

Archiv für christliche Kunst.



Herausgegeben

von

Professor Dr. Steppeler.



X. Jahrgang.

1892.



Stuttgart.

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

Alle Rechte werden vorbehalten.

Inhalts-Verzeichniß der einzelnen Nummern.

	Seite		Seite
Nr. 1. Neue kirchliche Wandgemälde . . .	1	Nr. 6. Ueberblick über die aus Oberschwaben gebürtigen Künstler des 18. Jahrhunderts . . .	49
Einblick in die mittelalterliche Gemäldefammlung des † Domdekan v. Hirscher in Freiburg . . .	4	Der neue Hochaltar der Stadtpfarrkirche zu Freudenstadt und die Restauration dies. Kirche (Schluß) . . .	52
Phantastische, scherz- und boshafte Gebilde mittelalterlicher Kunst (Fortsetzung) . . .	6	Literatur	55
Beziehungen des Martin Schongauer zu Ulm	8	Annoncen	56
Ein polychromes Madonnenbild der Beuroner Maltschule	10	Nr. 7. Das Kloster Kirchheim im Ries und seine Kunstsätze	57
Literatur	10	Ueberblick über die aus Oberschwaben gebürtigen Künstler des 18. Jahrhunderts (Schluß)	61
Annoncen	11	Der Miniaturmaler Simon Kösch im Kloster Wiblingen	63
Nr. 2. Phantastische, scherz- und boshafte Gebilde mittelalterlicher Kunst (Fortsetzung)	13	Literatur	63
Einblick in die mittelalterliche Gemäldefammlung des † Domdekan v. Hirscher in Freiburg (Schluß)	17	Annoncen. Generalversammlung	64
Die neue Bonifatiuskirche in Mainz	18	Nr. 8. Das Kloster Kirchheim im Ries und seine Kunstsätze (Fortsetzung)	65
Beziehungen des Martin Schongauer zu Ulm (Schluß)	19	Die neue kath. Kirche in Ebingen	69
Literatur	20	Literatur	71
Nr. 3. Der Kirchenbau von Schwemmingen	21	Druckfehler. Annoncen	72
Phantastische, scherz- und boshafte Gebilde mittelalterlicher Kunst (Fortsetzung)	24	Nr. 9. Das Kloster Kirchheim im Ries und seine Kunstsätze (Fortsetzung)	73
Inventar des Klosters Offenhausen	26	Generalversammlung des Kunstvereins der Diözese Rottenburg	76
Zeitschriftenchau	26	Inventar einer alten Klosterkirche	78
Literatur	27	Literatur. Annoncen	80
Kaufangebot. Annoncen	28	Nr. 10. Der Stammbaumaltar in der Taufkapelle der Heiligkreuzkirche zu Gmünd	81
Nr. 4. Zwei Wandgemälde in der Heiligkreuzkirche zu Schwäbisch-Gmünd	29	Das Kloster Kirchheim im Ries und seine Kunstsätze (Fortsetzung)	86
Phantastische, scherz- und boshafte Gebilde mittelalterlicher Kunst (Schluß)	34	Kunsthandwerker früherer Zeiten in und aus Schwaben	88
Aus der Kunstwelt der Althosklöster	36	Literatur	91
Donauwörther Heiligenbildchen	39	Annoncen	92
Annoncen	40	Nr. 11. Rede über die christliche Kunst	93
Nr. 5. Der neue Hochaltar der Stadtpfarrkirche zu Freudenstadt und die Restauration dieser Kirche	41	Entwürfe für Missions- und Wegkreuze	98
Keutlinger Bildhauer	44	Literatur	99
Nachtrag zu dem Aufsatz: Beziehungen des M. Schongauer zu Ulm	46	Nr. 12. Das Kloster Kirchheim im Ries und seine Kunstsätze (Schluß)	101
Literatur. Annoncen	48	Der wiederentdeckte Meister des Schussenrieder Chorgestühls	105
		Literatur	107

Alphabetisches Sach- und Namenregister.

- Album religiöser Kunst 28.
 Altar von Freudenstadt 41 ff. 52 ff.
 Athosklöster 36 ff.
 Beich, J. F. 51.
 Berthier, La porte de St. Sabine 99.
 Beuroner Schule 10.
 Biblia pauperum 28.
 Birkler, Obermarchthal 107.
 Brockhaus, Athosklöster 36 ff.
 Bürgerliches Leben, Darstellung desselben in der mittelalterlichen Kunst 15 ff.
 Chorgefühl in Schussenried 105.
 Dämonisches, Darstellung desselben 8 ff.
 Dante und Giotto 91.
 Dinglinger, J. M. 49.
 Ebingen, neue Kirche 69.
 Eichstädt, Dom 71.
 Eperlin, J. 51.
 Feldegg, Kirchendekorationen 20. 100.
 Freudenstadt, Hochaltar 41 ff. 52 ff.
 Generalversammlung 1892 76 ff.
 Giotto und Dante 91.
 Gmünd, Wandgemälde 29.
 Stammbaumaltar 81.
 Heiligenbilder, Donauwörther 39.
 Herb, Dom von Eichstädt 71.
 Hirscher'sche Gemäldesammlung 4 ff.
 Hullen, Trier'sche Schatzkammer 48.
 Janitschek, Dante und Giotto 91.
 Inventar von Offenhausen 26.
 der Klosterkirche von Weilerstadt 78.
 Jungfrauen, gottgeweihte, in den ersten Jahrhunderten 72.
 Kirchenbauten in Schwenningen 21 ff., in Ebingen 69.
 Kirchendekorationen, moderne 20. 100.
 Kirchheim, Kloster Nr. 7—12.
 Klosteranlage, abendländische 108.
 Kuhn, allgemeine Kunstgeschichte 55.
 Kumerana 86. 101.
 Kunst, Rede über die christliche 93.
 Kunsthandwerker, schwäbische 88.
 Kunstverein, Generalversammlung 76 ff.
 Locher, Kunstmaler 2 ff.
 Machein, A. 106.
 Madonnenbild, Beuroner 10.
 Mainz, Bonifatiuskirche 18.
 Maulpertsch, A. J. 51.
 Missionskreuze 98.
 Mittelalterliche Kunst, phantastische zc. Gebilde derselben Nr. 1 ff.
 Mode, in der mittelalterlichen Kunst 34 ff.
 Obermarchthal, Klosterkirche 107.
 Oberschwäbische Künstler 49 ff. 61 ff.
 Offenhausen, Klosterinventar 26.
 Phantastische zc. Gebilde der mittelalterlichen Kunst Nr. 1 ff.
 Pudor, Die Kunst im Licht der Kunst 10.
 Restauration der Stadtpfarrkirche in Freudenstadt 41 ff.
 Reihel, Alfred 80.
 Reutlinger Bildhauer 44 ff.
 Rüdinger, J. F. 50.
 Rom, Pforte von St. Sabina 99.
 Rösch 63.
 Sammlung Hirscher 4 ff.
 Schlösser, abendländische Klosteranlage 108.
 Schongauer, Beziehungen zu Ulm 8 ff. 19 ff. 46 ff.
 Schussenried, Chorgefühl 105.
 Schwenningen, Kirchenbau 21.
 Seib, Darstellungen aus dem Leben Jesu 11.
 Stafflangen, Wandgemälde 1 ff.
 Stammbaumaltar in Gmünd 81.
 Striegel, Maler 4 ff.
 Tapp, Bastian, Maler 69.
 Thiermaske in mittelalterlicher Kunst 6 ff.
 Totenlaterne in Kirchheim 99.
 Trierer Schatzkammer 48.
 Ulm und Schongauer 8 ff. 19 ff. 46 ff.
 Valentin, A. Reihel 80.
 Waal, Kleid des Herrn 63.
 Wandgemälde, neue 1 ff., in Gmünd 29, in Kirchheim 73 ff.
 Wandkalender 92.
 Wegkreuze 98.
 Weilerstadt, Klosterkirche 78.
 Wildensteiner Meister 17.
 Wilpert, Cyklus historischer Gemälde 27.
 Gottgeweihte Jungfrauen 72.
 Zeitschriftenschau 26.

Kunst-Beilagen.

- Nr. 1. Wandgemälde in der Pfarrkirche zu Stafflangen.
 Nr. 3. Stadtpfarrkirche zu Schwenningen.
 Nr. 5. Hochaltar in der Stadtpfarrkirche zu Freudenstadt.
 Nr. 8. Neue katholische Stadtpfarrkirche zu Ebingen.
 Nr. 9. Wandmalereien im Kloster Kirchheim im Ries.
 Nr. 11. Entwürfe für Missions- und Wegkreuze.

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. 1.

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

1892.

Neue kirchliche Wandgemälde.

Nicht ohne Bangen wird man in der Regel den Auftrag übernehmen, ein sachmännisches Gutachten abzugeben über eine vollendete Kirchenrestauration, auf welche man selbst einen maßgebenden Einfluß nicht auszuüben vermochte. Gar zu leicht kommt hier die Pflicht, die Wahrheit zu sagen, in schlimme Kollision mit der schonenden Rücksicht auf die theilhaftigen Künstler, auf Pfarrer und Gemeinde, welche Opfer gebracht haben. Als Schreiber dieser Zeilen im August d. J. nach Stafflangen bei Wiberach berufen wurde, um die in der dortigen Kirche ausgeführten Wandmalereien zu begutachten, verwandelte sich jene Bangigkeit schon beim ersten Ueberblick über das Geschehene in aufrichtige Freude. An dieser Freude möchte ich auch andere theilnehmen lassen, indem ich in Beschreibung und Beilage die malerische Ausstattung der genannten Kirche vorführe.

In Stafflangen befand sich ein Sommeritz des Prälaten von Schussenried, jetzt Pfarrhaus. Von eben diesem Kloster wurde auch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts die Kirche gebaut, die mit ihrem stattlichen Thurm zwischen Chor und Schiff von einer kleinen Anhöhe aus das Dorf beherrscht. Sie ist architektonisch nicht von Bedeutung, ganz nach dem damals üblichen Schema angelegt, ohne ausschweifende Formen und ohne Stuckaturverzierung im Innern. Das Schiff ist nur wenig breiter als der Chor, weswegen die Nebenaltäre an den Chorbogenpfeilern nicht genügend Platz fanden, sondern schief gestellt werden mußten. Ueber der dem Chor vorgebauten Sakristei befindet sich ein Oratorium, das rechts und links vom Hochaltar durch zwei Fenster sich in den Chor öffnet. Die Verhältnisse im Innern sind gut, die Beleuchtung reich. Während

man im Allgemeinen bei Kirchen dieses Stiles widerrathen muß, große Summen auf Plafondbilder zu verwenden, weil sie wegen der Schwierigkeit der Besichtigung für Erbauung des Volkes nur wenig zu leisten vermögen, konnte man in dieser Kirche sich mit figürlicher Ausstattung des ebenen Schiff- und Chorplafonds einverstanden erklären, denn beide sind weder so niedrig, daß Gruppenbilder drückend wirken würden, noch so hoch, daß sie dem Aug nicht mehr leicht erreichbar wären; überdies bieten die Wände keine geeigneten Flächen für Kompositionen dar.

Dem Maler stellte sich somit die Aufgabe, einmal die Wände von Schiff und Chor mit einfacher Dekorationsmalerei zu bedenken, sodann in die schon gegebenen, mit starken Stuckrahmen umzogenen Felder des Plafonds geeignete Gruppenbilder hinein zu komponiren. Die Ausstattung der Wände ist einfach; leichte, wenig gegen einander abgestufte Töne, meist grau und gelblich; die Fensterlaibungen sind mit gelblichen Feldern auf einem grauen Grundton ausgelegt und auf der Wandfläche mit plastisch gemalten Popsumrahmungen, unten mit konsolenartigem Ornament versehen. Diese Umfassung wäre wohl besser weggeblieben, weil immerhin auf Täuschung berechnet, und weil schließlich doch unfähig, die Täuschung bis zur Illusion zu steigern. Zwischen den Fenstern sind Felder ausgespart, die dann mit Delgemälden oder Skulpturen besetzt wurden; daß diese Felder aber unten nicht in der Linie der Fensterbänke abschließen, fällt auf. Die untern Wandpartieen, fast bis zur Fensterhöhe, hätten wir entschieden dunkler gehalten gewünscht; auch die Farbenausstattung bedarf eines starken Sockels, der das Ganze trägt und das Gewoge der Farben zur Ruhe kommen läßt. Ueberhaupt hätten

wir unbedenklich zu stärkeren Tönen gegriffen, aber es scheint, der Maler hatte hier zum Theil mit jenen viel verbreiteten Vorurtheilen zu kämpfen, welche darauf schwören, daß jede entschiedene Farbe die Kirche verdunkle und daß namentlich Kirchen des Spätstils eigentlich bloß Weiß oder ganz Hell vertragen können. Die Hohlkehle, welche Längswände und Plafond scheidet, ist etwas dunkler gehalten und mit einem Ornament versehen; letzteres wäre besser ausgefallen, weil in dieser Höhe doch nicht mehr sichtbar und der Ton hätte noch kräftiger gewählt werden dürfen. In den Zwickeln des Plafonds wiederholt sich in etwas langweiliger Weise dasselbe Ornament; ein Motiv desselben ist zudem zu beanstanden, weil es die Linie strenger Decenz fast überschreitet. Der Teppich in den untern Chorstücken ist ebenfalls zu hell; wird er, was wohl an dieser exponirten Stelle bald der Fall ist, schadhast, so rathen wir dessen Ersetzung durch einen einfachen kraftvollen Ton.

Von den Plafondgemälden sind drei auf der Beilage abgebildet, so gut es mittelst Zint-Clichés möglich war. Die feine Detailausführung, vor allem die ganz exquisite Farbenstimmung konnte nicht wiedergegeben werden; immerhin erlaubt das Cliché ein Urtheil über Bau und Werth der Kompositionen. Ueber der Orgel ist eine hl. Cäcilia angemalt, dann folgt die Darstellung: Jesus der Kinderfreund. Bei allem Figurenreichtum ist sie durchaus einheitlich, bei allem künstlerischen Detail streng auf einen Gedanken konzentriert, bei aller Weichheit des Stiles und Gefühls nicht sentimental, sondern ächt religiös; vielleicht dürfte Haltung und Haupt des Heilands noch etwas mehr Höhe und Würde haben.

Das große Mittelfeld des Schiffplafonds füllt die Anbetung des heiligsten Sakramentes. Der erste Blick auf diese Komposition zeigt, welchem Meisterwerk die Grundidee entnommen ist und daß auch im Aufbau Raphaels unsterbliche Disputa benützt wurde. Der Meister aber zeigt sich in der geistvoll freien Weise, in welcher die Vorlage benützt wird. Von der unteren gewandt und geordnet gruppirten Schaar, deren Augen alle auf den Einen geheimnißvollen Punkt hin gebannt sind, deren Gesichter Glaube, Liebe, Dank, An-

betung in allen Modulationen und Stärkegraden ausdrücken, hebt sich unvergleichlich schön ab die obere himmlische Scene, deren Gestalten im Dufte der Glorie verwehen. In der That ein Bild, das ein Overbeck nicht hätte besser malen können.

Es folgt als letztes Bild gegen den Chorbogen hin die Anbetung der hl. drei Könige. Die Hirten sind noch anwesend gedacht; Haltung und nackte Schulter des knieenden ist gesucht und verunstaltet. Die hl. Mutter verbindet Hoheit mit zarter Bescheidenheit; besonders gut ist die würdevolle Gestalt des hl. Joseph, die sinnende Aufmerksamkeit, mit der er dem Vorgang folgt. Das weiß bekleidete hl. Kind sollte aber aufrecht sitzen; die Entgegennahme der Huldbigung und die Aktion des Segnens verträgt sich nicht wohl mit der liegenden Stellung. Ohne Gesuchtheit und Künstelei und ohne dem religiösen Gehalt den geringsten Abbruch zu thun, ist es hier dem Maler gelungen, eine Komposition, die schon so oft und von so großen Meistern in Angriff genommen worden, doch wieder selbständig und originell zu gestalten, und gerade über dieses Bild hat er einen besonderen Zauber der Farbe gelegt.

Im Chor befindet sich ein großes Plafondgemälde: die Himmelfahrt Jesu. Zwei Engel geleiten ihn; auf seinem Antlitz spielt ein leichter Zug der Wehmuth, der etwas auffällt. Die untere Gruppe der zwölf Apostel mit Maria ist mit Recht nicht in die Kreisform gebannt, aber wohl geordnet; die Aktionen sind sehr mannigfaltig, dürften aber zum Theil entschiedener, weniger gezirt sein.

Der Meister dieser Bilder, den wir nicht zu empfehlen brauchen, den seine Leistungen empfehlen, ist Joh. Bapt. Kocher, geb. 1858 in Eberhardzell. Der Weg zur Kunst war ihm nicht leicht gemacht. Er führte ihn aus der Zeichenschule in Biberach zunächst in die Lehre eines Faßmalers, da die Mittel höherer Ausbildung versiegt waren, dann in die tüchtige Schule des Professors Schwarz in Kottenburg, von hier an die Akademie in München. Wieder wurde aus demselben Grund eine Unterbrechung der Studien nothwendig, bis durch Malen von Stationen und andere kleine Aufträge neue Mittel gewonnen worden waren. An die Akademie zurück-

gekehrt, erhielt Vocher glücklicher Weise ein eigenes Atelier in der Schule des Professors Andreas Müller, unter dessen Leitung er sich nun ganz der kirchlichen Kunst zuwandte. Erfreulicher Weise fehlte es dem aufstrebenden Künstler nicht an Aufträgen. Seine ersten Kirchenmalereien waren Bilder in dem Filialkirchlein in Nitzegg bei Biberach, dann zwei Plafondbilder in der Kirche zu Mettenberg, ausgeführt 1883—84, drei Bilder in der Kirche zu Neppingen und eine Himmelfahrt Mariä für den Kreuzberg zu Ummendorf 1885. Im Jahr 1886 überließ ihm sein Lehrer, Professor Müller, die Ausführung eines großen Deckengemäldes für die St. Markirche in Augsburg, für welches der Lehrer die Skizze entworfen hatte; es ist 63 Quadratmeter groß und stellt dar den Heiland als Tröster und Helfer der Kranken und Elenden, ein ergreifender bildlicher Kommentar zu dem Wort: „Kommet alle zu mir, die ihr mühselig und beladen seid, ich will euch erquicken.“ Die große Komposition wurde in der kurzen Zeit von drei Monaten mit keimischen Mineralfarben gemalt. Im Jahr 1887 wurden in der Kirche von Haunstetten bei Augsburg die Anbetung der hl. drei Könige und eine hl. Cäcilia mit Engeln neu gemalt, alte Gemälde restaurirt. 1888 war Vocher mit Historienmaler Glögle mit der Ausstattung der Heiliggeistkirche in München beschäftigt; im Lauf des Sommers und im Jahr 1889 kamen in der Kirche in Zeugen bei Buchloe eine Himmelfahrt Christi und ein großes Skapulierbild zur Ausführung, 1890 und 1891 die Gemälde in Stafflangen. Eine Himmelfahrt Mariens ist unter den Bildern der modernen Galerie von der Photographischen Union in München vervielfältigt worden; sie trägt die Nummer 2032 und entspricht durchaus allen Anforderungen an ein religiöses Bild.

Ein schöner, zu frohen Hoffnungen berechtigender Höhengang ist in dem bisherigen Schaffen des Meisters zu verfolgen. Sowohl die Technik der keimischen Mineralmalerei als die der Enkaustik oder Delwachsfarbenmalerei (in ihr sind auch die Stafflanger Bilder gemalt) handhabt er mit voller Sicherheit; die Zeichnung ist gewandt und durchaus korrekt, eine ent-

schiedene Begabung für klaren, künstlerischen Bau der Kompositionen nicht zu verkennen; die Formengebung ist weich und frei, der Stil ganz der Overbeck'sche, die Haltung, wenn man will, etwas modern, aber Formen, Stil und Haltung kommen nirgends in Spannung mit den religiösen Ideen und Zwecken. Für romanische und gothische Kirchen und für eigentliche Altarbilder müßte allerdings eine noch strengere stilistische Art verlangt werden. Der Meister hat sichtlich die moderne Kunst auf sich wirken lassen, besonders auch ihre koloristischen Erfolge, aber er hat vom Unkirchlichen und Unreinen derselben Seele und Pinsel rein bewahrt.

Dazu ist er freudig zu beglückwünschen. Möge er unverdrossen nach weiterer vervollkommnung streben, namentlich in der Schule der Alten, und mögen ihm weitere kirchliche Aufträge wie zum Lohn so zum Sporn werden. Wir begrüßen in ihm und den gesinnungsverwandten jungen Meistern den so sehr ersehnten und willkommenen Nachwuchs, der die Lücken eines Jührich, Steinle, Klein u. A. nach und nach ausfüllen wird.

Das Gutachten des Referenten über die Arbeiten in Stafflangen hatte folgenden Wortlaut:

„Auf Ersuchen des Pfarramts und Stiftungsrathes von Stafflangen habe ich am 11. August die von Herrn Kunstmaler Vocher in München gefertigte malerische Ausstattung der dortigen Pfarrkirche in Augenschein genommen. Nach eingehender und genauester Prüfung muß ich beurkunden, daß ich das ganze Werk der Bemalung mit großem künstlerischem Geschick und mit technischer Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit ausgeführt gefunden habe. Was vor allem die Figurenbilder anlangt, so nehme ich keinen Anstand zu erklären, daß dieselben meine Erwartungen weit übertroffen haben und zum Besten gehören, was kirchliche Wandmalerei in den letzten Jahren geschaffen hat. Die großen Plafondgemälde sind im vollen Sinn Meisterwerke der religiösen Kunst und Andachtsbilder. Die Auffassung ist glaubensvoll und den dargestellten Mysterien angemessen, die Anordnung und Gruppierung der Scenen lebendig und gewandt, der Stil bei erlaubtem und gesundem Realismus

ideal, dem von Overbeck und seiner Schule verwandt, frei von den ungesunden Tendenzen der modernen Kunst, die Farbengebung von ruhiger und doch kräftiger Wirkung, durchaus harmonisch, Zeichnung und Ausführung fehlerlos, pünktlich und delikat. Die (mit Ausnahme von vier kleinen Evangelistenbildern im Chor) rein ornamentale Bemalung der Wände des Schiffes und Chors und der Zwickelfelder zwischen den Plafondgemälden ist im Ganzen befriedigend. Man würde einige kräftigere Töne wünschen, besonders an den unteren Wandflächen; auch ist ein Ornamentmotiv im Plafond nicht zu billigen aus Gründen der Decenz, und sollte dasselbe, wenn immer möglich, noch etwas geändert werden. Zum Schluß muß bezeugt werden, daß Herr Kocher seinen Auftrag mit Meisterschaft ausgeführt hat, und daß auch der ausbedungene Gesamtpreis von 7600 Mark in Anbetracht der Größe der Räume, des Umfangs und Figurenreichtums der Kompositionen ein mäßiger zu nennen ist."

Einblick in die mittelalterliche Gemäldesammlung des † Domdekans v. Hirscher in Freiburg.

Vonarrer Dr. Probst in Essendorf.

Die „Sammlung Hirscher“ hat bei Kennern und Freunden mittelalterlicher Kunst einen guten Klang; aber eigenhändige Aufzeichnungen des ehemaligen Besitzers über den Inhalt derselben und über die Herkunft der einzelnen Gemälde und Skulpturen fehlen, oder sind wenigstens nicht bekannt gemacht worden. Nach seinem Tode (1865) ging dieselbe an verschiedene Museen über (Berlin, Karlsruhe, Stuttgart). Nur soviel ist bekannt, daß der größte Theil derselben in Oberschwaben gesammelt wurde. Hirscher war wohl der erste Sammler¹⁾, der in

¹⁾ Ziemlich gleichzeitig mit ihm sammelte Frhr. v. Laßberg in Meersburg, dessen Sammlung 1857 der Galerie zu Donaueschingen einverleibt wurde; auch Abel in Stuttgart dehnte seine Sammelthätigkeit theilweise auf Oberschwaben aus. Erst später entstand die Sammlung Paßler in Ulm, jetzt in der Alterthumsammlung in Stuttgart. Eine ansehnliche Anzahl Gemälde aus dieser Gegend fand auch in der fürstlich Sigmaringenschen Sammlung

dieser Provinz den mittelalterlichen Kunstwerken nachhaltig seine Aufmerksamkeit zuwandte; bemerkt ja schon Kirchenrath Dursch (Veröffentl. des Ulmer Vereins 1849 S. 26), daß er seit den zwölf Jahren seiner Sammelthätigkeit wenig Gelegenheit gehabt habe, Gemälde zu sammeln, weil dieselben schon zuvor von anderen erworben worden seien und daß er sich deshalb mehr auf die Sammlung der Skulpturen angewiesen gesehen habe. Selbstverständlich war deshalb die Thätigkeit des Herrn v. Hirscher am meisten mit Erfolg gekrönt, und seine Sammlung wäre, wenn sie noch beisammen wäre, weitans die wichtigste für die Kunstgeschichte von Oberschwaben.

Wir sind jedoch weit entfernt, das Schicksal der Zerstreung dieser Sammlung als ein ungünstiges zu beklagen; wir dürfen nicht verkennen, daß es vielleicht nothwendig war, die Bestandtheile dieser Sammlung an verschiedenen Orten den scharfen, vergleichenden und spürenden Blicken der Kunstforscher darzubieten. Hiedurch erst gewannen dieselben eine Beleuchtung, welche ihnen in provinzieller Abgeschlossenheit wohl nie hätte zu Theil werden können. Die Resultate dieser vielseitigen Bemühungen sind auch unleugbar jetzt schon recht erfreulich. Zuerst wurde von Professor Woltmann die Hand eines Meisters heraus erkannt, den er provisorisch als „den Meister der Sammlung Hirscher“ bezeichnete. Nachher gelang es Vobe in Berlin, den ganzen und wirklichen Namen desselben zu entdecken (cf. Janitschek: Gesch. der deutschen Malerei S. 442 und Woltmann-Wörmann: Gesch. der Malerei Band II S. 454). Dieser Meister ist: Bernhard Striegel von Memmingen 1460—1528. Ein anderer Meister, zu dem die Sammlung Hirscher ebenfalls namhafte Beiträge geliefert hat, wird gegenwärtig noch mit Eifer gesucht. Längere Zeit glaubte man diese interessanten Gemälde dem Bartel Beham in Nürnberg zuschreiben zu dürfen; in neuester Zeit ist man aber davon wieder ganz abgekommen und wurde dem noch

ihre Untertunft. Bildhauer Entrefz in München brachte ein großes Material in Handel, aber, soviel bekannt, vorherrschend Skulpturen.

unbekannten Maler (nach dem Vorschlag von Kraus in Freiburg) der provisorische Name „Wildensteiner Meister“ beigelegt. Die Aussicht ist nicht ausgeschlossen, daß auch über ihn der Schleier sich noch mehr lüften werde; vorerst ist durch die provisorische Bezeichnung nur der Umstand ausgesprochen, daß die wichtigsten Gemälde desselben sich in der Kapelle des Schlosses Wildenstein (jetzt in der Donaueschinger Galerie) ursprünglich befunden haben.

Ueber die noch vorhandenen, in verschiedenen öffentlichen Sammlungen Deutschlands befindlichen Werke dieser beiden Meister giebt nun Professor Woltmann in Karlsruhe einen erwünschten Ueberblick¹⁾; erwünscht besonders auch nach der Seite hin, daß hier die Lokalsammlungen ausdrücklich benannt sind, aus denen die betreffenden Gemälde ursprünglich herühren. Dadurch wird, wenigstens was diese beiden Meister anbelangt, ein Einblick in den Gehalt der ehemaligen Hirscher'schen Sammlung gegeben, der sonst für Fernerstehende nicht wohl zu erreichen wäre. Wenn man bedenkt, wie äußerst mangelhaft die Vorstellungen über die genannte Sammlung selbst in solchen Kreisen sind und sein müssen, die sich um mittelalterliche Kunst speziell interessieren, so mag es gerechtfertigt sein, dem Leserkreise des „Archivs für christliche Kunst“ von dem Woltmann'schen Verzeichnisse, so weit sich dasselbe auf die Hirscher'sche Sammlung bezieht, Mittheilungen zu machen. Wir werden nur noch einige andere Notizen hinzuzufügen haben, die anderwärts erhoben werden konnten.

Professor Woltmann schreibt in seinem Katalog der Donaueschinger Sammlung S. 10: Die Liste der nachweisbaren Werke des Meisters der Sammlung Hirscher (B. Striegel) in anderen Sammlungen ist folgende:

1) Berlin, Museum Nr. 563 a—d (bisher unter dem Namen Holbein der jüngere): Vier Paare von Heiligen auf Goldgrund (ehemals Altarflügel): Johannes der Täufer und Magdalena; Laurentius und Katharina; Vitus und Mar-

garetha; Elisabeth und Kaiser Heinrich. Sammlung Hirscher.

Nr. 583 a (bisher H. Holbein der jüngere): der hl. Norbert den knieenden Norbertinus der hl. Agnes empfehlend; schöne Gebirgslandschaft im Hintergrund. Sammlung Hirscher.

Nr. 606 B und 606 C (bisher schwäbische Schule). Vier Altarflügel, je zwei in einem Rahmen: Geburt Mariä und ihre Darstellung im Tempel, Heimsuchung und Mariä Tod. Unten Schriftbänder mit Bibelstellen; Sammlung Hirscher.

Nr. 1197 a und b (bisher Schule H. Holbeins des Vaters): Christi Abschied von seiner Mutter; Maria bekleidet Christus vor der Kreuzigung mit dem Leinentuch. Sammlung Hirscher.

2) Karlsruhe, Kunsthalle Nr. 212 und 214: Mariä Verkündigung; Abendmahl nebst Fußwaschung, letztere nach dem Motiv von Dürers kleiner Holzschmittpassion. Sammlung Hirscher.

Daß auch die von Woltmann hier noch angeführten weiteren Nummern 40 und 41 (Dornenkrönung und Beweinung) ursprünglich aus der Sammlung Hirscher stammten, ist wahrscheinlich, da auch bisher vier, nicht bloß zwei, Gemälde in Karlsruhe dem B. Striegel mit näherer Bezeichnung des gemeinsamen Ursprungsortes derselben (wovon weiter unten) zuschreibt. Im Woltmann'schen Katalog ist aber hier (bei Nr. 40 und 41) die Privatsammlung des Großherzogs Leopold als der nächst vorangegangene zuführende Kanal bezeichnet. Wahrscheinlich ist, daß diese beiden Gemälde, welche Woltmann als zu den schönsten und reifsten Werken des Meisters gehörig bezeichnet, aus der Sammlung Hirscher zunächst in genannte Privatsammlung und von da erst in die Kunsthalle in Karlsruhe übergingen.

3) Stuttgart: Sammlung württembergischer Alterthümer: Vier Altarflügel: Geburt Mariä, Mariä Darstellung im Tempel; Heimsuchung; Christi Darstellung im Tempel; lateinische Ueberschriften auf allen. Sammlung Hirscher.

In der Stuttgarter Gemäldegalerie sind drei Altarflügel (jetzt als Nr. 475, 479 und 524 bezeichnet), die nach Woltmann ebenfalls dem B. Striegel zugeschrieben werden, aber nicht aus der

¹⁾ Katalog der fürstlich Fürstenberg'schen Sammlung in Donaueschingen 1870; S. 10 und S. 22.

Sammlung Hirscher, sondern aus der Abelschen Sammlung stammen. Der Stuttgarter Katalog führt dieß nicht an, wohl aber Waagen in seinem Buch: Kunstwerke und Künstler in Deutschland II S. 214.

Es ist selbstverständlich, daß Hirscher nicht ein Privilegium auf die ausschließliche Erwerbung der Gemälde dieses Meisters hatte. In die Donaueschinger Galerie gelangte die Nr. 63 des dortigen Katalogs zugleich mit der Sammlung Laßberg und eben dorthin die Nr. 72, die nach Janitschek auch dem B. Striegel zuzuschreiben ist, durch Ankauf in München. Ferner kam nach Sigmaringen eine dem B. Striegel zugehörige Himmelfahrt Mariä aus dem Besitz des Domänendirektors Mesmer in Aulendorf zc. Man sieht aber auch, daß immerhin eine ansehnliche Anzahl Werke zunächst in dem Besitz von Hirscher sich befunden haben. Ueber einige der angeführten Gemälde ließen sich noch genauere Notizen sammeln. Kirchenrath Dursch giebt (Aesthetik zc. S. 444) an, daß die jetzt in Berlin befindlichen vier Paar Heiligen nebst Abschied Christi von seiner Mutter und Geißelung ursprünglich in einer Kirche zu Ravensburg¹⁾ waren. (Fortsetzung folgt.)

Phantastische, scherz- und boshafte Gebilde mittelalterlicher Kunst.

Von Stadtpfarrer Eugen Keppler in Freudenstadt. (Fortsetzung.)

Mehr schalk- als eigentlich boshaft däuhen uns die Thiermasken, welche die derbe Naturseite des menschlichen Wesens sinnlich zur Anschauung bringen sollen. Nichts anderes bezweckte unseres Erachtens das vielberufene Steinbildwerk am Kapitell eines Chor Pfeilers im Straßburger Münster, dessen zur Zeit der Glaubensstreitigkeiten im Jahr 1685 nothwendig gewordene Entfernung nur beweist, wie weit man von

¹⁾ Professor Keppler bemerkt allerdings in seinem Buch: Württembergs kirchliche Kunstalterthümer S. 390, daß die Berliner Nummern 563 a—d und 583 aus Jany stammen. Da jedoch Dursch, von dem wir glauben dürfen, daß er die Sammlung Hirscher aus eigener Anschauung kannte, für die Nummern 563 a—d ausdrücklich Ravensburg als ursprüngliche Heimath benannte, so glauben wir, nicht mit Unrecht ihm folgen zu dürfen.

dem harmlosen Natursinn des Mittelalters abgekommen war. Es stellte einen Thier-Leichenzug dar. Der Todte ähnelt auf der noch vorhandenen Kopie einem Eichhörnchen, hat aber vielleicht ein Fuchs sein sollen. Die Bahre tragen Bock und Eber unter Vorantritt eines Hasen mit brennender Fackel (Kerze?), eines Wolfes mit Kreuz zwischen den Pfoten und eines Bären mit Weihwasser und Aspergill. Der Eber wirft einen giftigen Blick zur Seite nach einem Hund, der ihn am Schwanz zupft. Sonst schreiten die Thiere anständig, ja mit einer gewissen Würde einher, natürlich aufrecht wie Menschen. Die Scene setzte sich, wie es scheint, um die Ecke fort in einem Hirsch, der die Messe liest und einem Esel, der das Evangelium singt, während die Kaze ihm das Buch vorhält. Diese merkwürdige Darstellung soll dem 13. Jahrhundert angehören; im 16. erregte sie die Aufmerksamkeit der Neuerer, die für sich Kapital daraus schlugen. Fischart veröffentlichte sie in einem Holzschnitt mit Versen nach seiner Art. Das machte solch böses Blut, daß der Herausgeber öffentlich in der Kirche abbitten mußte und die Platte sammt allen Abzügen durch Hentershand verbrannt wurde. Allein ein Jahr später (1608) kam ein neuer Holzschnitt sammt Fischarts Versen in Großfolio heraus. Nach einer verkleinerten Kopie dieser zweiten Ausgabe ist die Abbildung in Flögels „Geschichte der komischen Literatur“ gemacht.

Wir brauchen nicht zu sagen, wie verkehrt es war, in der besprochenen Scene eine vorreformatorische Verhöhnung des Messopfers finden zu wollen. Nein, nicht unheimliches Voltaire'sches Grinsen muthet uns daraus an — dagegen verwahrt sich der Geist jener Zeit — vielmehr ein behäbiges wohlthuendes Lachen, aus dem allerdings auch das ewige vanitas vanitatum einigermaßen hervortönt, daß ja dem Erhabensten selbst, wenigstens soweit es sich mit dem Irdischen berührt, anhängt. — Man vergesse nur nicht die Vorliebe des Mittelalters für alles Lächerliche und Karikire zu berücksichtigen, eine Vorliebe, die so weit ging, solche Dinge sogar in Andachtsbücher aufzunehmen und in biblische Volksspiele, z. B. den „Bethlehemitischen Kindermord“, Auftritte einzureihen,

in welchen sich Ritter und Damen mit den rohesten Schimpfwörtern bewarfen. Selbst Christi Verurtheilung und gewisse Umstände bei der Kreuzigung wurden ins Lächerliche gezogen, so daß sie jedesmal Anlaß zu schallendem Gelächter gaben. — Auch keine Lehre vermögen wir in dieser Thierkarikatur zu erkennen, etwa dahin gehend, daß der Geistliche nicht dem reißenden Wolf, dem garstigen Schwein, dem täppischen Bären u. s. w. gleichen dürfe (vgl. Kreuzer, Kirchenb. 2. Bd. S. 172); auch keine Sittenschilderung, wie sie der beißende Odo von Cirington an sein „Thierbegräbniß“ knüpft, das im übrigen vielleicht zu dem vorgenannten den Anstoß gegeben¹⁾; nein, sondern nur die Absicht, gewisse Thiere (es könnten auch andere sein, wie bei Odo auch die Rollen anders vertheilt sind) als Menschen handelnd in einem drastischen Auftritt darzustellen, sowie umgekehrt der moderne Dichter sich in „Lilys Part“ als Bären ein- und aufführt.

Es ist klar, daß, jemehr die Thiergestalten psychologisch durchgearbeitet sind, auch die eigentlich satyrischen Spitzen zunehmen. „Nichts“ war (sagt Wright) häufiger als daß man Menschen unter dem Bild von Thieren darstellte, die den Charakter oder die Neigungen des Darzustellenden versinnbildeten. List, Falschheit und Hänkesucht waren die Schattenseiten

der Gesellschaft, und da sie zugleich als Eigenschaften des Fuchses galten, ward er der Hauptheld der Satyre; der Sieg der List über die Gewalt war das Lieblings-thema. Die Fabeldichter oder besser Satyriker erweiterten bald ihr Feld. Anstatt einen einzelnen nur aufs Korn zu nehmen, zogen sie mehrere ins Spiel. Nun traten außer dem unentbehrlichen Fuchs auch Wölfe, Schafe, Bären und von Vögeln z. B. Adler, Hahnen, Raben auf; ihre Thaten füllten lange Erzählungen, die eine allseitige Satyre auf die Fehler der Zeitgenossen enthielten. Das die Entstehungsgeschichte der berühmten Dichtung Reineke Fuchs, die in verschiedenen Formen vom 12. bis 18. Jahrhundert die Gemüther beherrschte.“ Ihr Angelpunkt ist bekanntlich der fortgesetzte Kampf zwischen der rohen Gewalt des Wolfs Isegrim — und dieser ist kein anderer als der mächtige und dabei geistig schwächere Adelige — und der List des Fuchses, welcher den aufgeklärteren Theil der Bevölkerung bedeutet, der oft, um sich aufrecht zu halten, alle Hilfsmittel des Geistes ausbieten mußte, die denn auch Reineke oft genug rücksichtslos anwendet.

Meißel und Pinsel übertrugen um die Wette die volksthümliche Literatur in ihre Sprache. Da Meister Reineke studirt hatte und zum Priesterstand bestimmt war, stellte man ihn gewöhnlich als Priester, Mönch, Pilger, ja als hohen kirchlichen Würdenträger dar. In diesem Aufputz begegnen wir dem listigen Gefellen oft im Bau-Ornament, im Holzschmuckwerk, in den Handschriften und andern Kunstschöpfungen. Am Chorgestühl von Christ-Church in Hampshire steht er, nur mit der Kapuze bekleidet, auf der Kanzel; hinter ihm auf einem Stühlchen ein Hahn als Kirchendiener. Auf einem Glasgemälde in der längst zerstörten Martinskirche in Leicester war er predigend abgebildet und zwar vor einer Zuhörerschaft von Gänsen, an welche er die Worte richtet: Testis est mihi Deus, quam cupiam vos omnes visceribus meis. Wright giebt S. 73 eine Sitzkonsole aus der Marienkirche in Beverley in Yorkshire wieder, auf welcher zwei Füchse dargestellt sind, wie sie, den Pilgerstab in der Hand, von einem Geistlichen sich unter-

¹⁾ Diese Fabel, von der einiges Licht auf obige Skulptur fällt, lautet: Nachdem der Wolf gestorben, rief der Löwe die Thiere zur Leichenseier zusammen. Der Hase trug das Weihwasser, der Igel die Kerze, die Bode läuteten zusammen, der Maulwurf grub das Grab und die Füchse bahnten die Leiche auf. Während des Trauergottesdienstes, den Braun, der Bär, hielt, las der Ochs das Evangelium, der Esel die Epistel, worauf die Beerdigung folgte. Darnach hielten die Thiere mit dem, was Isegrim hinterlassen, einen festlichen Schmaus und schieden mit dem Wunsch, noch öfter eine solche Leichenseier begehen zu können. Von dieser Fabel macht nun Odo von Cirington in seiner Weise einige allerdings recht grobe Anwendungen auf die Klosterleute seiner Zeit, von denen noch die feinsten sind: Diese seien Löwen dem Stolge nach, Igel wegen ihrer Maulwürfigkeit, Ochs, insofern sie das Feld bepfügen u. s. w. Allein unsere obige Skulptur ist ohne alle dergl. Anwendungen zu genießen, man braucht diese also gar nicht an den Haaren herbeizuziehen. — Odo, ein englischer Priester zur Zeit Heinrichs II. und Richards I., war ein bitterer Satyriker.

weisen lassen. Eine Gans aber, die jeder von beiden in der Kapuze trägt, macht die Pilger etwas verdächtig. Wer erinnert sich nicht aus seinen Schuljahren an die Scene aus Heineke Fuchs, wie der Held ins Kloster geht, um dem Zorn Königs Nobel zu entrinnen. Eine Zeit lang that der Scheinheilige als ob er faste und sich kasteie, aber im Rücken der Mönche weiß er sich schadlos zu halten und läßt es sich wohl sein. Eines Tags hat er bemerkt, wie ein Nachbar vier fette Kapaunen dem Abt zum Geschenk gebracht hat. Er wartet nur, bis es Nacht geworden, dann stiehlt er sich in die Küche, läßt sich einen Kapaun schmecken, läßt die drei übrigen auf den Rücken und sucht mit ihnen das Weite, nachdem er die klösterliche Hülle abgeworfen. Dieser Akt ist in einem Bildwerk am Chorstuhl in Nantwich in Cheshire verewigt.

Noch erfindungsreicher aber als selbst auf dem Gebiet der Thiermaske erwies sich die künstlerische Einbildungskraft auf dem des Dämonischen. Hörner, Pferdehufe (oder sonstige Thierfüße) und Schweif, diese drei volkstümlichsten Abzeichen des Fürsten der Finsterniß, wurzeln in altheidnischen Vorstellungen. Entlehnt er seine Ausstattung vornehmlich dem Bock, so sind hiebei christlich-symbolische Ideen maßgebend; dies ist der Fall auf den meisten Höllendarstellungen am Tympanon oder in der Vorhalle romanischer und gothischer Kirchen. Böllig als Bock aufgefaßt, verräth derselbe seine Verwandtschaft mit dem klassischen Satyr. In einer Handschrift des Trinity College in Cambridge ist er so abgebildet: als natürlicher Bock mit einigen menschlichen Gesichtszügen (die übrigens noch unmeniglich genug aussehen), einen Schürhaken in den Pfoten und auf einem Geldfasse reitend. Es ist dies die Scene aus dem Leben Eduards des Bekenners: *Vit un déable saër desus le trésor noir et hidus* — für manches Börsengeschäft ein passender Schild! — In einer andern nicht weniger bezeichnenden Form ist die angelsächsische Vorstellung vom Dämon verkörpert in einer Handschrift, die im Britischen Museum sich befindet und dem Anfang des 11. Jahrhunderts angehört.

Der Teufel erscheint hier als ein Mann mit Flügeln, Krallen statt der Finger und um die Lenden einen Flammengürtel. Was ihn in dieser Zeichnung besonders gespenstisch erscheinen läßt, sind die Augen, mit denen seine Flügel verbrämt sind.

(Fortsetzung folgt.)

Beziehungen des Martin Schongauer zu Ulm.

Von Amtsrichter a. D. P. Bed.

In einem Artikel über die „Beziehungen des Martin Schongauer zu Ulm und Oberschwaben“ in Nr. 8 ds. Bl von 1891 S. 72 bis 74 werden positive urkundliche Belege dafür vermißt. Ein solcher findet sich u. a. in der von dem Prälaten Michael III. Ruen verfaßten Monographie des Wengensstiftes in Ulm: *Wenga s. informatio historica de exempti collegii sancti Archangeli Michaelis ad insulas Wengenses Cann. Regg. etc.* (Ulmae, 1766, fol.), dem 6. Theile des großen Klosterwerkes: *Collectio scriptorum historico — monastico — ecclesiasticorum variorum religiosorum ordinum.* Der Wortlaut der betreffenden Stelle (pag. 151 med.) ist folgender: *„ . . . Serenissimus Bavariae Dux et S. R. J. Elector Guilielmus anno 1613 delatus erat Ulmam, ac pro avito pietatis suae ac religionis affectu in Ecclesiam nostram veniens adorato numine Eucharistico consecratam Summi Altaris tabulam cum satis dominari non potuit. Monachium reversus tanto in absentem picturam exarsit desiderio, ut datis hoc ipso anno ad Georgium (Boner Waldseensem) praepositum litteris illam sibi pro justo pretio Monachium mittendam exposceret. Consensit equidem in vota clementissimi principis; verum monuit simul, totam illam ligno minime autem telae lineae artificis pernicillo impressam esse, magnumque fractionis subesse periculum, si tantae latitudinis tabula Ulma tanto viarum spatio ad electoralem urbem esset transferenda. Hiscé auditis per novasli teras Serenissimus Elector a petitione sua destitit. Pictura haec refert Christum e Cruce depositum amare illum deflentibus beatissima Virgine aliisque sanctis mulieribus, divo Joanne evangelista et Nicodemus in pares lacrymas, masculo tamen affectu ex genio artificis prorumpentibus. Pinxit hanc tabulam Martinus Schoen de Kalenbach (vulgo der schen Martin appellatus) Colmariensis excellentissimus suo aevo pictor.“* Extat haec tabula ad hodiernam usque diem in Collegio nostro, ac omnibus, qui in arte pictoria ultra calcem sutoris sapiunt, admirationi est. Dieser Notiz, welche Verfasser dieses schon einmal in einem Aufsatz: „Weissenauisches — Ulmisches und Anderes“ (im „Schwäb. Diözesanarchiv“, III. Jahrgang, 1886,

¹⁾ Im Originaltexte sind die hier unterstrichenen Stellen nicht hervorgehoben.

Nr. 9, S. 69—71) angezogen hat, scheinen Grüneisen und Ed. Mauch in ihrer 1840 erstmals erschienenen Schrift: „Ulms Kunstleben im Mittelalter“ (S. 34 ff.) und nach diesen wieder Georg Fißler in seiner „Geschichte der Stadt Ulm“ (ebendasselbst, 1863, Druck und Verlag von P. Geuß S. 234 und 235) sowie andere gefolgt zu sein, ohne aber die Quelle zu nennen. Beide fügen noch bei, daß das große Bild später in das Münster gekommen und daselbst zuerst in der Reichtharischen Kapelle, dann rechts neben dem Eingang zur Sakristei aufgehängt gewesen, leider aber schon im Jahre 1799 durch den Weissenhorner Maler Leonhard Kuen und nochmals im Jahre 1817 anlässlich des Reformationsjubiläums durch Fried. Bugziger aus Aunsbach „verrestaurirt“ worden sei, so daß man jetzt nur noch die edle Anordnung des Ganzen als etwas Ursprüngliches zu erkennen vermöge. Wahrscheinlich ist das Gemälde mit der Zeit durch die Ausdünstung der Altargeräte trübe geworden und dann bei der Restauration zu scharf mit Alkohol oder gar mit Säuren gereinigt und dabei in vielen Stücken zu stark angegriffen worden. Fißler tritt nun (in einem Sendschreiben an E. Mauch in den Verhandlungen des „Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben“, 9. und 10. Bericht, der großen Feste 6. Folge, S. 70, Ulm 1855) der von Grüneisen-Mauch a. a. O. gemachten Angabe, daß man in dem bezeichneten Bilde einen „Schongauer“ vor sich habe, entgegen, scheint aber hierbei die von ihm auch gar nicht zitierte Quelle aus Wenga etc. gleichfalls nicht gekannt zu haben. Er meint und hofft, sein Freund Mauch werde jetzt mit ihm darüber wohl einig sein, daß bei diesem Bilde an Martin Schoen, um dessen glorreichen Namen man in früheren Jahren alles Unbekannte in mythenhafter Weise zu gruppieren pflegte, gewiß schlechterdings nicht zu denken sei. Das verbieten schon die Trachten des Pilatus, der Kriegskente u. s. w., welche frühestens auf den Anfang des 15. Jahrhunderts (!?) hinweisen — eine Argumentation, welche übrigens nicht recht stimmt. Nach derselben müßte nämlich das Bild in Frage in der allerersten Zeit des 15. Jahrhunderts wohl noch vor Beginn der Schongauerschen Malerei entstanden sein, wie sollte es aber dann dem M. Schaffner angehören können, der ja erst nach Schongauer auftaucht und erst ganz gegen das Ende des 15. Jahrhunderts und mehr in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts (1508—1539) lebte und wirkte?! Es müßte nur in dem angezogenen päpsterlichen Sendschreiben ein Druckfehler vorliegen und es 16. Jahrhundert heißen sollen! Dagegen lenkt Fißler hinsichtlich des fraglichen Bildes das Augenmerk auf den — etliche Jahrzehnte erst nach Schongauer auftauchenden — Ulmer Maler Martin Schaffner und findet auf einer in seinem Besitze befindlichen „unzweifelhaft Schaffnerschen Grablegung“, namentlich in der Gruppe der trauernden Frauen im Ganzen und Einzelnen eine „frappante Ähnlichkeit“ mit der angeblichen Schongauerschen Darstellung. Thatsächlich wurde letztere eine Zeit lang, auch nach einer handschriftlichen Bemerkung des Ulmer Biographen Abt. Weyermann, welcher hiezu Kunstbl. 1822, Nr. 63 von Schmid

und Fr. Brulliot, Beil. zum Morgenbl., sowie die Schrift über die „dritte Jubelfeier der Reformation in Ulm“ (1817, S. 51) zitiert, dem Schaffner halb und halb zugeschrieben. Leider haben wir keine Antwort Mauchs auf diese päpsterlichen Beanstandungen; bei aller Auerkennung der großen Verdienste Fißlers um Geschichte, Kunst und Alterthum in Schwaben, möchten wir aber doch in Gemäldeangelegenheiten, in welchen man sich ja ohnedies so leicht täuschen und irren kann, das Urtheil eines so gewiegten Kunstkenners und Zeichners wie Mauch höher stellen. Auf eine Vergleichung des fraglichen Delgemäldes, dessen dermaliger Hängeort uns nicht bekannt ist und welches unseres Erinnerns auch nicht in der Ulmer Gemäldeausstellung vom Jahre 1877 zu sehen war, mit andern Stücken möchten wir, nachdem dasselbe nach Fißlers weiterer Mittheilung um das Jahr 1855 noch einer dritten Restauration unterworfen, seine Ursprünglichkeit verloren und unter den verschiedenen Renovationen stark gelitten hat, nicht zu viel Bedeutung legen. Es ist übrigens noch nicht ganz ausgemacht und über alle Zweifel erhaben, ob das in der Wengenkirche zu Ulm befindlich gewesene, in Wenga beschriebene, von M. Schongauer gemalte Hochaltarbild nach der Säkularisation des Wengensiftes nur in das Münster gekommen und mit dem durch Bugziger restaurirten Werke identisch ist, sofern die Beschreibung des Wengenbildes mit der Fißlerschen Angabe von einer Abbildung des Pilatus und von Kriegskenten sich nicht deckt. Und — hier kommen uns noch Bedenken in Bezug auf die Komposition: was thun bei der Darstellung der Kreuzabnahme Pilatus und seine Kriegskente?! Nach der Ueberlieferung waren Mikodemus, Joseph von Arimathäa und die hl. Frauen zugegen; die bildliche Darstellung dieser erhabenen Scene hielt sich in den früheren Zeiten einfach und auf möglichst wenig dabei anwohnende Personen beschränkt; erst in den Zeiten der Renaissance wurde die Darstellung eine reichere, aber die Person des Pilatus haben wir bis jetzt noch auf keiner gefunden. Kurz, je näher wir uns mit der Frage beschäftigen, desto mehr regt sich der Verdacht, daß das ursprüngliche Wengenbild mit der von Fißler im Auge gehaltenen Darstellung nicht identisch ist. Sei dem, wie ihm wolle, — so viel darf als fest stehend angenommen werden daß durch den angeführten Pajjus aus Wenga für Ulm, bezw. das dortige Wengenkloster, welches zur Blüthezeit der Ulmer Malerschule der Sitz der (auch Angehörige des Stifts zu Mitgliedern zählenden) Künstlerkonfraternität zum hl. Lukas sowie ziemlich reich an älteren Kunstwerken war, und dessen Pröpste und Prälaten sich meist als Kunstfreunde auszeichneten, wenigstens ein echtes auf Leinwand gemaltes, die Kreuzabnahme vorstellendes Gemälde¹⁾ von der Hand des Martin Schongauer nachgewiesen ist, denn die in Wenga durch einen Klosterangehörigen gegebene ganz bestimmte, genaue und

¹⁾ Die frühere Ansicht von der Provenienz des in der Münstersakristei aufgestellten sogenannten „Schongauer Altäreichens“ vom Jahre 1484 aus Schongauerschem Pinsel halten wir für abgethan.

detaillirte Nachricht muß, wenn sie auch keine zeitgenössische ist, sondern erst von ungefähr 1 1/2 Jahrh. nach der Wirksamkeit des M. Schongauer datirt, bei der anerkannten Zuverlässigkeit der nach besten Quellen bearbeiteten Geschichte des Wengensteinles als eine in dessen Urkunden, Aufzeichnungen und Ueberlieferungen begründete angesehen werden. Einzig allein könnte der Umstand, daß die Darstellung schon in so früher Zeit auf *Leinwand* gemalt ist, etwas Bedenken erregen. Auch darf man mit ziemlicher Gewißheit annehmen, daß die Wengenmünche das Bild aus erster Hand noch zu Lebzeiten des Künstlers übernommen haben. Zweifelhaft ist immerhin, ob das Bild bis zur Säkularisation an seinem Plage am Hochaltar geblieben und ob es nicht bei den mehrfachen Restaurationen der Wengenkirche, so bei der im Jahre 1699 in dem Renaissancestil vorgenommenen oder bei der um die Mitte des vorigen Jahrhunderts unter Propst Joh. Braumüller und dessen Nachfolger Michael III. Kuen, dem Verfasser der Wenga, stattgefundenen Umwandlung in den Rococo-Stil von seinem ursprünglichen Aufstellungsorte weggenommen und etwa im Kloster aufgehängt worden ist; für letztere Annahme könnte der Ausdruck *in collegio nostro* im Gegeßatz zu *in Ecclesiam nostram* oben sprechen; hoch- und werthgehalten wurde aber dieses fürstliche Bild im Wengensteinle jedenfalls immer. Wohin — und in welchem Jahre — dann das Gemälde zunächst aus den Wengen gekommen, ist nicht ganz klar; nach einer Bemerkung Weyermanns (in f. Ulmischen Nachrichten zc. II., S. 464 und 465, woselbst die Darstellung irrtümlich als Kreuzigung bezeichnet wird) sei dasselbe Bild nach seiner Entfernung aus den Wengen eine Zeit lang im Besitze eines Ulmer Schiffmannes gewesen. Mit der Quelle aus Wenga muß man sich wohl zufrieden geben, und darf man nicht zu große Ansprüche an die Beweisführung erheben; wünschenswerth bliebe freilich noch, daß ein weiterer Beleg aus dem Wengenarchiv, dessen Verbleib uns aber nicht bekannt ist, beigebracht werden könnte. Häßler selbst sagt a. a. D. (S. 75): „Vor der Objektivität der Urkunden muß die Subjektivität der Meinungen und Konjekturen zurücktreten.“ Daß endlich unter dem in *Wenga* genannten Meister: *Martinus Schoen de Kalenbach*, v. der *Schoen Martin* kein anderer, als Martin Schongauer, der größte Maler der oberdeutschen Schule des 15. Jahrhunderts gemeint sein kann, ist zweifellos, denn allbekanntermaßen führte ja derselbe den Beinamen des Hü(p)fschen oder Schönen; schon im Jahre 1453 lautet er *„Hipsch Martin“* (auch Hü(p)ße und Hu(p)ße Warten). Nach Wolfmann wird er auch gelegentlich *Martin Schön* (bei dem Humanisten Wimpfeling *„Schön“*) genannt. „Das ist keine Abkürzung des Geschlechtsnamens, sondern ein Beinamen; statt dessen auch die synonyme Bezeichnung Hübsch Martin gebraucht wird.“ Von Lambert Lombard in seinem Schreiben an G. Bafari wird dies *„Bel Martino“* übersetzt; latinisirende Schriftsteller, wie der Humanist Venetus Rhenanus nennen ihn *„Martinus Bellus“* mit dem ausdrücklichen Beisatze, daß ihm dieser Zuname wegen seiner außerordentlichen Amuth

im Malen (also nicht etwa wegen seiner hübschen Erscheinung) zu Theil geworden sei. Nach andern wäre dann der Name *„Schön“* eine deutsche Rückübersetzung der wälschen Beinamen gewesen. Ebenso feiert ihn eine urkundliche Aufzeichnung, die von seinem Tode handelt, als *„Pictorum gloria“*. (Schluß folgt.)

Ein polychromes Madonnenbild der Beuroner Malerschule

hat die erprobte Anstalt von Martin Rommel in Stuttgart durch photo-chromotypisches Verfahren mittelst nicht weniger als zwölf Platten meisterhaft vervielfältigt. Ein hellbrauner breiterer Rand und eine sorgfältige Umrahmung heben das farbenreiche Bild vom weißen Karton ab. Der Hintergrund ist dunkelblau, mit Sternen durchsät und durchblitzt von den Strahlen der großen Mandorla. Diese selber umwogt eine gewellte blaue Einfassung; ihr Kern ist hellgelb. Aus ihrer lichten Fläche tritt mildkräftig hervor die Gestalt der Gottesmutter, auf Wolken über der Weltkugel stehend. Die Haltung ist von jener getragenen Würde und Hoheit, welche die Schule so meisterhaft zu geben vermag; doch ist der Linienfluß etwas weicher als bei andern Gebilden der Schule und namentlich durch das wohl-tönendste Farbenpiel geschmeidigt. Das röthliche Gewand stimmt vorzüglich zu dem kräftig blauen Mantel mit grünem Futter, der das ganze Haupt der Mutter umhüllt. Auch das Antlitz der hl. Mutter hat weichere Züge als sonst und entzückt durch eine uniangbare Lieblichkeit und in sich versunkene Andacht. Schräg über ihre Arme ist das heilige Kind gelegt, von den ehrfürchtig verhüllten Händen gehalten; es ist ganz in Windeln gewickelt, nur Schultern und Ärmchen sind frei und bloß; sein Antlitz verbindet den Zauber der Kindlichkeit mit dem vollen Bewußtsein der Gottheit; seine Augen schauen tief und klar auf den Beschauer. Das Bild reiht sich den schönsten Madonnenbildern aller Zeiten ein und wird den Lesern wärmstens empfohlen. Der Alleinvertrieb des Kunstblattes in Württemberg ist der Verlagsbuchhandlung von Kitz in Saulgau übertragen; der Preis desselben beträgt nur 2 M. Seine Größe ist 43 zu 31 cm.

Literatur.

Die Kunst im Lichte der Kunst.
Von Dr. Heinrich Pudor. Dresden, Damm 1891. 67 S. Preis: 1,50 M.

Neun sehr lesenswerthe Essays, kurz und knapp in der Form, reich an tiefen und lichtgebenden Gedanken. In der Einleitung (Kunst und Kunstgeschichte, Museen und Museen) wird im Sinne des Buches: *„Rembrandt als Erzieher“* gegen die heutige Museenwuth geeifert, „das schönste und häßlichste Kennzeichen der heutigen Art und Weise, Kunstgeschichte zu treiben“, namentlich weil durch sie die Kunstwerke von dem Boden losgerissen werden, auf dem und aus dem sie erwachsen sind. Der zweite Traktat befaßt sich mit den Grabmalern der Medici von

Michelangelo und charakterisirt scharf die Gestalten des Giuliano (selbstvergessen, weltvergeßend, denkend) und Lorenzo (welt- und selbstbewußt, handelnd und schaffend) und die vier bekannten Figuren: Morgen, Mittag, Abend, Nacht. Sehr interessant war mir der Aufsatz über Lionardo's Abendmahl, weil ich hier erstmals eine genügende Erklärung fand für eine Eigentümlichkeit des Abendmahlsaales, dessen Seitenwände vorn weiter von einander abstehen als hinten (natürlich abgesehen von der perspektivischen Verengung). Hier ist nachgewiesen, daß der Meister seiner Scheinarchitektur diese zunächst auffallende schiefwinklige Anlage gab, um eine zusammenfassende gleichzeitige Aufnahme der sich in die Breite ziehenden Tafelgruppe ins Auge zu ermöglichen. Die folgende Abhandlung zeigt, daß der florentinische Palastbau in seiner Entwicklung auf den Burgbau zurückgeht. Darnach wird die Kirchenfassade der Certosa bei Pavia besprochen, mit Hilfe einer Linienzeichnung wird gezeigt, wie in dieser Fassade die Horizontale und die Vertikale in schönster Weise gegen einander betont und ins Gleichgewicht gesetzt sind; der Verfasser ist der Ansicht, daß der Mangel eines Aufsatzes mit Giebelkrönung, der auf einer alten Abbildung sich über dem Mitteltheil erhebt, in Wahrheit kein Mangel, sondern ein Vorzug ist. Wegen diese gut konstruirte Fassade wird die des Mailänder Doms mit ihren schreienden Kompositionsfehlern gestellt; hier ist die Vertikale zu stark betont, ohne doch wirklich in die Höhe zu führen; der Giebel ist so breit angelegt und greift so tief herab, daß er die ganze Fassade zusammenbrückt und zudem noch die Hauptglieder, die Pfeiler, schräg durchschneidet und verstümmelt. In dem kurzen Aufsatz über Giotto's Fresken in der Madonna dell' Arena zu Padua wird namentlich hervorgehoben, wie diese Frühlingsskulptur sich noch nicht in Einzelheiten und Nebensachen verliere, sondern den Blick für das Ganze, für die Hauptsache habe. In der Wanderung von Mailand nach Venedig weiß der Verfasser charakteristische Verschiedenheiten der Schulen von Mailand, Padua, Ferrara, Brescia, Verona, Venedig besonders bezüglich der Farbengebung, geistvoll aus der Verschiedenheit der Landschaften abzuleiten; besonders feinsinnig wird die venezianische Malerei beurtheilt. Liza ist der letzte Artikel gewidmet; mit Recht wird aber von ihm und andern Venezianern gesagt, daß er die Farbe, das Kunstmittel, zum Kunstzweck erhoben; die Bemerkungen über dessen Assunta sind treffend. — Aus dem kleinen Büchlein läßt sich mit Genuß eine Fülle von Belehrung schöpfen.

Darstellungen aus dem Leben Jesu und der Heiligen. In Holzschnitt ausgeführt nach Originalzeichnungen von Professor Ludwig Seiz in Rom. Freiburg, Herder, 1891. 42 Blätter Folio. Karton, 3 M., geb. in Leinwand 5 M.

Eine schöne und werthvolle Gabe um kleinen Preis, von der man nur wünschen kann, daß sie

in den weitesten Kreisen Verbreitung finde, — ein werthvoller praktischer Beitrag zu der von uns früher eingehend besprochenen Frage über Wesen, Wichtigkeit, richtige Wahl der religiösen Bilder für das Volk. Als Seiz, jetzt bekanntlich päpstlicher Hofmaler im Vatikan, Heiligenbilder für das Volk schaffen wollte, entschied er sich für die Technik des Holzschnitts und gieng er in Dürers Schule. Beides mit vollem Recht und schönstem Erfolg. Um mit letzterem zu beginnen, so verleugnet keines dieser Bilder aus dem Leben Jesu, Mariä und der Heiligen Dürers Einfluß; aber dieser Einfluß waltet nicht auf den Trümmern einer zerstörten oder unterdrückten Künstlerindividualität und führt nicht zum geistlosen Nachzeichnen, sondern inspirirt nur eine congeniale Natur und löst ihr einen ächt mittelalterlichen Sinn ein mit jener Naivität und Poesie, welche unserer modernen Kunst so ganz verloren gieng. Wem in manchen Darstellungen die Dürernatur zu herb und eckig durchbricht — namentlich im Bild des Johannes in der Wüste, des Pilatus, des verspotteten Heilands; in andern erscheint sie wieder viel besänftigter und geschmeidiger, — der wird doch bekennen, daß auch dieser naturkräftigen Schilderung eine große Volksthümlichkeit innewohnt und sie Zartheit einzelner Züge und seelischen Ausdrucks nicht ausschließt. Der Volksthümlichkeit dient auch die Wahl der Technik. Der Holzschnitt ist eine demokratische Kunst im besten Sinn, seine kraftvolle schlichte Sprache ist dem Volk verständlich; es liegt in ihm etwas von der Kraft und dem Duft des Waldes, aus welchem sein Material stammt. Aber der Zeichner muß dies Material verstehen und genau wissen, was er dem Formschneider zumuthen kann, wie das hier der Fall ist. Diese Bilder sind ins Holz hineingedacht, ehe sie aus ihm herausgeschnitten wurden. Und so haben wir ein wahres religiöses Volksbilderbuch erhalten, von der Verlagsabhandlung auch dem Papier und Gewand nach aufs Beste ausgestattet. Geschnitten sind die meisten Bilder von A. Guber, eines von Knöfler, eines von Ehrlich, eines von Cloß und Ruff in Stuttgart; bei manchen ist der Skulptor nicht genannt. Etwas störend ist nur, daß St. Elisabeth bei der Heimsuchung in Folge zu kräftigen Dreinfahrens des Grabstichels einen starken Backenbart erhielt, sowie daß bei dem Krippenbild die zwei Hosen eines Hirten sich gar zu stark geltend machen; sie scheinen selbst die Aufmerksamkeit des Kindes zu erregen.

Annoncen.

Herdersche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

Sieben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Waal, A. de, Das Kleid des Herrn auf den frühchristlichen Denkmälern. Mit 2 Tafeln und 21 Textbildern. gr. 8". (IV u. 51 S.) M. 2.50.

Verlags-Anstalt vorm. G. J. Manz
in Regensburg.

Ein hervorragendes Festgeschenk
für jedes christliche Haus:

Album religiöser Kunst,
eine Sammlung von 36 vorzüglichen Stahl-
und Kupferstichen der hervorragendsten
älteren und neueren Meister,
in eleganter, mit reicher Goldpressung
künstlerisch ausgeführter Leinwand-
mappe, mit erläuterndem Text von
Ludwig K. v. Kurz zu Thurn und Goldenstein,
f. t. Professor und akad. Historienmaler in Graz.
Preis vollständig in Mappe und erläuterndem
Text **M. 20.**

Für Kunstliebhaber und Freunde echt reli-
giöser Bildwerke ist der Anblick dieser mit wunder-
voller Feinheit, Bartheit und Innigkeit ausge-
führten Stiche ein wahrer Genuß. Es wird sich
nicht leicht wieder eine Gelegenheit bieten, Stiche
von solcher Vollendung zu so überaus billigem
Preise zu erwerben.

Zu beziehen durch alle Buch- und
Kunsthandlungen.



Die
Trachten

Haus-Feld-
und
Kriegsgeräthschaften
der Völker
aller und neuer Zeit

FRIEDRICH HOT TENROTH

Jetzt vollständig in 20 Lief.
zu 5 M. gr. 4°. Gebd. in
2 Prachtbänden 120 M.

Neuestes und reichhaltigstes Trachtenbuch,
zugleich „eines der schönsten Prachtwerke“.
(„Köln. Ztg.“)

52 Bog. Text mit 31 Initialen und 850
Abb. in Holzschn., 246 Taf. in feinstem Farb-
druck mit über 3000 ganzen Kostüm-, Fig. u.
über 4500 Abb. von Schmud, Geräthen u. s. w.
7 Taf. sind der römisch-kathol. Kirche
gewidmet u. iib. 26 Taf. enthalten Kirchen-
Schmuck u. -Geräth.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und
direkt von **Gustav Weises Verlag in
Stuttgart.**

**Herdersche Verlagshandlung, Freiburg
im Breisgau.**

Soeben ist erschienen und durch alle
Buchhandlungen zu beziehen:

Die vierzehn Stationen des
heiligen Kreuzwegs nach
Kompositionen der Malerschule
des Klosters Beuron. Mit ein-
leitendem und erklärendem Text von
Dr. Paul Keppler. 14 Lichtdrucktafeln.
Grösse der Tafeln 23 auf 32 cm. ohne
Rand, 33 1/2 auf 43 cm mit Rand. Text
gr. 8°. (IV u. 67 S.) Tafeln und Text
zusammen in Halbleinwandmappe M. 10;
in eleganter Leinwandmappe mit Gold-
titel M. 13.50. — Text appart: geb.
in Halbleinwand M. 1.20.

**Darstellungen aus dem Leben
Jesu und der Heiligen.** In
Holzschnitt ausgeführt nach Originalzeich-
nungen von Professor **Ludwig Seif**
(in Rom). 4°. (IV S. u. 42 Bilder in
Schwarz- und Lodruck auf Büttenpapier).
Kart. M. 3; elegant geb. in Leinwand
M. 5.

Der (in der neuen Marienkirche zu
Stuttgart im Großen ausgeführte) Kreuz-
weg der Beuroner Malerschule und
vorstehende Separatausgabe der Seif'schen
Originalbilder aus Stolz, Legende,
und Cochem, Leben Jesu, präsentieren
sich als zwei vorzügliche Weihnachs-
geschenke, welche Freunden der religiösen
Kunst willkommen sein werden.

**Archaeologie, Numismatik,
Americana, Ethnographie.**

Geographie.

Reisewerke, Bibliographie.

Grosses Lager von
Büchern und Kunstwerken
in allen Sprachen.

Specialcataloge gratis u. franco.

Karl W. Hiersemann
Buchhandlung in Leipzig.

Angebote von Bibliotheken
und werthvollen Werken
stets erwünscht.

Hiezu eine Beilage:
Wandgemälde der Kirche zu Stafflangen.

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, N. 1.27 in Oesterreich, Frca. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrages direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

Nr. 2.

1892.

Phantastische, scherz- und boshafte Gebilde mittelalterlicher Kunst.

Von Stadtpfarrer Eug. Keppler in Freudenstadt.

(Fortsetzung.)

