineingezogen wird, daß die Techniker der monumentalen Malerei in einem Grade unsicher geworden sind, welcher räthlich erscheinen läßt, eher davor zu warnen, als dazu zu ermuntern, das beklagen wir auch aufs tiefste. Und deswegen begrüßen wir die Anstrengungen des Verfassers von Herzen. Seine praktischen Tendenzen zielen darauf ab, einmal auf die „deutsche Gesellschaft zur Beförderung rationaler Malverfahren“ aufmerksam zu machen, welche auch bereits über ein eigenes Organ (Technische Mittheilungen für Malerei) verfügt, sodann seiner Petition um staatliche Subvention zum Zwecke der Gründung einer Versuchsstation und Mate- rialiensammlung zunächst in den Lokalitäten der Akademie der bildenden Künste, Nachdruck zu verleihen; die Petition ging 1889 an die bayerische Kammer und wurde von dieser der Regierung zur Kenntnißnahme überwiesen.

Annoncen.

Herdersche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

Soeben ist erschienen und durch alle Buch- handlungen zu beziehen:

Quartalschrift, Römische, für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte. Unter Mit- wirkung von Fachgenossen herausgege- ben von Dr. A. de Waal, Rektor des Kollegiums von Campo Santo. Fünfte r Jahrgang. 1891. 1. Heft. Mit vier Tafeln. gr. 8°. (S. 1—104.) Preis des Jahrgangs M. 16.

Jährlich erscheinen vier Hefte, jedes ca. 100 S. stark mit je 3—4 Tafeln, meist in Heliotypie.

Inhalt des ersten Heftes. Auf- sätze: *De Rossi*, Eine altchristliche grie- chische Inschrift aus Thessalonich; *Dr. L. Jelić*, Das Coemeterium von „Manastirine“ zu Salona und der dortige Sarkophag des guten Hirten; *Dr. Nürnberger*, Analecta Bonifatiana; *A. Piper*, Der Augustiner Fel- lice Milensio als päpstlicher Berichterstatter am Regensburger Reichstag des Jahres 1608; *J. Schleicht*, Felician Ninguarda und seine Visitationsthätigkeit im Eichstät- tischen. — Kleinere Mittheilungen. Hi- storische Novitäten. Zeitschri- tenschau für Archäologie.

Beilagen:

1. Entwurf zur Filialkirche in Ursendorf.
2. Prospekt von der Herderschen Verlagshandlung in Freiburg i. Br., betr.: Praktisches Handbuch der kirchlichen Baukunst.



# 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. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter 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 Einfindung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Nr. 7.

1891.

## Phantastische, scherz- und boshafte Gebilde mittelalterlicher Kunst.

Von Stadtpfarrer Eugen Keppler in Freudenstadt.

(Fortsetzung.)

Ein mittelalterliches Münster stellt ein künstliches Weltgebäude dar, deshalb erwächst ihm mit Recht eine Welt phantastischer Gestalten. Weiterhin will es — unbeschadet seiner höheren Zweckbestimmung — eine Art volksthümlicher Encyclopädie sein. Unter diesen Grundbegriff fallen die oft wunderlichen Fragen und Schnaken, die Anklänge an Volksfage und Volksfite und allerlei schalkhafte Anspielungen auf Personen und Zustände, kurz die witzigen und spitzigen Zuthaten, mit denen der Meißel solche Bauten zu verzieren pflegte. Schon an mancher romanischen Kirche gleichen die Skulpturen fossilen Alburnblättern, in denen wichtige Ereignisse der Zeit- und Ortsgeschichte verewigt sind. Einen ganzen Zeitspiegel vollends, der nicht bloß einzelne Geschehnisse wider spiegelt, sondern in die Volksseele selbst hinableuchtet und ihr geheimes Weben und Regen erkennen läßt, haben wir an den großen Kirchenbauten, welche von Anfang des 13. Jahrhunderts an ins Leben traten.

Es war die Zeit des Aufblühens der Städtetumart im Kampf mit dem Feudaladel, zugleich die Zeit einer neuen kräftigen Kunstentfaltung, und zwar in den Werkstätten von Laien. Solange die Künste in den Klöstern eingeschlossen waren, standen sie im Bann des Ueberlieferens, d. h. unter dem näheren oder entfernteren Einfluß der byzantinischen Kunst. Was die Mönche vor der letzteren voraus hatten, verdankten sie nur einem treueren Anschluß an die Natur. Der Gedanke war sozusagen unter althergebrachten Formen dogmatifiziert.

Es war eine hieratische Kunst, die sich nur nach der rein äußerlichen Seite selbstständig zu machen strebte. Als aber die Kunstübung die Klosterstube überschritten und in der Werkstätte von Laien Wurzel gefaßt hatte, gebrauchten diese sie als ein Mittel, um lang unterdrückte Regungen kundzugeben, ihr Sehnen und Hoffen. Sie standen unter keinem äußeren Zwange, nicht unter dem eines Hofes, eines Machthabers, einer herrschenden Kunstichtung. Der Adel, den seine inneren Kämpfe, seine Verwicklungen mit der hohen Geistlichkeit, mit den Klöstern und mit der königlichen Gewalt nicht zu Atem kommen ließen, konnte nicht daran denken, sich in die inneren Angelegenheiten der Städte zu mischen, der Städte, die ihm zuwider waren und denen er am liebsten fern blieb. Daß unter diesen Umständen die Künstlerkunst des freiesten Spielraums sich erfreute und sich nur von Erwägungen, die ihren eigesten Fortschritt betrafen, leiten ließ, leuchtet ein. Wie hätte der Flügelschlag einer neuen Zeit ihre Segel nicht schwellen, wie hätte das sich regende Selbstgefühl der Bürgerschaft, der ja die Künstler angehörten, sie nicht begeistern und in ihrem Schaffen nicht zum Durchbruch kommen sollen? „So nahm unter den Fittigen der Städte die Kunst sozusagen die Stelle der Pressefreiheit ein, eines Ableitungskanals für die gegen die Uebergriffe der Feudalherrschaft sich auflehrenden Gemüter. Die Gesellschaft sah in der Kunst ein offenes Buch, darin sie unter der Hülle des Religiösen ohne Scheu ihre Gedanken und Gefühle einzeichnen konnte. Absicht war wohl dieses nicht, aber es war ein angeborener Trieb; der Trieb, welcher eine eingeengte Menschenmenge nach der offenen Thüre hindrängt.“ Die Bischöfe, welche mit den Städten in dem Bestreben, sich

von der Adels Herrschaft zu befreien, einzuwaren, traten der neuen Kunstentwicklung nicht nur nicht entgegen, sondern stellten ihr, auch für ihre kritischen Auslassungen, als erwünschtes Übungsfeld die großen Mänter zur Verfügung, welche sie bauten. Bauten sie doch dieselben — unbeschadet ihres höheren Zweckes — durch die Hände von Laien-Meistern als steinerne Urkunden von der Städte Macht und Größe, sowie als Unterpfänder ihrer eigenen Verbindung mit diesen aufstrebenden Gemeinwesen. Diesen Zweck erfüllten diese Bauten um so augenfälliger, je mehr sie sich mit volkstümlichen Zuthaten umgaben. (Vgl. Viollet-Le-Duc 8. Bd. S. 134. 142.)

(Fortsetzung folgt.)

### Frühgothische Wandmalereien in Pfullingen (Württemberg).<sup>1)</sup>

In dem eine schwache Stunde von Reutlingen entfernten kleinen Städtchen Pfullingen finden sich noch Reste eines ehemaligen Clarissinnenklosters zu St. Cäcilia, welches 1250 gegründet wurde. Noch umschließt die hohe und starke Ringmauer fast auf allen Seiten den nicht eng bemessenen Grund und Boden, über welchem das Kloster sich erhob und auf welchem das Leben der Klosterfrauen eingeschränkt war. Die eigentlichen Klostergebäude sind vom Erdboden verschwunden. Nur noch einige ökonomische Nebengebäude späteren Datums haben sich erhalten und — merkwürdig genug — als Zwischenstück eines späteren Neubaus ein Theil des alten Sprechzimmers mit den Sprachgittern. Man sieht hier nämlich eine ziemlich hohe Mauer aufragen, in welche zwei spitzbogig schließende Blenden eingetieft sind; beiderseits werden die beiden Bogen in der Mitte von einem Säulchen mit frühgothischem Kapitell und Basament aufgenommen. In der Höhe dieser Säulen sind nun in die beiden Blenden nicht hohe, aber ziemlich breite rechteckige Oeffnungen eingebrochen, deren Umrahmung sorgfältig frühgothisch gegliedert und mit streng stilisirten Blattmotiven hübsch geziert ist. Die Oeffnungen sind noch durchzogen mit festen Eisenbändern und aus-

<sup>1)</sup> Erstmals erschienen in: Zeitschrift für christl. Kunst. 1891 Nr. 1.

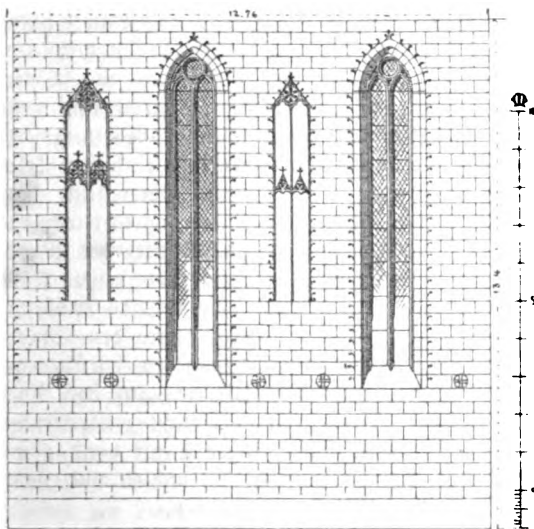
gefüllt mit kleindurchlöcherter starken Platten aus Eisenblech. Man muß sich wundern, wie gerade diese Hüter der Klausur der allgemeinen Zerstörung entgingen, und man kann nicht einmal mehr vermuten, in welcher Weise sie sich einst dem Klosterbau eingliederten.

Während aber der Hauptbau so gründlich unterging, daß höchstens noch im Boden nach Spuren der Fundamente gesucht werden könnte, hat von der Kirche wenigstens ein ansehnlicher Theil sich erhalten. Ungefähr in der Mitte des umfriedeten Gebiets ragt, vom Alter geschwärzt, von Wind und Regen benagt, aber nicht überwältigt, ein ehrwürdiger viereckiger Bau auf, von welchem man nicht mit Sicherheit sagen kann, ob es Chor oder Schiff der einstigen Kirche gewesen sei; das erstere ist aber wahrscheinlicher. Er ist 12,76 m lang, 8,26 m breit und 13,40 m hoch, ohne Streben, in der Nord- und Südwand mit hohen, schmalen Fenstern mit streng stilisirtem Maßwerk versehen. Die Westwand ist fensterlos, nur durch ein kleines spitzbogiges Pfortchen in der Mitte durchbrochen. Die Ostwand ist nicht mehr ursprünglich; der scharfkantige Abschluß der beiden Sargwände beweist, daß der Bau hier einstens eine Fortsetzung hatte; später, wahrscheinlich im Jahr 1579 (über der Thüre), wurde aus unregelmäßigem Gemäuer und Miegelwerk eine abschließende Ostwand eingezogen.<sup>2)</sup>

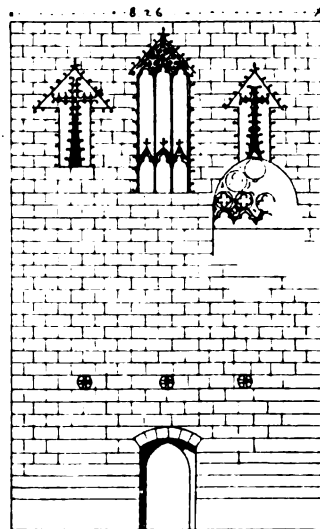
<sup>2)</sup> Es ist noch aus den Akten zu entnehmen, wann die Verwüstung der Kirche vor sich gieng. Herzog Ulrich, der in seinem Reformations-eifer es bekanntlich sehr auf die Klöster abgesehen hatte, verfuhr mit besonderer Strenge gegen die Clarissinnen von Pfullingen und translocirte sie eines Tages einfach aus ihrem Kloster in ein verlassenes Franziskanerkloster nach Leonberg. Als bald nach ihrem Abzug brach er die Kirche, d. h. wohl das Langhaus, ab und ließ auf dem Platze desselben und auf der Stelle des alten Gottesackers Thurm und Wassergraben anlegen, auch für sich eine Wohnung einrichten. Sobald das Interim kam, verlangten die verbannten Klosterfrauen die Erlaubniß zur Rückkehr, die Herzog Christoph ihnen endlich 1551 geben mußte. Nach ihrer Rückkehr forderten sie auch den Wiederaufbau ihrer Kirche, aber vergebens. 1595 war das Kloster ausgestorben, 1793 wurden die meisten Klostergebäude abgetragen (s. Rothenhäusler „Standhaftigkeit der altwürttembergischen Klosterfrauen“ Stuttgart 1884, S. 17 ff)

In den profanirten Bau, der als eine Art Lagerhaus für eine Fabrik dient, wurden mehrere Stockwerke eingefügt. In künstlerischer oder historischer Hinsicht macht dieser letzte überlebende Zeuge eines nicht unbedeutenden Klosters weiter keine Aussage mehr, als die, daß nach Ausweis hervorstehender Kragsteine einst an der Südseite sich der Klosterkreuzgang ange-schlossen habe. Aber die Innenwände haben noch einen sehr beachtenswerthen Rest alter Kunst bewahrt. Noch durch den

einfachen, mit einem Kreis umschriebenen Konsekrationskreuze. Die Wandflächen sind eingefriedigt durch kräftige weiße Horizontalstreifen, von welchen hellrothe, sehr einfach aber zierlich und sorgfältig gebil-dete frühgothische Knollenkrabben auslaufen; in ganz schlichter Weise, mit einfacher Um-lehrung der Krabbe, sind diese Zierstäbe auf der Quadratur aufgesetzt, die ca. 1 m über dem Boden beginnt. Mit denselben Krabbenstäben sind auch die Fenster an ihrer inneren Kante umzogen, und zwar



Figur 1: Bemalung der Südwand.



Figur 2: Bemalung der West-Giebelwand.

Staub der Jahrhunderte hindurch schim-mern uns hier Wandmalereien aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts entgegen, welche nie übertüncht waren und in ihrer fast vollständigen Erhaltung uns ein klares Bild einer frühgothischen be-malten Kirche geben. Sie ist einfach, diese Bemalung, und unter Verzicht auf alle figurliche Darstellung rein ornamental ge-halten, aber trotzdem überaus wirkungs-voll und instruktiv.

Die Wände, nicht Quader- sondern Bröckelgemäuer aus gewöhnlichem Kalk-stein, waren eines Bewurfes und einer Bemalung bedürftig. Sie wurden gleich-mäßig von unten bis oben, auf der Fläche und in den Fensterlaibungen mit einem ziemlich dunklen grauen Ton belegt. Ueber diesen hin ist mit ganz weißen Linien eine Quadratur gezogen. Man erblickt zunächst in der Höhe von ca. 4 m die

sind die Krabben abwechselnd weiß und roth, die letzteren, wie alle Ornamente weiß konturirt. Figur 1 und 2 gibt eine Ansicht der südlichen Langwand und der Westgiebelwand, welche die Disposition der ganzen Bemalung zeigt. Zwischen den mit dem Krabbenmotiv umrahmten Fenstern (Figur 9, Profil und Ornament) sind auf die Wandfläche der Südseite noch fensterähnliche Motive aufgemalt, welche Beil. Fig. 6 und 7 in größerem Maßstabe darstellt. Die Motive sind der Architektur entlehnt, aber durchaus frei gehandhabt; die zweitheiligen, in der Mitte von Zier-bögen und Ziergiebeln durchzogenen fenster-artigen Gebilde schließen nach oben nicht in Spitzbogen, sondern ihre Maßwerk-trönnung überdacht ein mit Krabben be-setzter Wimperg mit einer Kreuzblume auf der Spitze. Diese Fensterwimperge sind sicher sehr frühe Erscheinungen in Deutsch-

land und könnten, wie so manches andere in dieser gemalten Formenwelt, auf die Vermuthung französischer Einflüsse führen. Ganz eigenartig ist die Westwand (Figur 2) ausgestattet. Sie ist fensterlos und ward nun ziemlich hoch oben mit einem gemalten, dreitheiligen, ebenfalls mit Wimperg abschließenden Fenster dekoriert (Figur 4). Rechts und links von diesem Fenster aber erblicken wir zwei eigenthümliche, nicht ganz gleiche, sondern hübsch variierte, sehr zierliche Kreuzformen, welche aus geschwungenen Linien gebildet sind; sie scheinen aus Thurmgiebelchen als Krönung herauszuwachsen und sind eingefast mit Krabbenlinien, welche oben wieder in Giebeldreiecken zusammenlaufen. Diese Kreuzdekoration ist nicht mehr ganz verständlich und weckt die Vermuthung, daß auch Figur 5 links vom Fenster trotz der fortlaufenden Quadratur und der Aufsetzung der untersten Krabben auf derselben einft nach unten irgend eine Fortsetzung, vielleicht in einem Skulpturwert gefunden haben dürfte; bei der Figur 3 rechts vom Fenster sind noch Ansätze einer gemalten, wieder fensterartigen Fortsetzung zu erkennen. Von der Vorderwand, welche im übrigen gleiche Behandlung zeigt wie die südliche, verbiente eine eigene Aufnahme die außerordentlich schöne, gemalte Fensterrose (Figur 8) mit ihrer eleganten Krabbenumsäumung und Lilienkrönung, — wie alle Ornamente auf das accurateste gezeichnet, weiß konturirt und roth gemalt.

Nun beachte man zunächst die hier zur Verwendung gebrachten Dekorationsmotive. Wir sind nach und nach schon dahin gekommen, daß wir sowohl bei Glasmalereien als für die Wandbemalung architektonische Motive eher widerrathen als empfehlen. Der Grund liegt darin, daß diese Motive lange Zeit hindurch verfehlt angewendet wurden. Man schien mit ihnen Illusionskünste treiben zu wollen; man gestaltete sie in der Wand- und Glasmalerei plastisch, körperhaft, steinern oder hölzern, anstatt sie erst in die feinere Formenprache der Malerei zu übersetzen. Man sieht auf den ersten Blick, wie fern sich die Pfullinger Dekoration von diesem Fehler hält, wie zart und feinfühlig sie die architektonischen Glieder, das architek-

tonische Maßwerk aus dem Stein in die Farbe überträgt; diese malende Hand leitete ein lebendiges Gefühl davon, daß sie nicht Architektur bis zur Täuschung nachzubilden, sondern nur architektonische Reminiscenzen malerisch zu verwerthen habe. Darum ist in dieser gemalten Architektur ein ähnlich ideeller Zug, eine ähnliche Grazie, wie in der Architektur der pompejanischen Wandmalereien.

Wie einfach so dann ist die Farbengebung dieser Temperatechnik! Nicht mehr als drei, selbst sehr bescheidene Töne: der neutrale Grundton, das kalte, harte, ruhige Grau, dann die weißen Quadrirungs- und Umsäumungslinien und das Ockerroth, die mildkräftige, warme und volle Erdfarbe. Aber welche Wirkung erzielen diese sparsamen und einfachen coloristischen Mittel! Wie vortrefflich harmonirt diese Trias; wie wird durch das schimmernde Weiß das Dunkel des Wandtons siegreich gelichtet und dessen Kälte durch das Roth wohlthuend erwärmt! Jetzt noch, verbunkelt durch den Staubschleier, den die Jahrhunderte darüber gewoben, üben die Malereien auf das Auge ihren erfreuenden aber nicht zerstreuenden Reiz aus. Nur wahre Kunst vermag mit so kleinen Mitteln so noblen und nachhaltigen Effekt zu erzielen.

Wenn wir diese nie durch die Tünche eingefargten, aber doch in gänzliche Vergessenheit gerathenen und erst durch den Landeskonservator Dr. Paulus wieder entdeckten, durch Architekt Cades aufgenommenen Wandmalereien ausführlicher besprochen haben, so leitete uns dabei nicht bloß ein historisches Interesse, sondern namentlich auch ein praktisches. Vielleicht in keinem Punkte sind wir noch so unsicher, wie bezüglich der malerischen Ausstattung der Kirchenbauten. Wo unsere Mittel gering sind, verfallen wir gerne in rohe und grobe Formen- und Farbengebung, wo sie reich sind, in geschmacklose und drückende Ueberladung. Großes Unheil entsteht namentlich, wenn man bei geringer Leistungsfähigkeit der Kasse und des Künstlers doch um jeden Preis sich über das Ornamentale hinaus ins Figürliche vorwagt. Das vorgesehene Beispiel kann uns Selbstbescheidung lehren und Sinn für eine ebenso feine als einfache, ebenso

wirksame als jungfräulich zarte und be-  
scheidene Weise der Ornamentirung. —

### Ueber die ursprüngliche Heimat einer Anzahl von Skulpturen in der Pfarrkirche zu Mettenberg,

Ob. Biberach.

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

(Schluß.)

Weitläufiger und schwieriger zu ent-  
scheiden, wenn auch für die Kunstgeschichte  
von Oberschwaben weitaus wichtiger, ist  
die Frage nach der Werkstätte, aus  
welcher diese Skulpturen hervorgegangen  
sein dürften. Ulm, Memmingen und  
Ravensburg sind von Heggbach ungefähr  
gleich weit entfernt und können hier wohl  
nur allein in Frage kommen, da an diesen  
Orten ansehnliche Kunstwerkstätten am  
Ende des Mittelalters blühten.

Da jedoch die Skulpturen selbst keines-  
wegs sämtlich gleichzeitig sind, so muß  
zwischen den älteren, vom Ausgange  
des 15. Jahrhunderts, und den jüngeren,  
aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhun-  
derts, unterschieden werden.

Zu den jüngeren gehören: die vier  
Reliefs: Geburt, Anbetung und zwei  
Werke der Barmherzigkeit, ferner die vier  
Reliefs aus der Passion und die Bilder  
des hl. Blasius und hl. Sebastian. Alle  
diese tragen ganz deutlich und ausgeprägt  
den Charakter der ersten Hälfte des 16.  
Jahrhunderts (genauer von 1520 bis 1550)  
an sich, besonders durch ihr Kostüm, wel-  
ches in allweg mit diesem Zeitraum über-  
einstimmt. Die charakteristischen Gewand-  
stücke sind: die Schube, das Birett, die  
breiten Schuhe (Ochsenmäuler oder auch  
Bärenklauen genannt) und die geschlitzten  
Gewänder, wobei die Beinkleider aber noch  
anliegend sind. Wo diese Gewandstücke  
dominierend sind und sämtlich miteinander  
verbunden auftreten, darf man ohne Be-  
denken die Periode von 1520 bis 1550  
als Entstehungszeit annehmen. Näheres  
darüber in den Münsterblättern VI. Heft  
1889 mit Abbildungen in Lichtdruck. Vor-  
her und nachher finden sie sich nicht mehr  
so dominierend und nicht mehr in dieser  
Weise vereinigt.

Für diese Zeitperiode aber ist in dem

oberschwäbischen Gebiete die Kunstprodukt-  
tion auf einen sehr engen Kreis eingeschlos-  
sen. In Ulm, Memmingen, Biberach, Leut-  
kirch etc. nahm gleichmäßig die Entwicklung  
der Zeitverhältnisse einen sehr ungünstigen  
Verlauf. Die einzige Ausnahme von Be-  
deutung bildet Ravensburg. Die Präsum-  
tion spricht deshalb stark für letztere Stadt.

Ein spezieller Anhaltspunkt läßt sich  
überdies aus einem Monogramm gewinnen,  
das an einem der Stücke des Cyklus, zu  
welchem die vier Passionsdarstellungen ge-  
hören, angebracht ist. Dieser Cyklus um-  
faßte auch noch andere Gegenstände, wor-  
unter eine Geburt Christi (jetzt in Mißegg,  
Ob. Biberach). Hier ist ein A einge-  
schnitten und im Bauche desselben ein H.  
Letzterer Buchstabe ist zwar im jetzigen  
Zustande mit Farbe bedeckt, aber meine  
Erinnerung ist aus dem Grunde bestimmt  
genug, weil von unberufener Hand der  
mißlungene Versuch gemacht worden war,  
dieses H in ein D umzuwandeln. Dieses  
Monogramm (AH) könnte recht wohl  
auf einen Andreas Heidler bezogen  
werden, welcher (nach Hafner, Württ.  
Vierteljahrshefte 1889 S. 121) 1545 als  
Maler in Ravensburg aufgeführt wird.  
Auf die Familie Ucker in Ulm läßt sich  
das Monogramm nicht beziehen, weil das-  
selbe nicht korrekt wäre und weil diese Fa-  
milie wohl im 15. Jahrhundert vielfach in

Ulm thätig  
war, aber  
nicht in das  
16. hinhin-  
bergreift  
(cf. Mauch  
und Grün-  
eisen, Ulms  
Kunstleben  
S. 41, 42).

Bezeich-  
nend für  
diesen Mei-  
ster ist, daß  
die Lands-  
knechte ihm  
viel besser



Dornenkrönung.

gelingen als die Figuren aus der Biblischen  
Geschichte, weshalb auch seine Darstel-  
lungen aus der Passion immerhin besser  
sind als die Geburt Christi und ähn-  
liche Gegenstände, eine Erscheinung, die auch

bei anderen Meistern dieser Zeit vor-  
kommt.

Ein technisch weit besser ausgebildeter Meister offenbart sich in jenen 4 Reliefs, welche die zwei Werke der Barmherzigkeit nebst Geburt und Anbetung der Weisen umfassen und auf der inneren Seite des zweiten Flügelpaares am Choraltar zu Mettenberg sich befinden; sein Schnitt ist sehr scharf und markirt und sicher; leider ist keine Spur eines Monogramms oder einer Beischrift zu finden. Hier ist aber unleugbar ein Einfluß von Albrecht Dürer vorhanden, der auch anderwärts in unserer Gegend nachgewiesen ist und sogar nicht selten bis zur Kopirung geht. Pressel teilt in der Festschrift zum Ulmer Münsterjubiläum 1877 S. 110 mit, daß auf der Rückwand des Hugenaltars im Münster eine flüchtige Skizze des jüngsten Gerichts in Leinwand gemalt sei, die bis ins einzelne eine Nachbildung eines Dürerschen Passionsbildes sei. Im Kloster Ottenbeuren bei Memmingen steht ferner ein Renaissancealtar mit Flügeln,



Geburt Christi.

auf denen eine ganze Reihenfolge von Nach-  
bildungen der Dürerschen Kupferstichpassion,  
theils in Skulptur, theils in Gemälden, sich  
befinden. Neben diesem sind daselbst noch  
zwei große isolirte Reliefbilder in Holz  
geschnitten mit dem Gebet des Heilandes  
am Delberg und der Gefangennehmung

genau nach der Dürerschen Kupferstich-  
passion.

Bis auf einen solchen Grad steigert sich  
nun die Nachahmung Dürers bei den vier  
Reliefbildern in Mettenberg nicht; aber  
auf zweien derselben (Geburt Christi und  
Anbetung der Weisen) sind wenigstens  
Einzelheiten aus den Holzschnitten  
Dürers in seinem Leben Mariä entnom-  
men. Bei der Geburt ist nicht bloß das  
Christkind, sondern auch das Linnenluch  
und der weibengeflochtene Korb, in welchem  
dasselbe liegt, nebst dem Stein, worauf  
der Korb gestellt ist, so genau mit der  
betreffenden Partie im Dürerschen Holz-  
schnitt übereinstimmend, daß eine Entleh-  
mung ganz sichtlich ist. Ebenso das Christ-  
kind bei der Anbetung der Weisen, wovon  
wir früher schon eine Abbildung in Licht-  
druck veröffentlicht haben. (Ulmer Münster-  
blätter VI. Heft 1889.)

Auch die Relieffiguren des hl. Sebastian  
und Blasius an den Flügeln des nörd-  
lichen Seitenaltars in Mettenberg lassen  
eine recht tüchtige Hand erkennen, wenn  
sie auch keinen Anhaltspunkt darbieten, um  
daraus weitere Gesichtspunkte abzuleiten.

Wir glauben auf diese Reihenfolge von  
Skulpturen einen gewissen Nachdruck legen  
zu dürfen und zu sollen, weil dieselben in  
Verbindung mit noch andern Werken der  
Malerei und Plastik geeignet sind, eine  
Lücke in der kunstgeschichtlichen Entwick-  
lung unserer Landschaft auszufüllen. Das  
Ende des 15. und noch der Anfang des  
16. Jahrhunderts bezeichnen eine Blüthe-  
zeit der bildenden Kunst in ganz Deutsch-  
land, woran auch unsere engere Landschaft  
rühmlichen Antheil nahm. Nicht bloß die  
Meister von Ulm, sondern auch die von  
Memmingen und Ravensburg haben sich  
einen guten Platz in der deutschen Kunst-  
geschichte errungen.

Aber anderwärts (Augsburg, Nürnberg)  
trat bei den bildenden Künsten noch eine  
Fortentwicklung ein bis zum Ende des  
16. Jahrhunderts, beziehungsweise bis  
zum Ausbruch des allverheerenden dreißig-  
jährigen Kriegs, also nahezu durch ein  
weiteres Jahrhundert. Für unsere engere  
Landschaft aber war man zu der Annahme ge-  
nötigt, als ob der Faden vom Jahr 1520  
an ungefähr abgerissen wäre. Für Ulm  
und Memmingen scheint von da weg bis

zur Mitte des Jahrhunderts wirklich eine nicht weiter auszufüllende Lücke zu bestehen. Um so mehr ist es zu begrüßen, daß in Oberschwaben immerhin noch eine Stätte die schwere Krisis jener Zeit überdauert hat. Es ist freilich nur eine Nachblüthe der vorangegangenen schwungvollen Periode; aber das ist auch anderwärts nicht anders und ist in den Gesetzen der geschichtlichen Entwicklung begründet.

Sodann aber, von der Mitte des 16. Jahrhunderts an, nachdem der Stil der Renaissance schon vollständig durchgedrungen war, treten auch da und dort in der oberschwäbischen Landschaft wieder mehr oder weniger namhafte Meister auf. Der bedeutendste Plastiker, von dem noch einige Werke in Ottenbeuren bestehen, ist ohne Zweifel Thomas Heibelberger in Memmingen; zumal wenn von ihm, was sehr wahrscheinlich ist, auch die Portalumrahmungen in Ochsenhausen herühren. Ferner werden aus Veranlassung des Schloßbaues in Heiligenberg gegen Ende des 16. Jahrhunderts Namen genannt von Meistern aus Ueberlingen, Ravensburg, Biberach, Isny, die geeignet sind, einige Streiflichter über den Kunstbetrieb jener Zeit, besonders im Gebiete der Plastik, zu verbreiten. Auch in Ulm wurde, wenn auch freilich nicht so kräftig wie in der vorhergehenden Periode, der Faden wieder neu aufgenommen und in Konstanz wirkte der tüchtige Bildhauer H. Morin.

Mag nun auch Vieles über die Pflege der Kunst in dieser Periode noch verhüllt sein und viele Werke verloren oder durch den späteren Barockstil wieder verdrängt worden sein, so wächst doch die Aussicht, daß durch fortgesetzte und allseitige Nachforschungen noch weitere Anhaltspunkte gewonnen werden können.

Was schließlich noch die dem 15. Jahrhundert angehörigen von Heggbach stammenden mittelalterlichen Skulpturen in Mettenberg anbelangt (hl. Katharina, Barbara, Johannes der Täufer, ein Kirchenlehrer und andere), so können wir uns darüber ganz kurz fassen. Hier besteht die Wahl zwischen Ulm, Memmingen und Ravensburg; denn Heggbach ist von all diesen Orten ungefähr gleich weit entfernt und alle drei Städte hatten in jener Zeit

sehr tüchtige Werkstätten. Ulm hatte seinen Eyrlin, Memmingen seinen Hans Daprazhaus, Ravensburg den J. Rueß und F. Schramm. Die Waagschale scheint sich, alles in allem erwogen, nach unserer Auffassung, am meisten nach Ravensburg, und zwar zu F. Schramm hin zu neigen. Eine Sicherheit wird unter solchen Umständen jedoch nicht zu erreichen sein; aber unzweifelhaft ist, daß diese Statuen in der oberschwäbischen Landschaft selbst entstanden sind und zu den beachtenswerthen Erzeugnissen dieser Periode gehören dürften.

Wir möchten aber wiederholt darauf zurückkommen, daß jenen Werken der Plastik, welche gewöhnlich als „spät“ bezeichnet werden, gerade aus diesem Grunde ein besonderer kunsthistorischer Wert zukommt. Hat doch in neuester Zeit Bode in seiner Geschichte der deutschen Plastik (l. c. S. 228) das harte Urtheil ausgesprochen, daß die deutsche Plastik in diesem Zeitraum völlig in Verfall gerathen sei, daß die meisten und jedenfalls die wichtigsten Werke von fremden Meistern auf deutschem Boden ausgeführt worden seien, theils von Italienern, theils von Niederländern. Das trifft nun freilich bei den Augsburger Brunnen und anderwärts zu; aber es ist doch, zum Glück, nicht eine ausnahmslose Regel, weder im südlichen noch im nördlichen Schwaben. Für das letztere weisen wir auf die Werke des Georg Behr (c. 1580) hin, der für das Lusthaus in Stuttgart eine Menge plastischen Schmuckschuf, welcher nach dem Abbruch des Gebäudes selbst noch gerettet wurde (cf. Walcher in den Württ. Vierteljahrsheften für Landesgeschichte 1886 S. 161 und 1887 S. 161).

#### Nekrologe.

Im vorigen Jahr (12. August 1890) starb Christoph Heinrich Dite, der sich um die Geschichte der christlichen Kunst sehr verdient gemacht und Kunstsinne und Kunstfeiler in den Kreisen der protestantischen Geistlichkeit in hohem Grade geweckt und gefördert hat. Geboren in Berlin am 24. März 1808 und in Berlin und Halle zum Theologen ausgebildet, fühlte er die Freude an der kirchlichen Kunst in seinem Innern sich regen angesichts der Domkirche von Merseburg, deren Einzelheiten der Domkünstler ihm erklärte. Er wurde 1833 Landpastor in Fröhden bei Zütersdorf, Provinz Brandenburg, und wandte seine

Mußezeit alsbald dem Kunststudium zu. In seinem strohgedeckten Lehnhaufe sammelte er unermüdet Materialien an für sein Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters, sein Hauptwerk, welches in ganz Deutschland verbreitet ist und auch in katholischen Kreisen seiner warmen Pietät willen gute Aufnahme fand. Den ersten noch sehr unvollständigen und mangelhaften Auflagen folgten weitere ergänzte und verbesserte. Als die vierte Auflage hergestellt und vergriffen und bereits eine fünfte in Vorbereitung war, brannte das aus Holz, Stroh und Letten erbaute Pfarrhaus mit allen Sammlungen und Manuskripten ab; doch konnte bei Weigel in Leipzig unter Mithilfe des Oberpfarrers Bernide in Koburg eine fünfte Auflage 1883—85 edirt werden. Das nun auf zwei starke Bände angewachsene Werk ist das beste systematisch angelegte Sammelbuch dieser Art, besonders werthvoll durch die Verzeichnung aller bis dahin erschienenen Literatur; jetzt freilich wäre wieder eine neue Auflage nöthig, in welcher das gewaltige, in den Staatsinventarien aufgeschichtete Material ganz verarbeitet würde. Außerdem schrieb Otte: Geschichte der romanischen Baukunst in Deutschland, Leipzig, Weigel, 1874; Archäologischer Katechismus 1859, 2. Aufl. Leipzig, 1873; Glockenkunde 1858, 2. Aufl. Leipzig 1884; Geschichte der kirchlichen Kunst des deutschen Mittelalters. 1862.

