

Archiv für christliche Kunst.



Herausgegeben

von

Professor Dr. Steppler.



XI. Jahrgang.

1893.



Stuttgart.

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

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
589877B
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
B 1951 L

Alle Rechte werden vorbehalten.

Inhalts-Verzeichnis der einzelnen Nummern.

S. 11. 37 A Siebel

		Seite			Seite
Nr. 1.	Die Wandmalereien in Burgfelden bei Balingen	1		Gedanken über die moderne Malerei	58
	Der Altarbau der Gegenwart I. . .	6		Literatur	63
	Ueber Jörg Stöcker und den Altar von Ennetach, Ob Saugau	9		Der erste allgemeine Kongreß für christliche Archäologie zu Spalato-Salona 1893	64
	Beiträge zur Geschichte der württembergischen Baumeister und Bildhauer	10	Nr. 7:	Annoncen	64
	Literatur	11		Der St. Sebaldaltar in der Heiligkreuzkirche in Gmünd	65
	Annoncen	12		Erwiderung auf die Bemerkungen von Max Bach in Nr. 6 des „Archiv“	68
Nr. 2.	Die Wandmalereien in Burgfelden bei Balingen (Schluß)	13		Gedanken über die moderne Malerei (Schluß)	69
	Uebersicht über die Künstler und Kunstwerke Oberschwabens von 1550 bis zum 30jährigen Kriege	18		Die einstige Ausschmückung der Kapellen in Hohen-Rechberg, Namsberg, Stauffeneck, sowie der Kirche in Donzdorf	70
	Ver schwundene und verschollene Altar- und Schnitzwerke Jörg Sür links, des Jüngeren	20		Aluminium im kirchlichen Gebrauch	72
	Neue religiöse Prachtwerke	21	Nr. 8.	Zu den Wandgemälden in Burgfelden	73
	Literatur	22		Der St. Sebaldaltar in der Heiligkreuzkirche in Gmünd (Fortsetzung)	75
	Annoncen	24		Oberschwäbische Künstler früherer Zeiten	77
Nr. 3.	Uebersicht über die Künstler und Kunstwerke Oberschwabens von 1550 bis zum 30j. Kriege (Schluß)	25		Die einstige Ausschmückung der Kapellen in Hohen-Rechberg, Namsberg, Stauffeneck, sowie der Kirche in Donzdorf (Schluß)	79
	Farbige Reproduktionen v. Meisterwerken Pissole's	28	Nr. 9.	Der Altarbau der Gegenwart II. . .	81
	Zur Ennetacher Altarfrage	30		Der Sebaldaltar in der Heiligkreuzkirche in Gmünd (Fortsetzung)	82
	Ver schwundene und verschollene Altar- und Schnitzwerke Jörg Sür links, des Jüngeren (Fortsetzung statt Schluß)	30		Oberschwäbische Künstler früherer Zeiten (Schluß statt Fortsetzung)	85
	Literatur	32		Literatur	87
Nr. 4.	Eine neue Gesellschaft für christliche Kunst	33		Annoncen	88
	Ein über tünchtes Gemälde Martin Schaffners in der ehemaligen Klosterkirche zu Wettenhausen	34	Nr. 10.	Der St. Sebaldaltar in der Heiligkreuzkirche in Gmünd (Schluß)	89
	Ueber den Ulmer Meister Hans Multscher	37		Der Chor der ehemaligen Klosterkirche in Blaubeuren	91
	Ver schwundene und verschollene Altar- und Schnitzbilder Jörg Sür links, des Jüngeren (Fortsetzung)	37		Weitere Kunstbeziehungen zwischen Oberschwaben und Tyrol	93
	Gedanken über die moderne Malerei	40		Annoncen	96
Nr. 5.	Beziehungen zwischen Oberschwaben und Tyrol auf dem Gebiete der Kunst	45	Nr. 11.	Der Chor der ehemaligen Klosterkirche in Blaubeuren (Schluß)	97
	Entwurf für eine Kanzel im frühgothischen Stil	46		Entwurf zu einem Grabkreuz	98
	Die Ausmalung in der Chor kapelle in Loretto	47		Neue Untersuchungen und Entdeckungen, den Grundriß des Kölner Doms betreffend	98
	Ver schwundene und verschollene Altar- und Schnitzwerke Jörg Sür links, des Jüngeren (Schluß)	48		Die Gebrüder Forchner, ein Künstlerpaar aus Dietenheim	100
	Gedanken über die moderne Malerei (Fortsetzung)	49		Die schwäbische Stulpturschule im germanischen Museum zu Nürnberg	102
	Annoncen	52		Annoncen	104
Nr. 6.	Beziehungen des Martin Schongauer zu Ulm	53	Nr. 12.	Die Kirchenrestauration in Glatt (Hohenzollern)	105
	Beziehungen zwischen Oberschwaben und Tyrol (Zweiter Artikel)	56		Die schwäbische Stulpturschule im germanischen Museum zu Nürnberg (Schluß)	110
	Zur Geschichte der Kreuzwegandacht	58		Literatur	112
				Annoncen	112

Alphabetisches Sach- und Namenregister.

- Agache, Verkündigung 21.
 Allgeyer, Hans 25.
 Altarbau der Gegenwart 6 ff. 80 ff.
 Aluminium im kirchlichen Gebrauch 72.
 Archäologischer Kongreß 64. 80.
 Baumeister und Bildhauer, württembergische 10 ff. 13 ff.
 Baur, Blaubeuren 97.
 Bayern, Kunstdenkmäler 23.
 Beuroner Schule 12. 44.
 Bildung der Maler 69.
 Bingen, Schnitzwerke 39.
 Burgfelden, Wandmalereien 1 ff. 13 ff. 73 ff.
 Chorstühle, Blaubeuren 91 ff. 97 ff.
 Christ, Joseph 78.
 Creglingen, Herzottskirche 32.
 Dante, göttliche Komödie 22.
 Ebingen, Nebenaltar 8 Nonstranz 65.
 Ehrhard, Unterird. Rom 23.
 Emmetach, Altar 9 ff. 30 f.
 Farbe als Zweck der Malerei 51.
 Fiesole, Reproduktionen 28.
 Forchner, Gebrüder 100.
 Freilichtmalerei 41.
 Germanisches Museum 102.
 Gesellschaft für christliche Kunst 33.
 Glatt, Kirchenrestauration 105.
 Gmünd, Sebaldaltar 66 ff. 75 ff. 82 ff. 89 ff.
 Grabdenkmäler auf Hohenrechberg zc. 70 ff.
 Grabkreuz-Entwurf 98.
 Graus, Spanien 23.
 Heidelberger, Th. 19.
 Heilbronn, historischer Verein 11.
 Hochaltar in Blaubeuren 91. 97.
 Hochaltar, Entwurf 81.
 Kanzel, frühgothische 46.
 Kiening, Isak 26.
 Kirchenrestauration in Glatt 105.
 Klemm, Steinmezzeichen 11.
 Kölner Dom 98.
 Kreuzwegandacht 58.
 Kreuzifix, Blaubeuren 97.
 Kunstsalon 23.
 Kunstschreinerarbeiten 87.
 Locher, E., Cecehomo und Madonna 22.
 Loretto, Chorkapelle 47.
 Locher, Sebastian 45.
 Magdeburg, Festschrift 22.
 Malerei, moderne 40 ff. Religiöse 59 ff.
 Melozzo da Forli, Engel 112.
 Nonstranz, gothische 65.
 Montecassino, Malerschule 74 ff.
 Morini, Hans 26.
 Multscher, Hans 37. 45.
 Mustat, Jörg 46.
 Müntensweiler, Gemälde 10).
 Natur in der Kunst 43 ff.
 Neidhardt, Wolfgang 25.
 Nürnberg, schwäbische Kulturschule 102. 110.
 Oberschwaben, Künstler und Kunstwerke 18 ff. 25 ff. 77 ff.
 Oberschwaben und Tyrol 45 ff. 56 ff.
 Oberstadion, Chorstühle 80.
 Oechs, J. D. 87.
 Ornamentkatalog 63.
 Pacher, Michael 56 ff.
 Papstalbum 44.
 Parabeln in der alten Malerei 5 ff.
 Passionswerk von Mositor 21.
 Prachtwerke, religiöse 21.
 Reckberg, Grabdenkmäler 70.
 Reichenauer Malerschule 12 ff.
 Schaffner, Martin 34.
 Schalldeckel 47.
 Schongauer, Martin 53 ff. 68 ff.
 Schuler, Blaubeuren 91. 97.
 Schuler, göttliche Komödie 22.
 Sebaldaltar, Gmünd 66 ff. 75 ff. 82 ff. 89 ff.
 Seiz, Loretto 47.
 Sieben Fälle 58.
 Sinner, Vorlagen für Schmiedearbeiten 87.
 Spanien 23.
 Stauffeneck, Grabdenkmäler 79.
 Steinmezzeichen 11 ff.
 Stocker, Jörg 9 ff. 37 ff.
 Striegel, Bildhauer 95.
 Sürlin, d. J. 37. 48. 80. 91.
 Taufstein-Entwürfe 108.
 Thontöpfe in Kirchenmauern 17. 75.
 Tigerfeld, Skulpturen 41.
 Tyrol und Oberschwaben 45 ff. 56 ff. 93 ff.
 Uhde, J. 60.
 Utm, Martin Schongauer 53 ff. 68 ff.
 Unsitlichkeit in der Malerei 52. 58.
 Wahrmalerei 49 ff.
 Wandmalerei 1 ff. 13 ff. 73 ff.
 Waterloo, Antonj 32.
 Weihnachtsbild 12.
 Wettenhausen Schaffners Gemälde 34.
 Wimmer, Anleitung zur Erforschung der Kunst-
 denkmäler 64.
 Württemberg, Baumeister und Bildhauer 10 ff.

Kunstbeilagen.

- Nr. 1. Marienaltar zu Ebingen.
 Nr. 2. Kirche von Burgfelden.
 Nr. 3. Wandmalereien in Burgfelden.
 Nr. 5. Frühgothische Kanzel.
 Nr. 7. Gothische Nonstranz.
 Nr. 9. Renaissance-Altar.
 Nr. 11. Entwurf zu einem Grabkreuz.
 Nr. 12. Entwürfe zu Taufsteinen.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

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

Nr. I.

1893.

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 Volksblatt“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

Die Wandmalereien in Burgfelden bei Balingen.

Als man daran gieng, das alte, höchst unscheinbare Kirchlein in Burgfelden wegen Bauauffälligkeit abzutragen — die Last der Jahrhunderte hatte seine Lebenskraft gebrochen, und müde der Stürme, denen es auf seiner luftigen Höhe ausgesetzt war, schickte es sich eben an, langsam seinen Dienst zu quittiren und ausweichend nach beiden Seiten sich zur Ruhe zu legen —, da fand man, daß diese morschen, ehrwürdigen Mauern noch Träger eines hervorragenden Kunstschatzes waren, den unverständige Zeiten in Tünche vergraben hatten und der nun in unseren Tagen seine Auferstehung feiert.

Indem wir nähere Angaben über den Kirchenbau am Schlusse nachtragen werden, bemerken wir nur, daß derselbe des Chores vollständig entbehrt und ein einfaches Parallelogramm darstellt, ohne Gewölbe, mit einem östlich vorgelegten Thurm, gleich diesem aus solidem, regelmäßigem Quadergemäuer bestehend. Die alten Wandmalereien sind es, welche vor allem unsere Aufmerksamkeit beanspruchen, denn sie sind, um das Endergebniß unserer Studie gleich vorauszunehmen, nächst den Wandmalereien von Reichenau aus dem Anfang des 11. oder Ende des 10. Jahrhunderts die ältesten und bedeutendsten, welche bis jetzt in Deutschland gefunden wurden.¹⁾

¹⁾ Ueber diese Gemälde enthielt werthvolle Notizen ein Artikel in der Beilage 264 zum „Staatsanzeiger von Württemberg“ 1892; mehrere Artikel über dieselben in den „Blättern des Schwäbischen Albvereins“, Dezember-Nummer 1892. Die Schriftleitung der letzteren hat in zuvorkommender Weise die Uebersetzung zu diesen Artikeln uns für unser Blatt zur Verfügung gestellt. Wir werden dieselben der Nr. 2 einfügen.

Ueber die ganze Ostwand hin zieht sich hoch über dem Boden in einem breiten Streifen, unmittelbar unter dem einstigen Plafond, eine große Komposition mit etlichen vierzig Figuren, die kleinen Nebenfiguren nicht mitgerechnet, nach oben abgeschlossen durch einen reichen Mäanderfries, nach unten durch eine einfache Bordüre. Der Mäander ist sehr kunstvoll geschlungen und accurat gezeichnet, mit perspektivischer Seitenansicht der Bänder, welche gelb und roth sich von hellgrünem Grund abheben. Die Bordüre bilden zwei schmale rothe Streifen mit einem mittleren gelben, der mit dunklen Punkten besetzt ist; in sie schneiden noch etwas ein zwei romanische Fensterchen der Ostwand, rechts und links vom Thurm.

Die Komposition stellt das jüngste Gericht dar. Ihren Brennpunkt bildet die imposante Gestalt des Richters, welcher in mandelförmiger Glorie auf dem Regenbogen sitzt und auf kleinerem, concentrischem Bogen die Füße aufstellt. Er hat den dreigetheilten Nimbus, in der Mitte gescheiteltes Haar, ovales Gesicht mit im Ganzen jugendlichem Ausdruck und großen Augen; beide Arme und Hände breitet er gleichmäßig aus; über dem Untergewand trägt er einen ziemlich straff gelegten, nur über den linken Arm reichend und weicher niederfließenden, mit gelbem Fierfaum verbrämten hochrothen Mantel. Die Mandorla wird durch sechs kräftige, parallele Ellipsenlinien gegeben; der Zwischenraum zwischen den beiden innersten ist durch Querstichelung belebt. Sie schneidet in den vorher aufgezeichneten Mäander stark ein und greift bedeutend über die obere Grenzlinie der ganzen Komposition hinaus, so daß sie die Möglichkeit bietet, der Figur des Heilandes größere Proportionen zu geben, als den übrigen. Weiter innen ist eine siebente Parallellinie ge-

zogen, welche die Gestalt des Heilandes von den Schultern bis zu den Füßen umschließt und die Grenze für eine andere Farbe bildet; der innerste Glorienkreis hat nämlich hellgrünen, der äußere ultramarinen (schwarzen?) Grund; die Umrahmung der Mandorla ist hellgelb zwischen zwei dunkelblauen (schwarzen?) Streifen.

Nachdem der Maler die Contouren der Glorie und der Christusgestalt mit dem Pinsel aufgetragen, bereicherte er dieses Mittelstück durch zwei seitlich dem Richter beigegebene, gerade auf den Rahmen der Mandorla eingezeichnete und mit dem Körper sich ihrer Wölbung anschmiegende Engelgestalten. Sie stören ein wenig die Ruhe und Majestät des Glorienkreises und machen deswegen nicht den besten Eindruck, weil sie ohne Standpunkt in der Luft stehen, weder schweben noch stehen. Sie halten das auf den Leib des Richters aufgezeichnete, gelb bemalte Kreuz mit langen, starken Balken, welche ganz wie das im Reichenauer Gerichtsbild die Ansätze der Nester zeigen.

Rechts und links von der unteren Spitze der Mandorla geht die Auferstehung der Todten vor sich. Beiderseits blasen je zwei Engel die Gerichtsposaunen, gebogene, vorn sich erweiternde Instrumente. Die Wichtigkeit des Signals und die furchtbare Stärke seines Klanges läßt sich ermessen an der Anstrengung der blasenden Engel, diese an der überaus energischen Stellung und den fliegenden Gewändern derselben. Die Gräber sind als viereckige Steinfänge gedacht, aus welchen die Inbringernden Hall, förmlich auffahren; die einen sitzen noch im Grabe, wie sich besinnend, was das zu bedeuten habe, das Haupt fragend empor gerichtet; andere sind schon mit einem Fuß über die Wandung gestiegen, haben den ganzen Ernst des Augenblicks bereits erfasst und strecken flehentlich die Hände empor.

Während in diesen unteren Regionen die Auferstehung vor sich geht, ist in den oberen der Urtheilspruch als bereits gefällt vorausgesetzt und vollzieht sich hier die durch denselben angeordnete Scheidung nach rechts und links. Rechts von dem Richter bewegt sich der Zug der Seligen dem himmlischen Jerusalem zu;

ein schön geordneter Zug, in zwei Gruppen, von welchen die eine zweigliedrig, die andere in Einer Linie angeordnet ist. Die Gestalten sind nicht individualisirt noch besonders charakterisirt; alle wenden sich mit Antlitz, Körperhaltung und verlangend ausgestreckten Händen dem Thor des Himmels zu; sie sind meist mit kurzen, bis an das Knie reichenden, schlichten Röckchen bekleidet, die Füße nackt. Nur in der zweiten, dem Richter nächsten Gruppe trägt eine Gestalt eine Mauerkrone, die letzte eine Bischofs- oder Abtsmitra mit Krummstab und eine Casula; diese letztere Figur ist allein noch dem Richter zugewendet, als hätte sie eben erst den Urtheilspruch empfangen, und zugleich dem Engel zugewendet, welcher sie und die ganze Schar zum Himmel hin dirigirt. Das himmlische Jerusalem schloß ohne Zweifel einst das Bild nach links ab; leider ist dieser Theil des Bildes ganz zerstört, was um so mehr zu bedauern ist, weil der reichliche Raum darauf schließen läßt, daß die Schilderung des Himmels eine eingehende und ausführliche war. Jetzt schließt das Bild ab mit dem einst zweifellos vor dem Himmelschor postirten heiligen Michael, einer großen majestätischen Figur mit mächtigen Flügeln, mit einer Lanze und einem Schild, der den ganzen Körper deckt und unten spitz zuläuft. Die Haltung ist statuarisch ruhig, wie sie einer Schildwache ziemt. Die Vermittlung zwischen ihm und den ankommenden Seligen stellt eine überaus schön bewegte Engelsfigur her, welche an der Spitze des Zuges geht, den Vordersten an der Hand führt und den ganzen Zug dem Thormächter mit grazioser Bewegung vorstellt und übergibt; seine Gewandung hat keine Fältelung und welligen Fluß.

Links (von Christus aus) steht der Mandorla zunächst ein Engel, welcher in höchst energischer Stellung und Haltung — die Füße sind gespreizt, der rechte stark ausgebeugt und am Boden angestemmt, der Mantel der vehementen Bewegung entsprechend in voller Wallung — mit langer Schaftstange, die in einen Zweizack ausläuft, die Gruppe der Verdammten fortstößt. Bei diesem Geschäft hilft ihm ein weiter unten stehender kleiner Teufel mit Hörnern und häßlicher Leibbildung

und Physiognomie; er stößt mit einem langen Dolchmesser nach dem Letzten in der Schaar, welcher vor Jammer und Schmerz die Hände über dem Kopf zusammenschlägt. Er ist gleich den Uebrigen mit kurzem Röckchen bis an die Kniee bekleidet. Charakterisirte ist keine der Gestalten; nur eine einzige trägt einen großen Gegenstand in der Hand, anzusehen wie eine mit kurzer Handhabe versehene Winzerbutte oder wie ein Schöpf- oder Gießgefäß. Die Schaar ist auch nicht in Gruppen aufgelöst, wie die der Seligen; zusammengehalten wird sie durch einen um jeden Hals und von Hals zu Hals laufenden Strick, welchen vorn ein Teufel faßt und über die Schulter anzieht; an ihm zerzt er sie in das Höllenthor hinein; hinter diesem ist ein Teufel postirt, welchem der Seelenjammerer zuwinkt; außerdem schauen noch vier Reihen Köpfe aus Vulgen heraus; unter ihnen kann man noch einzelue Glieder einer riesigen Kette unterscheiden. Die Hölle ist burgartig dargestellt, mit zinnenbekröntem Mauerwerk und einem bedachten Eingangsthor; die Architektur höchst einfach und ohne ausgesprochenen Stil. Ganz ergreifend ist es aber und ein großartiger, hochdramatischer Gedanke, wie die Verdammten alle bis auf zwei mit ganzem Körper, mit Antlitz und Gebärden spiel sich dem Richter zuwenden, nicht der Hölle; sie können sich von seinem Anblick nicht losreißen; von ihm fern zu sein, ihn nicht mehr sehen zu dürfen, das ist die Hölle der Hölle; besonders der letzte, der Hölle nächste Unselige, breitet weit geöffneten Mundes wie mit gellendem Wehgeschrei beide Hände und Arme gegen Jesus aus und sträubt sich mit aller Macht gegen das Weitergehen.

Der Malgrund dieser und der anderen Malflächen ist äußerst sorgfältig zubereitet, und dieser Sorgfalt dankt man es, daß von den schwer mitgenommenen Gemälden noch soviel erhalten ist. In mehreren Schichten aufgetragen zeigt er auf der obersten, feinkörnigen vollendete Glättung wie durch Schliß. Auf diese Fläche zeichnete der Pinsel, wie es scheint ohne jeden vorgängigen Aufriß, mit großer Freiheit und Gewandtheit die rothbraunen Contouren auf, die dann mit überaus dünnflüssigen, leichten und hellen Farben ausgelegt wur-

den; Gesichtcontouren finden sich nur beim Richter eingezeichnet, sonst fehlen sie. Gelber und rother Ocker spielen die koloristische Hauptrolle. Sehr beachtenswerth ist der Hintergrund, von welchem die Gestalten sich abheben; derselbe ist nicht einfarbig, sondern wird gebildet durch horizontal und parallel neben einander angeordnete Farbzonen; auf die untere Bordüre folgt ein breiter Streifen, ockergelb, dann ein schmalerer rother, dann ein schmalerer ultramariner, dann ein breiter gelber und zuoberst ein breiter hellgrüner. Noch jetzt ist der Zusammenklang dieser Farbentöne ein harmonischer und kräftiger.

Der nach oben abschließende Mäander läuft nun auch über die ganze Nordwand und Südwand des Gebäudes hin, ebenso und in gleicher Höhe auch die den Gemäldestreifen nach unten abschließende Bordüre, welche nur unwesentlich auf den Längswänden variiert ist. Zwischen beide sind auf diesen Wänden weitere Gemäldecyklen eingeordnet.

Beginnen wir mit der Nordwand. Leider ist hier die unmittelbar an das Gerichtsbild anschließende Darstellung völlig zerstört, hauptsächlich auch dadurch, daß schon in gothischer Zeit sie mit einer Kolossalfigur des hl. Christophorus übermalt wurde, von welcher noch einzelne Theile erhalten sind. Auch die zweite, nach links folgende Komposition ist nicht mehr erkennbar; sie war groß und dem Raum und den Resten nach zu schließen, figurenreich.

Nach dem zweiten romanischen Fensterchen (von Osten her gerechnet) folgt eine Reihe von männlichen Gestalten, welche alle gleichmäßig in einer Art Gestühl mit Sitzbank, Fußschemeln und höchst einfacher Bogenkrönung neben einander sitzen. Die Haltung ist fast bei allen ziemlich stereotyp gleich, auch Gesichtszüge und Bart. Bekleidet sind sie mit Untergewand und Mantel; der Kopf mit gekrämpftem Rumbhut oder auch Spighut bedeckt. Alle halten lange Spruchbänder ohne Schrift, meist mit der zur Schulterhöhe erhobenen Rechten und der am Knie befindlichen Linken, so daß also das Spruchband über die Brust hinläuft. Die Gestalten sind einander völlig coordinirt; zehn sind noch erkennbar. Da aber das Bild durch ein häßlich eingebrochenes Fenster nach links abgeschnitten

wird, so wird man unbedingt an die zwölf Apostel zu denken haben. Man wird also annehmen dürfen, daß der Maler, welcher in sein ausgedehntes Gerichtsbild den Aposteln, die im Reichenauer als Gerichtsbeisitzer fungiren, keine Aufnahme gewährte, dies hier gleichsam nachholen und gut machen wollte.

Links von dieser feierlichen Gruppe ist in zwei Abtheilungen eine Geschichte erzählt, welche im Freien spielt, näherhin in einem Wald. Dieser ist nicht so fast dargestellt als angedeutet durch einige nicht nach der Natur, sondern in völlig romantischer Stilisirung gegebene Typen von Bäumen; sie sehen mehr stauden- oder gesträuchartig aus, sind nicht mit einem Laubkleid umwallt, sondern tragen nur an den Enden der dünnen Zweige echt romantische Blumenbalden und Blattmotive; ein Hirschklein belebt diesen Wald, ein naiv gezeichneter Zehrender, welcher nicht zur Darstellung gehört, sondern lediglich als Staffage beigezogen ist und eben ein Baumstämmchen benagt oder durchbeißt. Die eine der beiden Episoden ist noch vollständig erhalten. Ein Reiter ohne Wehr und Waffen, in langem hemdartigen Gewand tragt auf einem Maulthier oder Pferd durch den Wald. Da wird er von drei Strolchen überfallen; einer kommt ihm von vorn, fährt ihm mit beiden Händen ins Haar und will ihn eben vom Pferde zerren; von seinen beiden Mordgesellen schwingt der eine ein Schwert und zielt auf Hals oder Kopf des Reiters, der andere stößt ihm mit beiden Händen einen Knüttel in den Rücken. Das Reithier duckt sich in jähem Schreck, was nicht ungeschickt wiedergegeben ist. Rechts davon die zweite Episode. Wieder drei Gesellen, welche sofort an die Uebelthäter der ersten Scene erinnern, zumal da auch der eine davon mit einem Schwerte versehen ist. Diese drei stehen da wie niedergedonnert, mit schlotternden Knien, mit entsetzten Gesichtszügen, welche ausnahmsweise hier ins Gesichtsoval eingezeichnet sind; einer von ihnen, unglücklich gezeichnet, macht Miene auszureißen und nach der entgegengesetzten Seite zu fliehen. Wie von Furcht gelähmt, starren und deuten sie nach rechts, von wo ein anderer Reiter daherkommt. Dessen Gestalt ist nicht mehr erhalten, wohl aber das halbe Maulthier,

und die Fühlführung läßt erkennen, daß die Gestalt aufrecht auf dem Pferde saß.

Die Deutung dieser Scene bereitet viel Kopfzerbrechen. Man dachte an einen „Reiterkampf im Walde“ oder an einen Ueberfall bei der Jagd; man vermuthete, hier sei das gewaltsame Ende eines der Ritter der benachbarten Schalksburg geschildert, dessen Tod vielleicht die Erbauung dieser Kirche veranlaßt hätte und der dann hier zur Ruhe bestattet worden wäre. Wir dürfen aber in so früher Zeit keinesfalls ein rein profanes Ereigniß als Objekt eines kirchlichen Hauptbildes voraussetzen, sondern haben unbedingt zunächst an biblischen Vorwurf zu denken. Da muß uns nothwendig die Parabel vom barmherzigen Samaritan in den Sinn kommen. Kein Zweifel, daß gerade sie hier in Form einer geschichtlichen Erzählung wiedergegeben werden wollte. Von der gewöhnlichen Darstellung der Parabel weicht freilich diese erheblich ab. Sonst gibt die Kunst mit Vorliebe eine Schilderung der Hilfeleistung, welche der Samaritan dem Ueberfallenen angedeihen läßt; sie überläßt es dem Beschauer, aus den Wunden und der hilflosen Lage des Verunglückten zu erschließen, was vorhergegangen. Hier ist der Ueberfall selbst mit aller Deutlichkeit geschildert, die Hilfeleistung dagegen nur indirekt, in der Gestalt des nahenden Retters. Dagegen fügt der Maler eine Episode ein, welche die biblische Parabel nicht hat, die Begegnung des Samaritans mit den Mördern, welche ihm Gelegenheit gibt, das böse Gewissen der Letzteren zu zeichnen. Der unterste Theil der Nordwand wie der Südwand hat seinen Farbenschmuck nicht mehr bewahrt; ebenso wenig die Westwand.