Eigene Misch- und Mißbildungen erzeugte in der hieratischen Kunst die Zusammenstellung von Gliedern und Thiertheilen nach deren sinnbildlichen Bedeutung. Eine solche haben augenscheinlich die drei Teufelsgestalten in einer Scene, welche die Zauberer vor Pharao zum Gegenstande hat. (Vergl. Corblet, Revue 1865, S. 549.) Die eine trägt einen Wolfskopf als Seelenmörder, die andere einen Bockkopf zum Zeichen der unreinen Lust, die dritte ein Menschenhaupt als Sinnbild der auch im gefallenen Zustand fortdauernden Geistesgaben. Von Laien, die dergleichen Sinnbilder nicht verstanden, wurden sie später immer wunderlicher ausgestaltet. Schon ein altes Wandgemälde in der Kathedrale zu Winchester (Maria rettet da einen von bösen Geistern ins Wasser gestürzten Mönch) zeigt zwei Teufelsfragen in der Luft, welche an ausschweifenden Formen mit den Bildungen wetteifern, wie sie bei gewissen Darstellungen, z. B. der Versuchung des hl. Antonius die Maler der Renaissance liebten. Dasselbe ist von den phantastischen Teufelsbildern zu sagen, die mit dem Erscheinen der Buchdruckerkunst sich in allen möglichen Formen in Volksbüchern, besonders in volkstümlichen Andachtsbüchern breit machten.

Aber auch die verschiedenen Rollen, die unsere Vorfahren den Dämonen zuwiesen, standen an Abenteuerlichkeit hinter ihrer äußeren Erscheinung nicht zurück. In der oben erwähnten Cambridgeger Handschrift stehen am Rand des Höllenschlundes, den die Maler immer

als den Rachen eines Ungeheuers formten, drei Teufel, die mit wilden Geberden das Schwert schwingen und theils flammende Pechpfannen, theils andere Geschosse bereit halten, um die Verdammten zu empfangen. Einer derselben ist nicht nur an der Schulter, sondern selbst am Knie und an der Ferse beflügelt. Auf einem Gemälde von Wilhelm von Köln, einem Meister des 15. Jahrhunderts — es befindet sich nach Wright im Trierer Dom — ist der Eingang ins Reich der Finsterniß samt dem Wachposten davor noch grotesker gestaltet. Da sitzt z. B. der Thorwart rittlings auf der Schnauze, in in welche der Höllenrachen sich zuspitzt, und stößt in ein mächtiges Horn. Auf diesem Horn selbst reitet ein anderer geschwänzter Spielmann en miniature mit Sporen an den nackten Füßen und bläht den Dudelsack. Dem vorgenannten Horn entquillt anstatt der Töne eine Wolke von Teufelchen. — Eine leidende Rolle spielt der Höllenfürst in einem Bild des Cadmonegedichts, dessen Handschrift in Oxford aufbewahrt wird. Man sieht ihn da, den Rücken nach oben über einen Krost ausgespannt, schreiend vor Schmerz, während ein aus einem Feuerofen auftauchender Dämon mit hämischen Lachen ein Marterwerkzeug über ihn schwingt und eine Schaar kleiner Teufel erregt, die das Opfer umflattern. Als Verführer ist der Böse in den Christen mystischen Inhalts vor dem 15. Jahrhundert häufig in der Weise dargestellt, daß er als schwarzer boßbärtiger Teufel dasitzt und zwei junge Leute die sich umarmen, in einer Schlinge fängt. (Corblet, Revue 1865 S. 549.) Bei manchen Auftritten spielt der böse Feind auch eine Nebenrolle, oft eine sehr einschneidende. Man betrachte eine Kopie des ersten Sündenfalls nach dem „Psalter

der Königin Marie" (Wright S. 68): eine auf den ersten Blick spassige und doch nach dem Sinn des Künstlers sehr ernste Darstellung. Unter dem Zureden der seltsam gestalteten Schlange — sie zeigt den Kopf einer schönen Frau und den Leib eines Drachen — pflückt Eva die Frucht und reicht sie Adam, der eben mit sichtlichem Zagen hineinbeißen will. Drei Dämonen, echte Kobolde vom Scheitel bis zur Zehe, üben, obwohl nur Nebenfiguren, auf die Hauptpersonen einen entscheidenden Einfluß. Einer legt die Hand auf Evas Schulter mit beifällig ernunternder Miene; der zweite drängt den Adam und scheint über dessen Aengstlichkeit zu lachen, während ihm der dritte in äußerst grotesker Stellung ein Zurückweichen unmöglich macht. Er macht nämlich ein umgekehrtes Kompliment, und versperrt ihm mit seiner wenigst höflichen Seite den Weg, indem er zugleich rückwärts schießt, was jener thue.

Für das volle Verständniß der mittelalterlichen Teufelsvorstellungen und Darstellungen ist es nothwendig, die altheutschen Volksagen von Feen, Elfen, Kobolden beizuziehen, die sich mit den ersteren vielfach in eins gebildet haben: von jenen Geisterwesen, die gleich den Faunen und Satyrn in der antiken Götterlehre Wald, Feld und Wasser belebten, dabei aber, weit vielseitiger als diese, sich in die Angelegenheiten und sogar in die Häuser der Sterblichen eindrängten und an ihnen ihren Muthwillen, oft auch ihren Zorn ausließen. Wie einst der Apostel die Götzen schlechthin als Teufel bezeichnete, so gewöhnten die Glaubensboten ihre Befehrten daran, die Ausgeburten nordischer Phantasie als Höllengeister zu betrachten, die auf das Verderben der Menschen ausgehen. Darum nehmen in mittelalterlichen Erzählungen die Teufel gern possirliche Gestalten oder lächerliche Stellungen an und betragen sich auf eine ihrem wirklichen Charakter wenig entsprechende Art, indem sie z. B. essen und trinken, ja sich überlisten und von den Erdgeborenen grob mißbrauchen lassen.

Aus dieser Verwandtschaft der Teufel mit den Kobolden erklärt sich noch ein weiterer Umstand: ihr lustiges Wesen. — Daß ein Teufel, mochte er sonst geartet sein wie er wollte, schwarz und häßlich

sein mußte, ergibt sich aus der Schwärze und Häßlichkeit der Sünde, die auf diese Weise angedeutet werden wollte. Doch mögen dabei auch heidnische Volksvorstellungen hereingespielt haben. Daß die Häßlichkeit der Teufelsgestalten nicht anders als grotesk ausfallen konnte, mehr geeignet, heiter als furchtsam zu stimmen, liegt nach allem, was wir über diese Frage gehört, auf der Hand. Aber woher kommt es, daß die Teufel selbst heiter sind, wie wir an mehreren Beispielen schon gesehen? Was bedeutet die unterwüthliche Laune, mit der sie z. B. im „Psalter der Königin Marie" ihre Opfer in den Höllenrachen befördern? Das bedeutet, daß sie vertappte Kobolde sind: diese zeichneten sich bekanntlich bei all ihrer Bosheit durch Frohnatur aus. Daher sind auch die Teufel (sowie die Henker) komische Personen in den mittelalterlichen Volksstücken, und die Scenen, in denen sie auftreten, sind Lachscenen. In dem altenglischen Stück »Judicium« oder „Das Weltgericht" reden die Dämonen ganz so, wie man es nach den Gesichtern, welche die Kunst ihnen zu geben pflegte, erwarten muß. Während einer von ihnen mit einem Sack, gefüllt mit Sünden aller Art, auf die Bühne tritt, schlägt der andere ein zwerchfellerschütterndes Lachen auf (I laghe that I kynke) und läßt jenen, nachdem er sich erkundigt, ob auch das Laster des Horns im Sack sei, zu einem Schoppen ein. Im Lauf des Gesprächs schildert ein Teufel die Ereignisse, die dem Gerichtstag vorangegangen. Es drängte sich, sagt er, indem er vergnügt sich die Hände reibt, in der letzten Zeit eine solche Unmasse von Seelen auf dem Weg zur Hölle, daß unser Höllenportier vom Morgen bis zum Abend ununterbrochen zu thun hatte.

Saules cam so thyk now late unto helle
As ever
Oure porter at helle gate
Is halden so strate,
Up erly and downe late
He rystys never.
(Wright S. 68.)

Bei solchen Vorstellungen, die allgemein im Volk herrschen, ist es nicht zu verwundern, wenn Maler und Steinmetzen ihre Vorliebe für Possen und Grimassen besonders bei ihren Teufelsbildnissen bethätigten; wenn sie die grotesken Köpfe

und Leiber, die einmal das wesentliche Attribut des Dämonischen waren, als wirkungsvolle Motive ins Bauornament und in die Buchmalerei aufnahmen und die schwarzen Unholde so inscenirten, wie wir gesehen. Aber einmal ist es der mittelalterlichen Kunst doch gelungen, einen Satantypus zu schaffen, welcher durch die verblüffende Abscheulichkeit der Sünde, die uns daraus anstiert, wahres Grausen und nichts als Grausen erregt. Ich rede von der mephistophelischen Gestalt, die an dem äußern Umgang von Notre-Dame zu Paris sich über die Brustwehr lehnt und — den Drangutankopf auf den Arm gestützt — sich das Treiben in den Straßen und in den „Behausungen der Sünder“ schmunzelnd ansieht. Die abstoßendsten Eigenschaften: Bosheit, Hochmuth, Neid und alle Laster haben diesem Gesicht den Stempel aufgedrückt. — Ein psychologisch vertieftes Teufelsbild findet sich übrigens auch in einem Stich der mit dem Aufstauen der Buchdruckerkunst erschienenen *Ars moriendi*. Der Gegenstand ist das Bett eines Sterbenden, welchen außer seinen Verwandten, von diesen ungesehen, drei Teufel umgeben. Diese leisten in seltsam häßlichen Formen das Mögliche, einer aber verbindet damit einen Ausdruck bauernmäßiger Verschmitztheit und Profitlichkeit, der (zumal bei der Schlichtheit der Linien) höchst bemerkenswerth ist. Die Ueberschrift des betreffenden Abschnitts lautet: *De tentationibus morientium*. Wie die Unholde, die sich über den Sterbenden neigen, ihn versuchen, ist aus zwei Spruchbändern zu ersehen, auf denen zu lesen: *Provideas amicis!* und *Intende thesauro!* Den Sterbenden scheinen diese Einflüsterungen sehr zu beunruhigen.

Betreten wir nun das Gebiet des bürgerlichen Lebens, um zu sehen, welche Gegenstände dieses der künstlerischen Komik geliefert, so stoßen wir auch hier noch zunächst auf Teufelsputz. Die bildenden Künste wählen nur selten einen Vorwurf aus dem Hexenwesen. Desto merkwürdiger sind die drei Beispiele bei Wright S. 111 f. u. S. 119. Das eine ist dem Chorgestühl der Kathedrale von Winchester entlehnt und stellt eine Hexe dar, die auf ihrer Kage auf den Blocksberg reitet. Die Kage ist ein mächtiges

Thier, dessen Gesicht an jovialem Ausdruck nur durch das der Herrin übertroffen wird. Diese hat die Kunkel bei sich und spinnt emsig darauf los. (Hiegegen nimmt sich wie ein Stück Stilleben aus das Bild einer andern Spinnerin, einer ehrsamten Alten, die in ihrem Großmutterstuhl sitzt, während eine Kage ihr über die Schulter schaut, eine sich zu ihren Füßen hält. Es befindet sich auf einer Sitzkonsole in einer Kirche der Insel Thanet in Kent.) Die zweite der erwähnten Kunstleistungen ist ein Basrelief in Stein am Eingang der Lyoner Kathedrale. Eine nackte Alte reitet auf einem Bock, der ein Manns Gesicht zeigt. Sie handhabt eine riesige Kage als Schleuder und schwingt sie so, daß die Kagenkrallen dem Bock die Stirn zertragen. Bekanntlich standen die Hexen im Geruch, Menschen beliebig verwandeln zu können. Der Chronist Wilhelm von Malinesbury erzählt eine solche Geschichte von zwei Hexen, welche die Wanderer in ihre Hütte lockten, um sie in Pferde, Schweine und andere Thiere zu verhexen und so zu verkaufen. Obiger Skulptur muß irgend so etwas zu Grund liegen. Die dritte Hexenscene (in der Kirche von Corbeil bei Paris) zeigt ein Weibsbild, das offenbar dem Nachtgebiet der Natur angehört und dem Teufel, den sie an seinem Felssohr festhält, den Kopf mit einer Zimmermannsjäge absägt. Derselbe schneidet dabei ein süßsaureres Gesicht.

Uebrigens stand, wie es scheint, die Handfestigkeit, womit diese Hexe ihren Unhold zähmt, auch den Ehefrauen gegenüber ihren Gatten zu Gebot. Ein Kampf auf Leben und Tod ist auf einem Chorstuhl in Stratford am Avon geschildert. Er scheint während der Zubereitung des Essens entbrannt zu sein; denn die Frau, die ihren Mann am Bart gepackt, schwingt zugleich den Kochlöffel gegen sein unglückliches Haupt als die erste Waffe, die sie erreichen konnte. Auf einem Kapitell der Kathedrale zu Ely suchen sich Mann und Frau gegenseitig einen Stab (offenbar das Symbol der Oberherrschaft) zu entreißen. Und zwar ist die Frau an Muth und Kraft dem Mann überlegen, der den Kürzern zieht. Die Oberherrschaft des weiblichen Theils muß damals fast unbestritten gewesen sein. Ein Chor-

stuhl zu Sherborne gibt gewissermaßen die Fortsetzung des vorhin beschriebenen Streites. Die Hausfrau hat sich schon des Stockes bemächtigt, hat den Gemahl übermannt und gibt ihm eine ordentliche Tracht. — Die Verschiebung des häuslichen Gleichgewichts meint man, wenn man sagt: „Die Frau hat die Hosen an.“ Aber recht verständlich wird dieser Ausdruck erst, wenn wir aus alten Büchern erfahren, wie in der That die Frau sich einmal in den Kopf gesetzt, dieses Kleidungsstück zu erobern, welche Fehden dieses ihr Verlangen hervorrief und wie sie trotz einiger Schlappen in der Hauptsache ihre Absicht durchsetzte. Man denke nicht, daß unsere Zier- und Zerrbildner einen so dankbaren Stoff verschmäht hätten. Unter den schalkhaften Darstellungen auf dem Chorgestühl zu Rouen findet sich der besprochene Zweikampf und zwar hält hier der Mann ein Messer in der einen Hand und scheint eher den Gegenstand des Streits zerstückeln als loslassen zu wollen. Nach der Erzählung hätte der Mann gesiegt, aber öfter wird der Frau das Schlachtfeld zugesprochen. Ein sehr seltener Stich von Van Mecken aus dem Jahr 1480 zeigt eine Dame, die soeben das fragliche Kleidungsstück angelegt hat und nun den Mann mit drohend geschwungenem Spinnrocken zwingt, für sie weibliche Handarbeit zu verrichten.

Gewöhnlich drehen sich die Scenen aus dem häuslichen Leben um eheliche Zwistigkeiten und nur selten sehen wir Mann oder Frau am Feuer behaglich sitzen; selten finden wir unter diesen Genrebildern (was übrigens bei der satyrischen Veranlagung der Darsteller nicht auffallen kann) eine friedliche Idylle. Eine solche und zwar eine hübsch ländliche haben wir an einem Mann am Chorgestühl der Kathedrale in Worcester, der in einer mit Speckseiten bekränzten Küche am Feuer sitzt. Er überwacht den siedenden Topf und entblößt zugleich die Füße, um sie zu wärmen. Noch ein Fall hat zum Schauplatz die Küche, ist aber weniger friedlich: ein Mannsbild will sich Frechheiten mit der Köchin erlauben, die ihm dafür einen Teller an den Kopf wirft. Die betreffende Skulptur befindet sich in der Kathedrale von Hereford. — Daß auch anstößige Scenen aus dem Alltags-

leben dargestellt werden, besonders in den Handschriftenmalereien, ist wahr, aber das Holz- und Steinschnittwerk der Kirchen faßt das bürgerliche Leben durchgängig von seiner komischen Seite an und nicht von seiner ärgerlichen. Welch köstliches Zeitbild ist die Chorstuhlscene in Sherborne, wo ein Lehrer auf der entblößten Rehrseite eines Schülers „ohne Sekundanten paukt“, während den andern der Schrecken in die Glieder gefahren! Die Ruthe war in der guten alten Zeit ein Hauptfaktor der Erziehung; eine Schule ohne einen plagosus Orbilius war gar nicht denkbar. Auch sagte man, wenn man sich seiner Schuljahre erinnerte, nicht: als ich noch in die Schule ging, sondern: als ich noch unter der Ruthe stand. Darum lagen dem mittelalterlichen Bildner derlei Scenen so nahe und darum gelangen sie ihm so gut. Er hatte sie selbst erlebt.

Aber auch sonst war nichts Menschliches ihm fremd; er griff tief hinein ins volle Menschenleben und schöpfte daraus insbesondere für seine Chorstühle jene Fülle von Momentphotographien und Spottbildchen, die bald durch ihre schalkhafte Auffassung, bald durch derbe Karikatur, bald durch lebensvolle Gestaltung und treue Wiedergabe des wirklichen Lebens, nicht selten verbunden mit reizender Detailmalerei uns fesseln. Nächst den Schulprügeln scheinen Kaufereien aller Art der beliebteste Gegenstand gewesen zu sein, darunter namentlich solche zwischen Zechern. Unter den phantastisch verzerrten Randzeichnungen in dem berühmten Manuskript aus dem 14. Jahrhundert, das unter dem Titel von „Luttrells Psalter“ bekannt ist, sticht eine Gruppe hervor von zwei sich balgenden Trinkern, deren einer dem andern das Glas am Kopf zerschellt. Sehr ergiebig für kulturgeschichtliche Forschung ist eine Sammlung von Gypsabgüssen im Museum zu Kensington, welche vorzugsweise französische Bildwerke wiedergeben. Darunter befindet sich eine Balgerei zweier Weiber am Kochtopf, angeblich aus dem Jahre 1382 herrührend. Eine Dame sucht sich, mit dem Kochlöffel in der Rechten, im Besitz eines Stückes Fleisch zu behaupten, das sie auf einem Teller in der Linken hält. Ihr Widerpart schwingt als Waffe den Blasebalg. Noch ein zweites Stück

derselben Sammlung zeigt ein streitendes Paar, aber ein anderes und in anderem Sinn. Eine Frauensperson hat einem Mann, dem Pfeil und Bogen als Abzeichen beigegeben sind, — er hatte sich ihr, wie es scheint, frech genähert — mit fester Hand in den Mund gegriffen. Sie hält ihn am Unterkiefer und gibt ihm zugleich mit dem Spinnrocken in der Rechten nicht ohne Anmuth einen deutlichen Wink. (Fortsetzung folgt.)

Einblick in die mittelalterliche Gemäldesammlung des † Domdekan v. Hirscher in Freiburg.

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

Ueber die Karlsruher Bilder äußert sich Johann genauer Professor Robert Vischer in dem „Allgäuer Geschichtsfreund“ 1889 S. 84, daß dieselben aus Roth bei Ravensburg (sollte ohne Zweifel heißen: Oberamt Leutkirch) herrühren. Die Stuttgarter Gemälde dürften aus Isny stammen, obwohl darüber in Stuttgart selbst nichts Weiteres zu erfragen war. In Isny befand sich nach Keppler (Kirchliche Alterthümer W. S. 390) ein Striegelscher Altar, dessen Bilder zunächst in die Sammlung Hirscher übergegangen waren.

Noch wichtiger ist unseres Erachtens der „Wildensteiner Meister“, der durch seine Originalität alsbald die Aufmerksamkeit des Beschauers fesselt. Die wichtigsten Werke desselben in Donaueschingen (ehemals in der Kapelle zu Wildenstein) tragen die Jahrzahl 1536 und die Bildnisse und Wappen der Stifter, des Grafen Gottfried von Zimmern und Mähkirch und seiner Gemahlin Apollonia, Gräfin von Henneberg. Woltmann gibt ein Verzeichniß der Werke dieses Meisters in dem Donaueschinger Katalog S. 22, vermengt sie jedoch mit den Werken des B. Beham aus Nürnberg, wovon man, wie schon oben bemerkt, in neuester Zeit gänzlich abgegangen ist. Hiernach sind aus dem Besitze Hirschers von diesem Meister übergegangen:

1) nach Berlin, königliche Gemäldegalerie 619a und 619b: die hl. Katharina, der hl. Paulus und die hl. Agnes; die hhl. Crispinus und Crispinianus; Gold-

grund, oben blaue Felder mit goldenen Renaissanceverzierungen und mit den Namen. Sammlung Hirscher.

2) Karlsruhe, großherzogliche Kunstschule. Ohne Nummer (bis 1869 im Vorrath): Christi Geißelung, im Hintergrund Christus vor Pilatus (dieselben sind in der Kunsthalle jetzt als Nr. 98 bezeichnet nach Janitschek); reiche Renaissancearchitektur. Nr. 246, 243. Ehemalige Innen- und Außenseite der zugehörigen Flügel: St. Vitus; der Erzengel Michael eine Seele wägend, Goldgrund. Nr. 241 die hl. Lucia, ehemalige Außenseite. Sämmtlich aus der Sammlung Hirscher; flüchtig behandelt.

3) Stuttgart, Gemäldegalerie: der hl. Bruno (oder Benedikt?) in der Einöde; Landschaft vortrefflich; an Schönheit den Bildern in Donaueschingen verwandt. Sammlung Hirscher. (Im Stuttgarter Katalog trägt dieses Bild jetzt die Nummer 513.)

Man sieht hieraus, daß die Sammlung Hirscher auch zu den Werken dieses noch wenig bekannten, aber geschätzten Meisters einen wesentlichen Beitrag geliefert hat. Daß dieser Meister in der Nähe des Bodensees, und zwar auf der nördlichen Seite desselben, seine Heimat gehabt habe, ist nicht zu bezweifeln. Wir haben schon andern Orts¹⁾ auf eine Fahrt hingewiesen, welche über Wolpertswende nach Ravensburg führt.

Mit der Aufzählung der obigen Gemälde dürfte ein, wenn auch nur unvollständiger Einblick in die Bedeutung und den Umfang der ehemaligen Hirscherschen Sammlung ermöglicht werden. Daß noch andere Werke von andern Meistern in ihr enthalten gewesen sein werden, ist nicht bloß sehr wahrscheinlich, sondern eigentlich selbstverständlich, wenn auch ein genauer Nachweis zur Zeit nicht beizubringen ist.

Es sei nur noch hinzugefügt, daß Hirscher auch Werke der Skulptur sammelte. Ueber die „Hirschersche Madonna“, jetzt in Berlin, wurde von uns im „Archiv“ schon Mittheilung gemacht (1889 S. 90). Hier war offenbar der Alterthums Händler v. Her- rich von Ravensburg die Mittelsperson, der

¹⁾ Schriften des Bodenseevereins 1891: Ueber die Bodenseeschule.

sich Hirschler bediente, worauf wir schon in Dr. Hofele's „Diözesanarchiv“ 1889 Nr. 5 hingewiesen haben. Sehr wahrscheinlich sind aber auch die Gemälde durch die gleiche Vermittlung wenigstens zu einem großen Theil in Hirschler's Sammlung gelangt, wodurch sich der spezifisch, oder wenigstens vorherrschend, oberschwäbische Charakter derselben ganz ungezwungen erklären würde.

Aus allem möchte sich ergeben, daß die künstlerische Vergangenheit Oberschwabens viel reicher war, als die heutzutage noch daselbst vorfindlichen Werke ahnen lassen. Ein Blick in das Verzeichniß der ehemaligen Ausstattung der Pfarrkirche und der Kapellen der einzigen Reichsstadt Biberach (cf. „Freiburger Diözesanarchiv“ 1889) bestätigt diese Annahme vollständig.

Sollten sich nun nicht Mittel und Wege finden lassen, um wenigstens durch photographische Aufnahmen, zu denen die Direktionen der Sammlungen ohne Zweifel willig die Erlaubniß geben würden, die in der Heimath selbst entstandenen Lücken zu ersetzen? Ein photographisches Album von Werken oberschwäbischer Malereien und Skulpturen oder Werken der Goldschmiedkunst und des Holzschnitts zc. nach und nach anzulegen, würde für die oberschwäbischen Städte keinen namhaften Aufwand erfordern. Gegenseitiger Austausch der Abdrücke und käufliche Ueberlassung derselben an Private, die sich dafür interessieren, würde die Kosten noch wesentlich vermindern. Aber auch manche der noch in den benachbarten abgelegenen Landkirchen und Kapellen vorhandenen Statuen und Gemälde würden einer photographischen Aufnahme recht wohl würdig sein. Der Zweck, den das Werk von Professor Keppler mit vieler Mühe angestrebt hat, würde hierdurch erst ganz erreicht werden können.

Die neue Bonifatiuskirche in Mainz.

Am 29. Juni 1891 wurde der Grundstein gelegt und vom Bischof Leopold Haffner eingeweiht für eine neue Kirche im Gartenfeld, einer neuentstandenen Vorstadt von Mainz, die hauptsächlich von Fabrikarbeitern bewohnt ist. Das große Werk war mit aller Vorsicht und Klugheit eingeleitet worden und geht jetzt seiner Vollendung entgegen. Schon 1879 konstituirte sich der Kirchenbauverein und

seinem stillen, unverdrossenen Wirken ist es zu danken, daß im Jahr 1889, nachdem die Bürgermeisterei Mainz einen Bauplatz unentgeltlich zur Verfügung gestellt hatte, ein Preisaus schreiben für einen Kirchenbau mit Nebenanlagen erlassen werden konnte. Das Programm für diesen Bau oder die Baugruppe ist vortrefflich entworfen und kann der Nachachtung für analoge Fälle empfohlen werden. Die zu Grund gelegte Bausumme beträgt 400 000 M. Außer der Kirche sollte in den verfügbaren Platz eingeordnet werden: eine Sakristei, ein Katechismusaal mit ca. 150 Sitzplätzen, eine Pfarrwohnung und Küsterwohnung, — alles möglichst stil einheitlich mit der Kirche gehalten und in Hausstein ausgeführt. Speziell für die Kirche wurde vorgeschrieben ein Chorraum von mäßigen Verhältnissen, ein Langhaus mit einheitlichem und übersichtlichem Raum für 800 Personen und 500 Sitzplätzen, und ein Thurm, dessen Stellung dem Ermessen des Architekten überlassen blieb. Es wurden drei Preise von 3000, 2000, 1000 M. ausgesetzt. Von den 34 Projekten, die einliefen, banden sich manche nicht an die fixirte Bausumme. Für die Ausführung wählte man den mit dem zweiten Preis bedachten Entwurf des Architekten Strigler aus Mainz.

Man kann an diesem Entwurf in der That seine Freude haben; der verfügbare Platz ist vortrefflich ausgenützt; die vorgeschriebenen Bauten sind zu einer imposanten und zweckmäßig angeordneten Gruppe zusammengefügt in der Weise, daß die Kirche für sich steht und wirkt und doch an der Chorseite in die wünschenswerthe Verbindung mit den Anbauten gesetzt ist; der Thurm baut sich westlich vor, was deswegen berechtigt erscheint, weil eine Verlängerung der Kirche ausgeschlossen ist. Der Stil ist der des 14. Jahrhunderts, reich, aber ohne Prunk und Verschwendung gehandhabt. Die innere Raumeinheit ist gewahrt; ein Langhaus von 28 m Länge und über 11 m Breite bietet für obige Seelenzahl genügenden Platz; dabei erfährt aber der Bau eine wirksame architektonische Bereicherung und der Innenraum eine höchst willkommene Erweiterung durch beiderseits unter niedrigem Pultdach angeschifftete Seitenschiffe, welche die Seitengänge aufnehmen, zugleich aber durch stark eingezogene Streben beiderseits in je fünf Kapellen für Nebenaltäre, Beichtstühle, Taufsteine zc. getheilt sind. So ward eine Dreischiffigkeit mit allen ihren Vortheilen, aber ohne ihre Nachteile, erzielt. Wir billigen diese Anlage vollkommen; wo es möglich ist, der ganzen Gemeinde ihre Plätze im Mittelschiff anzuweisen und den freien Blick auf Kanzel und Altar zu

gewähren, soll das unbedingt geschehen; es ist geradezu Aberwitz, wenn neuerdings behauptet wurde, es gehöre zum Wesen eines katholischen oder eines gothischen Kirchenbaues, daß nicht alle auf den Altar sehen, sondern ein Theil der Gläubigen in den Seitenschiffen untergebracht werde. Das Mittelschiff steigt zur mächtigen Höhe von 19 m an, die Seitenschiffe begnügen sich mit 7 m Höhe; der Thurm mit sehr hochgezogenem Zeltbach wird 87 m hoch.

Möge der Bau ohne Stöckung und Unfall zu Ende geführt werden; er wird im kirchreichen Mainz die kirchliche Architektur vom Ende des 19. Jahrhunderts in Ehren repräsentiren.

Beziehungen des Martin Schongauer zu Ulm.

Von Amtrichter a. D. P. Bed.
(Schluß.)

In dem Beisatz: „de Kalenbach“ ist man versucht, den bislang immer noch vergeblich gesuchten und nicht festgestellten Geburtsort Martin Schongauers zu erblicken, wenn sich nur ein Ort „K(a)lenbach irgendwo in deutschen Landen eruiren ließe, allein ein solcher läßt sich (auch unter den sogenannten „abgegangenen“ Orten) nirgends finden, es müßte nur der im bayerischen Allgäu gelegene Weiler Kalchenbach oder Kaltenbach im Höhgau gemeint sein oder im Wengenwerke ein Druckfehler vorliegen; ähnlich lautende Ortsnamen gibt es eine Reihe, so Gallbach in der bayerischen Pfalz, die Dörfer Kalbach in Rhein- und Churhessen, die Dörfer Kehlbach in Oberfranken, Rheinhessen sowie im Salzburgerischen, Kellenbach in Rheinpreußen, die Dörfer Kollbach in Ober- und Niederbayern u. s. w. Schon Joachim Sandrart läßt Schongauer in seiner (in den Jahren 1675 bis 1679 zu Nürnberg erschienenen, II, 3. Buch c. 2 Bl. 220) „Deutschen Akademie der Bau-, Bildhauer- und Malerkunst“ zu C(E)ulenbach geboren sein; einen Ort Eulenbach gibt es nun nicht, dagegen ein Dorf Eulenbach in Niederösterreich in der Gegend von Waidhofen und Schrems sowie zwei Ortschaften dieses Namens in Ungarn. Hier gilt es also noch etwas zu ergründen!

Künstighin wird man sonach nicht umhin können, bei der Ausführung und Zusammenstellung Schongauerischer Gemälde das Wengenbild sowie die neuerdings (im Freiburger Diözesanarchiv, XIX. Bd., 1-87, „Die religiösen und kirchlichen Zustände der Reichsstadt Viberach zc.“ S. 22 und 24) wieder in Erinnerung gebrachten, leider verschwundenen Viberacher Tafeln zu berücksichtigen, wenn auch diese Feststellungen heutzutage, wo das eine Bild fast vollständig seiner Ursprünglichkeit entfremdet ist und die andern verschwunden sind, nur noch einen kunsthistorischen Werth haben. Piedurch find in der That und in unwiderleglicher Weise Beziehungen Mart. Schongauers zu der Reichsstadt Ulm hergestellt; und ist auch bei dem regen Wettstreit, der damals in den schwäbischen Klöstern in Aus-

schnüderung und Verzierung ihrer Gotteshäuser herrschte, der Schluß nicht ungerechtfertigt, es werde Schongauer Gemälde nicht bloß nach Ulm und Viberach, sondern auch noch an andere Orte Schwabens und Südwestdeutschlands, namentlich in die zahlreichen Stifte geliefert haben, hat ja die bald nach dem Ableben Schongauers zu Ende des 15. Jahrhunderts in der größten Blüthe stehende Ulmer Malerschule in diesen Gotteshäusern, so zu Wettenshausen, Dentendorf, O. S. Aug., Roggenburg, Adelberg, Steingaden, O. S. Norb., Ochsenhausen, Blaubeuren, Murrhardt, Zwiefalten, Urspring, O. S. Bened., Heggbach O. Cisterc., Buchsheim Karthäuserordens u. s. w., Spuren ihres künstlerischen Wirkens hinterlassen. Neu ist indeß, daß Schongauer, der bis jetzt bloß als Kupferstecher und Maler bekannt war, sich auch mit Skulpturen befaßt haben soll, was wir, auch wenn damit etwa das Bemalen von solchen gemeint wäre, sehr bezweifeln. Ein längerer Aufenthalt M. Schongauers in Ulm (geb. um 1420; gest. in Kolmar am 2. Februar 1488) ist übrigens bis jetzt entgegen anderweitigen optimistischen Angaben, so auch entgegen Grüneisen-Mauch, nach welchen Schongauer um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Ulm gearbeitet hätte (a. a. D. S. 35), bis jetzt keineswegs nachgewiesen; bloß sein Bruder Ludwig Schongauer, gleichfalls Maler, aber als solcher weit unter ihm stehend, ist in Ulm, wo er im Jahre 1479 das Bürgerrecht erhielt, nachdem er eine Tochter des dortigen Malers Stäbler und Schwester des Malers Hans Lindenmayer geheiratet, nachweisbar. Afr. Woltmann, welcher allerdings, wie andere, von dem Wengenbild und den Viberacher Tafeln keine Kenntnis hatte, hält bei der Aufzählung einer Reihe angeblich Schongauerischer Gemälde (in seiner „Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß“, Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1876, S. 226 ff.), so viele Gemälde auch in öffentlichen und privaten Sammlungen dem ziemlich produktiven „deutschen Perugino“ zugeschrieben werden, nur ähnerst wenig für sicher und ächt und außer der weltberühmten, jetzt in der Stiftskirche zu St. Martin in Kolmar befindlichen, von Schongauer selbst (auf 1473) datirten „Madonna im Rosenhag“ kaum ein einziges für wirklich beglaubigt und in seinem Ursprung nachgewiesen. Grüneisen-Mauch (a. a. D. S. 36) erwähnen eine auf der Kolmarer Bibliothek befindliche, noch ärger wie das Ulmer Bild übermalte Grablegung, welche von einzelem abgesehen mit der Ulmer Grablegung — soll doch wohl „Kreuzabnahme“ heißen — die Großartigkeit der Anordnung und die Schönheit des in Stellung und Bewegung der trauernden Gestalten sich aussprechenden Gefühls gemein habe. Dies wird wohl eine der sechszehn jetzt in dem der „Schongaugergesellschaft“ gehörigen Museum im ehemaligen Dominikanerkloster Untertinden zu Kolmar befindlichen Tafeln mit Darstellungen aus der Lebensgeschichte sein, unter welchen gleichfalls eine Kreuzabnahme vertreten ist. Woltmann ist im Gegenfaze zu G. F. Waagen („Künstler und Kunstwerke in Deutschland“ II, S. 308 ff. und „Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen“,

Stuttgart, bei Ebner & Seubert. I, S. 177), welcher namentlich diese — nach Schnaase „auch in der Komposition vorzüglich schön“ — Kreuzabnahme sowie eine Grablegung zwar als „flüchtigere, aber dennoch geistreiche Arbeiten“ bezeichnet und als eigenhändige Leistungen Schongauers gelten lassen will, der Ansicht, daß der ganze Bildercyclus allerdings unter des Meisters Namen aus seiner Werkstätte hervorgegangen, aber unter starker Mitwirkung von Gehilfen gemalt sein möge. — Die nicht geringe Zahl der dem Schongauer zugeschriebenen Gemälde dürfte darauf zurückzuführen sein, daß eine Reihe von Darstellungen nach Vorlagen Schongauer'scher Kupferstiche durch Dritte gemalt wurde; hauptsächlich als Kupferstecher — man zählt jetzt 139 beglaubigte Blätter von ihm; und wie manches mag erst verloren gegangen sein — war sein Einfluß am Oberrhein, im Elsaß wie in Schwaben ein sehr weitreichender. Unter solchen Umständen wird man die von Häfner mit Authentizität (in der achten Veröffentlichung des Ulmer Vereins sowie in „Ulms Kunstgeschichte im Mittelalter“, S. 118) vorgenommene von Boltmann, Schnaase u. s. w. ignorierte Zuschreibung einer jetzt im Museum der waterländischen Alterthümer zu Stuttgart befindlichen, auf Tafel 24 der angeführten Kunstgeschichte abgebildeten Darstellung des Erzengels Michael an Schongauer mit aller Vorsicht aufzunehmen haben. Häfner ist aber gar so zuversichtlich in seinem erwähnten Sendschreiben (S. 76 unten)¹⁾, als einzig dokumentirte Bilder Schongauer's in Deutschland (ausnähmlich des Elsaßes) zwei damals (1855) in seinem Besitze befindliche Stücke mit aller Bestimmtheit für sich in Anspruch zu nehmen, ohne dieselben indeß hier zu bezeichnen oder zu beschreiben. Dies sollten wahrscheinlich die ebengenannte Darstellung des hl. Michael, sowie der hl. Dorothea sein, aus einer oberchwäbischen Kapelle stammend; die hl. Dorothea scheint er aber selbst als Schongauer'sches Werk wieder aufgegeben zu haben. Auch auf diese „Funde“ ist die neuere Schongauerforschung nicht eingegangen.²⁾

¹⁾ Häfner sagt hier: „In Deutschland finden sich dokumentirte Bilder von ihm (sc. Schongauer) mit Ausnahme der zwei in meinem Besitze befindlichen meines Wissens nirgends.“ (!!)

²⁾ Der Eingang dieses Aufsatzes erwähnte Herzog Wilhelm von Bayern scheint ein sehr eifriger Bilder-Liebhaber und Sammler gewesen zu sein. So hatte demselben bei einem Besuche des Benediktiner-Klosters Zwiefalten im Jahre 1612 (nach Arfen. Sulgers annalis Zwiefaltenses, II. 211 und Holzherr, Geschichte des genannten Klosters, S. 109, unten) ein sehr werthvolles altes, das Martyrium des hl. Bartholomäus darstellendes Bild — vielleicht gar ein „Zeitblom“ — in der dortigen Klosterkirche so sehr gefallen, daß er es (im Jahre 1616) sich ausbat und nach Erhalt desselben dem Kloster dafür Reliquien sandte. Vielleicht ließen sich in der wohl im königlichen bayerischen Hausarchiv aufbewahrten Korrespondenz dieses Fürsten noch manche Noti-

Literatur.

Moderne Kirchen-Decorationen.
Ein Vorlagewerk für ornamentale Kirchenmalerei. Nach Original-Aufnahmen aus den Kirchen Wiens und der Umgebung. Herausgegeben von Ferd. Ritter von Feldegg, Architekt und Lehrer an der k. k. Staatsgewerbeschule in Wien. Wien, Kunstverlag von Anton Schroll & Cie. 1890. Heft 1 und 2 à 8 Blatt. Preis des Heftes: 14 M.

Dieses prachtvolle Werk ist auf vier Lieferungen mit im Ganzen 32 Blättern in Farbendruck berechnet; der Gesamtpreis wird sich auf 56 M. belaufen — nicht zuviel für das, was geboten wird. Die ersten beiden Lieferungen enthalten Decorationsmotive aus der Botivkirche, der Altlerchenfelder-, Fünfhau-, Weißgerber-, Elisabeth-, Brigittenaues-, sowie aus der griechisch-katholischen Kirche in Wien. Es sind Teppichmuster, Bordüren, Wandquadraturen und Gewölbemalereien, entworfen von Franz und Karl Jöbstl, E. von der Küll, Ignaz Schönbrunner, Th. von Hansen in Wien. Man kann die Entwürfe modern nennen nicht nur wegen der Entstehungszeit, sondern auch ihrem Charakter nach, aber man muß dann von diesem Wort jede schlimme Nebenbedeutung fernhalten; so sehr die moderne Formgebung und Ornamentationsweise unverfälscht erscheint, so sind die Decorationen doch durchaus kirchlich, nicht alle gleich streng stilisirt, aber alle mehr oder weniger beeinflusst und befeuert von der alten Kunst; namentlich werden die alten Gewebebedeffens mitunter sehr glücklich berathen und verwendet. Die Farben sind aufs Feinste gestimmt und vermittelt und sie verbinden sich zu jenem milden Gesamteindruck, den die alte Wandmalerei selten erreicht, wohl aber die alte Textil- und Stilkunst. Die künstlerische Ausführung der Tafeln muß noch ganz besonders hervorgehoben werden; die Chromo-Lithographien von Hauser, Schmutterer & Cie. in Wien lassen nichts zu wünschen übrig; ein sehr guter Gedanke war es, nicht glattes Papier sondern geripptes oder geriffeltes zu verwenden, dessen rauhe Oberfläche der Wandfläche nahe kommt und den Charakter der Wandmalerei zu kräftigem Ausdruck bringt. Die vorzüglichen Mustertafeln können bestens empfohlen werden und viel dazu beitragen, den Sinn für feine und vom Profanen sich enthaltende kirchliche Wanddecorations zu schärfen und zu bilden. Selten freilich wird es möglich sein, auf die kirchliche Decorationsmalerei soviel Arbeit, Zeit und Geld zu verwenden, als diese Vorlagen voraussetzen; immerhin können dieselben auch dann bezüglich der Zeichnung und Farbgebung als Muster dienen, wenn eine viel einfachere und kräftigere Ausführung gewählt wird, wie sie für gewöhnlich vollständig genügt.

zen, Fingerzeige und Winke für die ältere Kunstgeschichte Süddeutschlands beziehungsweise Schwabens finden?!

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, Frcs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsetzung des Betrages direct von der Expedition des „Deutschen Volksblattes“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

Nr. 3.

1892.

Der Kirchenbau von Schwenningen.

Wieder ist eine hochwichtige Kirchenbaufrage der Diözese Rottenburg mit Gottes Hilfe soweit gelöst, daß mit dem ersten Frühjahr die Ausführung des Baues in Angriff und die Vollendung des Rohbaues in diesem Jahr in Aussicht genommen werden kann. Die Zahl der Katholiken in Schwenningen, welche bisher als Filialisten der katholischen Gemeinde Mühlhausen zugetheilt gewesen waren, hatte innerhalb des letzten Jahrzehnts sich derart vermehrt, daß sie die Ziffer 700 überschritt. Schon seit Jahren wurde für sie eigener sonn- und festtäglicher Gottesdienst gehalten; aber das zu Gebot stehende Lokal, ein Schulzimmer, reichte nicht für den zehnten Theil der Kirchgänger. Ein Kirchenkaufond war natürlich nicht vorhanden, die junge Gemeinde in Schwenningen wenig leistungsfähig; das zuständige Pfarramt war seit Jahren bemüht, durch Sammeln milder Gaben nach und nach einen Grundstock für einen Kirchenbau zu schaffen. Der eine Kirchenkollekte anordnende Erlaß des Bischöflichen Ordinariats vom 9. Dezember 1890 lenkte in erfolgreicher Weise die erprobte Freigebigkeit der Gesamtdiözese nach diesem schreienden Bedürfnisse hin. Die Vermehrung dieses durch Opferwilligkeit geschaffenen Fonds durch reiche Zuwendungen aus dem Missionsfond und aus den dem Bischof zur Verfügung gestellten Geldern, sowie aus dem Interkalarfond, sodann die begründete Aussicht auf eine Staatsunterstützung gestattete im Herbst 1891 der Bauangelegenheit näher zu treten. Noch im Herbst konnte ein Bauplatz erworben und der Architekt mit Fertigung eines Entwurfs beauftragt werden.

Schon aus dieser Vorgeschichte läßt sich unschwer entnehmen, daß wir auch in diesem

Fall uns wieder vor die Nothwendigkeit gestellt sahen, welche beim heutigen Kirchenbau immer mehr Regel werden wird, vor die Nothwendigkeit, aus einer mit Mühe und Not, hauptsächlich mit den Pfennigen und kleinen Gaben einer nicht wohlhabenden Diözese gefüllten Baukasse einen Kirchenbau für eine schon ziemlich große Pfarrgemeinde zu erstellen, bei der überdies ein weiteres Anwachsen als möglich und wahrscheinlich ins Auge zu fassen war. Mit andern Worten, es galt wieder einmal, eine fast ängstliche Sparsamkeit und die Sorge für einen großen, soliden, allen Anforderungen der kirchlichen Kunst entsprechenden Bau gegen einander auszugleichen und mit einander zu versöhnen. Das bischöfliche Ordinariat übertrug den schwierigen Auftrag dem Herrn Architekt Gades in Stuttgart, der schon bei manchem Kirchenbau der Diözese seine Meisterchaft glänzend erprobte. Der von ihm im Spätherbst vorgelegte Entwurf wird auf der Beilage auch den Lesern des „Archivs“ zur Einsichtnahme und zum Studium unterbreitet.

Zur näheren Erklärung desselben bemerken wir Folgendes: Die Rücksicht der Sparsamkeit und das allein für den Bau zur Verfügung stehende Material, der Backstein, waren bei der Wahl des Baustils die erstmaßgebenden Faktoren. An die reichere und spätere Gothik konnte um des ersteren Faktors willen nicht gedacht werden; an den romanischen Stil nicht wegen des zweiten. Von Herzen gern hätten wir den letzteren einmal zum Wort kommen lassen, hätten wir für diesen Bau tüchtige Quader zur Verfügung gehabt. Da aber weder an Ort und Stelle noch in der Nähe ein geeigneter Baustein (nicht einmal brauchbarer Bausand) sich findet, so blieb nur der für bedeutendere romanische Bauten sich wenig eignende Backstein

übrig. Man entschloß sich also für den Uebergangsstil oder den Stil der ersten Frühgothik, mit seiner hochernsten, einfachen Formensprache, mit dem stumpfen Spitzbogen (*à tiers point*) in den Fenstern und den Arkaden und dem Rundbogen zur Scheidung der Joche des Langhauses und zur Scheidung von Chor und Schiff, sowie zur Aufnahme der Empore.

Das konstruktive System ist bei diesem Bau dasselbe wie bei den früher im „Archiv“ beschriebenen und abgebildeten Kirchen von Bernsfelden und Pfahlheim. Ein einfacher Einschiffbau hätte für die Bedürfnisse dieser Gemeinde nicht ausgereicht, schon weil auf Seitengänge nicht bloß nicht verzichtet werden konnte, sondern vielmehr ein stärkerer Anspruch als gewöhnlich gemacht werden mußte; denn es mußte die Möglichkeit geschaffen werden, alle Prozessionen *intra ecclesiam* abzuhalten. Es wurden also auch hier, um die ganze Kirchenbreite den Bänken überlassen zu können, beiderseits Seitengänge angebracht, die in mäßiger Höhe mit eigenen Pultdächern abgedeckt sind und so nach innen und außen als schmale Nebenschiffe erscheinen. Wie die Verbindung zwischen den Hochschiffmauern und den äußeren Wänden dieser Seitengänge oder Nebenschiffe hergestellt ist, zeigt am deutlichsten ein Blick auf die Abbildung der Westfront und auf den Querschnitt durch das Langhaus. Die den Jochen entsprechenden Strebepfeiler, die an den beiden Seitenbauten nach außen treten, im Innern aber zur Herstellung durchlaufender Seitengänge durchbrochen sind, setzen sich durch die Pultdächer hindurch und über denselben als abgeschrägte Widerlager fort, welche sich gegen die Hochschiffwände anstemmen und den Druck der mächtigen Gurtbogen des Hochschiffs aufnehmen. Ueber den Pultdächern bleibt ein schöner Raum für Lichtgaden übrig; je zwei gekuppelte Fenster in jeder Travée sichern sammt dem entsprechenden unteren Fenster im Gang, dem Innern eine reiche, vollgenügende Beleuchtung. Zum Entwurf des Langhauses ist noch zu bemerken, daß das Hauptschiff eine Verlängerung über die Seitengänge hinaus erhielt, um die Emporentreppe außerhalb des eigentlichen Kirchenraumes unterbringen zu können,

ferner um den Emporenraum zu vergrößern; rechts von der Stiege bildet sich für den Taufstein ein Kapellenraum. Die Gliederung der Westfacade ist ebenso einfach als wirkungsvoll, die Arkatur über dem Portal und die zwei Fensterblenden bloß mittelst Vor- und Zurücktretens der Formsteine und der kleinen aus demselben Material gewölbten Bogen hergestellt. Bei den beiden großen Fenstern und der Rosette sind wie bei allen übrigen Fenstern des Baues die Laibungen alle aus Backstein, auf halbe Steinstärke rechtwinklig abgetreppelt, wodurch die theuren Maßwerke erspart wurden. Auch das Portal hat eine einfache dreimalige Eintreppung. Die zwei letzten Joche der Seitengänge dem Chor zu sind als Kapellen behandelt und nach außen erweitert; sie dienen zur Unterbringung der Beichtstühle, während die Nebenaltäre noch in den Hauptschiffraum zu beiden Seiten des Chorbogens zu stehen können und so der ganzen Gemeinde sichtbar sind.

Die Terrainverhältnisse sind insofern günstig, als die Kirche inmitten des Ortes eine passende Lage erhält, insofern ungünstig, als sie der Fundamentirung große Schwierigkeiten bereitet. Das Terrain fällt nämlich von einem Straßenkreuzungspunkt aus nach zwei Richtungen ab, mit einem Gefäll bis zu 6%. Die Folgen lassen sich aus den beiden äußeren Längenschnitten sowie aus dem Längenschnitt der Beilage entnehmen. Man konnte schon aus Ersparnißgründen nicht daran denken, den Sockel des ganzen Baues in gleicher Höhe zu führen; derselbe wäre sonst gegen das westliche Ende des Baues hin mehrere Meter hoch geworden. Daher ist derselbe in Absätzen geführt, der Straßensteigung entsprechend. Der Boden des Schiffes liegt an der Giebelseite ca. 1 m über dem Terrain, im Ganzen auf der mittleren Höhe des Gefälls; der Chorboden ist absichtlich höher gelegt, aber trotzdem noch etwas unter der obersten Terrainhöhe.

Besondere Beachtung verdient noch die innere Eindeckung des Langhauses, welche der hier folgende Querdurchschnitt und der Längendurchschnitt auf der Beilage vor Augen führen. Der Mauerbau ist wieder aus Sparjamkeitsrücksichten nicht höher geführt, als absolut nothwendig;

Ganz anders sarkastisch ist jedoch eine Scene an demselben Chorgestühl, das böse Ende einer betrügerischen Bierwirthin verzerrt. Der Gerichtstag ist angebrochen. Ein Teufel tritt als Ankläger auf. Er zeigt einen ungeheuren Pergamentstreifen, entsprechend der endlos langen Reihe ihrer Unthaten. Ein anderer Teufel hat die Unglückliche an den Füßen erfaßt und trägt sie auf sehr rücksichtslose Weise auf seinen Schultern, um sie in den gähnenden Höllenvrachen zu werfen. Die Wirthin ist nackt, abgesehen von ihrem modischen Kopfpuz; das falsche Schankmaß ist noch in ihrer Hand. Ein Unhold bläst den Dubelsack als Willkomm. Die Auffassung ist voll Witz und Leben. — In den Abbildungen bei Wright sehen wir von ersten Beschäftigungen und in erster Auffassung noch den Zimmermann und den Schuster nach den Skulpturen von Corbeil dargestellt; die Palme aber gebührt einer Hirtengruppe (ebend. S. 127) vom Chorgestühl zu Gloucester, das älter ist als das von Corbeil. Die drei Hirten — es sind wie die Weisen immer drei — sind betroffen von dem Erscheinen des Sterns und drücken durch die lebhaftesten Gebarden ihr Erstaunen aus. Selbst der Hund fühlt sympathisch mit. Die Gewandung der Hirten ist hervorragend ausgeführt samt den verschiedenen Geräthen, die an ihrem Gürtel hängen.

Wie nahe im Mittelalter die Kunst sich mit dem Volksleben und der volkstümlichen Literatur berührte und aus beiden schöpft, ersehen wir am besten aus den Satyren und Karikaturen auf die joculariores und menestelli. Diese waren nicht allein, wie wir gesehen, Träger, sondern selbst wieder Zielscheiben des Witzes, und wie ihr „fortgesetzter Lebenswandel“ vielfach den Spott der Menge gegen sie reizte, so fanden sie selbst hinwider ein Vergnügen daran, sich aufzuziehen: einer den andern und einzelne auch sich selbst. (Man lese nur, um sich von letzteren zu überzeugen, die halb scherz-, halb schmerzvollen Reime eines Ruteboeuf und eines Colin Muset aus der Zeit Ludwigs des Heiligen.) Es müßte also seltsam zugegangen sein, wenn die Denkmale des Mittelalters nicht eine reiche Ernte darbötten an Herr- und Spottbildern auf die „fahrenden Leute“.

Man sieht ihre Instrumente, die bisweilen absichtlich entstellt sind, in den Händen von Ungethümen oder von nicht sehr anständigen Thieren. In einer Handschrift im Britischen Museum zeigt eine geizende Musikantin statt der heute üblichen Tourmure den Hinterleib eines Pferdes, auf dessen Hinterfüßen sie wie eine Centaurin steht. Ob der Fiedler auf dem Chorgestühl zu Ely, dessen Geige übrigens einem Brettstück ähnlicher ist, mehr ein Ungeheuer oder ein Krüppel sein soll, ist nicht erwiesen; wahrscheinlich das letztere. Der Oberleib zeigt einen plumpen Auswuchs statt des Fußes. — Eine Gestalt in der Johanneskirche zu Cirencester mit den Gesichtszügen eines Bruders Niederlich treibt die Kurbel eines Leierkastens oder eines gleichwerthigen Werkzeugs. — Das fahrende Volk, zu welchem auch die Minnesänger niederer Gattung zählten, stand im Ruf der Schlemmerei. Eine zarte Andeutung dessen liegt vielleicht in einem Bildwerk der Kathedrale von Winchester, einen Eber darstellend, der einen jungen Tenor aus seiner Verwandtschaft auf der Fiedel begleitet. Auf einem andern Chorstuhl derselben Kirche erscheint eine Sau, die ein heutzutage verlassenes Instrument, die Doppelpfeife, bläst. Letztere kommt auf mittelalterlichen Bildern nicht selten vor und stammt offenbar aus dem Alterthum. Das Thier säugt, während es spielt, seine drei Ferkel; ein viertes, das offenbar die Töne bezaubert, vergift über der geistigen Nahrung die leibliche. — Dieselbe Doppelflöte wird auf einem Bildwerk zu Cirencester von einer lustigen Alten geblasen.

Nicht immer erfreuten sich die einzelnen Instrumente der gleichen Gunst. Es kam eine Zeit, da sogar die seelenvolle Fiedel vor dem rohen Lärm der Pfeifen, Schellentrommeln und Dubelsäcke in weiten Kreisen verstummte. In einem sehr merkwürdigen Gedicht aus dem 13. oder 14. Jahrhundert ist dieser Verfall beklagt und sogar als ein Anzeichen von dem nahen Erscheinen des Antichrist gebedet. Ein diesem Dichter offenbar kongenialer Holzschnitzer führt auf einem Chorstuhl in der Kapelle Heinrichs VII. in der Westminsterabtei einen schauerlichen Teufel als Trommelschläger ein. Ein anderes Bildwerk an demselben Chorsthühlen stellt einen Bären an der

Kette dar, den Dudelsack spielend. Damit sollte vielleicht die damalige Liebhaberei für gezähmte Thiere, jedenfalls aber das Musikinstrument verspottet werden. Auch das Instrument, das so lange „die erste Violine gespielt“ und nachher mit Unrecht deposcirt worden war, scheint endlich wieder zu Ehren gekommen zu sein — die Fiedel. Eine Skulptur am Haupteingang der Lyoner Kathedrale führt uns eine Sirene vor (desinit in piscem), ihr Kind in den Armen, wie sie den Tönen eines siebelnden Najaden lauscht. Die Sirene trägt eine Krone auf dem Haupt und soll offenbar eine Meerestönigin sein. (Bekanntlich ist die Sirene ein Phantasiewesen, in das Dichter und Sagenersfinder von jeher verliebt gewesen zu sein scheinen. Sie spielt in den Thierbüchern des Mittelalters eine wichtige Rolle und nachdem sie, erst verhältnismäßig spät, ihre naturgeschichtliche Gültigkeit eingebüßt, fristet sich noch in Feenmärchen ihr Dasein.)

In mancher Beziehung Erbe und auch noch Doppelgänger des Spasmachers (der auch schon mitunter ständig angestellt war) ist ungefähr seit Anfang des 14. Jahrhunderts der Hofnar. Im 15. Jahrhundert treffen wir ihn zum erstenmal mit seinen verschiedenen Abzeichen in den Buchmalereien und gegen Ende desselben Jahrhunderts auch in Skulpturen an Gebäuden und im Holzschnitzwerk. Bei Wright S. 185 sind zwei merkwürdige geschnitzte Narrenbildnisse aus dem 15. Jahrhundert, der Kirche St. Levan in Wales entnommen, zu sehen. Das eine scheint das Bild eines alten, das andere das eines jüngeren Narren zu sein. Bei dem alten, bartigen läuft die Narrenkappe in den Hals und Kopf eines Hahns aus; bei dem jungen, bartlosen ist sie mit Gfelsehren sowie die Aermel mit Schellen besetzt. Der erstere schwingt einen Lederriemen, der in einer Schnalle endet, der zweite ist mit einem Kochlöffel ausgerüstet. Noch zwei ins Gebiet der Narretei einschlagende Schnitzwerke giebt Wright aus der Kirche St. Mullion, ebenfalls in Wales. Das eine stellt einen grimassenschneidenden Frauenkopf dar, das andere das Brustbild eines Mannes mit schellenbesetzten Aermeln. In letzterem scheint die Narretei selbst personifizirt zu sein. (Fortf. f.)

Inventar des Klosters Offenhausen.

Von Theodor Schön in Stuttgart.

Ein am 10. März 1632 angefertigtes Inventar des Klosters Offenhausen, welches sich im Geheimen Haus- und Staatsarchiv befindet, dürfte vielleicht manchen Leser dieser Zeitschrift interessieren. Es lautet:

Allart Tüecher, Teckhin und dergleich in der ndern Kürch:

I grosse, hültzene Tafel mit zwon schlecht Flügel, darinn etlich schlechte Bilder, darauff ein Crucifix mit Mariae und Joannis Bildnuss.

I seydn Deckhin gelb und rot, drauff Mariae Bildnuss mit dem Leichnam Christi.

I alt wullin Altar-Tuech.

I grünen und blaw, wullener Umbhang, jezu an der Canzel.

I gar alt schwarz wullener Umbschlag am Nebenaltar.

I alt gscheckheter Umbschlag uffm ndern Altar.

Und sonsten etlich dergleichen leinen und wullin Tüecher, aber alles alt, zerrissen und von Motten verzehrt.

Tafel und Bilder in der obern Kürch:

I grosse, hültzin Tafel mit 5 doch ohnulluminirten Bildern und zwey gemahlten Flügeln, drauff ein fein Crucifix.

Vil geringe gemahlte tüechene Täfelin.

Christi Bildnuss, rot weiss und blaw, mit dem Osterfahnen, ist zimlich fein.

Etlich Fahnen, so doch zerrissen.

I alte, hültzin Tafel, drinn 5 Steinebilder.

I rot hültzin Schüssel mit dem Haupt Joannis.

II gross hültzin Leychter.

Etlich Fahnenstangen.

I rotsametin Corporaltesch.

I lange, angehefft Tafel, daran der Passion gmahlt.

I fein, hültzin Trüchlin.

I Crucifix an der mitten Saul.

I Balm-Esel, drauff die Bildnuss Christi sitzend.

Und noch vil dergleichen alte Bilder, Kinder- und Dockhenwerk.

Wass uff dem Dorment, in allen Zellen hin und wider stehet, ist lauter und zimlich vil Schreinwerck von Betstätten, Cästen, Truchen, Sidlen, Altarcästlen und dergleichen, vil kleins hültzin Dings, aber fast alles bey jüngster Plünderung von Soldaten zerrissen, zerhawan und zerschlagen, jedoch das Eysenwerckh und anders noch wol zugebrauchen und zum Geltt zubringen wer.

Zeitschriftenchau.

Indem wir im Folgenden die übliche Jahresübersicht über den Inhalt unserer kirchlichen Kunstzeitschriften geben, bemerken wir zum Voraus, daß wir entsprechend der Grundtendenz des „Archivs“ durchweg jene Arbeiten bevorzugen, welche praktischen Inhalts sind. An erster Stelle nennen wir unser größtes und bedeutendstes katholisches Organ, die „Zeitschrift für christliche Kunst“,

herausgegeben von A. Schüttgen, Domkapitular in Köln (Düsseldorf, Schwann). Zielbewusste Redaktion, Zusammenarbeit der tüchtigsten Kräfte, reiche und noble Ausstattung mit vorzüglichen Bildtafeln und Illustrationen haben dieses Organ zur Freude und zum Freunde aller kunstliebenden und kunstübenden Kreise werden lassen. Von unserem Standpunkt aus begrüßen wir es noch besonders, daß im Jahrgang 1891 der Kunstpraxis neben der mehr historischen und archäologischen Forschung ein reichlich bemessener Raum und ein nicht geringer Anteil an den Kunsttafeln und Illustrationen zugebracht wurde. Am reichsten b. dacht ist die Architektur. In Bild und Wort wird vorgeführt die neue Pfarrkirche zu Homburg vor der Höhe (Architekt: Ludwig Beder, Mainz), die zu Zutfaas bei Utrecht (Architekt: L. Tepe, Utrecht) nebst innerer Ausstattung, die neue St. Rochuskapelle zu Bingen am Rhein (Architekt: M. Medel in Frankfurt). Unmittelbar mit der Praxis berühren sich die Erörterungen darüber, in welchem Stil, besonders ob gotisch oder romanisch zu bauen sei, welche sich durch mehrere Feste hinziehen, freilich auch manchen Widerspruch hervorrufen. Sehr zu begrüßen ist eine durch Text und Zeichnung veranschaulichte vollständige Sakristeieinrichtung von Wilhelm Mengelberg in Utrecht, lehrreich, nur etwas großartig. Die Malerei ist vertreten durch die für die Praxis wichtigen alten Wandmalereien von Pfullingen, sodann durch einen instruktiven Aufsatz über die Außenbemalung der Kirchen (St. Weiffel). Ferner findet sich abgebildet die neue Bronzethüre an der Nordseite des Kölner Doms (Modell von Mengelberg, Guß von P. Stolz in Stuttgart). Zur Paramentik liefert einen Beitrag die Mittheilung des R. Dakteurs über einen neuen Brocatelstoff aus der Webererei von Th. Gopps in Krefeld.

Das im 23. Jahrgang stehende vortreffliche Organ des Kunstvereins Sedau, „Der Kirchenmann“, erscheinend in Graz, redigirt von dem unermüdblich thätigen Professor Johann Graus, Ehrenkämmerer Sr. Heiligkeit, hat sich im verfloffenen Jahr ganz besonders um die Altarfrage verdient gemacht. Die Mittheilungen über den neuen Ciborienaltar der Herz Jesu-Kirche in Graz und über den Renaissance-Hochaltar einer Klosterkirche ebendort, von Abbildungen begleitet, sind ebenso instruktiv wie die wichtigen, ebenfalls von Abbildungen durchwobenen Artikel über den Altarhochbau im Allgemeinen und Altarbauten der Renaissancezeit im Besonderen; die letzteren lehren den Altarbau dieser Spätzeiten vielfach in neuem Licht betrachten. Dazu noch weitere praktisch dankenswerthe Aufschlüsse über wichtige Punkte, besonders auch Proben schöner alter Gewölbe- und Flachdeckenmalereien.

Der von dem k. k. Konservator und Benefiziaten in Terlan, Karl M., herausgegebene „Kunstfreund“ hat im letzten Jahrgang seine verdienstvolle Kunstgeschichte von Tirol abgeschlossen, welche je in separaten, eigens paginirten Blättern den Nummern beigelegt wurde. In einer Serie von Artikeln wird die Besprechung der interessanten alten Wandgemälde in der Terlaner Kirche zu Ende geführt. Kleinere Mittheilungen und Beantwortungen rein praktischer Fra-

gen machen das Blatt instruktiv. Nicht gut und zeitgemäß ist ein mit Proben von den Pacherischen Altären illustrirter Artikel über ornamentale Holzschnitzkunst in Nr. 8; hier ist zu lernen, wie die gotische Architektur und Ornamentik nicht unverändert vom Stein aufs Holz übertragen werden darf, sondern eine dem andern Material entsprechende Modifizierung erfahren muß.

Literatur.

Ein Cyklus christologischer Gemälde aus der Katakombe der hl. Petrus und Marcellinus. Zum erstenmal herausgegeben und erläutert von Joseph Wilpert. Mit 9 Tafeln in Lichtdruck. Freiburg, Herder 1891. VII. und 58 S. groß Folio. Preis: 8 Mark.

Nach der großen kritischen Arbeit über die alten Kopien der Katakombengemälde, von welchen wir den Lesern im vorigen Jahrgang Nachricht gaben, geht der tüchtige Katakombenforscher nunmehr positiv vor und veröffentlicht im obigen Werk einen bisher noch nie kopirten Cyklus von Katakombenmalereien, dessen Wiederentdeckung er zunächst beschreibt. Das Verzeichniß der bisher bekannten Katakombenbilder wird dadurch bereichert um eine Darstellung der Anbetung der Magier, ferner der Begrüßung des Sternes durch die Magier, der Taufe Christi, der Verkündigung, einer Gerichtsscene mit Christus und acht Beisitzern, um zwei Bilder des guten Hirten und zwei Drauten, — dies alles kombiniert in einem Deckengemälde der Kammer 54 in der oben genannten Katakombe; ferner um eine Darstellung der Heilung der Blutflüssigen, des Sichtbrüchigen und des Blindgeborenen, und der Unterredung Jesu mit der Frau am Jakobsbrunnen. Als Entstehungszeit setzt der Verfasser etwa die Mitte des 3. Jahrhunderts an. Auf den Tafeln wird zunächst eine photographische Aufnahme der Bilder in heutiger Gestalt, dann deren Rekonstruktion durch den Verfasser gegeben und so dem Leser ein selbständiges Urteil über Gegenstand und Deutung der Bilder ermöglicht. Der Verfasser erklärt ebenso tiefinnig wie besonnen und überzeugend die Symbolik dieses Bildercyklus und findet dieselbe so tief empfunden und theologisch so klar durchdacht, daß er sie nicht dem Maler, sondern einem andern (geistlichen) Urheber zutheilen zu sollen glaubt. Sehr wichtig sind einige praktische Folgerungen aus den Bildern. Aus dem Verkündigungsbild kann nunmehr die immer noch etwas zweifelhaft gebliebene Scene eines Deckenbildes in der Katakombe der hl. Priscilla aus dem 2. Jahrhundert sicher als Darstellung der Verkündigung erwiesen werden, denn sie ist dem erstern völlig gleich. Aus den zwei Magierbildern, von welchen die Anbetung eine Zweizahl, die Begrüßung des Sternes eine Dreizahl der Magier aufweist, wird erschlossen, daß die Dreizahl derselben Regel gewesen und die Zweizahl bloß in Folge von Raumangel oder aus Rücksicht der Symmetrie

einigemal an deren Stelle getreten sei. Ein Anhang befaßt sich mit drei noch nicht veröffentlichten, hier ebenfalls in Lichtdruck wiedergegebenen Epiphaniedarstellungen in der Basilika der hl. Petronilla aus dem 4. und 5. Jahrhundert. Aus den ikonographischen Erwägungen im dritten Abschnitt entnehmen wir, daß die Heilung der Blutsflüssigen im obigen Cyklus das zweite Katakombengemälde dieses Vorwurfs ist; die Heilung des Sichtbrüchigen ist in Kammer 53 derselben Katakombe ganz gleich wiederholt, aber von den Kopisten nicht verstanden und zu einem Quellwunder gemacht worden; in Kammer 52 ist der Sichtbrüchige allein mit einem Bettrost auf dem Kopf dargestellt; die Scene der Unterredung am Jakobsbrunnen ist sonst nur noch einmal nachzuweisen in der Malerei, siebenmal in der Skulptur; nur noch einmal ist der Heiland wie auf obigem Bilde sitzend dargestellt. Sehr ausführlich und werthvoll ist die im vierten Abschnitt niedergelegte Studie über die Bedeutung der Dranten, deren gesichertes Ergebniß dieses ist: „Die Dranten sind Bilder der in der Seligkeit gedachten Seelen der Verstorbenen, welche für die Hinterbliebenen beten, damit auch diese das gleiche Ziel erlangen.“ Der letzte Abschnitt spricht sich noch kurz aus über den Endzweck der religiösen Katakombengemälde, und bezeichnet als solchen nächst der Absicht, das Grab zu schmücken, die Intention des Stifters, sein Glauben und Hoffen durch diese Gemälde auszusprechen und die Besucher zum Gebet für die Verstorbenen zu bewegen. Weiteren angekünndigten Publikationen des erprobten Katakombenforschers kann man nur mit Spannung und Verlangen entgegensehen und man athmet froh auf bei dem Gedanken, daß der greise de Rossi diesen congenialen Schüler gefunden hat, der sein großes Werk fortzusetzen im Stande ist.

Album religiöser Kunst. Eine Sammlung christlicher Bilderwerke der hervorragenderen älteren und neueren Meister, mit erläuterndem Texte von Ludwig R. von Kurz zu Thurn und Goldenstein, k. k. Professor und akademischer Historienmaler in Graz. Regensburg, Verlagsanstalt vormals G. J. Manz, 23 Blätter Text und 36 Tafeln groß Folio, in Leinwandmappe. Preis: 20 Mark.

In sehr geschmackvoll gepreßter Leinwandtheke sind 36 Stahl- und Kupferstiche der besten neueren Stecher (Barfus, Barth, Dertinger, Franz und Jos. Keller, Lechleitner, Leudner, Mayr, Nüsser, Petrat, Pehsch, Wagner) vereinigt, von Stichen, welche eine erlesene Reihe religiöser Meisterwerke von Schongauer, Dürer, Hans Holbein, Van Dyck, Lionardo, Bartolommeo, Raphael, Guido Reni und Guercino bis herauf zu den großen religiösen Malern unseres Jahrhunderts und der letzten Jahrzehnte wiedergegeben. In der That eine herrliche Gabe! Der Kunstfreund erhält hier um geringen Preis ein reichhaltiges Album religiöser Darstellungen, will er

die Blätter einzeln verwenden, schönsten Schmuck für eine ganze Reihe von Zimmern. Der Kunstforscher wird namentlich dankbar sein dafür, daß er hier die neuere religiöse Kunst in ihren besten Produkten verfolgen kann. Der Text ist knapp, aber genau gearbeitet und mit Sachverständniß wie mit gutem stilistischem Geschmac geschrieben. Möge auch dieses Werk zur Bedung und Läuterung des Sinnes für religiöse Kunst viel beitragen.

Kaufangebot.

Die bekannte, 1867 von Laib und Schwarz herausgegebene Biblia pauperum nach dem Original in der Lyceumsbibliothek zu Konstanz, war seit längerer Zeit vergriffen. Die Postbuchhandlung von Leo Wörl in Würzburg hat nun eine wohlfeile zweite Ausgabe derselben herstellen und im Erlingerischen Verlag in Würzburg erscheinen lassen. Die Ausgabe enthält den ganzen unveränderten Text der ersten sammt allen Bildtafeln, welche von den Originalplatten abgenommen sind, hat aber handlicheres Format. Druck und Papier ist vorzüglich, der Einband aus Rothleinwand mit sehr geschmackvoller farbiger und reich vergoldeter Pressung. Die Verlagshandlung berechnet den Preis für das gebundene Exemplar in Cartonscheide zu 10 M. Der Diözesankunstverein ist in der Lage, eine größere Zahl von Exemplaren zu dem halben Preis von 5 M. abgeben zu können, und ladet Freunde der religiösen Kunst ein, ihre Bestellungen bei dem Vorstand, Professor Keppler in Tübingen, anmelden zu wollen.

Annoncen.

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.