Einen großen Verlust für die kirchliche Kunst bedeutet der am 22. Dezember 1890 erfolgte Tod des Stadtpfarrers von Frankfurt, Geistlichen Rates Ernst Münzenberger. Geboren am 5. Juli 1833 in Düsseldorf war er als Kaplan in Düsseldorf, dann als Regens und Subregens in Limburg, seit 1870 als Pfarrverwalter und Stadtpfarrer in Frankfurt thätig. Der unermüdete, mit Seelsorgsarbeit immer überhäufte Mann nahm sich noch Zeit und Kraft zu intensiven Kunststudien. Er legte sich selbst eine überaus reiche Sammlung von Kunstschätzen an, leitete dann namentlich die Restauration des Kaiserdomes und wagte sich 1886 an ein monumentales Werk über die mittelalterlichen Altäre Deutschlands; wir haben über letzteres von 1886 an in diesen Blättern laufenden Bericht erstattet. Es gebieh leider bloß bis in die Mitte, bis zur fünften Lieferung und läßt in seiner Nichtvollendung den Tod des überaus kundigen Verfassers doppelt schmerzlich empfinden. Hoffen wir, daß es einen Fortsetzer und Vollenber finde; die artistischen Materialien sind, soviel wir hören, in großer Menge vorhanden. Ueber den Verstorbenen erschien eine kleine Lebensskizze von M. W. Benevolus (Frankfurt, Füssers Nachf. 1891).

### Literatur.

Heiligkreuz und Pfalz. Beiträge zur Baugeschichte Triers von W. Effmann. Freiburg, Buchdruckerei des Werkes vom hl. Paulus 1890. 4<sup>o</sup>. 159 S. und 107 Abbildungen im Text.

Das für die Kunstgeschichte überaus wichtige,

für jeden Kunstfreund hochinteressante Werk wurde zunächst ausgegeben in Verbindung mit dem Vorlesungskatalog der katholischen Universität in Freiburg in der Schweiz, zu deren Professoren der Verfasser zählt. Nach einem orientirenden Ueberblick über die altrömischen und altchristlichen Bauten der Stadt Trier wird zunächst die Kapelle von Heiligkreuz, nahe bei Trier, vorgeführt, ein mit der Grabkapelle der Galla Placidia in Ravenna aufs nächste verwandter reiner Kreuzbau, um die Mitte des 11. Jahrhunderts entstanden. Und dieses Bauwerk hatte man bisher für ein Werk der Renaissance gehalten! Von nun an ist es, dank der gründlichen Untersuchung des Verfassers, der kleinen Zahl der ältesten romanischen Kirchen Deutschlands einzureihen, und zwar gehört es wegen der reinen Kreuzform, des Gewölbebaues und des Wierungsturmes zu den erlesensten Exemplaren jenes Stils. Die jammervoll profanirte Stiftskirche von Pfalz (eine Stube von Trier) war von Kugler als spätromanisch agnosicirt, von Quast dem Ende des 9. Jahrhunderts zugetheilt worden. Der Verfasser beweist, daß der Kern des Baues noch römisch ist und daß die ursprüngliche Kirchenanlage aus der Zeit der Aetissin Abula um 700 stammt. Somit ist die Stiftskirche nächst dem Dom von Trier das älteste kirchliche Bauwerk auf deutschem Boden. Die Wichtigkeit der Untersuchungen des Verfassers leuchtet hienach von selbst ein. Möge die schöne Schrift allseitige Beachtung finden und, nach dem Wunsch des Verfassers, besonders auch die praktische Folge haben, daß der schwer vernachlässigten Stiftskirche von Pfalz der so nöthige Schutz und Erlösung aus ihrem elenden Zustand wird.

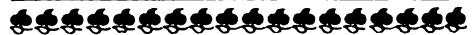
### Annoncen.

## Holzschnitte, Clichés,

Abbildungen von Kirchen, Kapellen, sowie alle anderen Illustrationen fertigt schön und billig und bittet um geneigte Aufträge

**Ant. Staudacher,**

Rothebühlstr. 147, Stuttgart.



Gratis und franko.

## Lager-Verzeichnis Nr. 55

### Kunst

(Archäologie, Kunstgeschichte, Malerei, Plastik etc.).

Buchhandlung Gustav Fork,  
Leipzig, Neumarkt 40.



Korrektur. Nr. 6 S. 56 Spalte 1 Zeile 2 von unten lies a—d statt a—c, Spalte 2 Zeile 10 von unten a—c statt a—b.

Mit einer Kunstbeilage: Frühgothische Wandmalereien in Pfullingen.

Stuttgart, Buchdruckerei der Kst.-Ges. „Deutsches Wortblatt“.



# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

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

Mr. 8.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.90 im Stuttgarter 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 Einzahlung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

1891.

## Phantastische, scherz- und boshafte Gebilde mittelalterlicher Kunst.

Von Stadtpfarrer Eugen Keppler in Freudenstadt.

(Fortsetzung.)

Auf diesem Grund erwuchsen ganz naturgemäß unter den Händen der mittelalterlichen Steinmetzen die Spässe, Karikaturen und Satiren, die uns jetzt an hl. Stätte oft seltsam anmuthen. Es war einfach das Volksthum, das jetzt den Kirchenbau durchbrang, wie die Kirche vorher das Volksthum durchdrungen hatte. Aber es war immerhin das längst von der Kirche durchdrungene und beherrschte, wenn auch naturwüchsige und etwas rohe Volksthum. Deshalb enthalten auch seine freimüthigsten Aeußerungen keinen Tropfen von der ätzenden Schärfe, welche ein Sohn unserer heutigen Zeit an ihnen voraussetzen könnte; seine kacksten Ausfälle leugnen die höhere Ordnung, gegen die sie ansehnern, nicht, setzen sie vielmehr als feststehend voraus; seine mitunter boshaft scheinenden Hereinziehungen des Klerus bringen ihm als solchem kein Mißtrauensvotum entgegen und sind deshalb im Lichte der damaligen Zeit verhältnißmäßig harmlos, und selbst seine gelegentlichen Parodien des Heiligen zeugen von keiner Auflehnung gegen die Religion, vielmehr von dem allseitigen Interesse, das man an ihr nahm: indem bekanntlich das Volk, und nicht bloß ein kindhaftes, sondern auch ein fortgeschrittenes Volk, wie das Volk unserer Weltstädte eine Sache zum Gegenstand seiner schalkhaften Betrachtung macht und sie zugleich liebend in sein Herz einschließt. Diese komische Betrachtungsweise ist dann um so unschuldiger, je derber das Volksthum ist, dem sie entprießt, weil sie, gerade wenn sie recht derb ist, dem Bedeutenden an sich gar nicht beikommen kann, sondern nur der unwesentlichen

Außenseite. Nun befindet sich aber die Gesellschaft während des ganzen Mittelalters auf dem ganz und gar unversehrten, naturwüchsigen Standpunkt des ungebildeten Volkes unserer Tage. Die ganze Kunst war aber (vielleicht mehr als alles übrige) auf diese Gesellschaft zugeschnitten, denn die Kunst empfing ihre Eingebungen von der Menge und nicht von Einzelnen. So war auch all das Beiwerk an Kirchen, wovon wir sprechen, darauf angelegt, um auf die niederen und mittleren Stände zu wirken.

Als Ueberbleibsel und als Grabmesser ihres häuerischen Geschmacks haben wir nun, wenn sie auch kunstfertig gearbeitet und sinnig angebracht sind, die Ungehaltnen anzusehen: die Ungehaltnen mit ungeheuerlichen Köpfen, greulich verzerrten Gesichtern und vertrackten Geberden, welche mittelalterliche Meister in solcher Fülle und Mannigfaltigkeit über ihre kirchlichen Gebäude auszustreuen liebten, daß es vergebliche Mühe wäre, sie sortiren zu wollen. Aber nicht nur das Mittelalter liebte dergleichen Hieraten: schon die alten Römer, welche bekanntlich, auch zur Zeit ihrer Verfeinerung und Ueberverfeinerung, ihre angeborene Derbheit nie verleugneten, hatten ihre (von den Griechen herübergenommenen) Typhonen und Gorgonen, sowie ihre auf eigenem Boden ausgebildeten Masken. Haben wir in jenen die Urbilder der beliebten Fratzengeichter mit herabhängender Zunge zu begrüßen, so stammt von diesen eine andere Art künstlerischer Mißgestalten: die mit übermäßig aufgerissenen Maul. Nur gieng die Bedeutung der letzteren in ihrer absichtlichen Häßlichkeit auf (abgesehen von wenigen Formen, in denen man bisweilen bestimmte Gedanken verkörpert sah), während die komische Maske der Römer weniger eine groteske Einzelercheinung darstellen wollte

als vielmehr eine Personifikation der Komödie überhaupt, ein Sinnbild von allem Lächerlichen und Burlesken. Von den Auführungen des Lustspiels gieng sie in die römischen Volksbelustigungen und von diesen in den Mummenschanz des Mittelalters über. Schon frühzeitig war die komische Maske so mit dem Volksleben verwachsen, daß sie bei den Schmausereien der Römer eine Rolle spielte und von den Müttern als Schreckmittel für die Kinder, von diesen wiederum als ein Spielzeug gebraucht wurde. Aus dem Volksleben hielt sie ihren Einzug in die römische Kunst als ein sehr beliebtes Ornament für Lampen, Schirmdächer und Dachrinnen, denen man oft die Form von grotesken Masken, von Frazengesichtern mit riesigen, weit aufgesperrten Rachen und andere Bildungen nach Art der mittelalterlichen Wasserspeier gab.

Derlei figürlicher Schmuck drang in den letzten Zeiten des römischen Reichs auch in die Baukunst ein und überwucherte die alte Einfachheit immer mehr. Nun ist aber die mittelalterliche Welt von der römischen nicht so scharf abgeschnitten, daß sie nicht Einflüsse von dort in sich aufgenommen hätte. Lassen sich auch diese aus Mangel an Denkmälern im einzelnen nicht mehr verfolgen, so sprechen doch Thatsachen genug dafür, daß der Uebergang kein unvermittelter war. Es ist kaum zweifelhaft, daß die Kunstfertigkeit und die Ausübung der Kunst nach dem Falle des Reiches sich von dem Meister auf die Lehrlinge vererbte. Wir müssen also annehmen, daß die Verfertiger altchristlicher Bauwerke in der heidnischen Schule gebildet und zum Theil selbst Heiden waren. Daß sie nun, dem Geist ihrer Schule treu, die alten längst gewohnten Masken, Frazen und Ungehaltn mit herübernahmen, ist nicht mehr als natürlich. Sogar ihre allmähliche Bekehrung zum Christenthum konnte sie nicht hindern, die ihnen geläufigen Motive, darunter selbst solche von ausgesprochen heidnischem Geschmack, theils treu, theils wieder mehr frei, bisweilen mit geflissentlicher Verzerrung ins Lächerliche zur Belebung ihrer Bauten anzuwenden. Die ältesten und merkwürdigsten Belege hiefür liefern uns Italien und Südfrankreich, weil in diesen Ländern der

schrittweise Uebergang von der klassischen zur mittelalterlichen Kunst am deutlichsten zu Tage tritt und somit die Einwirkung klassischer Formen leichter als anderswo nachgewiesen werden kann. Sehr merkwürdig ist in dieser Beziehung eine (bei Wright, S. 46 abgebildete) Konsole aus der Kirche von Mont-Majour in der Provence aus dem 10. Jahrhundert. Das Unterstück derselben, ein greulicher Kopf, welcher ein Kind verschlingt, läßt keinen Zweifel darüber, daß dem Steinmetzen ein Zerrbild des kinderfressenden Saturn vorgeschwebt haben muß.

Aber die paar antiken Typen des Lächerlichen waren nicht das Einzige dieser Art, was über den Strom der Völkerwanderung geschwommen: Die *mimi populares*, der Römer, der *sannio*, der *manducus*, der *comoedus* in höchst eigener Person machten den Sprung und lebten in den *joculatores*, *pantomimi*, *mine-stelli* des Mittelalters lustig weiter. Die Frazen, die Kunststücke, Spottlieder und Spottgeschichten, womit sie auf den Märkten die Lachmuskeln reizten und in Burgen und Schlössern einer „feineren“ Gesellschaft die Zeit vertrieben, haben tiefe Spuren im mittelalterlichen Volksleben zurückgelassen. Von ihrem Einfluß konnte auch die Kunst nicht unberührt bleiben und ob nun ein Maler einen Bücherrand zu zieren oder ein Steinmetz einen Bau zu schmücken hatte: die ersten Motive auf die er fiel, waren naturgemäß den Darstellungen der Gaukler und den Erinnerungen an solche entnommen. Hatten doch beide Arten von „Künstlern“ dem gleichen Geschmack zu dienen: so wurden auch beide vom selben Schalk geleitet. Es war natürlich, daß Leute, denen es ein wirkliches Vergnügen machte, ein Menschengesicht aus einem Pferdckummet hervorzurufen zu sehen, sich von Zerrbildern in Holz oder Stein ganz besonders angesprochen fühlten, beispielsweise von den drei gelungenen Gesichtern an einem Chorstuhl in Stratford am Avon (abgebildet bei Wright S. 132). Das eine derselben streckt eine maßlos lange Zunge heraus, das andere begnügt sich mit einer Grimasse, das dritte hat eine Wurst zwischen den Zähnen, was seine Züge auch nicht angenehmer macht.

— Auf neue Weise wird die Verzerrung erreicht auf einem Gypsabguß im Kensingtonmuseum. Derselbe stellt ein sehr jovial dreinschauendes Individuum mit Fledermausflügeln dar, das ein Frazengebilde zwischen den Klauen hält, dem es das Maul auseinanderzerrt. — Wie eine heftige Bewegung des Körpers sich auf die Gesichtsmuskeln fortpflanzt, hatte man schon von Alters her beobachtet. Schon der manducus der Alten hatte seine Verzerrung von den Verkrümmungen und Verzerrungen eines Menschen, der seine Nahrung auf rohe, gefräßige Weise hinunterschlingt.

Nicht leicht entstellt etwas ein Gesicht so gründlich, wie angestregtes Hornblasen. Ein so dankbares Motiv ließen sich die mittelalterlichen Zierbildner nicht entgehen. Unter den Nachbildungen von Skulpturen in der Sammlung von Süd-Kensington ist ein Ungeheuer zu sehen (bei Wright S. 131) — das Original befindet sich in einer französischen Kirche —, das in ein solches Blasinstrument stößt, und zwar mit solcher Kraft, daß es ihm den Nagepfel her austreibt. Der Mund ist in die Höhe gezogen durch das Jagdhorn, das die linke Hand in den linken Mundwinkel preßt, während die Rechte den Bart nach der entgegengesetzten Richtung zerrt. Daß man es hier auf ein ganzes Zerrbild abgesehen, beweist die durchaus geschraubte Stellung der Arme. Solche Gliederverrenkungen pflegte man anzuwenden um den häßlichen Gesichtsausdruck noch wirksamer hervortreten zu lassen. Bisweilen zog man die ganze Bildung des Leibes ins Lächerliche — auch unser Hornbläser zeigt nach abwärts einen Thierleib mit Schweif und Pfoten —, indem man ihm thierische, ja dämonische Anhängsel lieh. In anderen Fällen wurden menschliche Gestalten, die sonst nichts Ungewöhnliches an sich hatten, in vertrackte Stellungen hineingezwängt oder zu seltsamen Gruppen verbunden. Letztere Gebilde sind gewöhnlich scherzhafter Art. Manchmal stellen sie hübsche Spielereien, Komödien der Hindernisse und andere Gegenstände dar, wie sie der Bilderhandel zur Unterhaltung der Kinder bis in unsere Zeit hinein geliefert hat.

Unter diesen Gruppen sind einige, denen

man oft begegnet und die offenbar Lieblingsstypen waren. Wright führt zwei davon an (S. 136 u. 137). — Die eine Gruppe, dem Chorgestühl von Ely in England entnommen, besteht aus zwei kugeligen, um einander den Wurzelbaum schlagenden Mannsgestalten, deren eine Thierohren an der Mütze trägt, welche anzudeuten scheinen, daß der Inhaber zur Narrenbrüderschaft zählt: ein nicht selten vorkommendes Motiv, namentlich in Frankreich, wo die archäologische Sprache einen eigenen Kunstausdruck dafür hat. Man sieht hieraus, daß die eigenthümlichen Kunstformen des Mittelalters sich nicht auf ein bestimmtes Land beschränkten, sondern mehr oder weniger — abgesehen von unvermeidlichen Ausnahmen — überall hindrangen, wo Roms kirchliche Oberhoheit bestand. Unbeschadet der verschiedenen Lokalfärbung herrschten im ganzen Westen Europas die nämlichen Hauptformen. — Das andere merkwürdige Scherzbild besteht aus zwei Personen, deren eine ein Mönch ist. Betrachtet man es nach vier Richtungen, so erhält man bei nur zwei Köpfen vier verschiedene Figuren, jede wieder in anderer Stellung. Diese Darstellung findet sich auf den nach ihrer figürlichen Seite sehr sehenswerthen Chorstühlen in Rouen.

Wir sind schon anläßlich der Wasserspeier auf die Liebhaberei unserer Vorfahren für Ungehaltnen aller Art zu sprechen gekommen: eine Liebhaberei, die sich nicht auf Lebewesen einer Natur beschränkte, sondern Mischwesen, aus der Vereinigung mehrerer Theile von verschiedenen Thieren bestehend, ja Amalgame von Mensch und Thier umfaßte und sogar bevorzugte. Oft setzte man irgend einem Phantasiegebilde von Thierleib ein menschliches Haupt auf, und zwar mit Absicht ein so übermäßig großes, daß der Rest nur noch als ein Ausläufer erschien, wodurch die groteske Wirkung des Kopfes noch erhöht wurde. Manchmal legte man das Hauptgewicht auf den Körper, dessen abenteuerliche Formen aller Beschreibung spotten. Nach einem Bilde des im 14. Jahrhundert gemalten „Pfalzers der Königin Marie“ gibt Wright (S. 91) einen Zweikampf zwischen einem Christen und Sarazenen wieder. Die beiden Kämpen sind als

Zwitter von Mensch und Thier aufgefaßt. Der zur Rechten zeigt einen Satyrleib mit Gänsefüßen und Drachenschwanz und schwingt eine sarazenische Klinge, während der etwas weniger frazenhaft ausgestattete Gegner ein normannisches Schlachtschwert handhabt. Jedem von beiden entwächst unterhalb des Nabels eine Maske.

Kugenscheinlich kümmerten sich unsere mittelalterlichen Meister wenig um den horazischen Vers:

Wenn ein Maler ein menschliches Haupt mit dem  
Nacken des Pferdes  
Wollte verbinden und dann es mit buntem Ge-  
fieder bestreuen,  
Ueberallher die Glieder zusammenstopfeln, daß  
garstig  
In einen Fisch sich verlöre, was oben ein reizendes  
Weib war —  
Sagt mir, ihr Freunde, wer würde das ansehen,  
ohne zu lachen?

Dagegen wurde von der Dichtern und Künstlern bekanntlich gleicherweise zustehenden Berechtigung zu kühn-phantastischen Schöpfungen der ausgedehnteste Gebrauch gemacht. Uebrigens hielt man damals vieles für bare Wahrheit, was heute jedes Kind als Dichtung erkennt. Nach den Berichten des Giraldus Cambrensis und Anderer ist nicht zu zweifeln, daß der Glaube an Wunderwesen sehr verbreitet war. In seiner Beschreibung Irlands berichtet dieser Schriftsteller von Wesen, die zwischen Mensch und Thier, zwischen Hirsch und Kuh, zwischen Hund und Affe die Mitte halten. Es ist gewiß, daß solche Anschauungen im Volksglauben wurzelten. Falsch aber wäre es, zu meinen, man habe einst alle Ungethüme und Wunderthiere, die in Schrift und Kunst des Mittelalters vorkommen, als thatsächlich vorhanden angesehen. Sie waren Symbole, wie wir das an einem anderen Orte ausgeführt. Schon Justus Möser warnt davor, so viel vom Aberglauben unserer Vorfahren zu erzählen und so manchen Schluß zum Nachtheil ihrer Geisteskräfte daraus zu ziehen. „Meiner Meinung nach“, sagt er, „hatten dieselben bei all ihren sogenannten abergläubischen Ideen keine andere Absicht, als gewissen Wahrheiten ein Zeichen, was noch jetzt seinen eigenen Namen in der Volkssprache hat: Wahrzeichen, aufzudrücken, wobei man sich ihrer erinnern sollte, so wie sie dem Schlüssel ein Stück Holz anknüpfen,

um ihn nicht zu verlieren oder ihn um so geschwinde wiederzufinden. So sagten sie z. B. zu einem Kinde, das sein Messer auf den Rücken oder so legte, daß sich leicht jemand damit verletzen konnte: die hl. Engel würden sich, wenn sie auf dem Tisch herumspazierten, die Füße daran verwunden; nicht weil sie dieses so glaubten, sondern um dem Kinde eine Gedächtnißhilfe zu geben. Sie sagten zu einem eitlem Mädchen, welches sogar noch Abends am Spiegel nicht vorübergehen konnte, ohne einen verstoßenen Blick hinzuzuthun, der Teufel gucke derjenigen über die Schulter, welche sich Abends im Spiegel befehe, und was dergleichen Anhängsel mehr sind, wodurch sie eine gute Lehre zu bezeichnen und einzuprägen sich bemühten. Mit einem Wort, sie holten aus der Geisterwelt wie wir aus der Thierwelt belehrende Fabeln, die dem Kind eine Wahrheit recht tief eindrücken sollten.“

(Fortsetzung folgt.)

## Beziehungen des Martin Schongauer zu Oberschwaben.

Von Pfarrer Dr. Probst.

Schon mit Beginn der kunstgeschichtlichen Forschungen in Schwaben wurden unmittelbare Beziehungen des Martin Schongauer besonders für Ulm in Anspruch genommen, wenn auch nicht genügend bewiesen. Besonders in „Ulm's Kunstleben“ (S. 34 und folgende) bemühen sich die Verfasser dieser Schrift die volle Zugehörigkeit desselben zu Ulm als Glied einer alten Familie dajelbst zu erhärten. Aber Hasler trat dieser Aufstellung entschieden entgegen (in den Veröffentlichungen des Ulmer Vereins 1855 S. 75). Dessenungeachtet hält doch auch Hasler daran fest, daß ächte Werke dieses Meisters sich in Ulm und Oberschwaben vorgefunden haben, und mit einem gewissen Grad von Zuversichtlichkeit schreibt er einen hl. Michael (nebst einer hl. Dorothea), aus einer oberschwäbischen Kapelle stammend, dem Meister Martin Schongauer zu. Er behauptet, daß Schongauer erst nach diesem Gemälde seinen Kupferstich des hl. Michael (B. 58) gefertigt habe. Ob aber seine Argumentation (cf. Veröffentlichung des Ulmer Vereins 1852

und in Ulms Kunstgeschichte S. 118) stichhaltig sei, darüber wird man verschiedener Ansicht sein können. Wir glauben, daß die Darstellung der Figur des Gemäldes von der Gegenseite (worauf seine Argumentation wesentlich beruht) sich ganz einfach erreichen ließ durch den Gebrauch eines Spiegels. Offenbar war aber Häßler überzeugt davon, daß Martin Schongauer in sehr nahen Beziehungen zu Ulm und Oberschwaben stand.

Auch Dursch spricht sich in seiner Aesthetik der christlichen Kunst (S. 328) für das ehemalige Vorhandensein von Werken desselben in Ulm aus.

Zurückhaltender äußern sich Pressel (Ulm und sein Münster 1877 S. 112) und Bach (Korrespondenzblatt des Ulmer Vereins 1877 S. 66). Beide fassen die Malereien des Schongauer Altäreins im Münster nur als Nachbildungen nach Schongauers Stichen auf. Etwas entschiedener spricht sich wieder Janitschek (Gesch. d. deutschen Malerei S. 256) aus, welcher das letztgenannte Altärchen der „unmittelbaren Schule“ des Schongauer zuschreibt, wenn er auch die Gemälde als Nachbildungen der Stiche von Schongauer bezeichnet.

Diese Äußerungen der Kunstverständigen machen den Eindruck, daß dieselben wohl geneigt sind, den Meister in ziemlich nahe Beziehungen zu Ulm und Oberschwaben zu bringen, daß dieselben jedoch eine positive, dokumentarische Begründung hierfür nicht heizubringen vermögen. Bei diesem Stand der Sache drängt sich die Frage auf: war denn diese Landschaft in der Lage, ihre Bedürfnisse an Gemälden und Skulpturen für den kirchlichen Gebrauch aus weiterer Entfernung beziehen zu müssen? Diese Frage kann keineswegs bejahend beantwortet werden. Außer den namhaften und zahlreichen Meistern in Ulm selbst, befanden sich gerade am Ende des 15. Jahrhunderts hier auch noch in Memmingen und Ravensburg tüchtige Werkstätten, welche selbst ihre Produkte in weitere Entfernung zu liefern vermochten. Das thatsächliche Vorkommen von Malereien, die, wie nicht bestritten wird, an M. Schön lebhaft erinnern, könnte deshalb einfacher und genügender dadurch erklärt werden, daß in Ulm und vielleicht

auch anderwärts sich Werkstätten befeizten, die Werke (Stiche) des M. Schön zur Vorlage ihrer Produktionen zu nehmen, was an sich gewiß nicht zu tabeln ist. Wenn man erwägt, daß der Bruder desselben, Ludwig, im Jahr 1479 das Bürgerrecht in Ulm erwarb (Häßler), so gewinnt diese Auffassung einen ganz positiven Boden. Für die Annahme von unmittelbaren Beziehungen des Martin Schön zu Oberschwaben aber wäre jedenfalls ein positives Zeugniß unerläßlich.

Nun tritt aber die Sache in ein neues Stadium dadurch, daß wirklich ein nicht zu beanstandendes Dokument hierfür gefunden und veröffentlicht worden ist.<sup>1)</sup>

Im „Freiburger Diözesanarchiv“ 1887 (Band 19 S. 1—191) wird durch Kaplan Schilling in Viberach ein in der fürstlich Wolfeggischen Sammlung befindliches Manuskript veröffentlicht: „Ueber die kirchlichen und religiösen Zustände der ehemaligen Reichsstadt Viberach vor Einführung der Reformation; von einem Zeitgenossen aufgezeichnet.“ Aus dem reichen Inhalt heben wir nur zwei Stellen hervor: Seite 22 heißt es: „Auf dem Altar im Chor da ist gestanden eine köstliche schöne Tafel, hat der guot Meister Hüpsch Martin gemalet.“ Ferner Seite 24: „Alles ganz lustig und von Hübsch Martin, dem bößten Maler gemahlet ist gsein.“

Durch dieses Zeugniß wird man berechtigt, einen Schritt weiter zu gehen und die Möglichkeit ernstlich ins Auge zu fassen, daß in unserer Gegend Malereien und Skulpturen sich befinden können, die unmittelbar aus der Werkstätte Schongauers in Kolmar stammen.

Freilich hat sich von diesem reichen Werke wohl nichts dem Bildersturm in B. (1531) entziehen können; allein durch dieses Zeugniß ist auch für die ganze Gegend eine direkte Verbindung mit Martin Schön viel näher gelegt als zuvor. Die zahlreichen wohldotierten Klöster und Reichsabteien der Landschaft blieben in dem Wunsche einer trefflichen Ausstattung ihrer Kirchen hinter Viberach gewiß nicht zurück. Daß aber hier der

<sup>1)</sup> Ich bemerke hier, daß Herr Archivar Dr. Baumann in Donaueschingen die Güte hatte, mich darauf aufmerksam zu machen.

Besitz eines Altars von Martin Schongauer mit lebhafter Freude empfunden wurde, geht aus den freudigen Exclamationen deutlich hervor, mit denen der Auktor die sämtlichen Wandlungen des reichen Flügelaltars begrüßt; sowie auch daraus, daß er nur hier den Namen des Meisters und zwar zweimal, rühmend erwähnt.

Unter solchen Umständen spricht die Präsumtion ganz dafür, daß in unserer Gegend Werke der Malerei und Skulptur vorhanden sein können, welche direkt aus der Werkstätte in Kolmar hervorgegangen sein mögen. Soweit darf man sich begreiflich nicht verirren, daß man nun alle jene Werke, die mit Stichen des Martin Schongauer irgend eine Uebereinstimmung zeigen, direkt auf denselben zurückführt. Die Kunstkritik muß hier eine Auswahl treffen, die wohl nicht gerade leicht sein mag. Da aber Aussicht vorhanden ist, daß außer dem schon bekannten Material noch weiteres aufgeführt werden kann, so gewinnt damit die oberchwäbische Gegend für die Forschungen über Martin Schongauer jedenfalls eine Bedeutung, die sie zuvor nicht hatte. Der Wunsch legt sich von selbst nahe, daß den alten Altar in Biberach und vielleicht auch anderwärts eine erneuerte sorgfältige Beachtung und Durchforschung zugewandt werden möchte.

### Die alten Glasmalereien in der Frauenkirche zu Ravensburg.

Von Pfr. Deyel in St. Christina-Ravensburg.

Gegenwärtig wird die katholische Stadtpfarrkirche in Ravensburg einer durchgreifenden Restauration unterworfen und ist zunächst mit der Herstellung des früheren Architekturbildes begonnen worden. Die Unserer Lieben Frau und dem hl. Andreas geweihte Kirche war ursprünglich eine dreischiffige, gothische Basilika, wurde aber im Verlaufe der Zeit mannigfach umgestaltet, namentlich durch eine unschöne Erbreiterung des rechten Seitenschiffes. Wenn einmal unter der Leitung des Herrn Architekten Gades das Aeußere in seiner alten Form wieder neu erstanden sein wird, ruft das Innere von selbst nach Erneuerung. Da wird es sich dann in erster Linie um die Frage der Erhaltung des noch vorhandenen Altens handeln, namentlich der noch aus dem Mittelalter stammenden Glasmalereien im Chore der Kirche. Es liegt in der Natur der Sache, daß von den dekorativen Resten der mittelalterlichen Kunst die-

jenigen der Glasmalerei am seltensten sind. Abgesehen davon, daß alte Skulpturen, Wandmalereien u. dgl. an und für sich mehr der Ungunst der Zeiten und Menschen zu widerstehen im Stande waren, so hat den alten Glasgemälden besonders die sogenannte Aufklärung des vorigen Jahrhunderts, die Zeit der Illuminaten, böß mitgespielt. Um so mehr werden alte Glasmalereien heutzutage geschätzt, je seltener sie geworden. Auch in unserem Lande, speziell in Oberschwaben, gehören sie zu den Seltenheiten, und sie sind um so werthvoller, wenn nicht bloß unzusammenhängende, einzelne Bruchstücke, sondern vollständige Fenster mit zusammenhängenden vollständigen Cyklen gefunden werden. Zwei solcher kostbaren Fenster finden sich im Chore der Liebfrauenkirche zu Ravensburg; das dritte enthält nur größere Bruchstücke. Die Fenster wurden bisher gewöhnlich ganz unbestimmt als dem 14. und 15. Jahrhundert angehörig bezeichnet. Ich bin nun schon längere Zeit daran gegangen, die Fenster genau zu untersuchen, um Kompositionen, welche verschied. angegeben werden, Material und Inschriften bestimmen zu können. Da ward mir vor allem das wichtige Resultat, daß ich unter Staub und Lehm verborgen die Jahreszahl ihrer Aufertigung, 1415, gefunden habe.

Das linke Fenster, um mit diesem zu beginnen, ist ein sogenanntes Apostelfenster, das in sechs großen Medaillons, die durch einen das ganze Fenster in zwei Theile absondernden Steinspofen durchschnitten werden, je zwei Apostelfiguren enthält. Es ist, abgesehen von der Schönheit der Komposition, auch von besonderem archäologischem Interesse, weil es die zwölf Artikel des apostolischen Glaubensbekenntnisses hat und mit der Darstellung der zwölf Apostel auch die von zwölf Propheten verbindet. In der altchristlichen Zeit wurden die Apostel nur mit Schriftrollen abgebildet, worauf später dann ihre Namen gesetzt wurden; nur Petrus hatte schon frühzeitig das Attribut des Schüssels. Vom 13. Jahrhundert an aber und vielleicht noch früher wird je einem Apostel auch ein Artikel des apostolischen Glaubensbekenntnisses als Inschrift beigelegt. Der Ueberlieferung gemäß nämlich, welche auch Wilhelmus Durandus (in seinem *Rationale divinae*.) anführt, vereinigten sich die Apostel, ehe sie sich zerstreuten, um den Völkern das Evangelium zu predigen, zur Zusammenstellung des Credo als des Symbols des gemeinschaftlichen Glaubens, den sie predigen sollten; jeder von ihnen gab einen Artikel an. Doch ist diese Zu-eignung je eines Artikels des Credo für jeden Apostel keine bestimmte weder nach

Zeit noch nach Ort. Nur das Eine bleibt sich immer gleich, daß der hl. Petrus das Credo beginnt. So auch im Ravensburger Fenster. Der unterste gelbe Streifen enthält hier zuerst in gothischen Minuskeln die Zeit der Anfertigung: anno domini MCCCCXV . . . (facta) sunt vitra ista. Dann beginnt darüber links die Reihe der Apostel mit dem hl. Petrus, der einen großen Schlüssel in der Linken und ein Buch in der Rechten hält und dem der erste Glaubensartikel beige-schrieben ist: credo (in Deum fehlt) patrem omnipotentem, rechts von ihm der hl. Andreas mit dem sogenannten Andreaskreuz und: (et in iesu)m cristum filium ejus u(nicum Dominum nostrum). Nun kommen zwei Propheten, welchen in gelben und weißen Streifen Inschriften beigegeben sind, welche sich auf den betreffenden Glaubensartikel vorbildlich beziehen, links Isaias, rechts David, welcher in Bezug auf den zweiten Glaubensartikel, den Glauben an Christus als den Sohn Gottes, die Stelle Ps. 2, 7 hat: Dixit (Dominus ad me): filius meus es tu, ego hodie gen(ui) te). Im zweiten Medaillon folgt links St. Johannes Evangelista mit dem Kelch und der Inschrift: qui conceptus est de spiritu sancto (natus ex maria virgine); rechts St. Jacobus minor mit einer Muschel in der Hand und den Worten: passus sub pontio pylato crucifixus (mortuus et sepultus est). (Die Attribute der beiden Jakobus sind verwechselt angebracht: Jakobus minor sollte die Walkerstange, Jakobus major die Muschel haben.) Ueber dem hl. Johannes ist mit Bezug auf seinen Artikel „qui conceptus est“ etc. der Prophet Isaias angebracht mit der Inschrift: ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabitur nomen ejus; über Jakobus der Prophet Daniel.

Im dritten Medaillon rechts sehen wir den hl. Philippus mit einem Kreuz und dem Artikel: descendit ad inferos tertio die resurrexit a mortuis, links den hl. Jakobus major mit einer Walkerstange, die, wie hier wenigstens am oberen Theile sichtlich, im Mittelalter gewöhnlich die Form eines Weigenbogens hat; dann folgen lateinische Inschriften, darüber die Propheten Oseas und Amos. Die beigegebenen Inschriften konnte ich hier ohne Gerüste in solcher Höhe nicht mehr entziffern. Im vierten Medaillon sind: St. Thomas mit einem Stab und dem Artikel: inde venturus est judicare vivos (et mortuos) und St. Bartholomäus mit dem Messer und: credo in spiritum sanctum. Von den Propheten konnte ich nur Sophonias erkennen. In der fünften Reihe stehen wohl: Judas Thaddäus — die Inschrift ist hier und bei den zwei folgenden Aposteln erloschen —, der

eigenthümlich die Gewandung eines Mönches trägt und kein Attribut hat; sein Artikel ist: sanctam ecclesiam sanctorum communionem, und rechts St. Matthäus mit einem Schwert und den Worten: remissionem peccatorum. Im obersten Medaillon stehen links wohl St. Simon, hier mit einem Schwert und dem Artikel: carnis resurrectionem, rechts St. Matthäus mit dem Weil und dem Schluß des Credo: vitam aeternam.