Die Süd wand beginnt mit einer Darstellung, welche durch eine gemalte Säule vom Gerichtsbild getrennt war; dieselbe ist nicht mehr zu erkennen. Dann folgt eine Kampfeschilderung, die aber nicht mehr ganz erhalten, in manchen Theilen schwer zu erkennen ist und noch keine genügende Erklärung gefunden hat. Aus den dürftigen Resten vermag das Auge nach und nach zwei kämpfende Paare zusammenzusetzen. In beiden Fällen ist der Ausgang des Kampfes schon entschieden und triumphirt der Sieger über den Be-

siegten. Hier liegt die Gestalt des Besiegten schon am Boden, todt oder tödtlich getroffen; der große Schild deckt sie mit-leibig zu; noch hält die Rechte das Schwert. Ueber ihr der Sieger aufrecht stehend, mit gefenktem Schwert und langem, oben gerundetem, unten spitz zulaufendem, grün-gerändertem Schild. Dort hat der siegende Theil in Ausfall-Lage, eben mit hochge-schwungenem Schwert den entscheidenden Streich geführt. Dieser hat seinem Gegen-part das Haupt gekostet; noch liegt er nicht am Boden, aber man sieht seine Ge-stalt zusammenbrechen und sein Haupt nach rückwärts hinüberfallen. Die nicht leicht wiederzugebende Situation ist mit viel Wahrheit und Kraft geschildert. Panzer und Helm fehlen bei allen Kämpfern; der große Schild scheint nebst dem Schwerte die einzige Wehr zu sein; es ist ganz der Schild des 11. Jahrhunderts. Zu be-achten ist nur, daß das herabfallende Haupt des einen Besiegten wahrscheinlich, das des am Boden Liegenden sicher mit einem Nim-bus ausgezeichnet ist. Das ist also ein Kampf, in welchem die Guten unterliegen, und doch läßt sich wegen der Gegenwehr, welche die Unterliegenden leisten, nicht an ein gewöhnliches Martyrium denken. Vielleicht können die Offbg. 13, 7 und 20, 7 erwähnten Kämpfe zur Erklärung beigezogen werden, an welche zu denken die folgende Darstellung nahelegt.

Die nächste Komposition nach rechts ist wegen starker Zerstörung auch nicht mehr ganz leicht zu agnosciren. Erkennbar ist ein Lamm auf einem Hügel stehend; in der Mitte des ganzen Bildes ein großes Paar Engelsflügel; die Gestalt, zu welcher sie gehörten, ist fast ganz zerstört; unter ihr ist mit Mühe noch eine geflügelte Drachengestalt zu erkennen. Die Kompo-sition wird aus der Apokalypse zu erklären sein und stellt dar die nach der geheimen Offenbarung Johannis (20, 1) dem Welt-gericht vorangehende Hinabstürzung Satans in den Abgrund durch den Engel (Michael), verbunden mit der Scene 14, 1 (17, 14): „und ich sah, und siehe, das Lamm stand auf dem Berge Sion“. Beide Vorwürfe hat, allerdings nicht in kombinirter, son-dern getrennter Darstellung, auch das Malerbuch vom Berg Athos (übers. von G. Schäfer, Trier 1855, S. 254 u. 260).

Weiterhin zeigt dieselbe Wand, eben-falls im oberen Bilderstreifen, dem Bild vom barmherzigen Samaritan gerade gegenüber, eine große, mehrtheilige Dar-stellung, die aber auch nicht mehr ganz erhalten ist. Die Szenen sind ins Haus verlegt, unter gewölbte und überdachte Räume von höchst einfachen Formen. In einer mit einem Stichbogen überwölbten Halle steht eine Tafel für ursprünglich wahrscheinlich fünf Tischgenossen. Die Hauptperson, als solche durch größere Proportionen erkennbar, ist noch zur Hälfte erhalten und hat zu ihrer Linken zwei Mahlgenossen; dazu Dienerschaft, welche aufträgt; der eine setzt eben eine Schüssel auf den Tisch und hat in der andern Hand einen Stab, vielleicht das Zeichen seiner speisemeisterlichen Würde; hinter ihm eine magdlich schlanke Frauen-figur und noch ein Jüngling, welche beide in hoherhobener Hand eine Schüssel tra-gen. Rechts davon eine ganz andere Scene, nur mehr mit Mühe erkennbar. Auf einem Schragen liegt ein Leichnam, mumienartig umwickelt und eingebunden, beklagt und betrauert von mehreren Personen, welche theils die Hände über dem Kopf zusammen-schlagen, theils Wange und Hand an das Antlitz des Todten schmiegen, theils sich über ihn herabbeugen. In Füßen aber steht oder schwebt in der Luft ein Teufel, welcher mit langem Schürhaken in der Brust des Todten wühlt, um ihm die Seele auszu-ziehen.

Die Deutung dieses Bildes war nicht allzuschwer. Da das Pendant der anderen Wand sich mit einer Parabel befaßt, so ist wohl auch hier eine solche dargestellt: also wohl die Parabel vom reichen Prasser und seinem schlimmen Ende. Der arme Lazarus fehlt zwar, aber es ist wohl mög-lich, daß ihm ein weiteres, nun durch ein später eingebrochenes Fenster abgeschnitte-nes Compartment eingeräumt war. Daß dies die richtige Erklärung ist, kann so-wohl, wie wir bald sehen werden, aus analogen Bildern der Buchmalerei erwiesen werden, wie aus dem schon oben ange-führten Malerbuch vom Berg Athos, wel-ches zwar erst ca. 1500 verfaßt ist, aber bei der Stabilität der griechischen Kunst auch für viel frühere Zeiten Zeugniß ab-zulegen vermag. Dort heißt es bezüglich

der Darstellung vom reichen Prasser: „Ein Palast und in demselben ein Tisch mit verschiedenen Speisen und ein Mann trägt glänzende und prachtvolle Kleider und sitzt an demselben und hält in der Hand einen Becher und viele Diener bedienen ihn, indem sie verschiedene Speisen auftragen. Und wieder erscheint derselbe auf einem Bette, und Teufel ergreifen seine Seele, und um ihn sind weinende Frauen und Kinder“ (S. 225). Ebendort heißt es S. 381 von der Darstellung des sterbenden Sünders: „ober ihm ist der Teufel und stoßt in sein Herz einen feurigen Dreizack; er zerrt ihn grausam und nimmt ihm mit Gewalt seine Seele fort.“

In den Kreis der neutestamentlichen Darstellungen nehmen die Parabeln, und zwar gerade auch diese beiden, schon herein Evangelienhandschriften vom Ende des 10. und vom 11. Jahrhundert. Das Evangeliar von Echternach vom Ende des 10. Jahrhunderts hat die Parabel vom reichen Prasser und armen Lazarus; man sieht hier den Prasser tafeln und Lazarus vor seiner Thüre schmachten; darunter ist der Prasser auf einem Paradebett ausgestreckt und zwei Teufel ergreifen seine Seele, während Engel die des Lazarus zum Himmel tragen. Im Evangeliar Ottos III. auf der Münchener Bibliothek (Cim 58) hat die Parabel vom barmherzigen Samaritan, welche übrigens erstmals sich schon im *Evangeliorum codex graecus purpureus Rossanensis* (herausg. von Gebhardt und Harnack, Leipzig 1880) aus dem 6. Jahrhundert dargestellt findet (Tafel 13), zwei Episoden. Die letztere Darstellung hat mit der unrigen wenig Verwandtschaft; sie substituirt dem Samaritan den Heiland selbst, auf welchen die anwendende Gregese schon zur Väterzeit die Parabel bezog. Verwandter ist ihr die im Münchener Evangeliar, welche den Wanderer ebenfalls, orientalischer Gepflogenheit ganz entsprechend, auf dem Maulthier ansziehen läßt; die zweite Darstellung zeigt ihn vom Reitthier geworfen und von den Uebelthätern schlimm zugerichtet; die dritte vom Samaritan wieder aufs Pferd gehoben und dem Herbergbesitzer zugeführt. Das Gotthar Evangeliar widmet drei Bilder der Parabel vom Prasser und Lazarus, das von Bremen vier Darstellungen

derselben Parabel, zwei der vom barmherzigen Samaritan.

Unterhalb dieses breiten Bilderfrieses sind auf der Ost-, Süd- und Nordwand noch reichliche Farbenreste, letzte Zeugen weiterer hier angemalter Cyklen, von denen aber nichts mehr zu erkennen ist. Daß eine große Idee die Auswahl der einzelnen Bilder dieser monumentalen Malerei bestimmte und sie zu Einem Ganzen verband, das läßt sich mit Sicherheit vermuthen, aber wegen der Lückenhaftigkeit des Erhaltenen nicht mehr im einzelnen erweisen. Die beiden Parabelbilder stehen insofern in innerem Zusammenhang mit dem Gerichtsbild, als nach Matth. 25, 35 ff. das Gerichtsurtheil nach den Werken der Barmherzigkeit gesprochen wird; es stimmt damit zusammen, wenn auf der Seite der Befeligten der barmherzige Samaritan erscheint, der dem unglücklichen Bruder zu Hilfe kommt, auf der Seite der Verdammten der reiche Prasser, der dem Armen die Brotsamen von seinem Tisch verweigert. Der Zusammenhang zwischen Gerichtsbild, Apostelchor, Satanssturz ist an sich klar.¹⁾ (Schluß folgt.)

Der Altarbau der Gegenwart.

I.

Nächst der Kirchenbaufrage gibt es für die christliche Kunst keine wichtigere, auch keine schwierigere als die des Altarbaues. Ihr gerade gedenken wir in Zukunft besondere Beachtung zuzuwenden. Wir haben die tüchtigen Werke von Laib und Schwarz (Studien über die Geschichte des christlichen Altars. Stuttgart 1857), N. Schmid (Der christliche Altar und sein Schmuck. Regensburg 1871) und Münzemberger (Zur Kenntniß und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Frankfurt 1885 ff.), welche uns über die Geschichte des Altarbaues orientiren, und wir werden am wenigsten in einer so wichtigen Angelegenheit die klärenden Aufschlüsse der historischen Forschung außer Acht lassen dürfen. Sowenig wir aber

¹⁾ Wie schon frühe die Parabel vom Prasser in die Vorstellung und Darstellung des Gerichts einfloß, darüber s. F. K. Kraus, Die Wandgemälde der St. Georgskirche in Oberzell auf der Reichenau. Freiburg 1884, S. 19.

nöthig haben, etwa in einem Auszug aus diesen Büchern einen Abriß der Geschichte des Altars unseren Studien voranzustellen, so nothwendig erscheint es, die Entwicklung, welche der Altarbau gerade in den letzten Dezennien genommen hat, zu verfolgen unter besonderer Berücksichtigung von Süddeutschland. Dabei bemerken wir, daß wir hier es hauptsächlich mit dem Altarüberbau, nicht mit der Mensa zu thun haben; die letztere bildete bekanntlich den Gegenstand einer Studie, mit welcher einst der sel. Prälat Schwarz den ersten Jahrgang dieser Blätter eröffnet hat, und welche auch separat gedruckt wurde.

Die weitaus größte Mehrzahl der Altäre, welche seit der Mittê dieses Jahrhunderts neu erstellt wurden, lassen sich ihrer Form und Anlage nach auf ein Hauptparadigma zurückführen, das unzähligemal wiederholt wurde und dem gegenüber alle anderen Formen als vereinzelté Ausnahmen erscheinen.

Jeder kennt dieses Paradigma. Wenn man von einem gothischen Hochaltar spricht, so denkt jeder zunächst an einen mehr oder minder hohen und reich ausgeführten thurmartigen Mittelbau für den Doppeltabernakel und wohl noch mit einer Bildnische über dem Tabernakel und einer pyramidal auslaufenden Krönung; rechts und links vom Tabernakel je noch eine Nische mit einer Statue oder einem Relief. Der Nebenaltar hat gleiche Anlage, nur daß an Stelle des Tabernakels hier eine dritte Mittelnische für ein weiteres Bildwerk tritt. Variationen, welche die Grundanlage nicht ändern, entstehen durch Erbreiterung der seitlichen Nischen zur Aufnahme von Gruppenbildern in Relief, durch Erhöhung und Bereicherung des Aufbaues, durch Anordnung weiterer kleinerer Bildnischen über und neben den drei oder zwei Hauptnischen.

Diese Anlage ist an sich nicht zu verwerfen, sonst hätten ja längst die berufenen Organe sich gegen dieselbe erklären müssen. Für den Hochaltar ist ein organisch eingegliederté Tabernakel, und zwar für die Regel ein Doppeltabernakel mit fester Expositions-nische, unentbehrlich und allein den liturgischen Anforderungen und neueren Gesetzen entsprechend. Wenn man ihn nicht als alleinstehenden Thurm oder als isolirtes Tempelchen auf die Mensa

stellte, sondern ihm Flankenbauten zur Seite gab, so ist auch das durchaus be-rechtigt. Der Brauch, neben dem Zelt des eucharistischen Gottes den Bildnissen der Heiligen oder den Darstellungen der heiligen Mysterien einen Platz einzuräumen, ist ja wahrlich nicht erst in neuerer Zeit aufgekommen; er kann bezüglich des ersteren sich auf das Wort des Herrn berufen: ubi sum ego, illic et minister meus erit (Joh. 12, 26); volo, ut ubi ego sum, et illi sint mecum (Joh. 17, 24). Man muß sich auch anerkennen, daß dank dieser Anlage und im Rahmen derselben den liturgischen Erfordernissen besonders des Hochaltars im allgemeinen so befriedigend genügt wird, wie dies lange Zeit nicht der Fall war.

Von der Brauchbarkeit des Schemas aber sofort auf die Vollkommenheit und Güte unserer neueren Altarwerke schließen zu wollen, wäre voreilig. Man wird fast sagen müssen: jemehr diese Eine Altarform zur herrschenden wurde, um so seltener sind eigentlich gute Altäre dieser Form geworden. Sie ist nämlich keineswegs so einfach zu handhaben, als man meinen könnte. Es ist nicht leicht, beim Hochaltar die beiden Seitennischen wahrhaft konstruktiv mit dem Tabernakel zu verbinden, beim Nebenaltar die drei Nischen so zusammen zu komponiren, daß sie Ein Ganzes bilden. Eine ganz befriedigende Lösung dieser Schwierigkeiten ist verhältnißmäßig selten. Häufig sind schon die Verhältnisse der einzelnen Theile verunglückt, hauptsächlich verdorben durch das Bestreben, eine starke Höhenentwicklung zu erhalten. Die Nischen stimmen in Höhe und Weite nicht zum Tabernakel; der Tabernakel erscheint häufig zusammengepreßt durch die Seitentheile; die Verbindung der Nischen mit dem Tabernakel ist mangelhaft, oft durch elende Lückenbüßer-Einschießel vermittelt, oft lediglich durch roh mechanische Aneinander-schiftung bewirkt. Sodann verursacht die Dreitheiligkeit der Hoch- und Nebenaltäre nothwendig etwas höhere Kosten; will man große Sparsamkeit walten lassen, so ist die Folge, daß entweder das Skulpturenwerk sehr schlecht wird, oder das Altargehäuse zusehr Schreinerarbeit bleibt und künstlerischer Durchbildung ermangelt.

Größere Mißstände ergeben sich daraus, daß man jenes Paradigma nicht bloß in den Renaissancestil übertrug, was angeht, sondern auch in den romanischen. Hätte man wenigstens im letzteren Fall die Maße der gothischen Ausführung reduziert. Aber man behielt nun auch die Höhenmaße bei, was ohne schwere Veräumdigungen am romanischen Stil nicht abgehen konnte. Der romanische Stil bei vielen neueren Altären hat in der That weiter nichts zu bedeuten, als daß die Nischen und Tabernakelöffnungen im Halbbogen schließen statt im Spitzbogen, daß die Nischen durch Rundthürmchen und die Pyramide durch eine Kuppel ersetzt werden. Gerade in seiner Uebersetzung in den romanischen Stil hat das Paradigma die größten Geschmacklosigkeiten hervorgebracht.

Mißgeburten und Fehler erzeugte sodann auch das Bestreben, innerhalb des Paradigmas Neues zu bieten und originell zu sein. Und doch ist dies Streben sehr berechtigt und fast naturnothwendig. Gestehen wir es offen ein: nachdem wir nun einige Jahrzehnte hindurch fast ausnahmslos Altäre der beschriebenen Form gebaut, Land auf, Land ab unsere Kirchen mit solchen Altären ausgestattet haben, hat trotz aller Bemühungen, mit dem Ornament, dem Stil, dem Bildwerk abzuwechseln, das Paradigma soviel wie möglich anders zu organisiren, jene Altarform für uns etwas fast unerträglich Langweiliges bekommen. Man muß endlich die Frage aufwerfen, ob denn in der That diese Altaranlage die einzig mögliche sei, ob es nicht rathsam sei, hierin mehr Abwechslung anzustreben und jene abgenützte Form eine Zeit lang ruhen zu lassen.

Gehe wir aber auf diese sich aufdrängende Frage eingehen, möchten wir zunächst an einem Altarentwurf zeigen, daß das Paradigma, von welchem wir sprechen, wirklich noch konstruktive Variationen zuläßt, an die man bei uns wenigstens bisher kaum dachte. Wir bitten den Leser zum Verständniß des Folgenden die Beilage ins Auge zu fassen, welche auf der einen Seite den Hochaltar, auf der andern den Nebenaltar der neuen Stadtpfarrkirche in Ebingen darstellt. Die Zeichnungen sind von Architekt Gades in Stuttgart, dem Erbauer der Kirche. Den Hochaltar

führte aus Bildhauer Mez in Gebrachhofen, den Marienaltar Kunstschreiner Binnig in Debheim, den Josephsaltar Kunstschreiner Bender in Ertingen.

Beide Entwürfe sind ebenfalls nach dem dreitheiligen Schema gebaut, aber man sieht sofort, daß sie das tödtende Einerlei des Dreinischensystems überwinden und sich als etwas Neues präsentieren. Neu ist vor allem die Behandlung der beiden Seitentheile. Wie kam man dazu, dem Tabernakel oder der Hauptbildnische eines Mariens- oder Josephsaltars noch Flankentheile beizugeben und welches ist demnach die nächste Funktion der letzteren? Offenbar soll durch sie der Eindruck der Isolirtheit, welchem der allein in der Mitte stehende Tabernakel oder eine Bildnische verfallen müßte, gehoben und sodann die Wand rechts und links vom Tabernakel oder dem Hauptbild und unmittelbar über der Mensa geziemend bekorirt werden. Um diesen nächsten Zwecken zu genügen, bedürfen jene Theile keiner besonderen Tiefe. Man kann sie flach behandeln, wirklich bloß als Wandverkleidung, und auch in diesem Falle braucht man nicht einmal auf Bildwerk zu verzichten; nur muß man statt der Skulptur die Malerei beiziehen. Das ist hier geschehen. An die Mittelnische sind zwei flache Tafeln angestoßen mit Flachnischen für Aufnahme von Gemälden.

Die Folgen dieser Aenderung sind weitergreifende und wohlthätigere, als man auf den ersten Blick ahnt. Wir bekommen so einen ganz andern Altarbau, der im Vergleich mit den gewöhnlichen sich durch Einfachheit, Leichtigkeit und Schlichtheit auszeichnet, aber keineswegs ärmer ist an Eindruck und Leben, nur ruhiger und anspruchsloser. Drei Statuen in Lebensgröße neben einander müssen an sich schon fast nothwendig lastend wirken, wie leicht wirkt diese Verbindung der Einen Statue mit Gemälden! Ferner wie ruhig und wohlthuend wirkt die kräftige Horizontallinie, mit welcher beide Seitentheile abschließen, während nur die mittlere in die Höhe strebt und in der Höhe sich auflöst! Wie lustig und leicht macht sich sodann die Mittelnische, welche bei dieser Anlage auf beiden Seiten offen bleibt und mit ihrem Baldachin vorn auf zwei schlanken Freisäulen

ruht! Auch das erscheint so durchaus angemessen, daß nun infolge der seitlichen Oeffnung der Nische die Lichter auf den Leuchterstufen auch in Beziehung zum Sanctissimum, bezw. zum Hauptbild treten können, während sie sonst durch eine Scheidewand von ihm getrennt sind, so daß bei Nachtgottesdiensten eigene Lichter angebracht werden müssen, um nur das Innere der Nische einigermaßen zu erhellen. Wir empfehlen diese neue Altarform, oder diese glückliche, übrigens auf frühere Formen zurückgreifende Variation zu diskreter Nachahmung. Dabei sei noch besonders darauf aufmerksam gemacht, daß auf die richtigen Verhältnisse der Theile viel ankommt. Die auf der Beilage zu Grunde gelegten werden jedem normalen Auge harmonisch erscheinen. Die Seitentheile sind im Vergleich mit der Nische nicht zu hoch und nicht zu niedrig. Der Maßstab für die gemalten Bilder ist kleiner genommen als der der Hauptfigur; letztere soll als Hauptbild, erstere sollen als Nebenbilder erscheinen; immerhin sind die gemalten Figuren bezw. Szenen noch so groß, daß man sie so ziemlich von der ganzen Kirche aus sehen kann. Die Flächen unterhalb der Malereien sind nicht weiter dekorirt, weil sie durch die Leuchter belebt werden.

In der Expositions-nische des Hochaltars ist in Ebingen eine Herz-Jesu-Statue angebracht. Bekanntlich ist das Bild des Herrn selbst das einzige, welches unmittelbar über dem Tabernakel stehen darf. Nur ein rigoristischer liturgischer Standpunkt kann an dieser doppelten Verwendung der Nische für eine Statue und für die Exposition Anstoß nehmen. Und nur von diesem Standpunkt aus könnte das Verlangen gestellt werden, die Statue jedesmal bei der Exposition aus der Nische zu entfernen. Es wird entschieden den liturgischen Anforderungen genügt, wenn vor der Statue, was die tiefe Nische erlaubt, ein Expositionsraum, so oft es dessen bedarf, zubereitet wird, nämlich durch Einsetzung eines amoviblen Seidenbaldachins mit leichtem Messinggestänge, der dann die untere Hälfte der Statue verdeckt. Um vollgenügenden Raum für die Exposition in der Nische zu schaffen, kann die Statue auf eingesezten Schienen sehr leicht in den hintersten Raum der

Nische gerückt und nach der Exposition wieder nach vorn geschoben werden.

Ueber Jörg Stocker und den Altar von Ennetach, O. A. Saulgau.

Von Pfarrer Dr. J. Probst.

In der fürstlichen Sammlung zu Sigmaringen finden sich die Gemälde eines Flügelaltars (die Skulpturen sind nicht vorhanden), der schon durch seine stattliche Größe die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Derselbe ist im Katalog mit den Nummern 81—85 bezeichnet und daselbst weiter bemerkt, daß er aus der Pfarrkirche in Ennetach, O. A. Saulgau, stammen soll, später nach Pfüllendorf und von da käuflich nach Sigmaringen gekommen sei.

Ueber den früher bestandenen Hochaltar von Ennetach äußerte sich Albert Schilling im „Korrespondenzblatt des Ulmer Vereins“ 1876 S. 47: „Hinter dem jetzigen Hochaltar wird ein Streifen einer Tafel aufbewahrt, der den Namen Jörg Stocker, Maler in Ulm, 1496, trägt.“

Dieser Namen tauchte früher schon bei Rauch und Grüneisen in „Ulms Kunstleben“ S. 40 auf, woselbst von einem Jörg Stocker die Rede ist, „der von 1469 bis 1495 thätig war, in die Reibhardtsche Kapelle und auf Herrn Symons Altar, sowie auch 1495 nach Dischingen eine Tafel machte; auch für den Grafen Endriß von Sonnenberg jagte er im Jahre 1491 die Fertigung einer Tafel zu.“

Vor wenigen Tagen aber kam mir eine Notiz zu, die Herr Archivsekretär Dr. Giesel zu Stuttgart in der Donaueschinger Bibliothek aufgefunden und die Herr Professor Kolb in Stuttgart mir gest. brieflich übermittelt hat: „In einem Laßbergischen Codex Nr. 570a XXXIV steht bei Ennetach der Eintrag: Der alte Hochaltar ist geschnitten mit lebensgroßen Figuren. Unten rechts befindet sich folgende Inschrift mit goldenen Buchstaben auf blauem Grund: Jörg Stocker der Maler hat diesen Altar aufgerichtet 1496.“

Unter solchen Umständen war die Sache in ein Stadium eingetreten, daß es sehr dringend angezeigt war, Nachforschungen darüber anzustellen, ob jener Streifen, von dem Herr Albert Schilling sprach, vielleicht noch vorhanden sei. Glücklicher Weise traf das zu, obwohl es höchste Zeit war, denn derselbe war schon auf die Bühne hinaufgeschafft worden, wird aber jetzt im Pfarrhause aufbewahrt. Die Inschrift selbst konnte also mit den Nachrichten über dieselbe unmittelbar verglichen werden.

Als Resultat ergab sich, daß die Inschrift mit den Nachrichten übereinstimmt und ganz leserlich den Namen sowie die Jahreszahl, letztere sogar zweimal, enthält mit der Beifügung „auf Sankt Johannisstag im Sommer 1496“. Die Inschrift ist auf blauem Grund mit goldenen Buchstaben aufgetragen und befindet sich rechts am Ende des Bretterstreifens.

Aus der Beschaffenheit dieses Streifens eines Brettes geht hervor, daß derselbe offenbar ein Theil der Hinterwand der innern oder Festtagsoffnung des Altarschreins war und daß er dort sich befand, wo die Postamente für die Heiligensstatuen angebracht waren; denn die Namen von mehreren Heiligen befinden sich noch auf dem gleichen Streifen. Dieser Theil der Hinterwand wurde später herausgesägt und stellt nur einen Brettstreifen dar von 3,17 Meter Breite bei geringer Höhe.

Durch den glücklichen Umstand, daß die ganze Breite des die Namen und die Jahreszahl tragenden Bretttheils herausgesägt worden war, ließ sich auch die Zugehörigkeit zu dem Altar, der jetzt in Sigmaringen sich befindet, mit ganz genügender Sicherheit ermitteln.

Nach Angabe des Sigmaringer Katalogs mißt jeder einzelne Flügel des Altars Nr. 81—85 daselbst 1,48 Meter Breite. Die Breite des gesammten Schreins und seiner Hinterwand mußte somit wenigstens 2,96 Meter betragen, oder besser etwas mehr, weil die Umrahmung der Flügelgemälde auch einen Raum beanspruchte. Es stimmen somit die Maße des Sigmaringer Altars und die schon oben angegebene Breite des Streifens in Ennetach (3,17 Meter) so nahe mit einander überein, daß an der Zusammengehörigkeit desselben nicht zu zweifeln ist.

Auch die Angaben bei Rauch und Grünceisen über den Grafen Endriß von Sonnenberg wurde mir von Herrn Pfarrer Dr. Bochezer gütigst dahin bestätigt, daß um jene Zeit ein Graf Andreas Sonnenberg lebte und daß Ennetach zu seiner Herrschaft Scheer gehörte.

Gegenüber diesen Beweisküden werden die bisherigen Angaben und Aufstellungen über die Urheberschaft des Altars von Ennetach resp. Sigmaringen wohl zurückweichen müssen, und es ist wahrscheinlich, daß außer diesem Altar noch andere Werke des Meisters sich werden ausfindig machen lassen. Doch gehört das kleinere Flügelaltärchen in Oberstadion von Jörg Stoder von Ulm, 1520, ohne Zweifel einem jüngern Meister an, vielleicht einem Sohn desselben.

Ueber andere in der Pfarrkirche zu Ennetach noch vorfindliche kirchliche Kunсталterthümer verweisen wir auf Keplers Werk: „Württ. kirchl. Kunсталterthümer“ S. 307.

Beiträge zur Geschichte der württembergischen Baumeister und Bildhauer.

Von Theodor Schön.

Klemm in seiner so gründlichen Arbeit über „Württembergische Baumeister und Bildhauer bis ums Jahr 1750“ („Württ. Jahrbücher“ Jahrgang 1882) sagt Seite 66: „eigenthümlicherweise ist nach den bis jetzt zugänglichen Quellen nicht möglich, die Zeit und den Ort festzustellen, da Meister Moriz Enzinger, der Kirchenmeister am Ulmer Münster, gestorben sei. 1478 muß er vom Amte abgetreten gewesen sein.“ Hierüber gibt ein Eintrag in eines der älteren im Konstanzer Stadtarchiv befindlichen Bürgeraufnahmebücher die erwünschte Auskunft: „1477

item Maister Moriz Enzinger der Stainmey von Ulm ist Burger worden und ist im geschenkt, juravit; factum quarta post Michahalem.“ Daß Moriz sich nach Konstanz wandte, ist sehr begreiflich, da sein Bruder Vincenz dort seit 1459 als Steinmehz thätig war (Klemm, loco cit. Seite 66). Daß dem erstern in Konstanz das Bürgerrecht geschenkt wurde, beweist das hohe Ansehen, dessen sich dieser schwäbische Meister erfreute.