Beilage:
Pfarrkirche in Schwenningen.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

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

Mr. 4.

1892.

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 Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

Zwei Wandgemälde in der Heiligkreuzkirche zu Schwäbisch-Gmünd.

Von Stadtpfarrer Pjiger in Gmünd.

Den frühesten ornamentalen Schmuck der an Kunst und Schönheit im Lande einzig dastehenden Heiligkreuzkirche zu Gmünd bildete die plastische Darstellung des hl. Grabes. Dasselbe befindet sich in der mittleren der elf Chorkapellen und gehört unbestreitbar den letzten Dezennien des 14. Jahrhunderts an. Das den immensen Dimensionen des ganzen Gebäudes entsprechende kolossale Bild des im Grabe ruhenden Heilandes ist durch Meißel und Schlegel aus Einem mächtigen Steinkloß herausgearbeitet. Im Hintergrunde des Sarkophags stehen drei trauernde Frauen von edelster Gestalt mit Salbgefäßen; zu Füßen und zu Häupten befindet sich je ein Engel, während im Vordergrund am Rande des Grabes die das Grab bewachen sollenden, aber vom Schlafe befallenen Krieger ihren Platz haben.

Dieses großartige plastische Erstlingswerk der kirchlichen Ausstattung hatte aber von Mitte des 17. Jahrhunderts an ein eigenes Schicksal. Durch ein großes, die Auferstehung des Herrn darstellendes Leinwandgemälde, welches die ganze Kapelle deckte, war das hl. Grab selbst, gerade 200 Jahre hindurch, jedem Auge entzogen. Nur die Karwoche über war das Auferstehungsgemälde so in die Höhe gezogen, daß es die Stelle der oberen Lucida einnahm und die Kapelle mit ihrem Balkengerüste sichtbar machte. In der Kapelle war nämlich eine dreimal gebrochene Stiege angebracht, welche bis zur Spitze des Gewölbes führte. Hier auf diesem erhöhten Standort wurde die große Monstranz mit dem Allerheiligsten aufgestellt. Wie die-

selbe von dieser Höhe aus über den Hochaltar hinweg das ganze Mittelschiff überschaute, so sollte sie auch von dem äußersten Westende der Kirche gesehen werden können.

Der Gedanke war wohl gut gemeint, aber seine Realisirung geschah auf Kosten eines edlen Schmucks der Kirche. Bei der in den fünfziger Jahren unternommenen Restauration im Innern der Kirche wurde auch mit der genannten Fingerüstung tabula rasa gemacht. Da fanden sich denn auch an den beiden Seitenwänden der Kapelle zwei Wandgemälde, welche alsbald die größte Aufmerksamkeit auf sich zogen. Aber die Freude über den so erfreulichen Fund wurde, je mehr das massenhafte Gebälk entfernt wurde, um so mehr getrübt. Beim Wiedereintritt des Lichtes in die Kapelle zeigten sich sofort die enormen Schäden, welche diese Malereien durch die genannte Karfreitagsausstattung erlitten hatten. Wie auch sonst oft an und in der Kirche war der „Kopf“ mit schonungsloser Weise eingezogen. Nicht waren die Balken auf einander gestellt, sondern zum großen Theil nur zwischen die beiden Seitenwände der Kapelle beziehungsweise deren Gemälde hineingezogen. Durch diese rücksichtslose Behandlung waren letztere aufs tiefste beschädigt worden. Das Bild des hl. Johannes und des rechten Schächers war geradezu um den Kopf gekommen. So handelte es sich bei diesen höchst interessanten Malereien um Sein oder Nichtsein, ob sie sollten einfach auch abgerieben werden, oder ob man einen Versuch machen sollte, sie wieder in ihrer ursprünglichen Gestalt herzustellen. Letzteres ist, und sicherlich zur Freude aller Fremde nicht nur des herrlichen Gotteshauses, sondern der christlichen Kunst geschehen. Im Jahre 1864 wurden die

Gemälde dem auch sonst schon bewährten Gemälde restaurateur Deschler von Augsburg zur Wiederherstellung anvertraut. Ueber das Geleistete fällt ein gewiegter Kenner auf diesem Gebiete das einfache, aber vollständig genügende Urtheil: „Ein anderer Maler hätte wohl andere Gemälde hergestellt;

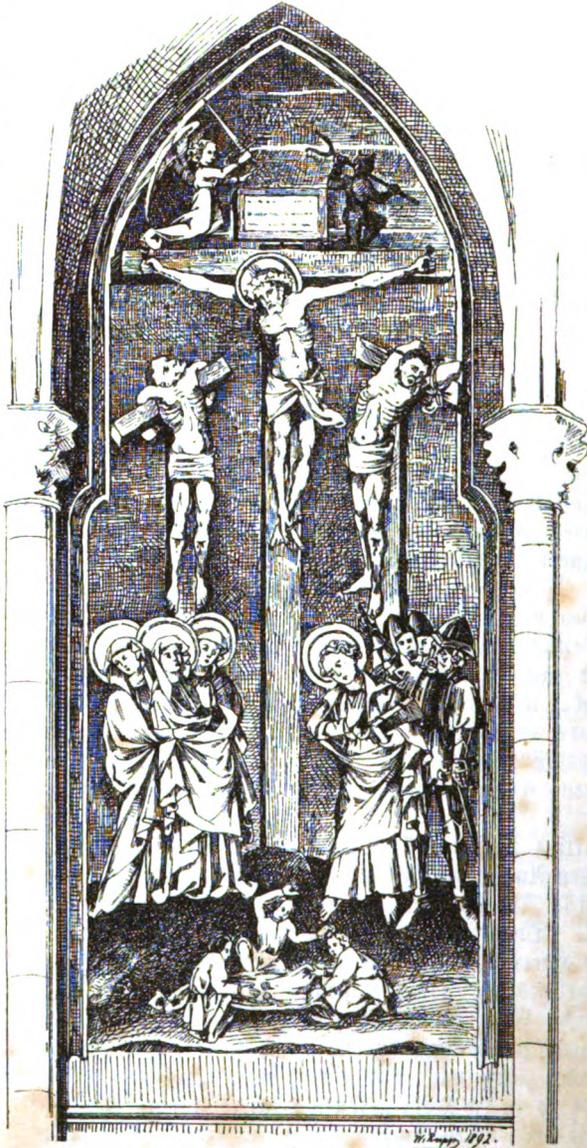
Deschler aber hat die Originallien erhalten.“ Allein zu bedauern ist, daß diese kostbaren Reliquien kirchlicher Monumental-Malerei an den schräggestellten Seitenwänden der Chorkapelle so situiert sind, daß sie, trotz der günstigen Beleuchtung von Seite der unteren Lucida, von den meisten fremden Besuchern der Kirche kaum bemerkt werden. Um so mehr mag es angezeigt erscheinen, sie hier in Wort und Bild dem Kunstfreunde vorzuführen.

Dem Beschauer an Ort und Stelle wird zunächst nicht entgehen, daß beide Darstellungen eine Ergänzung des zu ihren Füßen sich ausbreitenden hl. Grabes wie in räumlicher Anordnung, so auch in sachlicher Beziehung sind. Zur Rechten tritt dem Beschauer die blutige Scene auf Golgatha entgegen; zu seiner

Linken erblickt er, als das einzig entsprechende Gegenstück, den Leichnam des Gekreuzigten auf dem Schooße seiner jungfräulichen Mutter. Auf diese Weise gestaltet sich diese Chorkapelle zu einer eigentlichen Heiliggrabkapelle.

Das erste Gemälde zeigt Christus am Kreuze inmitten der beiden Schächer. Die straff horizontal gespannten Arme des Heilands sind mit eisernen Nägeln an den Querbalken angenagelt. Die Arme der mitgekreuzigten Missethäter dagegen sind nicht durch Nägel befestigt, sondern stark verrent um den Querbalken gewunden und mit Stricken daran gebunden. Es ist in diesen verzogenen Gliedmaßen viel Leben, und dieselben setzen eine große Fertigkeit in der Wiedergabe des menschlichen Körpers voraus. Das Bild des Gekreuzigten ist ein sogenannter lebender Christus. Zur Rechten unten am

Kreuze stehen drei von tiefem Schmerze ergriffene Frauen, von welchen insbesondere die Schmerzensmutter durch ihren dem ersterbenden Auge ihres Sohnes begegnenden Blick, ihre auf der Brust gefalteten, heilige Ruhe und stille Gottergebenheit



ausdrückenden Hände ein ergreifendes Bild bietet. Will man diese edle Gruppe deuten, so kann man nur denken an die drei Frauen bei Johannes 19, 25 u. 26: „Es standen aber bei dem Kreuze Jesu seine Mutter, und die Schwester seiner Mutter, Maria, die Frau des Cleophas, u. Maria Magdalena.“

Wendet man seinen Blick auf die Gestalt der zum Gekreuzigten aufblickenden, mit tiefstem Schmerzeringenden Mutter und auf das zu ihr sich wendende ersterbende Auge des göttlichen Sohnes, so ist es, als hörte man das letzte Vermächtniß des Sterbenden: „Weib, siehe deinen Sohn! Sohn, siehe deine Mutter!“ Dieser Gruppe entspricht die unter dem linken Arme des Gekreuzigten. Hier steht im Vordergrund der Lieblingsjüngerb. Herrn. Wie schon aus seiner ganzen Gestalt, ist er noch besonders erkennbar an dem Evange-

lienbuch in seiner Linken; die Rechte legt er auf die Brust, wie betheuernd, daß er den letzten Willen seines Herrn und Meisters gewissenhaft vollziehen und das letzte Vermächtniß alle Tage seines Lebens in Ehren halten werde. Zu seiner Seite

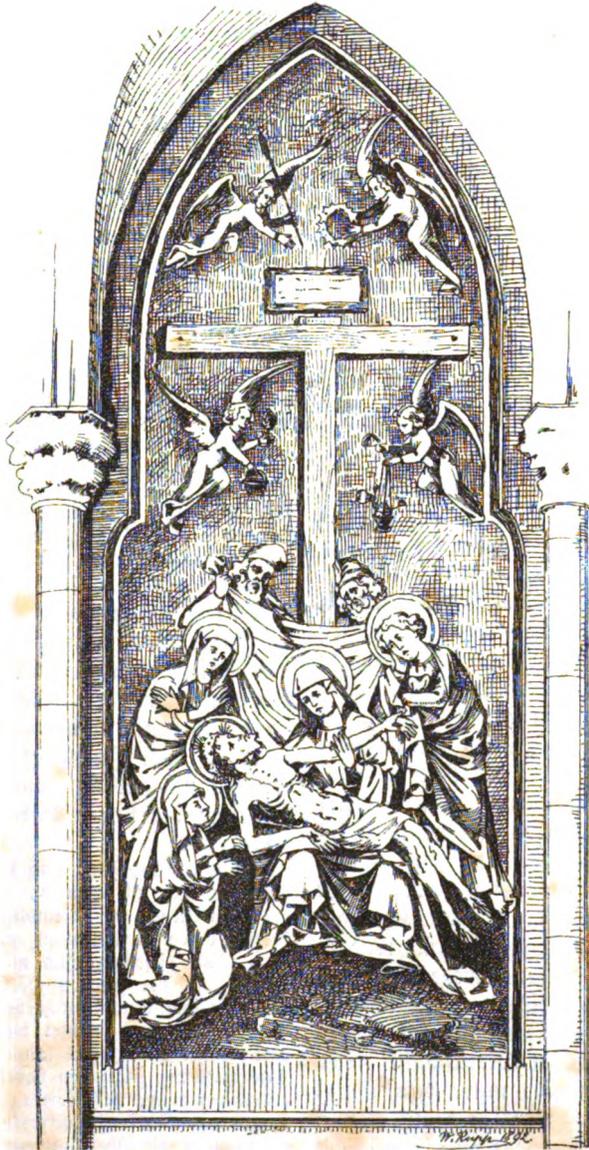
stehen drei Krieger: im Vordergrund in ganzer Figur der heidnische Hauptmann in voller Rüstung mit dem Schwerte an der Seite, dem Panzer um die Brust und dem Helme auf dem Haupte. Ergriffen ob

all des Geschautes und unter dem Kreuze Erlebten blickt er voll heiligen Ernstes zu dem Gekreuzigten auf, laut und offen bekennend: „Wahrlich, dieser Mensch war Gottes Sohn.“ Matth. 27, 54.

Auf dem Boden am Fuße des Kreuzes hocken drei Burschen, als episodisches Beiwerk in kleinerem Maßstab gehalten; sie würfeln über das Gewand des Herrn, sind aber schon mit einander in heftigen Streit gerathen. Sie raufen sich unter einander, und der Mittlere hat seinen Kameraden zur Linken bereits am Schopf erfaßt und schlägt mit geballter Faust auf denselben los.

Dieser Raufszene unten am Fuße des Kreuzes entspricht

über dem Querbalken der Kampf eines Engels des Lichtes mit flammendem Schwert gegen den Fürsten der Finsterniß; der letztere hat aber schon mit seinem einer Ofengabel ähnlichen Reptumischen Dreizack die Flucht ergriffen.



Die linke Wandfläche nimmt als Pendant eine sogenannte Pieta ein, wie sie herzlicher und inniger sich unter allen derzeitigen Darstellungen der ältesten und neuesten Künstler kaum finden mag. Am Fuße des Kreuzes, an letzteres sich anlehrend, sitzt die Schmerzensmutter, den Leichnam ihres göttlichen Sohnes auf ihrem Schooße haltend. Hals und Nacken des Leichnams umschlingt sie mit ihrer Rechten; den linken Arm hält sie in ihrer Linken. Der tiefe Schmerz, der ihre Seele einem Schwerte gleich durchdringt, kommt auf ihrem mildreichen Antlitze nicht zum stürmischen Ausbruch. Er ist gedämpft durch eine mystische Seelenruhe, in der sie gleichsam zu sagen scheint: „So, o Vater im Himmel, hast Du ihn mir gegeben, so gebe ich ihn Dir wieder zurück. Meine größte Freude ist mir zum herbsten Schmerz geworden; aber auch dieser herbste Schmerz wird wieder meine süßeste Freude werden.“ Mit dieser feierlichen Stimmung voll Seelenruhe und himmlischer Hoffnung steht in schönem Farbeneinklang das die ganze Gruppe beleuchtende, im edelsten Faltenwurfe gehaltene lichtblaue Gewand der Mutter.

Weniger imponirend kniet zu Häupten des Leichnams eine Maria Magdalena; etwas rückwärts dagegen zur Rechten Mariens steht eine in den edelsten Zügen gehaltene Frauensperson, ihren theilnehmenden Schmerz durch die über die Brust geschlagenen Hände ausdrückend. Im Hintergrunde endlich stehen Nikodemus und Joseph von Arimathäa mit dem ganz naturwahr gefalteten Leichentuche. Nicht wie bei Rubens ist es der Akt der Kreuzabnahme, zu dem das Vinnen dient, sondern der vom Kreuze abgenommene Leichnam soll in dasselbe eingewickelt und dem Grabe übergeben werden; zu diesem Zwecke halten sie das Leichentuch in Bereitschaft. Den leeren Raum über und unter dem Querbalken füllen vier Engelsgestalten, zwei mit Hoop und Dornenkrone, zwei mit Rauchfaß und Weihwasserbecken, himmlische Ministranten bei den Exsequien und der Bestattung des Leichnams des Herrn.

Ueber diese beiden durch ihr hohes Alter höchst interessanten Wandgemälde gab nach einem Briefe in der Gmünder städtischen Antiquitätenammlung des Herrn Kommer-

zienraths Erhard im Jahre 1864 Dr. Waagen, Direktor des königlichen Museums in Berlin, folgende Aeußerung ab:

„Obgleich ich mein Urtheil über die hiebei zurückfolgenden Kopien der in der Kirche zum hl. Kreuz in Schwäbisch-Gmünd aufgefundenen Bilder schon lange festgestellt hatte, wünschte ich dieselben doch dem hiesigen Verein für mittelalterliche Kunst, welchem alle Männer angehören, die sich hier mit den Denkmälern dieses Zeitabschnittes beschäftigen, vorzulegen, um entweder etwas Bestimmtes darüber zu ermitteln oder meine Ansicht bestätigt zu sehen. Hiedurch wurde ich aber leider durch eine lange Krankheit verhindert, so daß dieses erst bei der am 26. April stattgefundenen Versammlung jenes Vereins geschehen konnte. Hier ergab es sich nun, daß die Mitglieder des Vereins meiner Ansicht beistimmten, daß jene merkwürdigen Bilder einem verdienten, doch wahrscheinlich dem Namen nach unbekanntem schwäbischen Maler aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehören. Für Hans Baldung Grien, dessen Hauptthätigkeit dem 16. Jahrhundert angehört, indem er 1470 geboren, 1552 gestorben ist, ist nicht allein der ganze Charakter zu alterthümlich, sondern die Verhältnisse der Körper zu schlant, die Formen zu mager, die Ovale der Köpfe zu spitz und die Züge zu fein. — Hoffentlich wird diesen sehr beachtenswerthen Bildern, von denen die Trauer über den Leichnam Christi sich als Komposition besonders auszeichnet, die ihnen gebührende Aufmerksamkeit geschenkt und für deren Erhaltung gesorgt werden.“

Dieses ist denn auch geschehen. Schon im Jahre 1863 war nämlich Maler und Gemälde-Restauratur A. Deschler in Augsburg mit der Wiederherstellung der so beschädigten Wandgemälde beauftragt worden. Vor Inangriffnahme gab dieser Kenner und Mann vom Fache nach Inspizierung der beiden Bilder folgendes Gutachten ab:

„Auf Veranlassung und Kosten des Kaplans Pfleger besuchte ich Gmünd, um die daselbst in der Pfarrkirche sich befindlichen Wandgemälde behufs deren Restauration zu besichtigen. Ich fand, daß dieselben nach meiner Ueberzeugung Werke aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts sind, welche durchgehends als sogenannte Tempera-Bilder betrachtet werden; doch möchte deren zähes Bindemittel kaum solche Freiheit der Pinselführung zugelassen haben. Die Farbe hat etwas verloren, der Auftrag ist sicher und gewandt und läßt auf Fresko schließen. Es ist im Ganzen die überkommene typische Bildung und Gesichtsförmigkeit, doch wie schon bemerkt, bei ziemlicher Handfertigkeit. So z. B. ersteht man sowohl im Ganzen als vorzugsweise an dem Christus die verbläute Manier des Meisters Wilhelm und Stephan von Köln, überhaupt den Bögling der Kölner Schule, in der sowohl bei Gemälden als bei Skulpturen das byzantinische Element in jener Zeit noch ziemlich maßgebend war. Die Bilder sind nicht nur an und für sich

als solche einer sorgfältigen, verständigen und gewissenhaften Restauration werth, sondern für die Kirche gewissermaßen als wahrer Schatz zu betrachten.“

Um die Restauration der Heiligkreuzkirche in ihren inneren Räumen hat der verstorbene Hofmaler von Gegenbaur das hervorragendste Verdienst. Er hat die Kirche aus der drohenden Gefahr einer abermaligen Uebertünchung gerettet.¹⁾ Das sicherlich nicht inkompetente Urtheil aber dieses großen Meisters auf dem Gebiete der Farbenkunst über die etwaige Entstehungszeit unserer Bilder ging dahin: „Wie die Heiliggrabgruppe allem nach wohl dem letzten Dezennium des 14. Jahrhunderts angehören mag, so sind die beiden Gemälde Werke aus den ersten Jahrzehnten des 15. Säkulums. Die Gemälde sind mit Del auf Stein gemalt.“ Ueber die durch Deschler vollzogene Restauration aber äußerte er sich ebenso kurz als zu Gunsten des Restaurators: „Wären Eure Gemälde in andere Hände gekommen, so hätten Ihr ohne Zweifel auch andere Bilder erhalten; Deschler aber hat die alten ursprünglichen Gemälde wieder hergestellt!“

Wenn man nun die Urtheile von Direktor v. Waagen, Restaurator Deschler und Hofmaler v. Gegenbaur über die etwaige Entstehungszeit der fraglichen Gemälde zusammenstellt, könnte man da nicht an den Tag des hl. Evangelisten, das ist den 21. September des Jahres 1410, das ist den Tag der feierlichen Einweihung der Kirche, denken? Könnte diese noch heutzutage bewunderte erste Ausstattung der Kirche

¹⁾ Als er beim Eintritt in die Kirche die bereits angebrachten Farbenproben am Gewölbe, an den Säulen und den Flachwänden erblickte, sprach er in scharf accentuierter Weise: „Ihr wollet malen, dazu dürft Ihr meinen Namen nicht nennen!“ Und als man ihn hinwies auf die mit großen Kosten verbundenen, bereits getroffenen Vorbereitungen, war sein zweites und letztes Wort in dieser Angelegenheit: „Nun, wenn Ihr einmal wollet und müsst, so malet eben in Gottes Namen, aber meinen Namen gebe ich nicht dazu, obgleich ich ein Maler bin.“ Auf dieses Urtheil hin wurden Maler und Weißpuzer trotz der verursachten Unkosten aus der Kirche hinausgewiesen und ward der Kirche durch Abreiben und Abscharen der alten Ocker- (Rüchen-)Farbe ihr natürlicher Steinton wieder gegeben. Dies sei zur dankbaren Erinnerung an den edlen Freund hier für künftige Zeiten aufgezeichnet.

nicht zugleich zur Erhöhung dieses Festes veranstaltet und ins Werk gesetzt worden sein?

Eine ähnliche Frage läßt sich aufwerfen bezüglich des „verdienten, aber dem Namen nach unbekanntem Meisters der schwäbischen Schule“, wie ihn Waagen bezeichnet. Wenn aber Deschler sagt: daß unsere Malereien an die großen Kölner Maler Wilhelm und Stephan erinnern, wenigstens deren Kenntniß voraussetzen, so kann man kaum umhin, bei diesem Punkte sich nicht an die so renommirte und weitverbreitete Gmünder Steinmehlhütte am Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts zu erinnern. Daß Meister Heinrich, der Erbauer der Kirche, seine Qualifizirung zum Baumeister unserer Kirche in Köln geholt hat, ist in letzter Zeit aufs Neue dargehan worden durch Dr. Reuwirth in seinem Buch: Peter Parler von Gmünd. Daß die großen italienischen Meister der Kunst, wie ein Lionardo da Vinci und Michel Angelo sich auch auf den Gebieten der Architektur bewegten, ist bekannt; daß aber auch der große zweite Dombaumeister in Prag, Peter Parler, den Kaiser Karl IV. 1353/56 von der Gmünder Bauhütte weg nach Prag berufen hat, als Steinmetz und Bildhauer sich verewigt hat, davon zeugen die Bildwerke wie im Dome, so besonders auf der leider zum Theil jetzt eingestürzten Karlsbrücke. Könnten und sollten sich nun nicht auch unter den Mitgliedern der so weit verbreiteten und in so großem Ruf stehenden Bauhütte zu Gmünd solche befunden haben, welche sich auf dem Gebiete der Malerei versucht hätten? Diese noch von keiner Seite angeregte Frage könnte auf Grund verurkundeter Lösung einen nicht zu unterschätzenden Anhaltspunkt für Klarstellung der immer noch so dunklen Persönlichkeit bezw. Landsmannschaft des Erbauers der Gmünder Heiligkreuzkirche, des Meisters Heinrich von Gmünd geben. Wenn eine, freilich etwas spätere nicht verurkundete Chronik sagt: Die Gmünder hatten nicht nur die Mittel zu solch einem Baue, sondern sie hatten auch den Baumeister in ihrer Mitte, könnte man dann nicht auch folgern: sie bedurften zur Ausstattung ihres herrlichen Gotteshauses keiner fremden Kraft von Außen, sondern sie hatten die nöthigen Bildhauer und Maler innerhalb ihrer Mauern?

Welch hervorragende Stellung der Gmünder Sohn Hans Baldung Grien in der Geschichte der Malerei eingenommen hat, darüber war in neuerer Zeit viel des Schönen und Interessanten in Vorträgen zu hören und in Zeitschriften zu lesen. Aber dieser hervorragende Maler ist geboren um das Jahr 1476, und seine Hauptthätigkeit fällt erst in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, abgesehen davon, daß zwischen den Baldung'schen Schöpfungen und unseren Malereien sich auch nicht der leiseste Verwandtschaftszug findet. Ueberhaupt muß Gmünd sehr bedauern, von diesem so großen Sohne seiner Stadt auch nicht ein einziges monumentales Werk zu besitzen. Alle seine bis auf heute so geschätzten Werke befinden sich außerhalb der Grenzen des engeren Vaterlandes. Nemo propheta in patria habe ich einmal in dieser Beziehung irgendwo gelesen. Nein, das war nicht der Grund, sondern die Zeit des Schaffens dieses großen Malers fiel gerade in die unglückliche Periode des Einsturzes der beiden Kirchthürme im Jahre 1497. Da gab es für einen auch noch so hervorragenden Maler keine Gelegenheit, sich in seiner Vaterstadt selbst auch durch irgend ein größeres, besonders kirchliches Werk zu verewigen; da mußte zuerst und vor allem an die Rettung, Erhaltung und Wiederherstellung des Kirchengebäudes selbst gedacht werden! Umgekehrt ist aber wohl eben so wenig zu bezweifeln, daß das Farbentalent des hochbegabten Knaben im Anschauen von solch großartigen Gemälden, wie die Heiliggrabkapelle sie dem kindlichen Auge bot, frühzeitig schon geweckt wurde und unter deren Einfluß die zarte Knospe sich zu jenen herrlichen, heute wohl noch mehr als zu seiner Lebenszeit bewunderten Blumen entwickelten, welche im Münster zu Freiburg i. B. und in den verschiedensten tgl. Museen mit ihrem himmlischen Dufte die für Höheres empfänglichen Herzen und Seelen erquickten!

Phantastische, scherz- und boshafte Gebilde mittelalterlicher Kunst.

Von Stadtpfarrer Eugen Kessler in Freudenstadt. (Schluß.)

Der Narr war schon lange vor seiner Erhebung zum Hofnarren bei dem gewöhn-

lichen Volk eine sehr gewichtige Persönlichkeit. Denn die Thorheit, oder wie sie damals hieß, „die Mutter Thorheit“, genoß eine Art Kult, und wo dieser aus dem Schooße des Volkes erwuchs, entfaltete er sich kräftiger und offenbarte eine ungebundenere Heiterkeit und keddere Spottsucht als im Schlepptau der Vornehmen. Als Zerrbilder ernster und namentlich kirchlicher Vereine entstanden landauf landab Narrengesellschaften, deren Vorstände „Päpste“, „Kardinäle“, „Bischöfe“, „Könige“ u. s. w. hießen und die ihre Tollheiten sogar ins Heiligthum hineintrugen. Einige Kleinmünzen mit den Bildnissen und Namen der Narrenwürdenträger geben von den ältesten dieser Gesellschaften noch Kunde. Von Darstellungen auf Chorstühlen, die sich auf sie beziehen, deren es aber von jeher nur sehr wenige gewesen sein dürften, ist (zum Glück!) nicht mehr als eine bekannt, und diese existirt nicht mehr. Es war eine der höchst absonderlichen Bildschnitzereien in der Kirche St. Spire in Corbeil, kopirt und veröffentlicht von Millin: eine Sirkonsole, welche einen leibhaftigen Narrenbischof mit der Mitra im Akt des Segenspendens dargestellt. Der Narrenkolben ersetzt den Bischofstab! (Abbildung bei Wright S. 191.) Es ist dies allerdings ein sehr befremdlicher Auswuchs, aber er ist ja nicht der Phantasie des Bildschnitzers entsprungen, sondern von ihm leblich der Wirklichkeit entlehnt und beweist wieder einmal, wie sehr die Kunst vom Volksleben zehrte und welch allseitige Encyclopädie dieses Volkslebens wir an den mittelalterlichen Kirchenbauten haben.

Verwischen wir den widerlichen Eindruck dieser Parodie, indem wir zum Schluß der Karikatur auf ein Feld folgen, auf welchem sie sich Vorbeeren erworben hat. Die Prediger des Mittelalters führten wahre Keulenschläge gegen die immer wieder von neuem auftauchenden Modethorheiten und Auswüchse der Kleidertracht. Ihre Satyren übten den größten Einfluß auf die Miniaturmaler, welche nun den gleichen Kampf führten. Die Bildschnitzer kehrten die Waffen seltener nach dieser Richtung, thaten sie es aber, so saß der Hieb. Eine Sirkonsole am Chorgestühl zu Ludlow führt uns den Kopf einer häßlichen Alten vor, aus deren Zügen Eßigsäure spricht. Sie ist frisch im

Geschmack der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, dessen großartigste Ausschweifungen in die Zeit Heinrichs IV. fallen. Ihr Haar formirt sich nämlich rechts und links zu zwei Hörnern, und diese tragen wesentlich dazu bei, sie zur Großmutter eines bekannten andern Hörnerträgers zu stempeln. Ueber ihren Anblick sind zwei Vorübergehende so bestürzt, daß der eine, als wäre ein Gorgonenhaupt in Sicht, sich so schnell als möglich mit dem Schilde deckt, während der zweite, welcher etwas Anderes zu befürchten scheint, sein Schwert zur Abwehr vorhält. Die Frisur dieses Schauerweibs ist bis in ihre Einzelheiten für die Kostümkunde wichtig.

Ein Menschenalter später war an die Stelle der „Hörnerfrisur“ die Unsitte getreten, das Haar fegelförmig aufzuthürmen. Da geschah es, daß auf eine geharnischte Predigt eines französischen Mönchs viele Zuhörerinnen ihre „Kirchthürme“ abnahmen, um sie nach dem Verlassen der Kirche den Flammen zu übergeben. Auf die Seite des Predigers trat auch die Menge und verfolgte jede Frau, die sich wieder in dieser Tracht zeigte, mit Steinwürfen. So erlosch die Unsitte — vorläufig! Kaum war der Mönch abgezogen, so erwachte sie von neuem. „Die Frauen, welche gleich eingeschüchterten Schnecken ihre Hörner eingezogen, ließen sie wieder herauschauen, sobald die Gefahr verschwunden war“, sagt der alte Chronist wörtlich. Natürlich nahmen die Karikaturzeichner die unsinnige Tracht aufs Korn. In einer Illustration in Froissarts Chronik mußte sie sich gefallen lassen, von einer auf Stelzen einhergehenden Sau getragen und von ihr auf der Harfe begleitet zu werden. Allein dieses modische Schwein wird an vernichtendem Spott von einem andern „Modetribild“ weit übertroffen. In der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts trat in England nach und nach an die Stelle der früheren faltenreichen Frauenkleider eine lächerlich enge Gewandung, die das, was sie durch übertriebene Einschnürung der Leibesgestalt entzog, durch um so größere Verschwendung in Schleppe und Ärmeln zu ersetzen bemüht war. Letztere bis zum Ellbogen, ja bis zum Handgelenk wie angegossen, weiteten sich unvermittelt ins Maßlose aus, so daß man sie unten in einen Knoten

verschlingen mußte, wollte man sie nicht auf der Straße nachschleppen. Da nun in Predigten und Satyren (unter denen damals die Fegfeuer- und Höllengespräche hervorragten) von dieser Tracht nicht anders die Rede war als von einer Hülle, in welcher der Geist der Hoffart selbst in die Erscheinung trete, so kann sich der Leser leicht denken, wen unser Satyriker damit bekleidet haben wird. Unmöglich aber ist es, die Vogelscheuche zu schildern, die der Böse in dieser Vermummung darstellt. Die betreffende Karikatur findet sich in einer Handschrift im Britischen Museum (bei Wright S. 97) und ist auch insofern für das 12. Jahrhundert bezeichnend, als eben um jene Zeit die Thierbilder, welche bisher ausschließlich zur Personifikation von Lastern gedient, auch durch Teufelsfragen ersezt zu werden anfangen.

Auch gewisse Erscheinungen der Männerkleidung lieferten Stoff zu höhnischen Darstellungen insbesondere für die Miniaturmaler: so die ausschweifenden Formen der Kopf- und Fußbekleidung. Nur muß man sich hüten, alles, was uns in dieser Beziehung die Handzeichnungen bieten, für bare Münze anzusehen. Die Kostüme sahen in Wirklichkeit nicht so aus, wie sie sich hier darstellen, oder: es waren nur einzelne Abweichungen von dem Gewöhnlichen, welche so aussahen. Die mittelalterlichen Zeichner erreichten in der Linienführung durchaus nicht die Stufe der Vollenbung wie die mittelalterlichen Bildhauer in der Ausprägung von körperlichen Gestalten. So fielen auch ernstgemeinte Kostümbilder aus früher schon besprochenen Gründen gar gerne ins Uebertriebene und Lächerliche. Dagegen liegt absichtliche, und zwar geistvolle Karikatur in einer Figur aus „Luttrells Psalter“, bei Wright S. 95¹⁾ abgebildet. Es ist eine echte und rechte Schusterspinnnomie, in der kein Zug und keine Linien Verdacht blauen Bluts aufkommen läßt; aber herausfordernd genug blickt sie unter dem seltsamen Helm hinaus in die Welt. Der Spießbürger hat als Kopfbedeckung einen — Blasebalg auf, dessen

¹⁾ Wir bemerken, daß im ganzen Aufsatz das Werk von Wright immer nach der französischen Ausgabe von Sachot, Paris 1867, citirt ist.

Spitze drohend nach oben schaut, während er zugleich einen wirklichen Mitterhelm in der Hand hält, aber hinter sich!

Doch es ist Zeit, diese Betrachtungen endlich zu schließen! Lang genug, wird dieser oder jener denken, sind wir nun in Chorstühlen verweilt, unter die Sigbretter gekrochen oder sonst in Winkeln gehockt, um gleichsam die Rückseite der Kunst zu studiren. — Mag sein! Wenn uns aber aus diesen Winkeln selbst „der große Geist unserer ältern Brüder“ (mit Göthe zu sprechen) gar lebendig entgegengetreten? Wenn diese Rückseite uns eine Ueberfülle von Gestalten, und zwar von uns verwandten Gestalten enthüllt hat, gegen welche unsere modernen Borderseiten arm und kahl erscheinen? War dann diese unsere Wanderung vergeblich? War sie nicht dazu angethan, uns einen neuen hohen Begriff zu geben von dem Ideenreichthum und der schöpferischen Kraft dieser mittelalterlichen Meister? Eine ganze Welt von Phantasie, Gemüth, Kunstfertigkeit und von Geschichte, eine Welt, die von eigener Fülle sprudelnd überfließt, haben wir hier entdeckt, da wo man sie am wenigsten vermuthen würde! Nun da wir den Umkreis und die Stufen dieser phantastischen, komischen und satyrischen Welt durchmessen haben, werfen wir noch einmal einen Blick auf den Geist, der sie regiert und der sich in ihr verkörpert hat. — Es ist der Schall — keineswegs eine Person in Fleisch und Blut — es ist die wohlgelaunte Gemüthsart eines Humors, der die Widersprüche des Lebens klar durchschaut, seine Auswüchse neckisch auffaßt und noch überbietet, die Blößen der individuellen Erscheinung gegenüber den Anforderungen der Idee ohne Scheu enthüllt, folglich gegebenen Falls die Wahrheit noch über die Schönheit setzt und auch am Häßlichen sich ergötzt, wenn es nur Charakter, Leben und Bedeutung an sich trägt. Dieser Schall ist von bäuerlicher Herkunft, derb, nach Umständen sogar cynisch, aber er ist die Gemüthsart unseres Volkes — unsere eigene Gemüthsart, er wohnt, ob auch oft vom Erdenstaub überlagert, in einem jeden von uns — daher können und dürfen wir seine Aeußerungen, seine nachgelassenen Spuren nicht unbeachtet lassen.

Aus der Kunstwelt der Athosklöster.

Bücher, welche uns eine unbekannte Welt erschließen und deren vorher nur aus unklaren Berichten und schwankenden Vorstellungen nebelhaft auftauchende Gegenden und Höhen erstmals klar vor's Auge zeichnen, müssen uns jederzeit hoch willkommen sein. Wohl war manche Kunde über die Athoshalbinsel mit ihren Klöstern und ihrem eigenthümlichen Kunstleben schon zu uns gedrungen. Der Franzose Didron hatte sie bereist und das Interesse der Kunstverständigen auf sie gelenkt; er brachte von dort den kostbaren Schatz des „Malerbuchs vom Berge Athos“ mit, welches Schäfer ins Deutsche übersehte (Trier 1855) und auf welchem hauptsächlich unsere Kenntniß der altgriechischen und neugriechischen kirchlichen Malerei beruht. Nun liegt eine vollständige und vortreffliche Kunstgeschichte von diesem wunderbaren Lande vor uns, welche das Interesse für dasselbe nicht nur aufs höchste steigert, sondern auch befriedigt, soweit eben ein Buch mit Hilfe reicher Illustrationen es befriedigen kann. Der Titel des schönen Werkes lautet: Die Kunst in den Athosklöstern. Von Heinrich Brockhaus, Dr. der Philosophie und Privatdocent der Kunstgeschichte an der Universität Leipzig. Mit 19 Textabbildungen, 1 Karte, 7 Lithographirten und 23 Lichtdrucktafeln (Leipzig, Brockhaus, 1891 XI und 405 S. groß 8°. Preis 20 Mark.)

Zwei Monate weilte der Verfasser auf der Insel; beste Empfehlungen öffneten ihm alle Thüren. Für seine Aufnahme in den Klöstern weiß er sich zu bleibendem Dank verpflichtet, und sein Dank klingt nach in der warmen und begeisterten Schilderung des Klosterlebens und der Klosterkunst. Diese Zeit reichte, um die Mönchsrepublik mit dem „heiligen Berg“, mit ihren 20 Klöstern und 6000—7000 Mönchen, mit dem einzigen Städtchen Karyäs, in welchem es nicht Frau noch Kind gibt, wie überhaupt kein weiblicher Fuß je den Boden dieser Insel betritt, um dieses Inselland mit den 20 stattlichen Klosterkirchen und ungefähr 1000 Kapellen, genau zu durchforschen. Nach allgemeiner Orientirung über Land und Leute gibt er uns zunächst einen Ueberblick über die Klöster; älter als sie alle ist die Kirche von Karyäs, genannt das „Protaton“; ihr folgen die Klosterbauten von der Laura (Laura) angefangen, welche 963 gegründet wurde, bis zum jüngsten, 1542 gegründeten Kloster Stavronikita. Die Anlage derselben ist stereotyp: ein Gebäudeviereck, in dessen Innenhof in der Mitte die Klosterkirche emporragt, Katholikon genannt. Die letztere

hat ebenfalls eine ganz konstante Grundrißbildung. Sie ist ein Zentralbau mit Kuppel, in der Regel ohne Thurm; der Innenraum ist ganz quadratisch, unterbrochen nur durch die vier Pfeiler, welche die Kuppel tragen. Gegen Norden und Süden buchten sich in der Mitte der Kirche halbkreisförmige Absiden aus; nach Osten legt sich der Altarraum mit Absis vor; in letzterer der Sitz des Bischofs und rings im Halbkreis die Sitze der Priester. Rings an den Wänden des ganzen Kirchen-Innern sind die Stellen für die Mönche angebracht; der ganze übrige Innenraum bleibt auch beim Gottesdienst frei. Der eigentlichen Kirche ist eine Vorhalle vorgebaut, oft auch zwei. Die Kirchen sind klein, gerade ausreichend für die Zahl der anwesenden Mönche, auf keine weitere Gemeinde berechnet; in ihnen spielt sich der Haupttheil des täglichen Klosterlebens ab; der Gottesdienst nimmt an gewöhnlichen Tagen acht Stunden in Anspruch; vor jedem großen Feste, etwa dreißigmal im Jahr, dauert er die ganze Nacht hindurch; in Ausnahmefällen nimmt er von 24 Stunden nicht weniger als 16—17 in Anspruch! Das Alter dieser Kirchen ist nach architektonischen Merkmalen schwer zu bestimmen, weil es hier keine charakteristisch verschiedene Stilepochen gibt. In den Klosterhof und in die Gebäudetrakte ist noch ein Reichthum von größeren und kleineren Kapellen eingeordnet, unter welchen die Friedhofskapellen mit ihrer zweistöckigen Anlage hervorragen.

Im eigentlichen Klostergebäude hat nur der Speisesaal architektonische Durchbildung, meist eine Art Absis für den Tisch des Abtes, mitunter auch am unteren Ende einen Querbau. Sonst ist baulich nur beachtenswerth das Klosterthor mit dem Bild des Klosterheiligen, der große Brunnen im Hof, dessen Wasser monatlich einmal feierlich geweiht wird, besonders festlich an Epiphanie, und der feste Thurm des Klosters.

Von Seite 38 an bietet das Werk einen Einblick in den Innenschmuck der Kirchen, die schönen Steinmosaiken, die kostbaren Marmorsäulen, die Steinskulpturen der Brüstungsplatten am Altar, dann die wenig zahlreichen figürlichen Skulpturen, ausschließlich Reliefs, ferner die Schmuckstücke der Goldschmiedekunst u. s. w.

Der weitaus größere Theil des Buches aber (S. 56—242) befaßt sich mit der kirchlichen Malerei auf Athos. Durch Duchesne und Bayet war die falsche Kunde verbreitet, daß die ältesten sicher datirten Malereien des Athos aus dem 16. Jahrhundert stammen. Der Verfasser hat aus

den Zeiten von 1300—1600 große Cyclen von Malereien gefunden. Er geht zunächst auf die Wandmalereien näher ein.

Hier interessiert es uns sehr, zu erfahren, daß für die malerische Ausstattung der einzelnen Theile der Kirche ein fester, Wahl und Folge der Darstellungen regelnder Kanon besteht, von welchem nur ausnahmsweise abgegangen wird. Wir lassen diese Cyclen hier folgen, weil sie tief durchdacht und innerlich begründet sind und uns um so mehr als Lehre und Leitfaden dienen könnten, je mehr wir uns daran gewöhnt haben, die Wahl der Darstellungen einem gewissen Zufall oder subjektiven Ermessen zu überlassen.

Die Wandmalerei hat zunächst den eigentlichen Altarchor, den heiligsten Theil des Innenraums, seiner Bestimmung und Würde gemäß mit Wandschmuck zu bekleiden. Da werden nun zunächst auf den unteren Flächen der beiden Langwände des Chors zwei Reihen heiliger Bischöfe angeordnet — leuchtende Vorbilder für den Klerus, der hier seine Plätze hat; in der Concha unmittelbar über dem Altar und dem Bischofsitz sind die vier griechischen Kirchenväter dargestellt und zwar die heilige Liturgie vollziehend, — die erhabensten Vorbilder für den funktionirenden Klerus. Ueber ihnen zieht sich über alle drei Wände hin eine Vergegenwärtigung des heiligen Abendmahls mit der Spendung der Eucharistie, also die Einsetzung des Opfers und Mahles, welches auf dem Altar gefeiert wird. Ueber derselben thront in der Concha die Gottesmutter mit dem heiligen Kind mit allegorischen Nebenbildern, welche sich auch auf sie beziehen: der Jakobsleiter, dem Bundeszelt und der Bundeslade, welche als alttestamentliche Vorbilder der Gottesmutter beigegeben sind. Im Gewölbe des Presbyteriums werden Pfingstfest und Himmelfahrt, Wunderthaten des Herrn und Erscheinungen des Auferstandenen erzählt.

Wir übergehen die beiden Seitenräume des Chors mit ihrem Bildschmuck, weil sie in unsern Kirchen ohne Analogie sind, und wenden uns zur Bemalung des Mittelraumes der Kirche, zuerst der Kuppel. Zu ihrer Wölbung klingen empor die nie verstummenden Gebete der Gläubigen um Gnade und Segen; sie konzentriren sich gleichsam auf Eine Gestalt und in Einer Gestalt: in der des thronenden Heilands, welcher segnend von der Mitte der Kuppel auf seine Gemeinde herabsieht, des Pantokrator, der, wo immer auch nur zwei oder drei in seinem Namen versammelt sind, mitten unter ihnen ist. Es umgibt ihn eine Heerschaar von Engeln, welche im Himmel ihm den Dienst der Anbetung weihen und

die Gebete der Gläubigen auf Erden ihm überbringen. Die Darstellung hat den Namen „Die göttliche Liturgie“; Christus und die Engel erscheinen in priesterlichen Gewändern. Zu den Engeln gesellen sich als Assistenten Maria, der Täufer, Propheten und die Evangelisten. An den übrigen Gewölben und den obersten Wandtheilen sind die Höhepunkte im Leben Jesu, zugleich die den höchsten Festen zu Grund liegenden Thatsachen, ange malt; weiter unten die Thatsachen der Festtage Mariens oder der historische Inhalt von Sonntagsevangelien; unter diesen Reihen einzelner Heiliger. So waltet hier überall eine zusammenfassende Grundidee: die Malereien des Altarraumes beziehen sich alle unmittelbar auf die Liturgie, im Kuppelraum kulminirt das Gebetsleben der Gemeinde, im Kirchenraum kommt das Kirchenjahr mit seinen Herrn- und Heiligentagen zur Darstellung. Die Kreise sind aber nicht ein für allemal festgeschlossen, sondern je nach den zur Verfügung stehenden Räumen einer Zusammenziehung oder Erweiterung fähig. In den Ecken der Vorhalle und des Speisehauses (Trapeza) klingen die obigen drei Grundgedanken nach; nur im letztern kommen noch Legendenbilder hinzu.

Daneben spielen die Tafelgemälde in der Kunst und Liturgie eine große Rolle. Am Tempel oder der Bilderwand, welche vor dem Altare sich erhebt, ist eine ganze Reihe großer Heiligenbilder (Christus, Maria, Johann Baptist, Erzengel, Patrone etc.) angebracht, meist Brustbilder in Lebensgröße. Dazu kommt eine große Zahl kleinerer Heiligen- und Festbilder; sie werden am Gedächtnistage des Heiligen, oder am betreffenden Fest auf dem Proskynitarion, einem vieredigen Pult zur Verehrung (Proskynesis) aufgelegt. Die Altersschätzung ist bei diesen Bildern sehr schwierig; die künstlerisch bedeutendsten werden vom Verfasser genau besprochen.

Nachdem so der Kanon für Auswahl und cyclische Anordnung der Malereien gefunden, wird von S. 99—151 der geistige Gehalt der Bilder besprochen. Die Haupttypen für die Darstellung Christi und der Panagia, der Gottesmutter mit dem Kind, die Typen für die hauptsächlichsten Scenenbilder werden geistvoll untersucht, und als ihre Gedankenquellen die hl. Schrift und die Ueberlieferung, näherhin die aus der Ueberlieferung und Legende schöpfende Liturgie, nachgewiesen. Hier zeigt es sich, daß diese ganze Kunst aus dem Quell der Schrift und an den Brüsten der Liturgie sich labt und nährt und besonders zwischen Kunst und Liturgie besteht eine Innigkeit der Beziehung,

die leider unserer religiösen Kunst fast ganz abhanden gekommen. Es ergibt sich aber auch als Resultat die gänzliche Irigkeit der Vorstellung, als ob dem griechischen Maler zum voraus alle Freiheit unterbunden und für jede Darstellung schon eine unabänderliche, alles bis ins Kleinste gesetzlich regelnde Norm gegeben sei. „In der Art und Weise, wie der Maler einem solchen (allerdings gegebenen) Inhalt gegenüber seine Aufgabe lösen will, ist ihm die nöthige Freiheit voll auf gewährt.“ Wenn gleichwohl sich ganz feste Typen bildeten und die meisten Ikonmalereien nur spärliche Gebrauchsmachung von jener Freiheit verrathen, so liegt der Grund einerseits in dem Gleichbleiben der Quelle der Liturgie, andererseits im Sinken der Künstlerkraft, aber die typische Aehnlichkeit ist bei diesen Malereien „in nicht höherem Grad vorhanden, als man es auch an anderen einheitlichen Kunstepochen zu beobachten gewohnt ist“ (S. 151).

S. 151—162 folgt ein überaus wichtiger Traktat über das schon oben erwähnte, von Didron herausgegebene, von Schäfer ins Deutsche übersehte Handbuch der Malerei. Man hatte bisher angenommen, daß demselben ein uralter Kern zu Grunde liege, der von Jahrhundert zu Jahrhundert Vergrößerungen und Erweiterungen erfahren habe; das glaubte man schließen zu dürfen aus der Ungleichmäßigkeit der Sprache, aus der Berücksichtigung der Synoden bloß bis zum achten Jahrhundert und aus der Erwähnung des Malers Panjelinus, von welchem der Verfasser, der Mönch Dionysios, gelernt zu haben bekennt. Brodhäus erweist nun aber das völlig Unberechtigte dieses Schlußverfahrens. Die sprachlichen Verschiedenheiten weisen nicht auf verschiedene Epochen der Abfassung; das Neugriechische und Altgriechische lebt jetzt noch auf der Insel neben einander, das letztere als Kirchensprache, das erstere als Umgangssprache. Die Uebergehung der jüngeren Synoden ist sehr einfach dadurch motivirt, daß die griechische Kirche überhaupt nur den ersten sieben Synoden eine Festfeier widmet. Endlich die Beziehungen zu Panjelinus (11. oder 12. Jahrhundert) sind keine zeitgenössischen, sondern rein geistige: der Verfasser hat an den Malereien dieses Meisters sich gebildet. Als Abfassungszeit des Buches wird die Zeit zwischen 1500 und 1630 dargethan. Damit fällt nun auch schon die bisherige Vorstellung weg, als ob das Buch das eigentliche, jeden Maler verpflichtende Gesetzbuch gewesen sei, und als ob von ihm aus die Entwicklungslosigkeit und Unfreiheit vieler Ikonmalereien zu erklären sei. Das Buch ist durchaus

nicht als kirchlich-künstlerischer Kanon, sondern als reines Privatunternehmen eines Einzelnen anzusehen. Für Würdigung und Erklärung der Athos-Malereien bleibt es natürlich immerhin von Werth.

Der dritte Abschnitt befaßt sich mit den Miniaturmalereien, mit welchen ein ziemlicher Theil der 1100—1200 griechischen Handschriften geschmückt ist, die in den Klöstern des Athos sich erhalten haben. Die Anfänge dieser Buch-Malerei reichen ins 10. Jahrhundert zurück; ihre Blüthezeit, eine Zeit frischen und reichen Bildens und Schaffens und lebendigen Sinnes für Formenschönheit und Farbenpracht, fällt ins 11. und 12. Jahrhundert; im 13. und 14. Jahrhundert sinkt sie langsam von dieser Höhe herab und erlahmt ihre Produktivität. So ergänzen sich auf Athos Miniatur- und Wandmalerei; die erstere geht der letzteren voran, und als erstere müde zu werden begann, setzte die letztere mit voller Kraft ein. In den Objekten der Darstellung begegnen sich natürlich beide und auch in der Darstellungsweise sind sie nahe verwandt.

Der vierte Abschnitt verfolgt die nicht ins Wesen greifenden Aenderungen im Kunstleben der Athosklöster, welche sich als Folgen der im 15. Jahrhundert eingetretenen Umschließung des Athos durch das Türkenreich ergaben, das Hereinspielen der türkischen Kunst und die spärlichen Einflüsse abendländischer und russischer Kunst. Nur wenige italienische Spuren sind zu entdecken. Aus Deutschland, nämlich aus Dresden, stammt der 1669 gefertigte Kronleuchter mit 84 Lichtern in der Kirche von Niju Pawlu. Im 19. Jahrhundert rückt das Abendland dem Athos wieder näher durch die Befreiung Griechenlands, und steigert sich besonders der Einfluß Rußlands, welches allein gewillt ist, dem Athos reiche Mittel zuzuwenden. Die Architektur des Klosterbaues und Kirchenbaues bleibt auch jetzt noch im Wesentlichen in den alten Formen, wie die jüngste Kirche von Niju Pawlu von 1845 beweist. Die Tafelmalerei wird auf Athos noch sehr viel geübt, denn sie hat nicht nur dem aus der Liturgie sich ergebenden Bilderbedarf des Landes zu genügen, sondern auch der starken Nachfrage seitens der Pilger, namentlich der Russen, deren Wallfahrtsweg nach Jerusalem immer auch über Athos führt. Ueber handwerksmäßige Reproduktionen, welche die Mehrzahl bilden, streben hinaus die schönen Leistungen der Joasaph-Brüder, welche sich nach ihrem 1882 verstorbenen Meister benennen. Die Delmalerei hat nun auch in Athos ihren Einzug gehalten, und der Charakter der alten Typen hat sich insolge starker und etwas urtheilsofer Nachahmung fremder

Kunstwerke ziemlich verloren. Die Freskomalerei ist im Lande fast ganz erstorben. Dagegen kam in neuerer Zeit die Kunst des Kupferstichs zu merkwürdiger Pflege und Blüthe, und sie deckt jetzt das Hauptbedürfnis an wohlfeilen Heiligenbildern für die Privatwohnungen und für die Pilger, sowie an Ansichten von den einzelnen Klöstern, kann aber mit den Erzeugnissen ihrer abendländischen Schwester sich nicht messen. Im Ganzen zeigt die Athoskunst der Gegenwart „ein ruheloses Wesen, ein stetes Schwanken inmitten einheimisch-byzantinischer, modern-russischer und abendländischer Anregungen“ (S. 263).

Der Anhang gibt zuerst eine Uebersicht über die gesammte Athosliteratur, dann ein Verzeichniß aller kirchlichen Gemäldesyklen, endlich eine chronologische Aufzählung aller im Text besprochenen Kunstwerke. Ein genaues Register erleichtert den Zweck des Buches.

Diese Zeilen werden wohl ihren Zweck nicht verfehlen, aufmerksam zu machen auf den höchst interessanten und reichen Inhalt dieses schönen Buches und ihm Freunde zu gewinnen. Seine Lektüre ist ein wahrer Genuß, weil der Verfasser mit vollster Sachkenntniß und gründlicher Erörterung Eleganz und Feinheit der Form zu verbinden weiß, und namentlich, weil seine Darstellung durchwärmt und durchglänzt ist von edler Pietät und erleuchtetem Sinn für das Wesen christlicher Kunst.

Donauwörther Heiligenbildchen.

Im verfloffenen Herbst erhielten die Geistlichen Süddeutschlands, vielleicht ganz Deutschlands, von der Buchhandlung von L. Auer in Donauwörth eine Ansichtsendung von Heiligenbildchen, welche sich mit der gedruckten Entschuldigun einführte, daß es sich hier „um etwas ganz Unberordenliches handle“. Es werde beabsichtigt die „Herausgabe von thatächlich hübschen, in Komposition wie in Ausführung fein durchdachten, ganz eigenartigen Heiligenbildchen“. „Dabei leitet uns das Bestreben, der von falsch- und ungläubigen Spekulanten ausgehenden Schundwaare die Spitze zu bieten und der Ehre Gottes und der Heiligen durch würdige Darstellungen zu dienen.“ Keine Mühe und kein Opfer sei gescheut worden, in der zuverlässlichen Hoffnung, daß das zeitgemäße, aber sehr kostspielige Unternehmen allseitig Würdigung, eifrigste Unterstützung und Förderung finde. Noch wird beigefügt, daß die dem Unternehmen zu Grund liegende Idee sowohl, als auch die Art und Weise der Durchführung und namentlich auch der verhältnismäßig billige Verkaufspreis ungetheilten Beifall von Seite vieler Fach- und Kunstverständigen geistlichen und weltlichen Standes gefunden habe.

Wir haben die Frage der religiösen Bilder für Schule und Haus, für Kinder und Erwachsene in unserem „Archiv“ (Jahrgang 1890, Nr. 5 ff.) gründlich und ausführlich besprochen, dabei auf

die tiefsten Prinzipien wie auf die neuesten hergehörigen Produkte eingehend. Daraus leiten wir die Berechtigung ab, ein Unternehmen wie das obige einer genauen Prüfung zu unterziehen und die demselben beigegebenen, nicht eben ungünstige Selbstbeurtheilung auf ihre Richtigkeit zu untersuchen.

Es handelt sich hier um Bildchen im gewöhnlichen kleinen Kabinetformat, und zwar um polychromirte. Die bildliche Darstellung nimmt nur die Hälfte oder ein Drittel der Vorderseite ein; der übrige Raum wird ausgefüllt durch den Namen des betreffenden Heiligen, einen Wahlspruch, einen Schriftvers, ein Gebet, eine Liebes-ätiologie. Gegen solche Verbindung von Bild und Wort ist gewiß nichts einzuwenden. Zu billigen ist es auch, daß zusammengehörige Serien von je 12 Bildern vereinigt (12 heilige Mütter, Handwerker, Lehrer, Kinder, Jungfrauen, Jünglinge etc.) und aus diesen Serien dann wieder gemischte Sortimente zu 25 Stück gebildet werden. Der Preis jedes Bildes beträgt 5 Pfennig; niedriger kann er gewiß für Chromotypen nicht angelegt werden. Das Material ist ziemlich kräftiger, glatter Karton ohne Spitzen, was Lob verdient; die Schrift ist groß, deutlich und schön.

Wie sind nun die heiligen Darstellungen selbst vom Standpunkt der religiösen Kunst zu beurtheilen? Ihr Stil ist kein strenger; man könnte ihn fast modern nennen, doch nicht gerade im schlimmen Sinn. Häufig wird landschaftliche Staffage beigezogen, meist mit gutem Geschick; auch Blumensträuße und Blüthenzweige dienen als Rahmen oder als Zierraten. Mit nicht wenigen Darstellungen kann man, was Zeichnung, Auffassung, Ausführung, Farbenwirkung anlangt, zufrieden sein, wenn auch freilich höhere Ansprüche nicht befriedigt werden. Nicht wenige von den Bildern aber weisen doch so bedenkliche Fehler auf, daß man sie nicht empfehlen, kaum dulden kann. Wir wollen die nicht entsprechenden hier aufzählen und den dringenden Wunsch daran knüpfen, sie möchten nicht weiter verbreitet, sondern unterdrückt oder wenn möglich corrigirt werden. Die Darstellung der heiligsten Dreifaltigkeit auf No. 70 ist eine sehr ärmliche und merkwürdige; wie kommt der Zeichner dazu, Gottvater und Gottsohn nicht in gleicher Linie den Sitz anzuweisen? es sieht aus, als ob zwei gar nicht zusammengehörige Gestalten hier rein äußerlich aneinander gerückt worden seien. Die Darstellung Jesu als Lehrers und das Herz Jesu-Bild (No. 8 und 58) gibt dem Heiland daselbe verschwommene, absolut geistlose Antlitz wie das Dreifaltigkeitsbild. Auch die Gesichter des hl. Johannes Berchmans (No. 7), des hl. Johann Baptist de la Salle (No. 62), der hl. Barbara (No. 66) und der hl. Margaretha (No. 71) sind Karikaturen. Auf dem Bild des hl. Augustin (No. 70) sollten dem Kind die wüsten Flügel abgeschnitten und anstatt der Bahnhose ein Kleid gegeben werden. Die Darstellung der hl. Theresia mit dem Jesuskind (No. 17) ist nicht verständlich. No. 33 schildert die Umarmung, welche dem hl. Franziskus Seraphinus durch den Gekreuzigten zu Theil wurde; abgesehen von den zwei häßlichen flatternden Engeln in den Lüften ist die Stellung des Heiligen eine sehr unshöne. Geradezu unanständig ist auf

No. 37 die Haltung der linken Hand des hl. Stanislaus. Das Weihnachtsbild No. 1 zeigt eine recht hübsche Winterlandschaft mit erhelltem Kirchlein; über demselben liegt in strahlender Sonnenscheibe auf einem von rohen Holzhöden getragenen Heulager das heilige Christkind — jammervoll gezeichnet.

Man wird angesichts des niedrigen Preises solch eingehende Kritik vielleicht unberechtigt und zu streng finden. Ob um diesen Preis Besseres und Tadelloses geleistet werden könnte, das soll hier nicht näher untersucht werden. Aber das werden wir mit aller Entschiedenheit festhalten: wenn uns nur die Wahl gelassen wird: entweder höherer Preis oder Pinnahme derartiger Schwächen und Defekte, so muß man sich unbedingt für die Preiserhöhung entscheiden. Ein einziges Bild, das so viel kostet als fünf minderwerthige, dafür aber auch allen Ansprüchen genügt, ist nicht bloß eben so viel, sondern mehr werth als jene fünf. Und so wäre zweifellos auch eine Serie von 12 Bildern zu 10 Pfennig mehr werth als eine Kollektion von 25 Bildern zu 5 Pfennig. Der höhere Preis wird dann kein Hinderniß der Verbreitung mehr sein, wenn besonders der Klerus einmal bei Vertheilung und Verschenkung von Bildern an Kinder und Katechumenen nach dem richtigen Prinzip verfährt und nicht auf die Menge, sondern auf die Qualität der Bilder sieht. Der Massenbedarf hat die Massenproduktion zu minimalen Preisen hervorgerufen, und diese hat das religiöse Bild verborben; das Defizit, das bei solcher Preisherabdrückung entsteht, zahlt nicht die Kasse des Verlegers, sondern muß die religiöse Kunst bezahlen, viel zu theuer bezahlen durch Verzicht auf das, was sie zu einer würdigen Existenz nöthig hat. Dieser Schwierigkeit und diesem Mißstand hat auch die obige Publikation sich nicht ganz entziehen können, und wer aus den etwas volltönenden Worten des Prospekts schließen wollte, daß hier in der That praktisches und ideelles Interesse die volle Ausgleichung gefunden habe, würde sich getäuscht finden. —

Annoncen.

Archaeologie, Numismatik,
Americana, Ethnographie,
Geographie,
Reisewerke, Bibliographie.

Grosses Lager von
Büchern und Kunstwerken
in allen Sprachen.

Specialcataloge gratis u. franco.

Karl W. Hiersemann
Buchhandlung in Leipzig.

Angebote von Bibliotheken
und werthvollen Werken
stets erwünscht.

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. 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, Fr. 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.

1892.

Der neue Hochaltar der Stadtpfarrkirche von Freudenstadt und die Restauration dieser Kirche.

Auf der Generalversammlung des Rottenburger Diözesankunstvereins im Jahr 1888 war der Beschluß gefaßt worden, einen Theil der nach Abzug der Verwaltungskosten und der Kosten der Vereinsgaben übrig bleibenden Mittel der Kasse zur Herstellung einzelner mustergiltiger Werke christlicher Kunst zu verwenden und diese dann schenkungsweise an besonders bedürftige Kirchen der Diözese abzugeben. Ueber die Art und Weise, wie dieser Beschluß zur Ausführung gebracht werden sollte, fanden Beratungen im Schooße des Ausschusses statt. Man einigte sich über die folgenden allgemeinen Grundsätze. Einmal sollte nie die ganze Kasse entleert, sondern immer ein zinstragender Uberschuß zurückbehalten werden, namentlich auch um in der Herstellung der Vereinsgaben freieren Spielraum zu haben. Sodann sollten prinzipiell auf die Kasse keine Auslagen übernommen werden, für welche andere Kassen rechtlich einzustehen haben; auch sollen die gewöhnlichsten Bedürfnisse der Kirchen, bei welchen die Kunst wenig oder nicht betheilig ist, unberücksichtigt bleiben. Ferner leistet der Verein grundsätzlich nicht Beiträge zur Erstellung von Kunstwerken, sondern er läßt sich nur auf Stiftung ganzer Werke von Bedeutung und höherem Werthe ein, die nach seinen Plänen und unter seiner Aufsicht gefertigt werden. Daß die verfügbaren Mittel auch für die Erhaltung alter Kunstwerke verwendet werden können, ist selbstverständlich.

Im Jahre 1890 konnte der Ausschuß erstmals daran denken, jenen Beschluß ins Werk treten zu lassen. Ein eingelauenes Gesuch des Stadtpfarramts Freudenstadt

erschien so sehr begründet, daß man sofort einstimmig beschloß, die Gabe des Kunstvereins dorthin zu wenden. Die ärmliche Kirche dieser völlig armen Gemeinde hatte einen Hochaltar, der diesen Namen nicht verdiente und zu seiner erhabenen Bestimmung im grellsten Widerspruch stand. Der Ausschuß beschloß, den ganzen Altaraufbau auf die Vereinskasse zu übernehmen, dagegen der Gemeinde die Auflage zu machen, daß sie für das Suppedaneum und eine nach den Zeichnungen des Kunstvereins zu erstellende steinerne Mensa selbst aufkomme. Der Vorstand ward beauftragt, einen Entwurf vorzulegen. Dies geschah unter Darlegung der Grundsätze, welche bei Fertigung desselben maßgebend waren. Die Wahl des Stiles konnte keine Schwierigkeit bereiten. Wiewohl der Sinn des Baumeisters der Freudenstadter Kirche wahrscheinlich einst auf das Romaniſche gerichtet war, so wird doch heutzutage Niemand mehr es wagen, die Kirche romanisch zu nennen; sie ist einfach als stillos zu bezeichnen. Ein Altar im gothischen oder romanischen Stil hätte in dieser Kirche sich fremd fühlen müssen. Dem sich unmittelbar nahelegenden Renaissancestil aus dem Weg zu gehen, lag kein Grund vor. Ja, da gerade der Altarbau in diesem Stil ein schwieriges Problem ist, das schon sehr verkehrte Lösungen fand, so erschien eben hier die Aufstellung einer nach richtigen Prinzipien entworfenen Musterform besonders nützlich. Es war aber zum Voraus klar, daß man diesen Stil nur in seinen strengeren und reineren Formen zur Verwendung bringen dürfe, d. h. sich im Ganzen an die italienische Frührenaissance zu halten habe. So wenig wir alles verachten oder zerstören, was die deutsche Renaissance und Spätrenaissance, der Barock- und Rokoko an kirchlichen Werken

hervorbrachten, so wenig werden wir doch, ohne ganz zwingenden Grund, selbst in diesen Stilen Neues schaffen, vielmehr auf deren reiner fließende Urquelle zurückgehen, auf jenen Stil zurückgreifen, von welchem die späteren nur mehr oder weniger verschlechterte Auflagen sind.

Um nun ein tüchtiges Altarwerk im reinen Renaissancestil entwerfen zu können, war natürlich die Berathung klassischer Werke, besonders Altarwerke dieses Stiles geboten. Hierbei stellte sich die Hauptfrage, ob und inwieweit man sich an die von diesem Stil aufgebrachte und durch einige Jahrhunderte fast ganz stereotyp gebliebene Anlage des Altaraufbaues halten dürfe und könne. Diese Anlage sieht es vor allem auf einen mächtig emporstrebenden, mit Säulen besetzten und von Säulen getragenen Hochbau ab. Ein solcher taugt nicht für jede Kirche und jeden Chor. Für die Kirche in Freudenstadt erschien aber ein Hochbau von starker Gliederung und bedeutender Höhe geradezu geboten, weil dem rechtwinkligen Chor eine mächtige, völlig kahle, nur hoch oben mit kleinem Rundfenster versehene, zuoberst im Rundbogen endigende Wand abschließt, die nicht weniger als 8,5 m hoch, 5,5 m breit ist. Somit war ein Abgehen vom Typus der Renaissancealtäre in diesem Punkt umso weniger geboten, als die Höhe der disponiblen Summe nicht erlaubte, etwa an kostbare Wandgemälde zu denken. Dagegen mußte in einem anderen Punkt das Parabigma unbedingt verlassen werden. Die kranke Stelle fast aller Hochaltäre des Renaissance- bis zum Rokoko-Stil bildet der Tabernakel. Der ganze Hochbau stellt sich so sehr rein als Umräumung eines großen gemalten oder skulpturellen Bildwerkes dar, daß für den Tabernakel kaum mehr ein Platz, geschweige eine seiner Würde und Bedeutung entsprechende Stellung übrig bleibt. Er ist fast nie organisch in den Aufbau einbezogen, sondern lediglich nebenächlich, sozusagen nachträglich behandelt. In diesem Punkte mußte selbstverständlich mit der alten Form gebrochen werden, und dadurch war auch eine Aenderung im ganzen Organismus des Aufbaues bedingt.

Die den ganzen Altarbau beherrschende Idee ist folgende: Der Tabernakel soll

unbedingt als wesentlichster, vornehmster, eigentlich zentraler Theil erscheinen, dessen wegen alles Uebrige da ist. Wohl erhält er einen Ueberbau, aber dieser ist nur äußerlich ihm übergeordnet; in Wahrheit hat er keine andere Funktion als die, den Tabernakel schützend in die Mitte zu nehmen, ihm zum Gehäuse und zum schirmenden Baldachin zu dienen. Der bei den gewöhnlichen Renaissancealtären übliche flache Bildrahmen des Hochbaues ist hier architektonisch ausgebildet und zu einer den Tabernakel völlig überwölbenden Nische eingetieft. Diese Gestaltung des Hochbaues ist originell, kann sich aber auf Renaissancealtäre berufen, bei welchen der Aufsatz ebenfalls zu Nische und Baldachin ausgestaltet ist, nur nicht zu Gunsten des Tabernakels, sondern zur Aufnahme von Skulpturen; es kann hier verwiesen werden auf einen Altar von Sansovino in S. Salvatore in Venedig. Auf jede direkte organische Verbindung zwischen Tabernakel und Ueberbau ist absichtlich verzichtet, zu noch stärkerer Betonung des Tabernakels als des prinzipialen, des Ueberbaues als des dienenden Elements.

Die nach dieser Idee entworfene Altarflizze wurde der Prüfung des Ausschusses vom Kunstverein unterbreitet. Sie fand einstimmige Annahme und lebhafte Anerkennung. Einige Aenderungsvorschläge berührten die Konstruktion selbst nicht, bis auf Einen, der aber leider nicht berücksichtigt werden konnte. Es wurde nämlich der Antrag gestellt, daß der ganze Nischenbau und Ueberbau auch auf die beiden Flanken in der gleichen Tiefe zur Ausführung kommen solle wie in der Mitte; der Altar hätte dann eine gerade Rückwand in der ganzen Breite des Aufbaues erhalten, und es wäre von den beiden Vorder Säulen im rechten Winkel ein Gebälk gegen diese Rückwand hin zu richten gewesen, welches etwa auf zwei weitere vor der Rückwand aufsteigende Säulen zu ruhen gekommen wäre. Es ist richtig, daß die strengste architektonische Konsequenz das verlangen würde, und daß ganz von der Seite gesehen der Altarbau, wie er projektirt und ausgeführt wurde, nicht völlig befriedigen könnte. Allein die Durchführung jener Aenderung hätte nun doch, ohne die Vorderansicht wesentlich zu be-

reichern, ein bedeutendes Mehr an Kosten verursacht, die man unso mehr sich ersparen zu dürfen glaubte, weil der Altar ganz an die Wand gerückt ist und daher die Seitenansicht süglich außer Betracht gelassen werden konnte. Dagegen wurde auf das Botum des Ausschusses hin eine Skulpturengruppe über dem oberen Abschluß gestrichen. Leider konnte nicht an Ausfüh- rung des Ganzen in Eichenholz gedacht werden; nur der Tabernakel ist in diesem Stil gearbeitet, der Hochbau aus Tannenholz. Wer das fertige Werk sieht, wird durch das unedlere Holzmaterial nicht mehr beleidigt werden; eine kräftige und doch diskrete polychrome Ausstattung hat das- selbe wirksam veredelt. So entstand das schöne Werk, welches die Beilage zur An- schauung bringt. Der ausführende Meister ist Kunstschreiner Binnig in Deb- heim. Die Kosten sind verhältnismäßig niedrig:

Hochaltar	M.	1708.	—
Fracht	"	23.	74
Ausstattung des Taber- nakels	"	46.	97
	M.	1778.	71
Dazu die beiden Reliefs	"	47.	—
Die Statuen	"	147.	04
Gesammtsumme	M.	1972.	75

Verfertiger dieser letztgenannten Skulp- turen ist Bildhauer Hofmeister in Sigmari- gen. Zur Erläuterung der Beilage muß noch bemerkt werden, daß beide Tabernakel- nischen mit Thüren geschlossen sind, welche sich nach innen öffnen, eine Einrichtung, die viele Vortheile hat und vielleicht dem- nächst im „Archiv“ ausführlicher besprochen wird.