Den Abschluß dieses Apostelfensters nach oben bildet ein Maßwerk mit drei ineinanderlaufenden Fischblasen. In diese Fischblasen aber sind drei Köpfe — je einer in eine Fischblase — gezeichnet, welche kupferfarbenes Angesicht, spitzen Bart und eine Kopfbedeckung zeigen, in welcher ganz gerade aufrechtstehend eine Pfauenfeder steckt. Die drei Angesichter sind ganz gleich in Typus, in Größe, Farbe und Zeichnung. Wir haben hier offenbar ein Symbol der Trinität. Bekanntlich suchte das Mittelalter dieses Geheimniß durch allerlei mathematische und symbolische Zeichen zur Anschauung zu bringen, wie durch das gleichseitige Dreieck, durch drei in einander geschlungene Ringe, durch drei gleich gebildete Fische oder Adler; aber auch ein Dreieck mit drei laufenden Weinen, drei Hasen, die mit den Ohren zusammengewachsen sind, drei laufende Männer, die einander anfassen, finden sich. Hier laufen die Spitzen der Fischblasen mit ihren gleichen Köpfen zusammen und bilden in dem kleinen Ringe, in den sie auslaufen, so zu sagen die Einheit.

Was den technischen Charakter des Fensters anlangt, so ist dasselbe noch streng mosaikartig gehalten und schließt sich ganz der ersten Periode der Glasmalerei an, in welcher wir uns sowohl die Einzelfiguren als die ganzen Scenerien nicht anders zusammengesetzt denken dürfen, als aus ebenso vielen einzelnen, verschieden gefärbten Glasstücken, als die einzelne Figur oder einzelne Scene verschiedenerlei Farben hat; es ist eine Glasmosaik, auf der die nothwendige Zeichnung und Schattirung, selbst sogar eine gewisse Modellirung, mit Schwarzlot angegeben ist. Worauf aber hier der Glasmaler sein Hauptgewicht gelegt hat, das ist die Farbenwirkung. Der Grund der Medaillons wechselt zwischen leuchtendem Roth und sattem Blau; außerhalb der Medaillons ist der Grund des ganzen Fensters ein mit violetten und grünen Scheibchen, die selbst wieder mit weißen Streifen umrahmt sind, zusammengesetzter Teppich. Der Rand der Medaillons ist ebenfalls aus weißen Streifen gebildet, deren scharfes Licht durch Inschriften und kleine Ornamente gebämpft ist. Ferner ziehen sich mitten durch die Medaillons und die Apostelfiguren weiße Länder, welche je

den Glaubensartikel des betreffenden Apostels haben. Das Fenster zeigt eine außerordentlich wirkungsvolle Farbenvertheilung und muß in seiner Ursprünglichkeit das Muster eines brillanten Farbenteppichs gewesen sein. Die rothen Ueberfangläser, das starke Blau und das stark grünlich abgetönte Weiß zeigen jezt noch eine herrliche Leuchtkraft.

Die beiden andern Fenster gehören zusammen und enthalten einen Cyklus von Darstellungen aus dem Leben Mariens und der Jugendgeschichte Jesu. Das Mittel-fenster ist dreitheilig und hat ein großes Maßwerk in seinem Abschlusse nach oben. Die einzelnen Felber sind hier aber leider bei einer späteren Versekung und „Aus-besserung“ des Fensters willkürlich eingefügt worden, auch fehlen einige Scenen ganz, andere sind so auseinandergerissen, daß ihr Inhalt kaum mehr vollkommen erkenntlich ist; selbst in das Maßwerk sind zwei scenische Darstellungen versezt worden. Wir wollen nun seinen Inhalt kennen lernen, zugleich auch sehen, wie es ursprünglich ausgesehen hat und was etwa darnach zu ergänzen und zu verändern wäre.

Das Fenster begann seine Erzählung ursprünglich mit der Geschichte der Eltern der hl. Jungfrau, mit Joachim und Anna, wie sie die apokryphischen Nachrichten über die Jugend Mariä und die Kindheit Jesu im Pseudo-Matthäusevangelium geben. An einem hohen Feiertage, wird hier erzählt, erschien Joachim, der sehr reich war, im Tempel, um mit den andern Israeliten seine Opfer darzubringen, wurde aber von dem Hohenpriester Nuben zurückgewiesen, weil er kinderlos sei. Dieser Inhalt, die Zurückweisung des Opfers Joachims durch den Hohenpriester, bildet gewöhnlich die erste Darstellung in dem betreffenden Cyklus. Hier in Ravensburg fehlt diese Scene. Die Legende erzählt weiter: Joachim, über diese Zurückweisung äußerst betrübt, begab sich, ohne vorher seine Frau gesehen zu haben, in die Wüste und brachte daselbst vierzig Tage in Fasten und Beten zu. Unterdeß beweinte seine Frau, Anna, ihr doppeltes Geschick, nämlich daß sie Wittwe geworden und kinderlos sei. Ueber letzteres mußte sie sogar von ihrer Magd Judith Vorwürfe ertragen. Völl Trauer begab sie sich um die neunte Stunde in ihren Garten, sezte sich unter einen Lorbeerbaum und flehte zu Gott, er möge sie segnen, wie er die Sara gesegnet habe. Da erblickte sie in dem Lorbeerbaum ein Sperlingsnest. Das erneuerte ihren Schmerz über ihre Kinderlosigkeit, wegen welcher sie Hohn und sogar Ausweisung aus dem Tempel hatte erdulden müssen.

Sie hat, Gott möge ihr doch nicht versagen, was er den Vögeln, den Thieren des Landes und sogar den Wassern und der Erde gewährt habe. Diese Trauer der Anna stellt nun die erste Scene unseres Mittel-fensters in Ravensburg dar. Wir sehen hier, zu unterst in dem linken Teile des Fensters, Anna im Garten wandeln; vor ihr steht ein grüner Baum, auf den ein weißer Vogel fliegt, der nach seiner Größe allerdings mehr einer Taube ähnlich sieht; links oben erscheint die Magd Judith, vor welcher ein Engel mit einem erklärenden Spruch-bande angebracht ist. Es sind hier wohl die Figuren nicht richtig zusammengestellt und gehört der Engel wohl nicht auf diesen Platz. Wie die Legende weiter erzählt, hatten beide, Joachim und Anna, die Erscheinung eines Engels: „Und siehe,“ heißt es von letzterer, „der Engel des Herrn trat zu ihr hin und sprach: Anna, Anna, Gott der Herr hat deine Bitte erhört, du wirst empfangen und gebären und dein Kind wird auf der ganzen Erde gepriesen werden. Anna sprach: So wahr der Herr mein Gott lebt, mag ich ein Knäblein oder ein Mägdelein gebären, ich werde es dem Herrn meinem Gott als Geschenk darbringen, und es soll ihm dienen alle Tage seines Lebens. Da kamen zwei Engel und sagten ihr: Siehe, Joachim, dein Mann, kommt mit seinen Heerden. Denn der Engel des Herrn ging zu ihm herab und sprach: Joachim, Joachim, Gott der Herr hat deine Bitte erhört; begib dich von hier hinweg; siehe, Anna, dein Weib, wird empfangen.“ Diese Erscheinung der beiden Engel scheint mir über der vorhergenannten Scene angebracht zu sein: wir sehen zwei Figuren, Brustbilder, eine männliche und eine weibliche, vor denen je ein weißgekleideter Engel erscheint. Die männliche Gestalt hält, wie um große Trauer auszudrücken, die Hand vor das Angesicht.

Nach der Legende folgte Joachim der Weisung des Engels und ging mit seinen Heerden nach Hause; als er da ankam, stand Anna in der Thüre und sah ihn kommen. Es fand die herzlichste Begrüßung statt. Nach dem Evangel. denativ. Mariae (c. 3—5) und dem Pseudo-Matthäusevangelium (c. 3) geschah dieses in der goldenen Pforte der Stadt Jerusalem, wohin Anna auf des Engels Geheiß sich begeben hatte. Auch dieses Ereigniß, das besonders im späteren Mittelalter so oft, namentlich von A. Dürer in seinem diesbezüglichen berühmten Holzschnitte so unvergleichlich schön dargestellt wurde, ist in dem Ravensburger Fenster enthalten (unterste Scene im Mitteltheile des



Fensters), wir sehen hier, wie Joachim und Anna sich unter einer Bogenhalle umarmen.

Die nächstfolgende Darstellung, Mariä Aufnahme in den Tempel, ist in das Maßwerk des Fensters eingefügt und zwar in den Dreipaß links. Es ist der Moment dargestellt, in welchem der Hohepriester das Mäglein eben empfängt. Das Evangel. de nativ. Mariae berichtet: Als dann das Kind drei Jahre alt geworden war, brachten die Eltern es zufolge ihres Gelübdes zum Tempel. „Und der Hohepriester empfing sie, küßte sie und sprach: Gott der Herr hat deinen Namen verherrlicht unter allen Geschlechtern der Erde; an dir wird er in den letzten Tagen die Sühnung der Kinder Israels offenbaren. Und er stellte sie auf die dritte Stufe des Altares, und Gott sandte Gnade auf sie, und sie tanzte vor Freuden mit ihren Füßkn. Ganz Israel liebte sie.“

Im oberen Dreipaß sehen wir dann die Vermählung der hl. Jungfrau mit dem hl. Joseph; auch hier wie in der vorigen Komposition hat der Hohepriester die bischöfliche Mitra. Dann folgt (in der rechten Abtheilung des Fensters, zweites Feld von unten nach oben) der Englische Gruß. Es ist hier jene erweiterte Darstellung außer dem Bilde der Taube auch die Gestalt des himmlischen Vaters erblicken, um die Offenbarung der Trinität anzuzeigen. Ferner sehen wir hier die im Mittelalter öfter vorkommende ikonographische Eigenthümlichkeit, daß die von Gott Vater ausgehenden überstrahlenden Schatten nicht nur durch die Taube, sondern auch durch ein Heilandsseelchen, das ebenfalls vom himmlischen Vater ausgeht, getheilt werden. Es wollte dadurch offenbar die Inkarnation der zweiten göttlichen Person noch deutlicher vor Augen geführt werden. Der Mitteltheil des Fensters endlich enthält in zwei Feldern die Geburt Christi: Maria betet knieend das Kind an, welches von großen goldenen Strahlen umgeben ist, während über dem Stalle drei Engel erscheinen.

Die Fortsetzung dieser Darstellungen aus dem Jugendgeschichte Jesu oder vielmehr aus dem Leben Mariens enthält dann das rechte Fenster. Wir sehen hier Begebenheiten, welche meistens mit der Flucht nach Aegypten und dem Aufenthalt des Christkinds im Lande Aegypten zusammenhängen. Die unterste Abtheilung hat die Flucht nach Aegypten selbst. Die hl. Jungfrau mit dem Kinde sitzt auf dem Lastthiere, der heilige Joseph geht voraus, in der Linken einen Stock, in der Rechten den Mantel über den

Schultern tragend. Die Scene ist unter einer gewölbten Halle, deren Hintergrund blau ist, während die Säulen roth-violett erscheinen. Ueber den Bogen herein mit der gelben Inschrift halten zwei Propheten: „Zacharias propheta“ und „Micah (Michaeas) propheta“ ein Spruchband mit den Worten: ecce dominus ingredit aegypt. et . . . Der Bogen selbst enthält die Inschrift: „herodes dum cristus puer et . . . iram regis herodis angelus dni dixit Joseph tolle puerum . . . matrem.“

Ikonographisch ganz interessant ist besonders die zweite Darstellung, in welcher man gewöhnlich die Anbetung der hl. drei Könige sehen will. Allein ihr Inhalt ist ein ganz anderer, der in dieser Form sehr selten, vielleicht einzig dasteht. Die Komposition hängt ihrem Inhalte nach unmittelbar mit dem unteren Bilde zusammen. Es ist nämlich eine merkwürdige, im christlichen Alterthum weit verbreitete Nachricht, daß bei der Ankunft Jesu in Aegypten die Götzenbilder niedergestürzt seien. Wir finden diese Nachricht bei den angesehensten Kirchenvätern und Kirchenschriftstellern zuerst im vierten Jahrhundert, bei Athanasius (de incarn. verbi II. 36), Cyrillus von Jerusalem (cathec. X. 10), Hieronymus (comment. in Js. XIX. 1), Eusebius (dem. ev. VI. 20 IX.), Sozomenus (hist. eccl. V. 21) u. a. Diese Nachricht mußte den Verfassern der apokryphischen Evangelien sehr willkommen sein. Das Pseudo-Matthäusevangelium, ein im 5. Jahrhundert entstandenes Apokryphon, welches man für das vom hl. Hieronymus übersezte hebräische Urevangelium des heiligen Matthäus ausgab, berichtet (Kap. 22—24): Als die hl. Familie an der Grenze von Hermopolis angekommen sei, wäre sie in die Stadt Sotinen gegangen. Weil sie dort aber keinen Bekannten hatten, bei welchem sie gastliche Aufnahme finden konnten, traten sie in einen Tempel hinein, worin 365 Götzenbilder standen. Dieselben stürzten beim Eintritt Mariä und des Kindes nieder und lagen zerbrochen und zermalmt auf dem Boden. Da kam Afrobisius, der Vorsteher dieser Stadt, dem dies gemeldet worden war, mit seinem ganzen Kriegsheere zum Tempel und überzeugte sich von dem Ereigniß. Dadurch wurde nicht allein er selbst, sondern durch seine Vorstellungen das ganze Volk mit zum Glauben an die Gottheit Jesu gebracht. Dieses Zusammenstürzen der ägyptischen Götter haben wir nun in unserm Fenster gemalt: wir sehen oben zwei Götzenbilder zusammenstürzen, unten um die Säule knieen links wohl der Vorsteher der Stadt und verschiedene Einwohner, rechts

der Oberste des Kriegsheeres mit seinen Kriegern. Darauf bezieht sich auch die obige Inschrift, welche die zwei Propheten halten. Man wollte nämlich in dieser Sage die buchstäbliche Erfüllung der Weissagungen bei Jesaias 19, 1 (vgl. auch Jerem. 43, 12 f.) finden. Dieselbe ist auch nach ihrem Wortlaut ganz geeignet, um zur Begründung dieser Legende verwerthet zu werden. Sie lautet: »*Ecce Dominus ascendet super nubem levem, et ingredietur Aegyptum, et commovebuntur simulacra Aegypti a facie ejus, et cor Aegypti tabescet in medio ejus.*« (Siehe der Herr fährt dahin auf leichtem Gewölke, und ziehet nach Aegypten; da erbeben Aegyptens Götzen vor Seinem Anblicke, und Aegyptens Herz verzaget in seinem Innern.) Die vollkommene Erfüllung dieser Weissagung trat in der Zeit ein, als die Predigt des Evangeliums in Aegypten einbrang, als die Städte christlich wurden und die Wüsten sich mit einer unzähligen Schaar von Einsiedlern bevölkerten. Da geschah die Zerstörung und der Sturz der Götzenbilder! Wie ungemein sinnreich ist also diese Darstellung in unserm Fenster und wie hochwichtig auch für die christliche Kunst! Auch die Inschrift über dieser Scene erinnert an den Sturz der Götzenbilder: die illa disperdam nomina ydolorum — ipse confringet (?) simulacra et . . . depopulabit; sie ist, wie mir scheint, eine verstümmelte Wiedergabe von Zachar. 13, 2.

In der dritten Abtheilung dieses Fensters sieht man den Bethlehemitischen Kindermord. Links sitzt Herodes auf seinem Throne und schaut dem blutigen Drama zu. Die Handlung ist schon ziemlich lebhaft gegeben: man sieht, wie die Soldaten die Kinder den Müttern mit Gewalt entreißen und sie durchstechen. Eigenthümlich erscheint, daß sich rechts eine Frau von der Scene abkehrt und ruhig und unbehelligt von den Soldaten ihr lebendes Kind auf den Armen davon trägt. Wer ist das? Das Protoevangelium Jakobus des Jüngeren berichtet, daß Maria, bei der Nachricht von dem Morde der Kinder von Schrecken ergriffen, mit Joseph das Kind genommen habe und nach Aegypten gezogen sei, wie ihnen gesagt worden. Elisabeth aber, wie sie von der auch dem Johannes drohenden Gefahr hörte, nahm ihn, gieng auf das Gebirge und schaute sich nach einem Ort um, wo sie ihn verbergen konnte, fand aber keinen. Da sprach sie leuzend: »Berg Gottes, nimm die Mutter auf mit dem Kinde!« Sogleich öffnete sich der Berg und nahm sie auf. Und es erschien ihnen ein Licht, denn der Engel des Herrn war bei ihnen und beschützte sie. Während diese Legende von

mittelalterlichen Künstlern mitunter ausführlich geschildert wird, sehen wir sie hier einfach dadurch angedeutet, daß Elisabeth ihr Kind von der blutigen Scene unbehelligt fortträgt. Ein sehr einfacher, aber vielsagender Zug in der Darstellung unseres Künstlers.

Die vierte Abtheilung zeigt den Aufenthalt der hl. Familie in Aegypten: links sitzt die hl. Jungfrau an einem Spinnrocken und spinnet, das Christuskind geht ihr mit einem aufgeschlagenen Buche entgegen; rechts der hl. Joseph, hinter ihm die zwei Thiere, die man sonst nur im Stalle zu Bethlehem sieht, darüber vier Engel.

Die fünfte Abtheilung enthält wieder eine seltene Darstellung, nämlich die Rückkehr der hl. Familie nach Nazareth. Links erscheint der Engel dem hl. Joseph und spricht: Kehre zurück in das Land Juda, denn es sind gestorben, die dem Kinde nach dem Leben trachteten. Rechts sieht man, wie bereits Maria mit dem Kinde auf dem Lastthiere sitzt und heimwärts reitet.

Die oberste Abtheilung endlich hat den 12jährigen Jesus im Tempel: links erkennt man den Christusknaben an dem Kreuzesnimbus; er sitzt mit einem aufgeschlagenen Buche in den Händen auf einem Throne und spricht mit einem Schriftgelehrten, der vor ihm steht; rechts verschiedene Pharisäer und Schriftgelehrte, die theils sitzend theils stehend Bücher in den Händen haben; die Komposition ist schon ziemlich lebhaft.

Das ist der Inhalt der alten Glasmalereien in der Ravensburger Frauenkirche, der meines Wissens bisher noch nicht vollständig entziffert worden ist. Allerdings sind auch die Scenen nicht so leicht auf den ersten Anblick zu erkennen, da sie einestheils meist nach den apokryphischen Nachrichten behandelt sind, andertheils aber manche Begebenheiten bloß mit wenigen Figuren angedeutet sind. Es ist nun vor allem ganz unzweifelhaft, daß alle diese aufgeführten Scheiben aus einer und derselben Fabrik hervorgegangen sind, und zwar zu einer und derselben Zeit. Alle die Gemälde, sowohl in den Einzelfiguren als in den scenischen Darstellungen, tragen durchaus denselben Typus und sind so zu sagen nach einer Schablone gearbeitet. Ihre technische Behandlung weist sie noch jener älteren Periode der Glasmalerei an, welche mehr Glasmosaik als Glasmalerei zu nennen ist. Jede Scheibe zeigt nur einerlei Farbe, wir sehen noch nirgends eine Spur der späteren Glasmalertechnik, wo durch Wegschleifen des dünnen, rothen Ueberfangglases verschiedene Farben auf dieselbe Scheibe aufgetragen werden konn-

ten. Die einzelnen Ereignisse und Situationen sind mit gutem Geschick in wenigen Figuren ausgedrückt, wobei eine eigentlich malerische Anordnung noch vermieden, der Teppichcharakter dagegen festgehalten ist.

### Der Kirchenschatz der Klosterkirche zu Schussenried.

Von Amtsrichter a. D. P. Ved.

Der Kirchenschatz der Klosterkirche zu Schussenried war vor Zeiten wegen seines Reichthums berühmt. Ob derselbe schon unter dem Bauernkrieg im Jahre 1525 gelitten hat und ob die Bauern bei ihrer bekannten Invasion in das Kloster im März des genannten Jahres sich auch am selben vergriffen haben, darüber gehen sichere Nachrichten ab. Beträchtliches scheint jedenfalls damals nicht abhanden gekommen zu sein, denn dem bei Baumann in seinen „Duellen zur Geschichte des Bauernkriegs“ abgedruckten Weissenauer Berichte des Abts Jakob Murer ist zu entnehmen, daß letzterer sein und Schussenrieds „Heiligthum und Silbergeschirr“ damals in den Weissenauer Hof nach Ravensburg geflüchtet hatte. Ueber den 30jährigen Krieg, in welchem zuletzt im Jahre 1647 das Stift durch die Schweden noch eingeküchert wurde, ging aber alles zu Grund. Nach den Aufzeichnungen des damaligen Abts Matthäus Rohrer wurde sehr Vieles nach Münsterlingen, Meersburg, Ueberlingen und in die Schweiz geflüchtet, wobei schon auf dem Transport Manches weggenommen war. Das Meiste des geflüchteten Kirchenschatzes mußte in der dringlichsten Noth „versilbert“, beziehungsweise eingeschmolzen werden; so mußte sich der genannte Prälat einmal schweren Hergens entschließen, denselben anzugreifen und 205 Mark 23 Loth Silber auf die Konstanzener Münze zu schicken, von welcher er dafür kaum 2300 fl. erhielt, indem das Loth nicht höher als zu 40 kr., das vergoldete bloß zu 44 kr. angenommen wurde. Gegen das Ende des 30jährigen Uebersah es in der ehemals berühmten Schussenrieder Silberkammer so aus, daß der Abt in die Sakristei einen zinnernen Kelch um 1 fl. 45 kr. ankaufte. Es wird also zu dieser Zeit vom alten Schatz kaum mehr ein Stück vorhanden gewesen sein. Trotz dieser Katastrophe erholte sich indes der Silberschatz nach dem 30jährigen Krieg verhältnißmäßig bald wieder, und hatte sich im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts bereits wieder ein sehr ansehnlicher „Schatz“ angesammelt, welcher übrigens den früheren Stand nie mehr erreichte. Ein Inventar darüber liegt leider so wenig wie über die Zeit vor dem Schwedenkriege mehr vor. Welch großen Reichthum an Silber und Gold das Stift hernach wieder besessen haben muß, dies belegt u. a. die Sage, daß jeder Konventuale bei Tisch auf einem silbernen Teller gespeist und aus einem innen vergoldeten silbernen Becher getrunken habe! Derselbe gieng aber größtentheils in den langen Kriegsläufen wieder verloren. Als Abt Siard II. Berchtold bei dem ersten Einfall der Franzosen in Schwaben unter General Moreau im Jahr

1796 bei noch bestehendem Klosterverbande etwas übereilter und nicht ganz korrekter Weise auf die Flucht gieng, nahm er nicht nur sehr vieles profanes Silbergeräthe, sondern auch vom — Kirchensilber folgende Gegenstände, ohne solche nach seiner jahrelangen Abwesenheit wieder zurückzubringen, nach Augsburg und ins Tyrol mit:

- 1) vier große Leuchter sammt Kreuzfiguren,
- 2) ein vorzügliches, die unbefleckte Empfängniß darstellendes Bild von getriebener Arbeit,
- 3) die Brustbilder des hl. Norbert und Augustin,
- 4) die — etwas kleineren — der Heiligen Magnus, Vincenz, Valentin und Norbert,
- 5) Eine Silberlampe nebst solchem Weiskessel mit Besprenger, der innen einen Schwamm faßte,
- 6) den vergoldeten prächtigen Abtsstab,
- 7) das ganz silberne Prozessionskreuz.

Außerdem u. a. nur von Trinkbechern 12 große und 24 kleine silberne und goldene Stücke. Der Silberwerth dieser Kirchensätze (ausnehmlich der Trinkbecher) soll sich nach glaubhafter Versicherung auf mindestens 20 000 fl. belaufen haben. Alle diese Gegenstände sind auf Nimmerwiedersehen verschwunden, „versilbert“ und höchst wahrscheinlich eingeschmolzen worden; möglich, daß das eine oder andere Stück sich noch irgendwo in Bayern oder in einem tyrolischen Kloster (Wiltau?) erhalten hat. Was der im Jahr 1816 † legte Prälat Siard an werthvollen Insignien, als Prälatenstab, Kelche u. c., noch hinterlassen hatte, wurde im August 1823 von dem Grafen Franz v. Sternberg-Wanderkheid, an welchen das Stift Schussenried und Weissenau als Entschädigung für die auf dem linken Rheinufer verlorenen Besitzungen im Jahr 1802/3 gefallen war, nach Prag mitgenommen. Was von Pontifikalien noch zurückblieb, nämlich Mitren, Handschuhe, goldgesticktes Gremiale mit Quästchen an den Ecken, Schuhe u. s. w., ist nicht von bedeutendem Werth. Die Krone Württemberg, unter deren Oberhoheit Schussenried im Jahr 1806 gekommen war, hatte schon früher nach den zuverlässigen Aufzeichnungen des letzten (1855 †) Schussenrieder Konventualen und nachmaligen Pfarrers von Schussenried, P. Laur. Büwe, im Jahr 1809, um welche Zeit das Sternberg'sche Besitzthum von König Friedrich unter Sequester (von 1806—1810) gelegt war, hinweggenommen:

- 1) die beiden schönen Magnusstäbe,
- 2) eine prächtige Monstranz aus der Weissenau,
- 3) die Partikeln vom hl. Vincenz und Johannes Nepomuk,
- 4) sechs silberne große Leuchter,
- 5) zwei kleine Leuchter,
- 6) sieben Kelche,
- 7) das Silber von den Messbüchern,
- 8) ein großes Altarkreuz,
- 9) zwei vergoldete Opferkännchen mit drei Patenen,
- 10) ein Lavoir mit Patene und zwei Opferkännchen, zusammen wohl 200 Mark Silber in reinem Silberwerth von über 4000 fl. Das Schicksal auch dieser Kirchenutensilien ist uns schwer zu errathen, unzweifelhaft werden auch

sie „versilbert“ und eingeschmolzen worden sein. Paramente waren auch nach der Säkularisation noch schöne übrig, sie sind aber natürlich seit-her vom Zahn der Zeit nicht verschont geblieben. — Vom einstigen berühmten Silberschatz der Kirche sind aber nur noch etwelche Rubera vorhanden — kaum noch ein Schatten alter Pracht, so eine schöne schwere Monstranz im Barockstil nach dem bekannten Sonnenmotiv, deren Pyxis mit einem Kranz von Emailmedaillons umzogen ist; zwei hübsche, mit Darstellungen aus dem Leiden des Herrn geschmückte Kelche im Bopfstil mit zierlichen Ornamenten, von welchen der eine sehr zarte Emailmalerei auf Perlmutter, der andere Goldciselirungen zeigt; ein in spätgottischem Stile gehaltener Magnustab mit trabbenverzertem Knauß und dem Brustbildchen des Heiligen und noch einiges Andere.

### Literatur.

Geschichte der graphischen Künste. Ein Handbuch für Freunde des Kunstbrucks von J. E. Wessely. Mit vielen Abbildungen im Lichtdruck nach Originalen der betreffenden Künstler. Leipzig, L. D. Weigels Nachfolger. (Tauschnitz). 1891. S. 299. groß 8°.

Dies Buch füllt wirklich eine Lücke aus. Es mangelte uns bisher eine zusammenfassende Geschichte der vervielfältigenden Künste; die von E. von Lützow begonnene ist zu großartig angelegt, als daß sie in Bände zum Abschluß kommen und mit gewöhnlichen Mitteln beschaft werden könnte. Wessely erfüllt seine Aufgabe im Ganzen recht befriedigend; man wünschte manche Technik etwas ausführlicher erläutert, manchen Meister eingehender behandelt; aber derartige Erweiterungen hätten den ganzen Rahmen des Werkes sprengen müssen. Die kurze und klare, mitunter stilistisch etwas vernachlässigte Darstellung umfaßt einen Zeitraum von 450 Jahren und eine Reihe von Namen, welche neun Seiten zu je drei Spalten alphabetisch aufführen. Die vorhandene Literatur ist genau angemerkt. Die Illustrationen sind reichlich und tüchtig. Die Einleitung bildet eine Vorgeschichte des Formschnitts, welche in interessanter Weise darthut, wie in verhältnismäßig früher Zeit die Vorbedingungen dieser Kunst gegeben waren, ohne daß sie selbst vor dem 13. Jahrhundert sicher nachweisbar ist. Deutschland macht den Anfang; der Metallschnitt geht dem Holzschnitt voran; von ersterem finden sich vereinzelte Spuren im 13. und 14. Jahrhundert, von letzterem am Ende des 14. Jahrhunderts; der erste datirte Holzschnitt trägt die Jahrzahl 1423; er wurde in der Karthause von Buxheim bei Memmingen entdeckt (jetzt in der Sammlung des Lord Spencer in England) und stellt den heiligen Christophorus dar. Unter den ersten

Namen von Formschneidern figurirt ein Ulrich von Ulm (1398), Georg Haspel in Bibrach (Biberach? gestorben ca. 1400), Hans Schläffer, Michel Schropp, Briefmaler, Peter Mäler, alle drei aus Ulm und dem Ende des 15. Jahrhunderts angehörig. Auf die einzelnen Blätter (Bilder, Spiellarten, Neujahrswünsche), folgen die Blockbücher oder xylographischen Werke. Nach dem deutschen wird der niederländische, italienische, französische, englische, spanische Formschnitt vorgeführt. Dann kommt die Anfangsgeschichte des Kupferstichs, dessen Heimath ebenfalls Deutschland ist; der älteste datirte ist von 1446: sieben Blättchen mit Passionsdarstellungen, jetzt in Berlin. Zu den frühesten gehört auch ein merkwürdiges Einsiedler-Bild, welches die (gotische) Madonna von Einsiedeln mit Pilgern und oben über einer Brüstung Christus und Gottvater mit Engeln darstellt, die Einweihung der Kirche (Engelweihe) vornehmend; es stammt von dem fruchtbaren Meister E. S. und aus dem Jahr 1466. Der größte Meister der ersten Periode ist Martin Schongauer, dessen herrliches Kreuztragungsbild in vortrefflicher Reproduktion dem Text eingefügt ist. Die Blütheperiode der graphischen Künste fällt ins 16. Jahrhundert, wo Albrecht Dürer in Deutschland denselben die schöpferische Kraft seines Genies zuwandte, wie denn überhaupt fast alle großen Maler sich mit deren Pflege abgaben. Im 17. und 18. Jahrhundert tritt ein starker Nachlaß ein, im 19. Jahrhundert ein langsames Wiederaufblühen; die alten Techniken werden wiederbelebt und eine neue erfunden, die der Lithographie, deren Erfinder Senefelder aus Prag, deren eigentliche Heimath München ist. Diese ganze Entwicklung zieht in ansprechender Schilderung am Auge vorüber. Für eine weitere Auflage des empfehlenswerthen Werkes möchten wir den Wunsch einer kleinen Erweiterung des Rahmens oder der Anfügung eines Anhangs aussprechen, damit auch die freilich nicht der Kunst, aber dem Kunsthandwerk zugehörigen modernen Reproduktions-Techniken kurz vorgeführt werden könnten.

Ueber den am 23. Januar 1891 verstorbenen berühmten Dombaumeister Friedrich Freiherr von Schmidt, einen geborenen Württemberger, bringt A. Reichen sperger in der „Zeitschrift für christliche Kunst“ Nr. 4 interessante Mittheilungen, welche namentlich dessen Beziehungen zur Gotik und Renaissance klarstellen. Der Artikel soll in Bälde, beträchtlich erweitert, als eigene Broschüre im Verlag von Schwann in Düsseldorf erscheinen. Schmidt, wohl der größte Architekt der Neuzeit, fertigte auch den Plan für die Kirche in Stetten im Donauthal und ließ seinen Rath und Beistand bei Erbauung der Kirchen in Göppingen und Geislingen. —

# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

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

Nr. 9.

1891.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frca. 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.

## Neue Beiträge zur Frage der Caselform.

(Fortsetzung.)

### III. In Württemberg erhaltene mittelalterliche Caseln.\*)

Die wenigen Reste mittelalterlicher Paramentik in unserem Lande sind in unserer Vereinsgabe „Württembergs kirchliche Kunstalterthümer (Rottenburg, Vader, 1888 p. LXXV)“ zusammengestellt; darunter ist mit den Ausnahmen, welchen besonders dieser Artikel gewidmet ist, nicht eine einzige ganz erhaltene mittelalterliche Casel; die Messgewänder im Alterthumsmuseum in Stuttgart sind nachmittelalterlich. Daß in den an die Protestanten übergegangenen Kirchen die alten Paramente, für die man keine Verwendung mehr hatte, nicht in fernere Verwahrung genommen wurden, ist wohl begreiflich. In den katholischen Kirchen mußten die alten Gewänder Dienst thun, bis sie verbraucht waren; aus den wohlhabenden Stadt-, Stifts- und Klosterkirchen aber verschwanden wahrscheinlich die letzten alten Reste im 18. Jahrhundert, wo wie auf andern Gebieten, so auch auf diesem, eine mächtige Lust Neues zu schaffen sich regte — eine Lust, der eine eben zu neuer Blüthe gediehene Textil- und Stickerkunst ihre Dienste anbot.

Angeichts dieser Armuth an Altem will mich fast ein Gefühl der Wohlhabenheit und des Reichthums anwandeln, wenn ich auf die sieben ganz oder fast vollständig erhaltenen Caseln hinblicke, welche die Stadt Reutlingen mir auf einige Zeit zu überlassen die Güte hatte. Ueber ihnen waltete ein besonders günstiges Geschick, das sie in einem Schrank des altromanischen südlichen Chorthurmes der Marien-

kirche verwahrte und auch über den schrecklichen Brand von 1726 hinüberrettete. Die scharfen Augen der Kunstfreunde haben sie schon seit längerer Zeit in ihrem schützenden Versteck entdeckt, aber noch nirgends wurde eine genaue Beschreibung von ihnen gegeben. Ehe wir zur Vorführung der einzelnen Caseln übergehen, sei bemerkt, daß sie alle der reduzierten Form des 15. Jahrhunderts angehören, welche man insgemein, wiewohl mit nicht glücklichem Terminus, die gothische zu nennen pflegt; der Schnitt ist im Ganzen der gleiche, nur die Maße variiren etwas, weswegen wir sie je beim einzelnen Stück beisehen. Die Gewänder legen sich sehr gut, was hauptsächlich dem Umstand zuzuschreiben ist, daß bei keinem (wie gegenwärtig regelmäßig geschieht) die Verbindungsnaht zwischen Vorder- und Rückentheile auf die Achsel gefest, sondern überall der für richtige Ueberkleidung der Achsel nöthige Zwickel eingefügt ist. Was den Schnitt anlangt, können diese alten Gewänder noch für heute als mustergiltig bezeichnet werden. In der Entstehungszeit liegen sie wohl keine fünfzig Jahre auseinander; sie dürften alle der Zeit von 1450 bis 1500 zuzuthellen sein. Nun zum Einzelnen.

1) Eine grünseidene einfache Casula für den alltäglichen Gebrauch; der Seidenstoff nicht gemustert, ziemlich abgeschossen; beide Theile nach unten stark verschmälert; Länge des Rückentheils 1,26 m, des Vordertheils 1 m, Breite über dem Rücken 79 cm. Auf der Vorderseite befindet sich ein mittels schmaler rother Litze hergestelltes Kreuz, auf der Rückseite ein gesticktes, doch ohne Figuren. Die Stäbe desselben sind nur 3 cm breit und in folgender Weise bestickt. Das einzige ornamentale Motiv ist eine Kreisfigur, die sich beständig wiederholt, gebildet dadurch, daß über einem Unter-

\*) Erstmal erschienen in den „Reutlinger Geschichtsblättern“ 1890, Nr. 2 und 3.

grund von sehr grober Leinwand ein doppelter Goldfaden in etwa 15 dichtgefügteten Ringen um einen Mittelpunkt geführt und mit Ueberfangstichen in rother Seide festgehalten ist. Diese Arbeit, eine nicht geringe Geduldsprobe, namentlich weil der Goldfaden sehr dünn ist, zeichnet sich durch große Exaktheit aus; die Ueberfangstiche sind so geführt, daß sie auf dem Kreis eine hübsche Radienzzeichnung bilden; die kleinen Zwickel zwischen den Kreisfiguren sind mit Seide mehrfarbig ausgestickt, der Rand der Stäbe mit mehrfarbigen Seidenfäden und dem Goldfaden im Kettstich schnurförmig eingefast. Erst eine ganz genaue Untersuchung ergab, daß wirklich das Hauptmaterial der Kreisfiguren Goldfaden sei; vom Glanz des Goldes ist lediglich nichts mehr da, der Faden sieht schwarz aus, oder, wo er abgenüßt ist, gelb; bei näherem Zusehen findet man, daß der gelbe Seidenfaden mit einem zarten Häutchen umspunnen ist, und an mehreren Stellen konnte ich noch mit Bestimmtheit den vollen Glanz des Goldes konstatiren; das Alter hat den sehr schwachen Goldüberhauch verbunkelt und geblendet.