Ueberhaupt waren jene Steinmehzen und Bildhauer gar wanderlustige Leute, wofür sich bei Klemm zahlreiche Belege finden. So wird es denn auch keine zu gewagte Behauptung sein, den von Klemm Seite 81 genannten Peter Schwarzenbach, Bildhauer und Goldschläger in Ulm, welcher 1473 10 Mark und 18 Loth Silber empfing, um ein Kreuz für das Münster zu machen, zu identifiziren mit Peter Bildhauer, welcher nach einer Urkunde des Geheimen Haus- und Staatsarchivs 1479 der Pfarrei Eßlingen auf St. Martinstag 13 1/2 Heller Zins aus seinem Haus und seiner Hofreyte im alten Milchgäßlein gab. Wenigstens findet sich bei Klemm kein anderer Bildhauer Namens Peter in dieser Zeit und wurde ja auch um 1477 eifrig an der Frauenkirche in Eßlingen gebaut, so daß auch ein fremder Steinmehz oder Bildhauer gewiß Arbeit und den nöthigen Verdienst fand. Auch beim Kirchenbau in Freiburg i. Br. findet man 14. Januar 1514 unter den Steinmehzen Melcher von Rüdlingen (Neutlingen) (Mone III, 54). Ist das der 1564 genannte Melchior Sattler, Steinmehz, Bürger zu Neutlingen?

Nicht ohne Interesse dürfte es sein, den genauen Wortlaut eines am Ende des 15. Jahrhunderts abgeschlossenen Accordes über den Bau einer württembergischen Kirche kennen zu lernen. Eine Urkunde des Staatsarchivs lautet also: „Item der Chor zu Altdorff (Ul. Böblingen) ist verdingt Maister Hansen Stainmehzen zu Bebenhusen uff Santt Gallentag (16. October) im MCCCCXXXVIII (nicht 1495, wie bei Klemm Seite 118 steht) wie hernach volckt: item der Chor sol sin triffig und fier schuech lang und zwanzig schuech witt, das alles inwendig gemessen gehowen sin. Item die Tristkammer (Schatzkammer, Sakristei) sol sin zehen (X) Schuech lang ongeverlich nach Gestalt und Gelegenhait der Hoffistat. Item man soll im geben von der Ruten rucher (raucher) Murey ain Pfund Heller, item von dem gehawen Werk von dem Schuch zwen Schilling Heller und, was durch gott (geht), das sol man auch durch messen. Item die Cruzbogen, Pfoisten, Schreglumpfen (Schrägfinse) und Dachlumpfen (Dachfinse) sol man allain der Lenge nach messen. Item man sol jnn beholzen nach Rotturft. Item Maister Hans sol das Stainmehzengeschr dar lichen. Das sol man jm zu End des Buws wider geben, wie er das gelüben hatt. Item von dem allem sol man jm lunen, wie obstat; oder ob diennen (denen) von Altorff geliepter wolte sin in ainer Summ ze lonen, so sollendt sy jm geben zway hundred und sechzig Pfund Häller und sol die Wal zu diennen (denen) von Altdorff ston.“

Trat ein fremder Baumeister in die Dienste einer Stadt, so mußte er derselben einen Eid schwören, so in Neutlingen am Beginn des 16. Jahrhunderts:

„Der Statt Werkleutt Nhd mit Namen Stainmehell, Murer, Zimmermännern, Bildhellermeister samptt seinenn Knechten, Schlosser, Fürmannen, Schreiner, Wagner unnd Schmid: Item ir all unnd ainm ieder soll schwerenn ainm Nhd zu Gott gemainner Statt Neutlingen trew unnd warhait jren Schadenn zu warnnen unnd wenden unnd irenn Nuß befürdern, Jeder nach seinem Besten Vermögen ungewerlich. Es soll auch ain ieder jnn solchem aydt berebenn gemainir Statt mitt seinerr Arbeit nach dem Bestenn zu versehenn, seinenn rechtenn unnd gesetzenn Lohn (Lohn) zu nemenn unnd ob ir ainem oder mer ichtit zu handden oder zue Augenn kemm (käme), gemainir Statt zugeherig — Es werr vonn Poltz, Gell, Werkzüg oder andders, wie das Namenn hatt oder habenn mag, dasselb zuo handdhabenn, zu versehenn, zu verwalltenn unnd an der Statt nuß kemenn zu lassen unnd bewennndenn, getrewlich unnd ungewerlich.“

Seinem Inhalt nach ist dieser Eid jedenfalls älter. Der auf solche Weise in die Dienste der Stadt als deren Werkmeister getretene Künstler hatte reichlich Gelegenheit, sich durch die Thätigkeit im Dienste derselben und auch durch von auswärts einlaufende Aufträge, zu deren Ausführung er natürlich der Genehmigung des Bürgermeisters und des Rathes bedurfte, Ehre und Reichthum zu erwerben. Was war nun natürlicher, als daß er, wenn er seine Sterbestunde herannahen fühlte, einen Theil des erworbenen Vermögens, der Kirche, bei deren Bau er zu Wohlstand gelangt war, zuzuwenden trachtete! Als Beleg hierfür möge folgende Urkunde des Staatsarchivs dienen: „Wir Apt Wernher und mit uns aller Covent dez Closters ze Bebenhusen Ordens von Tittel in Costenzer Bystuen gelegen, vergehen offentlich mit Urkunnend ditz Briefs, daz wir von dem erbaern Man Pfsaf Cuonrat dem Schriber von Rüttheligen, der Ufrichter (Aufrichter) ist gewesen ditz Selgeraetes von Maister Peters saeligen wegen dez Stainmezzen von Rüttheligen, haben emphanngen driffig und hundert Pshund Haller gueter und genemer, die wir och in users Closters gueten Nuß bekeret han, und haben im dar umme gegeben aht Pshunt Haller ewiges Gettes der süben Pshunt — gand (gehen) usser der Muß ze Ammerome, und ain Pshunt usser dez Lastes Ater und Wisun, dü ze Gehay (Kayh, O.A. Herrenberg) gelegen sint unnder den Wingenarten, den man nennet dez Lastes Berg. Und hoerent dü egenant aht pshunt Haller Gettes eweclich an unser gemainen Pitanei mit soellichem Bedingde also, daz wir eweclich allü Jar an dem ahtenden Tag nach sant Bartholomeustag unserm Convent füllen geben ainem Dienst von Wischen und an dem drittan Tag och ainem Dienst, ieden Denst (sic!) ungewerlich umme vier Pshunt Haller durch dez obgenanten Maister Peters saeligen, siner Frowen und siner Kinder Selenhaltles willen. Wa aber wir oder unser nachkumenden die vorgenant Dienst nit gaeben und rihlen uf die Tag, als e geschriben stat,

oder ungewerlich in den naechsten aht Tagen darnach, so sien wir oder unser nachkumenden eweclich, weles Jares die Dienst nit gerihet (ge-reicht) werdent, verwallen und schuldig ze gebend für ieden Dienst, der denne dez Jars nit gerihet ist, vier Pshunt gueter Haller den Caplan gemainlich ze Rüttheligen, die dez vorgenanten Maister Peter's Jarzit, siner Frowen und der Kind darumme angegriffend und ze pshendend an allen Stetten, wa oder wie si mugen. Wir der obgenant Apt Wernher und der Convent haben uns und unsern nachkumenden behalten den Gewalt und daz reht, daz wir mügen, swenne wir wellen, dü vorgenanten aht Pshunt Haller Gettes wider loesen und widerlegen mit andren aht Pshunden als (= ebenso) gewisses Gettes, oder mit driffig und hundert Pshunden Haller, die wir och darumme emphanngen han, we der's uns aller best fuegt. Und daz ditz alles war und staet ewiclich belibe, so geben wir dem obgenanten Pfsaf Cuonrat und den egenanten Caplanen disen Brief besigelt mit unsern eigenen Zusigeln, der gegeben ist in dem Jar, do man zalt von Cristes Geburt dritzechen hundert Jar und dornach in dem nun und funfzigesten Jar in octava Bartholomei Apostoli.“ Den in dieser Urkunde genannten Meister Peter, den Steinmeyer von Rüttheligen, hält Klemm („Neutlinger Geschichtsblätter“, 1. Jahrgang, Nr. 1, Seite 1) für den Hauptbaumeister der Frauenkirche in Neutlingen¹⁾ und ein Glied der Baumeisterfamilie der Aler, gewiß mit gutem Grund. Auffallend ist nur, daß derselbe sein Seelgeräth nicht im Kloster Marchtal errichtete, welches ja der Bauherr der Marienkirche war (Bossert in den „Neutlinger Geschichtsblättern“ I, Seite 6, 7), sondern im Kloster Bebenhausen, das zur Marienkirche in keinen Beziehungen stand. Er dürfte mindestens auch in Bebenhausen als Baumeister thätig gewesen sein.

Literatur.

Historischer Verein Heilbronn.
Bericht aus den Jahren 1889—1890.
Viertes Heft. Heilbronn, Schell 1891.
61 Seiten u. 15 Tafeln.

Dieser Jahresbericht eines sehr rührigen Geschichtsvereins hat bleibende Bedeutung auch für die Kunstgeschichte, weil dessen erste 44 Seiten eine hochinteressante Studie über die Steinmehzeichen überhaupt und die Heilbronn's im besonderen bringen. Sie stammt von dem rühmlich bekannten Dean Klemm in Badnang und dient zur Ergänzung seiner in den „Württb. Vierteljahrsheften“ 1882 und separat (Stuttgart, Kohlhammer) erschienenen Arbeit über die württembergischen Baumeister und Bildhauer bis um 1750. In ebenso leichtfaßlicher wie gründlicher Erörterung geleitet der Verfasser uns durch

¹⁾ Vielleicht war der 20. Februar 1360 genannte Meister Conz von Uraach selig (Kirchenpflege Neutlingen) auch einer der Baumeister der Frauenkirche.

drei Perioden der Steinmehzzeichen hindurch. Die erste ist die der Steinmehzzeichen in der alten Welt, welche besonders Otto Richter entdeckt und untersucht hat. Diese Geschichte führt bis ins Jahr 1000 vor Christus hinaus, in die Zeit, wo an Stelle des ältesten Chlophenbaues der Quaderbau trat, und sie läßt Aegypten, das Wunder- und Heimatland aller Kunst, namentlich der Architektur, auch als Heimat dieser Zeichen vermuthen. Die ältesten sind dem Alphabet entnommen und bestanden aus dem Anfangsbuchstaben des Namens des Meisters mit oder ohne Beigabe eines Zeichens zur Vermeidung von Verwechslungen. Die zweite Periode ist die mittelalterliche, welche charakterisirt wird als Zeit des Kampfes zwischen romanischem und germanischem Zeichenprinzip; das Buchstabenprinzip tritt zurück, das altgermanische Markenprinzip obsteht. Die dritte Periode stellt dar den Sieg und das Ende des germanischen Zeichenprinzips. Ein Anhang behandelt die Verwendung der Steinmehzzeichen im Dienst der Freimaurerei, der ein gewisses Verdienst um die Kenntniß derselben zuerkannt, aber auch bedeutende Irreführungen der historischen Forschung nachgewiesen werden. Eingehende Erwähnung findet noch der verstorbene Dombaumeister F. v. Schmidt in Wien, einer der letzten Angehörigen der alten deutschen Bauhütte, der nach fünfjähriger Steinmearbeit 1848 in der Kölner Hütte ordnungsmäßig zum Meister befördert wurde und sein Zeichen bekam. Im zweiten Theil der Studie werden sodann die in Heilbronn an der Kilians-, Nikolai- und katholischen Kirche, sowie am Landgerichtsgebäude gefundenen, von Architekt Hamann aufgenommenen Zeichen besprochen und mit Vorsicht kunsthistorisch ausgewertet. Ich nehme hier gerne die Belehrung an, durch welche eine in meinem Buch: Württemberg's kirchliche Kunstalterthümer S. 157 ausgesprochene Vermuthung als grundlos erwiesen wird, daß nämlich zwischen den Thürmen und den Seitenschiffen der Kilianskirche mindestens die Zeit eines halben Jahrhunderts liege.

So dankbar wir diese weiteren Beiträge die Resultate mühsamen Weiterforschens entgegennehmen, so rufen dieselben doch den Wunsch nach einem zusammenfassenden Werk über die Steinmehzzeichen, das zu schreiben niemand so berufen ist, wie der Verfasser. Denn niemand beherrscht wie er dieses schwierige Gebiet, das ohne Zweifel der Kunstforschung noch manchen Aufschluß wird geben können, aber auch, wenn nicht sehr sorgsam behandelt, zu manchem Fehlschluß verleitet. Noch ist viel zu thun, was eines Mannes Können übersteigt. Mögen jüngere Kräfte ihm an die Hand gehen und ihm den Ausbau des schönen Werkes ermöglichen!

Der Abdruck der Studie über die moderne Malerei mußte zu Gunsten der Burgfeldener Wandgemälde auf später verschoben werden.

Annoncen.

Verlag v. B. f. Voigt in Weimar.



Bücher=

Ornamentik

in Miniaturen, Initialen,
Alphabeten u. s. w.In historischer Darstellung, das
IX. bis XVIII. Jahrhundert
umfassend.

Herausgegeben von

A. Niedling in Aschaffenburg.

30 Foliotafeln, zum Theil in Farben-
druck. Mit erklärendem Texte.

gr. Folio. 12 Mark.

Vorrätzig in allen Buchhand-
lungen.

Kunst, Kunstgewerbe,

Architektur,
Kupferstiche, Handzeich-
nungen,
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.

Von der Deuroner Malerschule erhalten wir ein Weihnachtsbild, chromolithographisch reproducirt von B. Kühn in München-Gladbach, im Verlag von H. Kitz in Saulgau (Preis 5 Pfennig). Dasselbe entspricht allen Anforderungen, welche an colorirte Bildchen dieser Größe und dieses Preises gestellt werden können. Würde und Gedankenreichtum der Composition entwickelt sich mit einer erhabenen und zugleich zarten Formgebung und mit glücklicher und reicher Farbewirkung. Weides, die niedrige und die glorreiche Seite des Weihnachtsgeheimnisses kommt zur Ausprägung und zu harmonischer Ausgleichung.

Anbei eine art. Beilage: Hochaltar und Marien-
altar 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.

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

Nr. 2.

1893.

Die Wandmalereien in Burgfelden bei Balingen.

(Schluß.)

Nun gilt es, die schwierige Frage nach dem Stil, der Entstehungszeit, der Herkunft der Bilder und nach ihrer Bedeutung für die Geschichte der kirchlichen Wandmalerei ihrer Lösung entgegenzuführen. Welcher Epoche und welchem Entwicklungsstadium der Malerei ungefähr dieselben angehören, das zu bestimmen ist nicht allzu schwierig. Sie zeigen deutlich jenen Stil, der noch in unverkennbarem Kontakt mit der altchristlichen Kunst und durch sie mit der römisch-klassischen Kunst steht. Derselbe hatte sich durch die Katakombenmalerei und die Sarkophagskulptur hindurchgebildet, dem karolingischen Zeitalter seine Formenwelt übermacht und in der Miniaturenmalerei sich zu einer schönen Blüte entwickelt. Gerade die Karolingerzeit und die Periode der Ottonen hatte den überkommenen Formenschatz neu zu beleben gewußt, die ererbten Typen veredelt, beseelt, weich und biegsam gemacht, daß sie mittelst derselben eigene innere Theilnahme an den darzustellenden Gegenständen zum Ausdruck bringen, auch es wagen konnte, den Kreis der bisherigen Darstellungen zu erweitern, die Darstellungsweise der üblichen Objekte nach eigenen Inspirationen umzugestalten. Die runden Zahlen 900 bis 1100 umgrenzen zeitlich Blüteperiode und Herrschaftsbauer dieses Stils.

In diesen Zeitraum fallen sicher auch unsere Bilder. Es kann aber zunächst noch eine genauere untere Grenze gezogen werden. Sie können nicht, oder nicht beträchtlich nach 1050 entstanden sein. Um diese Zeit nämlich nimmt eine Verfallsperiode ihren Anfang, in welcher die alte Kunst mehr und mehr greisenhaft wird und abstirbt und nach und

nach eine neue sich vorbereitet, die sich löst von der altchristlichen und germanische Art zeigt. Schon die unverkennbar schöpferische und jugendliche Kraft verbietet, diese Malereien der Zeit des Verfalls zuzuweisen, welche, wie die Miniaturen zeigen, nur mehr mechanisch abschreiben und nachmachen konnte, welcher alle originelle Gedanken, aller feinere Geschmack, auch alles Verständniß des Körperbaues abhanden gekommen waren, welche bei jedem eigenen Wagnis und Streben nur ihre Impotenz darthut in den verkrümmten und verkrüppelten Stellungen, in unnatürlichen Verrenkungen und Verbiegungen, welche den rohen Sinn und die plumpe Hand verräth in den harten schwarzen Contouren, in den groben, stumpfen und mißtönenden Farben, welche mit einem Wort in ihren Leistungen sich selbst wie des Nachlasses der künstlerischen Kraft, so der Bekrohung der Technik anklagt.

Auf noch bestimmtere Fährte weist die unverkennbare Verwandtschaft unserer Malereien mit den Reichenauern. Die Vergleichung ist dadurch erleichtert, daß eine Darstellung in Reichenau dasselbe hochwichtige Thema behandelt wie das Hauptbild unserer Kirche: das jüngste Gericht. Beide Bilder, allerdings in der Komposition, wie nachher zu betonen ist, wesentlich verschieden, zeigen doch im Ganzen unleugbar dieselbe Formensprache.

Bekanntlich fehlte der alten Kunst zwar nicht der Glaube an Christus den Richter und die Vorstellung vom Gericht, wohl aber eine direkte Darstellung des Vorgangs des Gerichtes. Erst allmählich bildete sich aus Ansätzen und Andeutungen¹⁾ das eigentliche Gerichtsbild heraus, und zwar erst, nachdem der Gedanke an das Gericht die Volksseele ergriffen und durchschüttelt hatte; dies bewirkte einmal die

¹⁾ Siehe die Nachweise bei Kraus, Die Wandgemälde der St. Georgskirche S. 15 ff.

Vredigt, dann auch die Furcht vor dem Weltende, welche gegen Abschluß des ersten Jahrtausends zwar nicht so allgemein verbreitet war, wie man früher annahm, aber doch weite Kreise erfaßte. Im neunten Jahrhundert begegnen wir den ersten ausführlichen poetischen Schilderungen und den ersten künstlerischen Darstellungen des jüngsten Gerichts. Gerade in Reichenau entsteht eine der umfassendsten Poesien über das Weltgericht; Alkuin, Florus, Malafrib sind Zeugen zeitgenössischer Gerichtsbilder. In Reichenau schuf die Wandmalerei ihr erstes großes Gerichtsbild, das die Außenseite der Westabsis der St. Georgskirche von Oberzell schmückte. Dasselbe zeigt Christus in der Mandorla; neben ihm in fürbittender Haltung die Mutter Maria und ein Engel mit dem Zeichen des Menschensohnes, dem Kreuz; zu beiden Seiten sitzen feierlich die Apostel, über ihnen schweben Engel in den Lüften, unter ihnen geht die Auferstehung der Todten vor sich.

Ueberraschend ist bei aller Verschiedenheit im Bau und in den Grundgedanken die Aehnlichkeit dieses Gerichtsbildes mit dem von Burgfelben. Die Gestalt des Heilands in der Mandorla hat auf letzterem eine straffere Gewandung und senkt die Arme nicht abwärts, sondern breitet sie nach oben aus; aber davon abgesehen ist sie der Reichenauer völlig gleich, — gleich darin, daß sie größere Proportionen hat als die übrigen Gestalten, und daß um diese zu gewinnen die Mandorla über die Grenzlinie des Bildes hinaus in den beide Bilder oben abschließenden Mäandern hinein verlängert ist; gleich in dem jugendlichen und hartlosen Antlitz; gleich darin, daß der Mantel über den linken Arm im Bogen herabwallt; gleich darin, daß der Glorienkreis, der sie umschließt, in zwei Farbzonen getheilt ist, die innere mit Hellgrün, die äußere mit Ultramarin ausgelegt. Die Auferstehung ist auf beiden Bildern heiläufig gleich geschildert. Die Technik dieses wie des andern Bildes von Burgfelben ist dieselbe wie in Reichenau. Mehrere Verputzlagen bieten eine durch Abreibung oder Schliß geglättete, sehr feine Oberfläche dar, auf welche die Contouren (in Burgfelben ohne Spuren von Unterzeichnung) mit dem Pinsel in hellem

Nothbraun aufgemalt sind. Die Gesichtszüge sind hier wie beim Reichenauer Gerichtsbild nicht contourirt, außer beim Weltenvrichter.

Inbesondere Eine koloristische Eigenheit findet sich in gleicher Weise auf dem Gerichtsbild und allen Darstellungen der Seitenwände in Burgfelben wie auf dem Gerichtsbild von Reichenau: der ganze Hintergrund ist in mehrere horizontale, parallel laufende Farbzonen abgetheilt, wodurch derselbe belebt und die Farbwirkung des Bildes gehoben wird. Um noch einige nebensächliche Punkte hervorzuhoben, in welchen beide sich berühren: die Extremitäten bilden hier wie dort die schwache Seite der Zeichnung; die Nebenfiguren haben bloß die kleine, um die Hüften anliegende, bis ans Knie reichende Tunika ohne Sagum oder Chlamys; Schuhe und Kopfbedeckung fehlen; die Fosaumen der Engel sind gebogene Hörner.

Die verwandtschaftlichen Beziehungen sind also außer Frage. Sie sind so zahlreich, daß man ohne weiteres den Meister der Malereien von Burgfelben in Reichenau zu suchen hat, zumal an eine einheimische Kraft gar nicht zu denken ist. Daß Reichenau gegen Ende des Jahres 1000 ein Centrum kirchlicher Kunstübung, speziell der Malerei ersten Ranges war, ist schon länger bekannt. Schon 850 hatte es zur Ausmalung der neuen Klosterkirche von St. Gallen *claros pictores* gesandt.¹⁾ Als unter Abt Witigowo, dem der Abtstab abgenommen werden mußte, weil er durch seine Baulust das Kloster an den Rand des finanziellen Ruins brachte, St. Georg in Oberzell 984—990 umgebaut worden war, nahm man die malerische Ausstattung der neuen Kirche in Angriff. Um dieselbe Zeit hatten die Mönche Kerald und Heribert in der Malstube von Reichenau den berühmten Codex Egberti mit Miniaturen versehen, welcher ca. 980 dem Erzbischof Egbert von Trier sei es als Geschenk des Reichenauer Klosters, sei es auf Bestellung eingehändigigt wurde. Wahrscheinlich waren es auch Reichenauer Maler, welche die 983 begonnene Klosterkirche zu Petershausen bei Konstanz ausmalten. Wenn es zunächst etwas auffällig erscheinen kann,

¹⁾ Die Nachweise siehe bei Kraus a. a. D. S. 14.

daß wir in dem höchst unbedeutenden, von allen Weltstraßen abgelegenen Ort Burgfelden Meistern aus der Reichenau begegnen, so hat die Erklärung dafür vielleicht die nahe bei diesem Ort gelegene Schalksburg zu übernehmen. Freilich ob schon in der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts auf dem riesigen Felskloß, der nur von Burgfelden her auf einem ganz schmalen, einen Kilometer langen, nach beiden Seiten jäh abfallenden Grat zugänglich ist, ob hier so früh schon eine Burg stand und wer Burgherr war, darüber fehlen uns alle Nachrichten. Die Schalksburg wird 1226 erstmals urkundlich erwähnt. L. Schmid (Die Heimat der Hohenzollern. Sigmaringen 1889, S. 6) nimmt an, daß schon früher hier eine feste Zollerische Burg stand. Im Jahr 1403 erscheint die Schalksburg sammt Burgfelden als Zollerischer Besitz und gehen beide durch Kauf an Württemberg über (Stälin, Würtemb. Gesch. 2, 506). Die Kirche von Burgfelden war zweifelsohne eine der ältesten, wenn nicht die älteste weit umher; viele Dörfer der Umgegend waren in sie eingepfarrt, selbst Frommern, das schon 781 St. Gallen gehörte. Noch im vierzehnten Jahrhundert hieß der Pfarrer von Burgfelden „Lutpriester“. ¹⁾ Als Mutterkirche des ganzen Sprengels hatte diese Kirche eine solche Bedeutung, daß ihre solide Bauart und ihre reiche Ausstattung nicht mehr zu sehr auffällt und daß man eine Mitwirkung der Reichenauer Kunstschule annehmen darf, auch wenn es nicht mehr gelingen sollte, direkte Beziehungen zwischen Reichenau und Burgfelden oder der Schalksburg herzustellen.

Nach all dem erscheint es allerdings nicht als zu gewagt, wenn der citirte Artikel des „Württ. St.-Anz.“ die Burgfeldener Malereien als Zeitgenossen der Reichenauer erklärt. Gleichwohl glaube ich zwischen beide ein Intervall von mehreren Jahrzehnten einzuschieben und die von Burgfelden sonach der Mitte des elften Jahrhunderts näherücken zu müssen. Meine Gründe sind folgende.

¹⁾ Nach Mittheilungen des Herrn Hofrath Dr. Bingleler in Sigmaringen.

Einmal zeigt sich bei aller Gemeinsamkeit des Stils doch auf Seite der Burgfeldener Malereien die freiere Auffassung und die gewandtere Behandlung. In Oberzell ist ein gewisses ängstliches Nachbilden überkommener Typen nicht zu verkennen und eine Befangenheit bei jedem Schritt über dieselben hinaus. In Burgfelden ist die Hand des Künstlers nicht in solchem Maß gebunden und gehalten durch eine überkommene Stiltradition; sie zeichnet locker, sorgloser, fließender und wagt mehr. Diese Kunst hat einen starken Tropfen germanischen Blutes mehr in ihren Adern als die von Oberzell; derselbe verräth sich in der Kräftigung des Natursinns, in der kühneren Wiedergabe des menschlichen Körpers und dessen, was ihn in Bewegung bringt, in der Beziehung der Landschaft, ja bereits der durch Thierstaffage belebten Landschaft, in den mit echt germanischer Kampfesfreude wiedergegebenen kriegerischen Scenen. So liegt etwas in ihr, was nicht mehr rückwärts weist in die lateinisch-karolingische Kunstwelt, was vorwärts weist in die romanische Periode. Dieselbe Kunst malt in Oberzell und in Burgfelden; aber in der Zwischenzeit zwischen den ersteren und letzteren Malereien ist sie reifer, freier, nationaler geworden.

Sobald erscheint der Cyclus der Wandmalereien in Burgfelden wiewohl der Zahl nach enger, so doch der Wahl nach erweitert. Erstmals, soviel wir bis jetzt wissen, sind hier die Parabeln, die in den Miniaturen ja freilich schon früher vorkommen, in die Wandmalerei aufgenommen. Ebenso werden zweifelsohne auch die Kampfes-scenen, die noch nicht ganz erklärt sind, als neue Erscheinungen auf dem Gebiet der Wandmalerei zu betrachten sein. Evident ist die Erweiterung des Gedankenkreises im Burgfeldener Gerichtsbild. Dasselbe eröffnet geradezu eine neue Periode in der Entwicklung des Gerichtsbildes, indem es erstmals, soweit bis jetzt bekannt, in die Darstellung nicht etwa nur Gestalten der beiden Kategorien, der Befligten und Verdamnten, aufnimmt, was schon früher vorkommt, sondern gerade den Vollzug des Richterspruchs, des Weltgerichts letzten Akt, zum Hauptmoment der Darstellung macht, ein Moment, welches dann die Folgezeiten

noch weiter ausgebildet haben und welches erst den ganzen dramatischen Gehalt dieses Vorwurfs entbindet und zur Wirkung kommen läßt. Man mache sich den Unterschied klar zwischen dem im Ganzen in feierlicher Ruhe beharrenden Gerichtsbild von Reichenau, in welches nur das Schweben der Engel in den oberen und die Auferstehung der Todten in den unteren Regionen einige Bewegung bringt, und dem Gerichtsbild von Burgfelben, in welchem nur dem Centrum, dem Umkreis der Mandorla die majestätische Ruhe gewahrt bleibt, die ganze übrige Darstellung aber vom reichsten Leben durchwogt ist, hier von der jubelnden Seligkeit der zum Himmel ziehenden Scharen, dort von der jammernden Verzweiflung der zur Hölle Gezerrten, — man mache sich diesen gewaltigen geistigen Unterschied klar, und man wird zugestehen, daß demselben auch ein zeitlicher entsprechen müsse.