Geben wir nunmehr das Wort dem Stadtpfarrer, dessen Kirche durch die Hilfe des Kunstvereins einen würdigen Hoch- altar erhielt und aus Anlaß dessen über- haupt eine durchgreifende Restauration er- fuhr.

Noch im Herbst 1890 paßte in der katholischen Kirche in Freudenstadt alles zusammen. Ein formloses unverhältnis- mäßig hohes Biered mit sichtbarem Dach- stuhl, von dessen Schnitzwerk den Leuten ein gut Theil auf den Kopf gefallen war, die vormals weißgetünchten Wände durch sechs schwere Strebepfeiler — wie soll

man doch sagen — gegliedert, sowie mit sechs riesengroßen Fenstern durchbrochen, welche Licht, aber auch Regen und Schnee in Fülle hereinließen, wegen der großen Angriffsfläche, die sie dem Winde darboten; daran anschließend ein dunkles Chörchen, geradlinig abschließend, mit rundbogigem Scheingewölbe, ohne Wandschmuck außer einer Sakristei- und einer Kastenthür, ohne Fenster mit Ausnahme einer Nojette, die offenbar das romanische Prädikat des Baues besiegeln sollte; aber im Unbehagen dar- über, daß sie das einzige stilisirte Bau- glied war, hatte sie grenlich gefärbte Brillengläser aufgesetzt und schaute durch diese den bretternen Kasten, der den Hoch- altar vertrat, gar traurig an; einige Wand- öden mit Delfarbrücken und verwellkten Kränzen behängt; der Chorbogen versperrt durch ein Kanzelungestüm, das den Chor- raum vollends um alles Licht brachte. (Das letztere ist jetzt von seinem Plage ver- schwunden und seitdem in einer Pfeilerecke unschädlich gemacht.)

Als einst ein Verehrer Ariosts diesen in seiner ländlichen Zurückgezogenheit auf- suchte und sich wunderte, wie er, der in seinen Gebichten so manchen Prachtpalast geschildert, mit einem so ärmlichen Heim fürlieb nehmen könne, antwortete derselbe lächelnd: Weil Worte wohlfeiler sind als Steine!

Dasselbe mußte der hiesige parochus in herbis einem canonicus in floribus er- widern, der ihn besuchte und der — ent- setzt über die Blöße und Stilllosigkeit der etwas über 30 Jahre alten Kirche — ihn boshaft fragte, wie denn solches mit den schönen Lehren im „Archiv für christliche Kunst“ sich zusammenreime: „Worte sind wohlfeiler als Steine.“ Dieser Kirchen- bau scheint gleich von Anfang durch Mangel an Mitteln beeinträchtigt worden zu sein, namentlich in seinen obern Theilen; denn bei der Ausbesserung fanden sich nur auf der Wetterseite Schindeln unter den Zie- geln, auf der ganzen andern Dachhälfte lagen diese ohne Schindeln, einfach anein- ander gereiht auf dem Holzwerk auf, das zugleich den Plafond bildet. Bis jetzt war es nur möglich, das Chordach völlig ent- sprechend ungedeckt, nachdem man es zu- erst von außen verschaalet hatte, was unter hiesigem Himmel durchaus geboten ist. Die

äußere Verhaalung (oder, wie man hier sagt, Verlanderung) des Langschiffes wurde wegen der auf 1100 M. veranschlagten Kosten vorerst vertagt. — Zum Unglück hatte noch eine Verschiebung des Gebälks die Dachanschlüsse gelockert und so den Einstürzen des Himmels Thür und Thor geöffnet, derart, daß z. B. der Gottesdienst am Königsfest 1889 (in dem sonst schnee-armen Winter) nicht beginnen konnte, ehe der Blasebalg aus fußtiefem Schnee herausgeschaufelt war und daß in der Zeit, da man „Thauet Himmel“ singt, der eine Nebenaltar gewöhnlich wie eine Schneelandschaft ausah.

Als unter diesen Umständen der Kunstvereinsauschuß auf die Bitteingabe des Unterzeichneten einen Altaraufsatz der hiesigen Gemeinde verwilligte, vorausgesetzt, daß sie die dazu gehörige Mensa auf ihre Kosten erstelle, war man hier beinahe in der Lage jenes Bettlers, der einem edelmüthigen Geber gegenüber bedauerte, dessen Geldstück nicht annehmen zu können, weil er keine Tasche habe, es einzustecken. — Nicht daß man in Verlegenheit gewesen wäre, die 700 M. für den Altartisch aufzubringen: denn darüber konnte gegenüber einem so glänzenden Angebot auch die ärmste Gemeinde nicht verlegen sein: sondern weil der Gegensatz zwischen dem Bethlehemitischen Stall und dem Kunstwerk, das er aufnehmen sollte, doch ein gar zu schreiender war.

Andererseits war aber das Wort „Hochaltar in Sicht“ ganz dazu angelegt, um alle Bedenken gegen eine sofortige und gründliche Erneuerung des Kirchengebäudes bei Gemeindegewissen und Behörden auf einmal zu zerstreuen. Als im Oktober des Jahres 1890 das umfangreiche Gerüstwerk mit einem Aufwand von 200 Mark aufgestellt war, sah Jebermann ein, daß die Bestimmung desselben nicht erfüllt sei, wenn man nur die Schäden flickt, wenn man nicht zugleich den Wänden und besonders der nur mit Wasserfarben angestrichenen Holzdecke einen ordentlichen Farbenschmuck gebe. Daß man vor allem bedacht war, den Chor zu einem wettersichern und zugleich würdigen Standort des neuen Altars zu machen, versteht sich. Derselbe erhielt besonders einen feinen weittlacher Bodenbelag und statt der abscheulichen

Brille eine herzerquickende Farbenkomposition aus der Werkstatt von Waldbausen & Ellenbeck in Stuttgart.
(Schluß folgt.)

Keutlinger Bildhauer.

Von Theodor Schön in Stuttgart.

Die beabsichtigte Restaurierung der Marienkirche in Keutlingen hat wiederum das allgemeine Interesse diesem schönen Bauwerk zugewandt. Da dürfte es denn auch angezeigt sein, ein wenig sich mit den Männern, welche am Bau und an der Ausschmückung dieser Kirche thätig waren, zu beschäftigen. Ueber die ältere Bauperiode schweigt die Geschichte. Nur Hypothese ist es, in dem in einer Bebenhauser Urkunde vom 31. August 1359 genannten Meister Peter von Rütlingen den Steinmetzen, den Meister, der den Bau der Marienkirche zu Ende geführt hat, zu sehen. Ueber seine sonstigen Schicksale ist nichts bekannt. Ihm kann aber nicht das in einer Urkunde der Kirchenpflege in Keutlingen vom 10. August 1340 genannte „Steinmäch seelig Gut zu Rusterdingen“ gehört haben, und es war demnach schon vor dem Jahre 1340 in Keutlingens nächster Nähe oder wahrscheinlich in der Stadt selbst ein Steinmetz ansässig.

Doch erst das Ende des nächsten Jahrhunderts gibt weiteres Licht über die Geschichte des Kirchenbaues, bezw. der Ausschmückung der Kirche. Klar und deutlich tritt hier entgegen die Person des Meisters Peter von Brysach. Das am Montag nach St. Valentin (16. Februar) 1489 verfaßte, im Archiv der Kirchenpflege zu Keutlingen aufbewahrte Verzeichniß von „des Spitals Zinse“ nennt Meister Peter von Brysach Steinmetzen Haus in der Barfüßergasse. Die nächste Nachricht über diesen Künstler stammt aus dem Jahre 1496. In diesem Jahre schrieb, wie Gayler, Histor. Denkwürdigkeiten I, Seite 129 berichtet, Keutlingen nach Eßlingen, sein Werkmeister Peter von Breisach habe den Kirchturm aufgesetzt und bittet den Eßlinger Werkmeister, der ihn auch gesehen, zur Befichtigung der Arbeit zu schicken. Es hatte nämlich am 20. Juni 1494 ein Blitzstrahl die Kirchengipfel zertrümmert und hat demnach Peter, wie die Württembergischen Jahrbücher 1863 wohl mit Recht annehmen, in den Jahren 1494—1496 den Thurm ausgebessert. Daß Meister Peter von Breisach Bürger der Reichsstadt und als Besitzer von zwei Häusern in besseren Vermögensverhältnissen war, ergibt sich aus einer Urkunde des Kirchenpflegearchivs vom

Montag nach St. Conrabad (20. Februar) 1503. Nach derselben verkaufte Peter von Brysach der Stainmey, Bürger und „Statt-Werkmann“ zu Neutlingen um 14 rheinische Gulden an Peter Ueber, Bürger zu Neutlingen, 1 Pfund Heller jährlicher, auf St. Katharinentag fälliger Gült aus seinem Haus, welches zu Neutlingen gelegen war in der Barfüßergasse oberhalb des Barfüßerklosters und unterhalb des „Landtag“ und an der einen Seite an des Verkäufers anderem Haus angrenzte, an der andern Seite aber ein Eckhaus war. Da demnach Peter sowohl 1496 als 1503 Werkmeister oder Werkmann der Stadt Neutlingen war, so ist es gewiß gerechtfertigt, den 1499 gefertigten Taufstein, das heilige Grab und vielleicht die 12 Apostel auf den Strebepfeilern der Seitenschiffe mit den Baldachinen und Belastungspyramiden darüber, wie es schon Klemm in dem Württ. Jahrb. 1882, Seite 128 that, dem Meister Peter zuzuschreiben. Diese Arbeiten begründeten offenbar seinen künstlerischen Ruf und so findet man denn, daß zwei Jahre später, am Dienstag nach St. Hilarien (14. Januar) 1505, Johannes (Hermann von Calw 1503 bis 1524) Abt von Hirfau und Vogt und Gericht zu Calw an die Stadt Neutlingen schreiben: „nachdem wir uweren Werkman Meister Pettern Steinmeyern den Kirchenbau zu Calw verbindt haben, erheißt die Rotturft, daßz er dazu wandern mußz“; sie bitten den Rath, ihm Urlaub zu geben (Neutlinger Stadtarchiv, Lade 88, Fasc. 25). Es sei hier noch gestattet, bezüglich eines Punktes eingehender zu sprechen. Klemm am angeführten Orte Seite 128 meint: „Bei dem Namen Peter von Breisach liegt übrigens auch der Gedanke an den Meister in Urach, Peter von Koblenz (in der Schweiz), nicht allzuferne.“ Wegen eine Identifizierung Peters von Brysach mit Peter von Koblenz dürfte aber der Umstand sprechen, daß ersterer urkundlich 20. Februar 1503 Bürger zu Neutlingen heißt, während Peter von Koblenz 22. März 1501 „seßhaft zu Urach“ (Klemm, Seite 109) genannt wird. Es ist nun aber doch sehr unwahrscheinlich, daß Peter von Brysach, der nachgewiesenermaßen 1489 und 1503 zu Neutlingen in derselben Straße und wohl auch im selben Hause wohnte, auch im letzten Jahre Bürger in Neutlingen war, in der Zeit zwischen 1489 und 1503 Neutlingen und sein Haus verlassen und sich zu Urach seßhaft gemacht haben sollte, wodurch er sein Bürgerrecht eingebüßt hätte und Hinterlasse des Grafen von Württemberg geworden wäre. Auch ist es schwer glaublich, daß ein Mann, der 1489, 1494, 1503, 1505 und noch nach seinem Tode 1526 immer

„von Breisach“ genannt wurde, im Jahre 1591 mit einem Male „von Koblenz“ hieße. Ein solch plötzlicher Wechsel des — sei es nun Familiennamens, sei es Herkunftsnamens — ist doch selbst in jenen Zeiten nicht wahrscheinlich. 1526 war, wie gesagt, Meister Peter von Breisach todt. In diesem Jahre wurde „der lieben Frauen und des Heiligen hier (zu Neutlingen) Rechtfertigungsbuch (jetzt im Kirchenpflegearchiv daselbst) verfaßt und heißt es in demselben: Item acht Schilling acht Heller uf Georg git Peter von Breyachs Wittib usser ainem Krutgarten uf dem Statgraben gelegen by dem Bildstod.“

Meisters Peter von Breisach nächster Nachfolger war wohl Hans Huber der Stainmey, welcher urkundlich am 30. März 1549 Bürger zu Neutlingen genannt wird. (Stadtarchiv Neutlingen, Lade 6, Fascikel 1.) Dann erscheint 9. September 1564 in einer Urkunde des Kirchenpflegearchivs der in Klemms Arbeit über die Baumeister und Bildhauer (Neutlinger Geschichtsblätter 1890 Nr. 1) nicht genannte Melchior Sattler, Stainmey, Bürger zu Neutlingen, an welchen sich dann die weiteren von Klemm genannten Meister anschließen. Was diesen Melchior Sattler anbetrifft, so läßt sein Taufname Melchior vermuten, daß er ein Glied der 7. Oktober 1476 mit einem kaiserlichen Wappenbrief begnadeten Familie Sattler war, über welche sich Nachrichten bei v. Georgii-Georgenau, Biographisch-genealogische Blätter in und aus Schwaben, Seite 776 bis 781 und im Genealogischen Taschenbuch der abeligen Häuser, Brunn 1889, Seite 352—354, 614, 1890 Seite 387—389 finden. Den vielen tüchtigen Männern, die dies Geschlecht hervorgebracht hat, dem trefflichen Historiker Christian Friedrich Sattler (geb. 16. Nov. 1705, † 18. Mai 1787) und dem ersten protestantischen Pfarrer zu Hallstadt, Konrad Ludwig Wilhelm v. Sattler (geb. 8. Mai 1807 in Wien, † 17. Nov. 1886 in Hallstadt) würde sich dann auch ein Bildhauer anreihen, dessen weitere Schicksale und Leistungen noch zu untersuchen wären.

Ein weiterer Neutlinger Bildhauer erscheint am 12. Dezember 1474 im Zinsbuch des Klosters Marienberg (im Staatsarchiv). Dort heißt es bei der Rubrik Neutlingen: Item Wagner git der Bildhauer — 1 lib. h. usser unsern aigen Dongarten der gelegen ist ze Rütlingen vor Metmansthor.

Als am 16. Februar 1489 die Zinse des Spitals zu Neutlingen aufgezeichnet wurden, ist die Rede von Martin Bildhauers Haus in der Kromergasse. Dieser Martin Bildhauer dürfte vielleicht identisch sein mit dem

von Klemm, Seite 110, genannten Meister Martin von Urach, welcher ja 1508 und wohl auch 1485—1489 in Hirsau thätig war. Eine bürgerliche Familie von Urach oder Urach läßt sich in Reutlingen urkundlich 1360—1494 nachweisen und führte im Wappen eine Fischgräthe. Möglicherweise ist Martin ein Glied derselben und ein geborener Reutlinger. Allerdings könnte ja auch Bildhauer Familiennamen sein. Bei dem 12. Februar 1549 in einem Verzeichniß des Kirchenpflegearchivs zu Reutlingen genannten Matheus Puummeister von Reutlingen scheint Puummeister Familienname zu sein, da schon Georgii 1515 in einer Urkunde desselben Archivs Michel Bumeister Elffer in Reutlingen erscheint.

Nachtrag zu dem Aufsatz: „Beziehungen des M. Schongauer zu Ulm“.

Von Amtsrichter a. D. P. Beck.

Nach einem mir erst nach Schluß meiner Arbeit (in Nr. 1, S. 8—10 und Nr. 2, S. 11 u. 12 d. Bl.) zu Gesicht gekommenen anonymen Aufsatz¹⁾ „über Martin Schongauers Delgemälde und Handzeichnungen“ im „Kunstbl.“ Nr. 8 ff. vom 28. Januar 1841 (S. 29 u. 30), Beilage zum Stuttgarter „Morgenblatt“ Nr. 24, wäre das seiner Zeit im Augustinerkloster zu den Wengen in Ulm befindlich gewesene, von Kurfürst Wilhelm von Bayern im Jahre 1613 sehnlichst begehrte, durch Prälat Kuen in seiner „Wengens“ beschrieben, „unbezweifelte“ ächte M. Schongauer'sche Delgemälde: „der Leichnam Christi, von Joseph von Arimathea vor der Grabeshöhle auf einem Leintuch zur Erde niedergelassen, wird von den hl. Frauen, dem hl. Johannes und Nicodemus beweint,“ 5' 7" hoch; 5' 1" breit; auf 50 1/3 (!), zu Anfang dieses Jahrhunderts — nach dem neuesten „beschreibenden Verzeichnisse der in der älteren Pinakothek zu München enthaltenen Gemälde mit biographisch- und kunstgeschichtlich-kritischen Erläuterungen“ von Prof. Dr. Rud. Marggraff, vierte vermehrte und umgearbeitete Auflage, ebendasselbst 1879, S. 18 am 10. März 1803 — zuerst (s. Gh. Mannlich, Beschreibung der kur-pfälzisch-bayerischen Gemäldesammlungen zu München und Schleißheim, 1805—1810, sub Nr. 1519) in die kgl. bayer. Staatssammlung und im Verlaufe in die nachmals errichtete (ältere) Pinakothek gewandert, in welcher — bezw. im 2. großen Saale sub Nr. 88 — dasselbe bei den Werken der deutschen und niederländischen Schulen des 16., 17., und 18. Jahrhunderts sich zur Zeit noch befindet. Das Bild selbst wird eingehend folgendermaßen beschrie-

ben: Christus ist bereits vom Kreuze abgenommen; seine Freunde, die den hl. Leichnam bis zum Eingange des ihm von Joseph von Arimathea gewidmeten Felsengraves getragen, lassen ihn aus ihren Armen für einen Augenblick auf den Boden gleiten: es ist der herbste Augenblick, in welchem auch die irdischen Ueberreste eines theuren Lebens nicht mehr ihnen, sondern der Nacht eines mit schwerem Steine zu versiegelnden Grabes angehören sollten, der Augenblick, da sie diese mit Myrrhen, mit Aloe und mit ihren Thränen salbten, den bittersten, welchen je Mutter-, Jünger- und Freundesaugen geweiht. Der Leichnam Christi ruht auf einem weißen Tuche, halb liegend, halb sitzend, unter den Armen von dem rechts knieenden Joseph von Arimathea in rothem Ueberwurf und schwarzer Kapuze geschützt. Ueber den Todten beugt sich im tiefsten Gram die hl. Mutter, die Hand seines schlaffen Armes in ihrer haltend, mit dem Ende ihres Schleiers die strömenden Zähren trocknend. Links steht Nicodemus in gelbem Ueberwurfe mit rothem Besatz, er scheint durchdrungen und aufgerichtet vom Glauben an die Weissagung Christi, er werde auferstehen, und gibt seiner Ueberzeugung gegen die übrigen Leidtragenden auch Worte. Hinter der schmerzerreichen Mutter steht des Heilands liebster Jünger, das Haupt in stillem Dulden unter das namenlose Leid beugend; zur Seite rechts und links und hinter ihm schließen in leidenschaftlichen Ergüssen ihres Schmerzes die drei hl. Frauen Maria, Magdalena, Maria Jacobi und Salomo, die höchst charaktervolle Gruppe. Sie sind gleich der hl. Mutter in tief dunkle Gewänder und weiße Schleier gehüllt. Der Schauplatz der Scene erhebt sich ziemlich steil und wenig abgestuft zu dem links im Grunde ersichtlichen Kalvarienberge, mit den drei leeren Kreuzen und einer Gruppe zurückgebliebenen Volkes, und rechts zu dem in bunter deutsch-mittelalterlicher Architektur gedachten Jerusalem. — Die Anordnung der Gruppe neigt sich noch zur älteren symmetrischen und pyramidalischen Weise. Die Zeichnung ist weniger frei von scharfen und eckigen Formen und Bewegungen als andere und darnum wohl spätere Gemälde Schongauer's. Die Färbung, ursprünglich schon von einem bräunlichen Tone, der besonders in Behandlung der Formen charakteristisch, hat nachgedunkelt und theilweise gelitten, namentlich in der übrigen übermalten²⁾ Carnation des hl. Leichnams und dem Baumgrün, das fast ganz ins Braune übergegangen; endlich geben ihr die unter sich wenig verschiedenen dunkeln Gewandungen der Frauen etwas Eintöniges; auch entspalten diese in den Köpfen bei weitem nicht die, wie auf jenen Kolmarer Bildern, den Frauengestalten unseres Meisters eigenthümliche Anmuth und Milde, wogegen freilich der hier alles durchdringende Typus eines tiefen Seelenleidens in Anschlag zu bringen. Dessenungeachtet aber spricht uns das ganze mächtig an durch seine ernste Größe, seinen trotz der Individualisirung und mannigfachen Steigerung des vorwaltenden Affektes, ruhigen, edeln und durch nichts Extra-

¹⁾ Nach einer Notiz Schnaase's ist der Verf. dieses tüchtigen instruktiven Aufsatzes — Wasserf.

²⁾ So findet sich das Höhenmaß im neuesten Marggraff'schen Kataloge bezeichnet, während das „Kunstbl.“ und die alten Verzeichnisse eine Höhe von 7' angeben.

¹⁾ Durch Leonhard Kuen?

vagantes und Phantastisches gestörten Zusammenhalt, sowie überhaupt seine ungewöhnlich seelenvolle Tiefe in der Auffassung, der die allen Werken M. Schongauers in höherem oder minderm Maße gemeinschaftliche Weichheit in der Behandlungsweise wohl ansteht. Dazu wird aus dem (mir nicht vorgelegenen) „Kunstbl.“ von 1830, Nr. 89 folgende „54 Jahre später“ gethane Neußerung Hb. Weyermanns, welcher übrigens notorischermaßen nicht immer zuverlässig und nur mit Vorsicht zu gebrauchen ist, angeführt: Als im Jahr 1803 das Augustinerkloster in Ulm aufgehoben, die Gebäude in eine Kaserne verwandelt und alle Mobilien verkauft wurden, geschah letzteres auch mit den Malereien in der Prälatur und den Klostergängen. Es waren Tafeln von Holz und Leinwand aus den ältesten Zeiten der Malerkunst, zum Theil seltene Werke, die alle zusammen um 13 fl. losgeschlagen wurden. Ein Bürger in Ulm, der sie erhielt, mußte einen Leiterwagen gebrauchen, um sie abführen zu können. Unter denselben war das große Gemälde, die Abnehmung vom Kreuze von Mart. Schoen, das jetzt ein Schiffmann in Ulm besitzt.¹⁾ Darnach hätte sich unsere Vermuthung, weder Grüneisen-Nauch noch Pächler können das die Kreuzabnahme vorstellende Wengenbild bei den angeführten Besprechungen und Vergleichen im Auge gehabt haben, vollbestätigt; und wäre dieses Gemälde im Jahre 1817 gar nicht mehr in Ulm, bezw. in dessen Münster, (in welches dasselbe überhaupt gar nie gekommen zu sein scheint) gewesen und könnte somit weder damals noch später (sondern bloß allensfalls früher) restaurirt worden sein. Die genannten Ulmer Kunstgelehrten müssen hiebei augenscheinlich ein anderes, vielleicht gleichfalls aus dem ja zahlreiche Kunstschätze in seinen Mauern bergenden Wengensifte stammendes Bild vor sich gehabt und auf letzteres die Episode mit dem bayerischen Kurfürsten aus dem Jahre 1613 irrtümlich bezogen haben. Auffallend bleibt nur, daß dieser Irrthum angesichts der schon im Jahre 1841 im „Kunstbl.“ ertheilten Aufschlüsse, welche indeß, nebenbei bemerkt, auf die das Jahr zuvor erschienene Schrift von Grüneisen-Nauch, bezw. auf den darin das fragliche Bild betreffenden Passus mit keiner Silbe Bezug nehmen, sich so lange forterhalten, bezw. weitergeschrieben werden konnte und weder in der späteren Auflage der Schrift von Grüneisen-Nauch noch sonst, etwa in den Veröffentlichungen des „Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben“ oder in Heideloff-Pächlers Werk über „Ulms Kunstleben im Mittelalter“ (Stuttgart, 1864), berichtigt worden ist.

Allein — ein Hauptbedenken an der Richtigkeit der vom „Kunstbl.“ von 1841 gegebenen Aufklärung, bezw. an der Identität des jetzt in der Münchener Pinakothek (im 2. Saal, Nr. 88)

¹⁾ Daß die bayerische Regierung damals alle Malereien aus dem Wengenkloster um 13 fl. habe veräußern lassen und dann gleichwohl das (bereits am 10. März 1803 nach München gekommene) Wengenbild wieder erworben habe, klingt auch nicht sehr wahrscheinlich.

aufgehängten Bildes mit dem in Wenga p. 151 beschriebenen Gemälde können wir nicht unterdrücken, den Umstand nämlich, daß ersteres ja ein Holz bild ist, während letzteres im Gegensatz zu dem cit. Kunstblattausatz, woselbst (S. 29) die nachfolgende wesentliche Stelle auffallenderweise ausgelassen¹⁾ und unrichtigerweise von einer „hölzernen Tafel“ die Rede ist, in Wenga ausdrücklich als eine „pictura ligno minime autem telae lineae artificis pernacillo impressa“ bezeichnet wird; es müßte nur, was schon öfters vorgekommen, was aber der Augenschein ergeben sollte, das ursprüngliche Leinwandbild im Laufe der Zeit auf Holz aufgeleimt worden sein! Wir verkennen hiebei das schon oben angebeutete Bedenkliche nicht, welches in dem Umstande liegt, daß Schongauer zu so früher Zeit auf Leinwand gemalt haben soll; und wir wollen auch nicht verschweigen, daß die in Wenga beschriebene Darstellung unter allen dem M. Schongauer beigezählten Delbildern bis jetzt das einzige auf Leinwand gemalte Gemälde ist und alle anderen diesem Meister zugeschriebenen Werke Holzbilder sind. Dann wird weiter dieser im „Kunstbl.“ „unbezwiefelte“ ächte Schongauer in dem neuesten bereits oben angezogenen Pinakothekcataloge von Marggraf auf S. 18 (im Gegensatz zu den früheren Catalogen, insbesondere zu dem Verzeichnisse des Zentralgaleriedirectors Georg v. Dillis, München, 1838, woselbst S. 27 dieses Bild als unzweifelhafter „Schongauer“ ausgegeben und nebenbei dessen Geburtsdatum auf das Jahr 1420 bestimmt und Schongauer selbst als Schüler des Rupert Kust bezeichnet wird) für ein Werk des Martin Schaffner mit dem Anfügen erklärt, daß dasselbe früher irrtümlich dem M. Schoen und auch dem Barthol. Zeitblom zugeschrieben wurde. Auf was diese neuere geänderte Zuschreibung sich gründet und ob dieselbe endgültig feststeht, wissen wir nicht; wir wissen bloß so viel, daß auch die virtuoseste Kennerenschaft sich in solchen Zuschreibungen täuschen kann. Es wird an den Kunstverständigen sein, das Münchener Bild sich bei Gelegenheit wiederholt aus die Urheberschaft des Schongauer oder Schaffner genau anzusehen. Diese beiden Künstler wurden ja zugegebenermaßen, obwohl sie eigentlich nicht gleichzeitig wirkten, sondern unmittelbar auf einander folgten, früher wohl wegen des gemeinschaftlichen Vornamens und vielleicht auch wegen des gleichen Anfangsbuchstabens des Geschlechtsnamens nicht selten mit einander verwechselt! namentlich scheint Manulich, welcher als damaliger Galerievorstand das Bild von Ulm aus in die kurpfälzisch-bayerische Gemäldesammlung in München aufnahm, über Schongauer, dessen Leben, Zeit und Wirken noch nicht recht im Klaren gewesen zu sein, soferne derselbe a. a. O. angibt, Schongauer sei im Jahre 1524 noch am Leben gewesen. Ist das Münchener Bild mit dem in Wenga beschriebenen Kunstwerke nicht

¹⁾ Von dem betreffenden Passus aus Wenga ist im „Kunstbl.“ der ganze Eingang: Serenissimus Bavariae Dux bis a petitione sua destitit weggelassen.

identisch, so entfällt natürlich alles Weitere von selbst. Aber auch für den Fall, daß das Münchener Bild aus den Wengen stammt und für eine unbestreitbare Arbeit M. Schaffners recognoscirt wird, vermöchten wir die Authentizität der Wengenquelle, daß eine Darstellung der Kreuzabnahme von M. Schongauer in den Wengen sich befunden hat und somit für Ulm wenigstens ein echter Schongauer nachgewiesen ist, noch nicht aufzugeben. Es ist doch wohl anzunehmen, daß man zu Anfang des 17. Jahrhunderts bei dem Besuche des bayerischen Herzogs und dessen Gelübten nach dem Aufsehen machenden Gemälde den Meister desselben im Wengensstifte noch kannte und daß sich diese Kenntnis dann wie eine lebendige Ueberlieferung im Stifte bis zu dessen Ende erhalten hat; noch weniger wird man bei der Beschreibung des Bildes, ob es auf Holz oder Leinwand gemalt ist, im Hinblick auf die ausdrückliche Fassung: „ligno minime autem telae lineae impressa“ etwa eine Irrung oder einen lapsus calami vermuthen wollen. Um sich den Sachverhalt zu erklären, könnte es ja immerhin sein, daß gerade das Bild in Frage, wohl das werthvollste unter den vielen anderen werthvollen dieses kunstliebenden Stiftes bei dessen Auflösung besonders gut gehütet und anderswohin verbracht worden, bezw. spurlos verschwunden ist, und daß noch andere Darstellungen desselben ja vielfach behandelten Gegenstandes vorhanden waren, von welchen dann eine nach München gelangt sein mag. Daß das gesuchte Kapitalbild etwa dann in Ulm verblieben wäre und es als Gegenstand der Controverse zwischen Grüneisen-Mauch einer- und Hahler andererseits vorgelegen hat, glauben wir indes nicht.

Auf die übrigen im „Kunstbl.“ dem Meister zugeschriebenen Delgemälde ist hier nicht der Ort, einzugehen; es genüge nur zu sagen, daß heutzutage fast von keinem der hier aufgezählten Werke, worunter weder die Wiberacher Tafeln, noch die zwei „Schongauer“, mit denen Hahler prunkt, sich befinden, die Urheberschaft des M. Schongauer mehr festgehalten wird. Dies gilt z. B. von den drei aus der Münchener Pinakothek aufgeführten „unbezweifelten“ Schongauerschen Delbildern, nämlich „dem einen Knaben belehrenden hl. Servatius und einer lesenden Frau mit einem Kinde“, „Davids Rückkehr mit dem Haupte Goliaths, von den Frauen aus Jerusalem mit Saitenspiel und Gesang empfangen“, welche beiden Stücke hernach dem Hans Schühlein und jetzt dem sogenannten Meister der Sammlung „Hirscher“ zugewiesen wurden, und dem „Brustbilde der hl. Jungfrau“ (im alten Katalog, 8. Kab. Nr. 163), welches letzteres nun (im neuen Katalog, Nr. 755?) als der Urheberschaft nach unbekannt laßt.

Literatur.

Andenken an die Schatzkammer des Domes zu Trier. 12 Abbildungen der wichtigsten Reliquien und Kunstgegenstände in Lichtdruck nebst kurzer Beschrei-

bung derselben von F. Hulley, Domvikar. Trier, Paulinus-Druckerei 1891.

Der Verlag der Paulinus-Druckerei in Trier war im Jahre der Heiligthumsfahrt nicht bloß mit Erfolg bemüht, ein schönes, polychromes Erinnerungsblatt für die Pilger mit Abbildung des hl. Rockes, der Hauptkirchen von Trier und Brustbildern der hl. Helena und des hl. Regidius (Preis 1 M.) herzustellen, sondern veröffentlichte auch das obige hübsche Schriftchen in Quer-Quart-Format, das für die Kunstgeschichte seinen Werth behält. Zwölf gute Lichtdrucktafeln führen dem Auge eine kleine Ausstellung aus dem Domschatz von Trier vor und der tüchtige Text gibt Aufschluß nicht nur über die abgebildeten, sondern über noch 18 andere Stücke dieses Schatzes. Es sind hier alle Stile vertreten, in merkwürdiger, aber nicht unschöner Weise auch der Renaissancestil an einem Kreuzstufenforum des Meisters Osthus in Münster, in den letzten Jahren gefertigt. Die neue Kunst zeigt sich noch in zwei Werken im Wettstreit mit der alten, in einem hölzernen Reliquienichrein gotischen Stils, der nur etwas grobe Dachzinnen hat, und in einem herrlichen Prachtstück aus Edelmetall, dem Martensschrein, gestiftet von einer Trierer Familie, ebenfalls gotischen Stils; der Meister ist nicht genannt. Ein Reliquienichrein in Kofferform, welcher die Häupter des hl. Mathias und der hl. Helena birgt, ist ganz mit Filigran übersponnen in zum Theil maurischen Motiven (Ende des 11. Jahrh.). Kunsthistorisch beanspruchen das größte Interesse der sog. Egbertschrein vom Ende des 10. Jahrh., dann die merkwürdige Eisenbeintafel mit der Darstellung einer Reliquienprozession, deren Entstehungszeit von den Kunstverständigen im weitesten Rahmen des 5.—9. Jahrh. gesucht wird, endlich die zwei Evangelarien des 12. Jahrh. mit ihren Deckelplatten.

Annoncen.

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.

Beilage:

Hochaltar der Stadtpfarrkirche zu Freudenstadt.

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 direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

1892.

Ueberblick über die aus Oberschwaben gebürtigen Künstler des achtzehnten Jahrhunderts.

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

Nachdem die Leiden und Erschöpfungen des dreißigjährigen Krieges einigermaßen überwunden waren, begann im süblichen Deutschland eine Thätigkeit auf dem Gebiete der bildenden Kunst, die sich, wenigstens was den Eifer und Aufwand der Mittel anbelangt, mit jeder der andern vorangegangenen Perioden messen kann. Das Städt Rempten gieng in der oberschwäbischen Gegend mit einem Neubau voran, dem dann im achtzehnten Jahrhundert in weitem Umkreise zahlreiche Bauten folgten.

Wir beabsichtigen nun, die Erinnerung auf eine stattliche Anzahl von Künstlern hinzulenken, die auf oberschwäbischem Boden geboren und mehr oder weniger herangebildet wurden. Dieselben verließen allerdings meist, und gerade die bedeutendsten, die engere Heimat schon frühzeitig und bürgerten sich in auswärtigen Gauen Deutschlands ein; allein das war in jener Zeit allgemeine Regel. Im fünfzehnten Jahrhundert hielten die Meister in der Heimat mit wenigen Ausnahmen treu aus (die wichtigste Ausnahme ist Stephan Lochner von Meersburg); im achtzehnten aber scheint die engere Heimat den fesselnden Reiz verloren zu haben. Um so mehr ist es angezeigt, einen Ueberblick über die tüchtigsten Persönlichkeiten dieses Zeitalters zu geben, auf welche Oberschwaben die unveräußerlichen Rechte der Geburtsstätte besitzt.

Selbstverständlich enthalten wir uns einer eigenen Würdigung dieser Männer; es wäre aber auch ungenügend, selbst bei den bedeutenderen Männern, die sich einen Platz in der Kunstgeschichte dauernd er-

worben haben, bloß die Namen und Geburtsorte anzuführen. Um so mehr Werth ist aber zu legen auf die Urtheile, welche in den Werken der Kunstgeschichte von berufenen Männern niedergelegt sind. Wir stützen uns dabei hauptsächlich auf Woltmann und Wörmann (1888), Falke (1888), v. Lützow (1891), Janitschek (1890) und andere, denen ein sachliches und unbefangenes Urtheil zuzutrauen ist. Bei den weniger Hervorragenden beziehen wir uns auf das Verzeichniß, welches in dem Werk: Königreich Württemberg 1884 gegeben ist.

1) Johann Melchior Dinglinger, geb. in Biberach 1664, † 1731 in Dresden (cf Falke: Geschichte des deutschen Kunstgewerbes, S. 174 und folgende).

In der Zeit, als die Könige August II. und III. die berühmte Gemäldegalerie in Dresden gründeten und das grüne Gewölbe daselbst mit Kunstschätzen füllten, entsandte auch die Reichsstadt Biberach in Oberschwaben dorthin einen Mann, der in ihren Mauern das Tageslicht erblickt hatte. „Gegen Ende des 17. und im Anfang des 18. Jahrhunderts war es vor allen andern Johann Melchior Dinglinger, der sich mit den kostbaren Arbeiten in Edelsteinen und Halbedelsteinen, aus Krystall, Achat, Onyx, Carneol, Topas zc. einen großen Namen machte. Geboren zu Biberach in Schwaben, lernte er zuerst in Augsburg und bildete sich dann weiter in Paris unter Aved aus. Seine durch mehrere Jahrzehnte dauernde Thätigkeit in Dresden scheint schon vor dem Jahre 1694, noch unter dem Churfürsten Johann Georg IV. begonnen zu haben. Hauptsächlich fällt sie aber in die Regierung des Pracht und Kunst liebenden Königs August des Starken, der an den Künsten Dinglingers so besonderes Wohlgefallen fand, daß heute noch zahlreiche Arbeiten seiner Hand die Zierden der säch-

fischen Schatzkammer, des grünen Gewölbes, sind. Mit ihm arbeiteten seine Brüder, der Emailleur Georg Friedrich und der Goldarbeiter Georg Christoph. Da Joh. Melchior Dinglinger erst 1731 starb, so fallen die meisten seiner Arbeiten in das 18. Jahrhundert; sie sind aber nach Stil und Art so sehr die Ausläufer jener in Italien begonnenen, in Prag, München, Augsburg fortgesetzten Kunst der Verarbeitung edlen Gesteins zu Gefäßen und Geräthen, und man kann fast sagen, die letzten Ausläufer, daß dieselben bei der Kunst des 17. Jahrhunderts zu besprechen sind. Die Dresdener Arbeiten schließen gewissermaßen diesen Verlauf und zwar in glänzender Weise. Zwar gleichen sie an eleganter und reiner Schönheit der Formen keineswegs ihren Vorgängern aus dem 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts; sie haben in dieser Beziehung der barocken Wandlung des Schmacks nicht widerstehen können! aber sie kommen ihnen gleich an Mannigfaltigkeit der verzierenden Künste und Vollkommenheit der Ausführung. Sie vereinen Schliff und Gravirung des Gesteins, Cameenschnitt und Email mit feinsten Goldarbeit. Freilich, phantasievoll erfunden, sind sie auch mit allerlei Schmuck überladen, oder, ohne auf die Kontur zu achten, bizarr in ihrer Gestaltung. In dieser Beziehung außerordentlich charakteristisch ist eine im grünen Gewölbe aufbewahrte Schale, mit welcher Dinglinger sich hat auch portraituren lassen, das „Bad der Diana“. Auf der einen Seite der Chalcedonschale sitzt, aus Elfenbein geschnitten, Diana mit zwei Knaben unter einem goldenen, emaillierten Baldachin zwischen zwei wasserspeienden Delfinen. Die Schale ruht auf dem Geweih eines mächtigen Hirschkopfs, welchen Hunde zerfleischen. Geschnittene Steine, Edelsteine, schöne Frauenköpfe, emaillierte Medaillons zieren noch mannigfaltig das überaus reiche, in seiner Erfindung jedoch barocke Werk.

Von ähnlichem Charakter wären noch eine ganze Reihe Arbeiten Dinglingers oder seiner Genossen im grünen Gewölbe aufzuzählen. Da ist ein Centaur mit Diana auf dem Rücken in Begleitung von Hunden, eine Venus, die auf einer Säule von Mohren getragen wird; ein Elefant

mit Thürmen, phantastische Vogelgestalten und dergl. Eine besondere Liebhaberei bildete die Verwendung unregelmäßig gestalteter Monstreperlen, an welche je nach ihrer Gestaltung, Arme, Beine, Köpfe von emaillirtem Gold angefügt wurden, oder die sonstwie komische Figuren bildeten.“ (Falke.)

Das Portrait des J. M. Dinglinger, von dem Kupferstecher Wolfgang, besteht noch und ist nachgebildet bei v. Lützow: Geschichte des deutschen Kupferstichs und Holzschnitts, S. 253. Derselbe war hienach ein kräftiger Mann mit energievoller Gesicht, der viel mehr an die alten Meister des ausgehenden Mittelalters erinnert als an die Verschrobenheit der Barockzeit. Auf dem Kopf sitzt eine Pelzmütze; das Haar muß kurz gehalten gewesen sein; von einer Allongeperücke keine Spur. Das Gewand ist ein langes, bequemes, warmhaltendes Hauskleid mit Pelz verbrämt; der Sessel, auf dem er sitzt, ganz schlicht, ohne alle Schweifungen; vor ihm der Arbeitstisch mit seinen Instrumenten, in seiner Hand das „Bad der Diana“.

2) Johann Elias Rüdinger (cf. Woltmann-Wörmann, Geschichte der Malerei III., S. 1031 und v. Lützow: Gesch. des deutschen Kupferstichs und Holzschnitts, S. 272), geb. in Ulm 16. Februar 1698, gest. Augsburg 10. April 1767.

„Er lernte seine Kunst als ausgezeichneter Darsteller des Thierlebens anfangs bei verschiedenen unbedeutenden Meistern, dann unter Rugendas an der Augsburger Akademie. Direktor dieser Anstalt wurde er 1759. Daß Rüdinger Maler gewesen sei, wird ausdrücklich bezeugt, doch beruht sein Ruhm auf seinen Zeichnungen, Kupferstichen und Radirungen. Inhaltlich hat er alles Mögliche dargestellt: Biblische Vorgänge, allegorische Gestalten und Gruppen, Bildnisse, Sittenbilder in holländischer Art; aber sein eigenstes Gebiet, zu dem er immer wieder zurückkehrte, war die Thierwelt. Keiner vor ihm hat diese in annähernd gleicher Fülle und Vielseitigkeit dargestellt. Von den Hausthieren interessieren ihn nur die Hunde und die Pferde. Letztere hat er in der Reitschule, auf der Weide, bei Jagden von kühnen Jägern geritten, vor Schmieden und in allen erdenklichen Stellungen beobachtet. Fast mehr noch aber interessieren ihn die

Thiere der Wildniß, nicht nur Hirsche, Rehe, Steinböcke, Wildschweine, Gamsen, Bären, Luchse und andere jagdbare Thiere des Nordens, sondern auch Löwen und Tiger, Panther, Elefanten, Nilpferde, Rhinocerosse und alle übrigen Thiere des Südens. Jagend oder gejagt, in stolzer Ruhe oder in den verschiedensten Affekten stellt er sie dar. Was er ausdrücken will, liebt er durch erläuternde Ueberschriften in deutscher, lateinischer und französischer Sprache, manchmal in Prosa, öfter in Versen auszudrücken. Sein Gesamtwert stellt sich, abgesehen von seinem mehr in der Lebendigkeit der Gesamtaufassung, als in der Feinheit des Einzelnen beruhenden künstlerischen Werth, einerseits als treuer praktischer Rathgeber für Jäger und Reiter, andererseits als großartiger zoologischer Anschauungsunterricht für die ganze Welt dar. Daß er sich auch Darstellungen des Erdenparadieses nicht hat entgehen lassen, versteht sich dabei von selbst. Die „Erbschaffung des Menschen“ in seiner aus 12 Blättern bestehenden Paradiesesfolge gehört zu den poesievollsten und malerischsten Vorstellungen dieser Art. Im übrigen ist es schwer, aus der Fülle seiner oft mit besonderem Titel in Heften oder in Buchform erschienenen Folgen Einzelnes hervorzuheben. Genannt seien noch: „Die Fürstenjagdlust“, Augsburg 1729; die Parforcejagd des Hirsches; die Abbildung der jagdbaren Thiere mit angefügten Fährten und Spuren; die Betrachtung der wilden Thiere. Ferner: Die neue Reitkunst; die neue Reitschule; Kämpfe reißender Thiere und die lehrreichen Fabeln, Augsburg 1740.“ (Woltmann.)

3) Anton Franz Maulpertsch (Janitschek: Gesch. der deutschen Malerei, S. 561; Woltmann-Wörmann l. c. III. S. 1012; Lübke: Gesch. der deutschen Kunst, S. 843) von Langenargen am Bodensee, geb. 1724, † in Wien 1796.

Er war meist als Wandmaler thätig; seine Hauptwerke sind die Fresken der Piaristenkirche zu Wien, in welcher der Einfluß Tiepolos in günstiger Weise merkbar ist (Janitschek). Ueberdies findet man eine erstaunliche Zahl seiner mit größter Handfertigkeit hingeworfenen Fresken in Oesterreich und Ungarn, so in der

Bibliothek des Stifers Strahof zu Prag, in der Pfarrkirche zu Schwachat, in der Piaristenkirche zu Nicolsburg, in dem großen Staatsaal im Schlosse zu Kremsier, in der Jesuitenkirche zu Romorn, in der Kathedrale zu Waizen, in der Residenz zu Innsbruck u. s. w. (Lübke). Eine sehr günstige Beurtheilung wird ihm zu Theil durch v. Bülow in seiner Geschichte der kaiserl. königl. Akademie der bildenden Künste S. 35. Er hebt hervor: „daß die zahlreichen Altarblätter und Gewölbemalereien des genialen Schwaben, wie seine brillanten Fresken in der Piaristenkirche zu Wien, an venezianischen Schwung und Farbengluth erinnern“ (Woltmann-Wörmann).

4) Joachim Franz Reich (Woltmann-Wörmann l. c. III., S. 886), geb. in Ravensburg 1665, † in München 1748.

„Der eigentliche Münchner Landschaftsmaler im ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert war der mit seinem Vater Daniel Reich von Ravensburg nach München übergesiedelte Joachim Franz Reich. Nachdem er den ersten Unterricht bei seinem Vater genossen, bildete er sich später in Italien durch das Studium Salvator Rosa's weiter. Seine durch ihre Lichtwirkungen ausgezeichneten Landschaften stehen im Ganzen denen des Landschafters Agricola (geb. zu Regensburg) nahe, sind aber größer im Wurf und breiter in der Pinselführung. Für den Bürgeraal in München malte er zwölf Ansichten bayerischer Wallfahrtsorte, für den kur-bayerischen Hof elf Schlachtenbilder. Landschaften seiner bekannten Art sieht man in der kaiserlichen Galerie Lichtenstein zu Wien, in der Münchener Pinakothek, in der Schleißheimer, Augsburger und Bamberger Galerie, in den öffentlichen Sammlungen zu Braunschweig, Mannheim, Stuttgart u. s. w. Geschätzt sind auch seine Radirungen.“ (Woltmann-Wörmann.)

Außer diesen vier talentvollen und strebsamen Männern, welchen die Heimat bald zu enge wurde, blieben auch nicht wenige, besonders Maler, in der Heimat zurück. Sie waren freilich ganz Kinder ihrer Zeit und in ihrer Weise thätig. Wir nennen nur kurz: Joseph Esperlin, geb. 1707 in Ingolbingen, Ob. Waldsee; er malte in den Kirchen von Biberach, Mittel-

biberach, Steinhausen, Heiligenberg (cf. Martin in den Schriften des Bodenseevereins, 1883, S. 139) Scheer zc. und starb ums Jahr 1775. Konrad Huber, geb. in Weingarten 24. November 1752, lebte in Weißenhorn und starb dort 1830 (cf. „Archiv“ von Keppler 1891, S. 27). Johannes Zick, geb. in Ottobeuren 1702, † 1762 in Bruchsal; er malte in Biberach und Schuffenried.

(Fortsetzung folgt.)

Der neue Hochaltar der Stadtpfarrkirche von Freudenstadt und die Restauration dieser Kirche.

(Schluß.)

Zu dieses Rundfenster ragt der Giebel des neuen Altars noch ein wenig hinein. Ueber dem steinernen, von körnigen Granitstufen umrahmten Sippedaneum erhebt sich die Steinplatte der Mensa, gestützt auf vier Säulchen, eine zierliche Steinmetzarbeit von Matth. Wollensack in Bollmaringen. Der Altarhochbau, in welchem der christliche Kunstverein sich ein bleibendes Denkmal in den Herzen und den Annalen der Gemeinde gestiftet, stellt sich als reduziertes Ciborium dar. Vier Säulen von antiker Bildung, die nicht wie bei gewöhnlichen Altarciborien vom Boden aufsteigen, sondern auf der Mensa sich aufbauen, tragen — je zwei auf beiden Seiten des Tabernakels durch ein Architrav verbunden — die rundbogige Ueberdachung und bilden so die Nische, von deren farbenschimmemdem Hintergrund sich der kuppelbekrönte, von kannelirten Säulen flankirte Doppeltabernakel abhebt. Die eigenthümliche Wirkung der Nische liegt in der Perspektive: sie verengt sich nach einwärts. Weil nämlich die hinteren Säulen nur je 11 cm vom Tabernakel abstehen, die vorderen dagegen 59 cm, so ist der äußere Wölbobogen doppelt so groß als der innere. Von dieser gelungenen Anordnung kommt auch die vielfach gebrochene malerische Linie der Predella, sowie des Simswerks über den Säulen. Unter dem Hauptgiebel, dessen Säulen von kräftigen Konsolen gestützt werden, läuft das ebenfalls auf Konsolen (Sparrentöpfe) gestellte Kranzgesims; unter diesem der prächtige Wandfries mit vegetabilem Ornament.

Die Zwickel über dem Rundbogen des Baldachins sind mit zwei Prophetenbildern in Flachschnitzerei, die Zwischenräume zwischen den Säulen mit den Standbildern der hl. Apostelfürsten, einem lobenswerthen Schnitzwerk von F. Hofmeister in Sigmaringen, besetzt. Mehr Bildwerkzier war bei den ausgeworfenen Mitteln nicht möglich und bei dem ausgeprägten Charakter des Tabernakelaltars auch nicht nöthig.

Dagegen tritt die ganze Schmuckfreudigkeit der Renaissance hervor in dem lebendigen frei gezeichneten Ornament, das in Gold auf schwarzem Grunde gemalt die Flächen der Predella u. dgl., die Innenseite des Baldachins und sogar die Zwischenräume der Sparrentöpfe deckt: und in den virtuos geschnitzten Bekrönungen des Tabernakels, in den Ausfüllungen der Frieise bis zu den Rosetten der Kranzleiste und den Eier- und Blätterstäben, welche die Zwischenglieder der Gesimse umsäumen. Alle diese Verzierungen sind (wie auch die sorgfältigst gearbeiteten Kapitelle — vor dem Tabernakel die ganzen Säulchen —) verguldet und durch einen Farbenuntergrund hervorgehoben: an den Friesen ist er theils dunkelbraun, theils grün; an der Innenseite des Rundbogens hellblau; die Tabernakelthüren glänzen durch feine eingelegte Arbeit; die kräftigeren Gesimsglieder zeigen die dunklere Färbung von Mahagoni, der Tabernakel selbst den Schliß des Eichenholzes u. s. w.

So tritt der ruhigen Einfachheit der Anlage ein gesuchter Reichthum der Dekoration zur Seite. Es ist alles angewandt — in keuscher Weise auch etwas Farbe — um den Stoff zum Diener des idealen Zweckes zu machen. Die Frucht aber ist ein für den Verein, für die Beschenkten und den Verfertiger, Altarbauer Binnig in Döbheim, gleich befriedigender: nämlich ein wahrhaft monumentaler Hochaltar, wie von solch vornehmer Gesamnterscheinung, um diesen Preis wenigstens, kaum je einer hergestellt worden.

Aber wie paßt nun dies Kunstwerk in die Kirche hinein, der eine glückliche Fügung es beschrieb? — So gut als nur immer möglich. Wie der Augenschein lehrt, könnte kein gotthischer oder romanischer Altar diese vierstörige, langweilige Chorz wand entfernt so verkleiden und verklären wie dieser Monumentalbau in klassischem

Stil — wenn man nur mehr sähe! Seit er steht, fühlt man erst recht den Mangel eines Fensters, das man an der Südwand wohl durchbrechen könnte, sicher auch durchgebrochen hätte, wenn es nur nicht an Geld fehlte! Man stellt doch das Licht nicht unter den Scheffel! Sollte sich niemand finden, der einer armen Gemeinde behilflich wäre, es auf den Leuchter zu stellen? Die Wirkung für das ganze Kirchen-Innere müßte bedeutend sein.

Dieses selber ist in seinem jetzigen Stand des schönen Altars nicht unwerth. Dank einer ebenso einfachen als originellen und entsprechenden Malerei¹⁾ prangt es im Feierkleid, das warm anmuthet und die Seele wie mit freudigem Schimmer verklärt. Die Farbe hat eben wie der Ton ein wirkliches Verdienst, eine eigene Schönheit: beide wirken auf uns mit Zauber macht, ohne daß sie etwas Bestimmtes aussprechen und ohne daß wir über die Art ihrer Wirksamkeit klar würden. Wie viele Fehler der Zeichnung deckt die Farbe nicht zu bei jenen Malern, deren Stärke das Kolorit ist! Welchen Werth verleiht sie nicht den unnachahmlichen Stoffen, die uns der Orient schenkt! Sie allein mag auch bewirken, daß wir die Stillosigkeit eines Gebäudes nicht mehr empfinden. Unter dem Eindruck einer harmonischen Farbenstimmung fällt es uns schwer, irgend etwas zu vermissen oder noch etwas mehr zu verlangen. Aber eine solche Farbenstimmung ist nichts weniger als ein Werk des Zufalls. Die Farbenakkorde beruhen so gut auf festen Gesetzen als die Akkorde der Töne. Diese Gesetze — den Meistern des Mittelalters waren sie ganz geläufig. Sie fühlten dieselben, lebten darin, hatten sie in langer Schule erprobt. Uns, denen ihre Erfahrungen und Beobachtungen nicht zur Seite stehen, bleibt nichts anderes übrig, als selbst zu beobachten und zu probiren, quid (im ästhetischen Sinn) deceat, quidve dedeceat. Es handelt sich nämlich nicht bloß um der Farben Hassen, sondern mehr noch um der Farben Lieben: darum, wie sie durch ihr Nebeneinander sich gegenseitig unterstützen, sich

am besten ins Licht setzen; und es handelt sich, namentlich bei Wanddekoration, nicht allein um ganze, sondern um gebrochene Farben, um glückliche Farbmischungen. Gewisse Farben erscheinen kraftvoll, andere dagegen machen auf uns den Eindruck der Schwäche. Erstere sind vorzugsweise bei den tragenden Theilen, bei dem, was das Gerippe des Baues ausmacht, in Anwendung zu bringen; es sind dies namentlich die vollen Farben: roth, gelb, grün, blau, unter Umständen auch weiß. Die zweite Art, die unbestimmten Farben, oder neutralen Töne eignen sich für die Zwischenräume, für die Ausfüllungen.

Ist nun in unserem Fall nach diesem Grundsatz gehandelt worden? Auf den ersten Blick scheint es: nein. Gerade die kräftigste Farbe, das pompejanische Roth ist in den Zwischenräumen zwischen den Streben von unten auf in Anwendung gebracht. Allein das ist hier keine Ausnahme, vielmehr eine Befolgung unserer Regel: diese Wandflächen sollten eben als der tragende Sockel des Ganzen herausgestrichen werden. Es gibt keine einfachere, billigere und zugleich zweckentsprechendere Gliederung kahler Mauern als die Sockelbemalung. Daß sich aber dazu pompejanisch Roth vorzüglich eignet, lehren uns schon die alten Römer. Es ist erstaunlich, wie diese Farbe drapiert. Zimmer ist Sonntag; wie mit rothem Plüsch behängt sehen die Wände aus: und das ist erreicht ohne Teppichmuster, ohne angemalte Falten, durch einfachen Delfarbanstrich. — Es ist hier zu bemerken, daß außer dem Sockel Delfarbe nur noch an der Holzdecke angewandt ist; an den übrigen Theilen ist Kalktünche die Trägerin der Farben.

Von diesem sattrothen Untersatz heben die nun folgenden Felder sich leicht und anmuthig ab: zuerst eines im sanftesten Rosa, dann eines — das oberste — in leichtem sog. Kaisergrün: beide so gegen einander abgewogen, daß sie sich wirksam unterstützen. Sehen wir, wie sie von einander abgegrenzt sind. Zwischen dem pompejanischen Roth und dem Rosa des folgenden Feldes läuft (die Höhe ist durch die Fensteröffnung gegeben) ein monumentaler Kantenfries: monumental in der

¹⁾ Sie macht dem strebamen Meister Jos. Gildenbrand von Rottenburg sowohl was dessen Leistungsfähigkeit als auch treues Eingehen auf die Winkte des Vereinsvorstandes betrifft, alle Ehre.

Wirkung seiner einfachen Linien und hervorstechenden Farben: weiß mit roth und Goldverzierung auf schwarzem Grunde. Dieser Fries wird unterbrochen durch die Fensterschragen, die mit ihrem Sandsteinweiß malerisch in die rothe Fläche hereinschneiden, und durch die Streben, welche die Vertikaltheilung bilden. Letztere steigen in ganz leichtem Chocoladeton einfärbig auf. Weil sie an sich schwer genug sind, empfahl sich eine dunklere Fassung nicht, ebensowenig eine Eintheilung in mehrere Abzüge.

Von der rosarothten Fläche heben die Fenster mit braunrothen Laibungen und Umrählungen wirksam sich ab. Sie sind eingefast von zwei schwarzen Strichen mit einem Besatz von einfachstem buntem Blätterwerk, das die Vermittlung zu dem umgebenden Felde herstellt. Ein Gesims, welches die Strebepfeiler krönt und die Fensterbogen umsäumend sich an der Wand fortpflanzt, bildet die natürliche Abgrenzung nach oben. Etwas dünnleibig von Haus aus, wird es gleich den Fenstergestellen durch ein kräftiges Rothbraun greifbar gemacht und durch dunklere Linien am Rundstab und unterhalb des Bandes noch betont. Ueber diesem Gesims beginnt die grünliche Fläche, senkrecht durchschnitten von den Tragbalken, welche die Richtung der Streben fortsetzen, und abschließend mit dem obersten Gesims, das durch Roth und Blau ausgezeichnet und zudem durch eine Vorbüre erbreitert ist. Aber auch die ganze Fläche des Westgiebels und die ganze Wand über dem Chorbogen erhält ihre Gepräge von dem „Kaisergrün“. Der Chorbogen, dessen Rundung von der Gesamtwand absteht — seine Pfeiler sind nur durch einen schwarzen Strich davon abgehoben — der Chorbogen ist als Ganzes für sich behandelt; er zeigt dieselbe matte Färbung wie die Streben. Dafür ist der eigentliche Bogen außen und innen mit einem einfachen Ornament geschmückt, wie auch die Ostwand von einem schlichten Blumengewinde umsäumt wird. Daß diese Ornamente, die übrigens durch dunkle Einfassung hervorgehoben werden, in gedämpfterem Tone gehalten sind als der Mautenfries, ist nicht ohne Grund: letzterer markiert die Stelle des Gurtbands, also eines Architekturglieds! Diese ganze Dr-

amentierung ist neu und ungebraucht. Der Herr Vereinsvorstand hat sie gewissen geheimen Herbarien des Kunstvereins ent-rissen und eigens für ihre jetzige Bestimmung ausgewählt. Die Höhe des Sockels ist im Chor durch die Sakristeithür gegeben; die freien Flächen rechts und links sind hier mit einem gelblichen, der Rundbogen mit einem sanft bläulichen Anflug versehen.

Noch einfacher fast als an den Wänden gestaltete sich die Farbengebung an der Holzdecke des Schiffes. Entsprechend dem Charakter des Materials kamen im Ganzen nur zwei Töne zur Anwendung: Eichenholz- und Hornfarbe. Die derbere und fattere Eichenholzfarbe stand natürlich dem Trag- und Spannwerke am besten an; die sanftere und lichtere Färbung des Horns dem durchbrochenen Maßwerk zwischen den Verbandtheilen und den Feldern zwischen den Dachsparren. Auch eine buntere Bemalung dieser Felder wurde versucht, aber gleich wieder aufgegeben. Ein paar schwarze Zierstriche auf dem hellgelben Grund, das Dach entlang laufend, waren genug des Schmucks. Dieser Holzplafond, der nichts für sich hat, als seine Leichtigkeit, erträgt schwere Farben, breit aufgetragen, nicht.

Dagegen wurden die Hohlstellen der Dachsparren blau mit broncierten Rändern, alle Fugen des Gebälks roth bemalt, die herabhängenden Zapfen der Hängebalken in Blau, Roth und Gold gefast. Die kleinen Rundbogen, in welche die Hauptbogen ausgefrant sind, zeigen sich weiß mit blauer Einfassung, mit rothen Endpunkten und goldenen (broncierten) Knöpfen dran. Man würde es nicht glauben, wie diese unscheinbare Fassung der Einzeltheile das Ganze belebt. Gerne eilt nun das Auge den Hänge säulen, Kopfbändern und Pfetten entlang und sucht ihre Verknüchtungen auf, vertieft sich in die nebartige Ausfüllung der Dreiecke zwischen den Balken oder verirrt sich in den ausgesägten Blumenguirlanden, deren Windungen fließend sich verstecken. Das muß, wird der Leser denken, einen Eindruck machen wie von maurischer Architektur — eine maurische Decke in einer angeblich romanischen Kirche! Und wenn auch! So macht es jetzt wenigstens einen Eindruck, während es vorher niemand sehen mochte! Durch ein

paar wohl zu einander gestimmte und am rechten Ort angebrachte Farben ist diesem stillen Gebäude bis zum Dachfirst hinauf Bedeutung, Charakter, Geschmac verliehen worden: und wenn nur erst der Altar, der zum ganzen Erneuerungswert den Anstoß gegeben, ins Licht gestellt und dadurch das leuchtende Auge des Ganzen geworden sein wird (vgl. Luk. 11, 36), dann wird man im umgekehrten Sinne von einstens sagen: Siehe, es paßt alles zusammen!

Um die ganze Tragweite dieser ersten Kunstvereins-Stiftung zu ermessen, müssen wir zum Schluß die von der beschenken Gemeinde aus Anlaß derselben geleisteten Beiträge und verwendeten Gelder uns gegenwärtigen. Vielleicht wird es dann weniger Anstoß erregen, wenn wir jetzt schon wieder um eines jimpeln Fensters willen um Hilfe rufen.

Für Altar und Bauwesen ist bis jetzt vorausgabt worden (in runden Summen):

Für	Mart
Menja sammt Suppedaneum	680
Sonstige Maurerarbeit	260
Zimmerarbeit	337
Gipserarbeit	112
Schreinerarbeit	100
Schlosser-, Glaser-, Glasdner- arbeit	200
Bodenbelag	150
Malerei	1050
Bauleitung	147

M. 3036

Davon wurden gedeckt durch Beiträge

	Mart
der Missionskasse	600
des Interlalarfonds	600
der Staatskasse	500
der Kapitelkasse	50
und durch ein Legat von auswärts	100

M. 1850

Rest " 1186

wovon aus Stiftungsmitteln M. 512
durch freiwillige Gaben der
Pfarrgenossen (ohne Buhl-
bach und Schönminzack) M. 674

bestritten worden sind.

Stadtpfarrer Keppler.

Literatur.

Allgemeine Kunstgeschichte. Die
Werke der bildenden Kunst vom Stand-

punkt der Geschichte, Technik, Aesthetik. Mit über 1000 Illustrationen und mehr als 120 ganzseitigen artistischen Beilagen in Typographie, Lithographie, Lichtdruck und in reicher polychromer Ausführung. Von Dr. P. Albert Ruh u. O. S. B., Professor der Aesthetik und klassischen Literatur. Giesfeldeln, Benziger & Co., 1891. Erste Lieferung. 48 u. 33 S. groß 8°. Preis 2 M.

So stark auch auf dem Gebiete der Kunst und Kunstgeschichte die Produktivität ist, an katholischen kunsthistorischen Gesamtdarstellungen ist kein Ueberfluß. Hier wird uns ein Wert vorgelegt, welches das lebhafteste Interesse erregt und wegen seiner originellen Anlage nicht bloß die Konkurrenz mit schon vorhandenen oder gegenwärtig erscheinenden Publikationen gleicher Richtung, sondern auch die mit den ersten nicht-katholischen Bearbeitungen der Kunstgeschichte zuversichtlich aufnehmen kann, ja die ganze kunstgeschichtliche Forschung an vergessene Aufgaben erinnert und theilweise auf neue Bahnen weist. So sehr die Zeitrichtung philosophischer Auffassung abgeneigt und einer realistisch-historischen Anschauung zugewandt ist, so kann doch auf die Dauer gerade die Kunstgeschichte am wenigsten sich tieferer philosophischer oder ästhetischer Betrachtung entziehen. Und je stärker die Zahl einseitig historischer Bearbeitungen derselben in den letzten Zeiten angewachsen ist, um so fühlbarer ist das Bedürfnis nach einer historisch-ästhetischen Darstellung derselben geworden. So wird auch die immer völliger Emanzipation der ausübenden Kunst von der Wissenschaft der Aesthetik mit solchem Fiasko und solcher Verwilderung der ersteren enden, daß sicher in einer folgenden Periode die letztere wieder in ihre Rechte eingesetzt wird. Das ist nun eben die Grundtendenz des obigen Werkes: die historische Auffassung mit der ästhetischen zu verbinden. Und zwar sollen nicht bloß in die geschichtliche Darstellung etwa ästhetische Reflexionen einverwoben werden; vielmehr soll eine ästhetische Vorlesung über die wichtigsten Fragen betreffs des Schönen und der Kunst die Grundlage des Ganzen bilden, ferner sollen der Behandlung der drei bildenden Künste, der Architektur, Plastik und Malerei, je ästhetische Vorbetrachtungen über Wesen, Aufgaben, Zwecke jedes derselben vorangehen und endlich jeder einzelnen Periode eine ästhetische Würdigung nachgesandt werden. Und noch ein Drittes liegt dem Verfasser am Herzen, was die Kunstgeschichte bisher nicht in ihren Darstellungsrahmen aufgenommen hat: die Technik. Es ist ganz wahr, daß gerade deswegen vielen kunstgeschichtlichen Werken die Verständlichkeit abgeht und die Kunstwissenschaft als eine Art Geheimlehre erscheint, weil vielfach Unkenntnis herrscht gerade über das Materielle an der Kunst und über das Werden und Entstehen der Kunstwerke und weil die Schriftsteller es unter ihrer Würde erachten, darüber aufzuklären. So gewinnt der Verfasser „drei Tri-

angulationspunkte, von welchen aus er das Gebiet der bildenden Künste vermaßen will“: Geschichte, Aesthetik, Technik.

Lieft man dieses Programm, so wird einem fast etwas bang um den Verfasser und man wird ängstlich, ob und wie er einer so weit gesteckten Aufgabe werde genügen können. Hier galt es ja in der That, neue Wege zu gehen und neu zu schaffen, nicht bloß zu reproduziren. Aber das Gefühl der Ängstlichkeit schwindet mit dem Weiterlesen mehr und mehr und macht der Ueberzeugung Platz: der Mann kann, was er will; er ist im Stande, seinen sehr klug erdachten Plan auch zu Ende zu führen. Freilich kann noch kein abschließendes Urtheil gegeben werden; aber die erste Lieferung berechtigt zu den besten Hoffnungen. Sie bringt zunächst die ästhetische Einleitung zur Baukunst, die nur deswegen nicht ganz befriedigt, weil sich in ihr viele Verweisungen auf eine ästhetische Vorstufe finden, die dieser Lieferung noch nicht einverleibt ist. Dann folgt der Anfang der Darstellung der ägyptischen Architektur; hierauf die ästhetische Einleitung zur Plastik mit dem Anfang der ägyptischen Plastik. Ueberall geben sich eingehende Studien des Verfassers kund. Seine Darstellung ist gediegen und der Zweckbestimmung des Buches „für Gebildete in des Wortes weitester Bedeutung“ entsprechend; die Sprache schön, auch bei mehr philosophischen Erörterungen klar, schmuckvoll, ohne affectirte Ziererei. Durchweg begleiten den Text Illustrationen, Risse, Tafeln, welche auf der Höhe heutiger Leistungen stehen, wie denn überhaupt die ganze Ausstattung auch nach Druck und Papier vorzüglich ist und kein ängstliches Sparen verräth.

Es mögen noch einige Einzelbemerkungen über die erste Lieferung folgen. Die Frage der „kirchlichen Baustile“, welche neuerdings wieder in ein Stadium reger, zum Theil erregter Diskussion getreten ist, wird Seite 14 gestreift; das Urtheil des Verfassers ist maßvoll und weitherzig: die Frage wird wohl später noch zu gründlicherer Erörterung kommen. Wenn er hier den altchristlichen Basilika- und den gotischen Stil als solche nennt, die jetzt sich für kirchliche Bauten empfehlen, so wird doch wohl mit ersterem auch der romanische Stil mitgedacht sein. Seite 28 ist von der ägyptischen Baukunst gesagt, man werde ihr wohl nicht Unrecht thun, wenn man von ihr sage, daß sie zuerst und zunächst nicht das Schöne habe darstellen wollen, sondern vielmehr das Kolossale. Das enthält insofern einen gewissen Tadel, als nach der These des Verfassers auch in der Baukunst alles im Dienste des Schönen stehen muß. Vielleicht bedarf aber eben der letztere Satz einer gewissen Modifizirung und verdient die ägyptische Architektur nicht Tadel, sondern Lob, weil sie in erster Linie monumentale Größe anstrebt, besonders bei den Tempelbauten, und mit diesem Streben aber zugleich das nach Schönheit verbindet, nach der höchsten architektonischen Schönheit, die nicht im Ornament, sondern im Ebenmaß, in der Reinheit und dem Zusammenklang der Verhältnisse liegt: in der richtigen Stimmung der

letzteren ist die ägyptische Kunst keiner anderen nach, vielleicht allen voran. Als Grundidee des Tempelbaues bei den Aegyptern wird Seite 37 angeführt, daß er ein Denkmal der Frömmigkeit des Königs, königliches Gebetshaus sei und nichts weiter; aber damit wird wohl, um Anlage und Dimensionen zu verstehen, die Idee einer Wohnung der Gottheit oder der Gottheiten zu verbinden sein. Vielleicht wird ein nochmaliges liebevolles und vergleichendes Sichversetzen in den Geist der ägyptischen Kunst den Verfasser veranlassen, in einer zweiten Auflage das Urtheil über sie zu deren entschiedenen Gunsten zu modifiziren. In den ersten Ergebnissen dieser Kunst liegt noch etwas Urgewaltiges und zugleich Jungfräuliches, etwas, was an den Urzustand erinnert und nach der Uroffenbarung und dem Paradiese duftet. Die strenge Regel, das heilige Geheiß, das diese Kunst durchwaltet, ist kein Feind der Schönheit, sondern deren Schirm und Hort. — In der Vorrede und auf Seite 61 der Plastik wird die Frage des Nacten sehr verständig besprochen, ebenso die besonders durch Lessing angeregte Frage der Grenzen plastischer Kunst und die Frage der Polychromirung antiker Statuen, letztere unter Beziehung der allernuesten Forschungen. In der Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers hätten wir eine Berücksichtigung des selbstkonstruirten Canons der Deuroner Schule gewünscht; vielleicht folgt das aber in der nächsten Lieferung.