2) Ein grünes Messgewand aus stark glänzender, glatter Seide ohne Dessin; das Vorderteil stark verdorben; das kleinste von allen, hinten 1,12 m, vorn 86 cm lang, 86 cm breit; auf der Vorderseite kein Stab. Die Rückseite schmückt ein 3,5 cm breites Kreuz, ganz mit Goldfäden ausgelegt, und die 25 cm lange gestickte Figur des Gekreuzigten. Die Herstellung des Goldgrundes geschah in der Weise, daß starke Goldfäden geradlinig in der ganzen Länge des Haupt- und Querbalkens dicht aneinandergelegt und mit rother Seide so festgenäht wurden, daß die rothen Punkte auf dem Goldgrund regelmäßige Figürchen bilden. Im Lauf der Zeit haben trotz der sorgfältigen Arbeit manche Fäden sich gerollt und geworfen, aber unter dem losgetrennten Heiligenschein sieht man noch die volle Schönheit der ursprünglichen Arbeit. Ganz anders als beim vorigen Messgewand haben auf diesem die Goldfäden ihren Glanz gegen die Anschwärzung der Zeit behauptet; aber das ist auch massives Metallgold, welches in ziemlich breiten Streifen auf die Seidenfäden aufgerollt ist. Die figürliche Stickerei, die durch

Unterlegung eines filzartigen Stoffes etwas erhöht ist, ist stark verdorben und zeigt Spuren späterer Ausbesserung; sie ist mit fleischfarbener Seide auf ziemlich grobem Linnengewebe in horizontal laufenden Plattstichen ausgeführt. (Fortf. folgt.)

## Phantastische, scherz- und boshafte Gebilde mittelalterlicher Kunst.

Von Stadtpfarrer Eugen Keppler in Freudenstadt.  
(Fortsetzung.)

Unter den sagenhaften Unthieren, die das Mittelalter noch vollständig ernst nahm, die übrigens theilweise einen realen Hintergrund haben, steht bekanntlich der Drache, diese Ausgeburt des uralten Schlangensinnbilds, oben an. Diese phantastischen Wesen waren tief mit der altdeutschen Götterlehre und mit der Volkssage verwachsen. Deshalb winden und ringeln sie sich ohne Ende um alle möglichen Kunstserzeugnisse. Das Drachenornament war bei allen deutschen Stämmen das volkstümlichste. Als die Angelsachsen anfiengen, ihre Handschriften zu verzieren, mußte der Drache zu Ranbeinfassungen und seltsamen Buchstabenformen beständig erhalten: wie geschickt und geistvoll, das kann man z. B. an der Initiale B aus der berühmten angelsächsischen Handschrift des Cædmon aus dem 10. Jahrhundert sehen (abgebildet bei Wright S. 49).

Nicht geringer als für das Lächerliche war im Mittelalter die Vorliebe für das Grausige, aber mitten in ihren Schrecken kamen die mittelalterlichen Bildner immer wieder auf das Groteske hinaus. Ueberhaupt berührt sich das Monströse nahe mit dem Grotesken (so schon bei Aegyptern, Griechen, Römern), und beides gehört ins Gebiet der Karikatur, wenn man dies Wort in seiner umfassendsten Bedeutung nimmt. Die mittelalterliche Kunst weiß Folterwerkzeuge und schmerzzerfüllte Gesichter oft mit packender Wahrheit darzustellen. Die kirchliche Lehre und mehr noch die landläufigen Vorstellungen über die Höllestrafen leisteten solchem Geschmacke Vorschub. Wer Dante gelesen, begreift, welchen Nutzen dichterische und künstlerische Schilderung hieraus ziehen kann. Abenteuerverliche Umschlingungen durch Drachen und Schlangen, wie sie von dem Begriff

der Hölle unzertrennlich waren, finden sich mit Vorliebe und mit drastischem Geschick dargestellt in Skulptur und Zeichnung, als schmückende Zuthat, endlich in Initialen und Randverzierungen. Indem dieses Gewürm um Thier- und Menschenleiber seine tödtlichen Ringe schlingt, bildet es, mit ihnen verwachsen, groteske Knäuel. Diese Art der Verzierung ist bisweilen von großer Kühnheit und mächtiger Wirkung. So sieht man in der Kathedrale von Wells Steinknäuse aus dem 13. Jahrhundert, welche aus Gesichtern bestehen, die sich unter den Bissen der Drachen verzerren. Diese ergreifen ihre Beute an Lippen, Augen, Wangen und in den Zügen malt sich ein ergreifender Ausdruck des Schreckens.

Unter den Ursachen der weiten und frühen Verbreitung des Grotesken und der Karikatur darf nicht verschwiegen werden die natürliche Derbheit und Unbeholfenheit der Kunst zu Beginn des Mittelalters. Die antiken Schriftsteller beschreiben uns eine frühe Kunststufe, da es nöthig war, unter die dargestellten Gegenstände den Namen zu schreiben, um sie kennbar zu machen: dieses ist ein Pferd, dieses ist ein Mensch, dieses ein Baum u. s. w. Standen nun die frühmittelalterlichen Bildner gerade so tief nicht, so thaten sie doch, unbekannt mit der Perspektive und ungeübt von Hand, wie sie waren, sehr schwer, einen mehrfachen Personenauftritt mit Kennbarmachung der Einzelnen darzustellen. Sie suchten sich nun durch Anwendung konventioneller Formen und Stellungen zu helfen, mitunter auch durch Anbringung sinnbildlicher Zeichen, die indeß ihren Gedanken nicht immer genau ausdrückten. Die Uebertreibung im Außern bestand namentlich darin, daß irgend ein charakteristisches Merkmal ungebührlich hervorgehoben wurde. Man erreichte so den Zweck, den man auch durch einen Uebernamen erreichen will und darin liegt eines der ersten Geheimnisse aller Karikatur. Die verkünstelten Posen hatten mit den konventionellen Formen vieles gemeinsam, steuerten jedoch zur Entwicklung des Grotesken noch mehr bei.

So trugen schon die ersten selbständigen Anfänge der Kunst im Mittelalter den

Keim der Karikatur in sich und bildeten ohne Zweifel den Geschmack für das Groteske aus. Nicht wenige Darstellungen bedeutsamsten Inhalts aus jener frühen Periode sind aufgelegte Zerrbilder. Die angelsächsische Kunst verräth gerade in ihrem tiefen Ernst den hochgrotesken Beigeschmack sehr stark. Man betrachte die Darstellung des ersten Sündenfalls in der aus dem Ende des 10. oder Anfang des 11. Jahrhunderts stammenden Handschrift der angelsächsischen Pentateuch-übersetzung des Mönches Alfric (Wright S. 54). Es ist ein Bild voll köstlicher Komik. Eva redet ihrem Gatten zu, der mit einer gewissen Hast und zugleich Scheu Folge leistet. Adam ist sichtlich daran, den Apfel ganz zu verschlingen, was zu der mittelalterlichen Legende paßt, wonach ihm die Frucht im Halse stecken geblieben. Der Baum ist „von der Wurzel bis zum Gipfel“ ein künstliches Machwerk und es wäre schwer, sich vorzustellen, wie er hätte den kleinsten Apfel hervorbringen können. Bäume zu zeichnen war nicht die Stärke unserer alten Meister. Sie gaben ihnen gewöhnlich die Form eines Krautkopfes oder einer anderen Pflanze von einfacher Bildung oder schließlich eines Blätterbüschels. — Eine andere Probe, ebenfalls angelsächsisch, stellt den Löwentödter Samson (nicht, wie Wright meint, David) vor und ist bemerkenswerth nicht bloß wegen der unmöglichen Haltung der ganz verzeichneten Mannesgestalt, sondern auch wegen der Ruhe des Thiers neben den heftigen, überspannten Geberden seines Gegners. Man verstand, wie es scheint, weniger das Leben und die Bewegungen eines Thiers darzustellen als eines Menschen, auch versuchte man es seltener.

Außer diesen beiden Miniaturbildern gibt Wright noch zwei Proben analoger Skulptur, davon eine von etwas jüngerm Datum. Unter dem rohen Bildwerk der Abteikirche St. Georges in Boscherville in der Normandie (gegründet in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts) ist eine Flucht nach Aegypten zu bemerken, welche durch die unabsichtliche Karikatur der Gesichter sowie durch ganz primitive Zeichnung ungemein fesselt. Maria ist ohne Nimbus, während der des Kindes wie

ein Bausch den ganzen Kopf umrahmt. Die hl. Familie nach Aegypten fliehend ist ein sehr beliebtes Thema in der mittelalterlichen Kunst. Als Seitenstück zum vorigen führt Wright in seiner „Geschichte des häuslichen Lebens und Fühlens“ eine Darstellung desselben Gegenstandes von einem ungefähr gleichzeitigen angelsächsischen Handschriftenmaler an. Es ist nicht ohne Reiz, zu betrachten, wie das normannische und das angelsächsische Talent voneinander abweichen. Das andere Steinbildwerk dieser Art (bei Wright S. 56) ist der Fassade der Megidiuskirche — Eglise St. Gilles — bei Nîmes entlehnt und gehört dem 12. Jahrhundert an. Es stellt David vor, wie er Goliath tödtet. Letzterer ist ganz in ein Panzerhemd gehüllt und wie ein echter normannischer Ritter mit Lanze und Schild bewehrt, während David ein weibliches Aussehen hat. Ein zur Seite stehender Korb scheint auf den ersten Blick Apfel zu enthalten, es werden aber wohl Kieselsteine sein für die Schleuder, welche der junge Held um den Hals trägt. Mit einem solchen Geschloß hat er den Riesen gefällt und enthauptet ihn nun mit dessen eigenem Schwert.

Dieser Kindheitsstufe, wo die Komik sich ungerufen einstellt und ungerufen sich den ernstesten Gestalten an die Sohlen heftet, gehören auch die wunderlichen Figuren an der Fassade der uralten Fabelkirche zu Como an, die bis aufs 5. Jahrhundert zurückgehen sollen. Unser Engländer reißt dasjenige dieser Bildwerke, von welchem er (Seite 48) eine Abbildung gibt, ins Kapitel des Abenteuerlichen und Ungeheuerlichen ein insbesondere wegen eines Thiermensch, der sich darauf befindet. Aber dieser Thiermensch, wie die Situation überhaupt, ist erust zu nehmen und nur in der kindhaften Auffassung und Ausführung liegt die Komik. Es sitzt nämlich eine Mannsgestalt mit einem Schafskopf auf einem räthselhaften Gegenstande, den Wright einer Krabbe ähnlich findet, der aber vielleicht nichts anderes als ein Polster sein soll. Da die Gestalt ihre Rechte zum Segen erhebt und ein Heiligenschein ihren Kopf umgibt, so ist klar, daß Christus selbst gemeint ist, und der Kopf des Schafes soll nichts anderes als ihn als das Lamm Gottes

kennzeichnen. Im Feld darüber hält ein beflügelter Engel ein Menschlein mit der Linken an einer Haarflechte, an der er zieht und weist zugleich mit der Rechten auf die unten sitzende soeben besprochene Gestalt. Das Menschlein scheint aber nur in Folge Raummangels so klein. Es könnte also auch ein Erwachsener sein. In der Hand trägt es eine große Schale. Im anstoßenden Feld neben dem fraglichen Christus spielt sich ein Kampf ab zwischen einem Drachen, einer geflügelten Schlange und einem geflügelten Fuchs. Auf der entgegengesetzten Seite des Portals figuriren zwei Ungethüme, die den Kopf eines Lammes fressen. Könnte das Ganze nicht eine Symbolik sein in dem Sinne: wie der Ruf und Zug der Gnade — deshalb zieht der Engel den Menschen neben sich — den Letzteren aus dem Unfrieden des Heidenthums (kämpfende Ungeheuer) und der Christusfeindlichen Welt (die Unthiere stürzen sich auf den Lammeskopf) glücklich heraus- und hinführt in den Bereich der Wahrheit und Gnade des Erlösers? — Wie dem sein mag, Spaß und Scherz liegt jedenfalls dem Inhalte fern.

Haben wir früher uns mit Groteskbildern beschäftigt, deren Bedeutung über die Form nicht hinausgieng und die keinen andern Zweck hatten, als durch ihre Häßlichkeit zu gefallen, so müssen wir jetzt ein par Worte sagen über Mißgebilde, die eine geistige Bedeutung hatten oder annahmen. Manche nämlich, welche schon die Alten in einem gewissen Sinn aufsaften, bekamen einen neuen, noch mehrere aber, die im Geiste des Erfinders weder Wahrzeichen, noch Sinnbilder sein sollten, wurden später zu Vergleichen und Nutzenwendungen gepreßt. Es war dies entschieden eine Neuerung, die in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts sich vollzog, also damals, als die Sucht, Gleichnisse und Lehren an die Welt der äußeren Erscheinungen zu knüpfen, sich am stärksten äußerte.

(Fortsetzung folgt.)

### Kreuzpartikel der Klosterkirche in Kirchheim (im Ries).

Die jetzt in den Gebrauch der Gemeinde übergegangene Kirche des ehemaligen



Frauenklosters Kirchheim bei Bopfingen bietet mit den noch erhaltenen Resten der Klostergebäude so viel Interessantes, daß wir ihr in Bälde eine eingehende Beschreibung angeheißen zu lassen gedenken. Ihr gehört auch der auf der Beilage abgebildete Kreuzpartikel, welchen wir trotz oder wegen seiner schlichten, deswegen leicht nachahmbaren Konstruktion der Abbildung würdig hielten. Das Stiche wurde nach einer Zeichnung des Herrn Theodor Schnell in Ravensburg angefertigt.

Der Bau dieses Ostensoriums ist einfach, aber wohl proportioniert, schlank und zierlich. Der Fuß unterscheidet sich nicht wesentlich von den bei spätgotischen Kelchen üblichen Formen und ist aus denselben Elementen gebildet. Der von der Platte aufsteigende Schafttheil schließt mit kräftig ausragender Platte und findet dann aber eine elegante Fortsetzung in einem dünneren Schaftstück, welches mit einem hübschen Knauß durchsetzt ist; nach oben endet auch dieses mit etwas kleinerer Platte. Nicht ganz befriedigend ist die Ueberleitung von dieser Platte in den Vierpaß des Kreuzes selbst, wie auch, um dies gleich hier anzufügen, die Einfassung des die Kreuzreliquie bergenden ovalen Krystalls; beide Theile wären bei etwaiger Nachbildung einer Verbesserung bedürftig und fähig. Das Kreuz erscheint ganz für sich behandelt, und schließt an den vier Enden mit dem schlichten Vierpaß, in dessen Bogen zarte Laubornamentchen eingesetzt sind, während die Mitte Emailbildchen, Engel mit Spruchbändern darstellend, ausfüllen. Den Balken ist ihre glatte Fläche belassen, die nur eingegrenzt ist mit schmalen Stäbchen oder Leisten; diese Fläche ward dann ausgelegt und übersponnen mit schön getriebenem Ranken- und Blätterornament, das sehr wirksam belebt und ziert. Die silberne Fläche als Untergrund spielt mit dem kräftig reliefirten, vergoldeten pflanzlichen Ornament gut zusammen.

In dem eben erschienenen neuesten Heft unseres Staatsinventars wird der Kreuzpartikel in der Stadtkirche zu Weilberstadt auf einem sehr gelungenen kolorirten Blatt vorgeführt. Derselbe ladet zu einer Vergleichung mit dem eben besprochenen ein, die freilich zu Ungunsten des letztern ausfallen muß. Der Fuß des

reichen Weilberstädter Ostensoriums ist auch von nobler Einfachheit, aber noch zierlicher, schlanker und reiner in der Form als beim Kirchheimer Partikel, der Uebergang vom Fuß zum eigentlichen Kreuz musterhaft. Das Kreuz aber zeigt ein viel organischeres Zusammengehen der konstruktiven und ornamentalen Theile und steht nach dieser Seite hoch über dem Kirchheimer. Auch hier ist Laubornament verwendet, aber dasselbe ist nicht äußerlich aufgelegt und angeponnen, sondern wächst aus dem Organismus selbst heraus, hat auch eine stillstrengere Ausbildung. Die Vierpässe an den Enden der Balken haben mit ihren geschweiften Spitzbogen eine reichere und weichere Form und sind mit köstlichen Brustfigürchen besetzt; auf die Kreuzung der Balken ist ebenfalls ein Vierpaß gesetzt, welcher die Reliquie birgt; auch ein Crucifixus ist angebracht und sehr gut in das Kreuz hineinkomponiert. Bezeichnend sind die Krabben, welche zu beiden Seiten der Balken angefest sind — bezeichnend für den feinen Sinn, mit welchem die Künstler in Gold und Silber die Motive der Gothik in ihre Kunst zu übertragen und für ihr Material zu formen wußten. —

#### Literatur.

Praktisches Handbuch der kirchlichen Baukunst einschließlich der Malerei und Plastik. Zum Gebrauch des Klerus und der Bautechniker bearbeitet von Georg Hedner, Priester der Erzdiocese München-Freising und ehemaligem Baumeister. Mit 188 in den Text gedruckten Abbildungen. Zweite gänzlich umgearbeitete und vielfach ergänzte Auflage. Freiburg, Herder, 1891. XIX und 411 S. Preis 4 M.

Die erste Auflage dieses Buches haben wir im „Archiv“ 1887 Nr. 3 besprochen und angelegentlich empfohlen. Die vorliegende zweite erweist sich als gründlich durchgearbeitet und reichlich vermehrt; die Seitenzahl ist von 244 auf 411, die Zahl der Textillustrationen von 105 auf 188 gestiegen, der Preis nur um 1 M. erhöht. Kein Zweifel, daß die Brauchbarkeit des Buches erheblich gesteigert worden ist und auch diese zweite Auflage eines raschen Absatzes sicher sein darf. Der Verfasser hat sich den Wünschen und Ausstellungen des Recensenten gegenüber sehr gelehrig und entgegenkommend gezeigt und namentlich die von uns hervorgehobenen bezw. getadel-

ten Punkte sämmtlich berücksichtigt, was dieser Neuauflage zu gut kam.

Eben dieses löbliche Verhalten des Autors und die Rücksicht auf zu erwartende weitere Auflagen veranlaßt uns, diese vorliegende eingehend zu besprechen und auf ihre Mängel offen hinzuweisen. Hier muß nun zuvörderst gesagt werden, daß der Verf. im Text viele Fehler der ersten Auflage korrigirt, aber mit dem übermäßig vermehrten neuen Stoff fast noch mehr Fehler in die zweite hereingebracht hat. Wäre er doch lieber über den Stoffrahmen der ersten Auflage gar nicht hinausgegangen. Er hat sich aber auf prinzipielle Untersuchungen eingelassen, denen er sich schlechterdings nicht gewachsen erweist. Die §§ 1—5 sind nicht nur überflüssig, sondern was schlimmer ist, Seite für Seite mit schiefen, falschen, mißverständlichen Sätzen durchwirkt. So ist die Bestimmung der Aufgabe der kirchlichen Baukunst S. 1 (die Verherrlichung Gottes, die Erbauung der Gläubigen und die Förderung des religiösen Lebens) völlig werthlos, denn gerade so könnte der Zweck der Predigt, der Liturgie, der kirchlichen Musik zc. bestimmt werden; erste Aufgabe der Baukunst ist doch Bauen, nicht Erbauung. Weinake werthlos ist auch der § 8: Symbolik in der kirchlichen Baukunst, der selbst den geringsten Anforderungen nicht genügt. § 4 eifert sehr unnötig gegen eine zu starke Beeinflussung der Baukunst durch die Wissenschaft der Kunstarchäologie; wenn unzüchtige Bilder auf den Altar gestellt werden und der Abort mit der Mauer an einen Tabernakelaltar angrenzt (S. 9), was hat denn damit die Kunstarchäologie und der „Professor der Wissenschaft über kirchliche Baukunst“ zu thun? In § 5 hat der Verfasser die seltsame Idee, die *regulae juris* aus dem *ius canonicum* auf die Baukunst in *longum et latum* anzuwenden, — meist um Punkte festzustellen, die ein Vernünftiger nicht bezweifeln kann. Der Ausfall gegen die christlichen Kunstblätter S. 10 ist denn doch auch sehr unmotivirt; hätte nur der Verfasser diese Blätter, die seit Jahrzehnten für die Interessen der christlichen Kunst eintreten, öfter beraten. — S. 15 heißt es: „vorherrschend kann eine Bauform durch die Art der Bogenbildung an Fenstern, Thüren und Gewölben, durch die Form des Daches und Thurmes und selbst auch bloß durch die Art der Ornamentik“; gewiß eine sehr oberflächliche und äußerliche Auffassung der Stile, aber leider ist sie für die ganze folgende Darstellung maßgebend; auch hier läßt der Verfasser die konstruktiven Gesetze fast ganz außer Acht, deren Ausfluß doch die oben genannten Einzelheiten nur sind. — Die Angabe, daß Papst Alexander I. die Aufbewahrung geweihten Wassers in den Kirchen befohlen habe (S. 26) bedürfte eines Beleges. — S. 27: „Daß es nicht auch Kirchen aus neuester Zeit gibt, welche gothische Fenster und Portale, aber sichtbare Vindebalken mit Holzbede, also gar keinen bestimmten Baustil haben, will damit nicht gesagt sein“; sollte die Holzbede die Kirche *eo ipso* ungothisch machen? will der Verfasser in den vorhergehenden Sätzen wirklich behaupten, daß im gothischen Stil nie mehr Holzbeden vorgekommen seien? — S. 32 muß die

Bermuthung sich bilden, daß der Verfasser Brunellesco's Kuppelbau in Florenz dem byzantinischen Stil zuthelle; S. 36 die, daß man die Glocken in die byzantinischen Kuppeln gehängt habe. — Wie in unser Handbuch sich gar noch der byzantinisch-maurische Stil verirrt mit eigenem Paragraphen und fünf Abbildungen, das wird sich jeder Leser verwundert fragen; trotz seines Einflusses auf romanischen und gothischen Stil ist er hier sicher so entbehrlich, wie beim gothischen und romanischen Stil die Berücksichtigung Italiens, Spaniens, Frankreichs, Englands; es ist nicht Mörgelei, wenn die Ausschcheidung dieser Paragraphen verlangt wird; man könnte ja eine präzisere Darstellung auch dieser Stilarten als Dreingabe dankbar hinnehmen, aber die hier gebotene genügt nun eben doch in keiner Weise. — S. 40 wird gesagt, in Bayern und Oesterreich sei der romanische Stil erst um 1200 in Herrschaft gekommen, und auf den spätromanischen folglich der spätgothische gefolgt; die Korrektur steht S. 76. — Eigene Weichstühle sind aus der romanischen Zeit noch nicht nachzuweisen; zu S. 43. — S. 53 ein schredlicher Satz: „man glaubt in der starken Hintermauerung zur Vorbeugung gegen den Seitenschub einen hinreichenden Grund zur Mißachtung dieser Gewölbeart (Tonnengewölbe) für Kirchen zu besitzen“. — Die Hallenkirche eine Ernüchterung und Verflachung des gothischen Stils zu nennen (S. 76), ist unberechtigte Kritik. — Die Behandlung der Renaissance ist eine widerspruchsvolle; die Widersprüche, in welchen der Verfasser sich hier bewegt, sind ergötzlich copulirt in folgendem Satz: „wenn keine überschwingliche Dekoration den zuchtlosen, über alle Gesetze der Religion sich hinwegsetzenden Charakter des Stiles verunstaltet, sind die Kirchen dieser Periode (der Renaissance) schön und würdig zu nennen“; ein wahres Wunder: ein zuchtloser und über alle Gesetze der Religion sich hinwegsetzender Stil baut noch schöne und würdige Kirchen; ja dieser Stil, so schlecht er seinem Charakter nach ist, wird eigentlich doch erst durch die überschwingliche Dekoration unbrauchbar. Dazu nehme man dann den Satz S. 113: „neue Prinzipien in der Anlage von Kirchen kommen in der Renaissance nicht vor“ — und doch setzt sie zuchtlos sich über alle Gesetze der Religion hinweg? Dazu dann wieder die Darstellung S. 111 f., wornach es scheinen könnte, als habe die Renaissance nach Kirche und kirchlichem Bedürfnis absolut nichts mehr gefragt. Nach seiner Auffassung der Renaissance, wornach die unsittliche Ornamentik unzertrennlich mit dem Stil zusammenhängt (S. 112), mußte der Verfasser ein absolutes Verbot derselben aussprechen, und ist diese eingehende Vorführung aller ihrer Stilformen nicht mehr zu begreifen. — Montault wird S. 8 richtig, S. 12 zweimal falsch geschrieben. — S. 127: „brennt eine Kirche ab, so sollte nur aus sehr gewichtigen Gründen statt der geweihten und durch viele Gebete geheiligten Stätte ein anderer Bauplatz gewählt werden“ — warum gerade wenn sie abbrennt? Ebenfallselbst: Kathedral- und Klosterkirchen werden stets mit dem Wohngebäude verbunden“; der Verfasser hat eine

starke Neigung, von sich aus derartige allgemeine Gesetze zu konstruieren, die thatsächlich nicht begründet sind. — Auf S. 129 findet sich die Anmerkung 2: „bemerkte sei hier, daß das sog. Gesetz der Raumeinheit, wornach ein möglichst allseitiger und ungehemmter Blick auf Altar und Kanzel anzustreben wäre, für das katholische Kirchenbauwesen vollständig unbrauchbar ist und von der Kirche nie anerkannt wurde“. Diese Sprache läßt an Entschiedenheit nichts zu wünschen übrig; sachlich ist aber der Verfasser sehr im Unrecht. Vollständig unbrauchbar? Daraus würde ja gar folgen, daß man eine katholische Kirche niemals einschiffig oder einräumig bauen dürfte, oder erst künstlich Hindernisse anbringen müßte, damit nicht mehr alle auf Kanzel und Altar sehen. Wenn ich dreischiffig baue, darf ich nicht das Bestreben haben, möglichst allen oder vielen den freien Blick auf den Altar zu ermöglichen, also etwa nur die Seitengänge in die Nebenschiffe verlegen? habe ich damit das kirchliche Bauprinzip schon verletzt? Wenn keine formelle kirchliche Anerkennung jenes Gesetzes vorliegt, so doch noch viel weniger eine Verwerfung desselben; zu einer solchen ist auch der Verfasser nicht befugt. — S. 130 fehlt der sehr wichtige Punkt, daß jede neue Kirche größer gebaut werden soll, als die momentane Seelenzahl erfordert. — S. 135 wäre die Sakristei hinter dem Altar unbedingt zu widerrathen, wo immer ein anderer Ausweg möglich ist, weil an die erstere Anlage sich viele Unzuträglichkeiten anknüpfen. — S. 114 wäre die westliche Anordnung des Thurmes für gewöhnlich zu verwerfen, weil ein Hinderniß der Erweiterung. — S. 137: die staatliche Revisionsbehörde mit den hier beschriebenen Befugnissen ist, Gott sei Dank, bayerisches Reservat. — S. 143 steht der monumentale Saal, der wohl auch auf Bayern gemünzt ist: „Die meisten Bauten werden aus Ziegeln ausgeführt.“ — Die auf S. 177 abgebildeten gothischen Taufsteine könnten zur Ausführung nicht empfohlen werden. — S. 176 f. wird aus mißverständlicher Auffassung von Montault (*Traité pratique sur la construction etc.* t. I, 246) und die von ihm citirten Dekrete abgeleitet, daß ein Baldachin über dem Taufstein verboten sei, wo nicht das Herkommen für ihn spreche, und daß er Vorchrift sei in Kirchen mit Ciborienaltären; beides unrichtig. — S. 210, die Retabel ist für den Hochaltar nicht mehr in der alten Form verwendbar, nicht wegen der „entwickeltesten Altararchitektonik“, sondern lediglich wegen des notwendig gewordenen Tabernakels; für Nebenaltäre verdiente sie alle Empfehlung, wie auch für Nebenaltäre die im Mittelalter so viel sich findende Ciborienanlage zu empfehlen ist, durch welche eigentliche Altarkapellen im Schiff geschaffen werden. — S. 230. Daß alle Formen von Altarhochbauten bloß gebildet, das Ciborium aber „empfohlen und angeordnet“ sei, ist unrichtig; angeordnet ist nur ein Baldachin über dem Altar, der aber aus Stoff sein kann. — Die S. 238 aufgeführten Gegengründe gegen die Flügelaltäre sind doch von sehr wenig Belang; daß der Flügelaltar Fig. 176 nicht schön ist, kann freilich nicht gelehnet werden. — Was S. 238 f. über die Form

der gothischen Altäre gesagt wird, ist fast ganz werthlos, und doch wäre eine Unterweisung über Konstruktion und Ornamentation derselben möglich und nothwendig. — S. 246 Anmerkung 1: „wer heilige Personen kirchlich richtig darstellen will, darf sich also nicht die berühmten Maler des Mittelalters zum Muster nehmen, die fast alle vom herkömmlichen Typus abweichen und in ihren Bildern in Erregung des natürlichen Sinnesreizes zu viel thaten“; hier wären doch zum Mindesten die Meister bestimmt zu nennen, vor welchen der Verfasser warnen wollte; oder meint er alle berühmten Meister des Mittelalters? — Einer Revision ist dringend bedürftig auch die Ikonographie S. 246 ff. — Nach S. 257 ff. sieht der Verfasser nur als erlaubt an ein sog. heiliges Grab, das aber keines ist, sondern ein Expositionsaltar ohne Grab und ohne Corpus Domini. „Das hl. Grab darf kein Grab Christi darstellen.“ Unbegreiflich ist aber dann, wie er noch sagen kann: „Die höchste kirchliche Behörde verwirft die sog. hl. Gräber nicht, wie manche meinen, sie verlangt nur, daß die liturgischen Vorschriften und die nothwendigen Rücksichten auf das Allerheiligste beobachtet werden.“ Um klar zu sein, muß er von seinem Standpunkt aus sagen: die heiligen Gräber sind kirchlich verboten; erlaubt ist nur eine Exposition des Allerheiligsten in den letzten Tagen der Karwoche. Dieser Standpunkt des Verfassers ist aber zu rigoros. — S. 260 die Weichstühle in den Katakomben sind mehr als fraglich; von eigenen Weichstühlen am Fuß der Altäre und an den Chorranken ist nichts bekannt. — § 117 wiederholt in dem ersten Theil längst Gesagtes, theilweise zum drittenmal. — Daß ein größeres Altargemälde „gewöhnlich“ über 30 000 Mark koste, kann doch wohl nicht gesagt werden (S. 298); auch nicht daß gemalte Heiligenbilder an den Wänden nicht im Sinn der Kirche seien. — S. 312 wird zu der Weisung, die Heiligen nicht in ganz magerer Gestalt abzubilden, um dadurch ihr Fasten und ihre Abtödtung auszudrücken, die geistreiche Bemerkung beigefügt: „Bekanntlich schüßt ja auch ein strenges Fasten diejenigen, welche zur Fettleibigkeit geneigt sind, nicht vor immer stärkerer Zunahme ihres Leibesumfangs“!

Um den Leibesumfang dieser Reckension nicht ungebührlich zu vergrößern, wollen wir hier unsere Bemerkungen abschließen. Sie sind lediglich deswegen gemacht worden, um bei ferneren Auflagen des Werkes Dienste zu leisten. Möge auch das Werk selbst vor weiterer Steigerung seines Leibesumfangs bewahrt bleiben; das starke Anwachen dieser zweiten Auflage ist schon kein Symptom der Gesundheit. Eine nochmalige gründliche Durcharbeitung des Stoffes, für welche der Verfasser womöglich noch eine zweite tüchtige Kraft beiziehen möge, wird durch Eliminierung der Fehler, durch bessere Eintheilungen, welche Wiederholungen verhindern, durch knappere und präzisere Fassung den jetzigen Umfang eher wieder reduzieren und wird durch Revision des sprachlichen Gewandes, dessen Fehler wir im Einzelnen nicht hervorheben wollten, vielen Anstoß beseitigen, den das Buch in der jetzigen Gestalt dem gebildeten Leser bereitet. So wird all-

nählig — und das ist unser Wunsch — das Buch so vervollkommnet werden, daß es seinem schönen Zweck ganz zu entsprechen vermag. —

**Die ehemalige Benediktiner-  
abtei Weingarten. Ausführliche  
Beschreibung der Kirche mit ihren  
Schätzen und Sehenswürdigkeiten.**  
Von Karl Anton Busl, Pfarrer  
in Bavendorf. Mit 5 Abbildungen.  
Zweite, verbesserte und vermehrte  
Auslage. Ravensburg, Dorn. 1891.  
120 S. Preis 50 Pf.

Diese kleine inhaltreiche Monographie über das einst bedeutendste Kloster Oberschwabens, auf dessen Kirche ich in den „Historisch-politischen Blättern“ Bd. 102 S. 739 ff. aufmerksam gemacht habe, erschien erstmals zum 800jährigen Jubiläum der Uebergabe der Heiligblutreliquie (16. Mai 1890); sie geht jetzt mit zahlreichen Verbesserungen und Bereicherungen zum zweitenmal in die Welt, Zeugniß ablegend von dem unermüdblichen Sammler- und Forschergeist des Verfassers. Man sieht es dem kleinen Büchlein nicht an, aus welcher Arbeit es herausgewachsen ist und welche Mühe die Zusammenstellung und Feststellung dieser Menge von Daten und Zahlen gekostet hat. Den Eingang bildet eine sehr gedrängte Geschichte des Klosters; dann wendet sich der Verfasser zu den noch erhaltenen Resten früherer Kirchenbauten und des alten Klosterbaues, um dann den grandiosen Kirchenbau von 1715 in eingehender Schilderung vorzuführen; sehr verdienstlich sind die mühsamen Nachforschungen über die Herkunft der einzelnen Altarblätter und der Galeriebilder (Werke von Julius Penso, Spiegler, Carlo Carlone, Vincenzo Malo, Caravaggio (?), Samuel Hoogstraten, Nikolaus Rosendael u. a.); besonders ausführlich sind die Angaben über die Glocken. Dann folgt eine Geschichte des hl. Blutes mit Abbildung des Heiligblutgefäßes von 1728 und einer Beschreibung des „Blutritzes“, ferner ein Ueberblick über die Geschichte der Belsen, die das Kloster gründeten, und eine Abtastel mit Bildniß des letzten Abtes, Anselm Ritter. Den Schluß bilden sehr interessante Mittheilungen über alte Karten und Abbildungen von Weingarten und andere auf das Kloster bezügliche Alterthümer, sodann ein Bericht über die Jubiläumsfeier 1890, endlich die Mittheilung eines jedenfalls über das 12. Jahrhundert hinaufreichenden altdeutschen Weingartner Wandlungsgebets. Zahlreiche Nachträge sammeln die Resultate der seit 1890 fortgesetzten Studien des Verfassers über Weingarten. Die solide und gewissenhafte Arbeit des Verfassers verdient alles Lob; es sei nur besonders hervorgehoben, welchen Werth dieselbe für die noch so sehr in den Anfängen liegende Geschichte der kirchlichen Baukunst und Malerei des vorigen Jahrhunderts hat. Möge es dem Verfasser vergönnt sein, auf diesem Gebiet noch manches Jahr rüstig weiterzuforschen. Obigem Büchlein, das

mit seinen 200 Seiten enggedruckten Textes und fünf recht ordentlichen Abbildungen wirklich das Aeußerste leistet, was um den Preis einer halben Mark geleistet werden kann, wünschen wir viele Freunde. —

**Peter Parler von Gmünd, Dom-  
baumeister in Prag, und seine Fa-  
milie. Ein Beitrag zur deutsch-  
österreichischen Künstlergeschichte von  
Dr. Joseph Neuwirth, Privat-  
dozent der Kunstgeschichte an der  
deutschen Universität in Prag. Prag,  
Calve. 1891. 146 S. Preis 5,20 M.**

Rur mit wenigen empfehlenden Worten machen wir unere Leser auf diese tüchtige und gehaltvolle Schrift aufmerksam, welche dem großen Sohne des großen Erbauers der Heiligkreuzkirche in Gmünd gewidmet ist und die ganze stark in Verwirrung gekommene Parler- oder Arlerfrage nach fast allen Seiten befriedigend und abschließend löst. Namentlich mit Hilfe bisher nicht benützter Archiv-Urkunden wird für immer die alleinige Richtigkeit des Namens Parler, die Herkunft von Gmünd in Schwaben und der zeitweilige Aufenthalt in Köln festgestellt. Der Haupttheil des Buches ist der großartigen Wirksamkeit Peters in Böhmen gewidmet; seine Thätigkeit am Dom, die Erbauung der Moldaubrücke, des Brückenthurmes, des Chores der Allerheiligenkirche auf dem Grabschän und der Bartholomäuskirche in Rolin wird eingehend besprochen, sodann ihm auch das urkundlich nicht bezugte, aber aus innern Gründen beweisbare Autorrecht auf die Karls Hofkirche und Teinfkirche in Prag und die Barabarkirche in Rutenberg unbedingt zugesprochen; zuletzt findet seine Thätigkeit auf dem Gebiet der Skulptur ihre Würdigung und wird die ganze künstlerische Eigenart des großen Schwaben in Licht gestellt. Möge die tüchtige Monographie über diesen berühmten Sohn des Schwabenlandes bei uns die gebührende Beachtung finden! —

—  
Annoncen.