Unser dritter Grund, und nicht der schwächste, ist ein architektonischer. Diese Malereien stehen auf dem Boden des fertigen romanischen Stils. Es soll kein Nachdruck gelegt werden auf die Blumen- und Blattmotive, in welche die Zweige der Waldbäume in der Darstellung vom barmherzigen Samaritanen ausblühen. So romanisch dieselben aussehen, so ist doch die Entwicklung der Ornamente noch nicht so klar gestellt, daß man sichere Schlüsse auf dieselbe bauen könnte, und es ist möglich, daß auch diese Motive, welche nicht ohne Anklänge sind an die Kapitellverzierungen der Säulen in Oberzell, schon um das Jahr tausend sich finden. Aber die Kirche, welcher die Malereien angehören, ist ein romanisches Bauwerk. Betrachten wir sie näher.

Sie erscheint auf den ersten Blick sehr anspruchslos, ist aber nicht ohne architektonische Bedeutung. Ihr Patron ist der hl. Michael, der schon vom vierten Jahrhundert an als Kirchenpatron in Deutschland nachweisbar ist und auf dessen Namen besonders Bergkirchen mit Vorliebe geweiht wurden. Die Aufrisse und der Grundriß der Beilage zeigen einen einschiffigen Bau von beschweibenen Dimensionen. Die hoch oben angebrachten, im Licht überaus schmalen, nach innen und außen stark abgechrägten Fensterchen, die jeder Abschrägung oder

Eintreppung und allen Schmuckes entbehrende West- und Südpforte, der Mangel des Frieses und Sockels, das sind Zeichen hohen Alters. Das Hauptgesims besteht nur aus starker Hohlkehle mit Platte. Eigentümlicher Weise fehlt jede Art von Chor oder Absis. Wohl ist der Thurm östlich vorgelegt, aber er nimmt nicht, wie sonst in Schwaben so oft der Fall, in seinem Untergeschoß den Chor auf; sein lichter Raum ist für diesen Zweck viel zu eng. Es berechtigt auch nichts zur Vermuthung, daß der Thurm etwa später angebaut worden wäre und eine frühere Absis verdrängt hätte. Das Mauerwerk ist durchweg einen Meter stark; die Technik derselben eine Verbindung von Großverband und Füllmauerwerk: die zwei tabellos aus regulären Tuff- und Kalksteinquadern aufgemauerten Wände der Außen- und Innenseite bergen Lager von Bruchsteinwerk zwischen sich. Der Thurm ist zwar an die Ostwand angestoßen, aber Ostwand der Kirche und Westwand des Thurmes haben ihr selbständiges, unverbundenes Mauerwerk. Das oberste Stockwerk des Thurms ist spät. Das zweite und dritte öffnet sich nach allen vier Seiten je in einer Doppelarkade mit Mittelsäulchen. Dies ist deswegen auffällig, weil die beiden der Kirche zugewandten Arkaden durch das Dach der Kirche gebildet waren. Freilich ist am Thurm noch die alte Giebelinie zu sehen, welche viel tiefer liegt als die spätere, aber doch die untere der beiden Arkaden noch umschloß. Sollte anzunehmen sein, daß die Kirche ursprünglich im Innern den offenen Dachstuhl gezeigt habe und so diese untere Thurmarkade sich ins Innere geöffnet hätte, vielleicht um demselben mehr Licht zuzuführen? Oder sollte der Thurm schon vor der Kirche gestanden haben, isolirt vom ersten Kirchenbau, wie dies in der Frühzeit fast Regel war? Volle Klarheit wird hierüber kaum mehr zu gewinnen sein; aber die vollständige Gleichheit des Materials, des Mauerwerks, der ganzen Technik schließt zunächst die Vermuthung aus, daß beide Bautheile zu verschiedenen Zeiten entstanden. Das Mittelsäulchen, welches die beiden nicht eingeschrägten Arkadenbögen verbindet, ist rund, einmal auch achteckig abgefaßt. Es ruht auf hübsch geformter Basis mit zwei Wul-

sten und trägt ein vollkommen ausgebildetes Würfelskapitell mit weit ausladendem Kämpfer als Vermittler zwischen dem Säulchen und der mächtigen Mauerdicke.¹⁾

Nun ist freilich die genaue Datirung dieses Baues nicht leicht. Aber zwei Kennzeichen scheinen mir doch sicher nicht an den Anfang, sondern in die Mitte des elften Jahrhunderts zu weisen. Einmal das äußerst solide Mauerwerk von tabelloser Technik, welches selbst noch um die Mitte des elften Jahrhunderts bei einer Dorfkirche auffällig und nur durch den Zusammenhang mit einer tüchtigen Bau-
schule erklärlich erscheint. Sodann die

¹⁾ Höchst merkwürdig ist, daß im Innern der Kirche an vielen, regellos vertrenten Punkten, besonders auf den Malsflächen, Thontöpfe eingemauert sind. In die Quader sind ziemlich regelmäßige quadratische Löcher eingehauen und in sie die länglichen runden Töpfe aus rothem oder grauem Thon liegend in Kalk eingelassen, so daß ihre Oeffnung nach vorn schaut. Sie sind ausgefüllt mit Steinen und Mörtel und vorn sorgfältig mit Mörtel geschlossen und verstrichen; diese ihre geschlossene Vorderseite liegt unmittelbar unter dem Malbewurf. Es ist schon wegen der ziemlich großen Anzahl, dann auch wegen der Orte der Einsetzung nicht wohl anzunehmen, daß man mit den Töpfen einfach die Nistlöcher ausfüllen wollte. An Schallgefäße kann wegen der Form und wegen des Verschlusses nicht gedacht werden. So legte sich die Vermuthung nahe, daß die Töpfe zur Beisehung von Heiligenreliquien gedient haben möchten, wie von solcher Einfügung von Reliquien in das Mauerwerk der Kuppel der Sophienkirche in Konstantinopel und auch in den Bau des abgebrannten Magdeburger Doms berichtet wird (vgl. Otte, Handb. der kirchl. Kunstarchäologie I, 44 Anm. 3). Aber bei sorgfältigster Oeffnung von einigen Krügen fand sich nichts vor, was diese Vermuthung bestätigt hätte. Somit bleibt nur eine zweifache Möglichkeit: entweder wurden sie eingemauert in der Absicht, das Mauerwerk zu entfeuchten und die Haltbarkeit des Malgrundes und der Malereien zu erhöhen; oder aber sie wurden mit einer Bodendecke von Weihwasser, das natürlich längst vertröcknet ist, in die Mauern eingefügt. Letzteres wäre bezweifelbar möglich, weil in den Krügen unten ein leerer Raum sich findet, und es hätte denselben Zweck, wie die Einmauerung von Reliquien. Daß die mitunter in Gräbern aufgefundenen Glas- oder Thongefäße Weihwasser enthalten haben, vermuthet schon Casatio (*De veteribus sacris christianorum ritibus explanatio*, Romae 1645, p. 336). Die Burgfeldener Töpfe sind auf der Drehscheibe gemacht, und von letzterer stammen sicher auch die flachen Kreuze, welche außen am Boden derselben zu sehen sind; ihre Form und ihre Stelle zeigt, daß sie keine Devotionkreuze sind.

Würfelskapitelle der Thurmmarkaden. Wohl begegnet man diesem echtromanischen Bauglied schon früh, erstmals nachweisbar am Westchor des Münsters zu Essen in der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts, zum zweitenmal an einer der Bernwardssäulen in St. Michael zu Hildesheim im zweiten Jahrzehnt des elften Jahrhunderts; aber anerkanntermaßen erscheint es in Süddeutschland später als am Rhein und in Sachsen.¹⁾ Oberzell auf der Reichenau hat es noch nicht.

Aus diesen Gründen glaube ich die Kirche und die Kirchenmalereien von Burgfelden um rund ein halbes Jahrhundert von den Reichenauern wegrücken zu sollen. Die Bedeutung der ersteren verliert dadurch nicht; im Gegentheil. Sie zeigen den Reichenauer Stil auf einer höheren Stufe der Entwicklung und Vollendung; sie zeigen diesen ehrwürdigen, vorromanischen, mit der altchristlichen Kunst noch im Kontakt stehenden Stil noch einmal, zum letztenmal befehlt durch schöpferischen künstlerischen Geist, ehe er für immer verwelkt und abstirbt. Sie zeigen, daß die Reichenauer Schule fortblühte und über ihr Schaffen bei Beginn des zweiten Jahrtausends noch bedeutend hinauswuchs; vielleicht werden in der näheren und weiteren Umgebung noch mehr Spuren ihrer gesegneten Thätigkeit zu finden sein. Höchst bemerkenswerth ist an unseren Bildern die fast überraschend früh und kräftig durch alle alten Typen hindurch hervorbrechende deutsche Art. Ob dieses erste Keimen einer nationalen Kunst Folgen hatte? ob weitere Triebe daraus sproßten, welche jetzt vielleicht noch die Lünche deckt? ob die monumentale Kunst vielleicht im Stillen weiterarbeitete und sich besser in der Höhe hielt, als die Miniaturenkunst, in welcher in der zweiten Hälfte des elften und der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts nichts wahrzunehmen ist als ein trauriges Hinsiechen des alten Stiles?²⁾ ob sich so nach und nach der nationale Stil ent-

¹⁾ Dehio und Bezold, „Die kirchl. Baukunst des Abendlandes“, Stuttgart 1892, Bd. I, S. 681 f.

²⁾ Wäre ein kräftigeres Fortleben der Wandmalerei auch nach dem Verblühen der Buchmalerei anzunehmen und nachzuweisen, dann möchten unsere Malereien vielleicht noch näher gegen 1100 hin zu rücken sein.

wickelte, der in gewissem Sinn fertig uns gegenübertritt in den Wandmalereien der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts? Möglich; aber soweit bis jetzt unsere Kenntniß reicht, müssen wir annehmen, daß diese Blüte verfrüht war und im Winterfrost einer der Kunst nicht günstigen Zeit wieder erstarb, um erst viel später neue lebensfräftige Triebe hervorzuspriessen. Jedenfalls stellen sich die Burgfelder Malereien in die breite kassende Lücke, welche bisher die Geschichte der monumentalen Malerei aufwies zwischen den Reichenauer Bildern und den Wandmalereien der Unterkirche zu Schwarzhaindorf bei Bonn (1151—56) und den Deckenbildern im Kapitelsaal der Abtei Braunweiler bei Köln (ca. 1180), und sie können einigermassen als Verbindungsglieder zwischen diesen und jenen angesehen werden.

Doch schließen wir. Das letzte Wort über diese Kunde wird ohnehin noch nicht so bald gesprochen werden können. Die berufenen Vertreter der Kunstgeschichte werden sich nunmehr mit derselben zu befassen haben. Dem württembergischen Staat muß man es danken, daß er in so wirksamer Weise sich dieser Malereien angenommen und das alte Kirchlein der Gemeinde abgekauft hat. Möge der Konservator der vaterländischen Alterthümer seine Fürsorge für diese Wandgemälde damit krönen, daß er auch noch in eigener Publikation dieselben weiteren Kreisen zugänglich macht und ihr Studium erleichtert. Von dem großen Gerichtsbiid hat Herr Kunstmaler Haaga eine in Farben gefetzte genaue Kopie in wirklicher Größe ausgeführt, welche in der Königl. Alterthums-Sammlung in Stuttgart aufgestellt ist.

Uebersicht über die Künstler und Kunstwerke Oberschwabens von 1550 bis zum 30jährigen Kriege.

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

Die oberschwäbische Gegend war in ihre Blütezeit der Kunst hauptsächlich am Ende des 15. Jahrhunderts eingetreten, woran sich noch eine mehr örtlich beschränkte Nachblüte bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts angeschlossen. Von da weg, also mit Beginn der Hochrenaissance, trat aber nicht wie anderwärts (Augsburg,

Nürnberg) ein neuer energischer Aufschwung ein, sondern ein Nachlaß. Auf die Flut folgte Ebbe, und dieser Zustand dauerte fort bis zum Verfall im 30jährigen Kriege. Während im benachbarten Herzogthum Württemberg noch ansehnliche Werke der Architektur und Plastik entstanden, waren die Reichsstädte in Oberschwaben schon in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in eine ablehnende Stellung hineingerathen, obwohl sie zuvor die kräftigsten Stützen der Kunstübung waren. Ulm insbesondere, das kurz vorher noch die führende Stellung mit Erfolg eingenommen und festgehalten hatte, gelang es nicht, auf dieser Höhe sich zu behaupten, wenn man auch gerne geneigt ist, den noch daselbst vorhandenen Kräften, besonders im Fach des Bronzegegusses, volle Anerkennung zu zollen, worauf wir unten zurückkommen werden. Möglich ist immerhin, daß auch bei uns die Werkstätten mehr dem Kunsthandwerk, der Verfertigung von Geräthschaften aus edlen Metallen, sich zuwandten, worüber jedoch zurzeit noch kein spezieller Aufschluß gegeben werden kann. Ebenso ist nicht ausgeschlossen, daß Wandmalereien die Außenseiten der stattlicheren Patrizierhäuser geziert haben mögen; aber dieselben sind nicht mehr vorhanden und ihre Urheber jedenfalls unbekannt.

Doch war trotz dieser ungünstigen Umstände der künstlerische Betrieb nicht ganz erloschen. Es bestehen noch Werke und Namen von Meistern aus dieser Zeit, die es wohl verdienen, zu einer Uebersicht zusammengestellt, in der Erinnerung aufbewahrt zu werden.

1) Thomas Heidelberger von Memmingen ca. 1550. Ueber seine Lebensverhältnisse ist noch nicht viel bekannt geworden; doch darf bei den gründlichen Lokalforschungen, deren sich Memmingen erfreut, die gegründete Hoffnung ausgesprochen werden, daß seine Schicksale noch genauer bekannt gemacht werden. Er war Plastiker in Holz und unseres Erachtens wohl einer von den tüchtigsten Meistern der Renaissance, die in Oberschwaben existirten.

Die historische Grundlage für seine Wirksamkeit findet sich in den Annales Otoburenses von Maurus Feyerabend, welcher

zum Jahr 1553 (pag. 194) bemerkt: „Es befinden sich noch jetzt einige Arbeiten desselben (Th. Heidelberger) dahier, theils Figuren, theils Basreliefs, theils eingelegte Arbeiten, theils fleißigst und dauerhaft gearbeitete Kästen, die von einer großen Kunst und Geschicklichkeit zeugen.“ Ebenso äußert sich P. Magnus Bernhard in seiner kleinen Schrift über die Geschichte des Klosters (S. 64), daß Thomas Heidelberger von Memmingen im Kloster Ottobeuren von 1547 bis 1558 arbeitete und daß besonders in der Sakristei „ausgezeichnete Ornatkästen sich befinden, welche Th. Heidelberger für die alte Kindelmannsche Kisterei gemacht hatte; besonders reich mit Schnitzwerken und eingelegten Figuren ist der Kasten an der östlichen Wand, wozu noch andere Kästen daselbst.“

Diese Kästen sind noch vorhanden und offenbar mit keinen andern zu verwechseln. Dieselben, sowie die andern unten noch zu besprechenden Werke der Holzsulptur (einschließlich jener von Ochsenhausen), sind von H. Bischoff, Photograph in Memmingen, aufgenommen worden und können käuflich von dort bezogen werden. Wir können auf eine spezielle Beschreibung hier nicht eingehen, unterlassen jedoch nicht, als Maßstab der Werthschätzung solcher Werke anzuführen, daß bei der Ausstellung derselben in Augsburg, nach mündlicher Mittheilung aus zuverlässigster Quelle, für einen derselben die Summe von 40 000 M. geboten wurde.

Hierzu kommt als nicht zu beanstandendes Werk des gleichen Meisters ein Flügelaltärchen (jetzt in dem Sammlungslokal des Klosters), polychromirt und von verschiedenen Dimensionen. Es trägt kein Datum, aber die Buchstaben F. C. K., welche auf den Abt Caspar Kindelmann, als den Bauherrn jener Zeit, gedeutet werden. Wir geben eine Beschreibung desselben. Wenn auch die Grundform des Flügelaltars noch ganz der gothischen Periode angehört, so sind doch hier sämtliche Ornamente in den Formen der Renaissance ausgeführt. Bei geöffneten Flügeln sieht man als Mittelbild die Kreuzigung Christi in figurenreicher Komposition; ob dieselbe ein geistiges Eigenthum des Th. Heidelberger ist, oder von ihm irgend-

woher entlehnt worden sei, vermögen wir nicht zu entscheiden. Bei den andern Reliefsdarstellungen: der Grablegung in der Predella, der Geißelung und der Dornenkrönung auf der Innenseite der Flügel ist die Vorlage auf den ersten Blick zu erkennen. Es sind die betreffenden Nummern aus der Kupferstichpassion Albrecht Dürers. Bei geschlossenen Flügeln sieht man die Gemälde der Außenseite der beweglichen Flügel sowie die beiden Malereien, die an den unbeweglichen Flügeln angebracht sind. Ihre Gegenstände sind: Christus am Delberg betend; von Judas verrathen und gefangen genommen; Christus vor Pilatus und vor Kaiphas. Auch diese Gemälde sind sämmtlich nach der Kupferstichpassion von Dürer gemacht. Wir bemerken jedoch, daß weder Gemälde noch Reliefs einen Anspruch darauf erheben können, gute Nachahmungen der Vorlage zu sein; sie sind sämmtlich schwach ausgeführt und geben sich nur als untergeordnete Werkstattarbeiten zu erkennen. Außerdem werden in den Sammlungslokalen des Klosters noch ungefähr ein Duzend große Tafeln mit Hochreliefsdarstellungen aus der Passion aufbewahrt, von welchen die Tradition sagt, daß sie aus der Kindelmannschen Bauzeit stammen. Es widerspricht dieser Auffassung nichts; aber auch diese können nicht als gut gelungene Arbeiten bezeichnet werden. Eine Ausnahme ist nur bei zwei großen Relieftafeln zu machen, deren Figuren auch in größerem Maßstabe ausgeführt sind als die übrigen, nämlich: der Erlöser betend am Delberg und von Judas verrathen und gefangen. Diese beiden sind ganz sichtlich nach der Vorlage von A. Dürers Kupferstichpassion gemacht und in ihrer Art recht gute Nachahmungen, bei denen die Schönheit und Energie der Originalvorlage zu gelungenem Ausdruck kommt. Hier ist auch der Dürersche Faltenwurf mit Verständniß wiedergegeben. Wenn aber die Frage nach der Urheberschaft dieser beiden Stücke erhoben werden wollte, so gestehen wir, daß wir bei diesen Stücken an einen andern, älteren Meister denken möchten. Daß dieselben nicht zum gleichen Cyklus gehören können wie die andern Tafeln, geht schon bestimmt aus dem größern Maßstab derselben hervor.

An einen noch spätern Meister (der Spätrenaissance) ist nicht zu denken, aber wohl an einen früheren, der noch das volle Verständniß der Dürerschen Komposition und Ausführung hatte. Ein solcher Meister tritt aber in Memmingen selbst hervor in der Person des Hans Dabrahhaus. Durch R. Bisler wurde in ihm der tüchtige Verfertiger der Statuen am Chorgestühl daselbst urkundlich festgestellt (sfr. „Allgäuer Geschichtsfreund“ 1891 S. 20 und 33); er arbeitete mit seinem Genossen Heinrich Stark, der das Schreinwerk des Chorgestühls fertigte, in den Jahren 1503, 1506 und 1507. Da die Kupferstichpassion Dürers bald darauf, ungefähr 1512 erschien, so konnte ein Mann im Alter des Dabrahhaus sich recht wohl angeregt gefühlt haben, später eine Anzahl dieser Vorlagen als Werke der Skulptur in Holz auszuführen. Wir glauben die Stärke Heidelbergers überhaupt weniger in seinen figürlichen Darstellungen suchen und finden zu dürfen, als in seiner Behandlung der Architektur und des Ornaments, worüber besonders die Werke in Dachsenhausen Aufschluß geben.

In der früheren Prälatur (jetzt Pfarrhof) dieses Klosters befanden sich eine Anzahl Portalumrahmungen nebst einem mit Holzschnitzereien ausgestatteten Plafond, die, nach einem angebrachten Wappen, zur Zeit des Abtes Andreas Sonntag (zwischen 1567—1585) gefertigt wurden. Sie stehen somit dem Th. Heidelberger, der 1558 noch in Ottenbeuren arbeitete, zeitlich nahe genug. Aber auch die Dertlichkeiten berühren sich. Ottenbeuren ist zwei Wegstunden östlich von Memmingen, Dachsenhausen drei Stunden nordwestlich von da; Zeit und Dertlichkeiten sind somit so nachbarlich zusammengedrückt, daß in dieser Beziehung eine ernstliche Beanstandung der Urheberschaft des Heidelberger nicht bestehen kann. Doch darf nicht verschwiegen werden, daß in neuester Zeit durch die Untersuchungen von Prof. R. Bisler noch ein weiterer Memminger Meister aus jener Zeit aufgefunden wurde, der möglicher Weise an den Arbeiten in Dachsenhausen betheilt gewesen sein kann. Im Jahr 1589 wurden an den Meister Caspar Unger, Tischmacher, Arbeiten in dem Memminger Rathhause übergeben, die sich

auf Herstellung von Brusttäfel, Thürgericht und anderer Tischlerarbeiten, besonders auch auf die »binin« (Plafond) beziehen; bei letzteren ist der Zusatz gemacht: „wie er solche zu Gutenzell (Oberamts Biberach) gemacht.“ („Allgäuer Geschichtsfreund“ 1889 S. 83.) Da jedoch von diesem Meister sonst nichts bekannt ist, so mag es genügen, auf den Namen aufmerksam zu machen.

Eine dieser Portalumrahmungen (mit der Beweinung Christi oben und im Fries mit dem genannten Wappenschild) ist seither nach Stuttgart in die Königl. Staatsammlung versetzt worden; die andern befinden sich noch an Ort und Stelle.

Diese Arbeiten haben mit allem Recht eine sehr günstige Beurtheilung erlangt, sind jedoch, wie es scheint, doch nur in engeren Kreisen genügend gewürdigt,¹⁾ so daß eine Mittheilung der Urtheile angezeigt ist. (Schluß folgt.)

Verschwundene und verschollene Altar- und Schnitzwerke Jörg Sürllins des Jüngeren.²⁾

Von Amtsdichter a. D. P. Beck.

In der unter der Regierung des Abtes Simon Leugenberger im Jahre 1489 in altgothischem Stile zu bauen begonnenen, im Jahre 1495 vollendeten Klosterkirche von Dachsenhausen O. S. B. stand ein Meisterwerk des Georg (Jörg) Sürllin (Syrllin, Syrlen u.) aus Ulm, nämlich der Hochaltar von künstlich durchbrochener Arbeit, welcher majestätisch bis an das Gewölbe der Kirche emporragte. Das Kunstwerk wurde — nach (Weisenhofs) „kurzer Geschichte des Reichsstifts Dachsenhausen“ (Ottobeuren, 1829 bei Joh. Bapt. Ganzer) — im Jahre 1496³⁾

¹⁾ Lübbe in seiner ausführlichen Geschichte der Renaissance in Deutschland erwähnt dieselben ebenso wenig als Dohme in seiner Geschichte der deutschen Architektur oder Bode in seiner Geschichte der deutschen Plastik.

²⁾ Es wurden hier hauptsächlich Sürllinsche Werke, welche in Klemms Aufsatz „über die beiden Jörg Sürllin“ („Ulmer Münsterblatt“, 3. und 4. Heft, S. 74—96, Ulm, Verlag der J. Ebnerschen Buchhandlung, 1883) nicht berührt sind, zum Gegenstand der Besprechung gemacht.

³⁾ Die Zeitangabe Weisenhofs ist der in Seidlers annales Biberacenses gegebenen und von Klemm in seinem Aufsatz „über die beiden Jörg Sürllin“ (a. a. D. S. 74 ff.) reproduzierten Zeitbestimmung auf das Jahr 1514 vorzuziehen, denn Weisenhof, der zudem gerade in Bezug auf diesen Altar ganz präzise und detaillirte Angaben macht, verdient als Geschichtsschreiber seines Klosters mehr Glauben, als der nicht immer sehr genaue Seidler.

unternommen, aber erst im Jahre 1499 unter der Regierung des Abtes Simon Diechelberger fertig gebracht. Der Meister kann demnach nur Jörg Sürlin der Jüngere, wohl der Sohn von Jörg Sürlin dem Älteren, welchem der Altar irrtümlich schon zugeschrieben wurde, gewesen sein, denn der ältere Sürlin († um das Jahr 1490 oder 1491), der Urheber des berühmten Ulmer Gorgestühles, dessen Wirken in die Zeit von 1458—1490 fällt, lebte wohl um die Zeit des Ochsenhauser Altarbaues gar nicht mehr; sein mutmaßlicher, im Jahre 1455 geborener Sohn Jörg Sürlin der Jüngere lebte dagegen noch bis zum Jahre 1521. Es mag indeß auch Sürlin der Ältere früher nach Ochsenhausen dieses oder jenes Kunstwerk geliefert haben, heißt es doch in einer Ulmer Münsterpflegrechnung von 1470—71: maister Jörgen zerung gen Ochsenhausen, welcher Ausgabeposten sich ganz gut auf Sürlin den Älteren beziehen kann.

Unter den größeren an diesem Hochaltare bewunderten Statuen sollen sich vornehmlich auszeichnen haben: 1. Ein Marienbild voll unbefreiblicher, ja himmlischer Anmuth; 2. die Statuen der hl. Apostel Petrus und Paulus, 1,70 m hoch, welche allein von dem Meisterwerke gerettet wurden und sich jetzt in der Pfarrkirche von Hellamont befinden und ahnen lassen, welcher schweren Verlust hier die Kunst erlitten hat (zu vgl. Haßler in den „Württ. Jahrbüchern“ 1859, S. 59) und 3. jene des hl. Georgius und Benediktus. Die einzelnen Theile des ganzen Werkes sollen so kunstreich ineinander gefügt gewesen sein, daß man auch ganz in der Nähe keine Spur einer Fuge wahrnehmen konnte. Dieser Umstand soll auch den Abbruch desselben ungemein erschwert haben. Alles, was sich an diesem Altare wahrnehmen ließ, soll sehr glücklich darauf berechnet gewesen sein, den Anwesenden Ehrfurcht einzufößen und ihre Herzen mit den heiligsten Gefühlen der Andacht zu beleben. Selbst Schwedens ruhe Krieger, als sie im Jahre 1647 rachedrunken von Ulm aus nach dem südlichen Oberschwaben eilten, das ganze Kloster in einen Ochsenhausen zu verwandeln, jammerte der schöne Tempel, wie eben der Hauptmann, der diese Mordbrennerrotte befehligte, in der Folge einem Konventualen rückhaltlos eingestanden: „Mich hat nur die schöne Kirche gebauert,“ sagte dieser, „sonst hätte ich es ruhig brennen lassen,“ er selbst legte am Ende noch Hand an, um dem Umsichgreifen der Flammen zu steuern. Mit den zerfallenen Kirchenstühlen wurden große Wachfeuer unterhalten. Die Chorstühle, welche Sürlin der Jüngere auch gefertigt haben soll, scheinen über die Schwedenkatastrophe erhalten geblieben zu sein, wurden aber im Jahre 1686 entfernt, weil sie „vor Alter ganz morsch“; wahrscheinlich wurden dieselben von „Wurme“ ergriffen und wurde zu spät zu dessen Beseitigung geschritten. Fast bis auf die gleiche Zeit zierte der Sürlinsche Hochaltar den Ochsenhauser Klostertempel, als anlässlich des im Jahre 1684 bewerkstelligten Umbaues und der Restauration der Kirche von einer gewissen Seite, welche die Meisterwerke des Mittelalters nicht zu schätzen wußte, der Abt Alphons Kleinbans von Muregg, wie das Tagebuch eines Konventualen, des P. Lanfrank Werner,

mit sichtbarer Wehmuth klagt, zu dem unglückseligen Entschlusse gebracht wurde, dieses herrliche, einzige, den schwedischen Zerstörungshänden glücklich entgangene Denkmal altdeutschen Kunstfleißes zu vernichten und an dessen Stelle ein höchst mittelmäßiges Produkt des damaligen, ziemlich in Verfall gerathenen Kunstgeschmackes — einen wahren Koloss von einem Altarwerk, aufzurichten. Wohin die Rubera dieses Sürlinschen Prachtwerkes gekommen sind, ob überhaupt nur noch ein weiteres Stück desselben außer den obgenannten Statuen sich erhalten hat — wer weiß es zu sagen? (Schluß folgt.)

Neue religiöse Prachtwerke.