Soweit dieser Anfang ein Urtheil erlaubt, erhalten wir hier ein Werk, mit dem wir nicht nur zufrieden, auf das wir stolz sein können. Der Verfasser hat dasselbe laut Prospect beinahe abgeschlossen. Es ist berechnet auf ca. 25 Lieferungen, auf 3 Bände mit 1800—2000 Seiten Text; der Gesamtpreis wird also ca. 50 Mark betragen. Möge die Höhe des Preises der Verbreitung nicht Eintrag thun, denn er ist angesichts dessen, was geboten wird, nicht hoch, sondern niedrig zu nennen.

Annoucen.

<p>Archaeologie, Numismatik, Americana, Ethnographie,</p> <p><u>Geographie,</u></p> <p>Reisewerke, Bibliographie.</p> <p>Grosses Lager von Büchern und Kunstwerken in allen Sprachen.</p> <p>Specialcataloge gratis u. franco.</p> <p>Karl W. Hiersemann Buchhandlung in Leipzig.</p> <p>Angebote von Bibliotheken und werthvollen Werken stets erwünscht.</p>
--

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

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

Nr. 7.

Erscheint monatlich einmal. 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 Betrages direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

1892.

Das Kloster Kirchheim im Ries und seine Kunstschätze.

In eigenthümlicher, nicht reizloser, aber etwas herb und streng veranlagter Gegend breitet sich am Fuß des nordöstlich vom Pfälz aufsteigenden Blasiensberges, auf dem erhöhten westlichen Rand des Ries das Dorf und Kloster Kirchheim aus, 1 1/2 Stunde von Nördlingen, 1 Stunde von Bopfingen entfernt. Nicht weniger als drei Kirchen erheben sich aus der Ortschaft von nicht ganz 900 Einwohnern: außer der katholischen Klosterkirche noch die protestantische Kirche zu St. Jakob mit romanischen Resten und gothischem Chor, dann die ebenfalls protestantische Gottesackerkirche zu St. Martin, frühgothisch mit achtseitigen gewölbtem Chor, in dessen einem Strebe- Pfeiler ein altrömischer Stein mit nicht mehr zu entziffernder Inschrift eingemauert ist.

Unsere volle Aufmerksamkeit nimmt in Anspruch das, was von dem ehemaligen Cisterciensierinnenkloster noch erhalten ist. Es war 1267 vom Grafen Ludwig von Dettingen und seiner Gemahlin Adelheid von Hirschberg gestiftet worden und blieb durch Jahrhunderte hindurch das Schutz- und Schooßkind der Herren von Dettingen. Mehrere Töchter dieses Geschlechts standen als Abtissinnen demselben vor. Durch reiche Stiftungen und gute Verwaltung wurde dasselbe allmählich eines der reichsten Frauenklöster des Landes. Schon 1284 waren drei Klostergeistliche angestellt; die große Zahl von Mönchen, die theils noch erhalten, theils in den Urkunden genannt sind, weist auf eine bedeutende Vermehrung derselben in den folgenden Jahrhunderten hin. Wenn auch mehrmals, so besonders im Bauernkrieg, Feindeshand an die Klosterpforte pochte,

so litt dasselbe doch nie größeren Schaden, und seine Geschichte ist im Vergleich mit andern Klöstern eine friedliche zu nennen. Auch der Versuch des Dettinger Grafen Ludwig XV., im Jahr 1534 die Reformation ins Kloster einzuschleppen, ward ohne größere Schwierigkeiten mit ruhiger Entschlossenheit abgewehrt. Es kam dem Kloster zu gut und gereicht ihm zum Ruhm, daß schon 1465 die Abtissin Margaretha von Dettingen Disziplin und inneres Leben wahrhaft reformirt hatte, ein Reformwerk, das durch eine Klosterordnung von 1500 Abschluß und Festigung erhielt. Nachdem es in Ehren die Schwelle unseres Jahrhunderts überschritten hatte, fiel es 1803 dem Gewaltakt der Säkularisation zum Opfer; der Reichsdeputations-Hauptrezess sprach es dem Fürsten von Dettingen-Wallerstein als Eigenthum zu. Alsbald wurde das Kloster aufgehoben; doch durften die Frauen in demselben absterben.

Ein im Jahr 1802 von dem Ingenieur Hauptmann Joseph v. Zocher aufgenommener Grundriß des ganzen Klosterkomplexes, jetzt in der fürstlichen Sammlung in Waiblingen, ¹⁾ giebt ein genaues Bild von der ganzen ausgebeuteten Klosteranlage mit ihrem rings von hohen Mauern umfriedigten großen Areal, den schönen, über acht Morgen einnehmenden Baum- und Gemüsegärten, den in langen Trakten sich hinziehenden Dekonomiegebäuden und endlich dem mächtigen Klosterquadrat, dessen einen Flügel die Kirche bildet. Zwei Flügel dieses Hauptbaues wurden vor einigen Dezennien zu gründlicher Verein-

¹⁾ Diese und andere werthvolle Nachrichten danken wir der Freundlichkeit des Bibliothekars und Vorstandes der Dettingen-Wallersteinschen Sammlungen, des Herrn Dr. G. Grupp in Waiblingen.

fachung der baulichen Erhaltung vollständig niedergelegt, den beiden andern ward eine Fürsorge zu Theil, zu reichlich, um ihnen das Sterben, zu ärmlich, um ein gesundes Fortleben zu ermöglichen. Noch steht die Kirche und ein langer, mit ihr in gleicher Linie laufender Bau, die sog. Abtei mit dem einst schönen Prälatensaal, gewölbtem Stiegenhaus und hübschen Holzdecken in den Gängen. Hier war auch das Hauptportal des Klosters mit Vorraum, in welchem das Sprechgitter und der Driller bei geschlossener Klausur den Verkehr nach außen ermöglichte. Von der Mitte des Abteigebäudes läuft der Westflügel aus, der einst die Zellen der Nonnen barg und in welchem jetzt Schule und Lehrer untergebracht ist; in ihm befinden sich der alte Frauenchor und die sog. Stiftskapelle, die wir eingehend besichtigen müssen. Süd- und Ostflügel und der gewölbte Kreuzgang, der den mächtigen Innenhof umlief, sind bis auf die letzte Spur verschwunden; nur am vierten Strebepfeiler der Südseite der Kirche ist noch der Giebelansatz zu sehen, mit welchem der Ostbau an die Kirche stieß. Mit diesen Flügeln, welche das Dorment und in einem östlichen Ausbau die Infirmerie bargen, sind auch zwei schöne Kapellen zerstört worden, die St. Brigitta- und die St. Annakapelle.

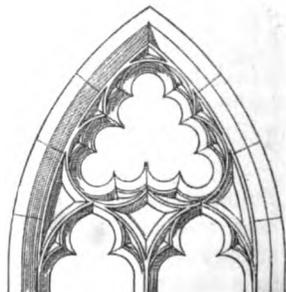
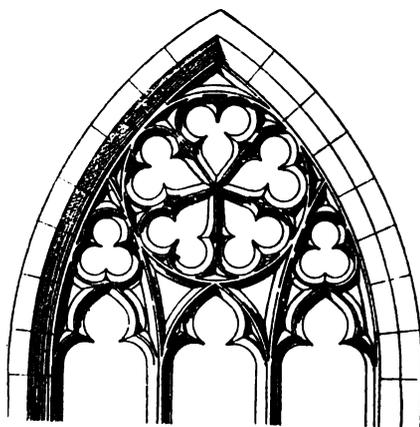
Jetzt noch, nach der gewaltsamen Losreißung vom Ostflügel des Klosters, steht die Kirche zur Himmelfahrt Mariens groß und imposant da. Sie wurde 1358 gegründet laut zwei Grabsteininschriften im Chor, ist 150 Fuß lang, 23 Fuß breit und hat 50 Fuß lichte Innenhöhe. Ihre

Anlage entspricht ganz der, welche auch sonst bei einfachen Nonnenklosterkirchen dieser Periode üblich ist. Zur Anordnung mehrerer Schiffe lag hier kein Grund vor, dagegen ergab sich das Bedürfnis, das Schiff der Kirche in zwei gesonderte Räume abzutrennen, von welchen der eine den Laien der Klosterwirthschaft und dem hieher pilgernden Volk zugänglich war, der andere

den Nonnen für Versorgung des Offiziums und für Anwohnung beim Gottesdienst vorbehalten blieb; der letztere war so anzulegen, daß ihm durchaus der Charakter der Klausur gewahrt wurde. In einfachster und bester Weise löste man das Problem, indem man die beiden Räume über einander anordnete und das Schiff in seiner ganzen Breite und fast in seiner ganzen Länge zweistöckig gestaltete. Der Nonnenchor stellt so eine erweiterte Empore oder eine Oberkirche dar, und um so wohl letzterer

als der Unterkirche hinreichend Licht und Luft zu schaffen, war nur nöthig, den ganzen Bau entsprechend höher aufzuführen.

Dies ist auch die Veranlagung unserer Kirche. Chor und Schiff haben gleiche Breite und gehen ohne Vermittlung ineinander über. Außer dem polygonen Chorschluß aus dem Achteck besteht der ganze schöne Bau aus acht mit Kreuzgewölben überspannten Jochen, denen an der Außenseite die sehr kräftigen, dreimal abgetreppten und mit Giebelbächlein besetzten Strebepfeiler entsprechen; die zwei westlichsten gegen den Klosterbau hin sind auf Eck gesetzt. Die hohen Fenster haben spätgothisches Maßwerk, von theilweise fremden,



vielleicht später eingesetzten Formen; einige hübsche Proben bilden wir hier ab. Die Stelle des Thurmes vertritt ein kunstreich auf dem Westgiebel aufgesetzter, allmählich sich austragender, oktogoner kleiner Dachreiter mit zarten Streben an den Ecken; die je gepaarten gleichhohen spitzbogigen Schallöffnungen auf jeder Seite sind durch unschöne Holzläden verunstaltet. An der Nordseite war von Anfang an die Sakristei angebaut, aber ursprünglich, wie das alte Gefsim noch zeigt, bloß einstockig; an sie schloß sich in der spätgotischen Zeit ein ebenfalls die Kirche flankirender und durch zwei hohe Spitzbogen mit ihrem Innern in Verbindung gesetzter Kapellenbau an, zwei Travéen, von spätgotischem Netzgewölbe überdeckt; die Fenster wurden unschön verändert. Entweder zur Zeit dieses Kapellenbaues oder wahrscheinlich später überhöhte man die Sakristei samt Kapelle um ein weiteres niedriges Stockwerk; im Dachraum dieses Anbaues sieht man noch die ursprünglichen Maßwerkfenster, die dann in Folge jener Erhöhung geblendet wurden. Dieses obere Stockwerk ist in mehrere Paramentkammern eingetheilt und birgt über der Kapelle das alte Beichtkammerchen, dessen alte Einrichtung noch ganz erhalten ist. Es war gegen die Paramentkammern hin mit einer starken, massiven Wand abgeschlossen, die erst später durchbrochen wurde, und nur ein Zugang führte zu demselben, vom Chor der Klosterfrauen aus. In die Scheidewand ist das noch erhaltene, mit starkem Luch verkleidete Eisengitter eingelassen; diesseits der Scheidewand ist eine Kniebank für die Beichtenden, jenseits derselben eine Armbank für den Confessarius angebracht; so war für die Klausur auch hier gewissenhaft gesorgt; der Beichtvater konnte den Raum des Beichtenden, die Beichtenden den des Beichtvaters nicht betreten und bei Verwaltung des Sakraments sah keines das andere, nur das Sprechen und Hören war ermöglicht. Eine besondere Beachtung verdient der Dachstuhl der Kirche, der in Folge von Verlegung aller Stützglieder auf die beiden Seiten eine weiträumige offene Halle bildet; es fehlte fast jede Horizontalverbindung, weswegen das Sparrenwerk vielfach ausgewichen war, ein

Defekt, der in den letzten Jahren ausgebeffert wurde. Noch sei erwähnt, daß in einer Abseite des Chores unter dem Fenster außen ein Widderkopf eingemauert ist, geschützt durch ein darüber angebrachtes Wasserfallgefims; man habe ihn schon im Verdacht hohen Alterthums, gar römischer Herkunft (Oberamtsbeschreibung von Neresheim S. 341), aber er ist sicher aus der Zeit der Erbauung und war nichts anderes als der Ausguß einer auf der Epistelseite angebrachten Piscina, von der im Innern nichts mehr erhalten ist. Dagegen fand man in den letzten Jahren noch in der Wand eine Sebasteinische, schloß sie aber wieder mit einem Epitaph. Ein schmerzliches Gefühl wird man bei genauer Besichtigung des Neußern der Kirche

nicht los: man hat ihr nicht die Pflege angedeihen lassen, deren sie bedurfte. Auf den Fensterbänken und Strebepfei-



lern wächst Gras; auf der Südseite sind einige der letzteren geborsten; das Dach der Sakristei kann Regen und Schnee nicht mehr abwehren; ringsum hat sich der Boden stark erhöht und er feuchtet nun das ganze Mauerwerk besonders der Nordseite in verderblicher Weise ein.

Im Innern breitete sich der Nonnenchor über alle vier westlichen Travéen hin und bildete in dieser großen Ausdehnung eine stattliche, hohe und helle Oberkirche; da er aber jetzt seine Bestimmung verloren hat und die Unterkirche drückte und verdunkelte, so wurde er 1885 um zwei Travéen verkürzt. Ueber das Innere kam vielleicht im Jahr 1720 eine leise Verzopfung, die mit allem Vorhandenen schonend umging. Die Gewölbrrippen wurden belassen, nur mit Laubornament in Stück umwunden und ebenso in die Rippen und auf die Fensterlaibungen leicht aufgetragene, nicht unschöne Stuckdecorationen aufgesetzt. An den Gewölbrrippen sind drei Renovationen angeschrieben, je mit

dem Wappen der betreffenden Nebtiffin, vom Jahr 1720, 1750, 1785.

Sehen wir uns nun in der Kirche etwas um. Wichtig sind vor allem zwei Epitaphien, die auf der Evangelienseite in die nordöstliche Chorwand eingelassen sind. Sie haben historische Bedeutung; die Inschrift beider Steine, die leider am untern Rand in den Boden versenkt ist, besagt,



daß 1358 der Grundstein des Chors gelegt worden sei (anno domini 1358 wart gelegt dis [Stein....] herrn von ottingen ligent; auf dem andern ebenso, nur am Schluß: frawa von ottingen ligent). Die Namen des Stifters und der Stifteterin sind nicht mehr erhalten, oder waren vielleicht nie beigeschrieben; aber ihre lebensgroßen Bildnisse sind im Hochrelief in den Stein gehauen. Der Ritter, zweifellos ein Graf von Dettingen, steht auf einem Löwen, trägt den Kettenpanzer, legt die eine Hand auf den Helm und hält mit der andern ein Kirchenmodell. Die Gemahlin steht auf einem von zwei Hunden gehaltenen Schemel; der eine Hund beißt den andern ins Ohr. Ihr Gewand liegt knapp, fast faltenlos an und ist von dem etwas kürzeren Mantel überwallt; das Haupt ruht auf zwei Kissen; die Hände sind abgeschlagen, welche einst das Kirchenmodell vor der Brust hielten. Beide Statuen sind von Meisterhand, voll Wahrheit und Leben, und — eine Seltenheit — beide zeigen noch die ursprüngliche Be-

malung. Von außerordentlicher Schönheit ist das anmuthige Antlitz der Frauengestalt, umsäumt von einem Kränzchen vergoldeter Haare, darüber ein Spitzenbesatz, dann das silberfarbige Kopftuch; das Unterkleid ist ebenfalls silberfarben, das Obergewand golden. Niedriger steht das Epitaph des Grafen Ludwig von Dettingen von 1430 auf der Epistelseite, etwas breit und derb, ebenfalls bemalt.

Hochaltäre und Nebaltäre sind aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, ohne eigentlich künstlerische Bedeutung, in den pompösen, ausdrucksvollen, schließlich doch nichtsagenden Formen des entarteten Rokokostils. Doch ist beim Hochaltar die reich und hoch ausgebildete Tabernakelanlage anzuerkennen; auch hatte er kein Gemälde zum Hauptbild und Mitteltheil, sondern früher war über dem Tabernakel eine überlebensgroße bekleidete Puppe als Bild der Gottesmutter angebracht; man hat sie mit Recht entfernt und an ihre Stelle eine majestätische spätgothische Madonnenstatue gesetzt, die früher an der Nordwand der Kirche sich befand. Das Gesicht der Madonna ist etwas plump und herb, dagegen die Gewandung von noblen Wurf, das Kleid rot, der Mantel dunkelblau; das Kind ist ganz bloß; unten verstecken sich zwei bekleidete Engelknaben in den Mantelfalten. Ohne Zweifel gehörte diese Statue einst in den Schrein des ursprünglichen gothischen Flügelaltars. Auf dem Hochaltar als Altarkreuz ein Eisenbeinkreuzifix, gut geschnitten, der Mund zu lautem Schrei geöffnet, wohl dem 17. Jahrhundert angehörig. Das Chorgestühl aus Tannenholz ist außer einigen erneuerten Theilen noch spätgothisch und zeigt handwerksmäßig geschmückte Bestien, Menschenköpfe, Heiligenreliefs und unschönes knorriges Ast-Ornament; siehe die Abbildung eines Wangenstücks.

Auf dem Kreuzaltar befindet sich nebst zwei gothischen Figürchen (St. Agnes und Katharina) ohne Bedeutung ein auf das größere Kreuz aufgesetztes kleineres und noch frühgothisches Kreuzifix mit vieredigen Enden, auf welche die Evangelistensymbole gemalt sind. Dasselbe gehörte ursprünglich in den Schrein, der noch auf der Empore der sog. Stiftskapelle erhalten ist, und bildete mit den ebendort befindlichen

Figürchen von Maria und Johannes ohne Zweifel einst das Altarbild der Stiftskapelle; die Skulpturen, unbeholfen, doch nicht seelenlos, sind wohl noch dem 13. Jahrhundert zuzutheilen. Noch etwas älter mag aber der Kreuzifixus sein, welcher vor dem eben beschriebenen über dem Kreuzaltar hing und welchen wir hier abbilden.

Er mußte, weil total wurmfstichtig und verwittert, weggenommen werden und befindet sich in einer Kammer über der Sakristei. Zweimal, so sagt die Legende,



sei er auf der Sechta herabgeschwommen und dann in die Kirche verbracht worden. Eine ergreifende Skulptur, mit den überaus mageren Extremitäten, den stark vortretenden Brustrippen, der tiefgegrabenen Seitenwunde, dem in Todesmüdigkeit auf den linken Arm herabgesunkenen Haupte und dem Antlitz voll erschütternden Schmerzes; das Leinentuch, sorgfältig gelegt, reicht noch bis auf die Knie. Die Größe beträgt 1,50 Meter.

Noch sind einige Skulpturen zu erwähnen, die an den Wänden der Kirche und in der Nebenkapelle ihre Aufstellung gefunden haben. An der rechten Wand des Schiffes befindet sich ein Gruppenbild in Hochrelief, eine Krönung Mariens, offenbar der Spätgotik angehörig; sowohl die

Hauptfiguren als die teppichhaltenden Engel ermangeln feinerer Auffassung und Ausführung. (Fortf. folgt.)

Ueberblick über die aus Oberschwaben gebürtigen Künstler des achtzehnten Jahrhunderts.

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

(Schluß.)

Im letztgenannten Kloster malten ferner: Sieg und Bergmaier von Biberach 1717. Ferner Martin Dreyer in Wiblingen 1772 bis 1787, auch in Bihlafingen und Unterkirchberg. Wegschneider von Rieblingen malte in Beuron 1738; Kuen von Weissenhorn im Bibliotheksaal von Wiblingen und in der Wengenkirche von Ulm. Andreas Brugger 1737 aus Kreßbrunn malte in Gattau, Wurzach, Letznang, Rorsbach, Langenargen und starb 1812 in Langenargen. Franz Anton Dick malte in der Vorstadt Isny 1754; Michael Frey aus Biberach, geb. 1750, gest. 1813 in Augsburg, war Landschaftsmaler und Kupferstecher. Des Johannes Zimmermann, der 1731 in Steinhausen, Ob. Waldsee, malte, gedenken wir hier nicht positiv, weil er wohl ein Bruder des Dominikus Zimmermann war, der um 1731 die Kirche in Steinhausen baute, von dem jedoch in dem Verzeichnisse im „Königreich Württemberg“ angegeben ist, daß er aus Landsberg gebürtig sei (l. c. S. 284).

Die oberschwäbischen Klöster zogen vielfach auch noch auswärtige Künstler zur Bemalung ihrer Kirchen herbei, besonders den Januarius Zick und den Asam. Der erstere war ein Sohn des schon genannten Johannes Zick aus Ottenbeuren, ist aber in München geboren und war in Koblenz ansässig, wo er 1812 starb (cf. Keppler: Kirchliche Kunstalterthümer Württembergs, S. XXXIX). Bei einigen andern ist die Landsmannschaft zweifelhaft.

Merkwürdig ist, daß auch im 17. Jahrhundert, zur Zeit des 30jährigen Krieges, die Kunstübung in Oberschwaben nie vollständig verfiel und von einheimischen Meistern ausgeübt wurde.

Besonders ist hier zu nennen:

Johann Heinrich Schönfeld¹⁾ aus

¹⁾ cfr. Woltmann-Wörmann l. c. III. S. 882.

Biberach, geboren 1609. Er war ein Schüler des Johann Sichelbain von Memmingen, bildete sich aber in Italien aus und ließ sich nach seinen Reisen in Augsburg nieder, wo er 1675 starb. Er hinterließ zahlreiche Altargemälde in den Augsburger und oberbayerischen Kirchen (aber auch in Biberach und Ochsenhausen ist noch Einiges vorhanden), zahlreiche weltliche Bilder in den Schlössern und Bürgerhäusern. Von seinen fünf zusammengehörigen antikisirenden Bildern mit vielen mittelgroßen Figuren, welche sich nach Sanbrant ursprünglich bei dem Bürgermeister Jenisch in Augsburg befanden, sah man drei bis zum Jahr 1723 noch in Prag, zwei aber: „Der Gigantenkampf“ und „Das Bacchanal“ befinden sich seit dieser Zeit in der Dresdener Gallerie. Wenn sie auch keine ursprüngliche, sondern nur eine anempfundene Kunstweise zeigen, so sind sie doch in ihrer Art gut, selbst lack komponirt und recht tief in der Farbe. Dasselbe gilt von seinem Sittenbild „Musikalische Unterhaltung am Spinett“ in der Dresdener Gallerie. Kälter sind seine Bilder in der kaiserlichen Gallerie zu Wien; auch in der Schleißheimer Gallerie sieht man noch ein Bild von seiner Hand. (Woltmann-Wörmann.) Derselbe hatte einen Schüler Johann Heiß von Memmingen, geb. 1640, der 1704 in Augsburg starb und einen desgleichen Namens Johann Beyschlag von Nitrach, der in Weingarten malte und 1680 starb.

Im „Allgäuer Geschichtsfreund“ bringt sodann H. Fischer aus den Urkunden von Memmingen noch mehrere Generationen einer Malerfamilie Sichelbain daselbst zur Kenntniß: einen Caspar Sichelbain zwischen 1581 und 1619; dann einen Hans Sichelbain 1621; und einen Hans Conrad und einen Friedrich Sichelbain. Dieselben scheinen hauptsächlich in Memmingen selbst und in Ottenbeuren beschäftigt gewesen zu sein.

Man sieht, daß Oberschwaben schon im 17., noch mehr aber im 18. Jahrhundert besonders an Malern fruchtbar war. Nicht so bei den Baumeistern und Plastikern. Genannt werden (cfr. Königreich Württemberg Seite 284 und Seite 288): Wiebman von Echingen, der den Plan zum Kloster Wiblingen, 1714—1753 er-

baute, machte; Jakob Emsle, der den Bibliotheksaal in Schussenried 1756 baute, und der wahrscheinlich aus Oberschwaben stammte, wo der Geschlechtsname noch vorkommt. Sodann bauten die Brüder Joseph und Martin Schneider von Bach bei Zwiefalten 1738 bis 1746 an dem dortigen Kloster.

Plastiker, die in Holz arbeiteten, müssen zahlreich gewesen sein, da für eine so große Zahl von Kirchen, die in jener Zeit neu gebaut wurden oder einer durchgreifenden Aenderung ihrer inneren Einrichtung unterworfen wurden, eine Menge Ornamente und Statuen erforderlich waren. Freilich mußte gerade hier nur zu oft Vergoldung und der Farbenschmuck die Mängel und die Oberflächlichkeit der plastischen Arbeit zudecken. Es ist deshalb nicht sehr zu bedauern, daß nur wenige Namen erhalten sind. Wir nennen den Simon Feuchtmader von Salem, der die Chorstühle und Holzschnitzwerke in Weingarten im Verein mit dem Klosterschreiner Koch fertigte; ferner den Holzschnitzer Christian Friedrich Braun in Ulm, der 1687 bis 1748 in der Gegend von Ulm, aber auch in weiterer Entfernung arbeitete. Der Bildhauer Sporer aus Altdorf fertigte 1768 die Kanzel in Weingarten und die Gebrüder Johann Anton Christian und Christian Christian aus Riedlingen arbeiteten 1760 für Wiblingen und Zwiefalten.

Als Kupferstecher und Radierer wirkten außer dem ganz hervorragenden Ribinger nur noch zwei Männer: Johann Martin Frey, geboren 1769 in Wurzach, der nach Wien übersiedelte und Friedrich Kaiser, geboren 1779 in Ulm, der 1819 in Wien starb.

Auf einem speziellen Gebiete bewegten sich die beiden tüchtigen Biberacher Medailleure: Johann Christoph Schapp, geboren 1680, gestorben daselbst 1757 und Joh. Lorenz Ratter, geboren 1705, gestorben in Petersburg 1763.

Eine Kunstübung, die nur in ihren höchsten Leistungen noch als ein Zweig der Plastik bezeichnet werden kann, ist die Stukaturarbeit. Der rein handwerksmäßige Betrieb muß im 18. Jahrhundert lebhaft gewesen sein; eine höhere Leistung dieser Art findet sich aber doch nur in der Kloster-

kirche zu Salmansweiler. Professor F. K. Kraus äußert sich darüber:!) „Im 18. Jahrhundert (1774) wurde die ganze Kirche mit einer Malabasterdekoration versehen, welche zwar durchaus nicht zu dem Baustil der gothischen Kirche paßt, aber jedenfalls, sowohl in Ansehung des Materials (der Malabaster stammt von Fützen bei Waizen-Blumberg im untern Wutachthal), als der trefflichen Ausführung einen prächtigen Schmuck des Gotteshauses darstellt und gewiß zu den bedeutendsten Leistungen des deutschen Rokoko zählt. Ueber die ausführenden Künstler geben die Akten des Archivs hinlänglichen Aufschluß. Hiernach dürfen wir als den Urheber des größten Theils dieser Dekoration den Bildhauer Georg Dürr aus Weilheim (geboren 1723) betrachten, welcher 1779 in Wimmenhausen starb und dessen Grabstein sich links neben dem Haupteingang im Innern des Langhauses befindet. Mit ihm arbeiteten sein Tochtermann Wieland, angeblich auch Jos. Anton Fruchtmayer von Linz bei Pfullendorf.“

Kraus bezeichnet diese Arbeiten (l. c. S. 560) „als in ihrer Art unvergleichlich, als ein weit über die meisten Leistungen des Rokoko hinausragendes Werk, das in einer dem wildesten Pöps verfallenen Zeit immerhin das Muster einer, wenn auch weltlichen und oft theatralischen, im Ganzen doch höchst achtungswerthen, oft sehr edlen und feinen Dekoration bietet“.

Hiemit mag die Uebersicht geschlossen sein, die, wenn auch keineswegs erschöpfend, doch zeigen mag, daß auch zu der lebhaften Kunstbewegung des 18. Jahrhunderts die oberschwäbische Provinz ein ehrenwerthes Contingent gestellt hat.

Der Miniaturmaler Simon Rößch im Kloster Wiblingen.

Von Amtsrichter a. D. P. Bedl.

Aus der Reformschule des berühmten (zu Weinstetten in den „Holzstöcken“ geb., 1473 †) Abtes Ulrich III. Hablüzel des Benediktinerklosters Wiblingen war auch eine Art Kunstschule „schreibender und malender Mönche“ hervorgegangen (manuscriptores Udalrici reformatoris discipuli), welche sich unermüdet mit Schreiben und Abschreiben, mit Illustriren

und Illuminiren beschäftigten und einen großen Schatz ihrer freilich nun überallhin zerstreuten Arbeiten bis auf die Säkularisation der Bibliothek und dem Archiv des Klosters übermachten. Unter diesen ragt namentlich F. Simon Rößch aus Markdorf am Bodensee hervor, welcher, in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts geboren, fast sein ganzes langes Leben dieser Kunst widmete und am 18. September 1507 zu Wiblingen das Zeitliche segnete. Das von P. Meinrad Heuchlinger verfaßte, im Jahr 1702 zu Augsburg, bei Kaspar Bencard erschienene „templum honoris“ sagt über ihn: „... a juventute usque in senectam continuatis scriptionibus laudabiliter exercitatus, inter transcriptores facile princeps et formositate characterum et multitudine Codicum. Solenne habuit in fine sui memoriam petere...“ Von diesem Künstler befindet sich im Benediktinerstifte Einsiedeln ein durch treuherzige Auffassung und das Kolorit, „weniger durch Eleganz der Ausführung merkwürdiges“ Gebetbuch auf Pergament (8^o) mit zahlreichen Miniaturen, ein werthvolles Seitenstück zur damaligen Tafelmalerei, welches Rößch auf Bitten des Abtes Ulrich in St. Gallen im Jahre 1472 geschrieben und gemalt hatte. Das Kloster Einsiedeln, früher überreich an mittelalterlichen Kunstschätzen aller Art, aber derselben in den wiederholten fürchterlichen Feuerbrünsten vom Jahre 1467 und 1577 fast durchweg verlustig geworden, besitzt nicht mehr viele Kunstschätze aus früheren Jahrhunderten. Von altdeutschen Gemälden sind im Gemäldelabirin noch zu sehen ein zweifelhafter „Altdorfer“: „Christi Gefangenenehmung“ vom Jahr 1511 (24 × 18), ein treffliches, aber nicht gut erhaltenes Nachstück; ein Hans „Schäufelin“ vom Jahr 1534: „Grablegung Christi“, sowie einige anonyme Werke, wie „die Trennung der Apostel“, St. Georg, St. Moriz u. s. w.; im großen Saale die schönen Bilder der hl. Barbara und Katharina.

Literatur.

Das Kleid des Herrn auf den frühchristlichen Denkmälern. Von A. de Waal. Mit 2 Tafeln und 21 Textbildern. Freiburg, Herder, 1891. 51 S. gr. 8^o. Preis 2,50 M.

Die schöne und gründliche Studie ist äußerlich veranlaßt durch die Ausstellung des hl. Rockes in Trient im verfloßnen Jahr; ihr Inhalt ist von allgemeiner Bedeutung und von bleibendem Werth. Nach willkommener Orientirung über die römischen Kleidungsverhältnisse, welche hier zunächst in Betracht kommen, weist der Verfasser nach, daß die alten Monumente regelmäÙig den Herrn in römischer Tracht darstellen, mit pallium und langer tunica exterior; die tunica ist meist mit dem clavus, dem doppelten Purpurstreifen (der Stola vergleichbar), verzirt; die Kermel sind meist weit, selten eng anschließend; in den Farben der Gewandstücke herrscht größte Mannigfaltigkeit; die Fußbekleidung besteht durchweg in Sandalen. Das zweite Kapitel berücksichtigt die

!) Die Kunstdenkmäler des Großherzogthums Baden I. S. 572.

ältesten Kreuzigungsbilder aus dem 5. und 6. Jahrhundert. Hier zeigt es sich zunächst, daß niemals der Heiland am Kreuze ohne alle Bekleidung dargestellt wurde. Sodann aber ergibt sich zwischen Occident und Orient der Unterschied, daß die drei ältesten occidentalischen Darstellungen dem Heiland nur ein ganz schmales Lententuch geben, dagegen der Orient ihn mit langem Gewand, dem sog. Colobium, bekleidet. Der Verfasser möchte zur Erklärung dieses merkwürdigen Unterschieds an das Bestehen einer eigenen jerusalemitischen Tradition denken; aber es sind doch wohl nicht historische, sondern pietätsg Gründe, welche im Orient zu völliger Bekleidung des Gekreuzigten veranlaßten und welche denn auch in den folgenden Jahrhunderten diese Art der Darstellung im Occident einbürgerten und zum Mindesten die Erzeugung des schmalen Lententuchs durch einen langen Schurz, Braca genannt, bewirkten. Ein eigenes Kapitel behandelt die Darstellungen der Kleidervertheilung. Die älteste ist die des Codex Syriacus in der Laurentiana in Florenz vom Ende des 6. Jahrhunderts, dann folgt die noch nicht lange entdeckte, in einer Vorhalle des ehemaligen Palastes des hl. Johannes und Paulus auf dem Colius in Rom befindliche vom Ende des 9. Jahrhunderts; ihnen fügt der Verfasser zwei weitere an, aus Monza und aus S. Urbano alla Caffarella in Rom, die in Kreuzigungsbilder eingefügt sind, denen als nächstälteste die im Codex Egberti gegebene, vom Ende des 10. oder Anfang des 11. Jahrhunderts folgt. Interessant ist es, daß die zwei ältesten Darstellungen die Verloosung des Gewandes mittelst des jetzt noch in Italien üblichen, einst auch in Griechenland, in Aegypten und im ganzen Orient volkstümlichen Mora- oder Fingerspiels vor sich gehen lassen; die Soldaten strecken die Finger der rechten Hand gegen einander aus, deren Gesamtzahl rasch gezählt oder errathen werden mußte. Einige Bemerkungen über den hl. Rod in Triest bilden den Schluß der verdienstlichen Schrift.

Annoncen.

Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Quartalschrift, Römische, für christliche Alterthumskunde und für Kirchengeschichte Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von Dr. A. de Waal (für Archäologie) und Dr. H. Finko (für Kirchengeschichte). **Sechster Jahrgang 1892.** Erstes und zweites (Doppel-) Heft. Lex. 8°. (S. 1—260 nebst 10 Tafeln in Heliotypie und 9 Illustrationen im Text.) Preis des ganzen Jahrgangs M. 16.

Erscheint in jährlich 4 Hefen, jedes ca. 100 Seiten stark, mit Tafeln, meist in Heliotypie.

Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Wilpert, J., Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche. Nach den patristischen Quellen und den Grabdenkmälern dargestellt. Mit 5 Doppeltafeln und 3 Abbildungen im Text. Folio. (VIII u. 106 S.) M. 18; geb. in Leinwand mit Rothschnitt M. 22.

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.

Generalversammlung.

Der Kunstverein der Diözese Rottenburg hält seine statutenmäßige Generalversammlung

Donnerstag 28. Juli in Gmünd

im Saale des dortigen Vereinshauses Morgens 10 Uhr ab. Mittagessen im Gasthof „zum Josephle“, wohin die Anmeldungen gerichtet werden wollen. Zu zahlreichem Besuch ladet Mitglieder und Freunde des Vereins ein

der Ausschuss und Vorstand.

Mittwoch 27. Juli Abends 8 Uhr Sitzung des Vereinsausschusses im Vereinshaus.

Dieser Nummer liegt bei:

1) ein Prospekt von der Herder'schen Verlagshandlung in Freiburg i. Br., betr. Werke zur christlichen Archäologie;

2) ein Prospekt des im Verlag von Aug. Siebert in Heidelberg erscheinenden Monumentalwerkes: „Die Mittelalterlichen Wandgemälde im Großherzogthum Baden“.

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 Einfindung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

1892.

Das Kloster Kirchheim im Ries und seine Kunstschätze.

(Fortsetzung.)

Höher steht die an der gegenüberliegenden Wand angebrachte Statue der hl. Brigitta mit Stab und Wandertasche, die wir gleichfalls hier abbilden.

Die Ausführungszeit mag die gleiche sein, aber hier verräth sich in der ganzen Haltung der Figur und in der Anordnung der Gewandung ein Meister von künstlerischem Feingefühl. Es wird fast manirirt im Streben nach Grazie und nach Effekten in der Drapirung, aber der schlichte Gesichtsausdruck wahrer Statue den Reiz mittelalterlicher Naivität. Die Fassung ist neu, aber eine genaue Wiederherstellung der ursprünglichen. Die schöne Statue hatte jedenfalls einst ihren Standort in der abgebrochenen Brigittenskapelle. An derselben Wand ein nicht unschönes Relief: St. Wendelin, mit Hund und Schafen, noch gothisch. Ferner in der Seitenkapelle eine Mutter Anna



selbtritt, noch von gothischer Art, aber von zöppfischer Ausföhrung; rechts und links davon in ein Cartouchenornament eingefügt die Brustbildchen der vierzehn Nothhelfer; die Krönung oben mit vier Bildchen fehlt.

Auf dem Altar dieser Seitenkapelle aber befindet sich ein wahrer Juwel alter Skulptur, ein über 1 m hohes und breites Pietäsbild aus weißgrauer, sehr schwerer Masse, nicht bemalt, nur an den Gewandsäumen vergolbet. Wie die untenstehende Copie zeigt, ist es an manchen Stellen, so am Kopfschleier, am Gewand links unten beschädigt, die Füße des Leichnams sind abgeschlagen.

Schon aus dieser Nachbildung läßt sich die hohe Schönheit dieses Kunstwerkes abnehmen. Es verbindet in seltener Weise einen ausgebildeten Realismus, der besonders in der Darstellung des Leichnams sich kundgibt und hier bis zu sorgfältigster Wiedergabe des Adergeflechtes, ja des Eindrucks der Hand auf dem Arme geht, mit einem streng gewahren traditio-

nellen Zug, welcher sich in der Anordnung der ganzen Gruppe, besonders des Leichnam, und in der Gewandung verräth. Dabei eine religiöse Weihe der Empfindung, welche die ganze Skulptur beseelt und vergeistigt. Man weiß nicht, soll man mehr die im Tode noch hebeitsvolle Gestalt des Heilandes bewundern mit dem ergreifenden Antlitz, oder den unvergleichlichen Ausdruck im Angesicht der Mutter, welche den Blick nicht von den Zügen des Sohnes zu trennen vermag, und deren Schmerz sich in stille Wehmut, in andachtsvoller Betrachtung auflöst und mildert. Dazu diese großartige Gewandung, großartig bei aller Einfachheit und bei aller Weichheit des Flusses. Von besonderer Schönheit ist das Lententuch, dessen feines Gewebe mit zarter sorglicher Hand nachgebildet ist.

Welcher Zeit gehört dieses Bild an und woher stammt es? Nachrichten über seine Herkunft fehlen ganz; wir sind lediglich auf seine eigenen stummen Angaben angewiesen. Gerade die Vereinigung der oben hervorgehobenen Züge führt uns ungefähr in die Mitte des 16. Jahrhunderts und aus Deutschland hinaus nach Italien. Es legte sich zuerst die Vermuthung nahe, das Bild möchte zu jenen Reproduktionen aus Stuckmasse gehören, welche eben um jene Zeit vielfach in Italien gefertigt wurden und von welchen sich Proben im Berliner Museum, auch in Sigmaringen finden. Die an einigen von der Rückseite des Bildes abgelösten Theilchen der Masse vorgenommene Untersuchung ergab aber ein anderes Resultat. Herr Dr. Wülfig, Dozent der Mineralogie in Tübingen, hatte die Güte, in Göttingen einen Dünn-Schliff fertigen und denselben auch von Herrn Professor Andrea in Heidelberg untersuchen zu lassen. Das Urtheil beider Sachverständigen stimmt dahin überein, daß das Gestein, aus welchem das Bildwerk gefertigt ist, aus einem 45% kohlensauren Kalk enthaltenden Mergel von äußerst feinkörniger und homogener Beschaffenheit besteht. Dieser Kalkmergel enthält zahlreiche Reste von Foraminiferen, die seinen tertiären und marinen Ursprung unzweifelhaft machen und ihn der Meeresmolasse zuweisen. Es liegt hier nahe, bemerkt Herr Dr. Wülfig weiter, an die Molasse Schwabens oder der Schweiz zu denken;

aber es gebe eine solche Menge von Molassetalken und Molassemergeln auch in andern Ländern, daß ein großes Vergleichungsmaterial mit vielen Schliffen erforderlich wäre, um die Lokalität, von welcher das vorliegende Stück her stammt, zu finden.

Durch Zufall stieß ich in dem von Uz und Mabein herausgegebenen „Kunstfreund“ (Neue Folge, 1887, S. 36 ff.) auf Bildwerke in Tirol, die der Beschreibung und Abbildung nach in Verwandtschaft mit dem unsrigen stehen, nicht bloß was das Material, sondern auch was den Vorwurf anlangt. Es sind drei Vesperbilder oder Pieta's in den Kirchen von Brunet, Tesselberg, Lienz. Alle drei, sagt der Verfasser des Artikels, sind „aus einem dem unsrigen Arcostein oder vielleicht besser Veroneser Muschelkalkstein ähnlichen Material gearbeitet; ob das Material wirklich natürlicher Stein oder, wie einige meinen, eine künstlich hergestellte Steinmasse sei, konnte der Schreiber nicht mit Bestimmtheit ermitteln, jedoch würde er eher für natürlichen Stein stimmen“. Das Bild von Lienz wird a. a. O. in Phototypie wiedergegeben und zeigt in Haltung der Madonna, besonders in Haltung und Verschleierung des Hauptes derselben die unerkennbarste Ähnlichkeit mit dem von Kirchheim; der Leichnam dagegen ist anders gelegt bei ziemlich gleicher Behandlung des Hauptes und Antlitzes. Der Verfasser theilt diese und die beiden andern Statuen der Mitte des 14. Jahrhunderts zu. Darin irrt er ohne Zweifel, aber richtig ist seine Bemerkung, daß der unbekannte Meister jedenfalls italienische Kunstbildung genossen habe.

Ohne weiterer Forschung über das herrliche Bildwerk vorgreifen zu wollen, möchten wir einstweilen die Vermuthung aussprechen, daß dasselbe in Italien entstanden und eine der zahlreichen Reproduktionen sei, welche von einem Meisterwerk in dem sehr leicht zu bearbeitenden und doch genügend dauerhaften Material hergestellt wurden. Es braucht kaum ausdrücklich darauf hingewiesen zu werden, daß es behutsamer Aufbewahrung und schützender Sorgfalt in hohem Grade würdig und daß es den heutigen Bildhauern als Vorlage für die Pieta-Darstellung wärmstens zu empfehlen ist.

Der obere Nonnenchor hat noch zwei Reihen gothischer, aber zöpfig, blau und weiß bemalter einfacher Chorstühle mit Zopfkrönung; hübsche Intarsien zeigen die späteren kleinen Sitz- und Kniebänke für eine Person; an der Westwand ein hoher zöpfiger Uhrthurm. Auf dem Choraltar eine fast lebensgroße, spätgothische Madonna, besser als die des Hochaltars; das Kind ganz nackt; die Haltung majestätisch, die Gewandung nobel; der Gesichtsausdruck ist durch eine herzwinnende Fröhlichkeit verschönt. Ein sehr tüchtiges Werk ist die in einem Wandschrank geborgene Heiligengrabgruppe von sechs Figuren, jede circa 1,5 m hoch; die Gruppierung der Gestalten ist vortrefflich. Am wenigsten gelungen ist der Leichnam, aber die Todtenlage der hl. Frauen um ihn ergreifend geschildert. Maria ist als Hauptperson betont; sie breitet in mütterlichem Weh beide Arme aus; in ihren Schmerz fließt der des Johannes und der drei andern Frauen. Das Werk gehört dem Grenzgebiet zwischen Gothik und Renaissance an.

Aus dem Inventar der oberen Sakristei mag der Seltenheit wegen noch erwähnt werden ein aus Tannenholzbalken gezimmertes Kreuz, dessen unteres Ende stark abgenützt ist; es mag wohl zu Klosterzeiten als Bußkreuz gebient haben. Zum Schatz der Kirche gehört der Kreuzpartikel, den die Beilage der Nr. 9 des „Archiv“ 1891 abbildet; zur dort gegebenen Beschreibung ist nur nachzutragen, daß am Fuß das Klosterwappen und die Jahrzahl 1509 angebracht ist und an der Innenseite des Fußes steht: Georg Newberger Goldschmid Z. N. (zu Nördlingen).

Nicht der ganze Unterraum unter dem Nonnenchor gehört zur Kirche. Der hintere Theil desselben ist durch eine massive Mauer abgetrennt und bildet nun bis zur Westwand der Kirche eine große und geräumige Kapelle, die jetzt noch St. Stephanskapelle heißt und von welcher eine hölzerne Wendeltreppe auf den Chor führt. Für eine bloße Kapelle erscheint der Raum fast zu groß; vielleicht diente derselbe als Kapitelsaal, oder war er so reich bemessen worden, um die Grablege der Abtissinnen aufzunehmen; von zweien derselben sind noch Grabsteine mit Bildnissen da, die in der Mitte der Kapelle

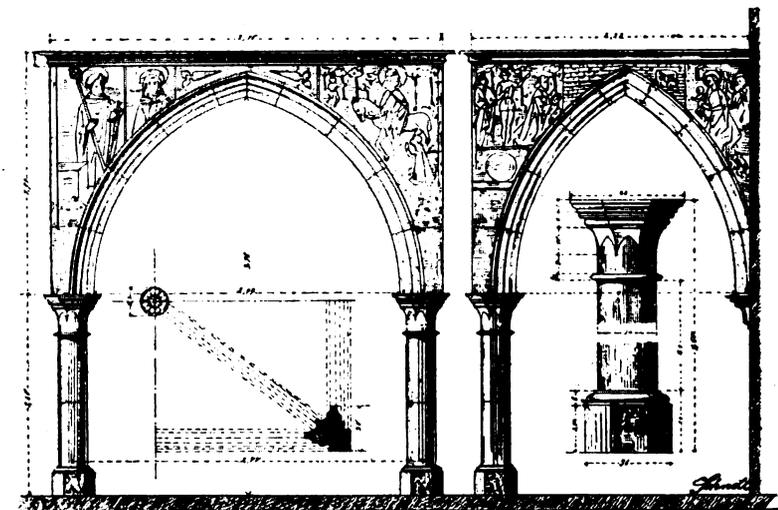
am Boden liegen, nämlich von der Abtissin Margaretha von Dettingen, gestorben 1535, und Anna von Welwart, gestorben 1553; die Skulpturen sind nicht hervorragend; die Abtissinnenstäbe haben das Subarium.

Diese Stephanskapelle hat flache Holzdecke; durch die Mitte zieht sich ein sehr starker Balken, dem ein achteckiger Pfeiler zur Stütze dient. Im ganzen Raum übt Moder und Feuchtigkeit seit langer Zeit eine unbestrittene und verheerende Herrschaft aus, welcher die alten noch spätgothischen Fresken der Ostwand fast vollständig zum Opfer gefallen sind; man erkennt noch mit Mühe eine Krönung Mariens, eine Steinigung des hl. Stephanus und einen St. Christophorus; etwas besser erhalten ein kleiner steinerner Delberg aus nachgothischer Zeit, wohl vom Ende des 16. Jahrhunderts; das Relief aus gelbem Sandstein hat schon Renaissance-Umräumung. Hochwichtig aber ist ein über der Thüre der Kirche sich aufwölbender, einerseits in die Ostwand der Kapelle eingelassener, andererseits auf zwei Freisäulen ruhender Steinbaldachin (siehe die folgende Abbildung). Derselbe hat ein Kreuzrippengewölbe mit einem Rosettenschlußstein; zwischen den Säulen und von den Säulen zur Wand sind starke Eisenstangen eingelegt, nicht etwa für Vorhänge, sondern zur Verstärkung des Gewölbe-Widerlagers; über den spitzbogigen Öffnungen läuft ein starkes Gesims, das mit der Holzdecke zusammenstößt. Dieser ganze steinerne Innenbau gleicht vollständig den alten steinernen Altarciborien. Welche Bedeutung hat er aber hier, vor und über einer Thüre? Das Räthsel löst sich dadurch, daß man unbedingt annehmen muß, diese Thüre sei erst später durchgebrochen worden. Noch sind links vom Steinbaldachin Spuren einer früheren Thüre in die Kirche, rechts von demselben solche einer Fensteröffnung wahrzunehmen. Keinenfalls war ursprünglich unter dem Baldachin eine Thüröffnung; vielmehr barg derselbe den Altar der Kapelle. Das Ciborium ist jedenfalls nicht jünger als die Kirche, wie seine sehr markigen gothischen Formen beweisen; die Zwickel zwischen den Bögen wie die Felder des Gewölbes waren einst bemalt; eine Anbetung der Könige (auf

zwei Zwickel vertheilt) und ein St. Martin zu Pferd ist noch zu erkennen; ebenso ein heiliger Abt; auffallend sind auf dem Bild der Anbetung zwei Mäuschen in der unteren Spitze des Zwickels.

Noch wichtiger sind die sog. Stifts-

sich vom Frauenchor nur zwei breite viertheilige Fensteröffnungen in die untere Kapelle. Es wird also kein Zweifel sein, daß die Stiftskapelle nichts anderes ist, als die eigentliche Klosterkirche des ersten Baues von 1267 ff., welche die Kloster-



Kapelle, und der Frauenchor in dem noch stehenden Westflügel des einstigen Klosterquadrats. Diese zu ebener Erde befindlichen Räumlichkeiten sind jedenfalls noch von der ersteren Klosteranlage erhalten. Das Terrain senkt sich hier ziemlich stark und die Stiftskapelle liegt beinahe ein Stockwerk tiefer als der an sie stoßende Frauenchor. Der Kapellenraum ist fast quadratisch; in der Mitte erhebt sich eine kurze stämmige Säule mit überaus kräftigem Sockel und Blattkapitell; auf dieser Säule treffen die Rippen von vier Kreuzgewölbchen zusammen. Man kann also sagen, die Mittelsäule theilt den Kapellenraum in zwei Schiffe mit je zwei kreuzgewölbten Travéen; die Schlüsselsteine sind mit den Evangelistensymbolen geziert. Verstärkungszwecken dient wohl ein schon ursprünglich oder später in die Mitte der Südwand eingebauter massiver Pfeiler, der aber nicht vom Boden aufgebaut ist, sondern unten von einer kräftigen kleinen Säule unterfangen wird. Die hölzerne Empore, welche jetzt um die Nord- und Westseite läuft, ist nicht ursprünglich, auch nicht die Stiege und die Thüröffnung in den oberen Frauenchor; vielmehr öffneten

frauen nicht betreten, an welcher sie aber von ihrem Chor aus Antheil hatten. Durch die Ostwand der Kapelle ist der nicht sehr hohe, aber breite und massige Chorbogen gebrochen und hier baut sich nun das niedliche, aus dem Achteck geschlossene Chörchen aus mit zierlichen Strebepfeilern, dem von einem Punkt über den Chorbogen auslaufenden Fächergerölbe und den fünf zweitheiligen Fensterchen, von welchen das mittlere noch Reste alter Glasgemälde zeigt. Auf der Empore befindet sich der früher schon erwähnte Altarschrein, ferner ein gothischer Grabchristus mit schön behandeltem Lententuch; auf dem Nebenaltärchen noch ein Brustbild der Madonna mit dem Kind auf der Wundersichel, spätgothisch.

Der höher gelegene Frauenchor ist architektonisch sehr anspruchslos; ein rechteckiger, nicht besonders großer noch hoher Raum, flach getäfert, mit zwei Durchzugsbalken, von welchen der eine auf drei, der andere auf zwei steinernen Säulen lagert. Die Fensteröffnungen der Westseite sind in der jetzigen Form später eingebrochen; die Südseite öffnete sich, wie oben bemerkt, mit zwei breiten Fenstern gegen die Kapelle,

die Nordseite ist fensterlos; auf der Ostseite ist die spitzbogige Thüre, welche einst aus dem Kreuzgang in den Chor führte, und waren einst zwei breite Fensteranlagen, die eine viertheilig, die andere dreitheilig, mit schlichtem Dreipaßmaßwerk; die eine davon ist jetzt halb vermauert wegen eines davorstehenden Altars. Die Kapelle hat nämlich nicht weniger als drei Altäre, die alle an die Ostwand vertheilt und konsekriert sind. Noch stehen die drei steinernen Altarmensen; von ihren Skulpturwerken ist nur eines noch erhalten, aber jetzt in Privatbesitz des Herrn Schulinpektors Stephan in Walbern. Es ist ein gothischer Altarschrein mit gemalter Predella, deswegen interessant, weil hinter einer der Figuren des Schreines der Maler, dessen Pinsel Flügel und Predella bemalte und aus dessen Atelier das ganze Werk hervorging, sich mit Namen eingezeichnet hat; man liest hier mit dem Pinsel eingeschrieben: „Bastian Taig maller zu nerbling 1514.“ Der Mittelschrein ist 80 cm hoch, 86 cm breit; ihn füllte ein Gruppenbild von vier Figuren: Madonna mit dem Kind und die drei Könige, Skulpturen von 55 und 35 cm Höhe. Die Madonna ist nicht mehr da; die zwei Flügelbilder sind verschwunden, die zwei feststehenden Tafeln rechts und links am Kasten so verdorben, daß nicht mehr zu erkennen ist, was sie darstellten. Die Predella war mit einem Urjulabild bemalt, das aber fast ganz abgeblättert und der Erhaltung oder Erneuerung nicht mehr fähig war. Die im Frauenchor eingestiftete Feuchtigkeit hat das ganze Werk noch gründlicher zerstört als die Wandfresken, und es ist aus demselben keine Vorstellung mehr zu gewinnen von der malerischen Art und Tüchtigkeit des Sebastian Taig (Daig), des Schülers von Hans Schäußlein, welcher bis ca. 1575 in Nördlingen thätig war. Der Altar ist jedenfalls eines seiner frühesten Werke; später vergrößerte sich und verrohete seine Kunst, wie an seinen Werken auf dem Rathhaus in Nördlingen zu sehen.

(Fortsetzung folgt.)

Die neue kath. Kirche in Ebingen, N. Balingen.

Dem Kirchenbau von Schwenningen, den wir in Nr. 3 d. J. besprochen und

abgebildet haben und der seiner Vollendung entgegenwächst, setzen wir hier einen andern an die Seite, der bereits glücklich vollendet ist und am 2. August durch Se. Gnaden den hochw. Hrn. Weihbischof Dr. v. Keiser die Weihe der Kirche empfangen wird. Er verdankt analogen Verhältnissen und Bedürfnissen seine Entstehung, wie der erstgenannte und ist ihm auch in Stil und Anlage verwandt.

Das kräftige Aufblühen besonders eines Zweiges der Industrie, der Tricotweberei, hatte in dem Städtchen Ebingen bei Balingen eine rasche Vermehrung der Bevölkerung bewirkt und auch die Zahl der Katholiken schnell auf ca. 700 anwachsen lassen. Die letzteren waren eingepfarrt nach Lautlingen und wurden vom dortigen Geistlichen mit Katechese und Gottesdienst versehen; für le tere hat der Stiftungsrath der Stadt in anerkennenswerther Weise die Mitbenützung der „Kapellenkirche“ zugestanden. Die neuerstandene Gemeinde konnte nicht länger ohne eigenes Gotteshaus und eigenen Seelsorger belassen werden. Mit großer Ausdauer ließ der zuständige Geistliche, Herr Dekan Berg, sich die Sammlung eines Baufonds angelegen sein, und er wurde hierin vom hochw. bischöflichen Ordinariat kräftigst unterstützt. Durch Zuwendungen aus dem Interfalarfond und aus der Missionskasse und durch private Sammlungen hatte der Fond 1890 eine Höhe erreicht, daß zum Planen und Bauen geschritten werden konnte. Im Winter 1890/91 stellte der beauftragte Architekt, Herr Cades in Stuttgart, die Pläne fertig, die vom Kunstverein begutachtet, vom Ordinariat genehmigt wurden. Im Frühjahr 1891 begann der Bau, und er kam noch im Spätherbst desselben Jahres unter Dach. Im Frühjahr 1892 erfolgte die innere Vollendung und die Ausstattung mit dem Inventar und am 2. August kam die Kirche dem Gebrauch übergeben werden.

Das architektonische Problem stellte sich in Ebingen insofern ähnlich wie in Schwenningen, als Sparsamkeit auch hier Gewissenspflicht war und als auch hier das Terrain, an sich günstig gelegen, dem Bau erhebliche Schwierigkeiten bereitete, weil es von der Straßenhöhe aus stark abfällt (vgl. die Chor- und Fagadenansicht). So-

dann war auch hier die Möglichkeit späterer Vergrößerung vorzusehen. Eben mit Rücksicht auf die letztere gab man dem Bau eine starke Breite-Entwicklung, welche jetzt in keiner Weise als Störung der richtigen Verhältnisse empfunden, aber bei späterer Verlängerung der Kirche sich in noch besseren Einklang mit Höhe und Länge setzen wird. Das Absehen mußte aber auch hier nicht nur auf breite Stuhlreihen, sondern auch auf breite Seitengänge gerichtet werden, welche die Entfaltung von Prozessionen innerhalb der Kirche ermöglichen. Das Problem ist ähnlich, aber doch wieder wesentlich anders gelöst als in Schwenningen.

Der Mauerbau ist in Langhaus und Chor ersparnißhalber so niedrig als möglich gehalten. Um gleichwohl im Schiff die nöthige Innenhöhe zu erreichen, ist die Decke desselben, eine sichtbare Holzdecke, in hohem Halbkreisbogen gespannt und stark in den Dachstuhl eingezogen (siehe den Querdurchschnitt und Längenschnitt). Diese Holztonnenwölbung, welche in der spätgothischen Periode in unserem Land, besonders im Zabergäu, häufig vorkommt, ist hier mit Glück und Nutzen verwendet; sie erhöht den Innenraum um fast ein Drittel. Man staunt, wenn man nach Besichtigung des anspruchslosen, etwas gedrückt erscheinenden Aeußern in diese freie, schön gewölbte, hohe und weite Halle eintritt.

Auch hier sind die Seitengänge als eigene Räume dem Schiff angefügt. Vier große Arkadenbögen auf schlanken Pfeilern setzen beiderseitig diese Nebenräume mit dem Hauptraum in Verbindung. Aber die Anbauten für die seitlichen Gänge sind nicht wie in Schwenningen mit eigenen Kuppeldecken abgedeckt, was eine bedeutende Erhöhung der Arkadenmauern und damit eine beträchtliche Steigerung der Kosten nöthig gemacht hätte. Vielmehr deckt Ein Dach Schiff und Gänge (siehe den Querdurchschnitt). Der Raum der letzteren ist von Joch zu Joch mit einem dem Arkadenbogen parallel laufenden spitzbogigen Gewölbe überdeckt, welches auf den zwischen Außenwand und Arkadenpfeiler eingespannten Mauerbögen ruht. Damit erhält der Steinkörper des Baues solide Festigkeit, welche eine weitere Verstärkung durch

Strebe Pfeiler entbehrlich macht; die Holzdecke und der gewaltige Dachstuhl findet ein genügendes Widerlager. Da Oberlichter hier weggelassen, so wurden in jede Travée große Doppelfenster eingeordnet, welche durch die hohen und weitgesprengten Arkaden unbehindert das Licht dem Hauptraum zuführen. Auch hier ist in der letzten Travée dem Chor zu der Seitengang nach außen erbreitert für Aufnahme der Beichtstühle und auch mit eigenem, niedrigerem Dache gedeckt, so daß beiderseits eine Art Querschiff am Langhaus heraustritt und die äußere Silhouette belebt.

Der Chorbau wurde nicht größer ausgeführt, als für würdigen Vollzug der Liturgie erforderlich, nicht höher als für Gewinnung guter Verhältnisse nöthig ist. Um den Chorbogen etwas höher spannen zu können, was gegenüber der hohen Wölbung des Schiffes wünschenswerth erschien, wurde die erste Gewölbetappe künstlich etwas höher gestellt (siehe Längenschnitt). Am Aeußern waltet noch mehr als im Innern die äußerste Sparsamkeit. Auf Maßwerke in den Fenstern, auf Zierglieder an der Fassade, auf alle nicht absolut nothwendige Verwendung von Werksteinen wurde verzichtet. Gurtgesimse, Fensterbogen, Mauerblenden sind durchweg aus Backstein ausgeführt. Die unteren Thurmgewölbe entbehren aller Gliederung. Und doch wirkt der bescheidene Bau selbst außen trotz der niederen Sargmauern bedeutend und kraftvoll, im Innern sogar imposant und durchaus befriedigend. Konstruktive Meisterschaft, logische Klarheit und Durchsichtigkeit, glückliche Stimmung der Verhältnisse geben ihm eine geistige Schönheit, welche dekoratives Beiwerk leicht vermissen läßt.

Die Hauptmaße sind folgende:

Gesammtlichtlänge	27,0 m
Lichtweite im Schiff ohne Gänge	10,4 "
" " " m. d. Gängen	14,30 "
Schiffhöhe bis zum Deckenscheitel	11,50 "
Chorlänge im Licht	7,40 "
Chorweite	6,0 "
Chorhöhe bis zum Gewölbenscheitel	8,50 "
Thurmweite	5,06 "
Thurmhöhe bis zum Hauptgesims	20,0 "
" " zur Kreuzspitze .	35,5 "

Sitzplätze für Erwachsene im Schiff	250
Sitzplätze für Erwachsene im Chor	10
Sitzplätze für Erwachsene auf der Empore	16
Rechts und links von der Orgel	40
Sitzplätze für Kinder im Schiff	80

zusammen 396

Baukosten des Rohbaues incl. Boden, Verglasung, Gestühl 72000 Mark.

Davon gehen ab 6000 Mark Abgebote, daher wirkliche Kosten 66000 Mark. Auf die Altäre und andere Einrichtungstücke kommen wir später zurück. Die schöne neue Monstranz werden wir in einer der nächsten Nummern abbilden und beschreiben.

Literatur.

Der Dom von Eichstätt in seiner baugeschichtlichen Entwicklung und Restauration. Festgabe zum 25jährigen Bischofsjubiläum Sr. Bischofsl. Gnaden des hochw. Herrn Dr. Franz Leopold, Freiherrn v. Leonrod, am 19. März 1892 von Fr. X. Herb, bischöflich geistlicher Rath Stadtpfarrer zu St. Walburg daselbst. Mit 4 lithographischen Tafeln und 2 Lichtdrucken. Eichstätt, Brönnner 1892. 55 S. groß 8°.

Schon mehrmals (vgl. 1883 S. 55; 1885 S. 48, 61) hat sich das „Archiv“ mit dem Dom von Eichstätt und seiner seit 1871 im Gang befindlichen Restauration beschäftigt. Darum kann es die obige Monographie nur freudig begrüßen. Ihr Werth besteht zunächst darin, daß sie die ziemlich verwickelte Baugeschichte dieses Domes von den ersten Zeiten, d. h. von Anfang des 8. Jahrhunderts an bis auf die Gegenwart verfolgt. Sie weiß hiebei immer genügend sichern historischen Boden zu gewinnen und wo sie sich genöthigt sieht, Lücken in den geschichtlichen Nachrichten oder in den Aussagen des Domes über sich selbst durch Hypothesen auszufüllen, geschieht dies immer mit rühmendwerther Besonnenheit und Bescheidenheit. Wir haben hier eines der interessanteren Beispiele jener Bauten vor uns, an welche verschiedene Zeiten und Stile Hand anlegten, nicht ohne Arbeiten des jeweiligen Vorgängers wehe zu thun, aber auch nie vandalisch zerstörungslustig, sondern wieder pietätvoll und geschickt im Erhalten und im Rechnen mit dem Erhaltenen. Den Grundstock des Dombaus bildet St. Willibalds Kirchenbau aus der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts; es ist inter-

essant zu vernehmen, daß derselbe höchst wahrscheinlich — den ganz sichern Beweis könnten wohl nur Nachgrabungen erbringen — die vollständig durchgeführte Grundform des griechischen Kreuzes hatte. Von diesem ersten Bau scheint nichts mehr erhalten, als die Ostwand, oder Theile der Ostwand des Querschiffs. Bischof Neginold baute dann Ende des 10. Jahrhunderts das dreischiffige Langhaus der romanischen Pfeilerbasilika mit der westlichen Absis, einer der frühesten romanischen Bauten, wie der Verfasser glaublich macht, durch die Bauten von St. Gallen und Augsburg beeinflusst und ermöglicht. Ob diese ganze Chronologie, sowohl was Eichstätt als was Augsburg anlangt, haltbar und nicht vielmehr ziemlich weiter herabzurücken ist, das müßte noch besonders unterjucht werden. Der baulustige Bischof Heribert 1022—42 räumte mit diesem Bau fast ganz auf, ohne die Ausführung seines neuen großartigen Planes noch zu erleben. Erst 1060 wurde der neue Dom nach geändertem Plan vollendet. Dann kam die Gotik, ersetzte die romanische Absis durch einen rechteckigen Westchor, fügte im 14. Jahrhundert einen polygonen Ostchor hinzu, ließ an Stelle des romanischen Langhauses einen weiträumigen Hallenbau sich hoch aufwölben und wölbte auch das romanische Querhaus gothisch ein. Durch die Spätzeit wurde der gothische Charakter des Domes nur unwesentlich alterirt, am meisten im Innern, das nach einer würdigen Erneuerung seufzte.

Diese ist nun dem ganzen Dome geworden, und es ist damit ein Restaurationswerk dem völligen Abschluß nahe gebracht, welches würdig ist, in die Annalen der kirchlichen Kunstthätigkeit am Ende des 19. Jahrhunderts in großer Schrift eingetragen zu werden. Auch diese Einzelschnung besorgt mit Sachkenntniß und Gewandtheit der Verfasser im zweiten Theil seiner Schrift. Hier ist Rechenschaft gegeben über den ganzen Restaurationsplan, bei dessen Fertigung in lobenswerthester Weise Theologie und Kunst, Bischof, Klerus und Künstler wie in den guten alten Kunstzeiten einträchtig zusammenarbeiteten. Der mächtige Hochaltar aus Marmor von 1749 mußte, weil mit seinem Popsstil zu stark mit dem Bau kontrastirend und mit seiner Maffigkeit den Chor zu schwer belastend, entfernt werden; er ist nicht zerstört worden, sondern fand in einer Kirche seines Stils, in Deggendorf, den für ihn passenden Platz. Ein neuer Flügelaltar mit den herrlichen Statuen des früheren gothischen Altars kam an seine Stelle; er ist im Lichtdruck dem Werk einverleibt und macht der Firma Stärk-Lengenselder in Nürnberg alle Ehre. Auch die Kanzel und eine Reihe von Altären für die Seitentapellen wurde neu erstellt. Fein ausgedacht von den Bestellern, fein ausgeführt durch den Historienmaler Friß Geiges in Freiburg erscheint besonders der malerische Schmuck des Domes, den die Glasmalereien vollenden. Zur aufrichtigen Freude gereicht es, zu vernehmen, daß unter den ausübenden Künstlern, denen der Dom seine Verjüngung dankt, auch ein Mitglied des Eichstätter Klerus sich befindet, der kunstfertige Pfarrer Muhl, der an Altären und

Dergel die Tafelmalerei übernahm. Die Gesamtkosten der Restauration betragen von 1881 bis 1892 die Summe von 235 830 M., zusammengeschoffen größtentheils von Klerus und Volk der Diözese.

Der edle und kunstsinige Bischof Franz Leopold hat durch Inangriffnahme, Leitung und glückliche Vollendung dieses großen Restaurationswerkes seinen Namen in der Eichstätter Diözese unvergänglich gemacht und sich um die Pflege kirchlicher Kunst ein hohes Verdienst erworben. Dem Verfasser der obigen Schrift gebührt namentlich deswegen Lob, weil er durch seine sachverständige Darstellung dem Dome von Eichstätt in der Geschichte des kirchlichen Monumentalbaues die Stelle zurückerobert, die ihm gebührt und die ihm bisher nicht eingeräumt wurde.

Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche. Nach den patristischen Quellen und den Grabdenkmälern dargestellt von Joseph Wilpert. Mit 5 Doppeltafeln und 3 Abbildungen im Text. Freiburg, Herder. 1892. VIII u. 105 S. groß Folio. Preis 18 M.

Eine herrliche und herzerquickende Studie über eine Seite des Lebens der Urkirche, welche bisher viel zu wenig beachtet wurde, obwohl sie von hoher apologetischer Bedeutung ist. Erstmals stellt der Verfasser zusammen, was aus den patristischen Quellen über die Institutionen der gottgeweihten Jungfrauen, d. h. jener, welche unter Verzicht auf die Ehe durch ein Gelübde sich ganz dem Herrn weihen zu einem Leben der Vollkommenheit, über deren Gelübdeablegung, Einkleidung, Lebensweise zu entnehmen ist. Das Institut wird verfolgt bis zu den Anfängen der Frauenklöster, die aus ihm hervorstuwachsen. Wird auch ohne Zweifel diese Studie noch der Ergänzung und Erweiterung bedürftig und fähig sein, sie bleibt eine That, weil durch sie auf dies hochwichtige Zeugnis für die Schätzung der Virginität in der Kirche und für den eigentlichen Ursprung des Klosterlebens die allgemeine Aufmerksamkeit hingelenkt wird.

Im zweiten Theil werden die biblischen Darstellungen der gottgeweihten Jungfrauen besprochen mit jener Genauigkeit und Sorgsamkeit, die man am Verfasser gewöhnt ist und welche bei der in der Katakombenforschung vielfach eingerissenen Verwirrung allein zum Ziel führen kann. Dabei bietet er nicht nur seine wohlbegründete Anschauung und eine genaue Beschreibung in Worten, sondern er giebt mit peinlicher Genauigkeit gefertigte und mit technischer Vollendung reproduzierte Kopieen der Bilder. So erhalten wir namentlich von der bekannten Einkleidungs scene in der Katakombe der heiligen Priscilla hier eine Nachbildung in Farben, welche de Rossi selbst als die beste Reproduktion eines Katakombengemäldes bezeichnet hat; schon diese

Reproduktion allein genügt, um die Richtigkeit mancher, besonders protestantischer Deutungen des Bildes zu erweisen. Sodann kommen zur Verhandlung und Vorführung zwei Gemälde, welche die Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen darstellen. Zu dem in der Katakombe der hl. Cyriaca hat Professor Ehrhart in Straßburg im „Liter. Handw.“ 1892 Nr. 551 eine von der des Verfassers etwas abweichende Erklärung gegeben, welche die richtige sein dürfte. Ein Anhang berichtet über Grabinschriften, welche dieselbe Parabel commemoriren. Im ersten Abschnitt lernen wir den Sarkophag mit dem Chor der Jungfrauen im Camposanto zu Pisa kennen, der auf der letzten Tafel ebenfalls abgebildet ist. Ein Anhang sammelt Grabinschriften von Jungfrauen aus den römischen Katakomben. Nimmt man auch diese jüngste Schrift des Verfassers mit Freuden hin als weiteren Beweis dafür, daß dessen Studien eine neue Aera der Katakombenforschung heraufführen, so fühlt man sich noch ganz besonders zum Dank verpflichtet der Verlagshandlung gegenüber, welche keine Kosten scheut, um diesen Werken die allerbeste Ausstattung angedeihen zu lassen.

Druckfehler-Berichtigung.