## Solzschnitte, Clichés,

Abbildungen von Kirchen, Kapellen, sowie alle anderen Illustrationen fertigt schön und billig und bittet um geneigte Aufträge

**Ant. Staudacher,**

Rothebühlstr. 147, Stuttgart.

—  
Mit einer Kunstbeilage:  
Kreuzpartikel aus Kirchheim im Ries.

# 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.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrages direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

Nr. 10.

1891.

## Neue Beiträge zur Frage der Caselform.

(Fortsetzung.)

3) In eine Gruppe sind zusammenzunehmen drei stark abgeschossene Messgewänder, deren ursprüngliche Farbe sich schwer mehr bestimmen läßt. Jetzt zeigen sie eine dreifache Abtönung eines gelblichen Hellbraun; bei dem einen ist aber unter dem aufgenähten Kreuz noch ein lebhaftes Roth zu sehen; die anderen waren wohl ursprünglich gelb, vgl. Nr. 5. Die Länge des Rückentheils variiert zwischen 1,21 und 1,37 m, die des Vordertheils zwischen 1,07 und 1,27 m; die Breite des ersteren zwischen 1,86 und 1,87 m, die des Vordertheils über der Brust zwischen 53 und 63 cm. Die Stoffe sind stark lädirt; am Schnitt fällt auf, daß der Rückentheil nach unten sich kaum verschmälert und zuspitzt, sondern fast in gleicher Breite von oben bis unten läuft und mit starker Schweifung endet. Durch diesen Schnitt nähern sich die drei Gewänder am meisten von allen sechs der später allgemein üblich gewordenen Form, nur ist die Breite immer noch beträchtlicher und bedecken sie die Arme noch bis zum Ellenbogen.

Der Grund aber, warum diese drei zusammengehören, liegt in ihren gestickten Kreuzen, die so sehr gleich behandelt sind, daß man fast an eine Hand denken möchte. Diese Kreuze sind nicht so schmal, wie die Aurisfristen der beiden zuerst beschriebenen Gewänder, sondern haben die beträchtliche Breite von 17-20 cm. Aus der geringeren oder größeren Breite des Kreuzes, welches auf allen sechs Gewändern die lateinische Form mit geraden Balken, nirgends die Gabelform hat, läßt sich zunächst kein Schluß ziehen auf eine frühere oder spätere Zeit; man hat zweifellos auch in dieser

Spätzeit des 15. Jahrhunderts sowohl die schmale wie die breite Kreuzesform verwendet, erstere mehr für die gewöhnlichen, letztere, die der Nadelmalerei mehr Spielraum verstattete, für die Festgewänder.

Bei den drei Kreuzen fällt vor allem ins Auge die gleiche Behandlung des Grundes. Er ist ganz in der Manier hergestellt wie bei Nr. 1 der schmale Kreuzstamm verzirt ist. Alle Grundflächen sind ausgefüllt mit dem in Rollen oder Kreisen aufgenähten, mit Ueberfangstichen festgehefteten Goldfäden, der aber viel stärker ist als der bei Nr. 1 verwendete. Nur durch die Analogie mit Nr. 1 läßt sich noch feststellen, daß diese Schnürchen Goldfäden waren; denn das feine Goldhäutchen, mit dem sie überfangen waren, ist entweder total schwarz geworden, oder hat sich völlig abgelöst, so daß der gelbe Faden herausguckt. So läßt sich kaum mehr eine Vorstellung gewinnen von der einstigen vornehmen Pracht dieses durch die Kreislinien und die sorgsam angeordneten rothen Heftstiche schön belebten Goldgrundes.

Auf diesen Grund ist nun zunächst ein schmaler, hoher, mit grüner Seide ausgeführter, durch sorgfältige Schattirung gerundeter Kreuzbaum aufgestickt, mit ziemlich stark hervortretenden, abgesägten, an der Schnittfläche weiß oder roth gefärbten Zweigen oder Aesten. Die Figur des Heilandes ist auf allen dreien ziemlich die gleiche, mit Ausnahme des Lententuches und der Stellung der Füße. Die fleischfarbene Flockseide ist aber an vielen Stellen abgerieben, so daß die Leinwand, zum Theil mit der Aufzeichnung in schwarzen Strichen, nach welcher gestickt wurde, zum Vorschein kommt. Die Gesichter sind sehr stark verdorben, theilweise auch durch später roth eingefügte rothe Striche; leider

ist das auch bei allen andern Figuren der Fall, was sich aus der besondern Zartheit der für das Incarnat verwendeten Seide erklärt; wir sind darum nicht mehr im Stande, die Geschicklichkeit der ausführenden Hand, die hier vor allem sich zeigen müßte, genau zu kontrolliren. Den Gewändern nach zu urtheilen ist dieselbe keine geringe; sie erprobt sich namentlich in der nicht durch aufgesetzte Striche und Linien, sondern durch seine Nuancirung der Farben bewirkten Schattirung.

Es lohnt sich wohl, die drei Kreuze einzeln vorzuführen, da die Nebenfiguren jedesmal verschieden sind. Wir beginnen mit dem, welches unter dem Kreuzbaum bloß Maria und Johannes zeigt, zwei schöne, etwas langgestreckte, würdevolle Figuren in ruhiger Haltung mit einer Gewandung von schlichtem Faltenwurf. Ueber dem Kreuz ist das Brustbild Gottvaters mit der Weltkugel und mit zum Segnen erhobener Rechten dargestellt, ruhend auf den traditionell stilisirten Wolken; am Ende des rechten Kreuzbalkens das Brustbild des hl. Laurentius mit Krost und Buch, am Ende des linken das des hl. Sebastianus mit Pilgerstab und dem Modell einer zweithürmigen Kirche; endlich am unteren Ende des Hauptbalkens das Brustbild des hl. Franziskus oder Bernardin mit der Sonne, in welche das IHS eingezeichnet ist. Es ist nicht zu verkennen, daß die Figuren dieses Messgewandes früheren, strengeren und besseren Charakter zeigen als die der beiden andern: sie könnten also, trotz der gleichen Behandlung des Grundes doch einer früheren Zeit zuzutheilen sein, wenn nicht vielleicht die Verschiedenheit der Stilisirung von der Vorlage herzuleiten ist. Auf der Vorderseite hat diese Casel ein schmales Kreuzchen, gebildet aus lauter wagrechten aneinander gereihten und gehefteten Goldfäden.

Auf dem zweiten Gewand sind neben oder eigentlich über Maria und Johannes unter dem Kreuz links noch zwei Frauenköpfe, rechts ein Theil der Gestalt des römischen Hauptmanns zu sehen, welcher zeugend und glaubend mit dem Finger auf den Gekreuzigten weist. Unter der Kreuzgruppe sind zwei Vollfiguren der Apostel Jakobus der Aeltere mit dem Pilgerstab

und Thaddäus mit der Keule; am Ende der beiden Kreuzesbalken die Brustfiguren des hl. Petrus mit dem Schlüssel und Paulus mit dem Schwert, am oberen Ende des Kreuzes die des hl. Bartholomäus mit Buch und Messer.

Die Technik der Figurenstickerei ist die gleiche, wie beim vorigen Gewand; auch hier ist an einigen bloßgelegten Stellen noch die schwarze Aufzeichnung der Figur in kräftigen Unrißlinien zu sehen. Die Gestalten sind nicht so ideal gehalten, wie beim andern, sondern haben etwas Gedrungenes und Massiges; der Faltenwurf ist verkünstelter und brüchiger. Die rohen Spuren einer ungeschickt nachbessernden Hand zeigen sich vielfach, namentlich in den Gesichtern. Vorn dasselbe Kreuz wie auf der eben beschriebenen Casel.

Die Kreuzesgruppe des dritten Messgewandes ist die reichste und bewegteste. Maria sinkt eben am Kreuz zusammen, Johannes bengt sich herab, sie zu halten; hinter ihm eine Frauengestalt, nach oben blickend; rechts vom Kreuz steht der römische Hauptmann in voller Eisenrüstung, die Linke ans Schwert gelegt, die Rechte zum Kreuz erhoben. Sein Kettenpanzer ist durch weiß abgenähte Goldfäden nicht ungeschickt gegeben; hinter ihm steht noch eine gepanzerte Gestalt mit einer Lanze, an der ein Fähnchen befestigt ist. Auch hier schließen wieder Apostelgestalten die Stabenden ab; an den drei oberen Enden sind es dieselben Figuren wie auf dem vorigen Kreuz; die von Bartholomäus ist Zug für Zug gleich, die beiden andern wenig verschieden; am unteren Ende die Stehfiguren des Mathias mit Beil und Buch und Thaddäus mit Keule. Auf der Brustseite findet sich kein Kreuz oder Balken mehr.

4) Das sechste Messgewand aus rothem Seidendamast ist nachweisbar das jüngste von allen und vielleicht erst im 16. Jahrhundert gefertigt. Es ist das besterhaltene, hat den gediegensten Schnitt und den vornehmsten Stoff und diente jedenfalls ehemals als Festmessgewand. Betrachten wir zuerst das gestickte Kreuz der Rückseite, dessen Balken nicht ganz 4 cm breit sind. Da fällt uns vor allem, nicht gerade angenehm, das Bild des Gekreuzigten auf. Dies ist nämlich in Relief, fast in Hoch-

relief ausgeführt und namentlich das Haupt ragt fast plastisch hervor. Diese Erhabenheit der Stickerei ist dadurch erreicht, daß dicke Polsterungen von Stoff oder Leinwand unterlegt wurden; diese nähte man mit starken Seidenfäden so ab, daß die richtigen Erhöhungen und Vertiefungen sich bildeten, und nun erst überzog man den Körper mit der feinen fleischfarbenen Seide, von welcher aber nur mehr wenige Reste unter dem Leinentuch erhalten sind; der widerwärtige Eindruck, den die Stickerei jetzt macht, kommt davon her, daß eben die oberste Sticklage fehlt und nun gleichsam die Muskulatur bloß liegt. Realistisch derb ist der Kopf behandelt, dessen Haare sogar aus ineinander verflochtenen Seidenfäden und Eisendrähten gebildet sind.

Diese Art der Stickerei bezeichnet das Ende der mittelalterlichen Stickkunst. Sie ist ein Beweis weiter für den demüthigenden Erfahrungssatz, daß meist der letzte Höhengrind in der Entwicklung einer Kunst die Culminationslinie schon überschreitet und den Niedergang einleitet. Die Stickerei kann es wagen, mit ihren Mitteln einen gewissen Wettstreit mit der Malerei einzugehen, sie kann sich zur Kunst der Nadelmalerei erschwingen; aber kein kühnes Wagnis mehr, sondern Verwegenheit ist es, wenn sie mit der Skulptur in Konkurrenz treten und mit Stoff und Faden und Nadel plastische Gebilde erzeugen will. Die Incongruenz der Mittel zum Zweck liegt da auf der Hand, und das Resultat können nur Mißgebilde sein.

Der Grund des Kreuzes ist ähnlich wie bei Nr. 2 mit Goldfäden ausgelegt; nur sind diese dünner, aber ebenfalls von solidstem Goldgehalt, der nur wenig an Glanz eingebüßt hat. Auch diesen Fond hat die Stickplastik noch bereichert mit eigenthümlichen Ranken und Blättergebilden, die auf eine Unterlage von Papier und stark gummirter Leinwand gestickt, dann ausgeschnitten und angenäht wurden. Die Stile sind auch erhaben behandelt und mit Goldfäden eingefast, die Blättchen aber mit den in der Spätzeit beliebten runden, vergoldeten, in der Mitte durchbohrten Metallplättchen besetzt; solche vertreten auch auf der Inschrifttafel die Stelle der Buchstaben.

Der Stoff dieses Messgewandes ver-

dient noch besondere Berücksichtigung; während alle andern Stoffe der Musterung entbehren, hat dieser ein Dessin, das auf den ersten Blick Wohlgefallen erregt. Es ist das auch sonst schon beachtete und in der neuen Seidenweberei auch wieder nachgeahmte Granatapfelmuster, das in der letzten Periode mittelalterlicher Seidenweberei eine so schöne Rolle spielte und die Arabesten d. h. die von den Sarazenen und Mauren stammenden, meist aus der Pflanzen- und Thierwelt kombinierten Dessins nach langer Herrschaft ablöste. Wir sehen in den Seidenbarmast eingewoben die in vertikalen Reihen immer sich wiederholende siebenblättrige Rose, die in ihrem Innern den reich mit stilisirten Blättern und Blüthen besetzten, unten auf einem Krönlein ruhenden Granatapfel birgt. Zwischen diesen wagrecht übereinander liegenden Reihen schlingen sich im Zickzack geführte schöne Blätter- und Blüthengewinde, über welchen wieder der blühende Granatapfel prangt; Größe und Form des letzteren ist hübsch variirt. Der Stoff ist ein edler Repräsentant der guten alten Seidenweberei, deren Produkte beinahe unzerstörbar sind. Die vier Jahrhunderte sind gewiß nicht schonend mit ihm umgegangen, aber sie haben außer einer Trübung seiner Reinheit und seines Glanzes ihm nichts anhaben können: so fest hält Faden an Faden. Noch sei bemerkt, daß unten am Messgewand ein schön über steife Leinwand gesticktes Wappenschildchen angebracht ist, das im nichtgetheilten Felde zwei gekreuzte Widerhaken zeigt; an diesem Ort pflegte oft Stifter von Messgewändern ihr Wappen anzubringen. Wenn dies Hakenwappen zugehört, vermag ich nicht zu sagen; in Alberts Württembergisches Adels- und Wappenbuch findet sich S. 61 daselbe Wappen als das des Seyß von Bynstein (Weinstein O. Umünd), der 1487 Schultheiß zu Alen war.

5) Als siebente Casel ist anzuführen ein einfaches Gewand von der braungelben Farbe wie die Gewänder Nr. 3. Kreuz und Stab fehlen ganz; der Seidenstoff dagegen ist merkwürdig gut erhalten, während das starke grobe Linnenfutter brüchig geworden ist wie Zunder. Die ursprüngliche Farbe scheint darnach gold-

gelb gewesen zu sein. Von dieser gelben Farbe, die ohne Zweifel für weiß galt, sind auch noch zwei Levitengewänder (Dalmatik und Tunicella) vorhanden, vom gewöhnlichen Schnitt, die Halbärmel zugenäht, ohne gestickte oder gewobene Streifen, dagegen überall mit Fransen besetzt. Ferner ist eine gleichfarbige Stola da, schmal, gleich breit von oben bis unten und unten mit Quästchen besetzt. Zwei Ueberreste von gestickten Kreuzen sind zu sehr vergangen, als daß ihnen etwas Sicheres entnommen werden könnte; auf dem einen sieht man noch die Aufzeichnung mit Tusch oder Tinte und ein Stück der Polsterung, über das gestickt wurde; beim andern ist auffallend die starke Ausbiegung des Leibes des Gekreuzigten.

Dies ist der mittelalterliche Paramentenschatz der Frauenkirche in Neutlingen, den in seinem romanischen Thurmverließ die Flammen des großen Brandes nicht fanden und den selbst die Zerstörerin Zeit beinahe vergessen zu haben scheint. Ich habe die volle Zuversicht, daß die Stadt Neutlingen diesen verbliebenen Kunstwerken der Stadt aus alter Zeit verständnisvoll und pietätvoll ihren Schutz wird angedeihen lassen. Darum enthalte ich mich auch des Wunsches, daß die Gewänder an die K. Alterthumsammlung in Stuttgart abgetreten werden möchten. Dagegen darf ich doch meinen Dank für die bereitwillige zeitweilige Ueberlassung derselben in die Form einer Bitte zu ihren Gunsten kleiden. Die Bitte geht dahin, es wolle beschlossen werden, daß diese Paramente in Anbetracht ihres hohen Alters in den verdienten Ruhestand versetzt werden, d. h. daß sie nicht mehr hängend aufbewahrt, sondern in eine oder mehrere Laden gelegt werden. (Fortsetzung folgt.)

### Phantastische, scherz- und boshafte Gebilde mittelalterlicher Kunst.

Von Stadtpfarrer Eugen Keppler in Freudenstadt.  
(Fortsetzung.)

Es mag dahingestellt bleiben, ob das oben beschriebene joviale Wesen, das einem Kopf, den es vor sich hält, mit seinen Krallen den Mund erweitert, als Kobold oder als böser Geist zu deuten ist, oder ob es die Flügel und Krallen der Fleder-

maus etwa nur als zufälligen Schmuck trägt. Dieses Thier wurde nämlich als Unglücksbote, wenn nicht als ganz unrein angesehen und bildete wie die Gule die Gesellschaft der Herzen und Teufel. Dagegen ist gewiß, daß z. B. die heraushängende Zunge, dieses klassische Vermächtniß, unseren Voreltern schon früh als ein Zeichen der Unzucht galt. Namentlich aber im späteren Mittelalter dürfen wir in ihr schwerlich eine leere Zierat, sondern vielmehr eine Anspielung auf jenes Laster erblicken. Unter den seltsamen Bildwerken aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, welche die Zinnen der Kreuzgänge des Magdalen-College in Oxford bekronen, ist eine Anzahl, die offenbar im Geist jener Zeit Laster, beziehungsweise Tugenden sinnbilden soll. Die Gaumenlust und wohl noch ein zweites Laster zugleich tritt auf in einer greulichen Ungehalt mit Krallen an den Füßen in priesterlicher, jedoch narrenhaft drapirten Gewandung. Rohe Züge, ein aufgedunsenes Gesicht, das die Zunge weist, eine gedrückte Stirn: das alles verräth niedrigere und verwerfliche Triebe. Ein anderes Mannsbild, bartig, unbekleidet, ebenfalls mit Krallenfüßen, sitzt da und hält vor sich einen Hund- oder andern Thierkopf, der die Zunge herabhängt. Es scheint die verkörperte Fleischslust und zeigt Einzelheiten, welche Wright in seiner Abbildung auslassen mußte. Und diese schamlosen Bilder versteckten sich nicht etwa in Miniaturform, wie gewöhnlich der Fall, an einem Pfeiler, einem Geländer oder in der stillen Ecke eines Chorstuhls, nein, sie standen als freie Figuren vor aller Augen. Ist das nicht empörend? Nach unserem Geschmack ist es freilich nicht, aber die alte Kunst hatte keine andere Absicht, als durch solche naturgetreue Darstellung vom Bösen abzuschrecken. Auch unsere Zeit versteht es, das Laster naturgetreu zu zeichnen, aber so, daß es nicht abstößt, sondern anlockt, nicht hassenswerth erscheint, sondern begehrenswerth. Was ist nun sittlicher? Allerdings trugen die mittelalterlichen Künstler oft sehr derb auf, aber so mußten sie auftragen, wenn es bei derben Naturen wirken sollte.

Uebrigens hat die hl. Schrift selbst und die Schriftklärung der Väter ihnen



Farben und Pinsel in die Hand gelegt. »Deus dedignatur habitare in corde, in quo diabolus stercorizat«, sagt Vincenz von Beauvais und Habanus Maurus: »Per stercus peccata carnis designantur«. Kann es eine gröbere Sprache geben? Aber es ist die Sprache aller Erklärer, aller Moralisten. — Und selbst dieser größte Ausdruck ist in Stein übersezt. Corblet, dem wir obige Stellen entlehnten, gibt in seiner „Revue“ (Jahrg. 1861, S. 651) ein Kapitell aus der Abteikirche zu Montivilliers wieder, das er vor das 13. Jahrhundert sezt. Daran ist in der plumpsten Weise eine Seelenwage in der Hand des Erzengels Michael ausgemeißelt; kleine Gestalten, welche die Wagschalen füllen, sind die Seelen. Der Teufel, ein riesenhafter Adler mit dem Schnabel eines Raben stoßt mit der Rechten — er hat nämlich eine Hand — sein Schwert in die eine Wagschale, die zu leicht befunden wird, und zwar mit solcher Wucht, daß sie im nächsten Augenblick zerschellen muß. Hinter ihm steht auf strammen Beinen, als wäre er sein Schildknappe, ein zweiter Teufel in Gestalt eines Hahns. Er spreizt sich gewaltig, schlägt ein Rad zum Zeichen seiner Aufgeblasenheit und erlaubt sich zugleich das, was der obige lateinische Ausdruck besagt. „Die Bibel“, so schließt Corblet a. a. O., „hat alles zum Symbol erhoben, die Kunst hat die Symbole wiedergegeben und das Auge, belesen in den hl. Büchern, wird durch solch berbe Bilder nicht abgestoßen, deren Vergleichungspunkte immer die Sünde außs empfindlichste treffen.“

Von den allegorischen Personifikationen der Laster sind zu unterscheiden die Darstellungen derselben durch handelnde Personen. Gehören die ersteren insofern einer höheren Ordnung an, als sie eine gewisse Dosis Geist voraussetzen, um verstanden zu werden, so malen letztere die Ausschreitungen eines einzelnen oder auch ganzer Stände viel deutlicher und sind deshalb auch der langsamen Fassungskraft zugänglich.\*) Sie sind ein moralischer

Anschauungsunterricht, der sich durch das Auge unmittelbar dem Herzen einprägen soll. So ist — eine ächt Grünerische Scene aus einer Miniaturhandschrift des 14. Jahrhundert (im Brit. Mus. bei Wright S. 155) — die Gefräßigkeit dargestellt durch einen Mönch, der ungeschult, nur in Gesellschaft eines Teufelschens mit Klauensfüßen, einen Kuchen verschlingt. Der Böse servirt ihm die Schüssel, welche noch mehr enthält, und hat sichtlich seine Freude dran. — Was sollte der heimlich essende oder trinkende Mönch? Oder was sollte gar der Stiftsherr mit der Nonne, und was dergl. ärgerliche Bildwerke mehr sind? — Das Laster der Unmäßigkeit und das der Unkeuschheit und das ganze Gefolge von Lastern in ihrer abstoßendsten Form malen und zwar für alle Stände. Was sollte der mit dem Damenbrett in der Hand zur Hölle fahrende Ordensmann (Kreuzer a. a. O. S. 170)? Was anders, als vom Mißbrauch der Zeit und sonstiger Pflichtveräußerung einbringlich abschrecken. Wenn

derjenigen Laster anzubringen, welche den Gegensatz zu den Tugenden des betreffenden Heiligen bildeten, oder auch die Bilder seiner Verfolger, die Scene seines Martirtodes; so unter dem Standbild des hl. Petrus oft die Figur des Simon Magus, unter den Füßen der hl. Jungfrau den Drachen mit Weibskopf. Unter einer durch Abtödtung ausgezeichneten Persönlichkeit zeigt das Postament gern eine Scene der Ausschweifung. An der alten Kathedrale zu Carcassonne ist an einem Kragstein von meisterhafter Arbeit, der ein Standbild des lehrenden Christus trägt, Judas nach seiner Verwerfung ausgemeißelt. Ein Hund und ein unreines Thier zerreißen ihn. — Einige zu naive Abbildungen von Lastern erweckten den Verdacht, als ob das Mittelalter mit Freuden ziemlich grelle Scenen dem Volk sogar an hl. Stätte vor Augen gestellt. Ein falscher Eifer, oft auch eine zu regsame Einbildung haben auf solche Art den Künstlern Unthaten in die Schuhe geschoben, die diese nicht begangen. Bis zum 14. Jahrhundert sieht man in diesen Bildwerken die Abbildung des Lasters immer nur in Gegenstellung zu einer Tugend. Dabei besiz man sich einer großen Zurückhaltung in der Art, wie man das Laster darstellte. Später, als die mittelalterliche Kunst in Künstlichkeit und kindische Nachahmung der Natur verfiel, zeigt sich, scheint mir, die Thatsache, namentlich was das 15. Jahrhundert betrifft, daß die Künstler für die Darstellung eines Lasters Laster sceneen anwendeten und den betreffenden Fehler handelnd vor Augen stellten. Auf diese Abwege kam man in der Zeit des Niederganges.“

\*) In Bezug auf beide Arten fällt Biollet Le-Duc 4. Bd., S. 498 f. S. 500 folgendes zutreffende Urtheil: „Die Bildner des 14. und 15. Jahrhunderts pflegten an Konsolen, welche Heiligenstatuen zu tragen hatten, die Darstellung

in den Reihen der Verdamnten Vornehme und Könige, hohe und höchste geistliche und weltliche Herren figuriren, so ist nicht etwa eine sozialdemokratische Herabwürdigung beabsichtigt, sondern eine demonstratio ad hominem von der Gerechtigkeit Gottes, der ohne Ansehen der Person richtet und allen nach ihren Werken vergilt, sowie eine eindringliche Mahnung an alle Großen, ihre Macht nicht zu mißbrauchen. Wenn Adam von Eva betührt, Samson auf Delilas Knien ruhend, wenn Herkules und Omphale, Aristoteles als Sklave der Leidenschaft und da und dort auf Kapitellen, Chorstühlen und Glasgemälden entgegneten (vgl. Kreuzer a. a. O. S. 168), so liegt in diesen und anderen „leichtfertigen“ Szenen nicht weniger als eine cynische Aufforderung zur Sinnelust, sondern vielmehr eine sehr deutliche Abschreckung von derselben. „So macht (sagt Kreuzer ebend.) dasselbe Bild verschiedene Eindrücke, je nachdem die Lüsterheit oder ein reines Auge sieht. In alten Büchern, Kirchen, Speisefälen finden sich auch oft Bilder wie folgt: eine Himmelsleiter ist abgemalt, oben die Hand, des Allmächtigen mit dem Kranze des Lohnes; aber auf der Leiter bewegen sich mancherlei Gestalten, z. B. ein junger Priester, der einer Nonne Geld giebt, die es willig annimmt und beide stürzen dann hinab ins Unreine; oder ein Geistlicher thut sich wohl bei voller Tafel und wird von einem Weibe verlockt; oder ein Mönch mit dem Geldbeutel am Halse stürzt von der Himmelsleiter auf Geldsäcke. Offenbar liegt hier alles Unflätige der Gesinnung fern, vielmehr spricht die Malerei die Warnung aus, daß weder die Himmelsleiter ersteigen noch den Kranz des Lohnes erringen wird, wer sich von den Lockungen der Sinnelust, des Geizes und der Schwelgerei verführen läßt.“

Warum aber mußten gerade hervorragende Persönlichkeiten und vornehmlich die Mitglieder des damals so gewichtigen Priester- und Ordensstandes herhalten? Weil die Bildner durch das Gewicht der auftretenden Personen ihrem Anschauungsunterricht größeren Nachdruck geben wollten. So läßt unser Heiland selbst im Gleichniß vom barmherzigen Samariter als Beispiel der Unbarmherzigkeit, die er ver-

dammt, einen Priester und einen Leviten auftreten, nicht als ob dies Laster bei den Dienern des Altars am häufigsten gewesen wäre, sondern weil es an ihnen am häßlichsten ist. Es ist also einseitig und sieht selbst wie ein Zerrbild aus, wenn Wright auf Grund von mehr oder weniger verzerrten Karikaturen die Geistlichkeit des Mittelalters als vorzugsweise an Unkeuschheit, Unmäßigkeit, Habsucht, oder doch am Verdacht solcher Laster krankend hinstellt — wenn er z. B. das oben besprochene Porträt der Freßgier am Magdalene-Kollege mit dem Urtheil begleitet: „Es ist bemerkenswerth, daß an einem Gebäude von wenigstens theilweis kirchlichem Charakter, das auf Kosten und unter Leitung eines hohen kirchlichen Würdenträgers, des Bischofs Baumflete, aufgeführt wurde, ein hauptsächlich den Klosterbewohnern zugeschriebenes Laster, nämlich die Gaumenlust, im geistlichen Kleide personifizirt worden ist. Man ersieht daraus wieder einmal, daß die Ausschmückung des Baues im einzelnen ganz in das Belieben der Baumeister gestellt war“; oder wenn er gelassen den ganz allgemeinen Satz aufstellt: „Im Mittelalter herrschte im Volk der ausgesprochenste Widerwille gegen den Klerus, und wollte eine Karikatur der günstigsten Aufnahme sicher sein, so brauchte sie nur die Unsitlichkeit oder Falschheit eines Mönchs oder Priesters zu geißeln“ (S. 137, S. 72). — Schon zehn Jahre, ehe das unser Engländer schrieb, hatte das Kölner „Organ für christliche Kunst“ den Anspruch eines Kunstschriftstellers zurückgewiesen, welcher lautete: „Das Aergerniß, welches man an der Unwissenheit oder an den Lastern der Geistlichkeit nahm, ist in einer großen Zahl von Steinbildwerken zu verfolgen.“ — (Fortsetzung folgt.)

### Zur Ikonographie der Katakombengemälde.

Als durch einen Zufall am 31. Mai 1578 der Eingang in das Coemeterium Jordanorum wieder gefunden und damit die ganze unterirdische Welt der Katakomben wieder erschlossen wurde, machte sich zunächst Fra Alfonso Giacconio, dann Philipp de Winghe und als dritter der be-

rühmte Columbus der Katakomben, Antonio Bosio daran, von den Katakombengemälden Kopien anzufertigen oder fertigen zu lassen. Diese Kopien, um so dankenswerther, da im Laufe der Zeit eine ganze Reihe von Bildern untergegangen ist, welche damals noch sichtbar waren, sind von sehr verschiedenem Werth. Daß man ihnen nicht in allweg trauen könne, das ersah man schon aus der Kritik, welche de Wingham an den Kopien Giacconios übte. In welchem Grade aber die alten Abbildungen, auch die in Bosios Roma sotteranea, unzuverlässig und mit welcher Reserve sie zu benützen seien, das bringt erst der tüchtige Forscher Joseph Wilpert, bekannt durch seine Fehde mit der neuesten protestantischen Katakombenforschung, zum Bewußtsein in einer gebiegenen und splendid ausgestatteten Schrift mit dem Titel: Die Katakombengemälde und ihre alten Kopien. Eine ikonographische Studie. Mit 26 Tafeln in Lichtdruck. (Freiburg, Herder 1891. 81 S. Text Folio. Preis 20 M.)

Zuerst werden einer gründlichen Prüfung unterzogen die Bilder, welche Giacconio anfertigen ließ und welche in einem Folio-bande der vatikanischen Bibliothek vereinigt sind. Der Verfasser weist fünf, beziehungsweise sechs verschiedene Zeichner nach, je mit charakteristischen Eigenheiten, einander aber ziemlich gleich in der legeren Weise, wie sie ihre Aufträge besorgten und in der Methode des Kopirens. Nach Aufnahme der Umrisse, ja vielleicht nur einer flüchtigen Skizze an Ort und Stelle arbeiteten sie zu Hause die Zeichnung aus und kolorirten sie dieselbe. Soweit noch eine Kontrollirung derselben an den Originalien möglich ist, nimmt sie der Verfasser vor und weist auf diesem Wege ganz unglaubliche Willkürlichkeiten und Ungenauigkeiten nach. Nicht nur, daß die Farben nirgends stimmen, daß die Zeichner mit Bärten, Gewändern, Stellungen ganz nach freiem Belieben schalten und walten, — sie machten sich auch gar kein Gewissen daraus, Männer in Frauen, Frauen in Männer zu verwandeln, setzen Figuren hinzu oder streichen von den vorhandenen, reißen Kompositionen auseinander, modeln sie, bis sie ihren vorgefaßten Meinungen über das Objekt der Darstellung entsprechen, drängen den Katakombenbildern

den Stil ihrer Zeit auf u. s. f. Wo die Confrontirung mit dem Original nicht mehr möglich ist, weist der Verfasser aus den verwandten Katakombendarstellungen eine Menge von Unmöglichkeiten und Unrichtigkeiten jener Kopien überzeugend nach; auch Bosios gedruckte Kopien und die de Winghames werden zur Vergleichung beigezogen.

Die Ergebnisse dieses ersten Abschnittes sind überraschende und in die Ikonographie der Katakomben tief einschneidende. Um nur ein Beispiel anzuführen, so erhält das hochwichtige Kreuzbild in der Krypta des hl. Valentin, nach dem Original richtig gestellt, eine ganz andere Gestalt; besonders wird auch das lange Gewand des Heilandes, das Colobium, mehr als zweifelhaft; es war ursprünglich wahrscheinlich ein einfaches Lententuch.

Theilweise mit noch mehr Leichtfertigkeit sind die Kopien gefertigt, welche Bosio fertigen und stechen ließ und seinem Werk Roma sotteranea einverleibte. Er hatte zwei Zeichner, von denen einer Toccafondo hieß; die Mehrzahl der Aufnahmen stammt aber von dem zweiten, dessen Name unbekannt ist. Der Verfasser weist auch nach, daß, was man bisher noch nicht wußte, Bosio selbst ebenfalls Zeichner war und noch drei Blätter von seiner Hand existiren. Zeichnung um Zeichnung wird nach derselben unanfechtbaren Methode genau geprüft, die Anzahl von Fehlern, welche aus Bosios Werk in die ganze Nachzeit sich verschleppten, nachgewiesen, häufig richtig gestellt. So wird auch das berühmte gewordenen eucharistische Lamm mit dem Milchgefäß als Fälschung dargethan; in Wirklichkeit fehlt das Lamm ganz und ruht das Milchgefäß auf einem Rankenornament. Im Anhang II erbringt der Verfasser den Beweis, daß auch die neuen und eigenen Zeichnungen d'Haingourts, der meist urtheilslos Bosio benützt, um nichts besser sind, als die früher gefertigten Kopien. Zum Schluß werden die Resultate zusammengefaßt, dann folgt ein genaues Verzeichniß der Tafeln und ein alphabetisches Register; die Tafeln selbst sind gute Lichtdrucke; häufig findet sich Kopie und Original auf einem Blatt neben einander, so daß der Leser auch seinerseits vergleichende Studien anstellen kann.