Zu den großartigsten religiösen Leistungen unserer so sehr fortgeschrittenen vervielfältigenden Künste gehört ohne Zweifel das Passionswerk mit dichterischem Text von Fr. W. Weber (dem Verf. von Dreizehnlinden) und Kompositionen von P. Molitor, welches der Kunstverlag von Joseph Albert in München herausgegeben hat. Das Format ist Imperialfolio. Die zwölf Bildtafeln sind hergestellt in dem von Albert selbst erfundenen Verfahren, in Heliogravüre-Manier. Sie sind in der That den besten Heliogravüren ebenbürtig. Gedruckt sind die Kompositionen auf Kupferdruck-Karton mit einer Unterlage von chinesischem Papier. Der Text ist in herrlicher Schrift auf starkes Papier gedruckt, mit farbigen Initialen geschmückt und mit kunstvollen Bordüren umrandet. Ein Kunstwerk ist endlich auch der Einband mit seinem in Leinwand geprägten mehrfarbigen Bildwerk.

Der äußeren Schönheit entspricht in allweg der innere Gehalt. Die hier wiedergegebenen Kartons von Molitor, ausgeführt in der Wallfahrtskirche in Ahrenberg, zählen zu den hervorragendsten Leistungen der neueren religiösen Kunst. Sie hat nicht nur eines Künstlers Meisterhand, sondern auch eines Christen lebendiger und inniger Glaube geschaffen. Die Schilderung ist kraftvoll, auch den hochdramatischen Momenten gewachsen und doch fern von modernem Realismus, noch ganz vom Geist der alten Kunst befeelt, nicht selten tief ergreifend, immer religiös gestimmt und erbauend. Zu mächtigem Gesamteindruck verbindet sich mit dem Bild des Künstlers das Wort des Dichters; sie arbeiten beide kongenial zusammen, in voller Gemeinsamkeit des Glaubens mit gleichem Pulsschlag des Herzens. In der That, nicht oft hat man diese beiden Künste in so lieblichem Verband gesehen. So geht vermögen sie die Passion in so ergreifender und erschütternder Weise zu erzählen, daß jedes nicht um Glauben und Fühlen gekommene Gemüth in der Tiefe erregt werden muß. Das herrliche Werk, dessen Preis (30 Mark gebunden) wohlfeil zu nennen ist, wird einen Schatz und einen Segen für jedes Haus bedeuten, in welchem es einfehrt.

Aus demselben Verlag stammt ein großes Kunstblatt (113 : 85 cm; Bildgröße 61 : 45 cm): die Verkündigung von Alf. Nagache wiedergebend, ebenfalls in Alberttypie. Die Auffassung ist völlig originell; Maria sitzt im Armstuhl an einer Mauer, von welcher ein Blüthengehänge

ins Bild hereingeweht wird, der Hintergrund ist eine weite Ebene mit Wasser, ganz im Dufte sich verlierend und in den Luftkreis verschwebend. Links kniet der Engel, nicht ganz sichtbar, die Knie haltend, die andere Hand auf die Brust gedrückt. Der Stil des Ganzen — das sieht man sofort — ist nicht der traditionell-kirchliche; er ist durchaus modern und subjektiv, aber — auch das sagt schon der erste Eindruck — er kommt mit dem religiösen Inhalt des Bildes nicht in Konflikt, er behandelt denselben ehrfürchtig, würdevoll, gläubig. Es spricht aus dem Bild ein Gemüth, welches von dem heiligen Vorgang tief ergriffen ist, welches aber denselben in seiner Art auffaßt und aus dem Eigenen ihm einen starken Hauch schwärmerischer Melancholie beimischt. So eigenthümlich der letztere zunächst berührt und so wenig wir für ein Altarbild ihn zulässig finden können, so wenig haben wir ein Recht, dieses subjektive Empfinden ganz zu verbieten, denn es kommt wie gesagt mit der Heiligkeit des Gegenstandes durchaus nicht in Widerstreit. Für den Schmuck der Wohnung können wir diese Edel Frucht französischer Kunst warm empfehlen. Es liegt außerordentlich viel Geist und Seele und viel technisches Können in diesem Bilde. Die Gesichter der hl. Jungfrau und des Engels sind eine kleine Welt von Gedanken und Empfindungen, welche Auge, Sinn und Herz anzieht. Das Antlitz des Engels ist ganz durchschauert von der Größe der Botschaft und von Ehrfurcht gegen die Gnadenvolle, die Liden beschatten die Augen, die sich nicht zu erheben wagen. Das Angesicht der Jungfrau ist ganz Gebet und Opfer, überhaucht von weltentrückter Kontemplation, die dem wunderbaren Inhalt der Botschaft nachsinn, und zugleich von der Empfindung tiefsten Seelenwehs, welches den schmerzreichen Gehalt derselben ahnt.

Endlich hat derselbe Verlag zwei Bilder unjeres Landmanns B. Locher, dessen wir in diesen Blättern schon rühmend Erwähnung gethan, in gleich vollendeter Weise edirt, ein *Ecc homo* und eine *Madonna*, beide religiöse Bilder im Vollsinn, ohne jeden störenden Zug, christliche Zimmerzierden ersten Ranges.

Die Verlagshandlung kann man zu diesen hervorragenden Kunstleistungen warm beglückwünschen, und man muß es ihr zum großen Verdienst anrechnen, daß sie so erfolgreich sich der religiösen Kunst annimmt.

Literatur.

Festschrift zur 25jährigen Jubelfeier des Vereins für Geschichte und Alterthumskunde des Herzogthums und Erzstiftes Magdeburg. Herausg. von dem Vorstand des Vereins. Magdeburg, Schäfer (M. Liebcher). 1891. 117 S. und acht Tafeln Hol.

Der Verein, reich an literarischen und spezial kunsthistorischen Leistungen, hat auch der obigen Festschrift zwei werthvolle kunstgeschichtliche Aufsätze einverleibt, auf welche wir hier kurz aufmerksam machen. Der eine, von R. Paulsiet,

behandelt Otto d. Gr. in der bildenden Kunst. Zur Besprechung kommen außer Münz- und Siegelbildern die Eisenbeintafel in der Sammlung Trivulzi in Mailand, auf welcher Otto, seine Gemahlin und sein Sohn zu Füßen des Heilands knieend dargestellt ist, ferner eine Lineargezeichnung aus dem Dombauzuggang zu Magdeburg aus der Mitte des 13. Jahrh., sodann die sitzenden Statuen des Königs und seiner Gemahlin Editha in der nordöstlichen Chorkapelle des Doms, Wandgemälde im Kloster Memleben, die Standbilder Otto's und Adelheids im Dome zu Meissen, Otto's Reiterstandbild auf dem alten Markt zu Magdeburg, endlich Otto's Standbild vor dem Hauptportal des Domes zu Magdeburg und die Glasbilder Otto's und Editha's im Chorfenster. Die Besprechung all dieser Kunstwerke ist gründlich, anziehend und lehrreich, die Resultate im einzelnen nicht unabweisbar. Der zweite kunsthistorische Aufsatz der Festschrift von Dr. E. Theuner: Bildwerke des 13. und 14. Jahrhunderts am Dom zu Magdeburg berührt sich theilweise mit dem ersten und macht gegen einige Aufstellungen desselben Front. Sehr verdienstlich ist es, daß er erstmals volles Licht verbreitet über die wichtigen Skulpturen des nördlichen Kreuzschiffportals des Domes von Magdeburg vom Ende des 13. Jahrhunderts. Das sind die künstlerisch vollendetsten Bilder der klugen und thörichten Jungfrauen, in der neuesten Geschichte der Plastik von Bode erstmals mehr gewürdigt, aber schlecht nachgebildet. Den letztern Mangel ergänzt eine gute Lichtdruckaufnahme auf zwei Tafeln. Der kundige Verfasser macht auf die großen Schönheiten dieser Statuen neben manchen Unvollkommenheiten aufmerksam. Was sie auszeichnet, ist namentlich das glücklich gelungene Streben des Meisters, die Figuren der beiden Reihen zu einander in lebensvolle Beziehung zu setzen; die thörichten Jungfrauen stehen aber künstlerisch höher als die klugen.

Dante's göttliche Komödie in 125 Bildern aus der alten Florentiner Ausgabe dell' Ancora herausg. von Bernhard Schuler. München, Eigenthum und Verlag des Herausgebers. 1893. Preis: gebunden 15 M.

Unter den 52 in Italien erschienenen illustrierten Danteausgaben nimmt den obersten Rang ein die vom Verlag dell' Ancora 1817—19 in Florenz veröffentlichte. Die beiden Meister Luigi Adamoli und Francesco Meucci haben sich merklich vom Dichter inspiriren lassen, und mit fast congenitaler Gestaltungs Kraft fassen sie dessen Visionen in sichtbare Kunstformen. Der Stil ihrer Bilder verräth zwar einigermaßen die Spätzeit, ist aber doch noch so vom altitalienischen Formengeist durchtränkt, daß er durchaus Würdiges und Großes zu schaffen vermag und dem Stil des Gedichtes selbst nahekommt. B. Schuler hat sich daher um Dante ein wirkliches Verdienst erworben, indem er gerade von dieser Ausgabe eine Neuauflage herstellte, oder vielmehr verschiedene Editionen, eine Prachtausgabe und eine Volksausgabe. Die erstere bietet die 125 Tafeln mit Heliogravüren in starkem Leder-

band und in der Größe von 41 : 30 cm um den Preis von 125 M. Die letztere ist die oben angekündigte; sie enthält ebenfalls 125 Tafeln mit Lithographien in der Größe von 32 : 41 cm in sehr feinem Marokkoband und kostet, was kaum begreiflich, nur 15 M., mit einem von Schuler selbst bearbeiteten erzählenden Text, ohne letzteren nur 10 M. Daneben wird noch angeboten ein Textbuch 24 : 33 cm groß um 7 M., ferner der italienische Originaltext der *Commedia* mit deutschem Kommentar für Anfänger in der italienischen Sprache um 10 M. Mit all diesen herrlichen Editionen hat sich Schuler unstreitig nicht nur um den Dichter verdient gemacht, sondern auch um die heutige Zeit, welche eine Inzucht mit Dante'schem Geist und Dante'schen Ideen wahrlich wohl brauchen kann.

Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern vom 11. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, beschrieben und aufgenommen im Auftrag des königl. Staatsministeriums des Innern. Erster Band: Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirks Oberbayern, bearbeitet von Gustav v. Bezold und Dr. Berthold Niehl. Mit Atlas in groß Folio. Lieferung 1. München, Joh. Albert 1892. Preis: 1. Lief. 10 M.

Mit diesem großangelegten, splendid ausgestatteten Werke schickt auch Bayern sich an, seinen Beitrag zu leisten zu der großartigen Inventarisationsarbeit, welche nun bald ganz Deutschland mit ihrem Netz überzogen hat. Immer aufs neue legt sich das Bedauern nahe, daß diese Säculararbeit nicht von Anfang an unter einheitliche Leitung gestellt und überall nach gleichen Gesichtspunkten besorgt wurde. Das wäre ein Denkmal geworden, auf welches man am Schluß des Jahrhunderts oder am Anfang des nächsten mit Stolz hätte hinweisen können. Was wir nun gewinnen, ist eine Menge von Einzelwerken, die nicht recht zu Einem Werk zusammengehen wollen, eine Menge von Inventaren und kein Inventar. Doch die Schuld jener Unterlassung liegt auf uns allen gemeinsam und kann keinem einzelnen zur Last gelegt werden. Da keines der Inventare eine vollkommen befriedigende Anlage hat, so konnte auch den späteren nicht der unbedingte Anschluß an ein früheres zur Pflicht gemacht, es mußte ihnen dieselbe Freiheit gestattet werden, welche die Vorgänger für sich beansprucht hatten. Diesem jüngsten bayerischen muß das Zeugniß ausgestellt werden, daß seine Leitprinzipien, wie sie in der Einleitung entwickelt werden, gesunde und lebensfähige sind, wie nicht minder, daß seine äußere Anlage entschiedene Vorzüge aufweist. Daß es die römischen Alterthümer ausschließt, ist nach meinem Ermessen kein Fehler; handelt es sich hier doch in den aller seltensten Fällen um Kunstalterthümer. Daß ein rasches Fortschreiten und ein absehbarer Abschluß des Werkes angestrebt wird, und wenn auch auf Kosten des urkundlich-literarischen Theiles, ist ebenfalls zu billigen. Möge nur das Inventar jenen Mangel ergänzen,

welcher bei sehr vielen die Benützung, die wissenschaftliche wie die praktische, erschwerte und verhiinderte, und dem ganzen Werk eine zusammenfassende Uebersicht und gute Sach- nicht bloß Ortsregister begeben.

Die erste Lieferung des Textes widmet 48 S. der Stadt Ingolstadt, deren Beschreibung aber noch nicht abgeschlossen ist. Von Seite zu Seite verstärkt sich der Eindruck, daß durchaus tüchtige Köpfe und Hände diese Arbeit besorgen; eine gewisse Breite der Darstellung fällt auf; sie erleichtert aber die Lectüre und ist nicht zu tabeln, so lange sie nicht das Erscheinen verzögert und den Preis vertheuert. Daß der Text genau auf die Tafeln verweist, ist sehr zu loben. Die erste Lieferung der Tafeln in Imperialfolio imponirt in hohem Grade. Die Phototypen und Photogravüren von Obernetter in München sind ganz vorzüglich. Sie beziehen sich ebenfalls auf Ingolstadt und zwar fast ausschließlich auf die Kirche zu Unserer Lieben Frau mit ihrer schönen Architektur und ihrem kostbaren Inventar; gut wiedergegeben sind namentlich die höchst merkwürdigen Gewölbe der Seitenkapellen mit ihrem flamboyanten Rippenwerk. *Vivant sequentes!*

Das unterirdische Rom. Eine Skizze, dem Fürsten der christlichen Archäologie, Commendatore G. C. de Rossi, zur Vollendung seines 70. Lebensjahres gewidmet von Dr. A. Ehrhard. Straßburg und Freiburg, Herder 1892. 21 S. Preis 60 Pf.

Mit voller Sachkenntniß und in schöner, lebendiger Darstellung gibt der Verfasser einen Ueberblick über die Geschichte der Katakombenforschung und de Rossi's unsterbliche Verdienste, über die Anlage der Katakomben, deren Alterthümer, deren Bedeutung für unsere Zeit. Der Gebildete kann sich von diesem kleinen Büchlein rasch und mühelos über das Wichtigste in jener unterirdischen Welt orientiren lassen; auch wer der Sache schon kundig ist, wird manches neue Detail und manchen neuen Gesichtspunkt finden.

Kunst-Salon von Amster und Nut-hardt in Berlin. Illustrierte Berichte vom internationalen Kunstmarkt. Offizielles Organ des Vereins Berliner Künstler und des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen. Jahrg. 1892/93. Heft 1. Abonnement für den Jahrgang von 8 Heften 4,50 M.

Diese neue Zeitschrift, mit welcher wir im Tauschverehr stehen, führt sich in die Welt ein mit einer Reihe von tüchtigen Artikeln (z. B. F. Dernburg: über Kunst und Volk; S. Meyer: Photographie und vervielfältigende Kunst; Max Schmid: moderner Holzschnitt u. a.) und wichtigen, von Illustrationen begleiteten Mittheilungen über neue Erscheinungen auf dem internationalen Kunstmarkt und über einzelne Künstler der Gegenwart.

Eine Rundreise in Spanien. Ein Führer zu seinen Denkmälern, besonders der

christlichen Kunst von Johann Graus, Ehrenkammerer Sr. päpstlichen Heiligkeit u. s. w. Mit zahlreichen Illustrationen. (Wörts Reisebibliothek), Würzburg, Wörl 1892. 414 S. Preis: 4 M.

Eine kostbare Gabe um beinahe unbegreiflich billigen Preis. Der Herr Verfasser, wohlbekannt als Redakteur des „Kirchenschmucks“, des Organs des Seckauer Diözesankunstvereins, und als Verfasser anderer Schriften über die kirchliche Kunst, gibt hier, weich und angenehm eingehüllt in eine lebendige Beschreibung seiner Reise durch ganz Spanien, einen vollständigen, durch fast unzählige treffliche Text- und Beilagenillustrationen unterstützten Unterricht über die vielen Denkmäler kirchlicher Kunst in Spanien. Nirgends kann man sich leichter und genußreicher orientiren über diese noch vielfach unbekannte Welt, als hier. Und so vorzüglich ist das kleine Büchlein geschrieben, so harmonisch wirken Text und Illustrationen (in der Mehrzahl vom Verfasser selbst aufgenommen) zusammen, daß nicht nur der kunstliebende Spanienreisende hier den denkbar besten Führer erhält, sondern auch wer nur das Buch liest, aus ihm den höchsten Nutzen zieht und volle Klarheit gewinnt. Man kann wirklich sagen: erstmals erschließt der Verfasser einem weiteren Kreis bei uns die Kenntniß der spanischen christlichen Kunst, und er bringt sie uns so nahe, daß wir dies ferne Kunstgebiet nun auch praktisch für uns auszubenten vermögen. Jedem, der Sinn hat für die christliche Kunst, wird obiges Büchlein lieb und theuer werden; wer nach Spanien reist, muß es haben, will er nicht thöricht sich des besten Hilfsmittels, um Gewinn aus der Reise zu ziehen, begeben. Die Benützung des Büchleins als Reiseführer ist noch erleichtert durch eine Reihe von Notizen und Rathschlägen in der Einleitung.

Annoncen.

Herdersche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Die XIV Stationen des heiligen Kreuzwegs nach Kompositionen der Malerschule des Klosters Beuron. Mit einleitendem und erklärendem Text von Prof. Dr. Paul Keppler. *Zweite Auflage.* 14 Tafeln in Lichtdruck, wovon 2 Doppeltafeln. Grösse der Tafeln 23 : 32 cm ohne Rand, 33 1/2 : 43 cm mit Rand; der Doppeltafeln 23 : 61 cm ohne Rand, 33 1/2 : 79 cm mit Rand. Text gr. 8°. (IV u. 76 S.) Tafeln und Text zusammen in Halbleinwandmappe M. 10; in eleganter Leinwandmappe mit Goldtitel M. 13.50.

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

Zu unserem Verlage ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Martin Schön's (gen. Schongauer) Meister-Werke.

Religiöses Kupferwerk. 31 Bilder auf 24 Blättern mit erläuterndem Text von Ludwig Ritter von Kurz zu Thurn und Goldenstein, k. k. Professor und akad. Historienmaler in Graz. Salon-Ausgabe. kl. Fol. In hoch-eleganter Mappe. Preis M. 15.

Obiges Prachtwerk wurde dem hochwürdigsten Herrn Fürstbischof Dr. Joh. von Zwerger von Seckau zum hohen Bischofsjubiläum ehrfurchtsvoll gewidmet und mit Dank angenommen.

Die wohlgelungenen Stiche sind für jeden Kunstfreund von bleibendem Werthe. Dieselben können auch als Zimmerschmuck verwendet werden.

Eine elegante, künstlerisch, in Farben stilgerecht ausgeführte Leinwandmappe nimmt die Blätter in sich auf und verleiht dem Ganzen ein vornehmes Aeussere.

Passendes Geschenk für Geistliche sowohl, wie für den Salon.

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 Kunstbeilage:

Kirche und Kirchenmalereien von Burgfelden bei Balingen.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

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

Dr. 3.

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, Frchs. 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.

1893.

Uebersicht über die Künstler und Kunstwerke Oberschwabens von 1550 bis zum 30jährigen Kriege.

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

(Schluß.)

Zuerst äußerte sich, unseres Wissens, Hapler („Württ. Jahrbücher“ 1859 II. S. 62): „Meister und Zeit dieser Werke, welche dem Schönsten und Vollendetsten beigezählt werden dürfen, was in dieser Art die Kunst je hervorgebracht, sind nicht bekannt; sie dürften der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (sollte offenbar heißen des 16. Jahrhunderts) angehören.“

Einläßlicher spricht sich aus die Direktion und Inspektion der Staatssammlungen in der Veröffentlichung aus Veranlassung des 25 jährigen Regierungsjubiläums des Königs Karl 1889; besonders wird „der rhythmische Fluß des acanthusähnlichen, beerenreichen, von zahlreichen Masken und Putten durchsetzten Gezweigs des Frieses als ein mit seltener Eleganz ausgeführtes Werk“ gerühmt. Zuvor schon hatte sich v. Bezold („Ulmer Correspondenzbl.“ 1877 S. 3) in gleichem Sinn ausgesprochen: „die Arbeiten gehören zu den allerbesten der deutschen Renaissance, sind jedoch im Figürlichen weit schwächer als im Ornamentalen.“ Wenn jedoch v. Bezold am angeführten Ort die weitere Ansicht ausspricht, daß der Meister, der die Ochsenhauser Werke ausgeführt habe, der nämliche sein werde, welcher die Renaissancearbeiten im Gewerbemuseum in Ulm fertigte, so können wir uns damit nicht einverstanden erklären. Die letzteren Werke sind laut Inschrift erst im Jahr 1603 gemacht, somit schon beträchtlich später als die Arbeiten in Ottobeuren und beziehungsweise auch in Ochsenhausen. Ueberdies sind diese Ulmer Arbeiten ein Muster von

edler Einfachheit; jene von Ochsenhausen und Ottobeuren aber von erstaunlichem Reichthum. Wir verkennen nicht, daß der gleiche Meister sowohl sehr einfache als sehr reiche Werke liefern konnte; allein es müssen dann doch auch die sämtlichen übrigen Umstände (Zeit) zusammenpassen, was hier doch nicht zuzutreffen scheint. Viel wahrscheinlicher ist, daß in Ulm selbst eine oder mehrere Werkstätten sich befanden, welche die Holzschnitzerei im Stil der Renaissance ausübten, zumal da auch die Portalthüren am Münster in diesem Stil gehalten, aber, laut Inschrift am Südportal, erst im Jahr 1618 gefertigt sind. Dazu kommt noch, daß die innere Ausstattung der Dreifaltigkeitskirche daselbst (gebaut 1617 bis 1621) zahlreiche Kräfte beschäftigte, die sicher nicht alle von auswärts beigezogen wurden. Aber leider sind keinerlei Namen bekannt, welche mit diesen Arbeiten in Verbindung gebracht werden könnten. Günstiger liegen die Verhältnisse bei einigen andern Ulmer Meistern, welche in dem Fache der Bronzegießerei thätig waren und die wir hier zusammenfassen:

2) Wolfgang Reibhart von Ulm ca. 1590.

3) Hans Allgeyer von Ulm ca. 1568.

Prof. Kraus in Freiburg, der das Verdienst hat, ihre Werke in Lichtdruck mitgetheilt und dadurch dieselben erst voll in die Öffentlichkeit eingeführt zu haben (Kunstdenkmäler des Großherzogthums Baden I S. 398 und S. 319) äußert sich recht günstig über die Werke dieser beiden hervorragenden Meister, die in den Stadtpfarrkirchen in Mößkirch und Naldolzell sich befinden.

In Mößkirch, das auch sonst reich ist an Epitaphien, befinden sich zwei prächtige, großartige Bronzeepitaphien; das

eine, von Pancraz Labenwolf in Nürnberg, ist in die Wand der Nordseite innerhalb der Kirche eingelassen; dasselbe ist datirt von 1551 und ist dem Grafen Gottfried von Zimmern und Mößkirch gewidmet. Dieses Denkmal ist auch schon zuvor von Lübke in der Geschichte der Renaissance in Deutschland (I. c. I S. 80) als ein glänzendes Werk dieses Künstlers bezeichnet worden. Des andern Werkes daselbst aber, das gegenüber auf der Südseite der Kirche eingelassen ist und offenbar, nach Umfang und Anlage, als ein Gegenstück des vorigen aufgestellt wurde, macht Lübke gar keine Erwähnung. Dasselbe ist dem Grafen Wilhelm von Zimmern-Wildenstein gewidmet und 1599 von Wolfgang Reibhart in Ulm gegossen. Es ist dem Labenwolfschen Werk in allweg ebenbürtig und es tritt durch dieses Werk allein schon Ulm als ein ganz bedeutender Sitz der Gießkunst in der Renaissanceperiode hervor, das hinter Nürnberg in keiner Weise zurückblieb.

Aber auch in Adolfszell, das wiederum reich ist an Epitaphien, hat sich eine mit Inschrift versehene Gedächtnisplatte des Wolf von Honburg, gegossen von Hans Allgeyer¹⁾ zu Ulm 1568, erhalten (abgebildet bei Kraus I. c. S. 320), welche Kraus einen „ausgezeichneten Spätrenaissanceguß“ nennt. Bei andern Epitaphien ist der Name und Wohnort des Gießers nicht angegeben. In dem Verzeichniß der Württ. Künstler im „Königr. Württemberg“ (II. S. 286) ist noch von Werken die Rede, welche der oben genannte Reibhart nach Augsburg (1596) geliefert hat; sodann hat eine Familie Schaller (Hans Sch. von Ulm 1566—1610 und Michael Sch. 1568, 1585—1604 in Ulm), wie aus der Angabe in obigem Verzeichnisse hervorgeht, viele Grabdenkmäler gefertigt, über deren künstlerische Bedeutung zc. aber nichts gesagt ist, auch nicht, ob dieselben in Stein oder in Guß ausgeführt wurden.²⁾

¹⁾ Eines Valentin Allgaier, der wohl auch mit dieser Werkstätte im Zusammenhang steht, wird Erwähnung gethan in dem „Verzeichnisse im Königreich Württemberg“ II S. 286; derselbe verfertigte verzierte Glocken für Neresheim, Ebnat, Heubach. Keppler nennt die Glocke des letztgenannten Orts von 1600 einen prächtigen Guß (cf. Kirchliche Alterthümer S. 133).

Für Konstanz wird bei Kraus noch ein Jonas Gesus, Bronzegießer c. 1589 als Verfertiger eines Monuments in Mößkirch genannt (I. c. S. 398).

Durch das Kraus'sche Werk wurde ferner der Vergessenheit entrisfen:

4) Hans Morink von Konstanz; derselbe arbeitete zwischen 1580 und 1600 und war Plastiker in Stein. Eine Arbeit desselben ist das Tabernakel in St. Stephan zu Konstanz (cf. Kraus, Kunstdenkmäler des Großherzogthums Baden I S. 99) vom Jahr 1594. Ebendasselbst ein Steinrelief von 1591 als Monument für seine verstorbene Hausfrau. Auch drei weitere Reliefs aus der Passion daselbst werden ihm zugetheilt (I. c. S. 100). Schöne Skulpturen seiner Hand stammen aus Schloß Hegne bei Konstanz von 1580, die jetzt in Karlsruhe sich befinden (I. c. S. 672 und 673 mit Abbildung in Lichtdruck) und das Relief an dem Altar der Annakapelle des Münsters in Konstanz (I. c. S. 169—172 mit Abbildung). Auch das Schellenbergische Epitaph in Hüfingen bei Donaueschingen 1583 wird auf den gleichen Meister zurückgeführt (I. c. II. B. S. 36). Das alte Wohnhaus desselben in Konstanz trägt ein Relief von 1608 (I. c. I S. 294) mit Inschrift.

5) Jsaak Kiening, Maler in Jony c. 1568. Derselbe pflegte seinen Arbeiten außer seinem Namen auch die Bezeichnung: pictor Isnensis nebst dem Datum beizufügen. Seine Zeit fällt hiernach in den Anfang der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Er betrieb jedoch eine besondere Spezialität der Kunstübung, wobei die Malerei eine mehr untergeordnete Rolle spielte. Das Material, welches er bearbeitete und auf das er seine Zeichnungen auftrug, waren Platten des Solenhöfer Kalkschiefers, den er mit Aetzmitteln behandelte, um Vertiefungen und beziehungsweise Erhöhungen hervorzubringen. Die Figuren wurden dann theils mit Farben und Vergoldung hervorgehoben, theils auch in der natürlichen Steinfarbe belassen.

²⁾ Ueber die Epitaphien in der Kirche zu Neufra, M. Niedlingen, cf. Keppler: Kirchl. Kunstalterthümer S. 288. Leider sind die Namen der Künstler nicht bekannt. Aehnlich bei Zwiefaltenorf (I. c. S. 289) und von dem Altären in der Gottesackerkapelle zu Ehningen (1615) und andern zerstreuten Werken.