In Nr. 7 d. Bl. sind die Druckfehler zu berichtigen: Seite 61, Spalte 2, Zeile 10 von oben lies: Sing statt Sieg; S. 62, Spalte 1, Zeile 18 von unten lies: Wischer anstatt Fischer; Seite 62, Spalte 2, Zeile 1 von oben lies: Emele statt Emale. Seite 63, Spalte 1, Zeile 19 von oben lies: Wimmenhausen statt Wimmenhausen.

Annoncen.

A rchaeologie, Numismatik, A mericana, Ethnographie.
G eographie, Reisewerke, Bibliographie.
Großes Lager von Büchern und Kunstwerken in allen Sprachen. Specialcataloge gratis u. franco.
Karl W. Hiersemann Buchhandlung in Leipzig.
Angebote von Bibliotheken und werthvollen Werken stets erwünscht.

Hiezu eine Beilage:
Die neue Kirche in Ebingen.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

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

Dr. 9.

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 Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

1892.

Das Kloster Kirchheim im Ries und seine Kunstschätze.

(Fortsetzung.)

In der Mitte des Raumes ist in den Boden ein Doppelpitaph eingelassen mit den Reliefgestalten zweier Abtissinnen, sehr gute Skulpturen. Es sind zwei Schwestern, welche nach einander des heiligen Amtes walteten und welche hier im Grab vereinigt wurden; das sagen uns die sprechend ähnlichen, kräftig-milden Gesichtszüge; das bestätigt auch die Inschrift: anno dni MCCCLXXXVIII . . . anna de haidek dni MCCC dna Kunigundis de haidek abatissa in Kirchm (oder en). due sorores. Jede hat ein Hündchen zum Piedestal, das Haupt ruht auf einem Doppeltissen, darüber sind ihre Wappen angebracht. Sie haben aus einem besonderen Grunde gerade hier ihre Ruhestätte gefunden; ihnen dankte der Frauenchor reiche malerische Ausstattung, deren Reste noch erhalten sind, und allem nach auch zwei weitere Altäre. Dies geht daraus hervor, daß gerade ihre Wappen groß über dem Portal angemalt sind, und daß in der Laibung des großen Ostfensters angeschrieben steht: anno domini MCCCLXXXVIII dedicatum est altare hoc in honorem omnium sanctorum; ebenso stand in der folgenden Fensterlaibung über dem zweiten Altar das Jahr seiner Errichtung und sein Titel angeschrieben; die Jahrzahl ist noch erhalten und lautet ebenfalls 1398; der zweite Theil der Inschrift ist durch die spätere theilweise Vermauerung des Fensters verdeckt, durch welche offenbar die Anbringung eines Altarschreines ermöglicht werden sollte.

Eine genauere Besprechung verdienen die Wandmalereien, mit welchen

ungefähr ein Jahrhundert nach ihrer Erbauung dieser Frauenchor unter den genannten Abtissinnen geschmückt wurde. Eine Hauptfeindin, die Lünche, blieb ihnen ferne; aber es haben ihnen so viele andere Feinde zugesetzt, daß sie leider unaufhaltsam der baldigen und völligen Zerstörung entgegengehen. Die Malereien der Westseite sind bis auf wenige Spuren und drei Konsekrationskreuze ganz vernichtet, hauptsächlich in Folge der späteren Durchbrechung der Mauern mit unschönen Fensteröffnungen. Die noch erhaltenen Gemälde der anderen Wände haben in Folge von Feuchtigkeit die Schönheit des Kolorits verloren und sind vielfach durch Mauerrisse verborben; zum Theil sind, namentlich da, wo die Farbe ohne Untergrund in ganz dünnen Schichten unmittelbar auf den behauenen Stein aufgetragen ist, wie in den Fensterlaibungen, die Farben abgeblättert, oder sie hängen, schon halb vom Stein gelöst, nur mehr lose an; manche Bilder sind nur mit Mühe noch zu erkennen. Der Zustand der Malereien erlaubt keine Restauration mehr; um so mehr habe ich es für Pflicht gehalten, die schönsten noch erkennbaren Figuren und Scenen kopiren zu lassen, um sie wenigstens in der Nachbildung zu retten und um eine deutliche Vorstellung vom Charakter der Malerei zu ermöglichen (siehe die Beilage dieser Nummer; die getreuen Aufnahmen stammen, wie alle Illustrationen dieses Aufsatzes, von der tüchtigen Hand des Herrn Bildhauers Schneil junior in Ravensburg).

Zu einem geschlossenen Cyklus giengen, nach dem Erhaltenen zu schließen, die dargestellten Scenen nie zusammen. Ein durchlaufender Plan waltet nur insofern, als immer wieder zwischen die Schilderungen heiliger Begebenheiten Apostel-

gestalten eingefügt sind; sie haben alle nur ein Attribut, einen Kreuzesstab mit Dreipaßenden, wie bei der Johannesfigur der Beilage zu sehen ist; auch bei Petrus fehlen die Schlüssel; der Name ist aber jedesmal beige geschrieben. So war einst sicher die ganze Reihe der zwölf Apostel an den Wänden angemalt; jetzt ist sie wegen Zerstörung der Malerei an der Westwand nicht mehr vollzählig. Die Gemälde nehmen auf der Nordwand nur einen nicht sehr breiten Wandstreifen unterhalb der Decke ein, auf der Ost- und Südwand reichen sie weiter herab. Auf den unteren Wandflächen waren die Konsekrationskreuze angemalt, von welchen noch eine Anzahl erhalten ist; ihre Formen sind verschieden, zum Theil reich ausgebildet (siehe einige Proben auf der Beilage). Die Apostelfiguren und Apostelkreuze, sowie die Anordnung der Malerei auf der Ostwand könnten die Vermuthung nahelegen, daß die Bemalung des Frauenchors mit der Konsekration derselben und wohl auch mit Errichtung der drei Altäre in eine und dieselbe Zeit fallen. Es ist ganz wohl möglich, daß vorher der Chor gar nicht konsekriert war und in demselben auch nicht celebrirt wurde; ja dies ist deswegen wahrscheinlich, weil der beschränkte Raum kaum zugleich als Frauenchor und als Kapelle dienen konnte, sondern als Kapelle erst in Verwendung kam, als er nach Erbauung des großen Oberchores in der Kirche aufhörte, Frauenchor zu sein.

Beginnen wir mit dem Bilderzyklus der Nordwand. In einem fortlaufenden Bilderfries waren hier angemalt fünf größere Szenen und drei Apostelgestalten, je durch einen dunklen Wandstreifen mit zart aufgemaltem Ornament (siehe auf der Beilage das Bild der Verkündigung) von einander getrennt. Die zwei ersten Szenen gegen die Westwand hin sind nicht mehr erkennbar und nach einer Apostelfigur folgt die Verkündigung Mariä, deren Reste auf der Beilage fixirt sind; die knieende Gestalt des Engels ist fast ganz zerstört, dagegen die der hl. Jungfrau in dem mit Baldachin versehenen Bestuhl ordentlich erhalten; links oben war wohl in dem nimbusartigen Kreis die Taube eingemalt; der Engel hält ein langes Spruchband. Unmittelbar an diese Darstellung

stößt ein Kreuzigungsbild mit Maria und Johannes, stark verdorben. Es folgt eine Apostelfigur, dann das Schiff der heiligen Ursula; das Kreuz erhebt sich über ihm als Mastbaum, die Segel sind vom Wind geschwellt; die Soldaten am Ufer schießen Pfeile auf das Schiff; schon sind einige der heiligen Jungfrauen getödtet, ihre Körper hängen über Bord; inmitten der noch lebenden gekrönten Jungfrauen steht ein Bischof; links unten kniet der Stifter oder die Stifterin des Bildes mit unleserlichem Spruchband.

Die erste Stelle auf der Ostwand nimmt ein das Bild der Heimsuchung, dessen Umriffe ebenfalls auf der Beilage zu sehen sind, eine in ihrer schlichten Einfachheit und Innigkeit ergreifende Komposition; hierauf eine Apostelfigur, dann ein Erbärmdebild: Jesus mit über der Brust gekreuzten Armen, Geißel und Ruthe haltend, steht vor dem Kreuz. Nun kommt das spitzbogige Portal; in den Zwickeln rechts und links Stifterinnen mit Wappen; dann die Gestalt des hl. Petrus mit Kreuz. Unter derselben ist abermals ein Erbärmdebild angemalt, das von dem obigen und den sonst üblichen sich in merkwürdiger Weise unterscheidet. Der Heiland steht entblößt, tiefen Schmerz im Antlitz, in Grabe (nicht auf einem Altar, Oberamtsbeschreibung von Neresheim S. 342), weist mit der einen Hand auf die Seitenwunde und stützt mit der andern das leidensmüde Haupt; rechts und links vom Grab Sonne und Mond; hinter dem Heiland halten zwei Engel den rothen Purpurmantel. Links vom Heiland kniet ein betender Papst, rechts von ihm ein Engel mit schönen Schwingen, der dem Heiland etwas entgegenstreckt, was noch niemand deuten konnte; es ist aber unzweifelhaft der Pfostenengel, einem metallenen Aspergil mit kurzem Stab und gezittertem Kolben nicht unähnlich. Damit ist aber das Bild noch nicht abgeschlossen; unterhalb dieser ganzen Scene ist eine reiche Ausstellung von Leidenswerkzeugen angemalt, das Kreuz, an welchem ein rothes Kleid aufgehängt ist, die Leiter, der Noy, Schwamm, Nägel, Laterne, Geißelsäule, Hammer, Weißzange, eine Hand, ein Andreaskreuz mit einem Messer; rechts und links von all diesen Werkzeugen Maria

und Johannes in großem Schmerz. Leider ist dieses ikonographisch interessante Passionsbild an so exponirter Stelle und schon so verborgen, daß nicht einmal leicht eine Kopie abgenommen werden konnte. Es muß zunächst auffallen, daß Maria und Johannes nicht, wie sonst gewöhnlich, zu den beiden Seiten des in der Passion dargestellten Heilandes ihren Platz gefunden haben, sondern unten bei den Leidenswerkzeugen. Offenbar waltet darin eine besondere Absicht, daß der Person des Dulders unmittelbar die Engel mit dem Purpurmantel und dem Hopsengel und der betende Papst beigegeben sind. Dem kann wohl keine andere Idee zu Grunde liegen, als die, welche wir im Folgenden wiederzugeben suchen. Die Erbärmdebilder sind ohne allen Zweifel als Andachtsbilder im striktesten Sinne anzusehen, d. h. sie sollten als mächtiger Aufruf an die Seele wirken, dem leidenden Heiland ihre Verehrung zuzuwenden. Wer diese Komposition malte oder erdachte, wollte zu eben diesem Zweck der Seele gleichsam Unterricht ertheilen, in welcher Weise sie die Passion feiern sollte. Er stellt ihr vor Augen den Papst als Repräsentanten der Kirche und gemahnt sie durch dessen betende Haltung an die erste Pflicht der Anbetung des leidenden Heilands; sodann lehrt er dieselbe, dem Heiland in seinem bitteren Leiden gleichsam Engeldienste zu erweisen, seine Blöße zu kleiden nicht mit einem Spottmantel, sondern mit einem Kleid der Ehre, ihn zu tränken in seinem Todesdurst nicht mit galligem Trank der Bitterkeit, sondern mit der Erquickung der liebenden Theilnahme. Oder es soll vielleicht darauf hingewiesen werden, wie das bittere Leiden des Herrn süße Früchte der Glorie getragen habe, wie der Heiland für den Hohn entschädigt worden sei durch die auf Erden nimmer aufhörende Anbetung seiner Kirche, für die Schmach des Purpurmantels durch das Gewand der Glorie, für den herben Trank durch die Seligkeit des Himmels. Die Schilderung der Passion selbst aber hat sich in Zeichnung des Mannes der Schmerzen noch nicht genug gethan; sie setzt unten noch einmal an und rückt der Seele das ganze schreckliche Inventar der Marterwerkzeuge vor und der materiellen Gegenstände, welche mit

der Passion in Berührung kamen, nicht ohne zugleich in den Gestalten und im Antlitz der schmerzhaften Mutter und des Liebesjüngers ein ergreifendes Reflexbild des blutigen Schaupiels zu geben. Auffallend ist nur noch, daß unter die Leidenswerkzeuge auch das Andreaskreuz mit einem Messer zwischen seiner oberen Gabel eingereiht ist. Wenn das erstere an das Martyrium des Apostels Andreas mahnt, so könnte man das Messer auf das des hl. Bartholomäus beziehen, der häufig dargestellt wird, das Messer in der Hand haltend, mit welchem er geschunden wurde. Dann könnte man etwa annehmen, daß die innere Zusammengehörigkeit der Marterleiden Jesu mit den Martyrien der heiligen Blutzengen habe angedeutet werden wollen. Freilich wäre die Berücksichtigung gerade dieser Apostelmartyrer damit noch nicht erklärt.

Nun kommt das viertheilige Fenster mit dem zur Hälfte in dessen Licht hereingerückten zweiten Altar. Die Laibung desselben ist mit feinem Ornament versehen; in dasselbe ist eingefügt das Bild der hl. Ottilia, welches auf der Beilage zu sehen ist; abweichend von den sonstigen Darstellungen trägt sie hier Buch und Taube; der Name ist beige geschrieben; das Gewand ist dunkelblau, der Mantel hellblau, das Buch grün. Ueber dem Fenster, im Flachbogen das Schweistuch, von zwei Engeln gehalten. Rechts vom Fenster eine weitere Apostelfigur, dann eine Heilige mit Krone auf dem Haupt und auf der einen Hand eine kleine Drachengestalt mit gelben und blauen Flügelchen haltend, wohl St. Margaretha. Das nun folgende zweite, halbvermauerte Fenster ist ähnlich decorirt wie das erste. Die leere Wandfläche deckte jedenfalls einst ein Altarwerk. Mit einer Apostelfigur setzt der Bilderzyklus sich fort. Das letzte Bild dieser Wand gegen die Stiftskapelle hin ist das wichtigste und interessanteste.

Dasselbe wurde immer als ein Kreuzigungsbild angesehen, und ist es als solches auch in der Oberamtsbeschreibung aufgeführt. Auf der Beilage ist dasselbe mit möglichster Genauigkeit wiedergegeben, soweit es noch erhalten ist. Der Teppich hinter und der Altar mit Fransenhängeln vor dem Kreuzbild ist nur mehr schwer

erkennbar; zur Entdeckung des auf dem Altartisch liegenden Schuhs und der Geige in der Hand des davor knieenden Jünglings hat erst eine nochmalige genaue Unterfuchung im letzten Herbst geführt.

Wir bitten, zunächst das Bild genau ins Auge fassen zu wollen. Ueber einem kleinen Altärchen, vor einem herabhängenden Teppich erhebt sich ein nicht sehr sauber gezeichnetes, mit grüner Farbe bemaltes Kreuz mit Viereckenden; um die Enden schlingt sich im Bogen ein gelbes Band, in lilienartige Gebilde auslaufend. Ob demselben eine weitere Bedeutung zukommt, weiß ich nicht zu sagen; ein Schriftband ist es nicht, aber auch keine Schlange. Die Gestalt, welche am Kreuze hängt, ist mit einem den ganzen Körper bedeckenden, mit Nermeln versehenen Gewand von violetter Farbe bekleidet; ein Gürtel hält es um die Hüften zusammen; um den Hals und vorn herab läuft ein gelber Streifen. Der an der oberen Kante ringsum und unten auf der Vorderseite mit Franzenbehängen garnirte Altar hat vor sich eine schmale Stufe. Darauf kniet links ein Jüngling in grünem, kurzem Röckchen mit Schnabelschuhen und Wadenstrümpfen; die eine Hand mit dem Geigenbogen ist leider ganz zerstört, dagegen die Geige selbst bei genauem Zusehen noch wohl erkennbar; ebenso auch der vor dem Geiger auf dem Altar liegende Schuh.

Die Form dieses Kreuzesbildes muß gewiß jedem auffallen, und man ist erstaunt, hier die Episode wieder zu finden, welche uns aus manchen Legenden, so auch aus der vom Geiger von Gmünd bekannt ist. In der letztern und in andern Legenden ist es aber ein Bild der hl. Cäcilia oder der Madonna, welches dem Sohn der Lieder den goldenen Schuh zuwirft, und dann, wie er als Dieb desselben zum Hochgericht geführt wird und auf sein Flehen noch einmal in der Kapelle auf seiner Geige spielt, durch das Zuwerfen auch des andern Schuhs seine Unschuld bezeugt und ihn vom Tod errettet. In einer Legende ist aber Kreuzbild, Geiger und Reichung des Schuhs vereint, in der Legende der hl. Wilgefortis oder Kümmerniß. Und so muß zunächst die Vermuthung entstehen, daß

unser Bild nicht den Heiland am Kreuz, sondern diese merkwürdige, sagenreiche, heilige Kümmerniß darstelle.

(Fortsetzung folgt.)

Generalversammlung

des christlichen Kunstvereins der Diözese Rottenburg.

Die Wahl der Stadt Gmünd für die nach den Statuten alle zwei Jahre abzuhaltende Generalversammlung unseres Vereins erwies sich als eine sehr glückliche; wir sehen auf einen schönen Vereinstag zurück, welcher gute Hoffnungen für die Zukunft weckt.

Nachdem Abends zuvor der Ausschuß eine geschäftliche Sitzung gehalten, konnte am 28. Juli der Vereinsvorstand in dem geräumigen Saale des Gmünder Vereinshauses Morgens 10 Uhr die Versammlung in Anwesenheit von etwa 70 Mitgliedern eröffnen. Erschienen waren die Geistlichen der Stadt, des Landkapitels Gmünd und der benachbarten Landkapitel, an ihrer Spitze der greise Herr Oberschulrath Dr. Kerker und die Herren Dekane Kollmann, Schaupp und Schilling, ferner eine stattliche Anzahl Laien.

In seiner Begrüßungsrede wies der Vorstand hin auf die Stadt Gmünd, welche vor allen ihren schwäbischen Schwestern das voraus habe, daß sowohl der gothische als der romanische Stil sie je mit einem in seiner Art vollendeten Monumentalwerk (der Johannes- und Heiligkreuzkirche) bedacht habe, und daß hier die Fortarbeit der kirchlichen Kunst, vor allem der Architektur nie stillgestanden sei. Gmünd sei denn auch der Borort gewesen für die neuere kirchliche Kunstbewegung in der Diözese und der neuerwachte Kunstsinne habe an dem Hauptheiligthum dieser Stadt, in der Restauration der Chorseite der Heiligkreuzkirche und der Erneuerung des gesammten Altarwerks derselben sein Lehrlings- und Meisterstück gemacht. Gerade vor 30 Jahren sei Johann hier die erste Ausstellung altkirchlicher Utensilien veranstaltet worden, die zu einem Ereigniß für die Geschichte des Vereins wurde. Auch eines Todten sei zu gedenken, der sich auf diesen Tag gefreut, dessen Name mit den Kunst-

denkmälern dieser Stadt aufs engste verbunden bleibe, des verstorbenen Stadtpfarrers Pfleger; er habe die Anregung zur Restauration des Chors der Kreuzkirche gegeben; unter ihm sei die St. Johanneskirche in den romanischen Charakter (vielleicht mit zuviel Konsequenz) zurückgebaut worden, und als letztes großes Werk seines Lebens könne bezeichnet werden die Erneuerung des Langhauses der Heiligkreuzkirche, ein Werk, das er im Verein mit dem Herrn Oberbürgermeister Untersee unternahm und das unter der meisterhaften Leitung des Ausschußmitglieds, Herrn Hofbaudirektors v. Egler, zur glücklichen Vollendung kam. Mit todtmüder Hand schrieb er noch einige Aufsätze über die Wandmalereien der Heiliggrabkapelle und den Sebald- und Stammbaumaltar der Stadtkirche; der erstere erschien im „Archiv“, die beiden letzteren werden, umgearbeitet, demselben auch einverleibt werden.

Der Vorstand berichtete sodann über die Thätigkeit des Vereins in der abgelaufenen zweijährigen Periode. Er charakterisirte die letztere als eine Zeit stillen bescheidenen Wirkens, dem der Erfolg und der Segen von oben nicht fehlte. Unter Verzicht auf vollständige Aufzählung aller der Fälle, in welchen Rath und Mithilfe des Vereins begehrt wurde, wird nur hingewiesen auf die kirchlichen Neubauten in Ebingen, Schwenningen, Pfahlheim, Hohenheim, Großesilingen, Autenreute, Lettnang, auf die Erweiterungen der Kirchen von Bieringen, Ertingen, Kirchberg, Weigheim, auf die durchgreifenden Restaurationen der Kirchen in Ravensburg, Mottweil, Niederwangen, Röttingen, Schmiechen, Wolfartsweiler, Liebenau, Kitzlegg, Aurnheim, Mariabronn, auf die zahlreichen Anfragen aus fremden Ländern. Besondere Anerkennung wird dem Wirken des Ausschußmitglieds Pfarrer Dezel in St. Christina gezollt.

Der Beschluß des Ausschusses, auf die Vereinskasse die Erstellung des Marienaltars für die Kirche von Schwenningen zu übernehmen, wird genehmigt.

Die Zahl der Mitglieder ist, namentlich durch die Anziehungskraft der letzteren Vereinsgabe (Die 14 Stationen des Kreuzwegs), auf 991 gestiegen. Der Aus-

schuß besteht zur Zeit aus folgenden Mitgliedern:

Prof. Dr. Keppeler, Vorstand,
 Dekan Jäggle, Kassier,
 Stadtpfarrer Keppeler, Schriftführer,
 Hofbaudirektor v. Egler,
 Baudirektor v. Morlok,
 Pfarrer Laib,
 Pfarrer Dr. Probst,
 Chefredakteur Kümmerl,
 Pfarrer Dezel.

Das Geschäft der Vertheilung der Vereinsgabe erledigte sich in aller Ordnung, dank der umsichtigen und aufopfernden Leitung des Herrn Kassiers, der willigen Mithilfe der Herren Agenten und dem noblen Entgegenkommen der Herberschen Verlagsbuchhandlung in Freiburg. Das „Archiv“, das Organ des Vereins, lebt in Ehren weiter und kann sich selbst ernähren, ja mit Beilagen in Zukunft freigebiger sein. Die Versammlung nimmt diesen Bericht sowie die Rechnungsablage des Kassiers zustimmend entgegen. Der Kassenbericht meldet 11 817 Mark 89 Pf. Einnahmen, 11 695 Mark 18 Pf. Ausgaben und einen derzeitigen Vermögensbestand von 2305 M. 21 Pf. Der jährliche Staatsbeitrag für den Verein wurde von 200 Mark auf 250 erhöht und in den Etat eingestellt, wofür man der Regierung Dank schuldet.

Nach Erledigung der geschäftlichen Verhandlungen hielt der Vorstand einen längeren Vortrag über die moderne Malerei. Er hob zunächst deren Lichtseiten, Fortschritte und Erfolge hervor und besprach dann die Grundursache so mancher Verirrungen derselben, welche er darin fand, daß vielfach eine auffallende Unklarheit und Unsicherheit darüber herrsche, was die Malerei will und soll, kann und darf — eine Folge der Verachtung aller Kunstphilosophie oder der Aesthetik. Auf das Programm der Naturalisten im allgemeinen, wornach die Malerei die Natur wiederzugeben, möglichst getreue und rein objektive Nachbildungen der Natur zu schaffen habe, wird nicht weiter eingegangen, dagegen einflüßlich das Schlagwort: „nicht Schönheit sondern Wahrheit“ beleuchtet, sowie die Thesis der Koloristen, daß Seele, Ziel und Zweck der Malerei in der Farbe zu suchen sei. Sodann mußte die traurigste und wundeste

Seite der heurigen Malerei aufgedeckt werden, die seit langer Zeit in ihr grassirende und vielverbreitete Unzucht. Endlich wurde ein Ueberblick über die religiöse Malerei der Gegenwart gegeben.

Aus dem Schooße der Versammlung wurde der Wunsch an den Redner gebracht, der Vortrag möchte zum Druck befördert und weiter verbreitet werden. Derselbe hat dem entsprechend ihn der „Zeitschrift für christliche Kunst“ einverleibt und wird ihn vielleicht auch im „Archiv“ veröffentlichten.

Gegen 12 Uhr erfolgte der Schluß der Generalversammlung. Die Theilnehmer versammelten sich zu einem gemeinsamen Mahle, bei welchem manches begeisterte Wort gesprochen und der Stadt Gmünd, namentlich auch den Laien derselben, warmer Dank für die gute Aufnahme des Vereins gesagt wurde. Nachher fand die Besichtigung der Hauptkirchen und des interessanten Kirchenschazes der Heiligkreuzkirche statt. Der Verein hat bei dieser Tagung zu alten Banden, die ihn mit der alten Stadt Gmünd verknüpfen, neue gefügt und wird auch in Zukunft gerne wieder auf diesem Boden seine Fahne aufpflanzen.

Inventar einer alten Klosterkirche.

Von Stadtpfarrer Schöninger in Urach.

In der weiland freien Reichsstadt Weil bestanden bis zum Jahre 1803 zwei Bettelordenmannsklöster. Das eine derselben, ein Kapuzinerkloster, mitten in den Wirren des 30 jährigen Krieges in der damals paritätischen Stadt gegründet, hat 150 Jahre hindurch eine beschwerliche, aber auch segensreiche Missionsthätigkeit im damaligen Herzogthum Württemberg entwickelt. Die Kirche dieses Klosters dient jetzt als Scheune, das Kloster ist in Privathänden. Von der Ausstattung der Kirche ist nichts mehr vorhanden; dieselbe war, wohl dem Gebrauch des Ordens entsprechend, einfach gehalten. Der Tabernakel des Hochaltars dieser Kapuzinerkirche war ein Geschenk des kaiserlichen Generalfeldmarshalls Prinzen Karl Alexander von Württemberg, welcher während eines Aufenthaltes in Wilbbad 1717 den P. Fulgentius aus dem Weilerstädter Kapuzinerkloster als Beichtvater kennen und verehren gelernt hatte.

Das andere der beiden Klöster ist viel älter. Im Jahre 1295 berufen Scultetus

Senior, et Consules et universi Cives in Weil unter Zustimmung des Abts und Konvents zu Hirsau und des Rectors der Kirche zu Weil, Albert von Remchingen die *fratres Eremitarum ordinis Sancti Augustini* nach Weil. Um diese Zeit wird dann wohl auch der erste Klosterbau aufgeführt worden sein. Das Kloster dient jetzt als Pfarr- und Schulhaus; vom ehemaligen Kreuzgang sind noch einige maßwerkgeschmückte Spitzbogenfenster erhalten. Dagegen ist die ehemalige Klosterkirche ist völlig vom Erdboden verschwunden. Nach der Darstellung des Protocollums des Augustinerkonvents zu Weil muß diese Kirche ein nicht uninteressanter Bau gewesen sein. Im Jahre 1686 nämlich wurde diese Kirche fast gänzlich umgebaut und verändert, und bei dieser Gelegenheit berichtet obige Augustinerchronik unter Beifügung einer etwas ungeschickten Zeichnung mancherlei über den Zustand des älteren Baues. Darnach hatte die Kirche ein merkwürdiges Hauptportal mit Freskomalereien über und neben demselben, Christus am Kreuze mit Maria und Johannes, zur Seite der hl. Augustinus und S. Erhardus, mit der Jahrzahl 1481. Ferner befaß die Kirche einen Letzner, der, in vier Bögen gegen das Schiff der Kirche sich öffnend, drei Altarkapellen und den Durchgang zum Chor enthielt und dessen Brüstung mit gemalten Tafeln mit der Leidensgeschichte geschmückt war. Der Hochaltar der Kirche war geweiht 1393 in honorem B. M. V. Scti. Johannis Bapt., Andreae, Michaelis et Magdalanae. Die Seitenaltäre waren geweiht 1515 zu Ehren des hl. Augustinus, Nikolaus von Tolentino, der allerheiligsten Dreifaltigkeit, des hl. Erhard und Eucharinus. Am 10. Juni 1686 weihte der Suffraganbischof von Speyer, Johann Philipp Burchard, drei neue Altäre in der Kirche, welchen jene alten weichen mußten. Von beiden ist keine Spur mehr zu finden, da die Kirche Anfangs dieses Jahrhunderts abgebrochen wurde und ihr Inventarium verschleubert worden sein dürfte.

Dagegen ist in dem Protocollum conventus Wilensis fratrum Eremitarum Scti. P. Augustini, welches sich auf der Pfarrregistratur zu Weilerstadt befindet, neben einer fortlaufenden Berichterstattung über Vorgänge im Kloster und zeitgeschichtliche Ereignisse ein Inventarium der Einrichtung, der Ornamente und Paramente der Klosterkirche vom Jahre 1663 zu finden, das für den Alterthumsforscher und Kunstfreund interessant sein dürfte. Fünfzehn Jahre vorher war die Stadt und das Kloster rein ausgeplündert worden, und doch finden sich in diesem Verzeichniß eine Menge Gegenstände, die der Plünderung

entgangen sein müssen. Es dürfte trotz der mehr praktischen Richtung des „Archivs“ nicht ganz ohne Nutzen sein, einen Blick in die verhältnißmäßig reiche Ausstattung einer Bettelordenskirche zu thun.

Das Inventarium führt zuerst auf die Messgewänder, *casulae*, und zwar nicht weniger als 24, darunter manche fein gestickte. So wird angeführt eine *casula alba* von gedrucktem Atlas, „in der mitten eine Saul, ein perlengesticktes Wappen ein's schwarzen Ablers“; ferner eine *casula alba* mit einem Kreuz und seidengesticktem Marienbild; eine doppelte *casula*, auf einer Seite blau mit einem Kreuz und St. Petrus, auf der andern gelb mit seidengewirkten Figuren; eine *casula violacea* „von taffet“ mit einem Kreuz von blauen Steinen (?); ein rothes Atlasgewand mit einem durchsichtigen (?) Kreuz; neben weiteren anderen eine *casula violacea* „von gold gewürkt mit einem seidengewirkten Kreuz und 2 wappen, das eine ein Abler, das andere eine Schlange sine stola et manipulo“; eine grüne Kasel „von sammet, mit blumen gewürkt, auf dem rücken imago B. Mariae V. von guten perlen gestickt“; eine rothe Kasel mit weiß- und rothgeblümter Säule auf dem Rücken, unten ein Wappen schwarz und weiß von Silber; eine *casula alba* von Damast, mit Blumen gedruckt, „hinden im rücken ein saul mit rothen und weißen gewirkten schmieren“; mehrere schwarze Kaseln, mehrere blaue, grüne mit Levitenröcken, 3 Kaseln von weißem Tuch, 2 Levitenröcke sammt einer Chortappen (die Levitenröcke läßt der Prior verschneiden) von „gedrucktem sampt“, 2 gelbe Levitenröcke mit schwarzen Säulen, 2 schwarze und 4 rothe Levitenröcke.

Tobalia sind fünf aufgeführt, *substratoria* 8, „ziemlich groß“; 5 Antipendien, ein Chorrock, 12 Kelschüchlein, 1 Kommunikantentuch, 8 Schleier pro imagine Beatae Mariae Virginis, 13 Röcke pro imagine B. M. V.; 7 Vela pro ss. Sacramento, 5 „kinderhemptlin“ pro puerulo Jesu. Alben waren vorhanden 7, 6 humeralia, 6 cingula, 6 „handzwehler“, 8 Korporalien, 7 Wallen, 5 „messentlin“ von Zinn, 2 „schüffelin, worin man die hand begießt“, ein kupfernes Handfaß, ein thuribulum und navicula von Messing, ein zinnenes „wasserentlin“. Reliquientafeln finden sich verschiedne; so: vier „heilthumb- tafeln schwarz eingefast, ein tefelin schwarz vergulden“ mit Mater dolorosa und Ecce homo; „ein kleines tefelin Imago B. M. V. cum puerulo Jesu mit einem schwarzen rähmlin“; item pulcherima imago picta Patris nostri Augustini, ist neu gefast worden und „hangt bei der pfordten“; item 3 große Tafeln eingefast, mit den Wilberu Sanct

Augustini, Thomae de Villanova und Nicolai Tolentinatis; dazu noch 23 große und kleine Tafeln.

Mit Kreuzigten und geschnittenen Figuren war die Kirche wohl ausgestattet; es wird eingeführt ein sehr großes Kreuzigt, „welches oben in der vorkirch hangt“ (später für den Hochaltar appliziert); ein großes und ein kleines Kreuz von Zinn gegossen, 2 „hülzene“ und ein messingenes Kreuz; ferner „2 Altär- lin von hailthumben, in uno imago B. M. V., in altero facies Christi“; 2 kleine geschnitte „altär- lin, in uno crucifixio, in altero depositio Christi Domini a cruce“; „ein hülzener Arm, vergulden, darin reliquiae nullae“; ein geschnittes Bildniß Christi, von neuem renoviert; ein Bild des hl. Sebastian; eine imago B. M. V. „so Christum auf dem schoß hat“; imago resurrectionis Domini; Scti. Nicolai, Augustini und Erhardi; eine pulcherima imago picta, applicata pro summo altari; eine Tafel Sanctae Mariae Magdalene in schwarzer Rahme.

An Silbergeschmeid findet sich nicht sonderlich viel; Kelche werden 4, silbern und verguldet, angegeben, ferner ein Ciborium von Silber, gestiftet von Georg Zündeler, der während der Klosterrestitution nach der Nördlinger Schlacht herrenalbischer Klosteramtman zu Merklingen war und im Augustinerkloster zu Weil begraben wurde; item ein silberner „becher pro communicantibus ohne fuß, zwei paar silberne und vergoldete Messentlin, das eine paar mit einem silbernen schüffelin“, ein messener Kommunikantenbecher, an der cuppa und am fuß verguldet.

An anderweitigen Kleinodien werden angeführt: „ein rosenkrenzlin von 35 korallen, daran hängt ein kleines Agnus Dei von silber, auf der einen seiten der Name Jesu, auf der andern das osterlammlein; ein messnes kettlein, daran hängt ein herb von kristall mit heilthumben und sct. Ulrichskreuz; ein rosenkranz von silber mit 58 perlen; item ein grüner stein in silber gefast und vergulden; item ein kristallner rosenkranz, roth gefast, so verehrt hat die Agnes im spital; eine krone Beatae Mariae Virginis von einem burger; ein kristallner rosenkranz von großen bollen, mit 5 silbernen bollen; ein silberner ringlein, darauf 2 hendt; 5 Augstein“. Ferner: „ein klein monstranz von messing, darinn heilthumber (die heilthumber hab ich in das groß kreuz am Choraltar lassen einmachen); item ein gar kleines monstranzlin, darin heilthumb, von messing; item ein silberner schweizerpfennig darauf ein Gölgen; item eine kleine kassel von mess, aber versilbert pro ciborio infirmorum; item eine kleine kassel pro oleo infirmorum; item ein kleines krenzlin

von seiden mit guten perlin pro puerulo Jesu; item eine große monstrenz von meß und verguldet pro Venerab. Sacramento“. Zu sonstiger Bier finden sich noch: „2 kleine seidene rosenstöcklin, 2 rosenstöck von horn gemacht“, ein weiterer Korallenrosenkrantz mit silbernen bollen; ein „grener sahnen, auf einer seiten set. Peter und Paul, auf der andern societas Setae Ursulae“ (wurde nachher zerschnitten) ein krantz von guten perlin, verehrt a quadam devota incognita pro imagine B. M. V. Dazu dienen vielleicht als Antependien 13 „tapeten von wolle mit figuren gewirkt“ und item 6 weitere. Ein schwarzes Grabtuch fehlte auch nicht.

An liturgischen Büchern waren vorhanden: 3 missalia, 2 gradualia, ein großes „burgamendgraduale, in uno opere“, 2 Antiphonarien, ein großes Antiphonarium, ein sequentiale, 4 psalteria magna, 3 breviaria integra cum diurnali magno.

Bis ins einzelnste wird in dem protocollum auch das Inventarium der Klosterküche aufgeführt. Es wurde im Kloster gut hausgehalten und hat dasselbe bei den häufigen Truppenbüchzügen manche fürstliche Personen beherbergt. Es gehört dies aber nicht hieher. Als die Reichsstadt Weil im Jahre 1803 an Württemberg kam, wurde das Kloster aufgehoben. Das Gebäude soll der Stadt angeboten worden sein, diese aber sich geweigert haben, an Klostergut sich zu bereichern; daher wurde es zu einer königlich württembergischen Steuereinnahmereinwohnung umgeschaffen; später aber von der Stadt erworben. Die bei Aufhebung des Klosters vorhandenen 2 Religiösen blieben in der Stadt, der eine, P. Kaspar Börich, als Stadtkaplan, der andere, P. Melchior Meyer, als Lehrer an der Weilerstädter Normalschule mit lateinischem Unterricht.

Aus dem Augustinerkloster stammt ein prächtig eingelegter Antkeibetisch in der Sakristei der Stadtpfarrkirche, nach der Ueberslieferung von einem Weilerstädter Schreinermeister des 17. Jahrhunderts gefertigt. Ein bescheidenes kleines „monstrenzlin“ in der Stadtpfarrkirche wurde von der Kapuzinerkirche übernommen, alles andere wanderte, weil die Stadtpfarrkirche genügend versehen gewesen sei, an verschiedene Orte, und verwundert, wohl mit schmerzlichen Gefühlen würde ein alter Ordensmann die Stätten betrachten, wo einst seine Brüder zur Ehre Gottes gewirkt, gebaut und geziert haben.

Literatur.

Alfred Hethel. Eine Charakteristik von Veit Valentin (Mesthetische

Schriften, erster Band). Berlin, Felber, 1892, 60 S.

Die große und bleibende Bedeutung Kethels (1816—1859), welcher von der Düsseldorfer Schule ausging und dann namentlich an Philipp Veit in Frankfurt sich angeschlossen und in welchem ein ausgesprochenes Genie ungewöhnlich früh sich Bahn brach, aber auch zu früh den Organismus lahmlagte (er starb nach siebenjähriger geistiger Unmacht), liegt auf dem Gebiet der Historienmalerei im großen Stil, weniger auf dem der religiösen im strengeren Sinne. Seine Nachener Kaiserfresken, sein Zug Hannibals über die Alpen, sein Gebet der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach und Tod Arnolds von Winkelried, seine Auffindung der Leiche Gustav Adolfs, sodann sein Todtentanz haben ihm einen unvergänglichen Ruhm gebracht. Aber es war sehr am Plage, daß ein solcher Meister wie Veit Valentin sein Andenken wieder aufriichte; auch Kethel stand in Gefahr, mit so manchem Vertreter der alten Schule in Vergessenheit gerückt zu werden, um so mehr als die Historienmalerei so gut wie untergegangen ist und von den Modernen verlassen und verachtet wird. Die schöne Darstellung des Entwicklungsganges Kethels und der geistvolle Kommentar zu seinen Bildern ist mit seinen Bemerkungen z. B. über das Schlachtenbild, die Düsseldorfer Schule, die Allegorie in der Kunst und den Realismus durchblümt.

Annoncen.

Herdersche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Kath. Dr. Ad., Grundriß der Geschichte der bildenden Künste.

Mit vielen Illustrationen. Sechste und siebente Lieferung. Lex.-8°. (S. 357—492.) M. 2.50.

Hiermit ist vollständig:

— Zweiter Theil (4.—7. Lieferung): **Die Kunst des Mittelalters.** Mit 187 Illustrationen. Lex.-8°. (S. 213—492.) M. 5.

Der III. Theil wird die Kunst der Renaissance behandeln und das Werk zum Abschluß bringen. — Früher ist erschienen:

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

Das Werk wird in 9—10 Lieferungen à M. 1.25 oder in 3 Theilen vollständig sein.

Hiezu eine Kunstbeilage:

Wandmalereien im Kloster 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.

Er scheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirt), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Fracs. 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, Urlandsstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

Dr. IO.

1892.

Der Stammbaum-Altar

in der Taufkapelle der Heiligkreuzkirche zu Gmünd.

Von † Stadtpfarrer Pfizger in Gmünd.

Dem großartigen, monumentalen hl. Grabe nebst den beiden Wandgemälden in der Kirche zum hl. Kreuz haben sicherlich auch die ersten Altäre entsprochen. Welches Loos diese ursprünglichen Altarwerke, von denen der gewesene Hochaltar sich besonders als ein kostbares Schnitzwerk verzeichnet findet, gehabt haben, davon ist nichts berichtet. Ueberhaupt scheinen die Gmünder Chronisten für jede Bagatellesache das größte Interesse gehabt zu haben; nur an dem herrlichen Bauwerke ihrer Kirche gehen sie kalt und stumm vorüber. Daß 1351 der Grundstein gelegt worden und 1497 die Thürme eingestürzt sind, das ist alles, was einer dem andern nachgeschrieben hat! Was sich an dem Außern und Innern der Kirche zugetragen hat, welche Veränderungen stattgefunden haben, wer sich dabei besonders bethätigt hat, darüber schweigen sie insgesammt. Die erste diesbezügliche verurkundete Nachricht findet sich zum Jahre 1667. In diesem Jahre habe nämlich der Magistrat zur Dankagung für den göttlichen Schutz während der drangsalsvollen Zeit des dreißigjährigen Krieges, in welcher Zeit Stadt und Herrschaft Gmünd einen Schaden von „16 Tennen Goldes“ erlitten habe, was den Nachkommen unglaublich scheinen möge, aber alles dokumentirt sei, beschlossen, in der Pfarrkirche einen schönen Choraltar errichten zu lassen, welcher denn auch 1670 fertig geworden sei. Dieser Altar war sehr groß, im Geiste seiner Zeit, mit reicher Vergoldung; das Altarblatt stellte die Aufnahme Mariens in den Himmel dar. Ebenfalls aus Veranlassung einer Friedens-

feier 1803 wurde an seiner Statt unter Dekan und Stadtpfarrer Krazer ein neuer Ciborienhochaltar nach dem Muster in der Neresheimer Klosterkirche aufgestellt. Noch unpassender und stilwidriger! Der „schöne“ große Altar von 1670 bekam seinen Ruheposten in der St. Johanneskirche, auch wieder als Hochaltar, allwo er aber bei der Renovation von 1869 bis 1880 für immer in Abgang dekretirt werden mußte.

Dasselbe Loos theilten seine früheren Genossen in den Chorkapellen bei der 1858 unternommenen Renovation. Obgleich unter letzteren zwei bis drei Prachtexemplare der Nachrenaissance sich befanden, welche wenigstens als Zeugen der üppigen Popszeit der Erhaltung würdig gewesen wären, so mußten sie dennoch insgesammt den Platz räumen. Dabei walteten nicht puritanische Bestrebungen, sondern bauliche und konstruktive Gründe. Um dieser der ganzen Kirche fremdartigen Elemente willen hatte man das Planum des Chorumganges mit Flußsand zwei bis drei Fuß hoch aufgefüllt und dadurch auch die schön profilirten Sockel der Säulen im Sand vergraben, welche für die Schönheit der Säule ja dieselbe Bedeutung haben wie ein schöner Fuß für die Schönheit des menschlichen Körpers. Die Chorkapellen waren für jene Altäre nicht hoch und breit genug; dieselben fügten sich nicht bescheiden in den gegebenen Raum ein, sondern zwischen der Wandfläche der Kapelle und den großen dreitheiligen Chorfenstern mit ihren prächtigen Maßwerken breiteten sie anspruchsvoll und prozig ihre Goldschaumherrlichkeit aus und blendeten zu einem Guttheil die herrlichen Fenster. Noch mehr aber: um die Tragbalken der mächtigen Altargerüste einzuspannen, hatte man mit wahren Vandalismus ganze Stücke aus den Säulen, Pfeilern und Wandungen

der Kapellen gewaltsam herausgehauen. Um diesen Mißständen abzuhelpfen und diese Devastationen wieder auszugleichen, nicht aus extremer, blinder Gothisirungssucht, räumte man mit all diesen Altären radikal auf.

In den fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts wurde das ganze Innere der Kirche einer durchgreifenden Erneuerung

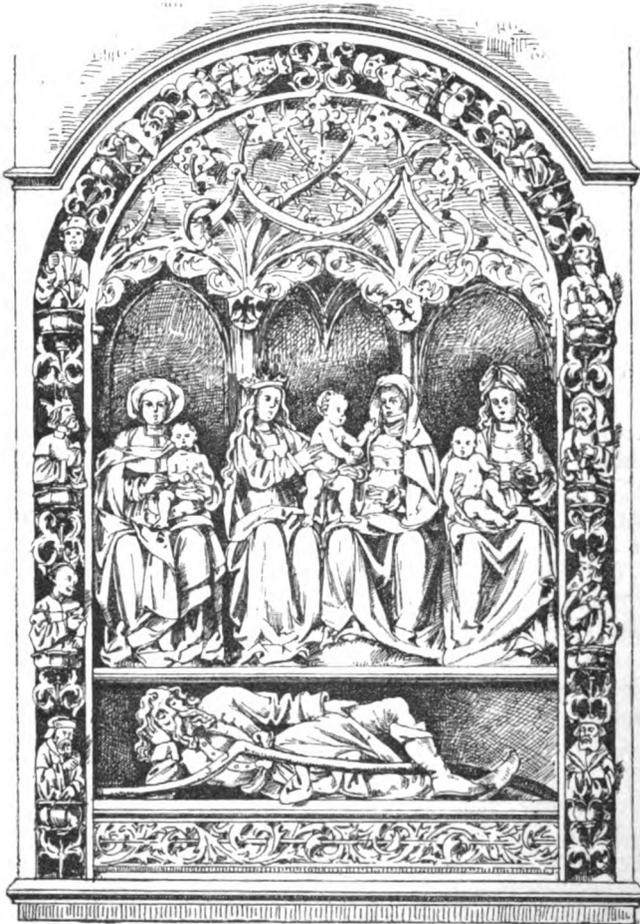
unterzogen und von allem Fremdartigen, soweit es mit dem ebenso strengen als edlen Stile des Gebäudes unverträglich war, purifizirt. Mit aller Schonung dagegen wurde alles beibehalten und wieder verwendet, was wirklich Kunstwerth hatte und sich mit dem Bau ohne Störung vertrug, auch wenn es einer späteren Zeit angehörte. Hieher gehören nun vor allen zwei wahre

Perlen kirchlicher Bildschnitzerei, nämlich der Altar mit dem Stammbaum des Herrn in der jetzigen Taufkapelle, dessen Abbildung wir geben, und der Altar mit dem Bildnisse des hl. Sebaldus in der zweiten Chorkapelle des südlichen Umgangs. Ueber den ersteren schreibt Lübke in seiner „Geschichte der Plastik“ S. 533:

„Zu den schönsten Schnitzwerken Schwabens vom Ende des 15. Jahrhunderts gehört der große,

neubemalte Altar in der sogenannten Taufkapelle der Heiligkreuzkirche zu Schw. Gmünd. Wie wir hier schon früher in den plastischen Steinmetzarbeiten der Kirche eine reiche Blüthe der Plastik fanden, so zeigt sich auch in obiger Zeitperiode diese Kunst in lebendigem Fortschritte. Der Altar enthält den Stammbaum Christi oder die Wurzel Jesse. Unten liegt der Patriarch, eine würdevolle Gestalt. Im Schrein darüber sitzen Maria und Anna, die das Christkind gehen lehren. Neben

ihnen sitzen jederseits eine schöne junge Frau mit einem Kinde, also die sog. „heilige Sippschaft Christi“, ein damals oft behandelter Gegenstand. Es sind ganz reizende Köpfechen und anmuthige Gestalten, wie man sie noch heute in Gmünd auffallend häufig antrifft. Die feinen Gesichter mit dem edlen Oval sind nur etwas indifferrent im Ausdruck; die Figuren nicht ohne Befangenheit in der Behandlung, dafür aber in prächtigem, großgezeichnetem Gewandwurf, der nur wenig durch eckige Falten unterbrochen wird. Rings sind kleine Brustbilder



von Propheten und Königen angeordnet, lebendig aber mitunter etwas demonstrativ bewegt. Zwischen ihnen in der Mitte ein ganz vorzüglicher Christus am Kreuze, trefflich im Nackten und edel im Ausdruck; ganz oben trönt feierlich thronend Gottvater das Prachtwerk!“

Einige glauben, daß dieser schöne Altar ursprünglich Hoch- und Choraltar gewesen sei. Absolut unmöglich wäre das nicht. Sollte er ja bei der jüngsten Renovation des Innern der Kirche im Jahre 1858 auch als solcher verwendet werden. Allein

das scheiterte an der Nothwendigkeit, den Hochaltar zum Sakramentsaltar zu machen, zumal ein eigenes Sakramentshaus sich in der Kirche nicht vorfindet. Einen Tabernakel aber mit der für die außerordentlich großen Monstranzen der Heiligkreuzkirche nöthigen Höhenentwicklung in den Altar einzufügen, erwies sich ebenfalls als ein Ding der Unmöglichkeit. Man hätte mit demselben entweder das Mittelbild des Altars, die herrliche Hauptgruppe, theilweise verdecken oder aber den ganzen Altar erst über einem großen Tabernakelbau aufsetzen müssen. In beiden Fällen wäre das Meisterwerk zu Schaden gekommen; im letzteren wäre sein überaus feines Schnitzwerk dem Auge gar nicht mehr erreichbar gewesen. Was sodann der Altar in dieser Stellung an Höhe zu viel gehabt hätte, das hätte ihm inmitten der beiden weit auseinanderstehenden majestätischen Säulen an Breite gemangelt. Er hätte dem Beschauer nicht bloß ein gaukeliges Gebilde geboten, sondern es hätte ihm auch bei der geringsten Veranlassung der Einsturz gebroht, da die zarten, schwachen Ranken des Baumes die kräftigen Kelche mit ihren lieblichen Sprossen nicht zu tragen vermocht hätten. Mit einem Worte: der Altar hätte einer festen und sichern Rückwand bedurft, an welche er hätte angelehnt werden können; eine solche anzubringen aber war absolut unmöglich. Deshalb war auch schon in seiner ursprünglichen, um ein volles Drittel theil niedrigeren Höhe sein Platz an der nördlichen Doppelsäule, welche den Uebergang vom Chor zum Schiff bildet. Hier an dieser breiten Doppelsäule erhob er sich und vertrat auf diese Weise zugleich die Stelle eines Pfarraltars für die gewöhnlichen täglichen pfarrlichen Gottesdienste.

Als nun der barocke Zeitgeist auch in diesen rein gothischen Tempel mit dem 1670 vom Magistrat gestifteten neuen Altar einzog, so fiel demselben mit sämtlichen Altären in den Chorkapellen auch unser Stammbaumaltar zum Opfer. Auch er wurde abgebrochen und seiner ebenso angemessenen wie die Kirche zierenden Stellung beraubt. Doch ein guter Schutzgeist waltete über ihm. Nicht gleich seinen Brüdern in den Chorkapellen wurde er

gänzlich aus den heiligen Räumen verwiesen und dem Untergang geweiht, sondern an der Rückwand einer der Chorkapellen gleichsam als eine Reliquie untergebracht. In dieser präferen Stellung fand ihn denn auch die in den fünfziger Jahren unternommene Renovation der Kirche. Alles war auf einmal ob des wenn nicht verachteten, so doch von den meisten unbeachteten, kostbaren Kunstwerks der Bewunderung voll! Aber für seine entsprechende Verwendung traten die oben angegebenen Schwierigkeiten resp. Unmöglichkeiten hindernd in den Weg. Zu einem Hochaltar konnte er ohne Beschaffung eines Sakramentshauses nicht benützt werden; jede der Chorkapellen aber war für seine Aufstellung zu nieder und zu schmal. So mußte denn zur Taufkapelle, wohin eigentlich der Sebalbusaltar gehört hätte, Zuflucht genommen werden, obgleich auch diese Kapelle nicht ganz die nöthige Höhe und erforderliche Breite bot. Symbolisch ist jedenfalls dieser Platz passend und es ergibt sich eine schöne Beziehung zwischen dem Altar mit dem Stammbaum des Herrn und dem Taufstein, der Stätte, wo der Mensch durch das Bad der Wiedergeburt in die Familie Gottes und in den Leib Christi eingegliedert wird.

Für Bestimmung der Zeit und Herkunft findet sich an dem Altar selber weder eine Jahreszahl noch ein Monogramm seines Schöpfers. Dafür aber gibt sein ganzer Charakter über beides eine ganz zuverlässige Auskunft. Er gehört ganz entschieden der Zeit nach dem Einsturz der Thürme, also dem ersten Dezennium des 16. Jahrhunderts an und ist unverkennbar Nürnberger Arbeit. Denn wie an der ganzen dieser Zeit angehörigen Partie der Kirche, an den Säulen und Pfeilern, an den Fenstern und Portalen, also macht sich auch an dem Altarkasten mit seinem gewundenen Geäste und Rankenwerk und seinen geschwungenen Fialen bereits der Einfluß der Renaissance auf die Gothik geltend.

Das figürliche Objekt des Altars bildet das Stammregister Jesu Christi, des Sohnes Davids, des Sohnes Abrahams nach dem Berichte des Evangelisten Matthäus. Diese Darstellung ist ein nicht seltenes Sujet der mittelalterlichen Bildhauerei und

Malerei, insbesondere der Glasmalerei. Zum Schönsten dieser Art auf deutschem Boden gehört wohl das Volkamer'sche Fenster in der St. Lorenzkirche zu Nürnberg von Glasmaler Hirschvogel. Gerade Nürnberg wird aber auch ohne verurkundeten Heimatschein ohne allen Zweifel als Heimat unseres Altars anzusehen sein. Ein Nürnberger Kunstzeugniß aus der Zeit eines Veit Stoß, eines Wohlgemuth und eines Dürer ist er so gewiß als sein verurkundeter Zeitgenosse, d. i. der St. Sebaldusaltar, dessen ursprünglichen Platz er nun in der Taufkapelle erhalten hat, freilich nicht ohne einige Einbuße erleiden zu müssen: seine reiche Krone mußte eingebogen und seine Flügel beschnitten werden. Doch verlor die wundervoll liebliche Darstellung nichts an Reiz und Klarheit. Da sitzen die drei Söhne der Gnade und Verheißung auf dem Schooße ihrer Mütter, umgeben von ihren Vätern und Ahnen in dreimal vierzehn Geschlechtern.

Um aber der Heimat und Zeit unseres Stammbaumaltars so viel als möglich nahe treten zu können, möchte ich zuvor auf die Darstellung des Stammbaums des Herrn in dem Volkamer'schen Glasgemälde in Nürnberg etwas eingehen. Das Fenster ist sechstheilig und zählt 24 Felder. Von letzteren nimmt der Baum aber nur acht ein. Eine Probe eigener poetischer Licenz oder vielmehr künstlerischer Ungenirtheit und Nonchalance im Arrangement findet sich hier. Den Stammvätern des Herrn ist hier ohne allen Gewissenstrupel wie Maria mit dem Kinde, so Katharina mit dem Schwerte als Sprosse in der Krone des Baumes eingereiht. Von den zwölf Ahnen sind fünf durch ihre Namen in den Spruchbändern kenntlich gemacht. Es ist Amos, Abacuc, Salomon, Zacharias und Jechonias; von den sieben übrigen ist nur David an der Harfe zu erkennen. Zu unterst liegt der schlafende Jesse, dessen Brust die Wurzel des Baumes sich entwindet. Der Baum selbst ist in den Nebefeldern von den Bildnissen der Stifter aus der Volkamer'schen Familie: Großvater, Sohn und Enkel einer- und von Großmutter, Mutter und zwei Enkelinnen andererseits umrahmt. Diesen schließen sich an die Bildnisse der Apollonia und Barbara, des Nikolaus und Sebaldus, des

Georg und Sebastian, des Evangelisten Johannes und der Ursula, der Rosalie und des Andreas. Die Spitze des überreichen Maßwerkes krönt Gottvater und die Gestalt einer Taube. In dem übrigen leeren, von den Zweigen und Ästen des Baumes nicht berührten Raume des Fensters zwischen den Fensterposten findet sich auf Konsolen und unter Baldachinen ein Ecce homo und eine Mater dolorosa. Dieses Glasgemälde wurde hier zuerst erwähnt, weil es für die Zeit und Heimat nicht nur des Gmünder Stammbaums, sondern insbesondere auch des nicht minder kunstwerthigen Sebaldus-Altars in derselben Kirche wesentliche Anhaltspunkte bietet. Bei beiden Stammbäumen in Gmünd und Nürnberg ist der Altvater Jesse dargestellt schlafend, auf den rechten Arm gestützt, während seiner Brust eine Wurzel entwächst (Jesais 11, 1). Aus dieser Wurzel entwickelt sich ein mächtiger Baumstamm mit kräftigen Ästen, deren zarten Zweigen die lieblichen Ahnen des Erlösers, Blüthen und Früchten gleich, entsteigen. Im Glasgemälde ist Vater Jesse, wohl um schon auf den ersten Blick das königliche Geschlecht seines Sohnes David erkennen zu lassen, in einem brillanten, farbenreichen orientalischen Gewande dargestellt, wie es der außerordentliche Farbenreichtum des Fensters erforderte. Der Gmünder Jesse dagegen ist ein einfacher, schlichter Mann aus dem Volke. Sein Gewand ist eine Art Blause, welche von einer Schärpe gegürtet wird. Seine Fußbekleidung besteht aus langröhrigen, über die Kniee reichenden Fischer- oder Hölzerstiefeln. Es ist eine meisterhafte, der Wirklichkeit entnommene bürgerliche Gestalt, welche schon um der Kostümierung willen alle Beachtung verdient und Dürer'schen Geist atmet.

Was nun aber die 40 Figuren betrifft, welche der Altar umfaßt, so ist auch nicht eine durch ein Attribut oder ein mit Namen versehenes Spruchband, wie am Volkamer'schen Stammbaumgemälde, besonders charakterisirt. Aber eine von ihnen ist sehr beachtenswerth. Sie stellt einen der Erzväter dar, der an den Fingern seinen Zeitgenossen die Zeit aufzuzählen scheint, in der der verheißene Erlöser erscheinen werde. Diese Darstellung findet sich auch im Volkamer'schen Glasgemälde. Die ganze

Haltung, Darstellung und Auffassung beider Figuren weist auf eine unverkennbare Identität des Gedankens hin. Entweder hatte der Maler den Bildhauer oder umgekehrt der Bildhauer den Maler benützt, oder hatten beide ein gemeinsames Original vor Augen, als sie der fraglichen Figur diese Gestalt gaben; das ist wohl für jedes beobachtende Auge unverkennbar. Der Gmünder Altar und das Nürnberger Fenster sind nicht bloß Zeitgenossen, sie sind auch Landsleute, beide Nürnberger Kinder. Und als solche sind sie zugleich Zeitgenossen der großen Meister dieser damaligen Hochburg kirchlicher Kunst; Produkte der Blüthezeit eines Veit Stofz, eines Peter Vischer, eines Adam Kraft, eines Michael Wohlgemuth und eines Albrecht Dürer. Und daß unser Stammbaum auf diesem Boden gepflanzt worden und daß er unter den milden Strahlen dieser Sonne herangewachsen ist, davon gibt vor allem sein Hauptbild unwiderlegliches Zeugniß.

Dieses Hauptbild nun besteht aus einer gar lieblichen, reizenden Gruppe von vier Frauen in sitzender Stellung mit drei Knäbchen auf dem Schooße von „leuchtender Schönheit“, wie ein scharfsehender und feinführender Kenner sich ausdrückt. Es ist Maria, die gekrönte Himmelskönigin; ihr zur Linken ihre Mutter Anna. Aus den Armen und auf dem Schooße der jungfräulichen Mutter steigt der göttliche Knabe zur Großmutter hinüber. Zur Seite von diesen beiden sitzt je wieder eine Frau mit einem Knäblein auf den Knien. Konnte über die beiden ersten auch niemals ein Zweifel sein, so haben dagegen die beiden letzten stets verschiedene Auffassung und Deutung erfahren. Die rechts zur Seite sitzende Frau wird allgemein für eine hl. Elisabeth mit dem kleinen Sohne des Zacharias, dem künftigen Vorläufer des Erlösers gehalten. Ueber die zweite aber zur Linken gingen die Ansichten sehr auseinander. Man schloß zunächst auf Salome, die Mutter des hl. Evangelisten Johannes, die Frau des Zebedäus. Vielleicht gibt Kleidung und Ausstattung einigen Aufschluß. Maria, die Mutter des göttlichen Kindes, unterscheidet sich von der Großmutter Anna durch die Krone auf ihrem Haupte, während letztere nur ein einfaches Kopftuch

trägt. Ganz ähnlich verhält es sich mit den beiden Frauen zur Seite. Die vermeintliche Elisabeth trägt ein ganz einfaches Kopftuch, das Frauenbild zur Linken Mariens dagegen ist durch einen bunten Turban auf ihrem Haupte ausgezeichnet. Dieser Kopfschmuck brachte mich auf den Gedanken, es möchte die mit dem Turban geschmückte Figur eine Frau von Distinktion, d. i. eine fürstliche oder königliche Persönlichkeit zu bedeuten haben. Und in Folge dessen nahm ich sie als Bethsabe, das bekannte Weib des Königs David, die Mutter Salomo's. Statt einer Elisabeth erkannte ich in der zuerst genannten, bürgerlich gekleideten Figur sofort Sara, das Weib Abrahams, mit dessen Sohne Jsaak in ihren Armen. So hatte ich also die drei Kinder der Gnade und Verheißung: Jesus, den Sohn Mariens, Salomon, den Sohn Davids, und Jsaak, den Sohn Abrahams, nach Matth. 1, 1. Aber auch die dreimal vierzehn Geschlechter: von Abraham bis auf David, von David bis zur babylonischen Gefangenschaft und von dieser bis auf Christus fanden nun ihren berechneten Ausdruck in den so sichtlich zur Schau gestellten drei Abtheilungen, in welchen das ganze interessante und kostbare Altarwert sich jedem Auge präsentirt. Ich habe diese Deutung mehreren Kennern, so auch dem verdienten Dekan Dursch mitgetheilt, ohne indeß eines andern belehrt zu werden, und sie ist in die Oberamtsbeschreibung von Gmünd übergegangen; daher dürfte sie wohl auch im „Archiv“ niedergelegt werden.¹⁾

¹⁾ Der Verfasser dieser Arbeit, um die Heiligkreuzkirche in Gmünd hochverdiert, ist inzwischen gestorben. Die obigen Zeilen, mit müder Hand geschrieben, sind rührende Zeugen für seine Liebe zur hl. Kunst, die bis zum Tod nicht erkaltete. Gerne haben wir dieselben dem „Archiv“ einverleibt und wir werden auch des Verstorbenen Skizze über den St. Sebaldusaltar folgen lassen. Die obige Auslegung der Mittelgruppe des Stammbaumaltars wird natürlich Mühe haben, sich gegenüber den vielen mittelalterlichen Bildern der „hl. Sippe“ zu behaupten, auf welchen regelmäßig Elisabeth und Maria Salome in die Familiengruppe aufgenommen erscheinen. Vergl. A. Schulz, Ikonographische Studien über die Sippe der hl. Jungfrau („Anzeiger des german. Nationalmuseums“ 1870, S. 313 ff.). Anm. d. R.

Das Kloster Kirchheim im Ries und seine Kunstschätze.

(Fortsetzung.)

Auf den 20. Juli ist das Gedächtniß der heiligen Kummerniß fixirt und der fünfte Juliband der Bollandisten enthält eine lange Abhandlung über sie. Der Verfasser derselben hat, wie er selbst anmerkt, den größeren Theil von Europa bereist um ihre Willen; er fand überall fast Spuren ihrer Verehrung, aber nirgends einen sicheren historischen Grund für ihre Legende, nirgends einen sicheren Anhaltspunkt für ihre Herkunft, Heimat, Lebenszeit, nirgends genügend bezeugte Reliquien. Vielgestaltig ist schon ihr Name; in Belgien: Liberata, Wilgefort, Eutropia, Regusled, Regusleg; in Flandern: Ontkommera, Ontkommera, Ontkommene (= Entkommene = Liberata); in Frankreich: Combre, Cucombre; in Deutschland: Kummerniß, Kumerana, Ohnkummer, Sankt Gehulf, Sankt Hülpe. Der Referent der Bollandisten bekennt am Schluß seiner Arbeit, daß er keine über 3—4 Jahrhunderte (d. h. über 1350 bezw. 1450) hinaufreichenden Zeugnisse über diese Heilige habe finden können und erklärt ihre Legende für die verwirrteste unter allen verwirrten Legenden, für ein Labyrinth, aus dem er kaum hoffen könne einen Ausgang zu finden.

Die in verschiedenen Sprachen vorliegenden und von dem Bollandisten-Referenten in § VIII besprochenen Akten dieser Heiligen sind historisch fast ganz werthlos. Die Hauptzüge ihrer Erzählung sind folgende: Wilgefort, die Tochter eines Königs von Portugal, sollte dem König von Sicilien zur Frau gegeben werden. Sie weigerte sich, in die Heirat einzuwilligen und wurde von den Königen ins Gefängniß geworfen. Hier betete sie zum Heiland, er möchte ihre Gestalt so verändern, daß kein Mann mehr ihrer begehre; oder wie eine andere Version sagt, er möchte sie sich selber, ihrem wahren Bräutigam gleich gestalten. Ihr Gebet sei erhört worden in der Weise, daß ihr ein Bart wuchs, welcher ihr Antlitz in das eines Mannes verwandelte. Beim Anblick der verwandelten Tochter habe der Vater voll Wuth Ausschluß über die Verwandlung begehrt und sei von der Tochter dahin be-

lehrt worden, ihr einziger Bräutigam, der Gekreuzigte, habe sie mit diesem Barte begabt, damit sie ihm die Jungfrauschaft bewahren könne. Die Antwort war die Androhung, daß wenn sie den Gekreuzigten nicht verleugne, sie selber ans Kreuz geschlagen werde, und diese Drohung sei dann auch an ihr zur Ausführung gebracht worden. Als Jahr ihrer Passion wird 130 und 138 angegeben. Aus Deutschland stammt die Version, wornach der eigene Vater der Jungfrau nachgestellt habe und sie gegen ihn durch das Wachsen des Bartes beschützt worden sei. Der Episode mit dem Geiger geschieht in diesen Erzählungen keine Erwähnung. Dagegen sind den Akten der Heiligen bei den Bollandisten Kopien von zwei Wilgefortsbildern eingefügt, von welchen das eine aus Belgien, das andere aus Prag stammt; auf beiden kommt der spielende Geiger und der abgelegte Schuh vor. Das belgische Bild hat ganz die gleiche Anordnung wie das in Kirchheim, nur daß auf dem Altar neben dem Schuh noch ein Kelch steht. Die Unterschrift desselben erzählt, das Bild der hl. Wilgefort oder Liberata habe einem Geiger, der zum Hochgericht geführt wurde, den einen silbernen Schuh zugeworfen und dadurch dessen Unschuld bezeugt. Eine spätere Version ist die von Otte (Handb. der kirchl. Kunstarchäologie. 5. Aufl. Bd. I. S. 581) gegebene, wornach der Geiger die sterbende Jungfrau mit seinem Spiel erquickt habe und dafür von ihr mit dem Schuh belohnt worden sei; wegen Diebstahls zur Rechenenschaft gezogen, habe er nochmals vor der Jungfrau gespielt und dieselbe habe, aus dem Todeschlummer erwachend, ihm auch den andern Schuh zugeworfen und dadurch ihn vom Tod errettet.

Ob ein historischer Kern und welcher dieser Legende zu Grund liegt, das ist eine Frage, die wohl mit Sicherheit überhaupt nicht gelöst werden kann. Der Referent der Bollandisten spricht zum Schlusse seine Ueberzeugung dahin aus, daß hier jedenfalls eine Fusion verschiebener Heiligen und eine Zusammendichtung von Zügen aus verschiedenen Legenden stattgefunden habe. Ihm erscheine nur das als glaubwürdig, daß in alten Zeiten eine Jungfrau in heldenmüthigem Kampfe für ihre Virginität den Tod erlitten habe; der Name

der Jungfrau sei unbekannt gewesen und so sei sie von den Klerikern oder Mönchen *Virgo fortis* genannt worden; des Volkes Unverstand und schlechte Aussprache habe daraus *Wilgefort* gemacht und unter diesem Namen sei sie verehrt worden; den Mangel einer Lebensgeschichte habe dann die geschäftige Phantasie der Legendenschreiber wohl ohne schlimme Absicht nach und nach ersetzt.

Wie so manches andere, glaubte man auch die Kumeranalegende aus dem Heidenthum ableiten zu sollen und erinnerte an die *Venus barbata* oder an die nordische jungfräuliche Göttin *Frjuna* und den Gott der Musik *Bragir* (Otte a. a. O. S. 581). Ueber diese Geistreichigkeit brauchen wir wohl kein Wort zu verlieren. Dagegen hat jener Erklärungsversuch etwas für sich, welcher auf eine gewisse Klasse byzantinischer und altromanischer Kreuzfixe verweist. Es gibt bekanntlich solche mit sehr langem Leidendeschurz, ja mit langer vom Hals bis auf die Füße reichender Tunika, die mitunter auch mit Ärmeln versehen ist; das Haupt trägt statt der Dornenkrone eine Königskrone. Man habe in späterer Zeit diese Darstellung nicht mehr verstanden und gemeint, sie nicht auf den Heiland, sondern auf eine weibliche Märtyrerin beziehen zu sollen und dies habe zur Bildung jener Legende Anlaß gegeben. Das wird wohl richtig sein, daß manche als Kumeranabilder angesehene und verehrte Kreuzbilder nichts anderes sind als wirkliche Kreuzfixe. Wir haben in „Württembergs kirchlichen Kunsthältern“ S. 312 aus Wolfartsweiler ein romanisches Kreuzfix notirt, welches wohl wegen des starken Hervortretens und der Rundung der oberen Rippen der hier entblößten Brust auch für ein Kumeranabild gehalten wurde. Dagegen erscheint es wenig wahrscheinlich, daß derartige Kreuzfixbilder die ganze Legende von der hl. *Wilgefort* oder *Kumerana* erst veranlaßt hätten; vollends bliebe unerklärt die Episode mit dem Geiger und dem Schuh.

Eben die letztere, welche in belgische Bilder der Heiligen und in das von Prag mit einverwoben ist, führte die bei den Holländern citirten Gelehrten Franz *Bivaricus* und *Baron Heinrich Julius von Blun* auf eine andere Fahrt. Ihre An-

sicht ist, daß die Kumeranabilder wohl ursprünglich nichts anderes gewesen seien als Kopien des sog. *Volto santo* im Dom zu Lucca in Italien. Denn an dieses Kreuzbild hefte sich eben die Sage, daß es einmal einem Armen oder unschuldig Verfolgten den silbernen Schuh zugeworfen habe.

Im Mittelschiff des Domes von Lucca steht auf der rechten Seite das *Tempietto*, ein Marmortempelchen von 1484. Dasselbe birgt ein angeblich von *Nikodemus* stammendes Bild des Gekreuzigten, das den Namen *Volto santo* führt und auch von *Dante* im *Inferno* (XXI, 48) erwähnt wird. Das Bild zeigt den Heiland angezogen mit einem seidenen Ärmelkleid, das einem Frauengewand ähnlich ist. Das Kleid ist reich gestickt und mit einem Gürtel um die Lenden zusammengehalten, dessen eines Ende bis zum Saum herabreicht; auf dem Haupt trägt der Heiland eine mit Edelsteinen besetzte Krone. Die Schuhe sind mit Kreuzen bezeichnet und der eine derselben, der des rechten Fußes, ist etwas vom Fuße gelöst und wird von dem unter dem Fuß stehenden Kelch aufgenommen. So berichtet *Baron Blun*, der im 17. Jahrhundert das Bild selber sah und eben durch die Ähnlichkeit des Kumeranabildes mit demselben auf obige Hypothese geführt wurde. Im 11., nach andern im 8. Jahrhundert, soll der *Volto santo* nach Lucca gekommen sein. *Kraus* (*Realencykl.* II, 242) glaubt, daß das Bild aus Armenien stamme und nicht über das 7. oder 8. Jahrhundert hinaufreiche. Eine Abbildung desselben gibt *Garrucci* in seiner *Storia*, *Tavola* 432; der Abdruck eines Bronzesiegels aus dem 14. Jahrhundert mit dem *Volto* bei *Stoßbauer*, *Kunstgeschichte des Kreuzes* S. 264. Der *Volto santo* findet sich auf den Münzen von Lucca von 1235 an und fand durch Kopien, wie es scheint, Verbreitung in die ganze christliche Welt.