Es braucht kaum besonders hervor-  
gehoben zu werden, daß Wilperts Unter-  
suchungen eine epochemachende Leistung  
sind, für die man nicht genug dankbar  
sein kann. Die Phonographie der Kata-  
komben — sein Verdienst ist es, dies  
nachgewiesen zu haben — arbeitete bisher  
mit großentheils gefälschtem Material;  
eine Reihe von Auffassungen und Positionen  
sind ganz hinfällig. Es ist der Beweis  
erbracht, daß die alten und auch neuere  
Kopien für speziellere Fragen so gut wie  
unbrauchbar sind. Und doppelt tritt dem  
gegenüber das Verdienst de Rossis ins  
Licht, welches von gewisser Seite syste-  
matisch herabgedrückt werden wollte, denn  
ihm verdanken wir die ersten getreuen  
Kopien. Den Verfasser, de Rossis hoch-  
begabten Schüler, kann man zu diesem  
tüchtigen Werk beglückwünschen und seinen  
in Aussicht gestellten Studien über die alt-  
christlichen Bildwerke muß man mit Span-  
nung entgegensehen.

### Ueber die Herkunft des Meisters Jakob Kueß von Ravensburg.

Es ist kein ungünstiges Zeichen, daß verschie-  
dene Bewerber um die Ehre der landsmann-  
schaftlichen Angehörigkeit des Meisters Jakob  
Kueß auftreten.

Nach Dr. Allgayer (Das Holzschnittwerk im  
Rathhaussaale zu Ueberlingen S. 57) erheben die  
Schweizer Ansprüche für Luzern, weil dort  
ca. 1477 ein Melchior Kueß als Stadtschreiber  
lebte. Von Baden aus wird auf Billingen  
hingewiesen, weil dort ein Tucher Jakob Kueß  
1477 lebte („Archiv für christl. Kunst“ 1888,  
S. 116). Unter solchen Umständen ist es ange-  
zeigt, daß auch von Seite der näheren Umgebung  
von Ravensburg selbst dieser Frage gebührende  
Aufmerksamkeit zugewandt wird.

Ueber den Bestand eines Geschlechts Kueß oder  
Kuß in der Nachbarschaft von Ravensburg im  
15. Jahrhundert sind noch keine Nachforschungen  
mit dem speziellen Zweck einer Nachweisung dieses  
Familiennamens angestellt worden. Nur ganz  
gelegentlich wird von Hafner (Geschichte von  
Ravensburg S. 366) ein Htel Kuß von Bizen-  
hofen 1458 aufgeführt, der an Htel Hundbüh  
mehrere Lehenrechte übergiebt. Dieses Bizen-  
hofen ist ein Filial der Pfarrei Obertheuringen,  
jetzigen Oberamts Tettnang, und kam nach Hafner  
(l. c. 279) im Jahr 1410 durch Kauf an den  
Spital Ravensburg. Ferner wird bei Hafner  
(l. c. 542) die Bürgeraufnahme eines Kuß im  
Jahr 1574 angeführt, aber sonst ohne nähere  
Bezeichnung.

Soviel aus den älteren Zeiten.

Ein Angehöriger dieses Geschlechts hat in den  
Kirchenbüchern zu Obertheuringen weitere Nach-  
forschungen angestellt. Dieselben gehen nur bis  
zum Jahr 1659 zurück. Aber schon im Jahr  
1659 findet sich eine Eheschließung eingetragen  
eines Melchior Kueß und fortan erweist sich  
dieser Familienname als ein in der Pfarrei,  
besonders in Bizenhofen, Kammetshofen,  
Riether, Hefikofen, Kueßenteute u.,  
sämtlich Filialien von Obertheuringen, äußerst  
zahlreich verbreiteter, der bis heute noch vielerorts  
fortbesteht.

Unter solchen Umständen ist es nicht noth-  
wendig, die Herkunft des Meisters Kueß in weiter  
Ferne zu suchen; die nächste Umgebung von  
Ravensburg kann ihre Ansprüche mit Erfolg  
geltend machen und aufrecht erhalten.

Dr. P r o b s t.

### Literatur.

Der Todtentanz in der St. Mi-  
chaelskapelle auf dem alten Friedhof  
zu Freiburg i. Br. 14 Abbildungen  
mit erläuterndem Text von A. Pri-  
signon. Herausgegeben vom Dreis-  
gauverein „Schau-ins-Land.“ Frei-  
burg, Herder 1891. Preis 1 M.

Ein willkommenener Beitrag zur Geschichte der  
Todtentänze, interessant nicht so fast wegen der  
Qualität der betreffenden Darstellungen, als we-  
gen der Entstehungszeit. Ein tüchtiger Meister  
der Popszeit, Wenzinger, Maler, Bildhauer  
und Architekt zugleich (1710—1797) hat im Jahr  
1767 dieses kräftige, auf Gefühl und Geschmack  
der Zeit berechnete Memento mori an die Wände  
der Kirchhoffkapellen zum hl. Michael in Freiburg  
angemalt; die im Jahr 1856 durch Dominik  
Weber erneuerten Bilder, ausgenommen von  
Dekorationsmaler Wilhelm Weber, sind auf 14  
Tafeln recht gut wiedergegeben. Wir sehen hier  
den Knochenmann ein Kind in der Wiege schau-  
keln und in den ewigen Schlaf legen, die Hand  
des Schulknaben beim Schreiben führen, ein tän-  
delndes Mädchen beim Pops packen, mit einem  
Jüngling sich auf der Mensur messen, einer pug-  
nächtigen Dame Asche als Puder aufs Haupt  
streuen u. s. f. In jedes Lebensalter und in  
jeden Stand — das ist die leitende Idee des  
ganzen Cyklus — tritt der Tod wie in seine  
Domäne herein. So charakteristisch diese Bilder  
sich von den mittelalterlichen Todtentänzen unter-  
scheiden, so weht doch auch über sie hin noch ein  
kräftiger Hauch der alten naiven Volksthümlich-  
keit und des mit einem gewissen Humor sich  
mischenden Lebensernstes. Die Gemälde waren  
einer Nachbildung und Besprechung würdig, weil  
sie eine der spätesten malerischen Darstellungen  
der Todtentanzidee sind, welche bekanntlich schon  
im 14. Jahrhundert in der bildenden Kunst auf-  
taucht. —

# 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.

Br. II.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.90 im Stuttgarter Postbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einzahlung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

1891.

## Neue Beiträge zur Frage der Caselform.

(Schluß.)

Zum Schluß geben wir noch einige Mittheilungen über ein schönes in unserem Land erhaltenes mittelalterliches Caselkreuz und über einige leider nicht mehr erhaltene Caseln.

In der Pfarrkirche zu Riebingen, W. Rottenburg, befindet sich noch ein mittelalterliches Meßgewand, das ohne Zweifel aus dem ehemals in naher Waldschlucht gelegenen Paulinerklosterchen Rohrhalben stammt. Es hat nicht mehr den alten Schnitt, sondern wurde, wohl im vorigen Jahrhundert, zur Baßgeigenform zurückgeschnitten. Mit Ausnahme des vorderen Stabes und der Goldborten ist aber der Stoff noch alt: grüner Seidendamast mit sehr feiner Granatapfelmusterung. Das breite Kreuz der Rückseite schmückt eine Stickerei, welche an Feinheit die der Reutlinger Caseln übertrifft, auch noch recht ordentlich erhalten ist. Der Grund ist mit horizontal aneinandergereihten Goldfäden ausgelegt; die Heftstiche, mit denen dieselben überfangen sind, bilden ein hübsches Dessin; die Wirkung schon dieser sorgfältigen, nicht mühelosen Grundirungsarbeit ist eine sehr gute und vornehme. Auf diesen Fond ist der schmale Kreuzstamm gesetzt, im Plattstich mit grüner Seide gestickt und mit hellgrünen Fäden und feinen (jetzt verblähten oder abgeriebenen) Silberschnürchen sehr schön und regelmäßig übergittert. Darauf ward die für sich auf doppeltes starkes Linnentuch gestickte, dann ausgechnittene und gummirte Figur des Kreuzigten genäht. Sie ist sorgsam schattirt, ohne Applikation ganz im Plattstich ausgeführt; das Antlitz hat etwas große, schreckhafte Züge; das

Lendentuch flattert weit hinaus; aus der Seite und aus den Fußwunden fließen Blutströme in zwei Kelche, welche ein in ziemlich kühner Haltung schwebender Engel unterhält. Ueber dem Kreuz ist das Brustbild Gottvaters auf stilisirter Wolke angebracht; die Linke trägt die Weltkugel, die Rechte ist segnend erhoben. An den beiden Balkenenden fangen zwei Engelnchen das Blut aus den Handwunden in Kelche auf. Unter dem Kreuze aber hält Johannes die umsinkende Mutter des H. Stickeri und Stoff gehören dem 15. Jahrhundert an.

Herrn Antiquar Heberle in Rottenburg verdanke ich schätzenswerte, von Photographien und Zeichnungen begleitete Mittheilungen über einige früher in Rottenburger Kapellen befindliche alte Meßgewänder. Das eine hat den spätern, heute noch üblichen reduzirten Schnitt. Sein Stoff ist ein ins gelbliche spielender Seidendamast mit schöner Musterung, deren Hauptelemente die gothische siebenblättrige Rose mit dem blühenden Granatapfel und zwischen den Reihen dieser Rosen schön verästeltes blühendes Gezweige mit kleineren Granatäpfeln und Krönchen bilden. Lebiglich durch aufgenähte Goldborten ist auf dem Stoff der Rückseite ein breites Kreuz formirt, in welches ein gesticktes schmäleres eingelegt ist mit Rundbalken und abgehauenen Nesten. Der Körper des Kreuzigten ist in etwas erhabener Stickerei ausgeführt. Zu Füßen des Kreuzes kniet, gegen dasselbe gewendet, aber das Antlitz im Profil zeigend, mit reichem Mantel bekleidet, Magdalena. Rechts und links neben dem Kreuz sind zwei Wappen angebracht, die sich in gleicher Form auf einer aus Wildberg stammenden, am Thurm der Weilerburg links von der St. Weinradskapelle eingemauerten rothen Sandsteinplatte vereinigt finden; das eine, mit

den drei Sägenmessern, kommt vor als das des Heinrich Späth (Spetten-Schilzberg), Propstes des St. Mauritiusstifts in Rottenburg-Ehingen 1383, das andere als das des Konrad v. Gürklingen, Ritters und Hauptmanns der Grafschaft Hohenberg 1416. Es legt sich die Vermuthung nahe, daß die Magdalena unter dem Kreuz, deren Gesicht stark den Eindruck des Porträts macht, die Stifterin des Gewandes zu repräsentiren hat, welche wohl jenen beiden Geschlechtern angehört haben mag. Das Messgewand gehörte in die Altstadtkapelle bei Rottenburg und stammt aus dem 15. Jahrhundert. Ebendort befand sich ein zweites aus dunkelrothem Seidensammtplüsch mit einfacherer, aber auch sehr geschmackvoller Granatapfelmusterung. Der Stoff, wohl noch etwas älter als der vorige, wurde im 18. Jahrhundert zu einem neuen Messgewand verarbeitet, dessen breites Kreuz der ausgefallenen Blumenweberei der Popszeit angehört. Endlich fand sich in der Kalkweiler Kapelle bei Rottenburg ein Messgewand, das wohl für roth galt. Der Grund des Stoffes ist Goldbrokat; darauf sind große stilisirte rothe Blumen mit goldenen Herzblättchen, abwechselnd mit noch geschlossenen Blüthenkelchen eingewoben; zwischen den Blumen ziehen sich quer bandartige, gegitterte Streifen durch, auf welche stilisirte, oben hübsch ungeschlagene Blättchen aufgelegt sind. Stoff und Dessin gehören zweifellos der Spätzeit an, wohl noch dem 18. Jahrhundert. Die Zeichnung aber zeigt eine so glückliche Verbindung von Naturalismus und Stilisirung und ungeachtet der etwas großen Formen eine so geschmackvolle Feinheit, daß sie unbedingt zu den besten Mustern der Spätzeit zu rechnen ist. Viel naturalistischer, aber ebenfalls ein Feinstück der Weberei ist der die Stelle des Kreuzes vertretende breite Stab in der Mitte mit eingewobenen großen, kreisförmigen Silberblumen, halboffenen Blumenkelchen und reichem Ge-  
zweig.

Diese drei Stücke alter Paramentik befanden sich in Rottenburg. Wo sind sie hingekommen? Sie wurden vor ungefähr acht Jahren verkauft, jedenfalls ohne Zustimmung der bischöflichen Behörde. Das eine kam nach München, die beiden an-

bern in den Besitz des Professors Fischbach in St. Gallen, des Herausgebers der „Ornamentik der Gewebe“. Wie viel ist auf solche Weise außer Landes gekommen! Wie sehr ist es zu bedauern, daß solche Objekte, wenn man sich ihrer nun einmal entäußern will, nicht wenigstens der Staatssammlung einverleibt werden, oder daß wir kein bischöfliches Museum haben, das sie vor Untergang und Verschleuderung retten würde. —

## Phantastische, scherz- und boshafte Gebilde mittelalterlicher Kunst.

Von Stadtpfarrer Eugen Keppler in Freudenstadt.

(Fortsetzung.)

Wenn diese „antiklerikalen Karikaturen“ solche Schlüsse rechtfertigen, während doch sonst eine Karikatur nimmermehr als objektiver Maßstab angesehen wird, was beweisen dann all die ernstgemeinten, ebenfalls aus Laienhänden hervorgegangenen symbolischen, allegorischen und geschichtlichen Bilder, in welchen der Klerus des Mittelalters im vortheilhaftesten Lichte erscheint? Aus diesen wird dann gefolgert werden dürfen, daß alle Mitglieder dieses Standes „heilig, schuldblos, unbesleckt und ausgeschieden von Sündern“ gewesen? Nicht wahr? — Qui nimium probat, nihil probat!

Wie alle Stände, so zählt auch die Welt- und Klostergeistlichkeit des Mittelalters solche in ihren Reihen, die ihr keine Ehre machten, und zwar bis hinauf zu den höchsten Stellungen. Wo Licht ist, da ist auch Schatten. Was aber wohl zu beachten ist: die diese Schattenseiten am schonungslosesten hervorhoben, sie in Wort und That, in Predigten und auf Kirchenversammlungen zu bekämpfen nicht müde wurden, das waren, von Augustinus bis auf Erithemius, die Kleriker selber (vgl. Kreuzer a. a. O. S. 171). Es ist also verkehrt, gewisse kauftische Sittenbilder an mittelalterlichen Kirchen als im Gegensatz gegen die Bauherren angebracht zu denken. Wäre ihre Anbringung wirklich gegen den Willen des Klerus erfolgt, was hätte ihn hindern können, sie alsbald zu entfernen? Wie wäre es begreiflich, daß er Jahrhunderte lang der Hüter seiner eigenen Schande sollte gewesen sein? Viollet le

Du irrst, wenn er meint, der Widerspruchsgeist des Bürgerthums, den die geistlichen Oberhirten erst gegen den Adel entfesselt, habe sich in solchen Bildwerken gegen sie selbst entladen. Dagegen erblickt er mit Recht in denselben einen »Esprit d'indépendance tout nouveau« (8. Bd. S. 136). Nur ist dieser Unabhängigkeits Sinn nicht, wie er meint, auf Seite der Baumeister, die ihren Witz an der Geistlichkeit ausgelassen, sondern vielmehr auf Seite der letzteren selbst: eine solche Unabhängigkeit von jedem Vorurtheil, eine solche echt evangelische Unbefangenheit, daß man sich nicht scheute, sogar die eigenen Fehler zur Belehrung und Besserung des christlichen Volkes bis auf einen gewissen Grad an den Pranger zu stellen und, daß man, wie jeder richtige Prediger thut, seine Predigt vor allem gegen sich selbst und dann erst gegen die andern kehrte. — Daß in manchen Darstellungen der besprochenen Art ein Pflichtenpiegel und eine Warnungstafel in erster Linie für den Klerus selbst beabsichtigt war, ergibt sich schon daraus, daß sie meist im hohen Chor, wo sie nur ihm in die Augen fielen, angebracht wurden.

Ein Beispiel, wie die ernstesten Wahrheiten sich in ein spaßhaftes Gewand hüllen können, haben wir bekanntlich an den Todtentänzen des Mittelalters. Sie sind noch aus dieser Zeit, wenn sie schon ihre vollständige Ausbildung und Volksthümlichkeit erst später erreichten. Spätestens vom Anfang des 13. Jahrhunderts datiert die ursprünglich an den Namen des hl. Makarius geknüpften Erzählung von der Begegnung der „Drei Lebenden und der drei Todten“. Die meistens französischen Verse sind manchmal mit Bildern versehen, welche durch Meißel und Pinsel auf die kirchlichen Gebäude übertragen wurden. In einer Zeit näher der unsrigen, es war höchst wahrscheinlich Anfangs des 15. Jahrhunderts, wandte irgend einer diesen Gedanken auf alle Gesellschaftskreise an, indem er eine (wenn nöthig mehrere) zusammengeschrunppte Leichen als Personifikationen des Todes Hand in Hand mit einem Vertreter jedes Standes darstellte. Ein solcher Auftritt, der halb mehr, halb weniger Theilnehmer zählte, hieß Todtentanz, weil die Todtengestalten mit den Lebenden sich

in tollem Tanze drehen. Die namentlich im 15. Jahrhundert üblichen Ausdrücke: Chorea Machabaeorum, danse macabre beruhen vielleicht auf einer Entstellung des Namens Macarius, dessen Legende von den drei Lebendigen und den drei Todten oft als Einleitung vorausgeschickt wurde. In einer Zeit, die den Tod unter jeder Gestalt beständig vor Augen hatte und gewohnt war, das Leben nur als einen flüchtigen Sonnenblick zu betrachten, konnte es nicht anders sein, als daß der ironische Gedanke der Vermählung des Todes mit dem Leben sehr unter das Volk drang. Nicht allein an den Wänden der Kirchen stellte man den Tod dar, man webte ihn sogar in die Wandteppiche ein, welche die Wohngelasse zierten. Ja bisweilen übertrug man ihn sogar in den Mummenschanz, und die Geschichte meldet, daß im Oktober 1424 der Todtenreigen von den Lebenden öffentlich aufgeführt wurde auf dem Kirchhof des Innocents — dem passendsten Schauplatz eines solch düstern Spieles — zu Paris, in Gegenwart der Herzoge von Bedford und von Bourgogne, die nach der Schlacht von Verneuil ihren Einzug in die Stadt gehalten.

Im Verlauf des Jahrhunderts zog der Todtentanz seine Kreise immer weiter. Zur Illustration der biblischen Darstellungen schrieb der englische Dichter Lydgate eine Reihe von Versen, durch welche hinwider einige der ältesten Holzschnitte, die wir über diesen Gegenstand haben, veranlaßt worden sind. Die Geberden der Theilnehmer, in welchen die verschiedenen Gesellschaftskreise verkörpert sind, die Thaten, von denen sie umgeben sind, das mehr oder weniger große Widerstreben, womit die Lebenden ihre nicht gar verlockenden Partner aufnehmen: das alles trägt meist ein satirisches Gepräge, bisweilen mit possirlicher Komik untermischt. Der Tod zeigt fast immer den Ausdruck guter Laune in seinem fleischlosen Gesicht und scheint ganz vergnügt zu tanzen. — Das merkwürdigste unter den uns erhaltenen alten Todtentanzbildern ist ein Wandgemälde in der Kirche der Chaise-Dieu in der Auvergne. Die eigenthümliche Komposition beginnt mit Adam und Eva, welche den Tod in Gestalt einer Schlange

mit Totenkopf in die Welt einführen. Ein Geistlicher, von einer Kanzel herab predigend, eröffnet den Reigen. Der Tod führt ihm den Papst zu, welcher den Vorrang hat, denn jeder Mitwirkende nimmt genau den Platz ein, den ihm seine gesellschaftliche Stellung anweist. Immer wechselt ein Laie mit einem Kleriker ab. Gleich nach dem Papst kommt der Kaiser; auf den Kardinal folgt der König; auf den Baron der Bischof und der grimme Partner des letzteren giebt sich augenscheinlich mehr mit dem Laien, als mit dem ihm beigegebenen Kirchenfürsten ab, so daß der Kernste den Tod zweifach auf den Fersen zu haben scheint. Nach einigen weniger bedeutenden Gruppen kommen wir zu einem Kaufmann, der mit sinnender Miene den herantretenden Tod betrachtet, während hinter ihm ein zweiter Tod seine Blöße in einen Mantel hüllt, um sich einer sittlichen Nonne geziemend nähern zu können. Etwas weiter weg senden zwei Todesgestalten mit Pfeil und Bogen bewaffnet ihre Geschosse ein wenig ins Blaue hinein ab. Darauf folgen einige der Lustigsten und Jüngsten aus der Gesellschaft. Dem Spielmann vergeht die Lust; zwei Verfolger zugleich scheinen es auf ihn abgesehen zu haben, und in seiner Angst schreiet er über seine Geige. Zuletzt kommt das gewöhnliche Volk an die Reihe. — Vor dem Ende des 15. Jahrhunderts waren in Paris mehrere Auflagen erschienen von einer Sammlung fast ausgeführter Holzschnitte in Kleinfolio, welche denselben Tanz, jedoch in einigermaßen verschiedener Auffassung zum Gegenstande hatten. Ueberhaupt scheint die ganze Idee ihre Wurzeln in französischem Boden zu haben. Zu höchster Entfaltung aber und zu weitester Verbreitung gelangte sie im folgenden Jahrhundert in der berühmten Bilderreihe des großen deutschen Künstlers Hans Holbein, welche zum erstenmale im Jahre 1538 ans Licht trat. In der Folge sehen wir die Scenen des Todtentanzes häufig in den Anfangsbuchstaben und in den Randverzierungen namentlich religiöser Schriften ihren Platz finden (Wright S. 192 ff.).

Aus solchen Bildwerken spricht also (so wenig man es einsehen wollte) gar deutlich der Prediger — auch aus den

Todtentänzen, die keinen andern Zweck hatten, als das »*Media vita*«: „Mitten im Leben sind wir vom Tod umrungen“ nach allen Seiten volksthümlich zu beleuchten. Nun giebt es aber andere Darstellungen, in denen der Prediger mehr oder weniger dem Schalk Platz macht: dem Schalk mit seinem Lachen, das bald gemüthlich, bald kritisch, bald sogar kaustisch und ironisch anmuthet. Auf dieser Stufe will das Groteske nicht mehr durch seine Häßlichkeit allein gefallen: es sind Personen, Stände, Zustände, gegen die es losgelassen wird; das ist das Gebiet der Satire, des Sarkasmus, der Parodie. — Es ist dem Menschen wie das Lachen überhaupt, so auch insbesondere das Lachen auf fremde Kosten (und ein wenig auf seine eigenen Kosten) angeboren. Selbst die Wilden haben für lächerliche Seiten ihrer Nebenmenschen eine rasche Auffassungsgabe, die sich im Verkehr sehr fühlbar macht. Als Kunst und Wissenschaft noch nicht einmal dem Namen nach bekannt waren, als das Stammesoberhaupt noch innerhalb seiner vier Pfähle thronte, umgeben von seinen Kriegern, vergnügten sich diese, indem sie ihre Feinde und Gegner verhöhnten, ihre Schwächen verlachten, ihre leiblichen oder geistigen Gebrechen zur Zielscheibe ihres Witzes, zum Ausgangspunkt neckischer Ueberrnamen machten, auch zu ihren Ungunsten allerhand Geschichten erzählten. Wenn die Sklaven, denen der Feldebau oblag, einen freien Tag hatten, äußerte sich ihre lärmende Heiterkeit in ausgelassenen Neckereien und Spottreden. Als endlich dieselben Stämme sich Wohnungen bauten und Verzierungen anbrachten, verwendeten sie dazu mit Vorliebe die Gegenstände ihres Spottes. Der Krieger, welcher während des Festschmauses seinen Feind lächerlich machte, suchte bald seine Bosheiten dauernd zu fixiren und kritzelte zu diesem Zweck rohe Ungestalten auf die Felswand oder sonst eine taugliche Fläche. So entstand das Karikirte und Groteske in der Kunst, soweit es beabsichtigt war. So gaben die Römer gerne demjenigen, welchen sie haßten oder verachteten, verzerrte Gesichtszüge, und Plinius berichtet, daß zu einer gewissen Zeit unter den bildlichen Darstellungen auf dem römischen Forum sich auch die eines Galliers befand,



„der die Zunge auf sehr unziemliche Weise  
herausstreckte“ (Nat. G. B. 35, 8).  
(Fortsetzung folgt.)

### Die neue Herz-Jesu-Kirche in Graz.

Am 5. Juni d. J. ward in Graz die letzte Hand, die des konsekrierenden Bischofs, angelegt an eine Kirche, welche unstreitig zu den großartigsten kirchlichen Bauten der Neuzeit gehört und allgemeiner bekannt zu werden verdient. Letzteres ermöglicht eine schön geschriebene und reich ausgestattete Festschrift aus der Feder des sehr verdienten Redakteurs des „Kirchenschmuck“, des geistlichen Rathes und Konservators Johann Graus, der auch bei Planung und Entwerfung des Baues hervorragend betheiligte war (Die Herz-Jesu-Kirche in Graz. Graz, Styria. 1891. 64 S. u. 9 Tafeln). Bauherr der Kirche ist der Fürstbischof Zwirger von Seckau; die Baukasse wurde gefüllt mit Beiträgen aus der ganzen Diözese; Baumeister war Georg Hauberrisser in München, Schüler des Dombaumeisters Schmidt, Erbauer des Rathhauses von Kaufbeuren und der neuen Pfarrkirche St. Paul in München, Restaurator der St. Sebalduskirche in Nürnberg. Der hohe Bauherr übergab die ganze wichtige Angelegenheit dem Ausschuss des christlichen Kunstvereins; dieser setzte eine eigene Kirchenbau-sektion ein, deren Hauptaufgabe die Wahl und Erwerbung des Bauplatzes, die Feststellung des Planes der Kirche, die Bestimmung des Baumeisters, dann die Fertigung der Entwürfe für die innere Ausstattung war. Das Comité hat seine Aufgabe meisterhaft gelöst, und das Resultat seiner vielen Arbeit ist ein Bau, durchdacht vom Fundament bis zur Thurmspitze, einheitlich und organisch in allen konstruktiven Gliedern und in jedem Stück der Innenausstattung.

Der Ausschuss des Kunstvereins war es auch, welcher dem erwählten Architekten den Stil (Frühgothik) vorschrieb und die Grundidee des Baues, schon klar und scharf umrissen, an die Hand gab. Man hatte zunächst mit der Eigenthümlichkeit des einzig möglichen Bauplatzes zu rechnen, der bedeutend tiefer liegt als das Niveau der umliegenden Straßen. Um dies aus-

zugleichen, entschloß man sich zur Anordnung einer Unterkirche, die nun in sehr respektablen Dimensionen sich unter dem ganzen Kirchenbau hindehnt und als Armen-seelenkirche gute Verwendung findet. Ueber ihren Mauern und Gewölben steigt majestätisch der Hochbau empor. Das für ihn gewählte System ist das der einschiffigen Kirche mit organisch in die Konstruktion eingebundenen Kapellenreihen zu beiden Seiten. Dieses System, das schon im 12. Jahrhundert im romanischen Stil, vom 13. Jahrhundert an in der Gothik nachweisbar ist und in der Zeit der späteren Stile wieder aufgenommen wurde, bietet in der That große Vortheile, und wir haben ihm in diesen Blättern öfter das Wort geredet, auch in unserem Land bei Neubauten wiederholt davon Gebrauch gemacht, nur mit der Modifizirung, daß wir für Dorfkirchen die Kapellen durch Bogenöffnungen miteinander in Verbindung setzten und sie mit Ausnahme der beiden nächsten am Chor für die Seitengänge in Anspruch nehmen. Die Vorzüge liegen in der Ermöglichung einer sehr breiten Hauptschiffanlage, deren Decke oder Gewölbe an den Kapellenmauern einen starken Rückhalt findet, in der Ermöglichung eines unbehinderten freien Blickes auf Hochaltar und Kanzel für die ganze Gemeinde, in der Gewinnung wahrhaft würdiger, aus dem Linsenraum absondeter Kapellenräume für die Nebenaltäre, für Taufstein und Beichtstühle. Hier ist die Konstruktion in der Weise durchgeführt, daß das Schiff mehr als die doppelte Höhe der Seitenskapellen erhielt und zur Stützung der Hochmauer die Scheidewände der Kapellen nach oben in abgescrägten, gegen den Mittelbau sich stemmenden Strebemauern fortgesetzt wurden. Das äußere Architekturbild gestaltet sich so überaus reich und lebendig. Der Eindruck der Kraft und Wucht herrscht vor, wie es beim frühgothischen Stil sich geziemt; das Ornament ist überall konstruktiv berechtigt und wird nirgends zum Spiel mit Formen. Der Chor wirkt durch seine imposante Höhe; der an die Südwestecke des Langhauses gerückte Thurm zeigt sehr gute Verhältnisse und kraftvolle Gliederung; er hat die imposante Höhe von 109,60 m und vermag sich so voll zu

behaupten gegenüber der hohen Kirchenanlage; ein kleines Treppenthürmchen auf der andern Flanke der Westfassade vermittelt den Zugang zum Chor. Die Fassade selbst mit ihrer großen Rose und einer schönen Portalvorhalle wirkt sehr gut.

Der Broschüre ist auch eine Abbildung des Hochaltars beigegeben. Mit Recht wurde die Form des Ciboriums gewählt und tadellos durchgebildet. Die monumentale Wirkung wird natürlich nicht unbedeutend gesteigert dadurch, daß Baldachin und Tabernakelaltar aus Stein gebaut sind; vier gewaltige Säulen von Veroneser Marmor tragen den steinernen viergiebeligen Baldachin, über welchen sich ein schlankes Thürmchen mit der Statue des Heilandes aufschwingt. Mensa und Doppeltabernakel sind ebenfalls aus Marmor; je zwei knieende Engel mit Leuchtern zu beiden Seiten des Tabernakels sind das einzige Bildwerk des Altars selbst.

Die Gesamtkosten dieses Baues sammt vier Altären, Kanzel, Beichtstühlen, Kirchenstühlen, Taufstein, Sakristeieinrichtung, Thurmuhr, sechs Glocken, Orgel (von Walcker in Ludwigsburg, 12 000 fl.), Umzäunung des Kirchenbaues und Kanalisierung belaufen sich auf 728 943 fl. 19 fr., — eine große Summe, mit der aber auch wahrhaft Großes geleistet wurde. Man hatte in den letzten Jahrzehnten mehr als einmal Gelegenheit, die Erfahrung zu machen, daß es nicht immer gut ist, wenn man bei Neubauten die Rücksichten der Sparbarkeit etwas bei Seite setzen und aus dem Vollen schöpfen kann. Gar zu gern erzeugt auch da der Reichthum Mangel an Ernst und Strenge, Hang zum Spielen und Tändeln, Neigung zu sinnloser Verschwendung und prohenhafter Prachtentfaltung. Hier verbindet sich auf das Schönste Reichthum und Großartigkeit mit weisem Maßhalten, mit klarem Denken, mit christlichem Ernst; diesem Bau sieht man es an, daß er nicht zur Ehre eines Meisters, sondern zur Ehre Gottes errichtet wurde. Und so kann man zum Schluß nur seiner großen Freude Ausdruck geben über dieses monumentale Werk, das in großer Schrift in die Annalen der kirchlichen Architektur unseres Jahrhunderts einzutragen ist und einen schönen Beleg dafür bietet, daß unsere

neuere Kirchenbaukunst die alten Stile und Muster nicht bloß zu kopiren, sondern mit geistiger Freiheit, mit eigener schöpferischer Kraft zu handhaben und nachzuahmen versteht.

### Ein neues Vorlagewerk für die kirchliche Kunstpraxis.

Die Verlagsbandlung von Leo Wörl in Würzburg hat die ersten Hefte eines praktisch sehr wichtigen, auf größern Umfang berechneten Werkes ausgegeben, das die Aufmerksamkeit aller auf sich zieht, die mit der kirchlichen Kunst zu thun haben. Es führt den Titel: Vorbilder zur würdigen Ausstattung unserer Kirchen nach alten und neuen Entwürfen, gezeichnet von Gregor Heyberger, kgl. Professor. Erschienen sind bis Mai 1891 sechs Hefte in Großoktavformat; jedes Heft enthält 8 Blätter mit Zeichnungen und 4 Seiten Text und ist um den Preis von 1 M. einzeln käuflich. Die Ausdehnung des ganzen Werkes ist nicht zum Voraus fixirt, sondern richtet sich nach der Auf- und Abnahme, die ihm zu Theil wird. Das Programm des Unternehmens ist gesund und lebensfähig; aus allen Stilarten sollen reichere und einfachere, alte und neue muster-gültige Beispiele und Vorbilder für alle kirchlichen Kunstobjekte in reicherer Fülle dargeboten werden, mit besonderer Berücksichtigung auch der weniger leistungsfähigen Kirchen-kassen und Kunsthandwerker. Es ist selbstverständlich unser Beruf und unsere Pflicht, ein derartiges Werk, das in so hervorragendem Maße auf die kirchliche Kunstübung unserer Tage Einfluß sucht und finden wird, scharf ins Auge zu fassen und, wenn es nöthig sein sollte, ohne Rückhalt Mängel an ihm zu tadeln, damit nicht dieselben aus dem Werk sich in die Kunstpraxis verschleppen und Schaden anrichten. So sehr wir dieser Gewissenspflicht uns bewußt sind, umso mehr freuen wir uns, das Zeugniß ablegen zu können, daß das Werk viel Gutes und Brauchbares enthält und im Ganzen und Großen empfohlen werden kann.

Gehen wir auf die einzelnen Hefte näher ein. Die Tafeln des ersten Heftes bringen neben schönen Steinstatuen mit Konsolen und Baldachinen aus der Ste. Chapelle in Paris die Abbildung eines ziemlich reichen altdeutschen Chorgestühls, des Magdalenenaltars in Tiefenbrunn (die nur mit ihren Haaren bekleidete Magdalena im Original ist mit einer altdeutschen Madonna vertauscht) und eines romanischen Taufsteins aus Frank-

reich; dazu einen modernen Entwurf für eine romanische Kanzel, gut und brauchbar, für einen Kreuzifixus mit Rückwand und Baldachin, zierlich spätgothisch, und für einen frühgothischen Beichtstuhl; der letztere ist, was die Seitennischen für den Pönitenten anlangt, nicht nachahmenswerth; die schräge Anlage dieser mit plumper und häßlicher Krönung versehenen Nischen, wie die schräge Führung der Kniebank ist unpraktisch und verfehlt ihren Zweck, den Pönitenten von der Außenwelt abzuschließen; für richtige Anlage hat das „Archiv“ wiederholt Anweisung gegeben. Im Text findet sich der Satz: „Geschmacklosigkeiten, wie die, daß man, weil man den Pöps persönlich nicht mag, oder ihn für nicht christlich genug hält, sogenannte romanische Altäre oder gar gothische in die Kirche stellt, müssen verschwinden.“ Sprachlich angesehen ist leider dieser Satz nicht der einzige, der mit dem besseren Stil in Konflikt kommt; sachlich ist dazu zu bemerken, daß bei Erstellung neuer Altäre z. B. die Rücksicht auf Stileinheit ein Entgegenkommen über die Grenzen der ordentlichen Renaissance hinaus nicht verlangen kann und daß ein Nachbilden von Pöpsaltären ernstlich zu widerraten ist; vgl. „Archiv“ 1891 S. 25.