Durch Finanzrath Eser wurde zuerst (Ulmer Verein 1844 S. 21) eine Tischplatte (1568) im Besitz des H. Grafen Reutter in Achstetten bekannt gemacht und ausführlich beschrieben. Diese Platte trägt keine Polychromie, läßt aber deutliche Spuren erkennen, daß bei der Bearbeitung derselben Nagemittel in Anwendung gebracht wurden, was Eser mit Unrecht bezweifelte. Es sind nämlich an mehreren Stellen derselben runde Vertiefungen sichtbar, die offenbar durch verschüttete Tropfen der Säure hervorgerufen wurden. Eine mit Farben und Vergoldung geschmückte kleinere Wappentafel desselben Meisters (1569) befindet sich im Mittersaale des Schlosses zu Heiligenberg; in den Ecken oben sind hier Joachim und Anna gemalt, weiter unten in der Mitte das Fürstenbergische Wappen angebracht. Sodann sind noch Gebets tafeln, mit der gleichen Jahreszahl bezeichnet, in den Rathhäusern von Ravensburg und Wangen vorhanden, die ungefähr auch die gleiche Größe haben, wie die Tafel in Heiligenberg. Oben befindet sich das polychromirte Stadtwappen; der andere Raum wird eingenommen durch „ein schon Gebet, so man zu Rath geht“. Nehmen wir hierzu noch eine große vier-eckige Tafel im Schloß Wolfegg, so werden die wichtigsten, weil mit Namensinschrift versehenen, Werke Kienings aufgezählt sein. Andere, aber ohne Namen, finden sich nach gefälliger Mittheilung des Herrn Archivraths Dr. Baumann noch in Bettenbronn bei Heiligenberg, in Kaufbeuren zc. Anderwärts tauchen Künstler auf, die mit dem gleichen Material und wahrscheinlich auf gleiche Manier arbeiteten, in der Person des Schreibmeisters Hans Kraft¹⁾ und eines Kaspar von der Stift,²⁾ Bürger zu Passau 1591. Es scheint jedoch, daß Kiening der erste war, der den Kalkschiefer mit Säuren zu behandeln verstand und nach dieser Richtung hin die Erfindung der Lithographie durch Senmelfelder in München vorbereitetete.

In diesen fünf Männern tritt uns eine namhafte künstlerische Kraft entgegen, aber die ungünstigen Zeitverhältnisse gestatteten

nicht, daß sie für ihre Wirksamkeit auch den erforderlichen Raum gewinnen konnten. Es war meist nur die nähere und nächste Nachbarschaft, für welche sie da und dort Aufträge erhielten. Daran mußte der Betrieb und Aufschwung ihrer Werkstätten kränkeln.

Das wird auch durch die Geschichte des Schloßbaues in Heiligenberg¹⁾ bestätigt.

Hier war es der Graf Joachim von Fürstenberg, der in rühmlicher Weise den Plan durchzuführen gedachte mit Hilfe der vorhandenen und erreichbaren künstlerischen Kräfte, sein Schloß mit Kapelle herzustellen. Die Stadt Ueberlingen, ganz in der Nachbarschaft gelegen, stellte hiezu das namhafteste Contingent: die beiden Baumeister B. und H. Dertlin; ferner den Maler Othmar Pattvogel und den Fajsmaler Konrad Beckh, sowie den Bildhauer Hans Ulrich Glöckler. Heiligenberg selbst stellte den Bildhauer Christoph Eger. Aber auch andere ober schwäbische Städte und Namen tauchen hier auf. Der Seidensticker C. Federlin von Ravensburg lieferte gestickte Wappenbilder und der Kupferschmied Hans Herburger von dort fertigte den Altar, der wohl in getriebener Arbeit ausgeführt wurde. Aus Biberach lieferte Hans Dürer Bildschnitzereien dorthin. Konstanz ist vertreten durch einen Glasmaler Sebastian Prinz; Ulm durch einen Buchmaler Jakob Burkhamer; Buchhorn durch einen ungenannten Bildschnitzer. Ob die beiden Schreiner J. Groß von Hüfingen und Martin Bayer von Willingen nur ordinäre Arbeiten für den Hausbedarf lieferten oder vielleicht als Kunsthandwerker beschäftigt waren, läßt sich nicht entscheiden.

Die meisten dieser Arbeiten sind im Laufe der Zeit wieder abgegangen, so daß man über die Leistungsfähigkeit der einzelnen Meister kein sicheres Urtheil sich bilden kann.

¹⁾ cf. Martin in den Schriften des Bodenseevereins 1883 S. 70 und S. 121. Leider sind die Rentamtsrechnungen sehr lüdenhaft; besonders fehlen dieselben über den Mittersaal daselbst, der zu den schönsten Werken dieser Zeit gehört. Die von Martin gewonnenen Anhaltspunkte beziehen sich fast ausschließlich auf den Bau der Kapelle des Schlosses von 1592 an, während der Mittersaal schon um das Jahr 1562 ausgeführt wurde.

¹⁾ cf. „Allgäuer Geschichtsfreund“ 1889 S. 69.

²⁾ Veröffentlicht. des Ulmer Vereins 1844 S. 24.

So erfreulich es ist zu sehen, wie bei diesem Bauwesen die künstlerischen Kräfte der Gegend von allen Seiten her wie in einem Brennpunkt sich vereinigen, so gewinnt man doch auch den weniger erfreulichen Eindruck, daß es dem Grafen Joachim sauer genug geworden sein mag, sein Ziel auf diesem Wege, ohne Reizehung entfernter und ausländischer Kräfte, zu erreichen. Die beiden Städte, die bisher an der Spitze standen, Ulm und Memmingen, traten bei diesem Bau fast ganz zurück. Von Ravensburg, das besser vertreten ist, weiß zwar Hafner¹⁾ noch eine Reihe von Namen von Malern und Meistern des Baugewerkes anzuführen, aber über Werke derselben läßt sich nur sehr wenig berichten.

Ueberlingen besitzt noch in seinem Münster einen bedeutenden Schatz von Metallgefäßen, besonders aus der Periode der Hochrenaissance;²⁾ da aber hier wiederholt das Beschauzeichen der Stadt Augsburg vorkommt, so ist es zweifelhaft, inwieweit dieser Zweig des Kunstgewerbes dort wirklich von einheimischen Werkstätten betrieben wurde.³⁾ Dagegen war in Ueberlingen eine Familie Zirn ansäßig, welche den Hochaltar des Münsters, jedoch erst 1634 erstellte (Kraus l. c. S. 603); diese Familie scheint sich auch nach Waldsee verzweigt zu haben (Kraus l. c. S. 604). Ihre Arbeiten für Ueberlingen fallen aber theilweise schon so spät (1640), daß dieselben nicht mehr der Renaissanceperiode im engeren Sinn zugetheilt werden können, sondern schon dem anfangenden Barockstil zufallen. Andererseits fallen die Chorstühle des Frauenchors zu Heiligkreuzthal

etwas früher als die hier besprochene Periode (1533). Wir erwähnen dieselben aber, weil der Name des Meisters: Martin Zey von Niedlingen genannt ist.

Farbige Reproduktionen von Meisterwerken Giesole's.

Wir haben im Jahrgang 1887 des „Archivs“ dem Engel der kirchlichen Malerei Fra Giovanni da Giesole, genannt Fra Angelico, eine Reihe von Artikeln gewidmet. Hier können wir unterlassen, weiter auf sein gottbegnadetes Schaffen einzugehen und die Bedeutung dieses Meisters in der Geschichte der kirchlichen Malerei näher darzuthun. Wir erinnern nur daran, daß unter allen heiligen Thematn nichts ihm nach dem ganzen Charakter seines Innern und seiner Kunst näher lag, als die heilige Jungfrau und Gottesmutter mit seinem Pinsel zu verherrlichen oder Schilderungen aus der Engelwelt zu geben. Er, der in holde Verwirrung, in liebliche Verlegenheit geriet, wenn er Dämonisches malen sollte wie in seinem Gerichtsbild, er fühlte sich so ganz in seinem Element, wenn er Engel und die Königin der Engel zu malen hatte, denn mit ihnen verkehrte er ununterbrochen; sein ganzes Wesen und seine Kunst hatte etwas Engelhaftes, weshalb seine Zeitgenossen ihm jenen schönen Beinamen gaben.

Es ist bekannt, mit welcher miniaturartiger Feinheit er besonders seine Tafelgemälde auszuführen pflegte und wie namentlich sie eine kaum je wieder erreichte weiche Harmonie der Linien und reiche Musik der Farben auszeichnet. Zu den besten unter ihnen gehört zweifellos das Tabernakel oder das Triptychon, das er einst für die Leineweber, die Zunft der Linaiuoli in Florenz, malte und welches jetzt in den Uffizien daselbst aufbewahrt wird. Das Mittelbild zeigt in Lebensgröße die thronende Madonna mit dem Kind; die glatte schräge Fläche des tiefen Rahmens, welcher es im Bogen umschließt, ist bemalt mit zwölf musizirenden Engeln; die Flügel haben auf der Innenseite das Bild des Täufers und des Evangelisten Markus, auf der Außenseite das des Petrus und Markus; St. Markus ist zweimal vertreten als Patron der Leineweber.

¹⁾ „Württembergische Vierteljahrshefte“ 1890 Seite 121.

²⁾ cf. Kraus: Kunstdenkmäler des Großherzogthums Baden I S. 614 und folgende.

³⁾ Die Kruztafel daselbst in Silber auf Ebenholz von 1606 stimmt bis auf Einzelheiten mit einem gleichen Gefäß, das bei Falke (Geschichte des deutschen Kunstgewerbes S. 133) aus dem Schatz der kaiserlichen Burgkapelle in Wien abgebildet ist. Dasselbe wird von ihm mit Wahrscheinlichkeit dem Augsburger Matthias Wallbaumer zugeschrieben. Auch im Gewerbemuseum zu Ulm befindet sich eine beträchtliche Anzahl von Goldschmiedarbeiten vereinigt; sie stammen theilweise von Ulmer Familien, sind aber auch theilweise auf dem Weg des Handels erworben worden. Ueber die Werkstätten hat sich eine nähere Kunde noch nicht ergeben.

Gerade von diesem Bilde ließ nun der äußerst rührige Kunstverlag von Julius Schmidt in Florenz (Via Tornabuoni) farbige Einzelproduktionen veranstalten. Einem derartigen Vorhaben steht man zunächst etwas bedenklich gegenüber, zweifelnd, ob es auch den fortgeschrittensten Reproduktionskünsten der Gegenwart wohl gelingen könne, in der Wiedergabe auch nur annähernd die delikate Feinheit der Zeichnung und die melodische Farbestimmung des Originals zu erreichen. Aber wahrlich jeder Zweifel wandelt sich in freudiges Erstaunen beim Anblick der farbenprangenden Blätter. Vor uns liegen die Reproduktionen von acht Engeln auf separaten Blättern in der Größe von 32½ : 13 cm (die oberen vier eigneten sich weniger für Einzelwiedergabe, weil ihre Gestalten der Wölbung des Rahmens angeschmiegt, nicht aufrecht sind), ferner die der Madonna della Stella aus dem Museum von San Marco (Größe 33 : 13¼ cm).

Das Engelorchester ist vielleicht unter allen Gebilden Fra Angelico's das engelhafteste. Das ist gemalte Himmelmusik, aber so gemalt, daß man sie hört, daß wunderbare Harmonien von ihr ausströmen und ans Herz klingen. Melodisch gestimmt sind die Farben der Gewandungen der Engel; melodisch das rhythmische Dahinschweben in ätherischem Tanze; melodisch die je mit dem Charakter der Instrumente (Posaunen, Geige, Zitter, Klarinette, Trommel, Tambourin) übereinstimmende Körperhaltung und graziose Bewegung; melodisch die Stimmungen, welche die Gesichter offenbaren. Diese Gesichter enthalten eine ganze Psychologie der Freude in all ihren zarten Abtönungen und starken Grundaccorden: die willenskräftige Freude, die sanfte Freude des Gefühls, die von Ehrfurcht gedämpfte, staunende Freude, die andächtig ernste, die stillselige, die laut jubelnde, die süß lächelnde Freude. Ein köstlicher Odem himmlischer Freude weht von diesen Engelsbildern aus, der auch den Unglücklichsten erquickend, auch den tiefsten Schmerz lösen müßte.

Die Reproduktion der Engel ist so fein, so ganz mit dem Geist Fiesole's getränkt, so getreu seiner Technik, daß man sich kaum bewußt ist, bloß eine Reproduktion vor sich zu haben, daß man dem Werke

des Meisters selber gegenüberzustehen meint. H. und R. Knöfler, die Söhne des bekannten H. Knöfler in Wien, haben diese vollendeten Chromoxylographien gefertigt, welche viel wirksamer und zarter sind als die heutzutage meist üblichen Chromozinkographien und sich ganz besonders durch die Feinheit des Inkarnats und die unvergleichlich zarten Abstufungen der Farbtöne auszeichnen. Der Druck ist tadellos rein und sauber. Der Preis des einzelnen Kunstblattes beträgt 3 M. Daneben hat J. Schmidts Verlag noch eine kleine Ausgabe von sechs Engeln zumal in Miniaturformat (12 : 7 cm) auf Goldgrund veranstaltet, die in elegantem Karton 2. M. 40 Pf. kostet.

Als Hauptbild und Mittelbild fügt sich sehr gut ein in den Zyklus der acht Engel das Blatt mit der Madonna della Stella von gleicher Größe und gleichem Preise, ebenfalls reproduziert von H. und R. Knöfler. Auch dieses Bild der Madonna in rosarothem Kleid und wallendem blauen Mantel, mit dem lieblichen Kind, das zärtlich sein Antlitz an die Wange der Mutter schmiegt, gehört zu Fiesole's schönsten Gedanken und Darstellungen. Die Ausführung ist ebenso vollendet wie die der Engelsbilder.

Die vorgenannten Kunstblätter können von Julius Schmidt direkt oder durch Vermittlung jeder Buchhandlung bezogen werden. Das Hauptbild des Tabernakels, zu welchem die Engel gehören, hat der Verlag St. Norbertus in Wien (III Seidlgasse 8) herausgegeben: Die hoheitsvoll thronende Madonna, auf deren Fuß das heilige Kind steht, mit der einen Hand segnend, mit der andern die Weltkugel haltend. Die Beuroner Schule, deren Gesamttrichtung und Formgebung der Kunst Fiesole's nahe steht, hat die großartige Komposition mit gewissenhafter Treue und vollstem Eingehen in Geist und Seele derselben kopiert und H. und R. Knöfler nach dieser Kopie die Chromoxylographie hergestellt. Der Preis des Blattes ohne Pappierrand (30 : 19 cm) beträgt nur 2 M. Die ganz vorzüglichen, von denselben Meistern nach Zeichnungen von Joh. Klein gefertigten xylographischen Chromblätter desselben Verlags (Christus am Kreuz, Herz Jesu, Herz Mariä, heilige Familie,

Tod des heiligen Joseph, St. Moysius und Franziskus) können bei dieser Gelegenheit mit dem Anfügen wärmstens empfohlen werden, daß die Kunstdruckerei von St. Norbertus auch eine sehr reiche Auswahl einfacher und wohlfeiler Heiligenbilder in musterhafter Ausführung hergestellt hat; wir heben besonders hervor einen sehr schönen Kreuzweg von Professor Grünnes nach J. Klein gemalt, reproduziert von Knöfler (Preis 3 M.; billige Ausgabe 80 Pfg. in Chromolithographie).

Wenn Fiesole's herrliche Engel und Madonnen in den oben gerühmten, den höchsten künstlerischen Anforderungen voll entsprechenden Reproduktionen in unsere Häuser und Familien ihren Einzug halten würden, so wäre das im Interesse der Kunst wie im Interesse des christlichen Familienlebens außerordentlich zu begrüßen. Denn es ist kaum denkbar, daß dieselben nicht auf das tägliche Leben sofort verklärenden Einfluß üben würden. Für ein Hausaltärchen könnten diese Kunstblätter den schönsten Bildschmuck liefern. Eines jener Engelsbilder, in eine arme Familie gestiftet, würde sicher zur großen geistigen Wohlthat, zum Vermittler reiner Freude, himmlischen Trostes, frommer Gedanken und Gebete.

J. Schmidt hat zu den genannten Kunstblättern auch stilvolle Rahmen in einfacherer und reicherer Ausführung herstellen lassen. Der Preis eines hübschen Holzrahmens ist, das Bild eingerechnet, 12 Frck. 50 Cts., der eines vergoldeten Tabernakels 33 Frck., der eines reich geschnittenen Tabernakels 40 Frck. —

Zur Ennetacher Altarfrage.

Durch den interessanten Artikel des Herrn Dr. Probst im „Archiv“ 1893 Nr. 1 aufmerksam gemacht erbat ich mir vom hochwürdigen Pfarramt Ennetach die Ansichtsendung des betreffenden Brettstreifens mit der Inschrift. Herr Pfarrer Maier entsprach meinem Wunsch in der lebenswürdigsten Weise. Ich hoffe nun in den nächsten Tagen das Fragment mit unseren Bildern Nr. 81 ff. zusammenhalten und namentlich auch die Schriftcharaktere vergleichen zu können. Das Resultat dieser und weiterer Nachforschungen werde ich seiner Zeit mittheilen.

Sigmaringen, den 29. Januar 1893.
Dr. v. Lehner.

Verschwundene und verschollene Altar- und Schnitzwerke Jörg Sürllins des Jüngeren.

Von Amtsrichter a. D. P. Beck.

(Fortsetzung statt Schluß.)

Auch zu Ennetach in der im Jahre 1491 neugebauten Pfarrkirche zu Unserer Lieben Frau und den Heiligen Kornelius und Cyprian¹⁾ mit ihrem interessanten, aus dem elften Jahrhundert stammenden, abgeändert stehenden Thurm soll sich nach fortlaufender Tradition (s. auch A. Schilling über „Ennetach“ im Corresp.-Bl. des „Vereins für Kunst und Alterthum in Oberrhein-Schwaben“, I, 1876, S. 47) ein ausgezeichnetes Sürllinscher Gemälde und mit einer Menge geschnitzter Figuren ausgeschmückter Flügelaltar bis in unser Jahrhundert herein befunden haben, welcher dem Blaubeurer Hochaltar nachgebildet gewesen sein soll. Das Schicksal dieses Kunstwerkes, beziehungsweise die Geschichte von dessen Entfernung ist zu drastisch, als daß sie übergangen werden könnte. Auf Grund eines Dekrets des Kgl. kathol. Kirchenraths zu Stuttgart, das alle unpassenden Gegenstände binnen kürzester Frist aus den Kirchen hinwegzuräumen anordnete, wurde dieses Altarwerk als nicht mehr zeitgemäß in unserem aufklärten Jahrhundert zu Anfang der 1830er Jahre abgebrochen und an einen Buchhändler Israeiliten (Borger, Neuburger?) um einen Spottpreis verkauft. Ein geschnittes Marienbild kam in die Bussenkirche, in der es sich noch befindet; ein schön geschnittener Christus auf dem Palmesel in Privathände nach dem benachbarten Städtchen Mengen. Zu diesem Altare sollen die jetzt im fürstlich hohenzollernschen Museum zu Sigmaringen befindlichen (in dem von Hofrat Dr. F. A. Lehner herausgegebenen Katalogwerke, Verzeichniß der Gemälde, 2. Aufl., Sigmaringen, Druck der Hofbuchhandlung von C. Tappan, 1883 S. 25—28, Nr. 81—86 genau beschriebenen und für Schaffnersche Arbeiten erklärten) je 2,05 m hohen, 1,48 m breiten, im Ganzen noch gut erhaltenen, theilweise restaurirten „vier Flügel eines Wandelaltars, das heißt eines Altars mit doppelten Thüren“ als gemalte Bestandtheile gehört haben und aus Ennetach zunächst nach Pfullendorf und von da aus in besagte Sammlung gelangt sein. Die Außenseiten der beiden äußeren Flügel (Nr. 81 und 82) bilden zusammen eine sehr figurenreiche Komposition, den Zug zum Kalvarienberg (Kreuztragung). Auf dem Saume des blauen Mantels Christi links unten zeigt sich der volle Name des Künstlers: Martin Schaffner. Die Innenseite des rechten äußeren

¹⁾ Baumeister dieser Kirche war wohl Albrecht Georg aus Stuttgart (1455 bis um 1500), dessen theilweise von einem Engel gehaltenes Wappen, ein von drei Sternen begleiteter Sparren (Sternenwappen zc.) nach Alfr. Klemms „Württb. Baumeister und Bildhauer“ (S. 105) dreifach in dieser Kirche, nämlich am östlichsten Schlußsteine im Chore, in der Sakristei und an einer Konsole der Nordwand des Chores dokumentirt erscheint.

Flügels birgt die Darstellung der Verkündigung Mariä, an welcher Rauch auf einer Kanne Schaffners unverdächtiges Monogramm, ein S. in M. verschlungen, entdeckt haben will, wovon indeß im Kataloge nichts steht. Die Außenseite des rechten inneren Flügels zeigt die Geburt Christi; die Außenseite des linken inneren Flügels die Beschneidung Christi; die Innenseite des linken äußeren Flügels enthält das Gemälde der Anbetung der hl. drei Könige. Die Bilder wurden schon im vierten Bericht des genannten Ulmer Vereines, 1846, S. 22 ff. von E. Rauch ausführlich beschrieben, welcher die Darstellungen sofort als Schaffnersche Arbeiten erkannt haben will, ohne übrigens in seinem Aufsatze des vollständig ausgeschriebenen Namens des Meisters zu erwähnen. Eisenmann hält sie (nach Lehners Katalogwert, S. 28 oben) „wohl für ein frühes Werk Schaffners unter direkter Einwirkung Holbeins d. Ae.“; und nach Scheibler (a. a. O.) befinden sich „von demselben Meister die vier großen Tafeln am Augsburger Dom an Säulen im Schiff“. (Letztere an den vier ersten Pfeilern des Mittelschiffes befindlichen, angeblich von einem Altar aus dem Kloster Weingarten stammenden Gemälde, nämlich das verschmähte Opfer des Joachim, Mariä Geburt und Opferung und Christi Beschneidung sind aber die ältesten dazwischen Werke Holbeins d. Ae.) Die Sigmaringer „Schaffner“ sind in der von Lehner im Jahre 1863 bei Ed. Ebner in Stuttgart veranstalteten Ausgabe von 50 der bedeutendsten Gemälde der Sigmaringer Sammlung unter Nr. 16—21 photographisch abgebildet und waren auch auf der anlässlich des Ulmer Münsterjubiläums im Jahre 1877 in Ulm arrangirten Gemäldeausstellung allschwäbischer Meister zu sehen. Einige neuere Besichtigter (so A. W., „Die Ulmer Malerschule am Ausgang des Mittelalters“ in „histor.-polit. Bl.“, 95. Bd., 8. Heft, S. 580) finden zwar in diesen Gemälden „eine von Schaffners späterer Weise ziemlich abweichende Art; doch dürften insbesondere die Madonnen auf Schaffner hinweisen.“ Wieder andere (so Max Bach im Ulmer Corr.-Bl. v. 1877, II., S. 53) halten die Malerei noch etwas roh und unbeholfen und die ganze Malweise sowohl in Farbe als Zeichnung kaum an Schaffner erinnernd.

Nach E. Schnaase's von Lübke-Eisenmann herausgegebener „Gesch. der bildenden Künste“ (VIII. 2. Abth., Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert, 1879, S. 438) zeigen die Sigmaringer Tafeln deutliche, ja überwiegende Einflüsse Holbeins d. Ae., welcher dieselben wohl über seinen von 1499 an währenden Aufenthalt in Ulm werde gefertigt haben!

Die Innenseiten der inneren Flügel haben gemusterten Goldgrund mit ausgesparten Räumen für sechs leider nicht mehr darin befindliche lebensgroße Holzstatuen. Wohin dieselben gekommen sein mögen, ob noch das eine oder andere Stück derselben irgendwo sich erhalten hat, müssen wir auch hier wieder fragen?! Im Sigmaringer Museum, welches zunächst hoffnungsvoll, aber vergebens nach Ennetacher Schnitzwerken durchgegangen wurde, findet sich nach dem gen. Katalogwert keine einzige aus Ennetach stammende

Skulptur nachgewiesen;¹⁾ eine einzige bemalte, 1,36 m hohe, der oberdeutschen Schule angehörige Statue des hl. Sebastian in Lindenholz aus dem 15. Jahrhundert (der Heilige ist an einem Baumstamm gefesselt, nackt, nur die Lenden mit einem Tuch und ebenso das linke Bein mit dem hinten übergezogenen Mantel verhüllt), Nr. 6 im Vorräume könnte von dem Stocckerischen Altarwert herkommen. Dagegen findet sich eine ganze Reihe von Schnitzwerken aus der Ennetacher Kirche in der in der Lorenzkapelle zu Kottweil aufgestellten, seiner Zeit größtentheils durch den Kunstsammler und Sammler Joh. Georg Martin Durck (welcher gerade an diesem Orte eine Hauptausbeute, vielleicht auch an Bildertafeln gehalten zu haben scheint) zusammengebrachten Kunstsammlung nach deren Katalog, nämlich: Nr. 9. „Maria mit dem Christuskinde auf dem Arme, 2' 3" hoch; derjenigen Zeit angehörig, in welcher man von der typischen Darstellung Mariä mit dem auf ihrem Schoße thronenden, weltbeherrschenden Kinde immer mehr abging und rein menschliche Motive hervorgehoben wurden.“

Nr. 10. „Die hl. Ottilia, die als solche an den zwei Augen, die sie auf einem Buche trägt, erkannt wird. Diese deuten an, daß sie als Tochter des Herzogs Adalrich von Elsaß im Jahre 662 blind geboren wurde, durch die Taufe aber nicht das Geisteslicht, sondern auch das Augenlicht erlangte.“

Nr. 42. „St. Anna, 1' 15" hoch, sitzend mit den beiden Kindern auf den Armen.“

Nr. 96. „Der hl. Antonius, der Einsiedler, mit Buch, Glocke und Schwein zu seinen Füßen.“

Nr. 97. „Die hl. Katharina mit dem Schwerte, ihrem Marterwerkzeug, 4' hoch, mit einem etwas breiten, aber ausdrucksvollen Gesichte, faltenreichem Gewand, war früher außerordentlich fein bemalt, was an Spuren zu bemerken war.“

Nr. 98. „Der hl. Jakobus, der älteste unter den Aposteln, wird gewöhnlich als ein ehrwürdiger Greis mit Hut (der aber hier fehlt), an dem eine Muschel befestigt ist, mit Stab und Kürbisflasche als Pilger wegen seiner Wanderungen dargestellt.“

Nr. 124. „Der hl. Erasmus, Bischof von Antiochia, 2' 6" hoch, trägt seine Eingeweide

¹⁾ In diesem Museum befindet sich aus Ennetach außer den Schaffner-Tafeln bloß sub Nr. 78 (S. 22 u. 23 des Kat.) ein durch Herrn v. Waiensisch erworbenes oberdeutsches 0,68 m hohes, 0,435 m breites, die Geburt Christi darstellendes bemaltes Relief aus Papp- oder Teigmasse, jetzt in neuem vergoldeten Holzrahmen unter Glas. „Mitten im Vordergrund“ — so lautet der Beschrieb dieser Darstellung — „kniet Maria, das winzige Kindchen liegt auf einem umgeschlagenen Zipfel ihres Mantels und wird auf demselben von zwei Engeln gehalten, ein drittes Engeln steht anbetend dabei, links St. Joseph, der das Haupt entblößt und zum Kinde niederschaut. Im Hintergrunde rechts zwei herbeikomende Frauen, links der Stall mit Ochsen und Esel, auf den Bergen im Hintergrunde Hirten mit Herden. Oben in den Wolken Engels-glorie.“

an einem Stabe, weil er nach der Legende unter Maximian nach schweren Martern endlich dadurch getödtet wurde, daß ihm die Eingeweide aus dem Leibe gewunden wurden.“ — Ob das eine oder andere Stück aller dieser aus Ennetach stammenden Statuen etwa zu dem obenbeschriebenen Triptychon oder zu einem andern Ennetacher Altar gehörte, läßt sich nicht sagen, da man die Zusammenfügung der früheren Altäre in der Ennetacher Kirche nicht mehr kennt. An sich wäre ein Zusammenarbeiten von Syrlin dem Jüngeren als Bildschnitzer und Schaffner als Maler ganz gut möglich, da des ersteren künstlerisches Wirken in die Zeit von etwa 1475—1521, das des letzteren in die Jahre 1499—1535 fällt.