Die Hypothese von *Bivaricus* und *Blun* wurde durch *Schäfer* 1853 und durch *Schweizer* 1867 weitergeführt (vergl. *Stoßbauer* a. a. O. S. 267 ff.). Sie weisen darauf hin, daß im Mittelalter der gekreuzigte Heiland und besonders auch das Bild von Lucca die Namen: *sancte Hülpe*, *sancte Hülse* oder *Gehülse*, *sunte Hülpe*,

de Godes Hilfe führte. Nach und nach habe sich im Volk das Mißverständniß gebildet, als ob diese Bilder nicht den Heiland, sondern einen gekreuzigten Heiligen darstellten, und in der nachreformatorischen Zeit seien dann diese Bilder in Kümmernißbilder umgetauft worden.

(Fortsetzung folgt.)

Kunsthandwerker früherer Zeiten in und aus Schwaben.

Von Amtsrichter a. D. P. Bed.

Als solche zeichneten sich namentlich Laienbrüder (*fratres conversi*), daneben auch hin und wieder Geistliche selbst aus den Klöstern aus. Der Gewerbe- und Kunstfleiß gieng ja in den frühesten Zeiten aus den Klöstern in das Land unter die Leute hinaus; die Gewerbe- und Kunstartikel verbreiteten sich aus diesen geistlichen Anstalten und durch dieselben auch auswärts und fanden Nachahmung. So ein einziges Stift alten Stiles beschäftigte viele fleißige Hände! Felix Malleolus zählt in seiner Schrift *de negotio monachorum* eine lange Reihe von Handarbeitern her, die z. B. das Cistercienserstift Maulbronn zu seiner Zeit in Bewegung setzte, als Schreiber, Aerzte, Scherer, Maler, Schuhmacher, Kürschner, Müller, Drescher, Wagenmacher, Drechsler, Schmiede, Hufschmiede, Steinhauer, Maurer, Sattler, Hafner, Dachbeder, Lederarbeiter (*corrigeri*), Köche, Tellermacher (*scutellares*), Fleischer, Faßmacher, Weingärtner, Weinschenken und Wirthe, Brunnenmacher, Fischer, Nebstrieder, Gärtner zc.; eine Schaar von Stallknechten, Vogelstellern, Waldknechten. Dann erst kommt hintendrein in bunter Unordnung eine Menge von Schreibern, Bücherabschreibern, Buchbindern, Notaren, Prokuratoren, Bögten und allen möglichen Offizianten; manche vor kommenden Namen sind fast nicht übersehbar. Insbesondere haben die Cistercienser in ihren ersten Zeiten sich mit Verfertigung wollener Tücher abgegeben. Viele der hier aufgezeichneten Gewerbe und Künste mögen hauptsächlich von den Laienbrüdern ausgeübt worden sein, manche aber auch durch die Klostergeistlichen selbst. Leider verschweigen die Aufzeichnungen aus frühmittelalterlichen Zeiten, an sich schon meist sehr knapp und dürftig, die Namen der Ordenspersonen, welche sich in diesem oder jenem Gewerbe oder Kunst durch ganz besondere Tüchtigkeit oder Erfindungen zc. bedeutend hervorgethan haben; es ist Alles, wenn nur der Klostervorsteher in denselben genannt wird.

Nach damaliger Anschauung war es gegen alle Art, Einzelne hervortreten und ihr Licht leuchten zu lassen; vielmehr hatte der Einzelne hinter der Thätigkeit und Leistung der Gesamtheit des Ordens bescheidenlich und um Gotteswillen zurückzutreten. Nur wenige Ausnahmen findet man, da einzelne Ordensmitglieder sich selbst an ihren Werken mit Namen zu verewigen herausnahmen. Die mönchischen Schreiber von Chroniken, Annalen, Diarien zc. haben nur in den seltensten Fällen es der Mühe werth gefunden, uns die Namen von in Kunst und Gewerbe hervorragenden Ordensangehörigen zu nennen; ihr Ruhm fällt unausgeschieden dem Orden und Kloster zu. So sollte es ja auch nach der Urregel des hl. Ordensstifters Benedikt sein, die (57.) regula lautet: *artifices si sint in monasterio, cum omni humilitate faciant ipsas artes*. Nur einer pflegt angeführt zu werden, auf den aller Ruhm und alle Ehre fällt, b. i. der Abt, Propst zc. Wie viel er aber an dem gerühmten Werke Theil hatte, ob er nur der geistige Vater der zur Ausführung gebrachten Idee war, das läßt sich nicht mehr ermitteln! So kommt es, daß wir, so viel wir auch von Leistungen und Schöpfungen der Klöster in Kunst und Gewerbe wissen, verhältnißmäßig doch nur wenig Namen mittelalterlicher Klosterkünstler und Kunsthandwerker kennen. Nachdem die Gewerbe im Volke Eingang gefunden und im späteren Mittelalter hauptsächlich durch die Zünfte zu großer Blüthe gelangt waren, verloren sich natürlich die Kunsthandwerker nach und nach mehr und mehr aus den Klöstern. Zurückgetreten ist indeß auch im weltlichen Leben der Kunsthandwerker gegenüber dem eigentlichen Künstler immer, und es ist dies, an sich auch in der Natur der Sache liegend, fast bis auf die neueste Zeit so geblieben. So bleiben denn auch die Nachrichten aus früheren Zeiten über tüchtige und geschickte Kunsthandwerker sowohl weltlichen wie geistlichen Standes sehr lückenhaft und dürftig.

Im 16. Jahrhundert stoßen wir u. A. auf einen Schreiner Martin Zey in Kieblingen, welcher um das Jahr 1533 die Chorstühle in den Nonnenchor der Klosterkirche des Cistercienserenstifts Heiligkreuzthal fertigte; des Weiteren auf einen Goldschmied Valentin Weyshaupt in Markdorf a. B., welcher um das Jahr 1577 einen silbernen Reliquienbehälter in die Benediktinerabtei Weingarten fertigte; und kurz vor dem Beginn des 16. Jahrhunderts auf einen Glockengießer Leonhard Staeb aus Zogenweiler in Ravensburg, welcher um das Jahr 1484 eine schwere

Glocke für das ebengenannte Kloster goß. Ein sehr geschickter Kunstschreiner war Thomas Heidelberger aus Memmingen, welcher mit seinen Gefellen vom Jahr 1547 bis 1558 unter Abt Kaspar Kündelmann im Benediktinerstifte Ottoheuren arbeitete und daselbst u. a. die Chorstühle mit den Bas-Reliefs, den Orgelkasten sowie in die Kisterei in ihrer Art ganz einzige Ornattkästen anfertigte, an deren einem er aus Schabernack — H. war nämlich Lutheraner — das Porträt Luthers¹⁾ und der Katharina v. Bora anbrachte. In der in der Nähe von Ottoheuren gelegenen Karthause Buzheim sollen nach begründeter Tradition um das Jahr 1600 die unvergleichlichen, im Jahre 1883 leider zur ewigen Schande herausgerissenen und im Herbst desselben Jahres verkauften Chorstühle der ehemaligen Klosterkirche von den dortigen Karthäusern, welche als Bildhauer hier höchst Bedeutendes geleistet, hergestellt worden sein und die Arbeit eine Zeit von 50 Jahren in Anspruch genommen haben. Diese Buzheimer Chorstühle, welche mit dem großartigen Portale sammt Thüre, mit ihrem Originalbeschlage und Schloß in reichster schönster Schmiedearbeit, ein zusammenhängendes, 3 Wandflächen bedeckendes Ganze bilden, und 31 Einzelstücke, getrennt durch reichfigürlich und ornamental geschnittene, durchbrochene Zwischenwände enthalten und an denen Alles ohne Ausnahme in Eichenholz gearbeitet ist, sind von solcher Pracht, solchem Reichthum der Arbeit und Ideen und von so meisterhafter Durchführung und Vollenbung, daß wenig Werke der Holzschneidekunst und Bildhauerei inner- und außerhalb Deutschlands ihnen an die Seite gestellt werden können. Jede einzelne der 31 in Nischen an der Wand über den 31 Sichen befindlichen frei in reich geschnittenen Umrahmungen stehenden Heiligenfiguren, von denen nur 3 Stücke fehlen, ist ein Meisterwerk der Schnitzerei für sich; das mächtige, von den Stuhlscheibewänden getragene Gesimse, mit Fruchtgehängen reich profiliert, trägt theils eine in reichster durchbrochener Arbeit hergestellte Ornamentalschnitzerei, theils eine Anzahl von alttestamentlichen u. a. Figuren von wunderbarster

Konzeption und künstlerischer Vollenbung bis ins Detail. In ähnlicher Weise erweist sich die Brüstung mit der erstaunlich reichen Zeichnung und Schnitzerei, mit ihren Friesen und Karyatiden von Engeln und Engelsköpfen, ihren herrlichen Füllungen der Vorderseite, selbst als hochkünstlerisches Meisterwerk der Bildnerei, und als solches repräsentirt sich auch die Thüre, mit reichem Schnitzwerk und üppigen Füllungen, mit dem sie umrahmendem, prächtig geschnittenem Portale und dem herrlichen Renaissanceaufsätze nebst seinen 3 freistehenden Engelsfiguren. In der benachbarten Kloster- und jetzt Pfarrkirche Dörsenhausen befanden sich vor Zeiten auch prächtige, vielleicht noch von Jörg Sürlin v. S. stammende Chorstühle, welche aber leider im Jahre 1646 bei der schwedischen Invasión zerschlagen und mit deren Holze 3 riesige Wachtfeuer unterhalten wurden. Die dafür erstellten, heute noch in der Kirche befindlichen Chorstühle ließ Abt Placidus Kobolt durch einen geschickten Schreiner Ferd. Zech von Thannhausen in Bayerisch-Schwaben aus Eichen- und Nussbaumholz neu fertigen. Bald darauf im Jahr 1673 ließ dieses Benediktinerstift die ihm unterstehende Pfarrkirche zu Steinhäusen a. Rottum durch den Klosterarchitekten Vater Benno Waidmann neu erbauen, in welche der Bildhauer Laienbruder Bonifaz aus dem Benediktinerkloster Isny das Schreinerwerk und die Bildhauerarbeit lieferte. In der Klosterkirche Dörsenhausen hatte um das Jahr 1603 unter der Regierung des Abtes Christophorus Schpieß Daniel Schiene eine sehr gute Orgel aufgestellt und um die gleiche Zeit Adam Michelin das Innere ausgemalt. — Das baulustige 18. Jahrhundert brachte eine ganz neue rege Thätigkeit — man möchte sagen — einen Umschwung im Bau- und Gewerbewesen hervor: allenthalben in Süddeutschland entstanden an Stelle der alten, zum Theil erst nach dem 30jährigen Krieg, zum Theil noch im Mittelalter erbauten Klöster großartige Prachtbauten im Geschmace der damaligen Zeit, womit die innere Einrichtung und Aus schmückung, an welcher nichts gespart wurde, Hand in Hand gieng. Vor Allem in Ottoheuren „Schwabens Escorial“, woselbst sich wegen der umfassenden Neubauten eine ganze Kolonie von Künstlern und Handwerkern angesiedelt hatte; der großartige Plan zur vollständigen Neuerbauung und Erweiterung des Klosters sammt allen Nebengebäuden rührte zum größten Theile von einem Konventualen, dem kunsterfahrenen Stiftsarchitekten Vater Christoph Vogt aus Dietenheim her; einer der ersten Baumeister daselbst (um

¹⁾ Das Andenken an Luther hielt sich in Memmingen namentlich um deßwillen so lebendig, weil derselbe auf seiner ersten Reise nach Rom über Memmingen gekommen und dort im Augustinerkloster gewohnt hat. Noch jetzt wird im Ottoheurer Kirchenschatz eine aus dem gen. Memminger Kloster dorthin gekommene Casula mit großen, grünen, in Goldstoffs gewirkten Blumen, nach römischem Schnitt gezeigt, in welcher Luther damals die hl. Messe gelesen haben soll.

1717) war Simpert Kramer aus Edelstetten; tüchtige Schreiner bezw. Bildhauer aus Ottobeuren waren Christian Döhm, Hörmann, und Matthäus Zick. Den Dachstuhl der dortigen Klosterkirche, ein Meisterwerk, hatte um das Jahr 1753 ein Ottobeurer Bürger Michael Klein, ein vorzüglicher Zimmermeister, gefertigt. Andere Klöster blieben nicht zurück: Noch vor Ottobeuren hatte Einsiedeln, die Königin der süddeutschen Stifte, in den Jahren 1721 bis 1735 seine Stiftskirche neuerbaut; in der Glaserwerkstätte daselbst arbeitete der Bruder Benedikt Schreffolt aus Schwaben und des Weiteren gleichfalls an diesem Bauwesen u. A. Meister Nikolaus Zipsel aus Neu-Ravensburg, welcher um das Jahr 1726 mit 2 Gesellen die Glocken in den Thurm hieng. Bei der in den Jahren 1715 bis 1724 nach dem Entwürfe des württembergischen Landbaudirektors Jos. Frisoni aus Laino am Comersee (gewiß nach italienischen Vorbildern) erbauten großartigen Kloster- bezw. Pfarrkirche von Altdorf-Weingarten fungirte u. A. der dortige Laienbruder Andreas Schreck aus Drogenz als ausführender Baumeister. Eben daher kennen wir einen Klosterschreiner Jos. Koch, der bei der Herstellung des Chorgestühls und der Schnitzwerke in der Sakristei behülflich war, sowie einen Laienbruder Franz Heine (1724 bis 1752), welcher u. A. Fassung und Vergoldung des großen Orgelgehäuses besorgte; um die Mitte des vorigen Jahrhunderts einen Kunstschreiner Frühholz, welcher die Kanzel in die Pfarrkirche nach Schussenried sowie noch Anderes in die dortige Gegend fertigte, sowie den Bildhauer Sperer, den Meister (um 1725) der Kanzel in der Weingarter Kloster- und Wallfahrtskirche, eines mülhereichen, aber geschmacklosen Kunstwerkes; als nicht ungeschickte Goldarbeiter die Gebrüder Wezstein; gegen Ende des vorigen Jahrhunderts als Orgelmacher den dortigen Klosterbruder Matthäus Hefele aus Hofen (1794 †). Es folgte die Benediktinerabtei Wiblingen mit ihrem großartigen Neubau, zu welchem ein gewöhnlicher Handwerksmann, der Maurermeister Wiedemann von Elchingen, um das Jahr 1713 den Plan entworfen und auch das Jahr darauf den Grund beim Bräuhaus gelegt hat. Bei diesem Neubau von Kirche und Kloster zeichneten sich u. A. aus: Bildschnitzer Fibel Moß aus Sigmaringen, Tischlermeister Christian Unsöld aus Wiblingen, welcher u. A. den Tabernakel in dem Hochaltar herstellte, Georg Rau ein tüchtiger Schlosser ebendaher,

welcher das dortige eiserne Chorgitter verfertigte. — Bei dem Zwiefalter Münsterbau waren um die Mitte des vorigen Jahrhunderts u. A. beschäftigt die Maurermeister Gebrüder Jos. und Martin Schneider von Bach, der Zimmermeister Johannes Schneller aus Upflamör (bis 1746), darauf sein bisheriger Parlier Martin Arnolt von dort, und nach dessen Tod im Jahr 1753 der Parlier Jos. Zeiler von Sonderbuch. Das kunstvolle Gitter vor dem Thore machte um das Jahr 1756 Jos. Büffel von Brandweil, die übrigen Schlosserarbeiten (um 1760) Georg Jüngling aus Gossenzugen; die Schreinerarbeiten am Chor aus dem Jahr 1752 sind von Martin Herrmann aus Willingen; Kupferschmied und Vergolder bei dem Kreuz und den Knöpfen war Knoblauch aus Söflingen, in welchem ganz nahe bei Ulm gelegenen Dorfe von jeher allerhand Künstler und Handwerker zu Hause waren. Aus Marchthal machten sich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts der Steinhauermeister Moosbrugger, ein sehr tüchtiger Arbeiter, und der Bildhauer Armann bemerklich, welche beiden u. A. an dem Neubau des Klosters Schussenried beschäftigt waren.

Bei dem ganzen erst zu Ende des vorigen Jahrhunderts unternommenen Bau der herrlichen Kirche ad sanctam Verenam zu Roth (von vulgo „Mönchroth“) leitete kein Architekt von Profession Dienste, sondern der Prälat selbst (Willibold Hef) des dortigen Prämonstratenserreichsstiftes entwarf mit einigen seiner Konventualen, nämlich dem P. Binder als Bauaufseher, dem Joh. Martin Barten als Rißentwerfer, und dem P. Mauritius Söhler als Fertiger der Modelle, ähnlich wie zuvor in Ottobeuren, den Riß und leitete die Ausführung. Ein Prachtstück der inneren Einrichtung dieses Tempels sind u. A. die aus der alten Kirche herübergekommenen Chorstühle vom Jahr 1693, vielleicht auch eine Arbeit eines Klosterbruders. (S. über dieselben Prof. Dr. Keppler in seinem Aufsatz: „Württemberg's letzte Klosterbauten“ in den „Hist.-pol. Bl.“, 102. Bd., 1888, 7. Heft, Seite 483 u. 484.) Das Chorgestühl bildete schon in mittelalterlichen Zeiten und dann auch während der Renaissance eine Spezialität der Klosterkunst; ein Stift suchte es hierin dem andern zuvorzutun. Im 18. Jahrhundert waren dann die „Bibliothekäle“ eine eigentliche Kloster-spezialität. — Aus Schussenried wußten wir u. A. den Stuccator und Architekten Dominik Zimmermann von Landsberg a. Lech, den Kunstschreiner Peter Häckel, den Klosterschmied Tobias und den Orgel-

bauer und nachherigen Baumeister Vater Evermod Schmid zu nennen; der immer noch nicht festgestellte Meister des dortigen feinen Barockstuhlwertes dürfte vielleicht Simon Feuchtmader aus Salem, der Urheber des Weingartener Chorgestühles sein. Das Schreinerhandwerk vererbte sich hier, wo seit dem 17. Jahrhundert bis zum Jahr 1830 Zünfte bestanden, im 17. und 18. Jahrhundert generationenweise in der Familie Kopf, welche manch tüchtigen Klosterschreiner lieferte. Aus Niedlingen, einer der fünf österreichischen Donaustädte, wird von früherer Zeit her ein sehr tüchtiger Maurer- und Werkmeister Hans Luz erwähnt, welcher nach dem 30jährigen Kriege das durch die Schweden im Jahr 1647 eingäscherte Kloster Schussenried Ord. Praemonstrat. größtentheils wieder aufbaute; im vorigen Jahrhundert machte sich daselbst die Bildhauerfamilie Christian bemerklich, von welcher ein Glied Joseph Christian von 1747 bis 1756 in Zwiefalten sowie im Cistercienserstifte Schönthal, ein anderes, Johann Anton, zu Wiblingen von 1772 bis 1781 thätig war. — Ein sehr geschickter vielgesuchter Baumeister war für seine Zeit der deutschordens'sche Baudirektor zu Altdorfhausen Jos. Kaspar (alias Anton) Bagnato in Ravensburg, welcher u. A. das Schloß auf der Mainau, das „Kornhaus“ zu Dorfach, ein heute noch stehendes, weithin sichtbares Wahrzeichen am Bodensee, das ebenfalls noch stehende ehemals Thurn- und Laris'sche Postgebäude am Graben zu Ravensburg sowie im Jahr 1750 das auf einer ansteigenden Terrasse imposant gelegene „neue Schloß“ zu Meersburg, in dessen zweitem Stock sich eine prachtvolle Zimmerreihe, das Getäfel von Eichenholz mit Gold und an den Wänden Gobelins mit Jagden und idyllischen Vorstellungen befinden, mit dem schönen Treppenhause erbaut hatte. Als Goldarbeiter hatte zu Anfang des vorigen Jahrhunderts Meister Christadler von Wangen i. A. einen Ruf, welcher u. A. im Jahr 1712 eine schwere silberne Monstranz nach Ottobeuren, ein hervorragendes Stück des dortigen Kirchenschatzes, gefertigt hatte. Dieses schöne Werk ist 3', 4", 6" hoch, stark in Silber getrieben; ganze Figuren zieren die Vorderseite. Zu oberst ist Gott Vater und der hl. Geist in Gestalt einer Taube; etwas tiefer der hl. Joseph und die seligste Jungfrau Maria. Unter diesen befindet sich der hl. Alexander mit einem Schilde, in welchen das heutige Gotteshaus, und der hl. Theodor, gleichfalls mit einem Schilde, in welchen die ehemalige Gebietskarte eingravirt ist. Zu beiden Seiten

des Ostensoriums sind der hl. Benedikt, seine Schwester Scholastika und die hl. 3 Könige angebracht. Um das Ostensorium herum schweben die 9 Chöre der Engel. Am Fuße ist eine Platte aus Silber eingelassen, die eine auf den damaligen Reichsprälaten Rupert II. Neß aus Wangen i. A. bezügliche Inschrift trägt.

Als vorzüglicher Uhrenmacher, welcher hauptsächlich eine große Kundschaft in den Klöstern und Schlössern Südwestdeutschlands hatte, galt im vorigen Jahrhundert Jean Linder in Ravensburg; noch heute sieht man manche seiner zierlichen, mit seinem Namen gezeichneten Standuhren. Ein Jos. Linder in Ravensburg war Thurmuhrenmacher; er fertigte u. A. im Jahr 1750 die Kirchenguhr zu Schussenried.

Literatur.

Die Kunstlehre Dante's und Giotto's Kunst. Antrittsvorlesung, gehalten in der Aula der K. Universität in Leipzig am 4. Mai 1892 von Hubert Janitschek, o. Prof. der Kunstgeschichte. Leipzig, F. A. Brockhaus 1892. 31 S. Preis 60 Pf.

Mit dieser Rede nahm Janitschek von dem Lehrstuhl Anton Springers Besitz. Dieselbe ist sehr gehaltvoll und beachtenswerth und läßt nur bedauern, daß sie nicht genügend Raum bietet, um die angebrochenen Probleme eingehend zu behandeln und so mancher lichtgebenden Erkenntniß weiter nachzugehen. Nach einer sehr berechtigten laudatio seines Vorgängers gibt der Verf. kurz sein kunstgeschichtliches Programm, hierauf die Hauptfäße der thomistischen Aesthetik, als deren Ausfluß er Dante's Kunstlehre erweist. Die letztere faßt er so zusammen: „Das Schöne der geschaffenen Dinge ist eine Ausstrahlung der Urschönheit, welche Gott ist; je heller der Gedanke Gottes in den irdischen Dingen sich spiegelt, um so schöner sind sie; da aber die Wahrheit der Dinge nach Thomas nur in ihrer Uebereinstimmung mit dem vorgedachten Gedanken Gottes liegt, so ist ihre Schönheit auch ihre Wahrheit. Die Thätigkeit des Künstlers ist ein Analogon zur schöpferischen Thätigkeit Gottes. Die kunstschöpferische Stimmung kommt von der Inspiration her, aus dieser geht die künstlerische Idee hervor. Darstellen kann der Künstler nur, was er innerlich zu erleben vermag. Lebenswahrheit ist das höchste Ziel des Künstlers. Das Kunstwerk bleibt immer hinter der künstlerischen Absicht um einen Schritt zurück.“ (S. 21.) Wolle Klarheit über Aufgabe und Ziele der Kunst haben allein Dante befähigen können, über Cimabue und Giotto ein Urtheil zu sprechen, das die Kunstgeschichte als durchaus richtig erkunden und bei-

behalten habe; Cimabue ist nicht der Anfang einer neuen Kunst, sondern das Ende der alten. Im weiteren Verlauf wird dargethan, daß Giotto's Kunstprinzipien vollkommen mit denen Dante's harmoniren, sofern auch ihm ergreifende Lebendigkeit das Höchste sei und er eben durch das Streben nach ihr zu einem neuen Stil geführt werde. Wohl angebracht ist das Monitorium an den modernen Menschen (S. 26), nicht über den technischen Errungenschaften und Wandlungen eines halben Jahrhunderts das Walten des Genies in Giotto zu übersehen, sondern ein Zeitgenosse Giotto's zu werden, um ihn würdigen zu können.

Der Schluß enthält einige in die programmatifchen Gedanken des Eingangs zurückleitende Sätze, welche mir weiterer Klärung bedürftig erscheinen, und welche ich hier kurz streife, weil sie sich theilweise auch in der Schlußbetrachtung der Geschichte der deutschen Malerei von demselben Verf. wiederfinden. S. 26 wie S. 9 wird Front gemacht gegen einen „unduldsamen Doktrinarismus, der in dem Kunstwert seine Ideen, seine moralischen und konfessionellen Forderungen erfüllt haben will, statt ehrfürchtig der Ablicht des Künstlers nachzuspüren“. „Haben wir uns erst,“ heißt es weiter, „zu jener freien, ästhetisch aber allein berechtigten Anschauung erhoben, daß der Genius, nicht das Programm uns meistern dürfe, so werden wir willig und dankbar dem Künstler folgen.“

Man sieht hieraus, daß der Verf. kein Freund der philosophischen Aesthetik ist und mit vielen Neueren allgemein gültige Kunstprinzipien für die ausübende Kunst und die Kunstgeschichte nicht bloß als entbehrlich, sondern als schädlich ansieht. In der Konsequenz obiger Sätze liegt eine Aesthetik, welche lediglich zeigt, wie gemalt wurde und wird, nicht aber, wie gemalt werden soll. „Das Kunstwert,“ heißt es S. 8, „ist nie etwas anderes als ein durch die künstlerische Anschauung revidirtes Stück Natur.“ Man könnte die Definition gelten lassen, wenn nur näher und richtig erklärt würde, was die „künstlerische Anschauung“ ist. Und stellt sich hier nicht sofort die Nothwendigkeit einer Kritik ein, welche der Verf. ferngehalten wissen will? Gibt es hier keinen Unterschied von wahrer und falscher Anschauung? Ist die Anschauung bloß Sache des Auges, oder nicht des ganzen Menschen? Schließt sie nicht auch die Absicht, die Intention, die Zweckbeziehung ein? Muß jede Anschauung und jede Absicht „ehrfürchtig“ hingenommen werden? Muß man dem Künstler, oder wenigstens dem Genie immer „willig und dankbar folgen“? Hat das Genie noch nie geirrt und soll es uns in allem „meistern“ dürfen? Gibt es wirklich keine unwandelbaren Prinzipien der Kunst, denen auch das Genie sich fügen muß? Ist Giotto's Kunst bezweifelhaft groß, weil er mit genialer Kraft Schranken durchbrach, oder nicht vielmehr deswegen, weil er am rechten Punkt durchbrach, geleitet von richtigen Prinzipien? Ist nicht gerade Giotto's und Dante's Beispiel ein Beweis dafür, daß ein festes Programm die Freiheit der Kunst nicht unterbindet, sondern

ordnet und leitet? Das sind Fragen von großer Tragweite; es wäre wünschenswerth, daß man sie einmal in gründliche Untersuchung nähme. Das Resultat wäre wohl die Ueberzeugung, daß die Aesthetik keine abgethane Größe ist, sondern eine unentbehrliche Grundlage der Kunstübung und Kunstforschung.

Wandkalender für 1893. Donauwörth, Auer. Preis 50 Pfennig.

Wir nehmen keinen Anstand, diesen Wandkalender unsern Lesern zu empfehlen, weil er wirklich das Nützliche mit dem Schönen, das Zeitliche mit dem Religiösen glücklich verbindet. Auf starkem Karton ist ein Einschieberahmen befestigt, in welchem sich sechs sehr groß und deutlich bedruckte Kalendertafeln — je ein Monat auf der Vorder- und Rückseite — befinden; neben jedem Tag genügender Raum für Notizen; dazu noch auf jeder Tafel ein Verzeichniß guter Literatur, das zwar zunächst den Zwecken des eigenen Verlags des Cassianeums dient, aber ohne Zweifel auch dem Interesse der christlichen Familien. Dieses bewegliche Kalendarium kann für spätere Jahre separat erworben werden um 15 Pf. und läßt sich dann dem Karton mühelos einfügen. Der letztere ist derart schmuckvoll behandelt, daß er als Zimmerzierde bezeichnet werden kann; unter dem Kalendarium ein hübsches Querbild: St. Cassian unterweist die Jugend, dann eine schöne Ansicht der Stadt Donauwörth und des Cassianeums; darüber in den Wolken der Heiland, der auf die Bitte der hl. Jungfrau und des hl. Joseph die Anstalt segnet; die Gruppierung und Einrahmung dieses Bildwerks ist fein und geschmackvoll, der ganze Farbendruck ansprechend und wohlgelungen.

Annoncen.

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. Hiersmann

Buchhandlung in Leipzig.

Angebote von Bibliotheken
und werthvollen Werken
stets erwünscht.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

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

Dr. II.

1892.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für \mathcal{A} 2.05 durch die württembergischen (\mathcal{A} 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), \mathcal{A} 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frchs. 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, Urbanstraße 94, zum Preise von \mathcal{A} 2.05 halbjährlich.

Rede über die christliche Kunst, gehalten von P. Odilo Wolff, Prior des Klosters Emaus in Prag, auf der Katholikenversammlung zu Mainz 1892.

„Die Kunst ist Jebermanns Sache.“ Dieses zur Bedeutung eines Axioms erhobene Wort A. Reichenspergers berechtigt uns alle, in Sachen der Kunst mitzureden und uns ein Urtheil zu bilden, da sie uns alle angeht.

Ueber die große moralische Bedeutung der Pflege der Kunst und die Pflicht, die uns allen diesbezüglich obliegt, ein Wort zu sagen, halte ich für überflüssig, da in der That, was das Interesse anlangt, „die Kunst Jebermanns Sache“ geworden ist.

Ich möchte mir erlauben, das Gebiet der Kunst selbst zu betreten und einige Gedanken vorzulegen über Ziel und Wege der heutigen christlichen Kunstbestrebungen, die leider so weit auseinandergehen. Vielleicht gelingt es mir, auf ein Ziel hinzuweisen, in welchem sich alle einig; vielleicht gelingt es mir, Wege zu zeigen, auf denen wir der heute so verderblichen, ins Vage gehenden Strömung mächtig entgegenzutreten können, jener Strömung, die sich geltend macht in der Ansicht, die künstlerische Gestaltung sei lediglich Gefühlssache.

Lassen Sie mich vorerst auf eine Thatsache hinweisen, die schon hundertfach erwähnt, allbekannt ist. In unserm Jahrhundert erwachte wieder mächtiger der historische Sinn, und wie er auf allen Gebieten zum Durchbruch, leider oft auch zum Schaden tieferer Erkenntniß, zur Alleinherrschaft, zur Despotie kam, so erweckte er auch auf dem Gebiete der Kunst die historische Betrachtungsweise, schuf sich hier eine eigene, neue Wissenschaft, die Kunstgeschichte, und vermittelte uns die Kenntniß alles dessen, was 4000 Jahre auf dem

Gebiete der Kunst erstrebt und geleistet haben.

Was immer von den ersten Anfängen der Kunst an bis zu uns herab an Kunstwerken geschaffen wurde, ward aus Licht gezogen, durchforscht und, dank der Gunst der Zeitverhältnisse, man kann wohl sagen, zum Gemeingut aller Kunstliebenden, Kunstverständigen, Kunstbegeisterten.

Erst unser Jahrhundert hat die ganze Erbschaft der klassischen vorchristlichen Zeit angetreten und damit eine Kunstwelt erschlossen, die bis zu uns der christlichen Kunst unbekannt war, oder, soweit sie ihr bekannt war — es war dies ihr minderwerthiger Theil — sich mit falschem Geiste vermählte (Humanismus), oder falsch aufgefaßt, mißverstanden wurde.

Auch die Kunstwelt des Mittelalters mußte erst in unserm Jahrhundert gewissermaßen neu entdeckt werden, aus dem Schutte von Vorurtheilen ausgegraben werden. Auch die Vorläufer der klassischen vorchristlichen Kunst, auch die außereuropäische Kunst der Gegenwart wurde nach ihrem Werdeprouce durchforscht, in ihren Schöpfungen bekannt.

So stehen wir gewissermaßen, um das Verhältniß mit einem Bilde zu beleuchten, im Mittelpunkte eines Kreises, und rings um uns stehen, wie in einem riesig großen, übersichtlich geordneten Museum, die Kunstwerke aller Zeiten und Völker, in denen jede Zeit, jedes Volk sein bestes Denken und Fühlen auch in religiöser Beziehung niedergelegt hat.

Alles drängt zu der Frage: Was nun? Alles zwingt uns dazu, ein Facit aus dieser langen Kunstentwicklung zu ziehen.

Hätte freilich eine Zeitperiode bereits das vollkommene, das reine Ideal erreicht, dann wäre die Antwort auf obige Frage eine leichte; dann wäre es freilich das

einzig Richtige, unmittelbar und aufs engste an diese anzuknüpfen, entweder genau zu kopiren, oder mit demselben Geiste, denselben Formen weiter zu arbeiten, also streng archäologisch die Kunst zu betreiben.

Und in der That gab es eine Zeit, in der man in der mehr oder minder slavischen Nachahmung dieser oder jener vergangenen Kunstperiode das einzige Heil für die Kunst erwartete; es war dies die Zeit vom Zusammenbruch des Rococco und Poppstiles ab bis — nun wenn man will — bis heute, wenn dies „heute“ auch nicht die ganze heutige Kunstwelt einschließt. Da suchte man an allen vergangenen Kunstperioden von den Egyptern und Griechen herab bis zum Rococco anzuknüpfen, sie nacheinander wieder zu beleben, unverändert, oder um daraus und daran den schmerzhaft gesuchten Stil der Zukunft zu finden. Nicht mit Unrecht und nicht ohne Wiß hat ein geistreicher Schriftsteller mit Rücksicht auf dieses Herumtasten und Herumsuchen in dieser Periode gesagt, wir ständen jetzt am Register des Buches, wo der ganze Inhalt desselben uns nochmals in Kürze vorgeführt wird. Und daran anknüpfend bemerkt Ph. Veith: „Wahr ist's, in der Kunstwelt sind jetzt Römer und Griechen, Byzantiner, Gothiker, Romantiker, Rococco, Popp und Chinesen, alle Epochen, alle Kunstentwicklungen in buntem Gedränge gleichmäßig präsentirt. Wir haben neben der Wahl auch die Qual; und die allgemeine Gleichgültigkeit, über die man so oft klagen hört, wird bei diesem Mastengebränge nur zu begreiflich.“

Als man so die ganze Kunstgeschichte gewissermaßen im Register repetirt hatte, ohne daß sich die allgemeine und ungetheilte Meinung auf eine Periode geeint hätte, da stand man von neuem vor der Frage: Was nun?

Die Erfahrung sagt uns, daß sowohl die ausübenden Vertreter der Kunst, als auch, was besonders wichtig ist, die berufenen Schriftsteller der christlichen Kunst, seien es Aesthetiker, Kritiker, Geschichtsforscher, in ihren Ansichten hierüber weit auseinander gehen, die verschiedensten Perioden der christlichen Kunst, wie nicht minder die der vorchristlichen klassischen Kunst in sehr ungleicher Weise beurtheilen — ein offenkundiger Beweis, daß die Sache

noch nicht spruchreif ist. Solange aber die Meister noch bei so weit von einander liegenden Gesichtspunkten verharren, und noch nicht das allgemein giltige, eine Einheit ermöglichende, mit dem Guten aller Zeiten übereinstimmende Grundprinzip gefunden ist, so lange ist es noch nöthig, jedem ehrlichen Forschen und Streben Raum zu geben.

Wenn wir also auch selbst nicht zugehen wollen, daß eine der bisher vorübergegangenen christlichen Kunstperioden das Ideal voll und ganz erreicht habe, so müssen wir doch sagen, daß alle in Wahrheit nach Kräften gestrebt haben, das Beste zu erreichen, gemäß den Umständen der Zeit, mit denen sie zu rechnen hatten, die mitunter nach der einen oder andern Seite hin ungünstig, drückend, verschiebend, vom reinen christlichen Ideal abweichend wirkten. Denn offenbar hatte jede Periode ihre Aufgabe gehabt und hatte sie zunächst für sich selber zu sorgen; keiner derselben standen die Bedingungen zu Gebote, unter welchen eine vollkommene, eine universal giltige Kunst sich hätte ausbilden können.

Dennoch müssen wir gewiß jeder einzelnen Periode einen größeren oder geringeren Antheil an der Zukunft der christlichen Kunst zuerkennen und zwar, um dies gleich hier zu sagen, hauptsächlich in formaler Beziehung. Und in dieser Beziehung nehme ich die alten, vorchristlichen, klassischen Stile nicht nur nicht aus von dem Einfluß, sondern weise ihnen einen großen und sehr großen Antheil zu. Sie haben vielfach den Vorzug reinen, klaren Ebenmaßes, der statuarischen Ruhe, der großartigen Anordnung, der wichtigen Kraft. Warum sollen wir jene äußerst feine Berechnung der ästhetischen Wirkung jedes einzelnen Baugliedes in der griechischen Architektur nicht verwenden dürfen für die christliche Kunst? Und wäre etwa in der Plastik und Malerei jene der griechischen Kunst eigene Würde und Anmuth, jene „Erhabenheit und stille Größe“, wie sie Winkelmann nennt, aus unserer christlichen Kunst zu verbannen? Hat ja doch die Kirche der Väter es nicht für unkatolisch und unchristlich gehalten, zum Ausbau des die ganze Kirche überröhlenden Domes der katholischen Lehre die Egyptianer und Griechen ihrer formalen Bildung nach auszubeuten.

Es kann aber gerade auf die formale Seite der Kunst, besonders was Malerei und Plastik angeht, nicht leicht ein zu großes Gewicht gelegt werden. Ist es ja doch Aufgabe der christlichen Kunst, „die übernatürlichen Wahrheiten in ein zwar natürliches, aber dennoch ihnen angemessenes, also schönes Kleid zu kleiden“ (A. Weiff). Oder um mit dem Altmeister Overbeck zu sprechen, „der Wahrheit im Gewande der Schönheit Herzen zu gewinnen“. Ferne sei von uns, daß wir der heiligen Kirche das schwachvolle Zeugniß ausstellen, daß ihre Wahrheiten, ihre Ideale dem Gewande der reinen Schönheit widerstreben. Ferne sei auch von uns die Engherzigkeit jener, die da meinen, die Gemüthsstiefe, die Innigkeit früherer Meister könne nur erreicht werden, wenn man auch ihre mangelhafte Form, ihre rührende Naivität, ihre Unbeholfenheit nachahme. Die herrliche Erbschaft des Mittelalters ist uns nicht dazu gegeben, daß wir uns in formaler Beziehung bei feiner Formensprache begnügen.

Wenn wir nun sagen, daß keine Zeit das Ideal erreicht hat, so ist das kein Vorwurf für die vergangene Zeit; diese that, was sie konnte. Nichts fällt vom Himmel, alles muß sich organisch entfalten; und sowohl dieses wie alles Gedeihen gibt Gott, so wie es die Zeit bedarf.

Unserer Zeit aber scheinen, wie wohl keiner andern Zeit, die Mittel gegeben zu sein, das Ideal der Kunst und damit auch der christlichen Kunst zu erreichen. Was wir aus den alten, vergangenen Perioden lernen müssen, ist: nicht sowohl die Formen der alten Kunst als solche, und weil sie in dieser oder jener Periode so waren, repristiniren, nicht sowohl mit dem Material der Alten weiter bauen, als vielmehr mit den Prinzipien der Alten, mit Hilfe der Grundprinzipien der Schönheit überhaupt, neu schaffen.

Diese Grundprinzipien der Kunst sind ewige Urgesetze, „immaterielle Wahrheiten, abstammend und abhängig von jener ewigen Wahrheit, in der sie bestehen, von Gott“ (A. Reichensperger). Zu Ihm, dem Grund alles Schönen, müssen wir zurückkehren, der die Schönheit ursprünglich und quellenhaft in Sich trägt. Und zur Natur, zur Schöpfung Gottes, müssen wir,

als der Lehrerin, zurückkehren, in welche die göttliche Vernunft, als sie dieselbe in vollendeter Schönheit ins Dasein rief, ihre Urgedanken gleichsam im Schattenrisse eingehaucht hat, so daß sie nach Plato ein Abbild Gottes geworden ist.

Diese Urgedanken Gottes in der Schöpfung nachzubenten, ist Sache des Aesthetikers, sie nachzubilden, Sache des Künstlers. Er hat diese Gesetze nicht zu erfinden, sondern nur zu finden. Bilden sie seine Norm, dann geschieht, was St. Augustin sagt: „Jene höchste Kunst des allmächtigen Gottes, die auch Seine Weisheit genannt wird, wirkt in den Künstlern und durch sie, daß sie Schönes und Angemessenes schaffen.“ (De div. quaest. 83. qu. 78.)

Und welches sind diese Urgesetze, diese Urgedanken Gottes in der Schöpfung? Sie sind ausgesprochen in den wenigen Worten des Buches der Weisheit: „Gott schuf die Weisheit im hl. Geiste, sah sie, zählte sie und maß sie, und goß sie sodann aus über alle Seine Werke“¹⁾, d. h. mit andern Worten: die Schöpfung trägt die drei Momente der Schönheit an sich, die Aristoteles und St. Thomas fordern: die Klarheit, die Ordnung, das Maß.

Das Maß vor allem, das Gesetz des Maßes, der Proportion, wodurch die Einheit in der Mannigfaltigkeit hergestellt wird, indem viele an sich ungleiche Theile in einer höheren Einheit, welche die Mannigfaltigkeit und Ungleichheit nicht aufhebt, sondern sie vielmehr aus sich erzeugt, zusammengefaßt werden, — das Maß, sage ich, ist es, auf dem vor allem die objektive Schönheit beruht. Wenn das Werk in allen seinen Theilen einem einzigen generirenden Prinzip als Maßgesetz gehorcht, stimmt es in sich wie eine musikalische Harmonie, die dann stimmt und schön ist, wenn alle Tonintervalle zu einander in Verhältnissen stehen, welche aus dem Gesetze der Tonleiter ihre Einheit empfangen.

Das Maß hat, wie wir sagten, als Ausdruck der göttlichen Vernunft sein Urbild in Gott, und es tragen darum mathematische Verhältnisse, zu denen ja das Maß gehört, wie ein neuerer gefeierter Theologe (Seeben) sagt, einen Schatten der Schönheit Gottes in sich.

¹⁾ Strach 1, 9.

In dem Maße also, in dem immateriellen geistigen Gesetze, das der Schöpfung zu Grunde liegt, nicht sowohl in der Materie als solcher, hat sich die „Fußspur Gottes“ abgeprägt. Wenn wir das von der ganzen Schöpfung sagen, daß sie die Fußspur Gottes zeige, dann dürfen wir von der Krone der Schöpfung, vom Menschen, behaupten, daß er, und zwar seinem Leibe nach, nicht bloß die Fußspur Gottes, sondern die Ebenbildlichkeit Gottes an sich trage. Denn Gott schuf ihn, und gewiß auch dem Leibe nach, „nach Seinem Ebenbilde“, „ad imaginem suam“. Und diese Ebenbildlichkeit, auch sie beruht nicht sowohl in der Materie des Menschenleibes als solcher, als vielmehr in dem Immateriellen der Materie, in dem geistigen Gesetze, das in seiner Gestalt herrscht, mit andern Worten: in dem Maße. Wir dürfen kühn sagen, daß er seinem Körper nach „göttliches Maß“ an sich trage, göttliches Maß in endlicher Begrenzung. Und dieses Maß oder dieses Gesetz des Maßes, wornach sein Körper in seiner Schönheit gebildet ist, muß in einer Urform wurzeln — und zwar, da das Maß zur Geometrie gehört, in einer geometrischen Urform, — welche der symbolische Ausdruck des göttlichen Gedankens, Gottes Selbst ist; ja wir müssen hinzufügen: des dreieinigen Gottes. Denn in diesem Geheimnisse offenbart sich erst die ganze Unendlichkeit der Vollkommenheit Gottes, und können erst die Momente, die zum Begriff des Schönen gehören, als die Einheit in der Mannigfaltigkeit und die volle, klare Entwicklung der innern Vollkommenheiten nachgewiesen werden.

Was ich hier vom Menschen gesagt, gilt vor allem von dem Urbilde der Menschen, dem Gottmenschen Christus Jesus, der da ist speciosus prae filiis hominum. Sein heiligster Leib muß in höchstmöglicher Weise das Ebenbild Gottes an sich tragen, und damit auch jenes „göttliche Maß“, da er geschaffen wurde, um von dem göttlichen Worte angenommen und durch Seine heiligste Seele mit dem göttlichen Wort zu einer Person vereinigt zu werden.

Wenn das also von der ganzen Schöpfung gilt, dann ist es gewiß, daß auch wir, wenn wir Meisterwerke der Kunst schaffen

wollen, das alte große Prinzip des Maßes wieder zu Grunde legen müssen, das die ganze alte Kunst bis zum Ausgange des Mittelalters beherrschte, wo es mit der gesammten Tradition unterging und vergessen wurde. Daher allein kommt es, daß es uns nicht mehr gelingen will, trotz der genauesten Detailkenntnisse der alten Bauten, beispielsweise ein neues, wahrhaft griechisches Werk zu schaffen. Wir können es höchstens kopieren, während der christliche Baumeister der ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung in den herrlichen Basiliken neue Werke schuf, sogar aus dem Material der alten griechischen und römischen Bauten, neue Werke ihrem ganzen Geiste nach und angepaßt den Bedürfnissen, die ganz andere waren, als diejenigen, denen früher die Tempel und Hallen gedient hatten, von denen er die Säulen und Architrave genommen hatte.

Das Gesetz des Maßes war die Formel, welcher der unendliche Reichtum der Bildungen aller alten Stile gehorchte. Es ist, wie A. Reichensperger sagt, „jenes Etwas, das uns wie der Athem eines höhern Lebens aus allen alten Werken anweht“.

Ein Werk, darnach geschaffen, ist stilvoll, ob es nun in der griechischen, altchristlichen, romanischen oder gotischen Bauweise ausgeführt ist. Und wenn es gotische oder romanische Formen hat, und es hat dieses Gesetz nicht, so hat es keinen Stil.

Haben wir dagegen das Grundprinzip des Maßes und damit das Hauptelement der Schönheit wieder, das unabhängig ist von den Zeiten und Stilen, haben wir dieses wichtige Gestaltungsprinzip der alten Meisterwerke wieder, dann wird vielleicht noch einmal die Zeit wahrhaft schöpferischen Wirkens, eine Zeit großer Meisterwerke anbrechen.

Man hat gesagt, das Gesetz sei ein Hemmschuh für das Genie. Ich antworte darauf mit dem Aesthetiker Th. Vischer: „Es ist vielmehr die geheimnisvolle Bewahrerin der Schönheit.“ Am Gesetze erstarkt die Freiheit. Es ist nicht Schranke, höchstens Moderator der Freiheit. Was aber besonders wichtig ist: Das Gesetz allein gibt dem Gefühle des Künstlers, von dem Plato sagt, es könne keineswegs

die Grundlage der Kunst bilden, denn es sage dem einen dies, dem andern das, einen unverrückbaren, gesetzmäßigen Untergrund und es prägt seinen Werken mit einer gewissen Nothwendigkeit den Rhythmus und die Harmonie der Schönheit ein.

Wenn wir also nach dem obigen Wort des hl. Augustinus nur dann etwas Schönes schaffen können, wenn die höchste Kunst des allmächtigen Gottes in den Künstlern wirkt, dann müssen wir wieder als Lehrlinge in die Schule Gottes, in die Schule der Schöpfung, der Natur zurückkehren.

Die christliche, die kirchliche Kunst sollte darin vorangehen, Führerin sein. Der Kirche vor allem ist die schrankenlose, zum geistlosen Materialismus und Naturalismus führende Kunst widerstrebend. Sie kennt auch in der Liturgie keinen Subjektivismus, gibt dem Priester und Bischof bei den Funktionen die gemessensten Regeln und fest formulirte Gebete und Gesänge. Sie mag ihn auch nicht in der Frömmigkeit. In der Kunst führt er zum Realismus oder einem falschen Idealismus, welcher letzterer nicht weniger dem kirchlichen Geiste fremd ist, während ersterer in der Renaissance dem christlichen Ideal so schwere, ja tödtliche Wunden geschlagen hat, die noch heute nicht geheilt sind.

Overbeck sagte von der Kunst seiner Zeit: „Dem heutigen Künstler sind das Modell und die Gliederpuppe sein Alles. Sie füllen den Kreis seiner Bedürfnisse aus.“ Die Kunst der Zukunft soll nicht mehr das Modell zur höchsten Norm haben; sie strebt auch nicht die Naturwahrheit der Photographie an. Sie hat viel höhere Normen, viel höhere Naturwahrheit, die Naturwahrheit, die der Natur, der Schöpfung zu Grunde liegt. Ja, in dem Worte „Naturwahrheit“ liegt der Schlüssel zur Lösung des Problems. Die Wahrheit ist das Bleibende in der Flucht der Erscheinungen. Nicht dieser oder jener Mensch repräsentirt die Wahrheit in der materiellen Körperwelt. Wenn ich ihn Zug für Zug nachbilde, habe ich höchstens die Wirklichkeit, nicht die Wahrheit. Nicht jede Erscheinung in der Natur, in der in Wesen liegenden Natur, ist Naturwahrheit. Naturwahrheit ist das, was den Untergrund und das Wesen aller Erscheinungen bildet, das Gesetz, die Regel,

die Norm, die göttliche Idee, also vor allem das Maßgesetz, nach dem Gott geschaffen hat, da „Er die Weisheit schuf, sie maß und sie dann ausgoß über alle Seine Werke“.

Warum doch hat die Kunst den Boden der Schönheitsproportionen verlassen, denen es gegeben ist, so bestimmt, so fesselnd auf unsere Seelen zu wirken? Sie müßten im Dienste des Wahren und Heiligen Wunder thun!

A. Reichensperger sagt einmal: „Die einfachen geometrischen Verhältnisse der Maße führen zum Urquell aller Schönheit, zu Gott zurück.“ Ja, und ebenso führt eine stilvolle Kunst, eine Kunst, die nach den ewigen Urgesetzen der Schönheit, wie sie Gott in die Schöpfung gelegt hat, sich bewegt, — diese führt uns zum Heiligtum zurück.

Im Heiligtum ist jede Kunst geboren, auch die der alten Griechen und Egypter, und auch unsere christliche Kunst. An den Stufen der Altäre ist sie herangewachsen, im Sonnenlichte der Liturgie, von der sie ihren Inhalt, ihre Form genommen, die ihr die Weihe gegeben. Und derjenige, der sie loslöst von dem Grund und Boden, auf dem sie gewachsen, derjenige, der ihr das Licht und die Lebenslust, das Gesetz und die Ordnung des Heiligtums nimmt, um ihr statt dessen das Licht und die freie Scenerie des Theaters zu geben, der übt einen Frevel der Gotteschändung.

Der Künstler, der zuerst Christo die übernatürliche Hoheit der Gottheit genommen, der Ihn des Glanzes der Krone der göttlichen Majestät entkleidet hat, die im Antlitz des Gottmenschen also aufleuchtete, daß, wie der Evangelist sagt, die Stadt in Bewegung gerieth, als Er eintrat und sprach: Wer ist der? — ich sage, der das gethan, ist nicht weniger zu verurtheilen, als ein Kezer Nestorius und seine Nachfolger, die Christo durch Wort und Schrift die Gottheit absprachen.

Und wer den Ernst und die königliche Würde der heiligsten Jungfrau in bloßer Mutterzärtlichkeit untergehen läßt und noch Schlimmeres thut, der das Modell zu Ihr vom Markte nimmt, der versündigt sich an der Person der Gottesmutter.

Ist uns auch unser Gott erschienen in „Menschenfreundlichkeit“ (apparuit huma-

nitatis et benignitas Salvatoris nostri) und ist Er uns nicht mehr ein „Wolkensammler Zeus“ oder ein Jupiter tonans, und wird uns statt des Mebusenhauptes, des erschreckenden, das liebliche Antlitz der Jungfrau gezeigt — es liegt nun einmal doch in der tiefsten Menschennatur, daß uns das Heilige nicht allzu nahe gebracht und nicht allzu vertraut werden darf — sonst wird es profanirt.

Ich rede hier nicht von einer Kunst à la Wereschagin. Ich würde der gesammten christlichen Künstlerschaft Schmach anthun, wenn ich nur daran denken würde. Aber das elende Streben nach der falschen Naturwahrheit des Modells und der Photographie zeigt sich uns gar oft in katholischen Heiligenbildern und salonfähigen Illustrationen — auch in katholischen Zeitschriften — so daß ich mir oft sage: Es gibt Wege, die nicht weit ab von Wereschagin führen. Es gibt auch sogenannte katholische Kunstwerke für den Salon, die eher in einen Spiritistenzirkel gehörten.

Die Kirche hat allezeit, in all ihren Institutionen, keinen anderen Zweck als die Ehre Gottes und das Heil der Seelen. Sie kann sich auch in der Kunst nicht widersprechen. Auch die Kunst soll nach ihrer Ansicht nicht eine subjektive Gefühlsfrömmigkeit pflegen, sondern das große Dogma predigen, das die Kirche zu verkündigen gesandt ist, und dessen Formulierung sie wahrlich nicht einem Jeden überläßt.

Ihre Kunstsprache darf darum nicht anders klingen als die Sprache ihrer Liturgie. Die Kunst darf nur ein Lichtreflex jener sein, eine Uebersetzung der Töne in Lichtwellen. Die Kunstwerke müssen eine Widerstrahlung jenes Geistes sein, der in der kirchlichen Liturgie und ihrem Glanz, in der Gesetzmäßigkeit und Ordnung ihrer Zeremonien herrscht.

Und damit sie das werde, muß die Kunst zu den Prinzipien der Alten zurückkehren, muß sie das große Gesetz, den Urgebanten Gottes, den Er mit Flammenschrift als ein Mene, Thekel, Phares, ein „gezählt, gewogen, gemessen“, in die Schöpfung geschrieen hat, und nach der Er alles geschaffen hat in „Zahl, Maß und Gewicht“, wieder studiren.

Mit einem Worte: Die Kunst muß sich

in allem unterwerfen dem ewigen Gesetze des „höchsten Künstlers“, dem Gesetze der Zahl, d. i. der ewigen Wahrheit, dem Gesetze des Maßes, d. i. der ewigen Schönheit, und dem Gesetze des Gewichtes, d. i. der ewigen Heiligkeit oder der Moral.

Entwürfe für Missions- und Wegkreuze.

Noch immer hat sich in katholischen Gegenden der schöne alte Brauch erhalten — möge er nie aussterben, — in der Umgebung und im Weichbild der christlichen Städte und Dörfer, an Straßen und Flurwegen Kreuze anzubringen — Wegzeiger zum Himmel an den Erdenwegen des Christen, Sieges- und Friedenszeichen des Christenthums in der unchristlichen Welt, theilweise auch ins liturgische Leben der Kirche einbezogen als Zielpunkte der Flurgänge und der Fronleichnamsprozession. Ferner werden auch regelmäßig als Denkzeichen an abgehaltene Missionen Missionskreuze errichtet und eingeweiht. Es liegt viel daran, daß diese in aller Oeffentlichkeit aufgestellten Zeichen unseres heiligen Glaubens auch würdig und der christlichen Kunst entsprechend gestaltet seien. Leider ist das vielfach nicht der Fall. Meist unwürdig und armselig sind häufig die angehefteten Bildnisse des Gekreuzigten. Es ist eine große Schwierigkeit, für unser Klima wetterbeständige Kreuzförmige herzustellen; alle aus Holz oder Stein gefertigten verwittern viel zu rasch, auch wenn sie durch ein Schuttdach einigermaßen geborgen werden. Man half sich vielfach in der Weise, daß man aus starkem Blech eine Körper-Silhouette auschnitt und diese mit dem Bild des Heilandes bemalte — ein dürftiger Nothbehelf, selbst wenn die Malerei gut ausgeführt wird. Noch mehr ist heut zu Tage das Gußeisen zu Ehren gekommen für Kreuze und Kreuzförmige. Aber die üblichen vergoldeten gußeisernen Kreuzförmige sind doch meist nichts als eine recht rohe und plumpe Masse ohne alle Beseelung, Schönheit und erbauende Wirkung. Es gibt eigentlich nur Ein ganz empfehlenswerthes Material, welches dauerhaft und dabei der Nacharbeit und Nachziselung, daher der

künstlerischen Durchbildung fähig ist: Zink oder Bronze. Darauf sehe man es ab; sind die Kosten für einen Zink- oder Bronze-guß nicht zu erschwingen, so ist es weit besser, sich mit dem bloßen Kreuz zu begnügen und auf das Bild zu verzichten.

Aber auch die einfachen, leeren Kreuze beleidigen oft das Auge. Hier solche, die lebiglich in den Boden gesteckt oder ungenügend befestigt wurden und die daher bald windschief werden und oft Jahre lang so stehen bleiben, nicht mehr Monumente, sondern Ruinen des Christenthums, die den Glauben der Gemeinde, welcher sie angehören, mehr in Zweifel setzen als bekräftigen. Dort andere, bei welchen sich die Dorfschreiner, denen ihre Fertigung meist überlassen wird, sich in den Massen vergriffen haben, bei welchen die Querbalken zu hoch oder zu nieder, zu breit oder zu kurz angebracht sind, so daß Mißverhältnisse entstehen, welche dem Auge wehe thun. Dann wieder andere, welche die Schreinerphantasie mit allerlei ausgefügten Ornamenten bedacht hat, die meist ebenso geschmacklos wie zerbrechlich sind und bald nur mehr als Felsen am Kreuz paradien.

Die Beilage bietet in der Mitte einen Entwurf für ein hölzernes Missions- oder Feldkreuz. Hier ist ein tüchtiger und hoher Steinsockel vorgesehen, in welchen der Hauptbalken eingelassen wird, so daß er gegen Anfaulung von unten geschützt ist. Die Ornamente des Hauptstammes wie der Balkenenden und der Vierung sind aus dem Stück geschnitten, auch die Einsätze an den vier Kreuzungspunkten kräftig und massiv. Das Material sei womöglich Eichenholz; Tannenholz würde einen Hartholz-anstrich erhalten ohne weitere Polychromirung; höchstens könnten die Fugen mit einigen farbigen Linien bedacht werden. Wollte man dem Kreuz noch mehr Schmuck geben, so wäre die Verbindung des Schmiedeeisens mit dem Holz zu empfehlen; eben die vier an der Kreuzung eingesetzten Flügel sowie die Nägelköpfe in den Dreipaßenden könnten aus Schmiedeeisen gefertigt und aufgeschraubt werden. Von den beiden andern Entwürfen für Weg- und Flurkreuze ist der eine auf quadratischer, der andere auf achteckiger Grundlage aufgebaut, die steinernen Sockel mit Säulchen

bekorirt; die Kreuze sind in Schmiedeeisen gedacht, die Kreuzfigurbilder in Zink- oder Bronze-guß. Die Entwürfe stammen von Herrn Architekt Gabes in Stuttgart.

Literatur.

La porte de Sainte-Sabine à Rome. Etude archéologique par Le P. J. J. Berthier actuellement recteur de l'Université de Fribourg (Suisse). Fribourg (Suisse) Librairie de l'Université 1892. XII et 90 p.

Die Kirche der hl. Sabina wurde im Anfang des fünften Jahrhunderts auf dem Aventin an Stelle und theilweise mit den Trümmern der Tempel der Diana und Juno erbaut. Ihre ursprüngliche Anlage hat sich noch erhalten. Besonders berühmt aber ist ihr Thor aus Cyprisenholz mit reichem Reliefschmuck. Es ist ziemlich sicher, daß dasselbe aus der Bauzeit der Kirche stammt und ein griechisches Werk ist. Von den ursprünglich 28 Reliefs sind zehn verschwunden, wahrscheinlich bei den Umgestaltungen, welche die Kirche 1585 durch Sixtus V. erfuhr. Das sind die Ergebnisse des einleitenden Theils obiger Schrift; der Haupttheil befaßt sich mit Beschreibung, Deutung und Würdigung der 18 Reliefs, welche je phototypisch abgebildet sind. Hochwichtig ist das Kreuzigungsbild, das älteste Relief-Kreuzfig, welches existirt. Unrichtig ist, was Seite 26 zu lesen, daß das Suppedaneum am Kreuz durch die römischen Gesetze gefordert sei und daß die Künstler, welche es anbringen, der Wahrheit näher stehen; der römische Brauch kennt kein Suppedaneum, sondern nur einen Sitzpflock in der Mitte des Kreuzes. Es folgt die Heilung des Blinden (Joh. Kap. 9, nicht Kap. 8, wie es Seite 29 heißt), mit der wunderbaren Vermehrung der Brode und Fische und mit der Verwandlung des Wassers auf Einer Bildtafel verbunden, dann die Erscheinung des Auferstandenen vor drei Jüngern bezw. die Uebertragung der Lösegewalt an sie, sodann drei zusammengruppirte alttestamentliche Scenen: Moses hütet die Schafe, der brennende Dornbusch, Moses und Aron erhalten von Gott ihre Sendung. Das fünfte Basrelief stellt dar die Verurteilung Jesu durch Pontius Pilatus und die Händewaschung, und gesellt sich zu den wenigen Darstellungen dieser Scene auf Sarkophagen und einer Mosaik von Apollinare Nuovo in Ravenna. Hierauf folgt die Erscheinung des Engels vor den Frauen am Grabe, eine der ältesten ausdrücklichen Darstellungen der Auferstehung. Sehr interessant sind wieder die mosaïschen Bilder der siebenten Tafel: Moses nimmt auf Weisung Gottes von dem Holze eines Baumes und versüßt damit die bitteren Wasser, die Israeliten speisen die Wachteln, die ihnen von Gott besorgte Fleischnahrung, die Israeliten speisen das Manna, Moses schlägt Wasser aus dem Felsen. Achtes Relief: der Auferstandene erscheint zwei heiligen

Frauen; neuntes: der Engel erscheint Zacharias, Zacharias tritt durch den Vorhang heraus und sucht sich durch Zeichen verständlich zu machen, Priester und Volk empfangen ihn staunend; zehntes Bild: die hl. drei Könige bringen dem Kind ihre Gaben. Die Deutung des vielleicht etwas jüngeren elften Reliefs macht Schwierigkeiten; man bezog es auf die Auferstehung, Himmelfahrt und Todesangst am Delberg; der Verfasser neigt nach Gethsemane; könnte diese Erklärung, was freilich nicht der Fall ist, sich als die einzig richtige und mögliche erweisen, so wäre dieses Bild wohl die älteste Darstellung der Todesangst. Zwölftes Relief: die Verleugnung Petri, näherhin die Voraussage derselben durch den Heiland; daneben auf einer Säule der Hahn; was S. 65 Anm. 2 gesagt wird, der Hahn schrei müsse in jener Nacht von außen gehört worden sein, da in der Stadt nach dem Talmud Hühner nicht haben gehalten werden dürfen, ist hinfällig; selbst wenn die Talmudangabe zuverlässiger wäre, als sie thatsächlich ist, hätte das Verbot jedenfalls die in Jerusalem lebenden Nichtjuden nicht verpflichtet. Dreizehntes Relief: Moses verwandelt vor Pharao zwei Stäbe in Schlangen; Pharao geht mit seinem Heere im rothen Meere unter, die Israeliten ziehen gerettet unter Führung der Feuersäule und eines Engels in die Wüste. Das vierzehnte Relief stellt wahrscheinlich die Verklärung dar und ist eine der ältesten Darstellungen derselben, das fünfzehnte Christus in der Glorie nach der Apokalypse und die Kirche, als apokalyptische Braut zwischen den zwei Fürstaposteln stehend. Auf dem sechzehnten Bild sehen wir, wie der Engel vom Felde weg, auf welchem ein Hirte seine Ziegen hütet, Habakuk entführt; fälschlicherweise sah man den Hirten für Daniel, die Ziegen für Löwen an. Siebzehntes Relief: Elias fährt zum Himmel und läßt Esthäus seinen Mantel zurück. Achtzehnte Darstellung: Jesus vor Kaiphas. Zum Schlusse verwahrt sich der Verfasser mit Recht gegen die aufgetauchte Absicht, dies Portal von seinem Platz wegzunehmen und in ein Museum zu verbringen.

Aus dem Vorstehenden läßt sich die hervorragende ikonographische Wichtigkeit der Thürbilder und dieser Schrift erschließen. Beizufügen ist nur, daß der künstlerische Werth der ersteren kaum geringer ist und daß die letztere ein Muster von gründlicher und besonnener Untersuchung genannt werden kann. Sie läßt nur Einen Wunsch unbefriedigt: man würde noch eine eingehende Erörterung darüber erwarten, warum gerade diese Scenen zur Darstellung auf dem Portal ausgewählt wurden, wie die alt- und neutestamentlichen Bilder sich zu einander stellen, mit Einem Wort, welcher Leitgedanke den ganzen Bildercyclus beherrsche. Denn daß die Bilder willkürlich zusammengestellt worden, ist doch nicht anzunehmen. Diese Untersuchung ist einigermaßen erschwert, weil der Cyclus nicht mehr vollständig ist, aber sie sollte doch nicht unmöglich sein. Vielleicht bereichert der Herr Verfasser seine schöne Studie gelegentlich durch ein genaueres Eingehen auf diesen Punkt und durch weitere Ausführung der S. 9 f. gegebenen Gedanken.

Moderne Kirchen= Dekorationen. Ein Vorlagewerk für ornamentale Kirchenmalerei. Nach Originalaufnahmen aus den Kirchen Wiens und der Umgebung. Herausgegeben von Ferd. Ritter von Felbegg. 32 Blätter in Farbenbrud. Wien, A. Schroll 1892.

Dieses Prachtwerk, über dessen erste zwei Lieferungen wir im Archiv 1892 S. 20 berichtet haben, ist nunmehr mit der vierten Lieferung und dem 32. Blatt abgeschlossen. (Gesamtpreis 56 M.) Die letzten beiden Hefte enthalten Dekorationen aus der Lazaristen-, der Botivo-, der Altlerchenfelderkirche in Wien, aus der Spitalkirche in Mödling, aus dem Dom zu Brünn, aus den Arkaden des Zentralfriedhofs und der Kapelle des ehemaligen Palais Württemberg, jetzigen Hotel Imperial zu Wien. Auch in diesen letzten Heften ist die Ornamentik durchaus mit Geist und feinstem Geschmac behandelt, in technisch vollkommener Weise chromolithographisch wiedergegeben. Die ganze Sammlung ist unzweifelhaft eine vorzügliche Formenschule und ein reichhaltiges Musterbuch für ornamentale Kirchenbemalung.

Annoncen.

Archaeologie, Numismatik,
Americana, Ethnographie.

Geographie,
Reisewerke, Bibliographie.

Grosses Lager von
Büchern und Kunstwerken
in allen Sprachen.
Specialcataloge gratis u. franco.

Karl W. Hiersemann
Buchhandlung in Leipzig.

Angebote von Bibliotheken
und werthvollen Werken
stets erwünscht.

Zur Nachricht.

Der vielfach gewünschte Abdruck der Aufsätze über die Malerei der Gegenwart folgt in der Januarnummer nächsten Jahres in besonderer Beilage.

Hiezu eine Beilage:

Entwürfe für Missions- und Wegkreuze.

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.

Erseint 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, Frk. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einzahlung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

Mr. 12.

1892.

Das Kloster Kirchheim im Ries und seine Kunstschätze.

(Schluß.)

Somit scheint es, daß zwischen dem Volta santo zu Lucca und den Kümmernißbildern sich leichter die Verbindung herstellen läßt, als zwischen den letztern und den romanischen Kreuzifixbildern. Die ganze komplizirte Frage sollte aber noch einmal mit Beziehung alles Materials gründlich untersucht werden. Die Annahme, daß die Kumeranabilder erst nachreformatorisch seien, ist schwerlich richtig. Die entwickelte Wilgefortislegende, welche die Vollandisten S. 68 f. geben, stammt aus einer Handschrift von 1466; aus dem 15. Jahrhundert werden Wilgefortis- oder Kümmernißbilder angeführt in der Virgiliuskirche zu Altenberg bei Kaltern in Tirol (1492), in Neufahren bei Freising (Ende des 15. Jahrhunderts, Cyklus von 6 Bildern), auf einem Meßgewand von ca. 1440 in der k. k. Schatzkammer zu Wien; ein Relief des 15. Jahrhunderts am Thurm zu Oberwinterthur in der Schweiz. Unser Kirchheimer Bild würde dem Ende des 14. Jahrhunderts angehören. Gerade bei ihm stellt sich nun allerdings die Frage aufs neue: ob Kopie des Luccabildes oder Darstellung der hl. Kümmerniß? Die Spuren eines Kumeranakultes sind in unserem Land spärlich; sie ist Kirchenpatronin in Mähringen bei Horb, wie auch die Vollandisten verzeichnen; das von ihnen angemerkte alte Bild derselben ist nicht mehr erhalten. Sodann wurde sie verehrt in Weilingen bei Rottweil; auch hier ist das alte Kreuzbild am Anfang dieses Jahrhunderts verkauft und ein neues angefertigt worden, welches die Heilige als Mädchen aus Kreuz geheftet darstellt. Das Volk von Kirchheim kennt das Bild nicht als Kumeranabild; freilich kann daraus kein sicherer Gegen-

schluß gezogen werden, da dasselbe, so lange die Klosterklausur bestand, zu diesem Raume keinen Zugang hatte und nachdem das Bild theilweise zerstört war, desselben nicht mehr achtete. Aber immerhin hätte man erwarten können, daß der Kumeranakult hier nicht völlig untergegangen wäre. Wäre auf unserem Bild neben dem Schuh der Kelch zu sehen, so wäre wohl die Frage entschoben und wir hätten es sicher als Kopie des Luccabildes zu betrachten. Es wäre nicht einmal unmöglich, daß ursprünglich neben dem Schuh sich der Kelch befunden hätte, wie auf dem belgischen Bilde bei den Vollandisten; aber jetzt ist eben hier ein Stück der Malerei ausgebrochen. Von Wichtigkeit wäre auch, zu wissen, ob das Bild von Lucca ebenfalls die viereckigen Kreuzenden habe. Bis weitere Erhebungen angestellt sind, muß es im Zweifel gelassen werden, ob unser Gemälde den Heiland am Kreuz, speziell das Nikodemusbild von Lucca oder ob es die hl. Wilgefort oder Kumerana darstelle. Hochinteressant und ohne Analogie in unserem Lande bleibt es in beiden Fällen.