Das zweite Heft leitet sich ein mit einer Geschichte des Altars, die an sehr vielen Punkten korrekturbedürftig ist. Die ganz ungenügenden Mittheilungen über heidnischen und alttestamentlichen Altar wären doch besser ganz weggeblieben. Unrichtig ist, daß der früheste christliche Altar eine auf vier Säulen ruhende Steinplatte und daß diese Form im 12.—13. Jahrhundert die allgemein gebräuchliche gewesen sei; unrichtig, daß erst die Gothik aus dem Altartisch „eine fest gemauerte Erhöhung“ gemacht habe; unrichtig, daß in die Platte „ein zur Aufbewahrung der Reliquien hergerichteter, ausgehöhlter und mit einem Deckel verschließbarer Stein“ eingemauert werde — das trifft bloß bei den Altären zu, die nicht konsekriert werden; unrichtig, daß die gothischen Mensen mit Relieffdarstellungen geschmückt gewesen seien, welche auf die Menschwerdung und den Opfertod Christi Bezug hatten; unrichtig, daß erst in der Spätrenaissance und Pöpsperiode wieder gestiftete Antependien hergestellt worden seien. — Die Beilagen bringen eine Metaaltretabel und ordentliche Vorlagen für Antependien; ferner den sein abgewogenen, auch mit Tabernakel versehenen Hochaltar von St. Martin in Landshut aus dem 15. Jahrhundert, Zeichnungen für Holzschnebereien, sodann einen Entwurf für einen einfachen frühgothischen Hochaltar vom Verfasser; wir sind mit letzterem im Allgemeinen

einverstanden, sehen aber aus, einmal, daß die Tabernakelthüre nicht in zwei Flügel getheilt ist, was praktische Beschwerden verursacht, sodann, daß die Krönung des untern Tabernakels in die Expositionsnische hineinragt, was das Exponiren nothwendig sehr beschwerlich macht, falls nicht etwa von der Rückseite das Santissimum in die Nische gestellt werden soll, ein Modus, der aber, wenn immer möglich, zu vermeiden ist. Die beiden Statuen auf ihren Postamenten stehen in keinem organischen Verband mit dem Altar, würden also besser ganz für sich gestellt. Taufsteine, Triptychen, Kanzel und Bettstühle verdienen Lob; bloß scheint bei den letzteren die Höhe einem bequemen Knieen im Weg zu sein. Genaue Kontrolle ist nicht möglich, weil weder hier noch sonst Maße angegeben sind, — ein sehr bedenklicher Mangel!

Im dritten Heft finden wir zunächst Bemerkungen über die Geschichte der Kanzel, ähnlich ungenügend wie die über die Geschichte des Altars, dann den Kommentar zu der abgebildeten Kanzel in Ste. Otilie in Paris; sie ist offenbar ein modernes, aber tüchtiges Werk, originell bezwungen, weil zwei seitliche gebrochene Stiegenbauten die einzigen Widerlager bilden, welche zwischen sich die Kanzel sammt Rückwand und Schalldeckel gleichsam in der Höhe schwebend halten; doch muß man sagen, daß schon beim Anblick des bloßen Bildes das statische Gefühl förmlich beruhigt würde, wenn nur wenigstens eine Säule vom ganz in der Luft hängenden Kelch der Kanzel zum Boden ginge. Blatt 18 zeigt einen frühgothischen Ciboriumaltar, von dessen Kreuzgewölbe herab, wie der Text sagt, „die von einer aus kostbarem Seidenstoff hergestellten Glocke überdeckte Taube, das Symbol (sic) des heiligen Geistes, über dem Altar schwebt“; das kann doch nur die eucharistische Taube sein, die aber nie ausgebreitete Flügel hat und im heutigen Ciboriumaltar auch wegfallen müßte; die „Mehzgeräthe“ werden nie im Altar aufbewahrt, wie nach S. 2 scheinen könnte. Es folgt ein einfacher spätgothischer Flügelaltar in Blutenburg bei München, dann ein vom Verfasser entworfener frühgothischer Hochaltar, leidlich konstruiert; die Flügel des untern Tabernakels sind aber zu breit und nicht be-rechtigt erscheint es, für die beiden Flankentheile von lebiglich ornamentaler Bedeutung, die ohnedies zu plump sind, so massive eigene Unterbauten herzustellen. Der romanische Beichtstuhl auf Blatt 21 ist in konstruktiver und ornamentaler Hinsicht durchaus mißrathen; die ganz offenen, von je drei Säulen gebildeten Nischen für die Konfiteuten sind sinnlos und müßten unbedingt nach der Vorder-

seite geschlossen werden. Außer Osterkerzenleuchtern (der gothische ist am unbefriedigendsten) und Zeichnungen für Meßgewänder folgen noch fünf Pietätsbilder, zu welchen der Text einen sehr schwachen Kommentar gibt.

Hest 4. Schalldeckel zur romanischen Kanzel des vorigen Hestes. Drei frühgothische Taufsteine; der mittlere „nach einem alten frühgothischen Motiv gezeichnet, und soll der Fries mit seinen wellenartigen Formen ebenfalls den Jordan und die Eberzierungen die mittelalterlichen Abzeichen der Rom- und Palästinapilger, die Muscheln darstellen“ (Text S. 1); falls der Taufstein richtig gezeichnet ist, ist er nicht frühgothisch, sondern Renaissance, wie alle Formen und Profilierungen klar zeigen; die symbolische Vermuthung ist zu kühn, zumal die Eberzierungen mit Muscheln nicht das geringste zu thun haben, vielmehr — auf der Abbildung wenigstens — gewöhnliche Blätter sind. Blatt 27, schöner Flügelaltar von nicht genannten neuerem Meister für die Pfarrkirche zu Straubing entworfen, ohne Tabernakel, spätgothisch. Blatt 29, sehr einfaches, mit Ausnahme der oberen Giebelabschlüsse nachahmenswerthes frühgothisches Chorgestühl aus einer Kirche in Nordfrankreich. Blatt 30: dreierlei Rahmen für Stationsbilder, nicht in allweg befriedigend, theilweise gesucht und zu anspruchsvoll; was sollen z. B. die zwei plumpen Wasserschlagesinse auf jeder Seite von Nr. 73? Der Text läßt viel zu wünschen übrig. Nr. 74: Romanischer Altar. Der Text sagt, die alten romanischen Altarformen seien für unsere gottesdienstlichen Anforderungen nicht mehr brauchbar; dies gilt nur von den Hochaltären. Der Satz, daß gothische Altäre unter allen Umständen spitzbogige Wölbung (des Chores) verlangen, geht zu weit; wir haben auch nicht gewölbte gothische Chöre. Der Entwurf selbst ist zwar nicht ganz stilrein, geht aber noch an; die Mensa wird zu kurz und zu schmal sein; auf der Seitenansicht scheint ein Sepulchrum unter der Altarplatte eingezeichnet zu sein, das theilweise vom Altarüberbau bedeckt wird — unter allen Umständen fehlerhaft. Letztes Blatt: ordentliche Entwürfe für Feldkreuze und Bildstöcke.

Wir werden fortlaufend über dieses Unternehmen Bericht erstatten und auch in Zukunft uns ebenso freimüthig über diese Blätter aussprechen, welche einem so hohen und wichtigen Zwecke dienen. Die Lieferungen 5 und 6 enthalten eine Formenlehre des romanischen und frühgothischen Stils, deren Besprechung wir uns für später vorbehalten, wenn einmal die ganze Stillehre beendet sein wird. Wenn

wir dem Werke einen guten Fortgang wünschen, so müssen wir mit diesem Wunsch den andern verbinden, es möchte die Redaktion durch eine weitere tüchtige Kraft verstärkt werden; der bisherige Redakteur ist wohl im Stande, die Bildtafeln zu besorgen, aber er ist zu wenig schriftgewandt und steht auch dem Geist katholischer Kunst und Liturgie zu fern, als daß von ihm ein befriedigender Text und eine ersprießliche Oberleitung zu erhoffen wäre; manche Sätze der ersten Lieferungen rufen geradezu Zweifel wach, ob er überhaupt katholischer Konfession sei.

#### 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. Vierter Jahrgang 1890. Fünfter Jahrgang 1891. Hest 1—2. Rom, Tipografia Sociale. In Kommission bei Herber in Freiburg. Preis pro Jahrgang 16 M.

Seit wir das letzte Mal über dieses eminent wichtige römische Organ berichtet haben, hat dasselbe durch eine Reihe von tüchtigen Arbeiten und wichtigen Mittheilungen seine Verdienste gemehrt und sein Ansehen befestigt. Es ist von unschätzbbarer Bedeutung, daß wir in Rom selbst eine so tüchtig geleitete Zeitschrift für Archäologie und Kirchengeschichte haben, und es ist eine Ehrensache für das ganze katholische Deutschland, durch Abonnement dieser Zeitschrift die materiellen Bedingungen für ein blühendes und sorgenloses Weiterbestehen zu schaffen. Wir heben aus den letzten Jahrgängen besonders die folgenden für die Archäologie und Kunstgeschichte wichtigen Arbeiten hervor: Strzykowski, Reste altchristlicher Kunst in Griechenland; Kirisch, Beiträge zur Baugeschichte der alten Peterskirche, der Altar des hl. Kreuzes in der alten Peterskirche; Armellini, das wiedergefundene Oratorium und Cömeterium der hl. Thekla an der Via Ostiensis; de Waal, über die Confessio von St. Peter; Swoboda, die altpalästinenischen Felsengräber und die Katakomben; Wilpert, Kritik einiger „unbedirter“ Katakombengemälde; Séroux d'Agincourt's, die Basilika des hl. Silvester über dem Coemeterium Priscillae, unbekanntes Malereien aus der Katakombe der heiligen Petrus und Marcellinus; de Rossi, eine altchristliche Inschrift aus Tessaionich; Felici, das Cömeterium von Manastriue zu Salona und der dortige Sarkophag des guten Hirten. Jedes Hest bringt mehrere Tafeln mit sehr interessanten Abbildungen. —

# 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.

Br. 12.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.80 im Stuttgarter Bestellbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

1891.

## Phantastische, scherz- und boshafte Gebilde mittelalterlicher Kunst.

Von Stadtpfarrer Eugen Keppler in Freudenstadt.

(Fortsetzung.)

Um auf die deutschen Stämme zu kommen, so hatten sie, wie auch die skandinavischen, ihre Volksfeste, bei welchen die tollsten Witze sprühten. In seiner Lebensgeschichte des Dichters Gámon erzählt Beda, es sei im siebenten Jahrhundert bei den Angelsachsen Sitte gewesen, daß die Genossen des Gelags abwechselnd sangen und sich dabei mit einem Instrument begleiteten. Später trug ein einzelner die Kosten der Unterhaltung, und noch später waren es Leute vom Fach, der Hofnarr und andere Spasmacher, die eigens zu diesem Zweck angestellt waren oder jeweils bestellt wurden. Die Gefänge, an denen man sich erlustigte, drehten sich um Sagen, abenteuerliche Erlebnisse, Aufschneidereien, Sticheleien auf die Feinde. Nicht bloß konnten sie satyrisch im Allgemeinen sein, sondern auch sehr persönlich zugespitzt; sie gaben ärgerliche Dinge zum besten sogar über solche, welche noch lebten und den Zuhörern wohl bekannt waren — trotzdem Gesangsvorträge »in blasphemiam alterius« immer aufs Neue verboten wurden (vgl. Wright S. 2, 39, 42 und für das Folgende S. 43, 142).

Solche Unterhaltungen sind die Wiege der humoristischen und satyrischen Literatur. Diese aber muß man (in ihren spärlichen Ueberresten) zu Rathe ziehen, wenn man die humoristisch-satyrischen Kunstgebilde von damals sich näher bringen will. Man findet da Lieber- und andere Vorträge, welche sich ohne Scheu außer den Schranken des ästhetischen und moralischen Anstandes bewegten und zur regelmäßigen Erheiterung der Burgherren und — Edelfrauen dienten. Man findet scharfe Satyren, die wie das

Speculum Ecclesiae des Giraldus die Welt im Großen aufs Korn nahmen, oder wie der Archithrenius (= Heulmaier) des Jean de Hauteville einzelne Stände (dieser die Studierenden, gelegentlich auch die Hofleute) bloßstellten. Man findet Verspottungen — auch mitunter Selbstverspottungen — aller Stände: des Ritters und des Bauern, des Scharfrichters und des Juden, des Schalksnarren und des — Teufels. Man findet die ganze Schale des Witzes vom leichtschäumenden Scherz an bis zur bitteren Hefe der Ironie ausgegossen über den Klerus, namentlich in der Goliardischen Poesie, die vom Papste bis zum letzten Geistlichen keinen ungerupft läßt, sie nach dem Geschmack des Aristophanes in lächerliche Lagen bringt und alberne Dinge sagen läßt und nach deutschem Geschmack in Thierfiguren bannt. Man findet endlich das ganze Mittelalter hindurch eine Wuth zu parodiren, die nichts verschont ließ, selbst das Heiligste nicht, daher parodirte Heiligengeschichten, parodirte Beichte, parodirte Predigt, parodirte Messe, in der berühmten »Missa de potatoribus« sogar ein parodirtes Vaterunser.

Von all diesem hat nun Manches sich an jenen Bauten niedergeschlagen, welche jene ganze Zeit widerspiegeln, und diesen Niederschlag haben wir in den Grotteskbildwerken vor uns. Aus ihnen spricht derselbe Geist uns an wie aus den grotesten Erscheinungen der damaligen Literatur. Es ist dieses der Schalksgeist, der bisweilen eine sehr bedenkliche Stellung gegen die positiven Mächte des Lebens einzunehmen scheint, aber auch nur scheint — im Ernst hat er's auf sie nicht abgesehen! — sonst müßte das Mittelalter, was es gewiß nicht ist, eine skeptische Zeit sein durch und durch! Es ist die Lachwuth, die in ihrem Hunger nach dem

Höchsten wie nach dem Tiefsten greift und es, gleich Schillers Drache, zum Fraße fortträgt, die aber insofern unschädlich ist, als für sie das Lachen Selbstzweck. Es ist die überschäumende Lebensfülle der Komik, die (wie schon oben bemerkt) sich nur an der Außenseite der Dinge vergreift, dem Kern dagegen nicht beikommen will und auch nicht kann. Sonst hätten doch nicht können die Geistlichen selbst z. B. in ihren satyrischen „Reisen“ in die Hölle oder ins Fegfeuer die Lauge ihres Spottes über alle Welt ausschütten; sonst hätten nicht sie können, wie sie wirklich thaten und wie merkwürdigerweise ihre heidnischen Vorgänger längst vor ihnen gethan, Parodien auf religiöse Gegenstände und Handlungen — gewöhnlich in lateinischer Sprache — verfassen und solche vortragen, wenn sie unter sich waren!

Dieses vorausgeschickt, wird es niemand mehr auffallen, wenn gerade die Kirchengebäude im Mittelalter, wie Wright sich ausdrückt, „Ablagerungsstätten für derartige Kunstauswüchse“ wurden. Der Erklärungsgrund, den er angibt, genügt nicht, daß nämlich Herr- und Spottbilder, weil ihrem Wesen nach dazu angelegt, die Aufmerksamkeit der Menge auf sich zu ziehen, auch an den am meisten in die Augen fallenden Gebäuden angebracht sein mußten. Sie waren nämlich in der Regel (insbesondere die fraglichen Skulpturen) nicht sehr in die Augen fallend angebracht. „Gewöhnlich befinden sie sich (sagt Kreuzer a. a. O. S. 168) an einer verlorenen Stelle auf einem Pfeiler oder an Geländern, oder meistens auf den Stiftsstühlen. Wenn unsere Zeit nun auch nicht weiß, daß ein Christusbild, Kreuz oder sonst ein heiliger Gegenstand nicht auf den Boden abgebildet werden dürfen (denn was man tritt, das verachtet man), so sollte doch schon das gewöhnliche Gefühl für Schicklichkeit belehren, daß keine heiligen Bilder angebracht werden können, wo der Sitztheil sitzt, der Ellenbogen sich stützt, der Rücken anlehnt, die Füße anstoßen.“

Gibt es auch klerikale Karikaturen ohne Bitterkeit? O ja, viele solche, über welche sogar die Betroffenen herzlich lachen konnten und in denen nicht selten der Künstler sich selbst lächerlich machte. Dahin gehören z. B. die possirlichen Mönchs-

köpfe an dem Chorstuhl der Abteikirche in Wimpfen; dahin gehört auch die behäbige Mönchsfigur mit klozigem Gesicht von halb würdigem, halb schmunzelndem Ausdruck, mit docirend ausgestreckter Hand, von der Wright S. 51 eine Abbildung gibt. Sie stellt den Buchstaben D dar und ist einer Handschrift aus dem 10. Jahrhundert entlehnt, die sich auf der Universitätsbibliothek zu Cambridge befindet und mit komischen Majuskeln verziert ist. Und doch spricht Wright in unmittelbarem Zusammenhang mit diesem gemüthlichen „Hairles“-Typus gelassen das Urtheil aus: „Zahlreiche Beweise ergeben, daß vom 8. Jahrhundert an Geistliche und Nonnen bei den Angelsachsen im Allgemeinen nicht sehr geachtet waren, was auch bei ihrem Lebenswandel nicht anders sein konnte.“

Unter die Darstellungen, in welchen man mit Unrecht einen Stachel vermuten würde, rechnen wir manche (nicht alle) Thierkarikaturen. Manche davon haben — ganz harmlos — Vorgänge aus dem Thierleben ohne jede sinnbildliche Anspielung zum Gegenstand. Sie verrathen die Freude an Thieren und ein kindliches Eingehen auf ihre Lebensgewohnheiten, wodurch bekanntlich das Mittelalter sich auszeichnet. So der aufrechtstehende Fuchs in einem Alphabet von Zierbuchstaben, das Montfaucon abgebildet hat und ins 9. Jahrhundert setzt. Auf den Hinterfüßen emporgerichtet, trägt Reinecke zwischen den Zähnen eine Querstange, die er mit den Vorderfüßen stützt. An den Enden der Stange hängt je ein Huhn herab und das Ganze bildet ein T.

Es ist hier der Ort, jene Thierdarstellungen voll köstlichen Humors zu besprechen, welche eine Vertauschung der Rollen zum Gegenstand haben, in der Art, daß die von dem Menschen geknechtete Thierwelt über ihn Meister wird, oder daß die stärkeren Thiere von ihren Opfern überwältigt werden. Diese „verkehrte Welt“, wie man sie nannte, war schon frühzeitig ein bei Dichtern und Bildnern beliebter Gegenstand. Auf der Stelle, wo einst die Abtei Derby gestanden, fand man im Jahre 1862 eine Anzahl Bodenplättchen mit eingebrannten Zierathen von größter Mannigfaltigkeit der Zeichnung, die auf das 13. Jahrhundert hinweisen.

Theils zeigen sie Wappenschilder und Namenszüge der Wohlthäter des Klosters, theils aber auch witzige und spitzige Motive. Auf einem dieser Plättchen ist in zarter Ausführung eine Scene aus der verkehrten Welt zu sehen. Ein Hase, der über seinen Erbfeind, den Hund, Herr geworden ist, hat sich auf dessen Rücken geschwungen und sprengt nun als fühner Jägermann hornblasend dem Stelldichein zu. In der Ecke oberhalb grinst ein Schalksgeicht, das die Zunge zeigt. Noch gründlichere Rache nehmen die Hasen an ihrem Feind in einer Miniaturmalerei, die im Britischen Museum zu sehen. Wegen seiner Vergehen zum Tode verurtheilt, wird hier der Hund auf einem Armesünder-tarren von Galgen geführt. — Eine andere Thier-Hinrichtung ist auf einem Chorstuhl der Abtei zu Esherborne zu sehen. Gänse sind damit beschäftigt, den Fuchs aufzuknüpfen, und die Gile mit welcher die geflügelten Henker zu Werke gehen, freut offenbar die beiden Mönche, die Zeugen der Hinrichtung. (Fortf. f.)

### Das Stationenwerk der Kloster-schule von Beuron,

wie es ausgeführt wurde in der Marienkirche zu Stuttgart, phototypisch wiedergegeben auf 14 Tafeln, bildet die Vereinsgabe für die Mitglieder des christlichen Kunstvereins der Diözese Rottenburg für die Periode 1889/91. Leider reichten die Mittel nicht zur Herstellung von Chromotypen; aber trotz des Fehlens der Farbe und trotz nur schwacher Modellirung der Figuren, wie sie im Prinzip der Schule liegt, ließen sich doch mittelst des Lichtdrucks sehr wirkungsvolle Reproduktionen erzielen, hauptsächlich dadurch, daß ein ganz dunkler Hintergrund gewählt wurde, von welchem die zarte und delikate Zeichnung sich weithin sichtbar abhebt. Die Größe der einzelnen Tafeln ist 33,5 zu 43 cm; beinahe doppelte Breite haben die Stationen 1 und 14, welche daher in drei Theile zerlegt und mittelst eines feinen Seidenbandes geheftet sind. Eine starke elegante Wappe, am Rücken und an den Ecken mit rother Leinwand besetzt, umschließt die Kunsttafeln, ganz vorzügliche Leistungen der Firma W. Rommel in

Stuttgart. Auf der Innenseite des Deckels ist eine Tasche angebracht für Aufnahme des Textbüchleins. Dasselbe gibt auf 67 Seiten 8° zuerst eine Geschichte der Kreuzwegandacht; zur Besprechung kommt hier vor allem die Echtheit der durch die Tradition bezeichneten via crucis in Jerusalem, dann die allmähliche Ausbildung der 14 Stationen und die Verbreitung der Stationenandacht in der christlichen Welt. Der zweite Abschnitt: Die Kreuzwegandacht und die bildende Kunst, untersucht, welche neue Aufgaben der Kunst durch diese nach und nach ausgebildete und ausgebreitete Andacht gestellt wurden und wie sie diesen Aufgaben bis jetzt entsprochen; von den neueren bedeutenden Stationswerken wird ein Verzeichniß nebst kurzer Charakterisirung gegeben; praktische Winke für die Anbringung der Stationenbilder machen den Schluß. Im dritten Abschnitt werden die Beuroner Kreuzwegkompositionen erklärt, nachdem zuerst das Nöthige für Verständniß des ganzen künstlerischen Schaffens der Beuroner Klosterschule gesagt worden. In 70 Anmerkungen folgen die Belege und Literaturangaben.

Wir hoffen daß dies Werk innerhalb und außerhalb des Vereins viele Freude bereiten und Freunde finden werde. Namentlich hoffen wir, daß die Tafeln vielerorts für Anlegung von Kreuzwegen unmittelbare Verwendung finden. Ihre Größe ist so bemessen, daß sie selbst für gewöhnliche Kirchen vollkommen ausreicht. Wir möchten nochmals nachdrücklichst auf diese schöne und wohlfeile (das ganze Werk kostet im Buchhandel 10 Mark) Gelegenheit hinweisen, die kleinen Pfarrkirchen mit völlig genügenden Stationenwerken auszustatten, die wahrlich erfolgreicher und wirksamer als alle fabrikmäßig hergestellten zum künstlerischen Schmuck der Kirche beitragen und die Frömmigkeit, die Andacht zum leidenden Heiland fördern werden. Natürlich müssen für diesen Zweck die Tafeln hinter Glas und Rahmen gebracht werden. Es war deshalb unser Bestreben, zugleich passende Vorbilder für Herstellung schöner und würdiger Rahmen uns zu verschaffen. Die Beilage enthält eine erste Serie von Proben, die aus dem Kloster Beuron stammen. Um Platz zu sparen, sind die einzelnen Motive nicht ganz aus-

geführt, aber genau die Profilierungen derselben angegeben, so daß ein Kunstschreiner darnach zu arbeiten vermag. Die Zeichnungen sind alle in natürlicher Größe gefertigt. Die Profile Fig. 1 und 2, Fig. 3, auch Fig. 5 sind mehr flach gehalten und eignen sich für kleinere Räume besser; bei Fig. 4 und 6 ladet die Profilierung stark aus, namentlich mit einem kräftigen Rundstab. Es ist dafür in den Entwürfen Sorge getragen und bei der Ausführung Sorge zu tragen, daß die Kreuze am Rahmen richtig angebracht werden können. Bekanntlich sind die 14 hölzernen Kreuze das Wesentliche bei Errichtung eines Kreuzwegs und sie bilden das eigentliche Objekt der Weiheung; sie sollen nicht schon vor derselben an der Wand oder am Stationenbild befestigt sein, sondern erst nach der Weiheung an ihren Ort verbracht und fixirt werden. Wie die Kreuze auf der Rahme anzubringen sind, zeigt Fig. 1, 2 und 6; es wird in derselben zunächst die Vertiefung angebracht, in welche dann die Kreuzchen nach der Weihe eingelassen und befestigt werden.

Für die Anbringung der Tafeln an Kirchenwänden gibt die Textbrochure S. 35 einige Winke. Es besteht eine Weisung der Congr. Ind. vom 13. März 1837, wornach mit der Stationenreihe auf der Evangelienseite begonnen, auf der Epistelseite geschlossen werden soll. Es war aber in der Marienkirche in Stuttgart nicht möglich, diese Ordnung einzuhalten und auch unsere Tafeln müßten daher in umgekehrter Folge aufgehängt werden. Wird die im Textbuch S. 35 gegebene Weisung befolgt und ist die Rahme vorn und hinten genau geschlossen, so ist auch für Haltbarkeit der Tafeln, trotzdem sie nur mäßig starkes Papier haben, genügende Garantie gegeben. Sollten aber je dieselben unter ganz ungünstigen Verhältnissen nach längerer Zeit Schaden leiden, so ist man immerhin noch in weit günstigerer Lage als bei gemalten Stationen, denn der niedrige Preis erlaubt dann eine Ersetzung der Bilder durch neue; dadurch würde nicht einmal eine abermalige Weihe notwendig gemacht, solange Rahmen und Kreuz intakt bleiben, da, wie schon oben gesagt, die Segnung an den Kreuzen haftet und die Einsegnung des Bildes nicht wesentlich

und nothwendig ist. Die bloße zeitweilige Entfernung der Stationskreuze von ihrem Orte berührt den Bestand des Kreuzwegs nicht. Es ist nur noch zu bemerken, daß bei Einrahmung der Station 1 und 14 die feinen Seidenbändchen zu lösen und die drei Theile des Cartons so genau als möglich zusammenzustößen und von hinten durch Aufklebung eines Streifens Papier zu Einer Tafel zu verbinden wären.

Dem Verlag von Herder in Freiburg schuldet man für die mühevolle Edrung und feine Ausstattung dieses Stationenwerks großen Dank; er hat sich damit um die Malerschule des Klosters Beuron und um die ganze kirchliche Kunst ein großes Verdienst erworben.

### Ueber einige Maßverhältnisse des Münsters zu Ulm und seines Chorgestühles.

Von Lycealprofessor F. K. Pfeifer in Dillingen.

Als Verfasser dieses Artikels vor mehreren Jahren die Maßverhältnisse der Grundrisse ägyptischer Tempel auf den Tafeln des großen Werkes von Lepsius, „Denkmäler aus Aegypten“, untersuchte, machte er die Bemerkung, daß von den Rechteckformen, welche in jenen Grundrissen auftreten, mehrere mit jenen Rechteckformen übereinstimmen, welche in der von Euklides angewendeten Konstruktion des goldenen Schnittes vorkommen. Es muß nämlich hier nebenbei bemerkt werden, daß Euklid, der bekanntlich zuerst in seinen Elementen der Geometrie die Konstruktion des goldenen Schnittes und den darauf bezüglichen Lehrsatz sammt Beweis auführt, eine ganz andere Zeichnung oder Konstruktion zu diesem Zwecke gebraucht, als die, welche in den neuen mathematischen Lehrbüchern sich gewöhnlich findet. In der von Euklid angewendeten Figur erscheint ein Quadrat, welches durch die Konstruktion in zwei längliche Rechtecke zerlegt wird. Die Linie, wodurch das Quadrat in zwei ungleiche längliche Rechtecke zerlegt wird, hat eine solche Lage, daß zwei gegenüberliegende Quadratseiten nach dem goldenen Schnitt getheilt sind. Das Verhältniß der Schmalseite zur Langseite in jenen beiden Rechtecken ist verschieden. In einem der beiden Rechtecke, und zwar im größeren, verhält sich die Schmalseite zur Langseite: wie der Minor des goldenen Schnittes zum Major. In dem andern Rechteck aber verhält sich die Schmalseite zur Langseite, wie im goldenen



Schnitt der Minor zum Ganzen. Dieses andere Rechteck hat also eine mehr in die Länge gestreckte Form als das erstere. Wenn wir die Langseite mit  $L$ , die Breitseite mit  $B$ , den Major des goldenen Schnittes mit  $M$ , den Minor mit  $m$  bezeichnen, so können wir jene zwei Rechteckformen ganz kurz durch folgende zwei Formeln charakterisieren:

Formel für Rechteck Nr. 1:  $B = L - m$ .

Formel für Rechteck Nr. 2:  $B = L - M$ .

Bei dem ersten Rechteck müssen wir, um aus der Länge die Breite zu erhalten, den Minor von  $L$  abziehen, beim andern müssen wir den Major abziehen.

Diese beiden Typen von Rechtecken finden sich nun bald mehr bald weniger genau in den Grundrissen ziemlich vieler Tempelbauten sowohl des vorchristlichen Alterthums als auch der christlichen Zeit, und zwar ist bisweilen nur eine jener Rechteckformen, bisweilen aber sind auch beide in dem Grundrisse eines Tempelbaues repräsentirt. Im Grundriß des Domes zu Pisa z. B., welcher bekanntlich sehr ausgeprägte Kreuzesform hat, entspricht jenes Rechteck, welches vom Hauptzugang bis zum Beginn des Transseptes reicht und das Langhaus bildet, im Innern gemessen, der Formel  $B = L - m$ . Wenn wir aber die durch das Transsept hindurchgehende und bis zur Apsis reichende Fortsetzung noch hinzunehmen, so erhalten wir ein Rechteck von der Formel  $B = L - M$ .

Wenn wir nun das Verhalten des Grundrisses des Ulmer Münsters zu jenen Rechtecktypen untersuchen, so zeigt es sich, daß wenigstens die Rechteckform nach der Formel  $B = L - M$  sehr annähernd repräsentirt ist und zwar in der Form und den Dimensionen des Langhauses zwischen dem Chor und der Vorhalle unter dem Thurmbau.

In dem von Stadtpfarrer Pfeleiderer herausgegebenen Büchlein über das Münster ist S. 38 die Länge des Langhauses vom Chor bis zur Quervand der Vorhalle zu 75,30 m, die innere Breite aber zu 48,75 m angegeben. Ein nach diesen Maßverhältnissen konstruirtes Rechteck würde nun allerdings von der Formel  $B = L - m$  um mehr als zwei Meter in der Breitedimension abweichen. Nun ist aber Folgendes zu beachten. Das Langhaus erstreckt sich in den Seitenschiffen etwas weiter gegen Westen, als im Mittelschiff, wenn hier die Thurmpfeilerwand als Grenze angenommen wird, was Pfeleiderer gethan hat. Wenn ich auf dem schönen und großen Plane von Reef in dem Werke von Egler „Mittelalterliche Baudenkmale aus Schwaben etc.“ die Länge des Langhauses mit Rücksicht auf die Seitenschiffe bestimme, so ergeben sich

gerade 75 m. Auch in Betreff der inneren Breite sind zwei verschiedene Bestimmungen möglich; entweder von Mauer zu Mauer oder von einem aus der Mauer etwas hervortretenden Pfeiler zum gegenüberstehenden. Der Maßangabe von Pfeleiderer liegt offenbar die erstere Bestimmung zu Grunde. Bei der zweiten Bestimmung nach dem bezeichneten Plane finde ich bloß eine innere Breite von 47 m. Die so bestimmten Maße nun, nämlich für die Länge des Langhauses, ohne Chor und Vorhalle, 76 m, und für die Breite 47 m geben ein Rechteck, das von der Formel  $B = L - m$  bloß etwa um einen Zoll (genauer 32 mm) abweicht. Dieser nämlichen Rechteckform muß, wenn die Planzeichnung des Chores und Chorgestühles in dem mir vorliegenden Plan einigermaßen genau ist, auch der durch die Chorstuhlreihe begrenzte Raum entsprechen. Die Längenausdehnung der vorderen Chorstuhlreihe beträgt in dem bezeichneten Plane 18 m; der Zwischenraum aber etwas über 11 m. Das Chorgestühl bestimmt die Länge, der Zwischenraum die Breite des fraglichen Rechteckes. Aus der Formel  $B = L - m$  ergibt sich eine Breite von 11,1 m.

Wenn wir nun jene Maße, die wir vorher für die innere Länge und Breite des Langhauses (ohne Chor und Vorhalle) erhalten haben, nämlich 76 m und 47 m, welche sehr nahe wie Major und Minor des goldenen Schnittes sich verhalten, abbiren, so ist die Summe 123 m. Diese Summe nun stimmt bis auf eine Differenz von 0,55 mit dem Maße überein, welches Pfeleiderer für die innere Gesamtlänge des Baues angegeben hat, denn seine Angabe lautet auf 123,55 m. Daraus folgt, daß die Chorlänge und die Tiefe der Thurmhalle zusammen zu der zwischen beiden liegenden Ausdehnung des Langhauses ziemlich annähernd wie der Minor zum Major des goldenen Schnittes sich verhalten.

Auch die andere jener zwei Rechteckformen, wofür oben die Formel  $B = L - M$  aufgestellt worden, ist im Münster zu Ulm verwendet, aber nicht im Grundriß des Baues, sondern im Chorgestühle. Oberhalb eines jeden Chorstuhles befindet sich ein durch zwei vertikale Rundstäbe eingefasstes und in zwei übereinander liegende Partien getheiltes, rechteckig begrenztes Feld. Die untere Partie ist leer, die obere enthält, mit wenigen Ausnahmen, eine aus Holz geschnitzte Figur. Die Rundstäbe, welche diese Felder auf beiden Seiten einrahmen, endigen oben mit einem zierlichen Kapitäl und je zwei solche Kapitäle sind durch einen horizontalen Stab verbunden. Die Höhe eines solchen Feldes

mißt 1,82 m. Die Breite von der Mitte eines begrenzenden Rundstabes zur Mitte des nächsten ist im Mittel 0,696. Diese Breite stimmt mit der Formel  $B = L - M$  bis auf eine Differenz von 2 mm überein, denn die nach dieser Formel berechnete Breite ist 0,694.

Aber auch im vertikalen Aufbau des Chorgestühles spielt der goldene Schnitt eine bedeutsame Rolle.

Die Höhe des ganzen vertikalen Aufbaues ist ein wenig verschieden, je nachdem man entweder die Spitzen der kleinen Kreuzblumen über den Baldachinen oder die Spitzen der kleinen Fialen zwischen je zwei Baldachinen und Kreuzblumen als Höhepunkte nimmt. Im letztern Falle beträgt die ganze Höhe 4,75 m.

In dem vertikalen Aufbau des Chorgestühles und seiner Gliederung treten zunächst drei Hauptpartien, welche durch ihren Zweck und Schmuck sich unterscheiden, hervor. Die unterste Partie ist das Chorgestühl im engeren Sinn, welches dem praktischen Zwecke, einen bequemen Sitz- und Stehplatz zu bieten, dient. Diese Partie gliedert sich aber noch in zwei Abtheilungen, wovon die eine unter, die andere ober dem Sitzbrette ist. Die nächstfolgende Partie ist ebenfalls zweigliedrig, sie besteht aus jenen zwei übereinander liegenden rechteckigen Felbern, wovon schon die Rede war. Diese Partie ist vorzugsweise zur Aufnahme plastischen Schmuckes bestimmt. Die dritte und oberste Partie ist ebenfalls zweigliedrig und besteht aus gothisch-architektonischen Schmuckformen, Baldachinen, Spitzgiebeln, Fialen und Kreuzblumen. Die Zweitheilung dieser Partie ist durch eine Art horizontallaufendes Gesims, über welches die Fialen und Kreuzblumen sich erheben, hergestellt.

Wir haben also drei Hauptabtheilungen, wovon jede wieder in zwei Unterglieder sich zerlegt.