Nach Schilling (a. a. O.) wird aber hinter dem jetzigen Hochaltare noch der 3,15 m lange Streifen einer Tafel (wahrscheinlich eines Madonnenaltares) aufbewahrt, der den Namen Jörg Stöcker Maler in Ulm mit der Jahreszahl 1496 und noch auf blauem Grund die Namen der beiden Schutzheiligen Cyprian und Kornelius sowie des hl. Sebastian und Nikolaus (Raumlänge für jede Statue 0,58 m) in Goldschrift, in der Mitte die auf die frühere Existenz einer Muttergottesstatue hinweisenden Anfangsworte des Hymnus: *Salve Regina, mater misericordiae* etc. (Raumlänge 0,84 m) trägt; und müßte demnach, wie auch Schilling anzunehmen scheint, noch ein zweiter altdeutscher Altar in der Ennetacher Kirche aufgestellt gewesen sein, worüber sich ein — uns gerade noch während der Drucklegung dieser Abhandlung zu Gesicht kommender — Aufsatz „über Jörg Stöcker und den Altar von Ennetach“ in Nr. 1 dieser Zeitschrift S. 9 u. 10 verbreitet. (Fortf. folgt.)

Literatur.

Der Marienaltar der Herrgottskirche zu Greglingen a. d. Tauber. Ein Originaldoppelblatt und drei Blätter in Großfolio. Erläutert von Professor Dr. Wilh. v. Lübke. Aufgenommen und Selbstverlag von H. Schuler, Hofphotograph. Heilbronn 1893. Preis 12 M.

Dieses hervorragende Werk altdeutscher Plastik wird in den beiden Monographien über Till Riemenschneider von C. Streit und A. Weber, sowie auch von Lübke unbedenklich dem genannten Meister zugeschrieben, während Bode es einem älteren zuweisen zu müssen glaubt, der vielleicht Riemenschneiders Lehrer gewesen wäre. Bode's Gründe scheinen auch mir nicht zureichend zu sein. Die Verschiedenheiten des Werkes von andern Riemenschneiderschen Arbeiten sind keine wesentlichen und lassen sich durch zeitliche Intervalle erklären. Die Eigenart des Meisters hat diesen Stulpturen ihren Charakter aufgeprägt und seine künstlerischen Vorzüge adeln dieselben, ganz besonders seine seelentiefe, ernste, gedankenvolle und herzengewarme Erfassung der heiligen Thematik, von welcher vor allem die große Mittelgruppe, die Darstellung der Himmelfahrt Mariä, Zeugniß ablegt.

Hofphotograph Schuler bietet in dem obigen Werke die erste vollgenügende Abbildung des Meisterwerkes. Wie hoch sie sich über frühere erhebt, zeigt ein vergleichender Blick auf sie und etwa den Lichtdruck im Münzenbergerschen Werke. Das Werk in seiner ganzen Höhe photographisch aufzunehmen, war überhaupt bisher noch nicht gelungen, weßwegen auf den Reproduktionen der obere Theil regelmäßig fehlt. Ein Durchzugsbalken, welcher vor dem Altar den Raum durchschneidet, sowie die Aufstellung des Altars in der schlechtbeleuchteten Mitte des Schiffrumes bereitet der Aufnahme fast unüberwindliche Schwierigkeiten. Und doch ist es Schuler gelungen, diese Hindernisse zu bestegen und eine Aufnahme herzustellen, welche das Ganze bietet, das Oberste mit gleicher Schärfe wie das Unterste. Das Hauptblatt zeigt den ganzen Altar in $\frac{1}{18}$ der natürlichen Größe (48 : 78 cm Bildgröße). Eine zweite Tafel gibt auch die Mensa noch bei; eine dritte bringt die Gruppen der Apostel in größerem Maßstab. Kein Charakterzug geht hier verloren, selbst die besonders feine, fast filigranartige Ornamentik des Schreins kommt zu bester Wirkung. Die Reliefstafeln der Flügel sind auf dem Gesamtbild so deutlich zu sehen, daß Spezialaufnahmen nicht nöthig waren, um so weniger, als sie hinter den Hauptstulpturen an künstlerischer Vollendung zurückstehen und nicht von des Meisters eigener Hand sind. Freunden christlicher Kunst wird diese Bergegenwärtigung des schönen Werkes sehr willkommen sein. Wir bemerken noch, daß auch ein Bild der interessanten Greglinger Pergotterkirche beigegeben ist, und daß auch drei Kabinettbilder (à 1 Mark) mit der Ansicht der Kirche und des Altars von Hrn. Schuler bezogen werden können. Herr Schuler hat bekanntlich schon durch seine Aufnahmen des Hochaltars der Kilianuskirche in Heilbronn und der Stiftskirche zu Wimpfen sich einen Namen gemacht. Es ist zu wünschen, daß er jene Unterstützung finde, welche ihn zu weiteren derartigen Unternehmungen ermutigt.

Antonj Waterloo. Verzeichniß seiner radirten Blätter, beschrieben von Professor J. C. Wessely. Hamburg, Händke und Lehmann, 1891. 61 S. Preis 3 M.

Der oben genannte Künstler, geb. Ende des 16. oder Anfangs des 17. Jahrh., gestorben wahrscheinlich 1660, war ein berühmter holländischer Radirer und Landschaftsmaler. Der Verf. gibt ein sehr genaues Verzeichniß aller seiner Radirungen mit einläßlicher Beschreibung, mit Beifügung der verschiedenen Zustände der Plotten und Drucke in Folge von Retouchirungen und Ueberarbeitungen. Unter den 136 Nummern sind nur sechs, welche sich mit biblischen, und zwar alttestamentlichen Gegenständen befassen, bezw. dieselben in das Landschaftsbild einfügen.

Hiezu eine Kunstbeilage:

Die Wandgemälde der Kirche von Burgfelden.

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. 4.

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

1893.

Eine neue Gesellschaft für christliche Kunst.

Die Pflege der wahren Kunst ist von hoher Bedeutung. Zu allen Zeiten hat die Kunst einen großen Einfluß auf die Geistesrichtung nicht bloß der Gebildeten, sondern auch der breiten Schichten des Volkes ausgeübt.

Gerade heutzutage spielt die Kunst eine große Rolle; für ihre Popularisirung wird mit Staatsgeldern und reichen Privatmitteln gearbeitet in Ausstellungen, Kunstvereinen, Kunstzeitschriften.

Leider haben wir auf dem Gebiete der christlichen und besonders der kirchlichen Kunst unverkennbare Uebelstände zu beklagen. Die gegenwärtigen Verhältnisse machen es dank der Entfremdung zwischen dem bestellenden Kunstfreunde und dem ausübenden Künstler letzterem selten möglich, seine volle Kraft in den Dienst der christlichen Ideen zu stellen. Die Werthschätzung des Originalwerkes ist nicht so allgemein verbreitet, wie es der Freund christlicher Kunst wünschen muß. Die bestellenden Kunstfreunde laufen nur zu häufig Gefahr, statt eines Kunstwerkes handwerksmäßige Schablonenarbeit zu erhalten.

Bereits seit mehreren Jahren haben die deutschen Katholikenversammlungen auf diese Schäden und auf die Nothwendigkeit ihrer Beseitigung hingewiesen. In der Ueberzeugung, daß nur ein geschlossenes Vorgehen zu einem erpriestlichen Ziele führt, wurde durch die Generalversammlung der Katholiken Deutschlands zu Mainz 1892 ein Comité ernannt, welches die Vorarbeiten zur Gründung einer deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in die Hand nehmen sollte. Dieses Comité fand von allen Seiten das wärmste Entgegenkommen. Schon am 4. Januar 1893

tuten und die Konstituierung der Gesellschaft in Gegenwart zahlreicher katholischer Kunstfreunde und christlicher Künstler Deutschlands in München stattfinden.

Die Gesellschaft macht es sich zur Aufgabe, den Kunstsinne zu fördern, den direkten Verkehr zwischen Künstler und Kunstfreund zu pflegen, den Gefahren unkünstlerischer oder unkirchlicher Einflüsse zu begegnen und den christlich gesinnten Künstlern die Möglichkeit eines engeren Anschlusses an einander zum Zwecke gegenseitiger Anregung und gemeinsamer Verfolgung ihrer Bestrebungen zu verleihen. Die Mittel, durch welche sie diese Aufgabe zu erfüllen sucht, sind in den folgenden Statuten kenntlich gemacht.

§ 1. Die deutsche Gesellschaft für Pflege der christlichen Kunst hat den Zweck, einen Mittelpunkt zu bilden für alle diejenigen Künstler und Kunstfreunde, welche gewillt sind, die selbständig schaffende Kunst im christlichen Sinne zu pflegen und in weitere Kreise Interesse und Verständniß für dieselbe zu tragen.

§ 2. Mitglied kann werden, wer sich mit den Zwecken der Gesellschaft einverstanden erklärt und einen Jahresbeitrag von 10 Mark entrichtet.¹⁾ — Die Mitgliedschaft kann auf Lebensdauer erworben werden durch einen einmaligen Beitrag von 250 Mark.

Die Mitgliedschaft erlischt, wenn jemand seinen Austritt erklärt oder seinen Jahresbeitrag nicht bezahlt.

§ 3. Außerdem kann Personen, welche sich um die Gesellschaft verdient gemacht haben, auf Antrag des Vorstandes durch Beschluß der Generalversammlung die Ehrenmitgliedschaft verliehen werden.

§ 4. Jedes Jahr findet eine Generalversammlung statt, an welcher alle Mitglieder stimmberechtigt theilnehmen können; außerdem kann auf Vorstandsbeschluß eine außerordentliche Generalversammlung berufen werden. — Die Generalversammlung hat die Befugniß, Statutenänderungen vorzunehmen; eine solche gilt als beschloffen, wenn zwei Drittel der anwesenden Mitglieder dafür gestimmt haben.

¹⁾ Der Beitrag soll bis 1. Juni bezahlt sein.

§ 5. Die Geschäfte der Gesellschaft leitet eine aus 18 Mitgliedern bestehende Vorstandschaft, welche von der Generalversammlung gewählt wird. Ein Drittel der Vorstandschaft besteht aus Künstlern, zwei Drittel aus Kunstfreunden, unter denen mindestens drei Geistliche sein sollen.

Jedes Jahr scheiden jene sechs Mitglieder (vier Kunstfreunde und zwei Künstler) aus dem Vorstand aus, welche drei Jahre im Vorstand waren, und es findet eine Ergänzungswahl statt nach Vorschlag des Gesamtvorstandes. (Nach Ablauf des ersten und zweiten Jahres des Bestandes der Gesellschaft werden die Ausscheidenden ausgelost.)

Die Vorstandschaft wählt aus ihrer Mitte durch absolute Stimmenmehrheit auf drei Jahre die beiden Präsidenten, von denen nur der zweite Künstler ist. Ebenso wählt der Vorstand aus seiner Mitte zwei Schriftführer und einen Kassier.

§ 6. Obliegenheiten des Vorstandes sind: 1. die Förderung der Bestrebungen der Gesellschaft durch Wahrnehmung aller ihrer Interessen; 2. die Leitung der laufenden Geschäfte; 3. Veranstaltung von Ausstellungen; 4. Entscheidung über die Verwendung der Gesellschaftsmittel.

§ 7. Der I. Präsident nimmt die Anmeldungen entgegen und bestimmt im Verein mit dem Vorstand den Ort und die Zeit der jährlichen Generalversammlungen.

§ 8. Die Schriftführer haben die laufenden schriftlichen Arbeiten zu erledigen.

§ 9. Der Kassier verwaltet die Kasse, nimmt die Jahresbeiträge in Empfang und hat jährlich zwei von der Generalversammlung gewählten Revisoren Rechnung abzulegen.

§ 10. Die Gesellschaft gibt eine Mappe heraus, welche Vervielfältigungen von Werken der Mitglieder bietet. Dieselbe erscheint vorläufig halbjährlich und enthält mindestens je drei Vollblätter, je 4—6 Illustrationen auf einem Blatt und einen kurzen, erläuternden Text. Die Mitglieder erhalten dieselbe gratis.

§ 11. Alljährlich wird eine aus acht Mitgliedern bestehende Jury gewählt, und zwar durch die Künstler der Gesellschaft aus ihrer Mitte zwei Architekten, zwei Bildhauer, zwei Maler, und durch die Vorstandschaft zwei Kunstfreunde. Ein aus der Mitte der Jury gewählter Künstler führt den Vorsitz und entscheidet bei Stimmengleichheit. Die Jury hat das Recht, einen Redakteur für den Text beizuziehen.

§ 12. Der Jury obliegt die Aufgabe: 1. über Zulassung zu den den Künstlern vorbehaltenen Rechten und Pflichten die Entscheidung zu treffen; 2. zu bestimmen, welche Kunstwerke in die Mappe aufgenommen werden sollen; 3. bei Ausstellungen über die Aufnahme der Kunstwerke zu entscheiden; 4. über alle die Gesellschaft berührenden, rein künstlerischen Fragen Beschluß zu fassen.

Hat der I. Präsident Bedenken gegen die Aufnahme eines Kunstwerkes in die Mappe, so kann er, falls seine Bedenken sich nicht auf die künstlerische Seite beziehen, ein vorläufiges Veto einlegen und die Sache zur definitiven Entscheidung an den Vorstand bringen.

§ 13. Als Künstler im Sinne der §§ 1, 5 und 11 gelten jene, welche sich durch selbständige künstlerische Arbeiten betätigt haben. Sie müssen

von einem der Gesellschaft angehörigen Künstler der Jury vorgeschlagen werden, die Jury hat die Eingabe zu prüfen und darüber endgiltig zu entscheiden.

§ 14. Das Gesellschaftsvermögen wird verwendet: 1. für die laufenden Ausgaben; 2. für die Mappe; 3. zur Anregung und Förderung von monumentalen Werken christlicher Kunst; 4. für eventuelle Ausstellungen, thunlichst mit Verlosungen; 5. zu außerordentlicher Förderung christlichen Kunstlebens.

Auf das in Vorstehendem genügend charakterisirte, weitgreifende Unternehmen zur Förderung der christlichen Kunst in Deutschland möchten wir anmit die Aufmerksamkeit aller Mitglieder unseres Diözesankunstvereins und aller Leser des „Archivs“ hinlenken. Es ist keine Frage, daß dasselbe, in richtige Bahnen geleitet und unterstützt und getragen durch das Mitwirken aller beteiligten Kreise, zum Blühen und Gedeihen der christlichen Kunst in Deutschland viel wird beitragen können. Daß diese richtigen Geleise hier gefunden und unentwegt eingehalten werden, wird die Sorge und das Bestreben der Vorstandschaft sein, welcher man mit Vertrauen entgegenkommen möge. Dieselbe besteht aus sechs Künstlern und zwölf Kunstfreunden unter dem Präsidium des Reichsraths und Universitätsprofessors Freiherrn von Hertling in München. Wir werden in diesem Blatt über die Thätigkeit der neuen Gesellschaft laufenden Bericht erstatten. Einstweilen richten wir an alle Künstler und Kunstfreunde die inständige Bitte, sich der Gesellschaft anzuschließen, und fügen bei, daß die Beitrittserklärungen an Herrn Hofstiftsvikar Staudhamer in München (Promenadeplatz 3) zu richten sind.

Ein übertünchtes Gemälde Martin Schaffners in der ehemaligen Klosterkirche zu Wettenhausen.

Von Archivar Dr. A. Schröder in Augsburg.

Daß Martin Schaffner von dem Augustiner-Chorherren-Kloster Wettenhausen (Bez.-A. Günzburg) wiederholt Aufträge erhielt, ist eine bekannte Thatsache; verdanken ja doch vier der schönsten Bilder, die Schaffners Pinsel schuf, dem Kunstsinne des Prälaten Ulrich von Wettenhausen ihre Entstehung (jetzt in der alten Pinakothek zu München Nr. 214—217). Dagegen wird ein von Schaffner im Jahre 1532

für dieselbe Klosterkirche ausgeführtes Freskogemälde bei den neueren Kunsthistorikern meist übergangen, vermuthlich deshalb, weil dasselbe später im Zeitalter des Barockstils mit Lünche überzogen und unter Stuccatur begraben wurde.

Eine ausführlichere Nachricht von diesem Fresko findet sich meines Wissens nur bei A. Weyermann.¹⁾ Diese in Einzelheiten zu berichtigen und zu ergänzen und dadurch auf das Werk aufmerksam zu machen, ist der Zweck dieser Zeilen.

Im 3. Band der handschriftlichen Geschichte des Klosters Wettenhausen²⁾ berichtet der Klosterannalist P. Franz Petrus — den Freunden der Kirchen- und Klostergeschichte Deutschlands bekannt durch seine *Suevia ecclesiastica* und seine *Germania Canonico-Augustiniana* —, daß Propst Georg von Wettenhausen im ersten Jahre seiner Regierung, 1532, durch Martin Schaffner eine Darstellung der Gründung des Klosters an die Wand des Chores in der alten Kirche habe malen lassen mit der Unterschrift: „Durch die wolgeborenen Graufen von Roggenstein vnd ir Mutter Frau Gertrawt, Graff Conrat ein Ritter vnd Grauff Bernhâr seinen Bruder ist diß gegenwärtig Gottshauß gestiftt. Als man nach Christi vnsers Seligmachers Geburt zalt neunhundert vnd zway vnd achtzig Jar. Denen Gott gnädig sein wolle.“ Dieses Gemälde habe unverfehrt und wohl erhalten (*integra et illaesa*) eine von allen bewunderte Zierde der Kirche gebildet bis zum Jahre 1673, dann sei es aus Anlaß der Renovation von Kirche und Chor übertüncht und so den Blicken entzogen worden (*albedine super inducta omnino fuit revelata*; mit *albedo* könnte auch eine Gypsmaße bezeichnet sein); doch habe sich im Kloster eine Kopie davon erhalten. Diese Kopie wurde, wie der Klosterarchivar P. Werner Gall berichtet,³⁾ im Jahre

1790 im Kapitelsaale aufbewahrt. Derselbe Schriftsteller bezeichnet in seinem „Historisch-diplomatischen Unterricht von der Immediatât des Reichsstiftes Wettenhausen“¹⁾ die rechte Wand des Chores als jene, welche das Freskogemälde trug. Doch ist diese Angabe nicht ganz zuverlässig, da W. Gall keine anderen Vorlagen über dies Bild gehabt zu haben scheint, als die Mittheilungen des Franz Petrus; dieser spricht sich aber nicht darüber aus, auf welcher Seite des Chores die Darstellung angebracht war; überdies leidet der Bericht Galls auch sonst an Ungenauigkeiten und Flüchtigkeiten.

Die Kopie nun hat sich bis auf unsere Tage erhalten und befindet sich im (jetzigen Dominikanerinnen-) Kloster Wettenhausen. Sie ist auf Leinwand gemalt und ohne Zweifel in bedeutend verkleinertem Maßstabe ausgeführt. Die Maße der Kopie sind 1,18 m Breite, 1,155 m Höhe, wovon auf die biblische Darstellung, die gemalte architektonische Umrahmung abgerechnet, entfällt $0,84 \times 0,61$ m. Der Vorwurf ist der oben angegebene (nicht Scenen aus dem Leben Mariâ, wie Weyermann sagt). Gertrud, welche von der Wettenhauser Klostertrabition als Gräfin von Roggenstein bezeichnet wird, kniet mit reichen Gewändern bekleidet, Kirche und Kloster mit Hilfe eines Engelknaben auf den Händen tragend, vor der Mutter Gottes (sie und den hl. Georg verehrte man im Kloster und in der Kirche als Patrone). Zur Linken der Gräfin steht der eine ihrer Söhne, die Hände ausbreitend, mit der Geberde der rückhaltlosen Hingabe. Hinter den beiden kniet der zweite Graf, welcher die Hände lose faltet.²⁾ Der Propst des Klosters, in der linken Ecke des Bildes in knieender Stellung, hält mit beiden Händen ein Gebetbuch vor

¹⁾ Neue hist.-biogr.-artifl. Nachrichten von Gelehrten und Künstlern aus der vormaligen Reichsstadt Ulm II, Ulm 1829, S. 464. Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben im M.-A. lag mir nicht vor.

²⁾ Annal. Wettenuhus. P. II tom. 1 p. 221 sq. nach der alten Paginirung; dieser Band ist im Jahr 1688 geschrieben; er befindet sich im Kgl. allg. Reichsarchiv in München.

³⁾ Ann. Wett. P. IV p. 166. (Dieser Band befindet sich in der Stadtbibliothek zu Augsburg.)

¹⁾ Abschriften dieses ebenfalls nur handschriftlich überlieferten Werkes (1782) in mehreren Archiven; auch mir liegt nur eine Abschrift vor. Das Original befindet sich vermuthlich im Kgl. Kreisarchive zu Neuburg a. D.

²⁾ Weyermann behauptet, daß das Bildniß des Malers sich auf der Darstellung finde; da die Kopie keine anderen, als die im Texte genannten Figuren zeigt, so müßte sich Schaffner in einem der beiden Grafen zur Darstellung gebracht haben, was ich mangels eines Bildnisses Schaffners nicht festzustellen vermag.

sich hin. Der eine der Grafen hat das (frei behandelte) Wappen der Markgrafschaft Burgau¹⁾ zu Füßen, die Gräfin Gertraud das angeblich Roggensteinsche Wappen; dieses letztere erscheint noch zweimal, von schwebenden Engeln getragen und war auch Klosterwappen. Maria sitzt, das göttliche Kind auf dem Schoße haltend, auf einem Throne, hinter welchem Engel einen Teppich ausbreiten; über dieser Gruppe sieht man drei Engelknaben herankommen mit einer Krone, welche sie der Mutter Gottes aufs Haupt zu setzen im Begriffe sind, zum Sinnbilde, daß durch die Stiftung dieses Klosters ihr ein neuer Mittelpunkt der Verehrung geschaffen werde. Den Hintergrund bildet eine Landschaft, in welcher die Burg Roggenstein sichtbar wird. Die ganze bildliche Darstellung ist von einer in reichem Renaissancestil gehaltenen Umrahmung eingefasst, welche von zwei Säulen getragen wird; auf dem Sockel der linken Säule findet sich zwischen den Jahreszahlen 15 . 32 das bekannte Monogramm Schaffners, an der entsprechenden Stelle gegenüber zwischen den Zahlen 16 . 73 das Monogramm **F**
K welches den Maler der Kopie bezeichnet.

Da im Laufe dieses Jahres von Staats wegen eine Restauration der Wettenhausener Kirche vorgenommen wird, so ist nicht zu zweifeln, daß dem Werke Schaffners gebührende Aufmerksamkeit zugewendet werden wird. Vielleicht gelingt es den umsichtigen Bemühungen der die Restauration leitenden Baubeamten, ein Kunstwerk wieder bloßzulegen, welches die interessante Kirche um einen kostbaren Schatz bereichern würde.

Im Anschluß an dieses unzweifelhaft echte Werk M. Schaffners dürfte es angezeigt erscheinen, über eine andere den genannten Maler betreffende Tradition zu berichten, welche uns gleichfalls durch die Wettenhausenschen Quellen vermittelt wird, aber noch sehr der Bestätigung durch anderweitige Zeugnisse bedarf. Martin Schaffner wäre nämlich nach den Annales Wettenhus. auch Bildhauer gewesen und hätte, so berichtet Franz Petrus, im Jahre 1514

mehrere Skulpturen, Delbergeseenen darstellend, für das Kloster gefertigt.¹⁾ Was nun diese Nachricht, abgesehen davon, daß meines Wissens eine bildhauerische Thätigkeit Schaffners anderweitig nicht bezeugt ist, zum vorhinein etwas verdächtig erscheinen läßt, ist der Umstand, daß der Name „Martin Schaffner“ in den „Annalen“ auf einer Rasur steht; doch ist er von derselben Hand und in demselben Zuge geschrieben. Werner Gall spricht demselben Meister noch zwei weitere Skulpturen zu, Darstellungen der Geburt Christi und der Anbetung der Weisen.²⁾ Von all diesen Werken hat sich in Wettenhausen nichts mehr erhalten, weshalb die betreffenden Nachrichten auf ihre Glaubwürdigkeit schwer zu prüfen sind. Der Umstand allein, daß Werner Gall von Skulpturen Schaffners berichtet, von welchen Fr. Petrus 100 Jahre früher noch nichts zu wissen scheint, reicht nicht aus, die Notizen als unglaubwürdig zu verwerfen, da Werner Gall das Klosterarchiv einer sehr gründlichen Durchsicht und vollständigen Neuordnung unterzog und möglicher Weise Rechnungen oder Briefe oder Tagebücher aus Licht gezogen haben kann, welche Petrus entgangen waren; auffällig bleibt auch dann noch der Mangel einer Datirung der von W. Gall dem Schaffner zugeschriebenen Werke.

Indeß das Dunkel dürfte sich zerstreuen angesichts einer Nachricht über eine andere angeblich Schaffnersche Skulptur. An der angeführten Stelle erwähnt nämlich W. Gall auch, daß Schaffner in primo statim saeculi decimi sexti exordio universam hierarchiam coelestem in ara beatissimae virginis nostrae visendam . . . ex opere sculptili rara arte confecit. Die hier genannte Skulptur ist unzweifelhaft identisch mit jenem Bilde, welches heute noch den „Rosenkranzaltar“ in der Pfarrkirche zu Wettenhausen ziert; dieses aber auch nur der nachweisbar frühesten Zeit der Wirksamkeit Schaffners zuzuschreiben, wird man wohl die größten Bedenken tragen müssen. Der Charakter des Werkes ist durchaus spätgotisch und läßt noch keinen Einfluß der Renaissance erkennen. Auch zeigt das Bild nicht die

¹⁾ Die „Grafen von Roggenstein“ galten in der Wettenhausener Tradition als Stammhaus der Grafen von Berg, welche historisch nachweisbar die Markgrafschaft Burgau innehatten.

¹⁾ Ann. Wett. P. II t. 1 p. 118.

²⁾ ib. P. IV p. 166.

Charakteristische Art der Formengebung, wie sie den Figuren in den Gemälden Schaffners eigen ist. Doch darüber mögen genaue Kenner der Art Schaffners ihr kompetentes Urtheil sprechen. Jedenfalls steht und fällt mit demselben die Tradition des Klosters Wettenhausen über die bildhauerische Thätigkeit Schaffners überhaupt.

Ueber den Ulmer Meister Hans Multscher.

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

Wieder scheidet sich ein Ulmer Meister des 15. Jahrhunderts an, aus der bisherigen Umhüllung hervorzutreten: Hans Multscher, Bildhauer und Maler, geboren in Reichenhofen, N. Leutkirch, gestorben 1467 in Ulm.

Schon im Jahre 1884 hatte Herr C. Fischner in der Zeitschrift des „Ferdinandeaum“ zu Innsbruck die Reste eines Altars in Sterzing in Tyrol beschrieben, als dessen Urheber ein Hans Multscher und als Zeit der Aufstellung sich der Zeitraum 1456 bis 1458 ergaben. Dieser Name und die Werke fanden alsbald in den neuesten Werken über Kunstgeschichte Aufnahme und Würdigung; aber es wurde präsumirt, daß dieser Meister aus Innsbruck stamme. Herr Fischner aber sah sich durch einige Einträge in den alten Rechnungen von Sterzing über Bezahlung an Ulmer Kaufleute und Fuhrleute veranlaßt, in dieser Richtung weitere Nachforschungen anzustellen. Das Resultat, das in der Zeitschrift des „Ferdinandeaum“ 1892 von ihm mitgetheilt wird, ist ganz befriedigend. Herr Stadtbibliothekar C. F. Müller in Ulm konnte ihm den Aufschluß geben, daß Hans Multscher, Bildhauer, im Jahr 1427 in Ulm als Bürger aufgenommen wurde, daß derselbe 1433 die noch erhaltene Skulptur mit Inschrift im Münster fertigte u. 1467 daselbst starb.

Das wird genügend sein, um die Provenienz der Sterzinger Skulpturen und Gemälde zu sichern. Der Fund hat aber offenbar eine namhafte Tragweite.

Die Kunsthistoriker (Janitschek, Lübke etc.) fanden schon bisher, daß in Tyrol italienische und oberdeutsche (schwäbische) Einflüsse sich kreuzen, aber sie straukelten an dem Umstande, daß die Tyroler Werke frühzeitiger waren als die bis dahin bekannten schwäbischen Meister. Nun aber ist ein auch der Zeit nach gut übereinstimmendes Bindeglied in dem Meister Multscher gefunden.

Dieser Meister ist aber offenbar, nachdem nun Werke desselben festgestellt sind, geeignet, eine bedeutende Lücke in der bisherigen Kunstgeschichte von Ulm selbst auszufüllen.

Bisher standen Sürlin und Schühlein ganz unvorbereitet und unvermittelt da. Der Meister Hans Multscher dürfte sich wohl als die Vorstufe offenbaren, von der aus, direkt oder indirekt, diese Meister sich emporgearbeitet haben.