Die Wand gegen die Stiftskapelle hin ist wegen der zwei großen Bogenöffnungen mit keinen größeren Szenen, nur mit Einzelfiguren bemalt. Erkennbar sind noch zwei Apostelgestalten, dann in der hübschen Umrahmung des Fensterbogens die edle Gestalt einer Heiligen mit Krone, Buch und stilisirter Lilie (s. Beil. Nr. 9), vielleicht die heilige Gertrud, die mit letzterem Attribut abgebildet wird; ferner das Bild des hl. Christophorus, welches auf der nächsten Seite abgebildet ist; auf der Achsel des mit grünem Rock und schwarzem Mantel bekleideten Heiligen, welchem ein grün bewipfeltes Bäumchen als Stab dient, steht das hl. Kind, mit grünem Röckchen angethan, mit der einen Hand sich an seinem Haupt haltend, mit der andern ihn segnend — eine köstliche und überaus anmuthige Auffassung.

Nicht zahlreich sind die aus dem 14. Jahrhundert in Deutschland erhaltenen Fresken, spärlich besonders die in Süddeutschland sich findenden Reste. Umso mehr ist es zu bedauern, daß die beschriebenen Wandmalereien des Klosters



Kirche in so traurigem Zustand sich befinden, daß an eine Restauration kaum zu denken ist. Möge wenigstens diese Beschreibung sammt den Contourenzeichnungen, welche ihr beigegeben sind, ihr Andenken auf eine spätere Nachwelt überliefern. Die Gemälde erheben sich über die Linie des rein Handwerksmäßigen; besser als die

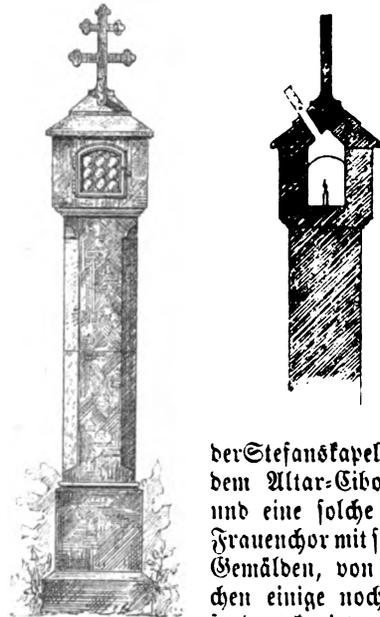
Scenenbilder sind die Einzelfiguren, flott und sicher entworfen und mit Liebe durchgebildet, ganz noch im Stil des 14. Jahrhunderts gehalten: schlanke, jugendliche Figuren, die weiblichen leicht ausgebogen; die ovalen Gesichter ohne Individualisirung, mit anmuthigen, feinen Zügen; die Kleider von leichtem, freiem Fluß; die Schilderung schlicht, klar, seelenvoll und sinnig. Die Modellirung fehlt; die Gewandmotive sind schwarz eingemalt, die Gestalten meist rothbraun umrissen, die Farbe in sehr dünnen Schichten aufgetragen, bei Quadern unmittelbar auf den Stein gesetzt.

Beachtenswerth ist noch ein an der Südwand der Kirche, in offener, mit Dach versehener Nische angebrachter Delberg aus Stein mit lebensgroßen, künstlerisch nicht sehr werthvollen Figuren. Inschrift: Frau margret äbtissin geborene gräffin zu Detling 1510. Auf dem anstoßenden Kirchhof eine steinerne Lichtsäule aus nachgothischer Zeit, deren Abbildung folgt.

Um diese Kunstgeschichte und das Kunstinventar des Klosters Kirche möglichst zu vervollständigen, geben wir im Folgenden, nach gütigen Mittheilungen des Herrn Dr. Georg Grupp, Bibliothekars und Vorstands der fürstlich Dettingen-Wallersteinschen Sammlungen, noch einen

Ueberblick über die in der Kunstsammlung zu Weihingen und dem Archiv zu Wallerstein befindlichen Abbildungen und Kunstgegenstände, welche sich auf unser Kloster beziehen oder ehemals demselben angehört haben.

1. Aufnahmen aus dem Kloster Kirche. Den gesammten Komplex der Klosterbauten und Klostergüter bringt in geometrischem Grundriß zur Anschauung die schon oben erwähnte, 1802 angenommene Karte des Ingenieurhauptmanns Joseph v. Forstl. Als im Mai 1855 ein großer Brand einen Theil des Klosters Kirche und der klösterlichen Nebengebäude (mit Ausnahme des großen Klosterquadrats) zerstörte, nahm der fürstliche Kustos L. Mayle eine Brandkarte auf und eine Abbildung der Klosterbauten nach gelöschtem Brande. Von demselben wurden auch alle hervorragenden Kunstdenkmäler Kirchheims mit Geschick und Sorgfalt kopirt, so die Epitaphien der Stephanskapelle und des Frauenchors, der Delberg auf der Nordseite der Kirche. Ebenso stammt von ihm eine Innenansicht



der Stefanskapelle mit dem Altar-Ciborium und eine solche vom Frauenchor mit seinen Gemälden, von welchen einige noch besonders kopirt und ko-

lorirt wurden: die Verkündigung, Kreuzigung, Ursula, Ottilia, das Wappen über der Thüre. Sehr werthvoll sind einige Zeichnungen aus dem inzwischen zerstörten Kreuzgang (Außenansicht einer Fensterarkatur, Ansicht des gewölbten Innern, gemalte Partien des

Kreuzganges, ein Altar aus der Brigittenkapelle). Ferner findet sich abgebildet eine steinerne Säule aus dem unteren Gang des ehemaligen Schlafhauses (Dormitorium), gebildet aus vier Rundstäben oder Wulsten, welche oben dem Kapitell und unten der Basis zu spitz auslaufen, in der Mitte aber zu einer Art von Wirtel sich seilartig verschlingen und verknöten, wie dies z. B. im spätromanischen Stil ähnlich vorkommt.

2. Reste von Skulpturen aus Kirchheim, in den fünfziger Jahren nach Maihingen überführt:

a) Ein Stein von der Altarmensa der einstigen Brigittenkapelle mit Fischblasenornament.

b) Eine Reihe von einzelnen skulpturten Baugliedern: eine Konsole mit Nischen, in welchen groteske Menschenfiguren stehen; eine Konsole mit Widderkopf; acht Schlusssteine von Kreuzgewölben mit den Rippenansätzen, mit Wappen verziert; sechs Wappensteine, die eingemauert waren, einer davon mit der Inschrift 1480; Aufsatzgiebel im Barockstil mit Allianzwappen und mit einer Darstellung Gottvaters mit dem Leichnam Christi.

c) Zwei Kreuzigungsbilder in Relief, das eine mit der Jahrzahl 1508; Stein tafeln, die eine 165 cm hoch, 65 breit, die andere 108 cm hoch, 82 breit.

d) Zwei Grabsteine von Verwandten der Hebtiffin Schwertführerin, der eine von 1574, der andere von 1577; auf ersterem das Bild der Gottesmutter mit dem Kind, wie sie einem vor ihr knieenden Mädchen die Hand auflegt; auf dem andern die Kreuzigung Christi mit den zwei Gatten.

e) Ein lebensgroßer, tüchtig geschnitzter Kreuzifigur, früher im Atrium des Klosters eingangs, 1890 nach Maihingen transferirt.

3. Malerei. Außer den oben erwähnten Malereien des Sebastian Tapp hat nur noch ein Tafelbild aus dem Kloster Kirchheim sich erhalten, welches sich jetzt sammt einer in Del gemalten Kopie in der Sammlung zu Maihingen befindet. Es stellt die zwei neben einander stehenden Heiligen Cosmas und Damian vor; Hintergrund Landschaft und Himmel; links unten in kleiner knieender Figur die Hebtiffin Margareta von Dettingen mit dem

Wappen des Vaters, Grafen v. Dettingen, und der Mutter Barbara von Canstatt; rechts die Jahrzahl 1510; Größe 153 zu 101 cm. Die Tafel mag wohl ein Exvoto-Bild zum Dank für wiedererlangte Gesundheit sein, denn die beiden hl. Märtyrer sind in ihrem ärztlichen Beruf dargestellt; der eine hält ein ärztliches Instrument und einen Arzneitopf und schaut mit gespanntem Interesse auf ein halb gefülltes Medizinglas, welches der andere ihm entgegenstreckt. Die beiden Figuren haben noble Haltung und neben der Anmuth einen bedeutenden geistigen Ausdruck im Gesicht. In der „Allgemeinen deutschen Biographie“ Artikel Schäußelein wird das Bild (von Rektor Maier in Nördlingen) dem Hans Schäußelein von Nördlingen zugeschrieben; andere bezweifeln dessen Autorschaft.

4. Die Bücherei des Klosters wurde 1840 nach Maihingen überführt und läßt sich aus der dortigen Bibliothek noch ziemlich vollständig zusammensetzen. Herr Dr. Grupp hat sich die Mühe genommen, ein Verzeichnis der aus Kirchheim stammenden Handschriften anzulegen und hatte die Güte, dasselbe dem Archiv zur Verfügung zu stellen. Wir bringen es im Folgenden zum Abdruck, einmal weil viele Stücke dieser Bücherei zugleich künstlerischen Werth haben, sodann weil es sicher von Interesse ist, einen Einblick in die Bücherchätze eines alten Frauenklosters thun zu können; manche Nummern mögen auch bibliographisch wichtig sein.

a) Lateinische Handschriften.-

1. Psalterium mit Noten und schön gemalten Initialen auf Goldgrund; von den Initialen lauft Rankenwerk, zum Theil mit Bögelu, über die Blattränder hin. 15. Jahrh. Oktav.

2. Psalterium ad usum chori Kirchheime. isis mit roheren Initialen. 15. Jahrh. Oktav.

3. Psalterium mit großen, kunstvollen Initialen. Auf der Innenseite des Deckels: „Das Buch hat Barbara schwerdtfuerer“ (Schwertführer) Hebtiffin zu Kirchheim in das Gotteshaus Kirchheim 1580.“

4. Horae in laudem B. M. Virginis mit sehr vielen Miniaturen (Passionsbilder), wahrscheinlich aus dem Jahr 1440. Oktav.

5. Das andächtige Zeitglöcklein, mit Miniaturen und kolorirten Holzschnitten. Auf der Innenseite des vorderen Deckels: „Anna Bartenstainerin ist das Büchlein, hat mir geschentt, Gott vergelt irß. E. (Soror) Elisabeth Röbin.“ 15. Jahrh.

6. Reise des Johann von Mandeville zu dem hl. Grabe. Innen auf dem Deckel: „gehört gen Kirchen zu bruch (zum Gebrauch). S. (Soror) Magdalena von Dettingen Eptiffin.“

7. Psalterium ad usum chori Kirchheimensis mit Noten und Initialen, 1484.

8. Lectionarium mit Initialen. 15. Jahrh.

9. Psalterium ohne Initialen. 15. Jahrh.

10. Psalterium ebenso.

11. Antiphonarium mit einem Bildchen.

12. Psalterium aus dem 15. Jahrhundert: „Das Buch hat Barbara Schwerdtfery Nebtiffin zu Kirchheim in das Gotteshaus Kirchheim 1580.“

13. Psalterium 15. Jahrh. Auf dem Vorsatzblatt 1577, einige Sprüche und der Name Ekrosia hernrshen.

14. Prozessionale von 1515 auf Pergament.

15. Psalterium von 1532. Auf dem ersten Blatt: „Margarete Nusfeten, ist jez Barbara Lindtmairin (patientia vincit omnia) dieß Buch ist gewesen der allerliebsten Basen mein, ich willß aufheben woll und sein.“

16. Festivale proprium ad usum chori Kirchheimensis. 16. Jahrh. Auf dem Lederüberzug des Holzdeckels: M. Cr. 1602.

17. Officium in festo s. corporis Christi, mit angebundenem deutschem Andachtsbuch, einem lateinischen Gesangbuch mit Noten (Antiphonen bei Prozessionen, pro imperatore et visitatore ordinis suscipiendo, bei der letzten Dehng, am grünen Donnerstag etc.) und rituellen Bemerkungen. 16. Jahrh.

18. Usus ordinis Cisterciensis a P. Casp. Gerstmayer P. M. (piae memoriae) Pri G. W. (Patre Georgio Wiszenburger) Priori Caesariensi (c. 1600) descriptus in monasterio Kirchheim. Cum idem P. M. Georgius Wiszenburger Confessarius anno 1642 in ultimis ageret, pro memoria aeterna reliquit, dedicavit ac devote obtulit 1642 J. Albericus steger tunc hujus defuncti P. G. W. p. m. indignus precessor.

19. Processionale ad usum J. Ordinis Cisterciensis, scriptum est 1738.

b) Deutsche Handschriften.

20. Geistliche Betrachtungen vom Leiden Christi 1408. „Es stund ein prediger zu einer zeit nach einer metten vor eym crucifixus und klagt got yniffliden, daz er nit kunde betrachten nach seiner marter . . . do kam sein yner syn in ein ungewönlich aufgezogenheit und laicht ym gar geschwind ein, also du solt hundert venien machen und yede venie mit einer besunderlichen betrachtung meines Leidens.“

21. Verschiedene Predigten. Blatt 6: über die XII. ret dez heiligen Evangelii von Joh. Wolfspach. — Blatt 33^a Predigt des Peter Paul Lehmeiter 1450. — Blatt 254^a der erwidrig erzbischoff und legat gesant von dem pabst Calixtus in Teucseland von den Durcken und ungläubigen wegen (wegen der Türken und Ungläubigen), ein vater unserß ordens mit dem namen heinricus kalteysen, in der Oltav der Kirchweih 1456. — Blatt 271^a Predigt von Conrad von Dettingen lehmeister 1468. — Das Buch kam vom kloster Medingen durch Schwester Ursula Wolendinaria (Müllerin) 1610 an Kirchheim.

22. Sammelband deutscher Schriften: a) St. Thomas, das Büchlein von der Seligkeit der Auserwählten. b) Jakob von Erfurt, Vorbereitung zum hl. Sakrament. c) Die Kunst recht zu sterben. d) Betrachtung vom Leiden Christi. Besitzerin: Soror Euphrosina Seefridin.

23. Vom Leiden und Sterben Christi.

24. Sammelband: a) Kommunionandacht 1452.

b) Von den zehen Geboten 1454. c) Vom Sterben.

25. Ueber das Leiden Christi und Kommunionandacht. 15. Jahrhundert. Frühere Besitzerinnen: Schw. Wirtlerin in Medingen und Sabina Holbin.

26. Sammelband: a) Predigt von der Urstend Jesu Christi 1483. b) Leiden Jesu 1489. c) Von Jungfrauen und von der Keuschheit. d) Verschiedene Betrachtungen. Auf dem Vorsatzblatt: „1550 das Büchlein gehört dem Convent in dem seiger ampt zu behalten (von anderer Hand:) und heist der Gronbergerin dießlein.“ Auf dem hinteren Deckel: Baltasar Geiger 1493.

27. Geistliche Betrachtungen. Auf dem hinteren Deckel steht innen: S. (Soror) Katerina Müllerin; mein muter starb am freitag nach der Varsfuß Kirwehe als man zalt 1470. Die Betrachtungen sind geschrieben von 1453—73.

28. Geistliche Betrachtungen für Soror Juliana Lirerin 1618, aus dem 15. Jahrh.

29. Geistliche Betrachtungen für Magdalena Apprichin 1470.

30. Betrachtungen und Gebete aus dem 15. Jahrhundert.

31. Ebenso für Anna Glaffenmartin.

32. Gebet- und Andachtsbuch aus dem 15. Jahrhundert, stammt wahrscheinlich aus Medingen, denn eine auf den Deckel geklebte Urkunde beginnt: Pfaffe Heinrich, Psherr zu Medingen dem Dorf.

33—35. Drei Gebetbücher aus derselben Zeit; Nr. 34 für Bergitta Beyttingerin. Nr. 35 für Agnes Buhlerin; vorn: non omni homini reveles cor tuum. Barbara Schwerdtfery aptissin zu Kirchheim 1575.

36. Gebet- und Betrachtungsbuch für Berena Keuschlerin Priorin zu Kirchheim; stammt aus dem Katharinenkloster zu Nürnberg.

37. Gebetbüchlein beginnend mit den Bußpsalmen. 15. Jahrh.

38. Gebetbuch der Nebtiffin Anna von Dettingen.

39. Gebetbuch aus derselben Zeit.

40. Andachtsbuch, kam aus dem St. Katharinenkloster in Nürnberg, wo es Barbara Penevin besaß, nach Kirchheim.

41. Andachtsbuch; Besitzerinnen: S. Eva Klesperin, † 1619, S. Ursula Weinhardin, S. Benedikta Weinhardin.

42. Andachtsbuch, 15. oder 16. Jahrhundert.

43. Gesangbüchlein, 15. Jahrh.

44. Kunst recht zu sterben 1434. Beigebunden: Kul. Merzwinß Buch von den neun Felsen.

45. Buch von der Liebhabung Gottes und andere Betrachtungen 1464, sowie ein Gespräch zwischen einer Fürstin und Krämerin 1447. Auf dem Deckel: daz buch gehört gen Kirchen zgebrauch S. Madalenen von Dettingen, Eptiffin daselbs und ist fraw agnesen von Werdenberg gewesen ir mutter selig.

46. Betrachtungen von 1467.
47. Das Ihus genannte Buch, Regelbuch des Cisterzienserordens, deutsch, 1476. „Das buch ist der regina inghofer und Lucia ebrantin.“
48. Die Passion nach Johannes, 15. Jahrh. Urbesitzerin: Juliana Biririn in Webingen 1612.
49. Leiden des Herrn Jesu Christi für Aebtissin Magdalena von Dettingen; Inscript wie Nr. 45.
50. Histori des unschuldigen Leidens Jesu, gehört Thoma Walch.
51. Das geistliche Myrtenbüschlein, gehört der S. Beatrix von Limburg, der Aebtissin.
52. Die Tagzetteln Mariä für Ursula Molandinerin (Müllerin).
53. Spiegel der Vollkommenheit. „Daz Büchlein ist des closters Maria Rey, hat uns geben die erberg tugentsam Sundfrew Huffnegli von augspurg.“
54. Das Büchlein von der ewigen Weisheit.
55. Büchlein von der Liebhabung Gottes, und Betrachtungen 1458 Apollonia Scheiringen.
56. Geistliche Betrachtungen: „Daz buch samt andern viel schönen büchlein hand wir mit uns von memmingen hergeführt.“
57. Geistliche Betrachtungen für Margret von Lichen; angebunden die Offenbarungen der hl. Birgitta.
- 58 und 59. Geistliche Betrachtungen für Margret von Lichen.
60. Geistliche Betrachtungen für Cordula von Sedendorff.
61. Geistliche Betrachtungen: 15 V. M. 88 (1588 Ursula Molendinaria).
62. Geistliche Krankenversorgung.
63. Von der klosterlichen Gemeinschaft. „Daz buch ist des closters zu kirchen zu bruch (zum Gebrauch) frau Madalenen von öttingen.“
64. Regelbuch des Cisterzienserordens und Ordnung der Laienbrüder oder Conversen 1498.
65. Buch der Genossenschaft Christi; „anno 1413 finitum est per manus Johannis Riethofferi.“ Folio.
66. Joh. Nieder, die vier und zwanzig gulden Harpfen 1466. „Zu gebrauch Schwester magdalenen von Dettingen Epythin und ist gewesen frau agnesen von werdenberg ir mutter selig.“
67. Offenbarungen der hl. Birgitta 1487.
68. Buch von der Gemahlschaft Christi, gehörte „Cordula von seggendorff, ist irs herr vaters seliger gewesen, das hat sy dem Convent geben zu behalten in sanger ampt anno 1550.“
69. Wert oder Reizung zu göttlicher Minne 1449—50. „Iste liber pertinet Wilhelmo comiti de Oetingen, cui cum gratiarum actione restituendus est.“
70. Geistliche Betrachtungen 1466. Bemerkung wie zu Nr. 66.
71. Predigten des Berthold von Regensburg 1460 „zu bruch frau madalenen von Dettingen“.
72. Predigten 1499, gehörten der Margareta von Böhret.

Fast alle diese Handschriften stammen allein aus dem 15. Jahrhundert; die des 16.—18. sind hier nicht verzeichnet, auch seltener, weil von da an die Bibliothek mit gedruckten Büchern vermehrt wurde.

Der verzeichnete Handschriftenchatz aus dem 15. Jahrhundert ist gewiß nicht unbedeutend und er legt mit manchen der eingeschriebenen Bemerkungen dafür Zeugniß ab, daß man im Kloster den Werth einer Bibliothek wohl erkannte. Diese literarischen Schätze, wie die Kunstwerke des Klosters können wohl zum Beweis dafür dienen, daß hinter diesen Klostermauern nicht geistiger Stumpf sinn und Unbildung ein stagnirendes Dasein fristeten, sondern daß die Einflüsse der Zeitbildung und der Kunst auch durch die geschlossene Clausur ihren Weg fanden. Wenn man den traurigen Zustand eines großen Theils der Klostergebäude ins Auge faßt, die klaffende Lücke im Klosterquadrat, das bedauernswerthe Schicksal, welchem unaufhaltsam die Wandmalereien des Frauenchores entgegengehen, — so möchte man geneigt sein, eine ganz andere Zeit vandalischer Verachtung der Kunst anzuklagen, jene, die sich vielfach gerirt, als hätte sie Kunst sinn und Kunstverständnis im Monopol. Man kann diese Klosterbetrachtung nicht schließen, ohne nachdrücklich den Wunsch auszusprechen, daß wenigstens in Zukunft den Gebäuden und Kunstwerken eine bessere Fürsorge zu Theil werden möchte, daß gerettet werde, was noch zu retten ist.

Der wiederentdeckte Meister des Schussenrieder Chorgestühles.

Von Kaplan Kueß in Schussenried.

Das jetzt zur Pfarrkirche gewordene, ehemalige Kloster Gotteshaus in Schussenried besitzt an seinem Chorgestühle ein überaus beachtenswerthes Holzschmuckwerk. Bedauerlicher Weise ist aber wohl schon seit jener Zeit, wo der letzte kunstsinige Ordensmann dahier im Tode seinen Mund geschlossen hat, der Name des Meisters unseres Chorstühlwerkes in Vergessenheit gerathen. Resultatlos blieben bisher von manchen Kunstfreunden schon Jahre und Jahrzehnte lang zwecks Auffindung des verschollenen Künstlers angestellte Nachforschungen. Auch wir suchten bereits seit mehreren Jahren in Stuttgart, Waldsee und Schussenried vergeblich nach dem Schöpfer der hiesigen Stiftsstühle.

Im Staatsarchiv zu Stuttgart liegt die sog. Schussenrieder Chronik. Dieselbe ist von ihrem Verfasser über das erste Viertel des vorigen Jahrhunderts hinaus fortgeführt worden. Dagegen hat das Schussenrieder Chorgestühl schon anno 1717 seine Vollendung gefunden. Deshalb hofften wir, in genannter Chronik eine Notiz über den Verfasser der so überaus reichen Chorstühle finden zu können. Allein wir wurden aus Stutt-

gart benachrichtigt, daß in der Chronik auch nicht eine Silbe über den gesuchten Meister zu entdecken sei.

Weil sodann unter dem Abte Innocenz Schmid, welcher von 1710—1719 regierte, das Chorgestühl gefertigt wurde, haben wir auch sein, ebenfalls im k. Haus- und Staatsarchiv der Residenzstadt aufbewahrtes Tagbuch durchgesehen. In diesem Diarium stießen wir allerdings auf einen Eintrag, welcher die mit dem Bildhauer für Erstellung des Chorstuhlwerkes vereinbarte Summe angibt, aber der Name des Meisters blieb ohne Erwähnung. Das Tagbuch des Abtes Innocenz Schmid ist überhaupt nur noch theilweise vorhanden. Es waren nämlich die Einträge dieses Prälaten aus den Jahren 1715—1719 leider nicht mit den übrigen Tagbuchnotizen zusammengebunden, sondern denselben nur als lose Blätter beigelegt worden. So kam es, daß die Aufzeichnungen aus den Jahren 1717—1719 verloren gingen. Das Jahr 1717 ist aber, wie schon bemerkt, der Zeitpunkt der Vollendung unseres Kunstwerkes. Unter den Einträgen des Abtes aus diesem Jahre hatten wir mit Bestimmtheit die Nennung des gesuchten Namens erwartet.

Ferner blieb unser Suchen in den alten Kunstbüchern von Schussenried ebenfalls ohne den gewünschten und erhofften Erfolg.

Endlich haben wir vergeblich die Baukostenverzeichnisse, die Einnahme- und Ausgabebücher des ehemaligen Prämonstratenser-Reichsstiftes durchblättert. Auch in diesen Belegen köstlicher Finanzwirtschaft bekamen wir wenigstens keinen direkten und klaren Aufschluß über Namen und Herkunft des verschollenen Künstlers.

Bei diesem Stande der Sache schien das vorgesteckte Ziel beinahe unerreichbar. Das unmöglich Scheinende hat sich aber dennoch realisiert. Denn am 13. Oktober ist uns im Archive des kgl. Kameralamtes Waldbsee der Fund geglückt. In diesem Archive befinden sich zwölf gewaltige Folianten aus dem früheren schussenriedischen Norbertinerkloster. Dieselben bilden in der Hauptfache ein mit Inhaltsangabe versehenes Verzeichniß der Schätze des gegenwärtig in Stuttgart befindlichen Reichsstiftsarchives. Das genannte zwölbändige Repertorium hat zum Verfasser den ehemaligen hiesigen Prämonstratensermonch P. Vincenz Rodenbach. In einem dieser zwölffolianten nun stehen wir auf den längst gesuchten Künstlernamen. P. Rodenbach erzählt nämlich, den 10. September 1730 sei vom Kloster Schussenried „mit Herren Georg Antoni Machein Bildhauern von Ueberlingen“ ein Vertrag abgeschlossen worden. Laut desselben habe sich besagter Meister verpflichtet, um die Summe von 714 fl. die Statuen, die Engelsfiguren, das Laubwerk u. s. w. zu dem neuen (übrigens heute nicht mehr vorhandenen) Hochaltare in Steinhausen zu verfertigen. Dieser im Oberamte Waldbsee gelegene Pfarrort gehörte früher zur Klosterherrschaft Schussenried und wurde von einem Prämonstratenser pastort. Unmittelbar unter obige Notiz hat P. Rodenbach den Eintrag gesetzt, welchen wir hiemit wörtlich und buchstäblich anführen: „Nota: Dieser Antoni Machein ist der nemliche Künstler, welcher in Anno 1715. 16. et 17. all-

hiefiges Chor-gestüehl verfertiget.“ Durch das Auffinden dieser Stelle ist uns gelungen, den längst verschollenen und Jahrzehnte lang vergebens requirirten Meister des Schussenrieder Chorgestühles in der Person des Bildhauers Georg Anton Machein aus Ueberlingen der Kunstgeschichte zu retten. Auch erhellt aus obigem Citate, daß das ungewöhnlich reiche Chorstuhlwerk in drei Jahren vollendet worden ist. Uebrigens haben wir die feste Ueberzeugung, daß Machein die gewaltige Arbeit in so kurzer Zeit nicht bewältigt haben kann, ohne eine ansehnliche Zahl von Gehilfen beizuziehen. Daß er nicht wohl allein thätig gewesen sein wird, geht aus der Größe der gelösten Aufgabe hervor. Zudem lassen sich an dem Kunstwerke die Spuren verschiedener Künstlerhände unschwer nachweisen.

Daß aber das Zeugniß des P. Vincenz Rodenbach über den Chorgestühlschöpfer unanfechtbar ist, ergibt sich aus nachstehenden Erwägungen:

1) Das sog. Schussenrieder Konventsbuch aus den Jahren 1683—1802 liegt jetzt noch vor. Auf den ersten Seiten desselben steht in lateinischer Sprache das Formular für die Erneuerung der Gelübde, welche jedem Norbertinerpater alljährlich oblag und in der Kirche knieend vollzogen werden mußte. Zur Beglaubigung und Betätigung des jährlich aus Feste des hl. Ordensstifters Norbert (6. Juni) wiederum abgelegten Mönchsgelöbnisses hatte, vom Abte angefangen, jeder Klosterinsasse mit Priestercharakter eigenhändig seinen Namen in das Konventsbuch einzutragen. Unser Gewährsmann P. Vincenz Rodenbach erhält nun, bezw. gibt sich anno 1733 erstmalig den Titel „Archivarius“. Als Klosterarchivar stand ihm aber der Einblick in alle schriftlichen Dokumente des Reichsstiftes frei, also auch in diejenigen Manuscripte, welche betreffs der Beschaffung der Chorstühle und über deren Meister zu seiner Zeit im Stiftsarchiv deponirt gewesen sein müssen, jetzt aber leider größtentheils abhanden gekommen sind.

2) Dem P. Rodenbach war aber das anvertraute Archiv keineswegs ein vergrabenes Talent. Er hat die Schlüssel zu dessen Schätzen nicht in der Tasche nutzlos verwahrt, um die Handschriften vergilben und die Akten mit Staub bedeckt werden zu lassen. Vielmehr machte er von seinem Aufsichtrechte über das Archiv und von der Vollmacht zu dessen Einsichtnahme den denkbar ausgiebigsten Gebrauch. Dies geht daraus hervor, daß Rodenbach es ist, welcher das ganze Klosterarchiv neu geordnet hat. Jedes, auch das unscheinbarste, darin niedergelegte Dokument ist durch seine Hand gegangen und wurde von ihm registriert; von jedem hat er einen kurzen Auszug gemacht. Der Inhalt der zwölff Archivregisterbände stammt zum weitaus größten Theile von Rodenbachs sauber schreibender Hand her und gibt Zeugniß von dem Riesenfleiß dieses Mönches. Den Zeitpunkt, wo Rodenbach das Archivrepertorium begonnen hat, verzeichnet das Konventsbuch mit der beim Jahreseintrage von 1733 eingestreuten, lateinisch gegebenen Bemerkung: „Dieser (nämlich P. Vincenz Rodenbach) hat im gegenwärtigen Jahre angefangen, unser Archiv

in einen neuen, zeitgemäßen und überaus praktischen Stand zu bringen.“

3) Was aber die Glaubwürdigkeit der obigen Kobenbachschen Notiz über allen Zweifel erhebt, ist die Thatsache, daß Kobenbach ein Zeitgenosse Macheins und geradezu ein Augenzeuge bei Fertigung des Chorgestühles gewesen ist. Letzteres wurde nämlich im Zeitraum von 1715—1717 geschaffen, P. Kobenbach befand sich aber laut Konventsbuch schon anno 1701 im Kloster Schussenried. Letztmalig hat er seinen Namen in das genannte Buch eingetragen im Jahre 1744. Mit dem Gesagten hoffen wir die Glaubwürdigkeit der Quelle dargethan zu haben, aus welcher wir den Namen des Bildhauers Machein als des Meisters des Schussenrieder Chorstuhlwerkes geschöpft haben.

Was nun den wiederentdeckten Schöpfer unserer Stiftsstühle näherhin anlangt, so war uns sein etwas ungewohnt klingender Name Machein allerdings schon in den Ausgabebüchern des Klosters begegnet. In denselben ist verzeichnet, daß er für Ornamente und Figuren Bezahlung erhalten habe, welche er zum früheren Hochaltare der Wallfahrtskirche in Steinhausen geliefert hatte. Allein wir hatten beim Auffinden dieser Notiz noch nicht geahnt, auf welch bedeutenden Namen wir gestoßen waren.

Unser Meister Machein von Ueberlingen hat auch einige Kunstarbeiten geliefert zum gegenwärtigen Schussenrieder Hochaltare, welcher früher der Choraltar genannt wurde und dem Abte zur gottesdienstlichen Funktion reservirt war. Ob die Arbeit Macheins an unserem Hochaltare in Laubwerk oder Statuetten bestanden hat, war nicht zu eruiren. Umfangreich kann sie jedenfalls nicht gewesen sein, da Machein nur 214 fl. Lohn erhielt. Dagegen wurden dem eigentlichen Erbauer des reichsstiftlichen Choraltares, Judas Thaddäus Sichelbain von Wangen, laut Vertrag für sein Werk 2100 fl. zugesichert. In Wirklichkeit ist aber diesem Meister für sein Altarwerk nachträglich eine noch weit höhere Summe ausbezahlt worden. Bildhauer Machein konnte sich übrigens an der Erstellung des Hauptaltares auch deshalb nicht in höherem Grade betheiligen, weil er durch das Chorstuhlwerk gleichzeitig zu sehr in Anspruch genommen war. Der Bau des Choraltares und die Fertigung der Chorstühle fällt nämlich so ziemlich in dieselbe Zeit.

Der Name des Meisters Machein hat sich uns ebenfalls bei der Lektüre des im Stuttgarter Staatsarchiv aufbewahrten Tagbuches des Schussenrieder Abtes Didakus Ströbele (1719—33) präsentirt. Der Prälat Didakus schreibt nämlich unter dem 19. April 1728, er habe mit Anton Machein, Bildhauer in Ueberlingen, einen Kontrakt abgeschlossen. Laut desselben hatte der Künstler den Altar in das Kirchlein zu Eggartsweiler um die Summe von 120 fl. zu beschaffen. Das in dem Oberamte Saulgau gelegene und der Pfarrei Reichenbach zugetheilte Dörfchen Eggartsweiler mit seiner Filialkapelle hatte ebendem zum Besitze des schwäbischen Reichsstiftes Schussenried gehört. Der aus Macheins Atelier stammende kleine Altar ist jetzt noch vorhanden. Dies wird durch das an ihm angebrachte Wappen des Abtes Ströbele beglaubigt. Der kapellenartigen Kirche

und der bescheidenen ausgelegten Summe entsprechend, ist das Werk auch ziemlich unbedeutend ausgefallen. Namentlich hat der gleichzeitige oder ein späterer Fachmaler das Altärchen im Werthe geschädigt. Machein scheint den Haupttheil der Arbeit einem untergeordneten Gehilfen überlassen zu haben; die Engelsfiguren dagegen könnten möglicherweise von Machein selbst gestaltet worden sein, denn sie weisen große Ähnlichkeit mit solchen in Steinhausen auf; die pflanzlichen Ornamente aber zeigen einen genialen Schwung und eine meisterhafte Eleganz. Leider hat jedoch dieses kleine Altarwerk in uns die Vermuthung geweckt, der Bildhauer Machein, welcher sich mit dem Schussenrieder Chorgestühl auf die Stufe hoher künstlerischer Vollendung gestellt hat, möchte in späteren Jahren zu sehr dem Geschmacke der Zeit Konzessionen gemacht und sein großes Talent in den Dienst des Pöppels gestellt haben. — Aus dem Umstande, daß Machein vom Reichsstifte Schussenried anno 1728 in Eggartsweiler und anno 1730 in Steinhausen beschäftigt wurde, ersehen wir, daß er auch in späterer Zeit am hiesigen Kloster einen Gönner besaß. Aber nicht allein Kunstbeziehungen haben zwischen Schussenried und dem Bildhauer Machein von Ueberlingen obgewaltet, vielmehr hielten ihn auch Bande der Verwandtschaft in Konnex mit unserer Norbertinerniederlassung, denn der Abt Didakus bezeichnet den Künstler als Schwager seines Paters Johann Baptist. Beim Nachsehen im Konvents-buche sub anno 1728 nach einem Chorgherrn mit dem genannten Klosteramen stießen wir auf den P. Joannes Baptista Haitinger. Es ist somit die Gattin unseres Meisters eine geborene Haitinger gewesen. Vielleicht ist das Kloster gerade durch den P. Haitinger auf seinen hochbegabten Schwager Machein aufmerksam gemacht worden; denn der P. J. Baptist befand sich schon anno 1713 an dem hiesigen Stipe der Prämonstratenser. Daß Machein ein beachtenswerthes Kunsttalent gewesen ist, wird näheres Nachforschen über seine Thätigkeit ohne Zweifel lehren. Auch wir hoffen zu dieser Ueberzeugung beitragen zu können durch eine im Manuscripte beinahe fertiggestellte kunstgeschichtliche Studie über das Schussenrieder Chorgestühl und seinen Meister.

Literatur.

Die Kirche in Obermarchthal. Eine Jubiläumsgabe zum 200jährigen Bestande der ehemaligen Prämonstratenser- und jetzigen Schloß- und Pfarrkirche. Von Max Virkler, Pfarrer. Mit 5 Illustrationen. Stuttgart, J. Roth 1892. 59 S. Preis 50 Pfennig.

Ein sehr verdienstvolles Schriftchen, die Frucht jahrelangen Suchens, Sammelns und Denkens, ein schöner Erweis der eifervollen Liebe, mit welcher ein Pfarrer sich in den Bau und in die Geheimnisse seiner Pfarrkirche eingelebt hat. Wer es nicht schon aus persönlichem Verkehr mit dem Verfasser weiß, der entnimmt es unschwer aus diesem Büchlein, daß hier zwischen Pfarrer und Pfarrkirche wirklich ein Herzensbündniß besteht

und daß dem Verfasser die Anerkennung und Würdigung seiner Kirche zur Herzenssache geworden ist. Er hat es sich saure Mühe kosten lassen, die Anfänge des Klosters Marchtal aus den ältesten Quellen zu sichten, und er geht hierbei zurück bis auf die Altburg Marchtal und ihre Herren. Im zweiten Abschnitt gibt er ein Bild der ersten Klostergründung durch Galaholf im Anfang des 8. Jahrhunderts; dürftig stehen hier die Nachrichten, aber so viel hat der Verfasser glücklich entdeckt, daß mit der Peterkirche wahrscheinlich auch eine Michaelskapelle und ein Oratorium d. h. wohl sicher eine Taufkapelle zu St. Johann dem Täufer verbunden gewesen. Am Ende des 10. Jahrhunderts war das Kloster aufgelöst, die Kirche zerfallen; da erfolgte 990 die Gründung eines Kollegiatstiftes mit neuer Kirche, die ohne Zweifel basilikale Anlage hatte. Auch diese Stiftung gieng wieder unter; 1171 übernahmen die Prämonstratenser von Roth das Stift und die Kirche, welche neu ausgestattet wurde; interessante Angaben über einzelne Inventarstücke. 1239 wird die Kirche neu gebaut; eine aus dem 17. Jahrhundert stammende Abbildung des Neubaus ist dem Büchlein einverleibt. Am ausführlichsten kommt der letzte, jetzt noch stehende Kirchenbau von 1686—92 zur Besprechung. Hier ruhte der Verfasser nicht, bis er nicht bloß über den Bau, sondern auch über jeden Altar und jedes Bildwerk volle Klarheit erlangt hatte. Der letzte Abschnitt orientirt noch über die Ortskirche und die Kirche zur hl. Katharina, die vielleicht nach einer höchst beachtenswerthen Vermuthung des Verfassers in einem jetzigen Pferdestall noch erhalten ist. Das treffliche Büchlein wird in und außer der Gemeinde seine Freunde finden; ich persönlich begrüße es als willkommene Ergänzung und Bereicherung meiner Darstellung in „Württemberg's kirchlichen Kunstalterthümern“ und in den „Historisch-politischen Blättern“. Die Illustrationen, unter welchen die Klosteransicht vor 100 Jahren vorzüglich gelungen ist, sind eine schöne Beigabe. — Während wir diese Zeilen schreiben, kommt die Nachricht vom Tode des Verfassers; sein Schriftchen ist so zu seinem letzten Vermächtniß geworden, mit welchem er von seiner geliebten Kirche und seinen Parochianen Abschied nahm.

Die abendländische Klosteranlage des früheren Mittelalters. Von Julius Schloffer. Wien, Karl Gerolds Sohn 1889. 83 S. u. 3 Tafeln. 8°. Preis 4 M.

Etwas verspätet bringen wir diese für die Kunstgeschichte wichtige Monographie zur Anzeige und bezeugen ihrem Verfasser, daß er mit Gründlichkeit, Hingebung und vollem Verständniß der Sache gearbeitet hat. Die morgenländische Klosteranlage wird einleitungsweise gestreift; das schöne Buch von H. Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern, Leipzig 1891, würde jetzt mehr Material bieten. Das Abendland ahmt zunächst die orientalische Anlage nach. Aber dann bringen die Benediktiner, deren Verdiensten um die Kultur der Verfasser unbedingte Anerkennung spendet, die claustrale oder zentralistische Anlage auf, d. h. die Mönche wohnen nicht mehr in Einzel-

zellen, so daß nur Kirche, Refektorium und später Kapittel gemeinsam ist, sondern Ein Hauptbau sammelt sie zur völligen vita communis und ist mit den um ihn gruppierten Nebenbauten völlig von der Außenwelt abgeschlossen. Der Verfasser sucht nun die Frage zu lösen, woher diese Anlage stamme. Wie er in der That völlig plausibel macht, weder aus der antiken villa urbana noch rustica, sondern aus den Klerikerklöstern, welche seit dem 4. Jahrhundert überall da sich an die Kirchen angeschlossen, wo die Kleriker zu einer vita communis zusammengetreten waren. Ein weiterer Abschnitt verfolgt die Weiterentwicklung dieser Anlage in der Karolingerzeit, namentlich durch Einfügung der Pfalzen, der Abts- und Fremdenwohnung. Das reifste Produkt dieser Entwicklung ist der bekannte Klosterplan von St. Gallen, der eingehend besprochen wird; zugleich wird eine Spezialuntersuchung über ihn von berufener Seite angeklündigt. Damit ist ein Programm für den Klosterbau geschaffen, das nunmehr durchaus befolgt und nur später durch den Kapitelsaal erweitert wird. Die einzelnen Elemente dieser Bauordnung bespricht ein Kapitel noch besonders; ein weiteres ist dem Musterkloster Cluny gewidmet und dem bisher nicht genügend beachteten Ordo Farfensis, einer geschriebenen Bauregel des Klosters Farfa im Sabinerland, das nach dem Vorbild von Cluny gebaut ist. Pläne von Fontanella und Farfa (nach dem Manuskript rekonstruirt) dienen den Ausführungen des Verfassers zur Erläuterung. Das letzte Kapitel behandelt die Klosteranlage nach der Wende des ersten Jahrtausends und bringt namentlich den Klosterbau von Montecassino zu eingehender Besprechung. Während bei allen Orden das claustrale Prinzip befolgt wird, greift Einer, der Karthäuser-Orden, zum ältesten und orientalischen Zellen-system zurück, doch nicht ohne eine Verschmelzung desselben mit dem claustralen. Die tüchtige Schrift ist in hohem Grade verdienstlich und lesenswerth.

Annoncen.

Kunst, Kunstgewerbe,

Architektur,
Kupferstiche, Handzeichnungen,
Kostüm- u. Waffenkunde.
Städteansichten,
Heraldik und Genealogie.

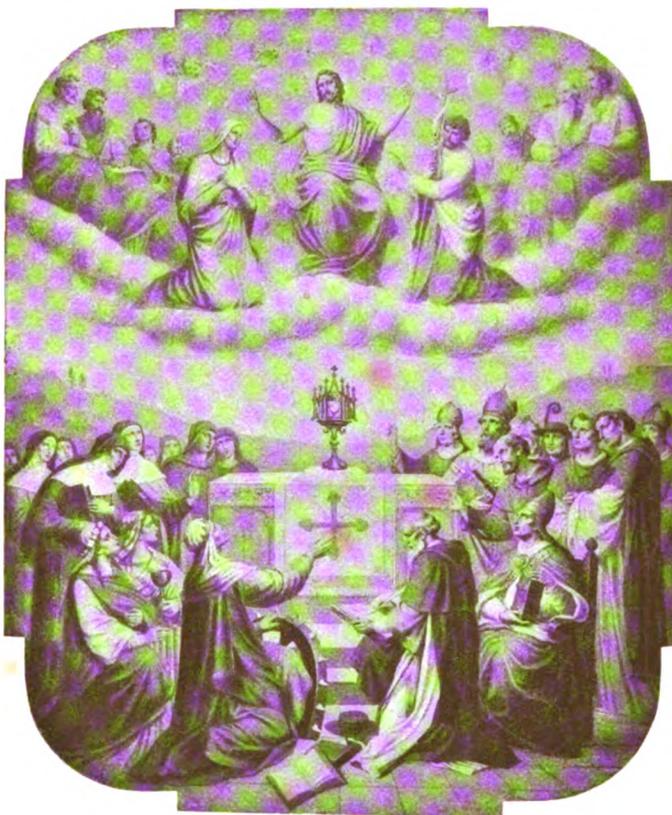
Grosses Lager von
Büchern und Kunstwerken
in allen Sprachen.

Specialcataloge auf Verlangen
gratis und franco.

Karl W. Hiersemann
Buchhandlung in Leipzig.

Angebote von Bibliotheken
und werthvollen Werken
stets erwünscht.

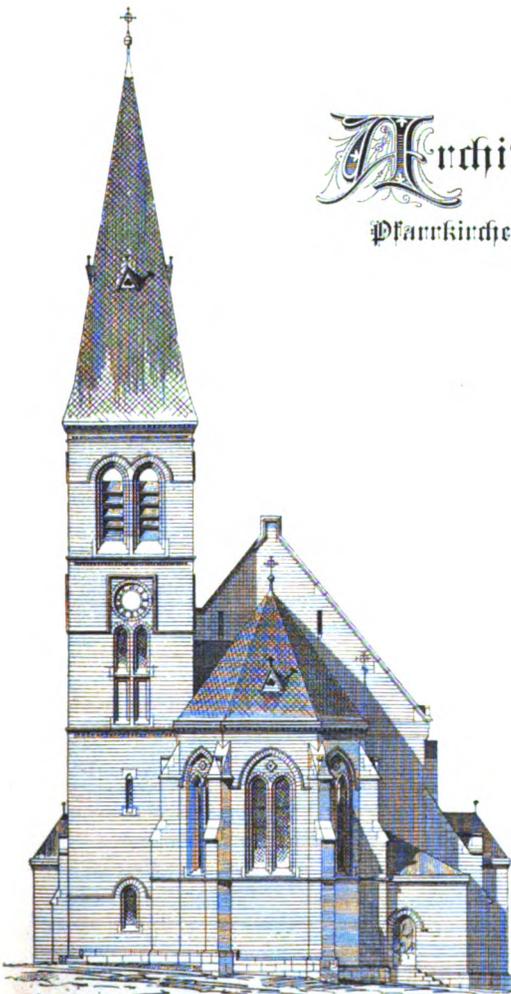
Archiv 1892. Nr. 1.
Wandgemälde in der Kirche zu Stafflangen.

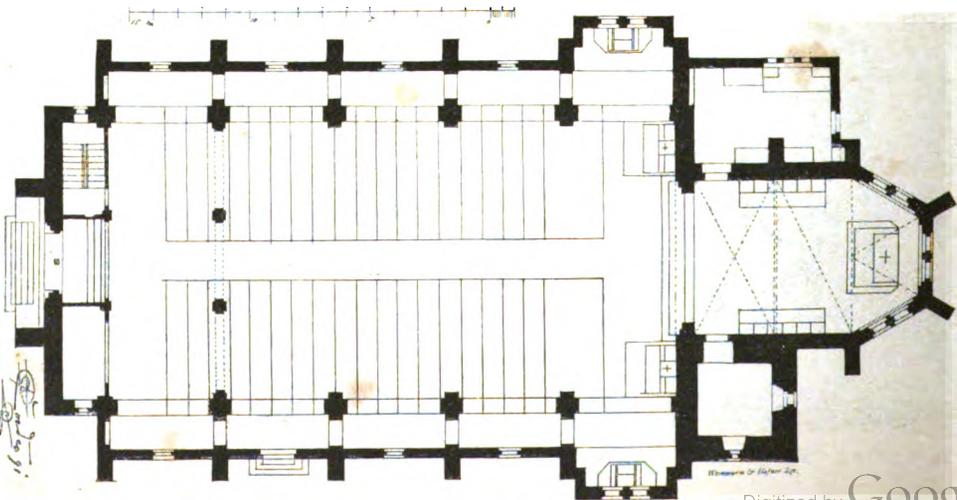
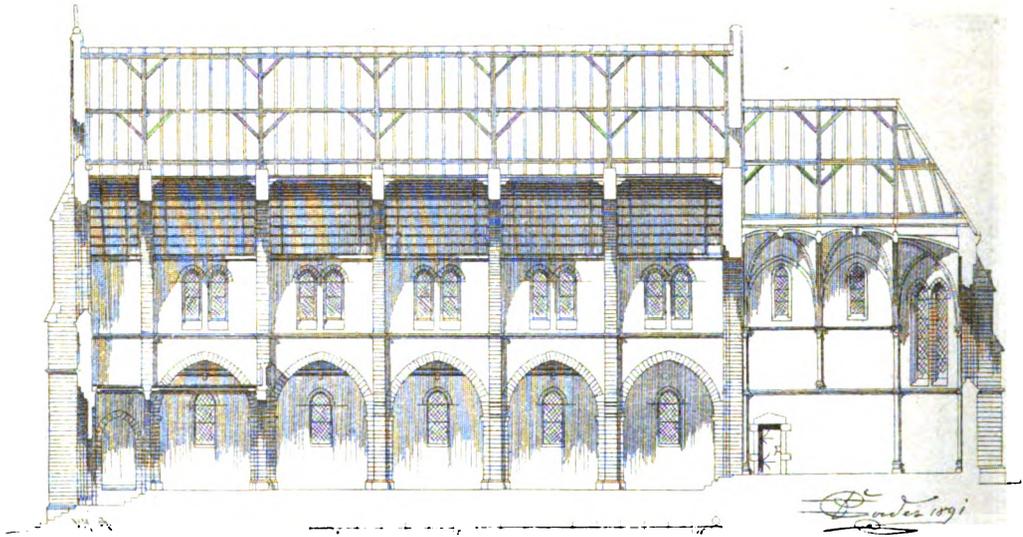
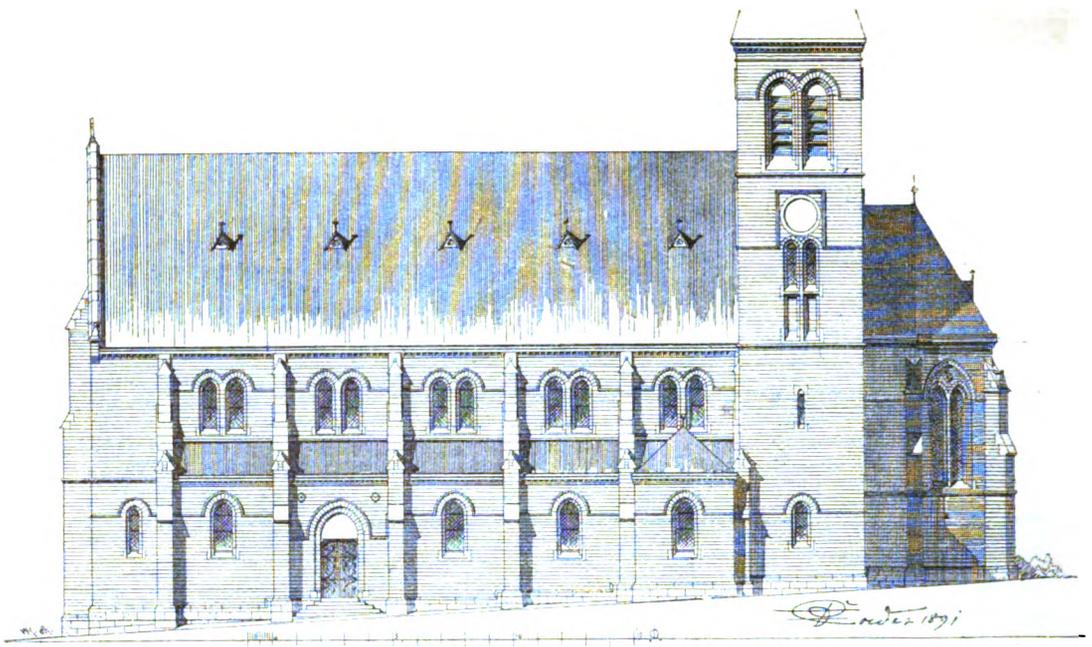


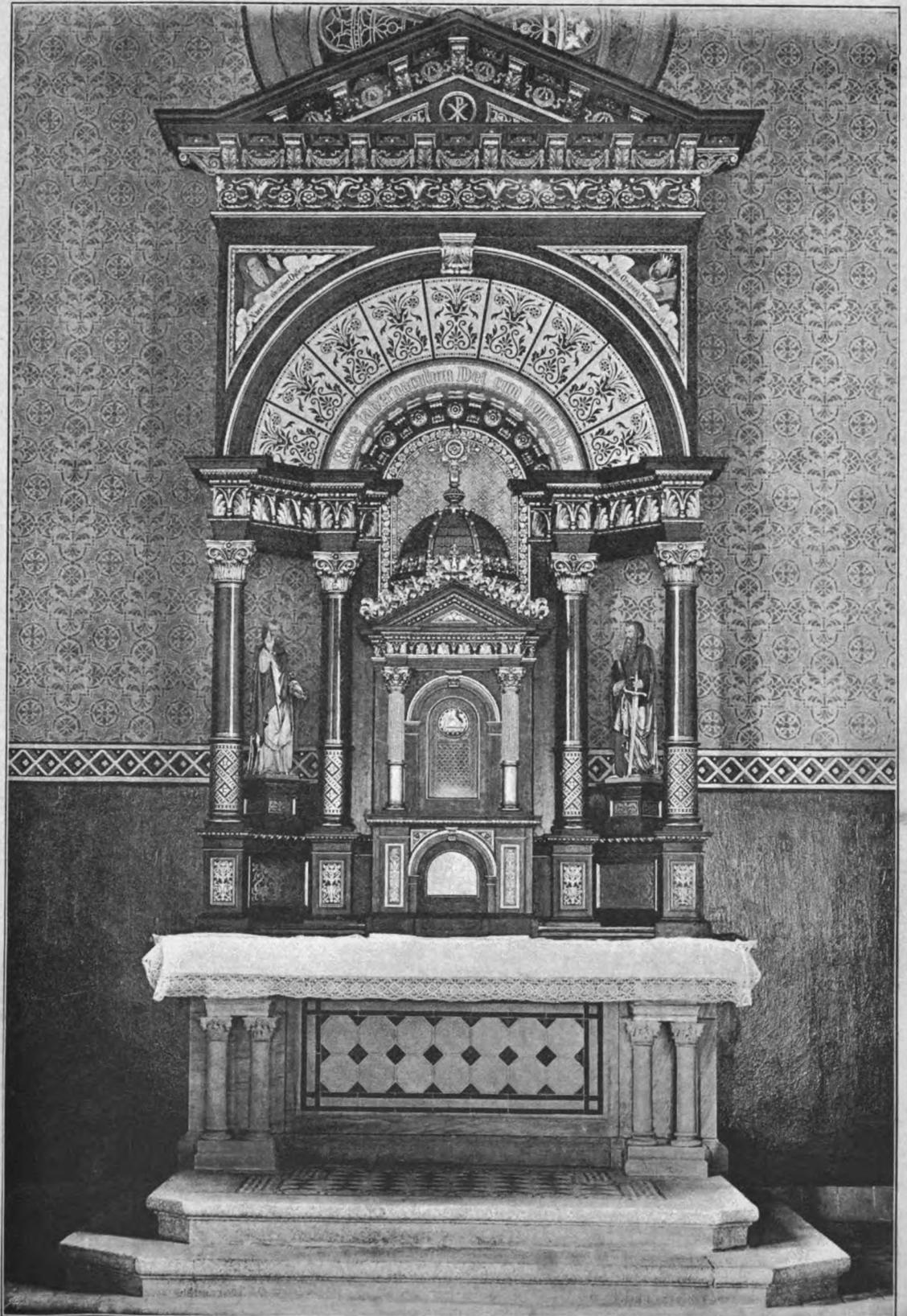


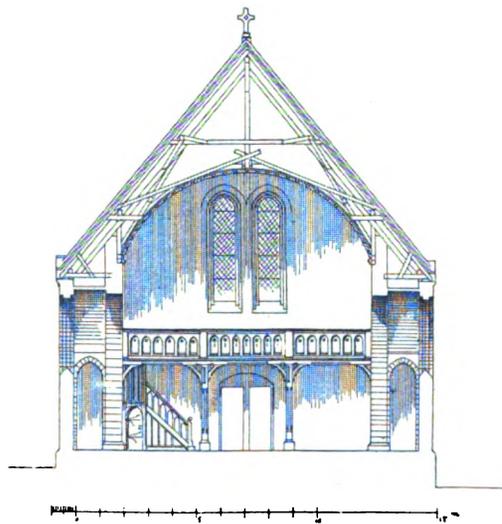
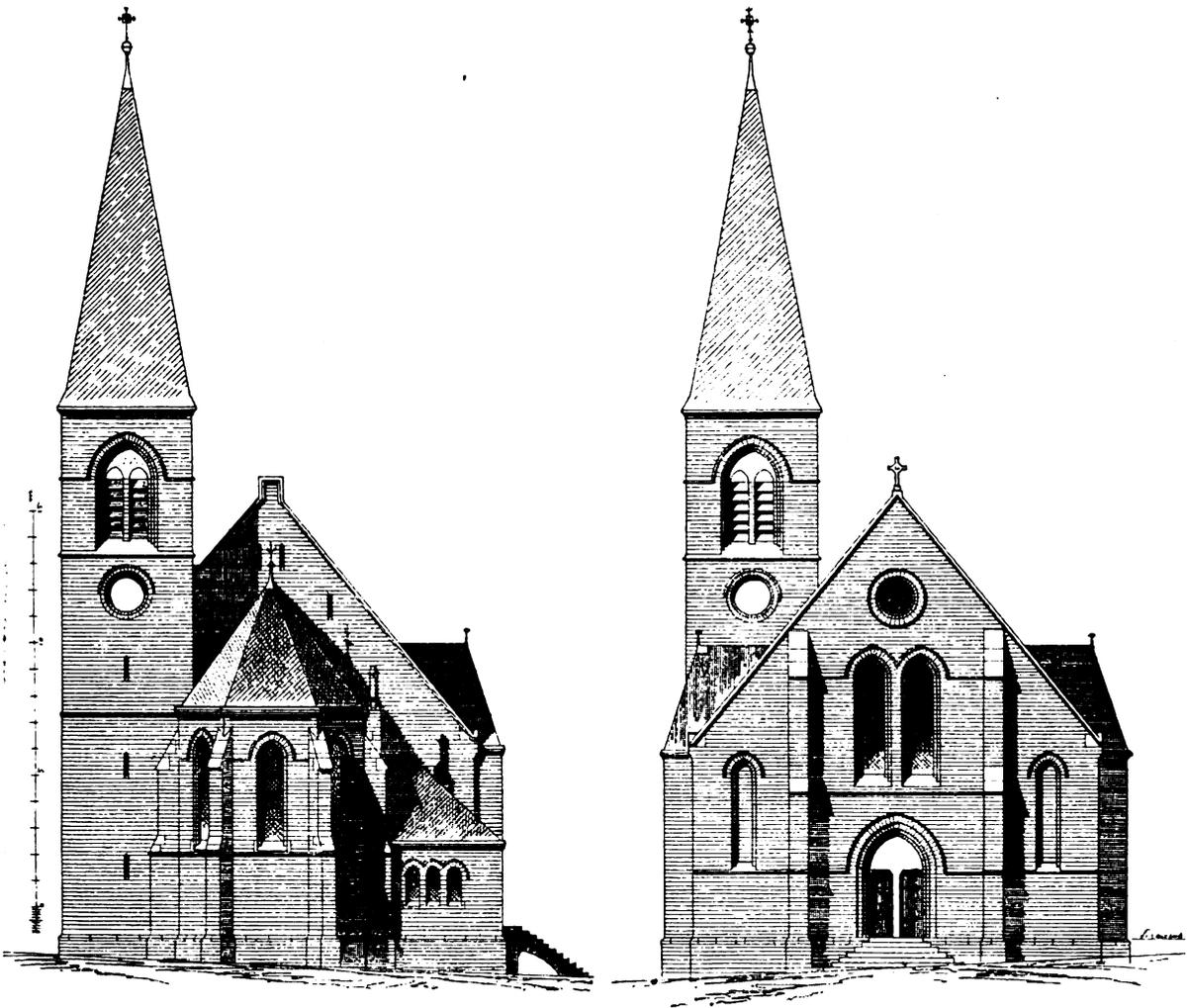
Archiv 1892. Nr. 3.

Pfarrkirche für Schweningen.



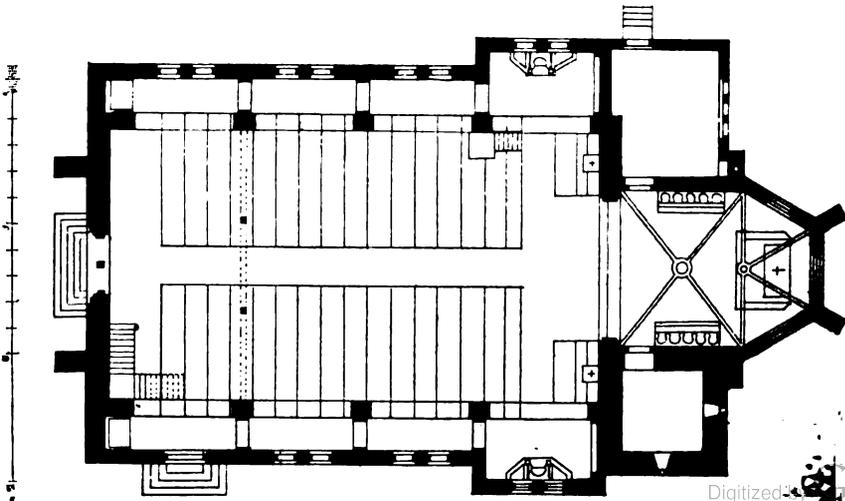
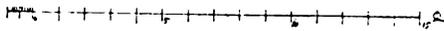
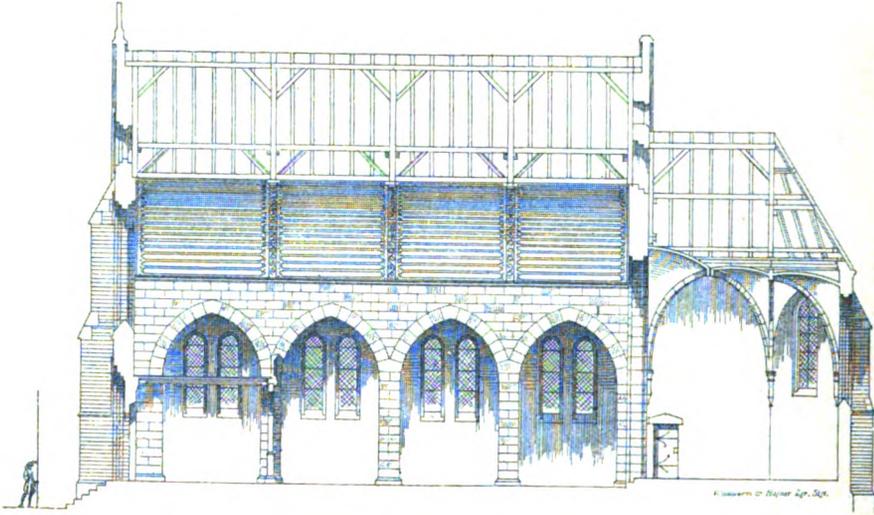
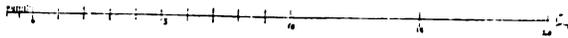
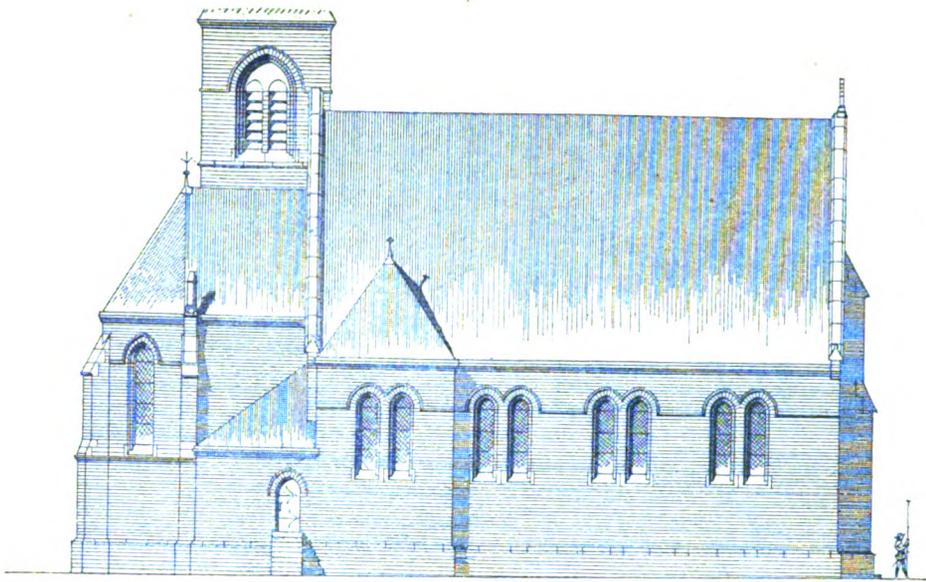


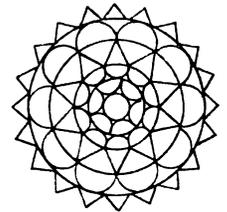
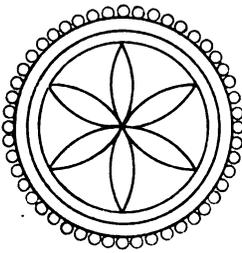
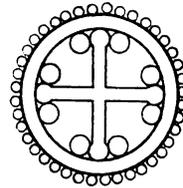
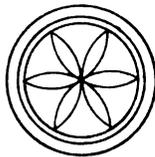
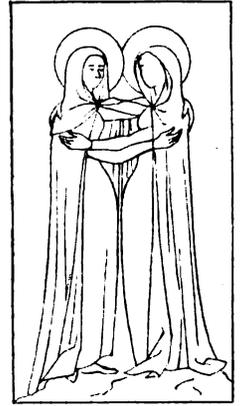
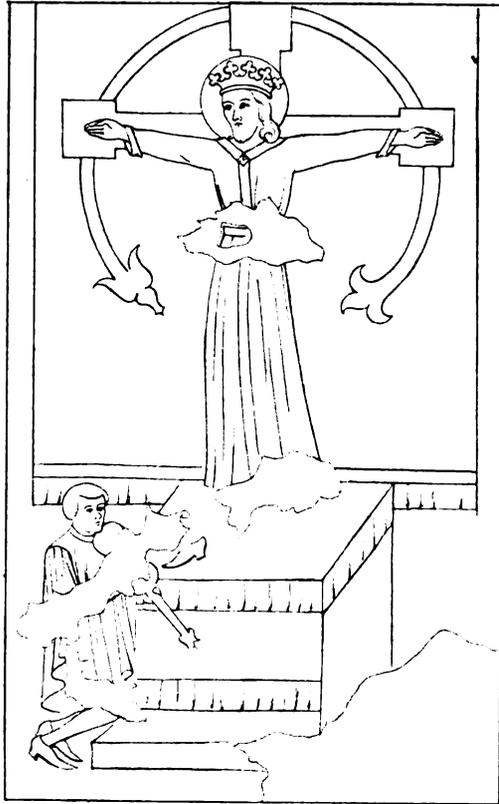




Archiv 1892. Nr. 8.

Die neue katholische Kirche in Ebingen, Oberamt Balingen.

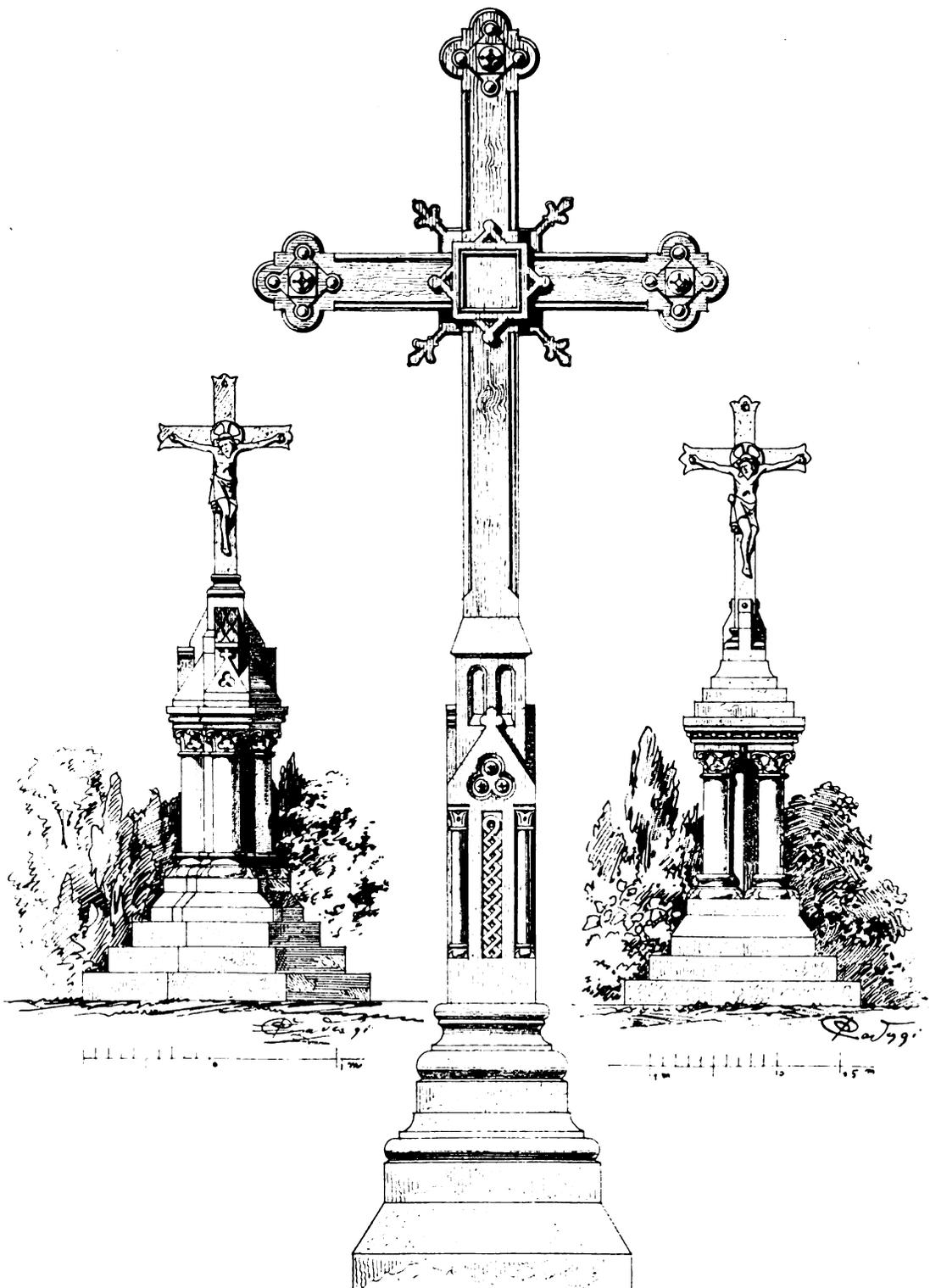




Archiv

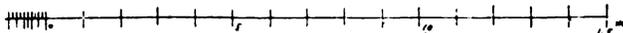
1892. Nr. 9.

Wandmalereien aus dem Frauenthorlein
des vormaligen Cisterzienserinnen-Klosters Kirchheim.
(Aufgenommen von Bildhauer Schnell junior.)



W. Krause & Hofner Zeh. Stgt.

F. J. J. J.



Archiv 1892. Nr. 11.

Entwürfe für Pfälz- und Weg-Kreuze.