Die Maßverhältnisse dieser vertikalen Gliederung zeigen nun bei genauerer Untersuchung wieder eine auffallende Annäherung an die Verhältnisse des goldenen Schnittes. Die ganze Höhe bis zur Spitze der Fialen beträgt, wie schon bemerkt, 4,75 m. Bei der Theilung nach dem goldenen Schnitt treffen auf den Major 2,93 m, und soviel beträgt derjenige Theil des Chorgestühles, der vom Boden bis zu den Ansatzpunkten der Baldachine, Spitzbögen und Fialen reicht. Die Höhe der letzteren entspricht dem Minor. Die untere Partie ist nochmal sehr annähernd im selben Verhältnisse gegliedert, indem die Höhe der Chorstühle im engeren Sinne, so weit sie zum Sitzen und Stehen dienen, zur

Höhe der zwei darüber befindlichen Rechteckfelder wieder wie Minor zu Major sich verhält. Zum Abschluß des über das Chorgestühl Gesagten sei noch bemerkt, daß von jenen drei Spitztürmen, welche den Chorstuhl hinter dem Kreuzaltar krönen, der mittlere, in welchem die Gestalt des Heilands steht, zu den zwar seitwärts stehenden niedrigeren wieder ziemlich genau wie Major zu Minor sich verhält, denn das mittlere Thürmchen hat 14 Fuß 7 Zoll (württ.), jedes der kleinen aber 9 Fuß Höhe.

Da jetzt der Hauptthurm ausgebaut und das höchste von allen aus Stein aufgeführten Bauwerken der Erde ist, dürfte es von einigem Interesse sein, die Maßverhältnisse dieses Baues noch in Betracht zu ziehen.

Es ist jetzt ziemlich allgemein bekannt, daß bei dem Ausbau des Münsterturmes zu Ulm der alte Plan von Matthäus Böblingen in Bezug auf die Höhenverhältnisse des Achteckes und der Pyramide nicht beibehalten wurde, denn nach Böblingers Plan hätte das Oktogon eine Höhe von 35 m und die Pyramide eine Höhe von 50, der ganze Thurm aber eine Höhe von 155 m erhalten. Im gegenwärtig vollendeten Bau hat das schon längst vollendete Viereck 70 m, das Achteck 32, die Pyramide 59, der ganze Thurm also 161 m. Abgesehen von der Veränderung des Planes in Betreff der absoluten Höhe, welche jetzt um 6 m die ursprünglich projektierte Höhe übertrifft, ist es besonders die Abänderung des Höhenverhältnisses des Oktogons und der Pyramide, was eine besondere Beachtung verdient. Der Architekt und Professor Göller erzählt in seinem Buche „Zur Aesthetik der Architektur“, S. 33, in Bezug auf jene Abänderung der Maßverhältnisse am Ulmer Thurm Folgendes: „Man glaubte das Verhältniß zwischen der Höhe der Pyramide und der des achteckigen Thurmgeschosses ändern zu sollen, indem man der Pyramide auf Kosten dieses Geschosses mehr Höhe gab als nach dem Böblingerschen Plan, der gerade in Beziehung auf dieses Verhältniß von den anderwärts zu findenden Maßen der Thürme stark abweicht. Bei einem Versuch deutscher Architekten und Ingenieure in Ulm bildeten sich sofort zwei Parteien, von denen die eine der Aenderung zustimmte oder nichts dagegen einzuwenden hatte, die andere aber entschieden eine Verminderung der ursprünglichen Schönheit und Originalität des Böblingerschen Planes darin zu sehen erklärte und eine Aenderung nicht gerathen fand. An der Spitze beider Parteien standen Autoritäten der Baukunst. Nicht einem der Betheiligten schien es zweifelhaft zu sein,

daß hier wirklich — bei genügender Erkenntniß — die Wahrheit darüber gefunden werden könne, welches das schönste Verhältniß sei.“ Herr Göller, der dieses erzählt, scheint selbst nicht bei jener Beratung über den Ausbau des Ulmer Münsterthurmes als Theilnehmer gewesen zu sein, denn er hat über den Streitpunkt jener zwei Parteien eine ganz andere Ansicht, als nach Göllers Bericht die Theilnehmer an jener Diskussion hatten. Jene meinten nämlich — trotz der Verschiedenheit ihrer Ansichten — daß bei genügender Kenntniß eine objektiv gültige Entscheidung über das schönste Verhältniß gefunden werden könnte. Göller aber ist der Ansicht, daß eine solche objektiv gültige Entscheidung überhaupt unmöglich sei, weil die Schönheit der Maßverhältnisse nach seiner Meinung nicht von objektiven, sondern von psychologischen, also subjektiven Bedingungen, insbesondere von Gedächtnißbildern abhängt. Wir können uns hier auf eine Kritik dieser Ansicht, die uns — offen gesagt — etwas sonderbar vorkommt, nicht näher einlassen, sondern bemerken bloß, daß bei der wirklichen Vollenbung des Ulmer Münsterthurmes die Ansicht jener Partei, welche für Abänderung der Maßverhältnisse des alten Planes stimmte, durchgebrungen ist, und daß in Folge dieser Abänderung das Verhältniß der Pyramide zu dem dieselbe tragenden Unterbau bei dem Ulmer Thurm jenem Verhältniß, welches bei den Kölner Thürmen besteht, mehr angenähert ist, als dies nach dem Plane von Böblinger der Fall war. Bei den Kölner Thürmen verhält sich die Höhe der Pyramide zur Höhe des Unterbaues fast genau wie der Minor des goldenen Schnittes zum Major. Nach dem Plane Böblingers würde das Höhenverhältniß zwischen Pyramide und Unterbau um mehr als 9 m vom goldenen Schnitt abweichen. Bei den gegenwärtig wirklich ausgeführten Verhältnissen beträgt die Abweichung der Pyramide vom Verhältniß des goldenen Schnittes noch 2,5 m, also jedenfalls viel weniger als nach dem ursprünglichen Plane. Uebrigens soll damit keineswegs gesagt oder auch nur angedeutet sein, daß der leitende Architekt dem goldenen Schnitt zu Liebe jene Abänderung getroffen habe. Es sollte hiemit bloß die Thatsache konstatiert werden, daß die Abänderung des Planes zu Gunsten einer Annäherung an jene Proportion ausgefallen ist.

Pfleiderer spricht in dem schon erwähnten Büchlein mit großer Begeisterung von der ebenso kühnen als schönen Konstruktion der Pyramide und der im Innern derselben von acht Verspannungsbögen getragenen Wendeltreppe, die bis zum oberen Kranze hinauf-

führt. Ich bin selbst schon zweimal auf jener Wendeltreppe bis zum oberen Kranz gestiegen, das erstmal zu einer Zeit, als noch Gerüste in jener Höhe angebracht war, und habe den Bau der Pyramide bei diesen Bestigungen von innen und außen betrachtet und bewundert. Ich stimme in diesem Punkte dem Lobe Pfeiderers vollkommen bei und gestehe, daß mir die Pyramide des Ulmer Thurmes besser gefallen als die der Kölner Domthürme, bei welcher letzteren bekanntlich in der Pyramide keine Wendeltreppe angebracht ist.

Uebrigens hat, wenn man den ganzen Münsterbau in Ulm von außen betrachtet, auf die ästhetische Wirkung auch der Umstand einen günstigen Einfluß, daß dem Hauptthurm im Westen die zwei Chorthürme im Osten gegenüberstehen. Dadurch wird eine Art optisches und ästhetisches Gleichgewicht zwischen West und Ost hergestellt, denn die Ostthürme bilden eine Art Gegengewicht gegenüber dem Westturm. Beide Chorthürme zusammen halten dem Westthurm sozusagen das Gleichgewicht. Würden die letztern fehlen, so würde die ästhetische Wirkung des ganzen Baues sehr verlieren.

Auch in dieser Beziehung kann man dem Ulmer Münsterbau bei der äußeren Betrachtung einen relativen Vorzug vor dem Kölner Dom einräumen, weil bei dem letzteren den zwei mächtigen Westthürmen keine Chorthürme als Gegengewicht gegenüber treten. Allerdings kann man etwa die weit hervortretenden Arme des Querbaues und den über der Kreuzung sich erhebenden Dachreiter als solche Theile, die zu den beiden Westthürmen ein optisch-ästhetisches Gegengewicht bilden sollen, ansehen, ob sie aber in so vollkommener Weise dies leisten, wie die Chorthürme des Ulmer Münsters, kann man bezweifeln.

Ich kann jedoch nicht mehr bestimmen, wenn Pfau in einer von Pfeiderer S. 39 angeführten Stelle sagt: „Der Ulmer Münster macht im Innern einen großartigeren und ergreifenderen Eindruck als der Kölner Dom.“ Was die Gesamtwirkung des Innern betrifft, so ziehe ich den Kölner Dom unbedingt dem Ulmer Münster vor und glaube hierin die Mehrzahl derjenigen, welche beide Bauwerke gesehen, auf meiner Seite zu haben.

#### Literatur.

Die heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Aus der Vulgata übersetzt von Dr. Joseph Franz von Alloli. Illustrierte Volksausgabe mit 45 Vollbildern in Farbendruck, über 1000 andern Abbildungen und Karten im

Text und einer Familienchronik. Mit Guttheilung und Approbation des hochw. Herrn Fürsterzbischofs von Breslau. Verlag von Friedr. Pfeilstücker, Berlin. 1891. Heft 1—6. Großquart. Preis: jedes Heft 50 Pf.

Mit Freude geben wir unseren Lesern Kenntniß von diesem neuesten Volksbibelwerk, das große Vorzüge aufweist. Einmal ist das Format stattlich und handlich zugleich, das Papier stark, der Druck groß und deutlich. Der Text ist der im Volk schon eingelebte, von der Kirche approbirte Vulgärlitische und die Anmerkungen sind nicht unter den Text, sondern in kleinerer Schrift am Rande angefügt. Die genaue Uebereinstimmung des Textes mit dem approbirten überwacht ein vom Fürstbischof von Breslau hierzu beauftragter Geistlicher. Das Auszeichnende dieser Ausgabe liegt sodann in den Illustrationen. Jeder Lieferung ist ein Kunstblatt vorangestellt, in recht tüchtiger Ausführung und in ansprechendem Farbenton gehalten; die sechs ersten Blätter sind vorzüglich ausgewählt; die Immaculata von C. Müller, der Segen Jakobs von G. Horst, die Verstoßung der Hagar von A. von der Werff, Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen von P. von Cornelius, Joseph deutet Pharaos Träume von Raffael, Moses am Brunnen von Poussin. Dazu kommen aber noch zahlreiche in den Text gefügte Illustrationen verschiedenster Art: Landschaften, Waffen, Werkzeuge, Münzen, Karten, ägyptische Scenen, Bilder aus dem orientalischen Leben, Abbildungen von Pflanzen, Thieren etc. Es läßt sich nicht leugnen, daß diese Beziehung des Bildes, diese kluge Verwerthung der neuesten geographischen Studien, der neuesten Entdeckungen in Palästina, Aegypten, Assyrien ein sehr guter Gedanke ist. Nicht kräftiger als auf diese Weise und durch solche bildliche Erläuterungen kann die reale Wahrheit, der historische Charakter der Erzählungen der hl. Schrift zum Bewußtsein gebracht werden. Vorsicht und richtiges Maß in der Auswahl der Illustrationen ist freilich zu verlangen, aber man kann nicht sagen, daß in diesen ersten sechs Heften irgend ein Mißgriff vorgekommen wäre; soweit sich daher auf Grund dieser ersten Lieferungen ein Urtheil abgeben läßt, muß dieses ein billigendes und empfehlendes sein, um so mehr als vom Reingewinn des Unternehmens 1500 M. für jede Auflage an den Kirchenbaufonds von St. Pius in Berlin abgeführt werden. Die Gesamtzahl der Hefte soll nicht über fünfzig hinausgehen; die Textillustrationen sollen auf tausend, die Kunstblätter auf fünfundvierzig anwachsen. Beim Schluß des Werkes erhält jeder Abnehmer unentgeltlich das große farbig ausgeführte Kunstblatt: Der Kreuzweg unseres Herrn Jesu Christi, eine Darstellung der 14 Stationen, wie sie in Wirklichkeit aussehen, nach in Jerusalem gemachten photographischen Aufnahmen. —

## Annoncen.

Herdersche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

Sieben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Wilpert, J., Ein Cyclus christologischer Gemälde aus der Katakomba des heiligen Petrus und Marcellinus. Zum erstenmale herausgegeben und erläutert. Mit 9 Tafeln in Lichtdruck. Folio. (VIII u. 58 S. Text.) M. 8.

## Kunst, Kunstgewerbe,

Architektur,  
Kupferstiche, Handzeichnungen,  
Kostüm- u. Waffenkunde.  
Städteansichten,  
Heraldik und Genealogie.  
Grosses Lager von  
Büchern und Kunstwerken  
in allen Sprachen.  
Specialcataloge auf Verlangen  
gratis und franco.

**Karl W. Hiersemann**

Buchhandlung in Leipzig.  
Angebote von Bibliotheken  
und werthvollen Werken  
stets erwünscht.

Verlag v. B. f. Voigt in Weimar.



# Bücher=

## Ornamentik

in Miniaturen, in Initialen,  
Alphabeten u. s. w.

In historischer Darstellung, das  
IX. bis XVII. Jahrhundert  
umfassend.

Herausgegeben von

**A. Hiedling in Aschaffenburg.**

30 Foliotafeln, zum Theil in Farbendruck. Mit erklärendem Texte.

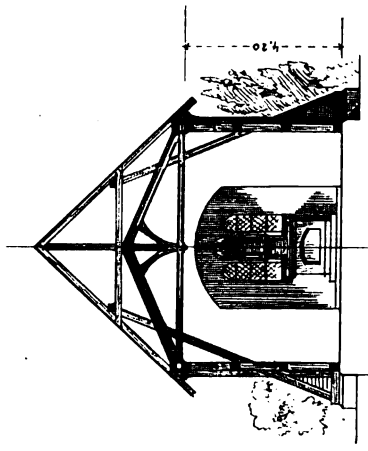
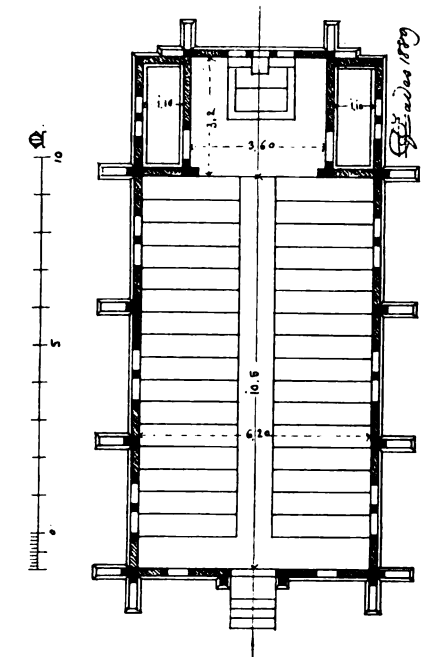
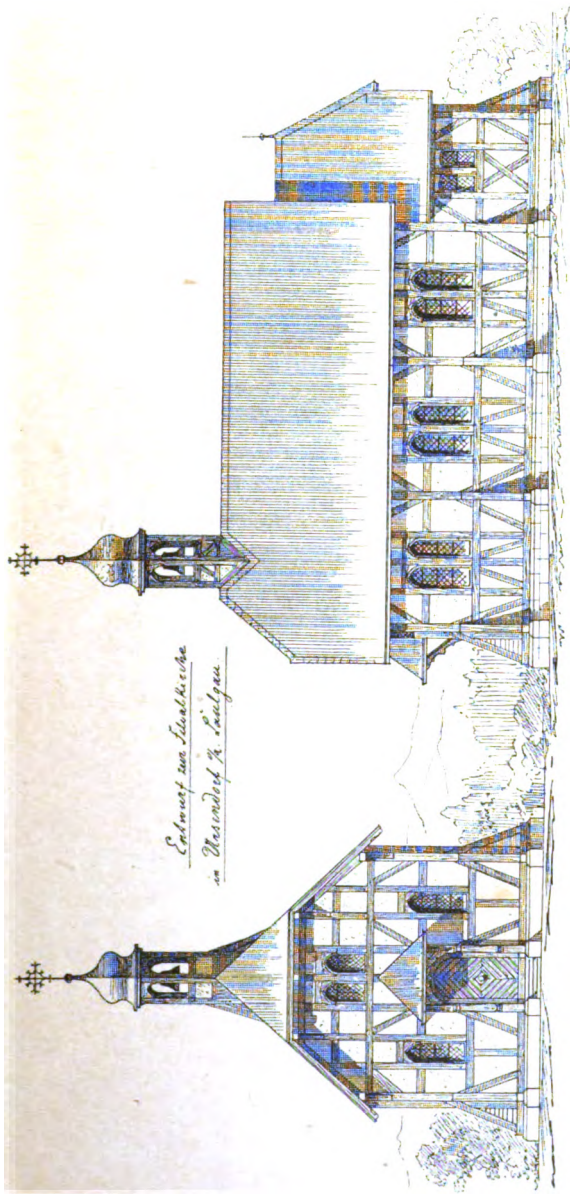
gr. Folio. 12 Mark.

Vorrätzig in allen Buchhandlungen.

# Entwurf

## zur Gilialkirche in Wenddorf

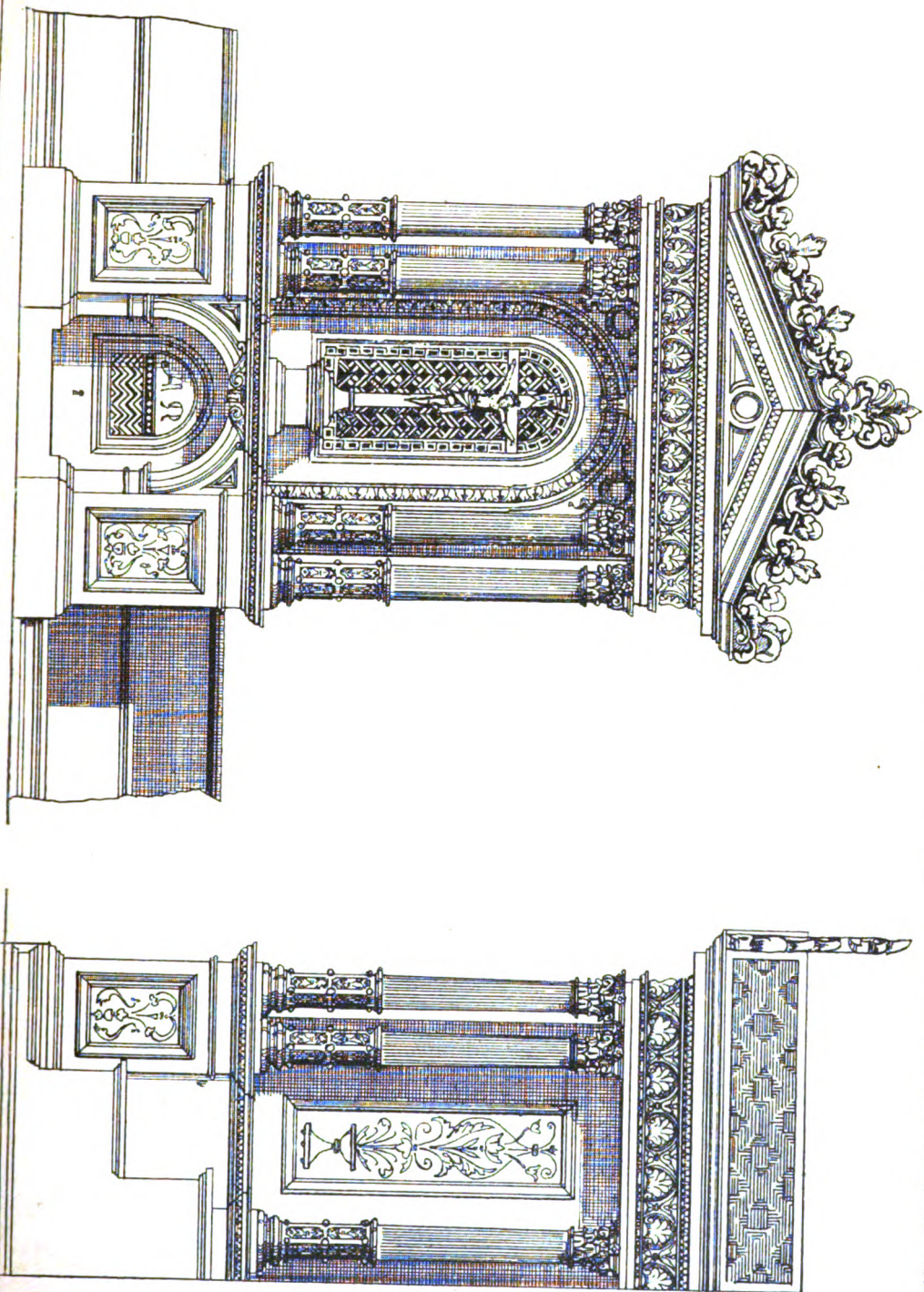
Oberamts Saalgau.



Archiv 1891. Nr. 6.



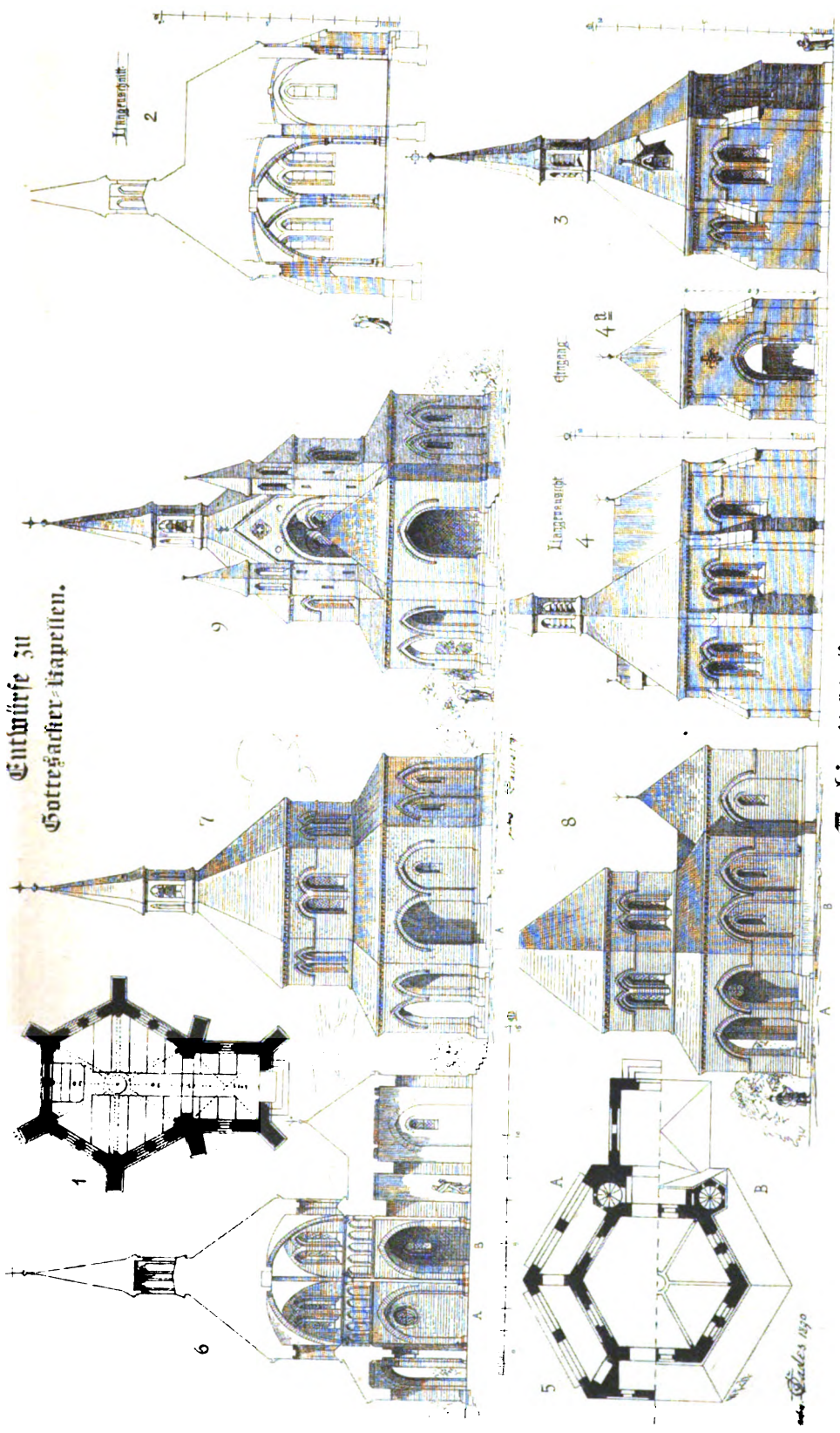
Tabernakel im Renaissancestil. Projekt 1891 Pl. n. 3.







Entwürfe zu  
Gotteshäcker-Kapellen.



Archiv 1891 Nr. 1.



# Kristia

für christliche Familien.  
1891. Nr. 12.

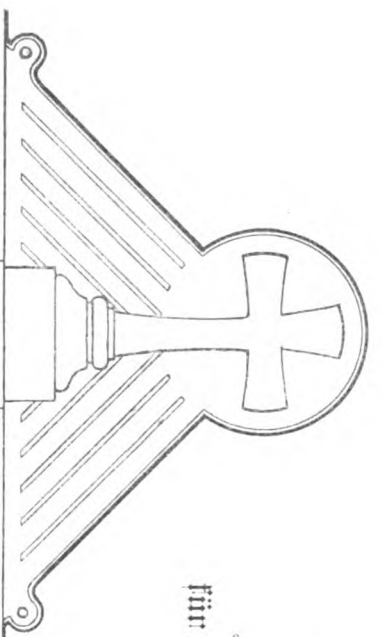


Fig. 1.

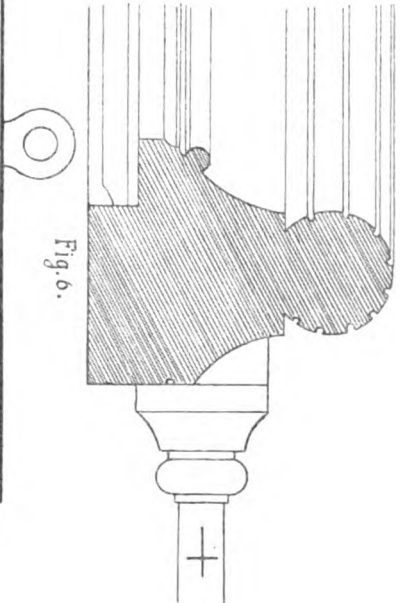


Fig. 6.

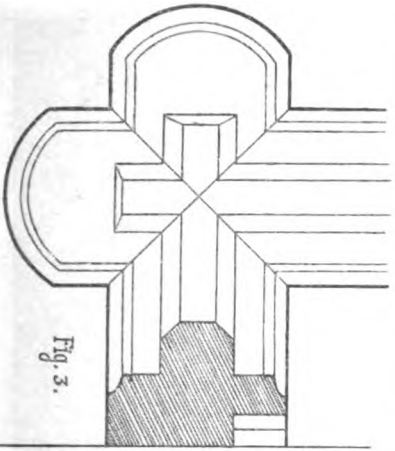


Fig. 3.

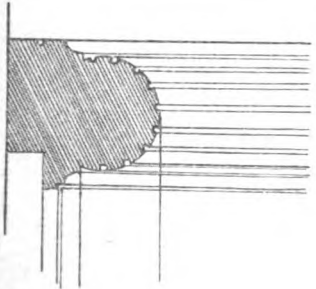


Fig. 4.

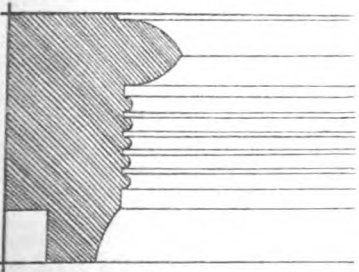


Fig. 5.

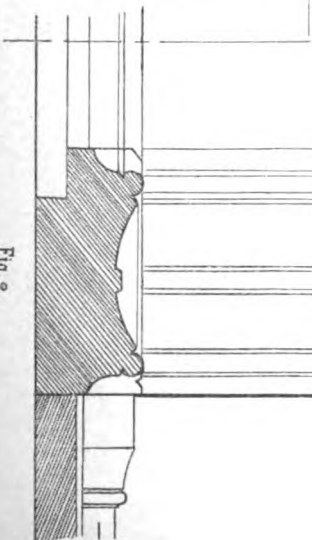
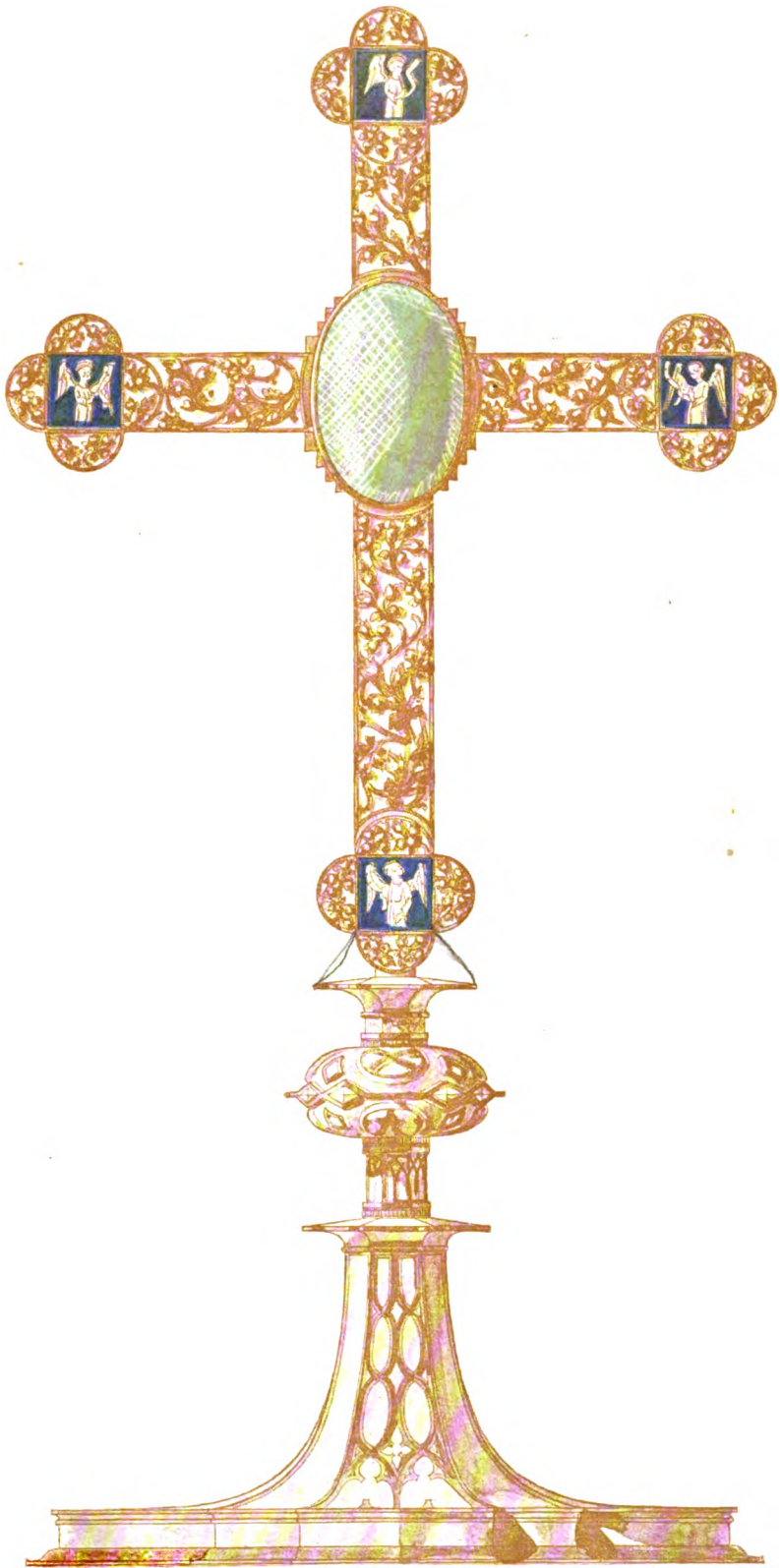


Fig. 2.

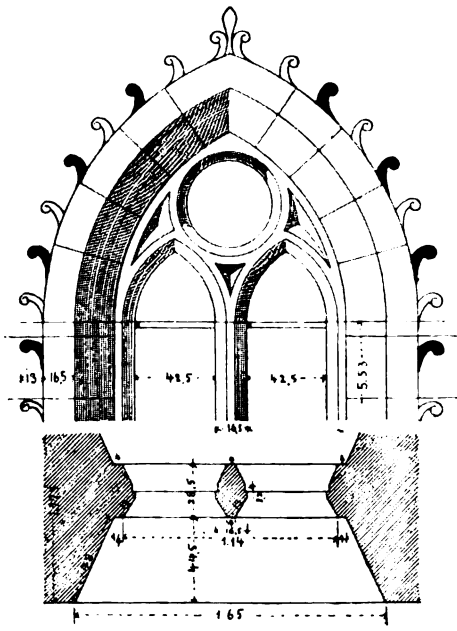




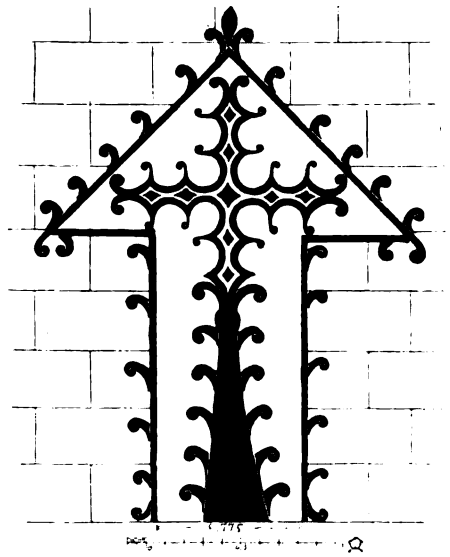
Kreuzpartikel in Kirchheim im Ries.

105  
106

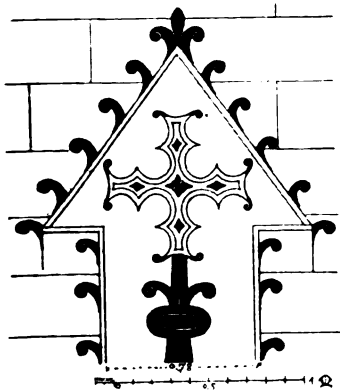
107  
108



Figur 9: Fensterumrahmung.



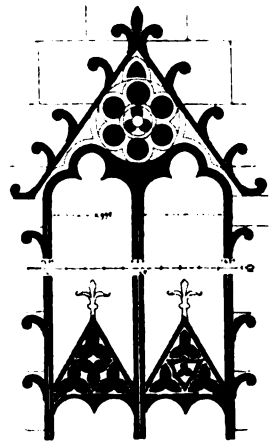
Figur 5: Kreuzmotiv der Westwand.



Figur 3: Kreuzmotiv der Westwand.



Figur 8: Gemalte Rose.



Figur 6: Fenstermotiv.



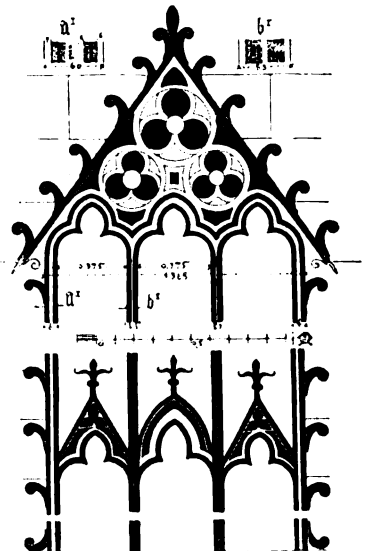
Figur 7: Fenstermotiv.

Archiv 1891.

Nr. 7.

Frühgotische  
Wand- Malereien  
in Pfullingen.

(Aus Paulus „Die Kunst- und Alterthums-  
denkmale im Königreich Württemberg“.)



Figur 4: Fenstermotiv der Westwand.