Verschwundene und verschollene Altar- und Schnitzwerke Jörg Sürlins des Jüngeren.

Von Amtsrichter a. D. P. Beck.

(Fortsetzung.)

Der Name dieses Malers Stoder — ein alter Bürgername (Stocharius, Stokerius, Stocher, Stokker etc., lateinisch truncus) in Ulm, welcher nach dem Ulmer Urkundenbuche (S. 73 sub Nr. 56) erstmals schon im Jahre 1244 (wenn nicht bereits 1237) mit Fridericus Stocharius als Zeuge in einem Gutsverfaufe der Ritter Ulrich von Pfäffingen an das Heiliggeistspital vorkommt und später um das Jahr 1388 einen Kirchenpfleger und Goldschmied Claus St., um das Jahr 1468 einen Goldschmied Stoffel (Vater) und Felix (Sohn) Stoder stellte — wird in neuerer Zeit erstmals wieder in den im Jahr 1798 (zu Ulm bei Wagner) erschienenen „Nachrichten von Ulmischen Künstlern etc.“ von Ulbr. Weyermann (I, S. 487) und nach diesen dann später auch von anderen, so in der „Geschichte der Stadt Ulm“ von Gg. Fischer (Ulm, 1863, Druck und Verlag von P. Gouß, S. 237 u. 238), erwähnt, wo es über ihn auf Grund einer alten Handschrift heißt: „Erlische Amtleute oder Diener des Grafen Endrissen von Sonnenberg haben einer Tafel wegen, die der Graf malen zu lassen vorgehabt hatte, so viel mit ihm geredt, daß er ihnen ein Muster oder Bistier behändiget hätte. Nun bitte er den Grafen, ihn dieses Werk machen zu lassen, weil er allen Fleiß ankehren werde, daß er sich vor dem Grafen und dem gemeinen Mann Lob und Dank erholen werde. Montag nach Sct. Jörgentag 1491“ (vielleicht die Bestimmung des Altars?). Und weiter: „Jörg Stoder hatte in die Kirche zu Eisingen eine Tafel oder Werk gemacht, woran ihm die Heiligenpfleger noch 80 fl. schuldig geblieben waren. Er bittet daher eine Anmahnung bei Wilhelm von Stozingen. Freitag nach Ohwald 1495.“¹⁾ Danach ist die Schaffenszeit des Stoder (von 1469) bis 1495 bestimmt, und müßte z. B. der früher in der Gruftkapelle, jetzt am ersten Pfeiler links der Pfarrkirche von Oberstadion befindliche Altar vom Jahr 1520 durch einen andern Stoder (vielleicht einen Sohn oder Verwandten des Jörg St.)

¹⁾ Diese Nachricht hat Laßberg nach von Donaueschingen eingezogener Erkundigung in Ennetach selbst an Ort und Stelle (am Samstag nach Mariä Geburt 1826) und höchst wahrscheinlich von der Inschrift an dem noch vorhandenen Tafelresten erhoben, also nicht etwa aus einem alten Codex u. dgl.!

²⁾ Jäger führt in seinem „Ulm im Mittelalter etc.“ (S. 584) einen Maler Jörg Stoder aus dem Jahre 1508 auf.

gefertigt worden sein; unter den Angehörigen der Künstlerkonfraternität zu Sct. Lukas in den Wengen zu Ulm findet sich der Name Stöder überhaupt nicht. Daß nun dieser Jörg Stöder einen Altar nach Ennetach in die Pfarrkirche geliefert, beziehungsweise gemalt hat, ist nach dem noch vorhandenen bezeichneten Rest, der Weyermannschen Notiz zc. nicht zu bezweifeln; es ist aber dabei festzuhalten, daß Stöder Maler und nicht Bildschnitzer war und daß die — zumal so bedeutenden und vielen — Schnitzereibestandtheile dieses Altars durch einen andern, vielleicht gerade durch Sürlin d. J. — was ja der Zeit nach ganz gut sein könnte — fertiggestellt worden sein müssen; die Beschaffung des Schnitzwerkes, einschließlich von dessen Bemalung, war für gewöhnlich nicht zugleich auch dem Maler übertragen. Es fragt sich nun weiter, wie sich dieser sicher nachgewiesene, durch Stöder gemalte Altar zu dem angeblich Sürlin'schen Altar verhält, bzw. ob nicht bis jetzt letzterer mit dem ersteren einfach verwechselt worden ist, und ob bloß ein Altarwerk der Art, oder ob in der That zwei altdeutsche Altäre vorhanden waren. Für die ehemalige Existenz eines Sürlin'schen Altars in Ennetach spricht eine zäh und hartnäckig festgehaltene Tradition, welche im allgemeinen durch die festgestellte Thätigkeit des Meisters daselbst in den Jahren 1506 und 1509, sowie durch das einstige Vorhandensein zahlreicher Schnitzwerke in diesem Tempel unterstützt wird. Man könnte nun, wie bereits angedeutet, zu der Annahme versucht sein, beide Künstler haben mit einander den Altar in der Ennetacher Kirche gefertigt und sich in die Arbeit, Sürlin d. J. als Bildschnitzer, Stöder als Maler, getheilt. Diese Conjectur ist aber nicht haltbar, wenn man, was freilich auch nicht wieder über alle Zweifel feststeht, die obbeschriebenen Sigmaringer Bildertafeln als ehemalige Bestandtheile des Ennetacher Altarwerkes annimmt, denn dieselben können nicht das Werk Stoders sein, sind vielmehr nach dem Ausspruch bewährter Autoritäten, sowie auch laut unverdächtigem Monogramm und Namenszeichen Arbeiten Mart. Schaffners, und wird man jedenfalls vor Allen die Neußerung der Museumsleitung und des genannten Kunstverständigen, namentlich auch in der Richtung auf die Echtheit von Monogramm und Zeichen (und ob der in Ennetach noch aufbewahrte Streifen der Tafel haarscharf in die Sigmaringer Tafeln hineinpakt) zunächst abzuwarten haben. Wir neigen uns zu der Ansicht hin, es können — und dies wäre die einfachste Lösung des Räthfels, wenn man nicht vor einem non liquet stehen bleiben will — ganz gut zwei Altäre der Art in der einst so kunstreichen und jedenfalls mehrere Altäre in sich bergenden Ennetacher Kirche sich befinden haben. In denselben befinden sich noch zwei Reihen von Jörg Sürlin d. J. geschnitzter Chorstühle, nach P. Keppeler, Württemberg's Kunstalterthümer, S. 307 (Rottenburg a. N., Verlag von W. Baber, 1888) „von einfacher, aber sein abgewogener Anlage“ mit der Aufschrift: „Jörg Sürlin zue Ulm, 1509“, sowie neben dem Hochaltar ein Leventenstuhl mit der gleichen Inschrift und der Jahrzahl 1506, ein mit sich durchkreuzenden Bogen gekrönter, mit Intarsien geschmückter

Dreifüß. Das Chorgestühl weist einige Aehnlichkeit mit dem von Blaubeuren auf, ist aber entfernter nicht so reich gehalten, wie letzteres (zu vergl. über das Ennetacher Chorgestühl: Ulm-Oberschwaben, Verhandlungen, IV, 1846, S. 20). Auch birgt die Kirche noch einen weiteren Schatz — ein ungefähr 30' hohes, thurmähnliches, im Dreieck aus der Wand gebautes, auf zierlichem Fuß ruhendes, mit Statuen besetztes Sacramentshäuschen, welches sich mit seinen Fialen und der Thurmpyramide hoch empor-schwingt und in einer Kreuzblume endigt — „sehr lustiger und leichter Bau aus der Zeit des Kirchenneubaus“ (Keppeler a. a. O.). Angesichts dieses Jewels der Kirche denkt man unwillkürlich an deren obgenannten Baumeister Albr. Georg oder noch mehr an einen der Sürlin als Meister, von welchen aber bis jetzt nur der ältere (und nicht auch der jüngere) als Steinbildhauer nachgewiesen ist. Denkt man aber angesichts des in der Pfarrkirche von Oberstadion noch erhaltenen Grabsteines des Ritters Hans v. Stabion (in Hochrelief), an welchem hoch oben am oberen Rand die echte Inschrift: „Jörg Sürlin zu Ulm, 1489“ angebracht ist, nicht eher an den jüngeren Sürlin als Meister, da ja der ältere Sürlin bald darauf verstorben ist?) Würde dies über alle Zweifel erhaben sein, dann wäre freilich auch der jüngere Sürlin als Steinbildhauer festgestellt. — In der bereits genannten Rottweiler Lorenzkapelle sind auch einige aus den Frauenkloster Ursprung O.S.B. und Heiligkreuzthal O. Cist. stammende Sculpturen (Nr. 38. 46. 48. 105 des Cat., Rottweil, 1881) aufgestellt, deren Meister man vielleicht in Sürlin vermuthen darf. Ebenso darf man vielleicht den Urheber der in der Stadtpfarrkirche von Mengen — welches Städtchen lange Zeit mit dem nahen Ennetach kirchlich und politisch verbunden war — befindlichen alten Sculpturen in einem der Sürlin suchen. In diesem Theile von Oberschwaben scheint überhaupt ein Hauptabgabebiet Sürlin'scher Kunstwerke gewesen zu sein. Donauabwärts befanden sich zu Zwiefalten am Fuße der schwäbischen Alb in dem „Münster“ des dortigen Benediktinerstifts in der sogenannten „Oberkirche“ in superiore templo oder nach Arsen. Sulger's „annales imperialis M. Zwiefaltensis etc.“ (Augsburg 1698, insbes. II, S. 109), richtiger in superiore choro, ebenso im eigentlichen unteren Chor Chorstühle aus der Hand Jörg Sürlin's d. J., denn dieser und wohl kein anderer wird unter dem von Sulger a. a. O. genannten sonst nicht auffindbaren Georg Sürlin zu verstehen sein.

Sürlin und Christophorus Langeisen¹⁾ (alias auch nach Sulger a. a. O. Langensee) fertigten auch die sieben geschnitzten Flügelaltäre mit Darstellung des Leidens Christi in den sieben Kapellen des nördlichen Seitenschiffes. Die Mittelbilder derselben sind uns noch im Museum der

¹⁾ Es ist überhaupt nachträglich noch zu bemerken, daß in früheren Zeiten zwischen den beiden Trägern dieses Künstlernamens in der Bezeichnung meist kein Unterschied gemacht wurde.

vaterländischen Alterthümer zu Stuttgart erhalten. Derselbe Langeisen wird bei Sulger a. a. D. S. 105 im Jahr 1514 unter der Regierung des Abtes Georg II. Fischer als Meister (1474 bis 1514) des höchst kunstreichen und mit Statuen geschmückten Chorgestühls, rechts vom Hochaltar zu Zwiefalten angeführt. Leider wurde von diesen vielen Kunstwerken bei dem in den Jahren 1738—1753 erfolgten Neubau der Kirche einer verkehrten Geschmacksrichtung zuliebe so manches entfernt und beseitigt, ohne daß man immer wußte, wohin diese mit Unrecht hinausgeschafften Kunstgegenstände, namentlich die Chorstühle, gekommen sind.

In dem früher Kloster-Zwiefaltenschen Pfarrdorf, dem ganz in der Nähe von Ennetach gelegenen Bingen a. d. Lauchart im Fürstenthum Hohenzollern-Sigmaringen befindet sich in der Pfarrkirche neben vier die Geburt und Darstellung Christi im Tempel, die Anbetung der Weisen und den Tod Marias vorstellenden Zeitblomschen Holzbildertafeln — mit welchen wir uns aber hier nicht zu befassen haben — eine Reihe von Schnitzwerken, wohl Ueberresten eines größeren Altarwerkes, nämlich fünf zusammengehörige, Maria mit dem Kinde, Maria Magdalena, Johannes den Täufer und die hl. Apostel Petrus und Paulus darstellende Einzelfiguren, je 1,50 m bis 1,60 m hoch, sowie zwei selbständige Werke, die 1 m hohe, 0,95 m breite Gruppe der Bemeinung Christi mit vier Figuren (sogen. Pieta), wahrscheinlich das Mittelstück eines längst zerschlagenen Altars und ein 1,14 m langes, 1,32 m hohes Holzrelief mit der Darstellung der die Gewänder des Herrn vertheilenden Kriegsknechte mit sieben Figuren, wahrscheinlich das Bruchstück einer figurenreichen Darstellung der Kreuzigungsgruppe, welche Skulpturen, namentlich die fünf Einzelstücke, man gleichfalls Jörg Sürlin d. J. zuzuschreiben geneigt ist. Laut der Abhandlung Pöprath Dr. F. A. Lehners über diese Kunstwerke (mit elf photographischen Abbildungen von Edwin Bischof, 2. Aufl., Sigmaringen, Buchhandlung von F. Liehner, 1870) stammten rein nach mündlicher Ueberlieferung ohne historische Belege nicht nur die Zeitblomschen Tafeln, sondern auch die oben angeführten fünf Einzelfiguren von dem ehemaligen, zwischen 1787 und 1792 entfernten Hochaltar der Bingenener Pfarrkirche, bei dessen Abbruch die Architekturstücke, das geschnitzte und vergoldete Ornamentwerk zerschlagen und verschleppt worden seien. Lehner ist der Ansicht, die fünf Einzelfiguren, und zwar die Madonna, wie beim Blaubeurer Altar, in der Mitte und links und rechts von derselben je zwei Heilige, werden wahrscheinlich den Mittelschrein des niebergelegten Hochaltars gefüllt und die im Maße allerdings entsprechenden Zeitblomschen Tafeln die Altarflügel gebildet haben, in welchem Fall die interessante Thatsache des der Zeit nach ganz gut möglichen

¹⁾ S. Sulger a. a. D., woselbst die beiden als *Ulmenses sculptores* bezeichnet werden, welche sieben Jahre (1510—1517) an den betreffenden Altären gearbeitet. Ein Ulmer Bildschnitzer Langeisen (Langeneisen, Langensee zc.) ist bis jetzt in der Ulmischen Kunstgeschichte nicht bekannt.

Zusammenarbeitens von Sürlin d. J. und Zeitblom vorläge. Ueber den ursprünglichen Standort der beiden Gruppenreliefs, welche wahrscheinlich die Mittelstücke längst zerschlagener Seitenaltäre bildeten, liegen nicht einmal mündliche Angaben vor. Alle diese Figuren seien nach dem Abbruch seit „undenklichen Zeiten“ auf dem Dachboden der Kirche herumgelegen, dann im Verlaufe der Zeit da und dorthin, zum Theil in zwei nahe Feldkapellen gekommen. Das Relief mit der Kleidervertheilung war in einer nahen dem hl. Eulogius geweihten Feldkapelle predellaartig unter dem Altarblatt eingelassen; die Pieta zierte — seit wann? — einen Nebenaltar der Pfarrkirche. Andere,¹⁾ so z. B. Prof. Dr. P. Keppler (in einer Notiz in dem Werke „Württemberg's kirchliche Kunstalterthümer“, zu Zwiefalten, S. 236 oben) meinen, diese Schnitzwerke werden, sei es im ganzen oder einzeln, anlässlich des um die Mitte des vorigen Jahrhunderts vorgenommenen Neubaus der Zwiefalter Klosterkirche, wo ja erwiesenermaßen manches von der alten Kirche wegkam, von Zwiefalten nach Bingen verbracht worden sein, welches zwar damals schon längst einen andern Herrn hatte, dessen Pfarrei aber nebst manchen Rechten immer noch zum Benediktinerstift Zwiefalten gehörte. Dießfalls läge freilich der Schluß auf Provenienz dieser von Zwiefalten nach Bingen gewanderten Schnitzwerke aus der gleichen Künstlerhand Ulmischer Kräfte, und zwar Sürlins d. J. und Langeisen's, welche ja in Zwiefalten geschaffen haben, um so näher. Aber auch, wenn die Skulpturwerke ursprünglich aus der Meisterwerkstätte gleich unmittelbar nach Bingen geliefert worden sind, ist dieser Schluß kein gewagter, denn das Stift wird die Ausschmückung der ihm unterstehenden Kirchen wohl denselben künstlerischen Händen übertragen haben, welche es selbst an seinem Sitze beschäftigte. Nach Lehner wird man indeß, wenn man den gesammten Charakter der Figuren, die Haltung, den Ausdruck der Köpfe, die Behandlung der Haare, die Gewandung u. s. w. in Betracht zieht, nicht festsehen, auch ohne bindende äußere Zeugnisse, diese Skulpturen für Werke der Ulmer Schule zu halten. Eines der beiden Reliefstücke, die Pieta, will allerdings einem hierzulande weniger gekannten Meister, dem Tilman K i e m e n s c h n e i d e r, zugeschrieben werden, wofür wir uns indeß nicht entscheiden können. Das ist noch die harte, strenge, steife, ergreifende Ulmer Schule, und nicht die bereits weichere und gewandtere fränkische Schule! Warum denn immer weiter schweifen?! möchten wir auch hier fragen. Lehner selbst äußert sich zu dieser Controverse folgendermaßen: „... Die Kiemenschneider'schen Werke zeigen einen viel freieren Schwung der Linien, einen viel weicheren Fluß der Gliedmaßen und Gewänder und ganz andere Physiognomien. Um wie viel steifer und hölzerner liegt der todte Christus in der Bingen'er Pieta im Vergleich mit der gleichen Darstellung Kiemenschneiders in den Kirchen zu Haidingsfeld

¹⁾ Ist überhaupt anzunehmen, daß eine einfache Dorfkirche so reich mit Kunstwerken durch das Stift ausgeschmückt worden ist?!

und Naidbrunn . . . wenn auch hinwiederum der Gesichtsausdruck des im äußersten Schmerz Dahingeshiedenen auf der Bingerer Figur ergreifender getroffen ist. Die Niemenschneiderischen Werken zeigen überhaupt einen freieren und edleren Stil . . . Das andere als Wert der Ulmer Schule nicht beanstandete Relief mit der Kleiderverlosung bestimmt Lehner seiner Entstehungszeit nach auf die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts; es ist noch „im ganzen von trefflicher Erhaltung und macht mit seiner verständigen Anordnung, seiner bewegten Composition, seinem Humor, trotz der theilweise mangelhaften Zeichnung und Härte der Ausführung, einen erfreulichen Eindruck“.

Weiter oben auf der rauhesten Alb, in dem vormals Zwiefaltenschen Pfarrdorfe Tigertfeld befanden sich noch bis fast in die Mitte dieses Jahrhunderts herein in der Armenhauskapelle sieben ausgezeichnete vielbewunderte Holzschnitzwerke, welche den Kreuzestod Christi vorstellen und dorthin — nach Keppler a. a. O. zuerst in das unter Aufsicht des Klosters Zwiefalten stehende Benediktinnenkloster Marienberg — um die Mitte des vorigen Jahrhunderts aus dem nahen Kloster nach Erbauung des neuen Münsters gekommen waren und sich jetzt im Museum der vaterländischen Alterthümer zu Stuttgart befinden, nachdem der † kunstsinige Fürst Karl Anton Friederich v. Hohenzollern-Sigmaringen sie auf Anregung des bekannten Kunstsammlers, Kammerherrn von Mayensisch in Sigmaringen — welcher, nebenbei bemerkt, vor Zeiten unser Oberschwaben nach Kunstalterthümern so gründlich abgesehen und abgeerntet hat — vergeblich an sich zu bringen gesucht hatte. Im einzelnen stellen diese sieben kleine bemalten Holzreliefs mit Passionscenen (Stationenbildern) vor: 1. die Gefangennahme Christi; 2. das Verhör Christi; 3. die Geißelung; 4. Christus am Delberge; 5. Kreuzigung Christi; 6. Kreuzabnahme; 7. Grablegung. Jede Darstellung ist in ihrer Umrahmung etwa 4 5/8" breit und 6 1/2" — 7" hoch, mit ungefähr 3" hohen Figuren; sie wurden schon vor alten Zeiten schlechtweg dem Sürlin zugeschrieben, ohne eine Unterscheidung zwischen dem älteren und jüngeren zu machen. Es werden dies dieselben Sculpturen sein, welche in Otte's Kunst-Archäologie (3. Auflage, II. 657) und danach auch in manchen anderen Werken dem älteren Sürlin zugewiesen werden. Man wird übrigens weit richtiger dieselben dem jüngeren Sürlin zuschreiben, da für denselben schon das etwas spätere Datum spricht. Die Direktion der „Staatsammlung vaterländischer Kunst- und Alterthumsdenkmale“ zu Stuttgart setzt in einer in den „Württembergischen Vierteljahrsheften für Landesgeschichte“ (7. Jahrgang, 1884, 1. Heft, S. 49) enthaltenen Mittheilung diese Werke der Holzschnitzkunst in die Zeit ungefähr zwischen 1520—1530, welchenfalls sie dem jüngeren Sürlin (welchem sie nach derselben Quelle auch schon mehrfach zugeschrieben wurden) zufielen; und erblickt in ihnen die höchste künstlerische Stufe der Holzschnitzerei des 15. und 16. Jahrhunderts. (Schluß folgt.)

Gedanken über die moderne Malerei.¹⁾

Auch für den, der über die Entwicklungsgeschichte der Kunst wohl Bescheid weiß, ist es nicht leicht, ein sicheres Urtheil zu gewinnen über den gegenwärtigen Stand der Malerei, über ihr Wollen und Können, über das Reichen, unter welchem sie steht und welches ihre Bahn, sei es aufwärts, sei es abwärts lenkt. Das ist deswegen um so schwieriger, weil die Vertreter der Malerei selbst, von denen am ehesten klare Auskunft zu erwarten wäre, nur ausnahmsweise neben dem Pinsel die Feder zu führen geneigt oder fähig sind, weil sie nicht im klaren öffentlichen Wort ihr Glaubensbekenntniß ablegen und sich über ihre Grundsätze und Ziele aussprechen, sondern nur in der Bilderschrift ihres Pinsels, in den Geheimgeweihten der Formen und Farben. Wohl hat die Neuzeit in den periodischen Ausstellungen ein Mittel gefunden, die Erzeugnisse der Malerei aus allen Ländern und Ateliers an einem Ort zu vereinigen und eine bequeme Ueberschau über alle zumal zu gewähren. Aber, noch immer ist die Aufgabe schwierig genug, aus diesen Tausenden von Gemälden gleichsam das eine Riesenbild der ganzen modernen Malerei sich im Geist zusammenzusetzen und aus und nach diesem Bilde derselben das Urtheil zu sprechen. Es wird immer ein unvollkommenes sein, dieses Urtheil aus der Gegenwart über die Gegenwart; die Nachwelt wird es revidiren und corrigiren; sie wird viel Hochgewerthetes als Unwerth darthun, manch stolzen Namen des Ruhmes entkleiden und zu manchem Geringgeachteten sprechen: Freund rücke weiter hinaus. So könnte man nun freilich versucht sein, sich der ganzen schweren Aufgabe zu entschlagen und sie einfach auf die Zukunft überzuwälzen. Schon in zwei bis drei Decennien wird ja in unserer rasch lebenden Aera die Arbeit viel leichter zu besorgen sein; man sieht in die Vergangenheit überhaupt klarer als in die umwohnliche Gegenwart; die furchtbare, aber auch wohlthätige Jersfürerin Zeit wird bis dahin mit Vielem aufgeräumt, Vieles der Vergessenheit überantwortet, das Material bedeutend vereinfacht haben. Und doch ist klar, daß man die Frage nach dem Stande der heutigen Malerei nicht einfach vertagen kann. Wir brauchen Klarheit und wir brauchen sie jetzt; sie ist nöthig denen, welche an dieser Kunst arbeiten und denen, für welche sie arbeiten. Da kann wohl jedes rebliche Streben nach dieser Klarheit der Anerkennung und Beachtung sicher sein. Und wenn ein Nichtfachmann es wagt, seine Gedanken über die moderne Malerei offen auszusprechen, so wird er nur damit sich zu entschuldigen haben, daß er selbst seine Gedanken und Vorschläge als unmaßgebliche bezeichnet und selbstverständlich sein Urtheil dem der Verständigeren und Erfahreneren unterordnet. Nicht die endgiltige Lösung jener wichtigen Frage wird er zu geben sich vermessen; es wird nur seine Absicht sein, zu weiterem

¹⁾ Vortrag, gehalten auf der letzten Generalversammlung in Gmünd. S. Zeitschr. für Christl. Kunst 1892. Nr. 6 ff.

Nachdenken zu veranlassen und die Lösung anzubahnen.

Der Schreiber dieser Zeilen steht der neuesten Entwicklung der Malerei nicht mit rosigem Optimismus, aber auch nicht mit galligem Pessimismus gegenüber. Er gehört auch nicht zu denen, welche in der ganzen Geschichte der Kunst seit der Renaissance nur ein unaufhaltsames Sinken in immer bodenlosere Tiefen erkennen. Er glaubt, seine Nichtvoreingenommenheit nicht besser beweisen zu können, als indem er gleich zum Beginn dieser Studie die Lichtseiten, die Erfolge und Fortschritte der heutigen Malerei so vollständig verzeichnet, als sie ihm zum Bewußtsein gekommen sind.

Dieselbe verdient vor allem ein glänzendes Fleißzeugniß. In der That, kaum zur Zeit der Viel- und Schnellmalerei am Ende des vorigen und Anfang dieses Jahrhunderts ist soviel gemalt worden wie heutzutage. Wieviel Fleiß und Schweiß, welche Summe von unverdrossener Arbeit repräsentirt nur eine einzige der Münchener Jahresausstellungen, repräsentirt oft ein einziges dieser dreitausend Bilder! Wie viele Hände müssen mit rastlosem Fleiß arbeiten, bis diese Hunderte von Quadratmetern Leinwand bemalt sind, bis man jährlich diese etliche sechzig Säle füllen und daneben noch in viel kleineren Intervallen als früher große internationale Ausstellungen veranstalten kann! Wir können zunächst von Ziel und bleibendem Erfolg dieses Arbeitens ganz absehen; dem Eifer und der Intensivität desselben werden wir unsere Anerkennung nicht versagen. Arbeit ist Macht, Arbeit ist Leben, Arbeit ist der Grundfaktor für die Weiterentwicklung einer Wissenschaft oder Kunst.

Man findet bald, daß dieser neu erwachende frohe Eifer, dieses rüstige Schaffen und Streben hauptsächlich die Folge davon ist, daß manche Kette zerbrochen, mancher Schulzwang gesprengt wurde, und man kann sich zunächst auch hierüber freuen. Der Bann der Antike, welcher von der Renaissance an sich immer beengender um die Brust der Malerei gelegt hatte, welcher nach dem verunglückten Befreiungsversuch des Popses in der Periode des Klassizismus seine Herrschaft mit neuen Ketten sicherte, welcher die Akademien bis in die letzten Zeiten völlig regierte, ist jetzt ganz gefallen, und eine Kunst regt ihre Schwingen, die von deutschem Boden sich nährt und in deutscher Luft athmet. Diese Kunst kommt nach und nach auch wieder in einige Fühlung mit dem Volk, dem sie sich ganz entfremdet hatte. Sie mischt in ihre Farben einen starken Tropfen demokratischen Oels; sie wendet sich wieder dem Volksleben zu und entdeckt in ihm wieder jene reichfließende Quelle schöner, rührender, poetischer Züge und Motive, aus der die altdeutsche Kunst mit solchem Geschick zu schöpfen wußte. Ja in neuester Zeit — wie wir noch sehen werden, kein ganz unbedenkliches Unterfangen — hat sie noch um einige Schichten tiefer ins Volksleben gegriffen: sie wendet sich nicht mehr bloß dem dritten, sondern dem vierten Stand zu; sie kehrt in den Fabrikräumen ein, wo der Sklave der Maschine arbeitet; sie befaßt sich mit den sozialen Bestre-

bungen, mit den sozialdemokratischen Umtrieben, Versammlungen, Aufständen; die Gestalt des Fabrikarbeiters mit den schwieligen Händen, dem schmutzigen Gewand, dem rußigen Gesicht ist keine seltene Figur mehr auf ihren Bildern. Wir anerkennen zunächst gerne auch hierin nicht bloß eine Erweiterung des Gebiets, welche zu neuem Schaffen spornet, sondern auch einen lobenswerthen Charakterzug der modernen Malerei, welcher gesunder und sympathischer ist als der hohle Aristokratismus ihrer Vorgängerin, die fast nur mehr das Parquet betrat und oft so widerlich nach dem Salon duftete, auch als der affektirte Klassizismus der früheren Malerei, der doch dem eigentlichen Geist der Antike so ganz fremd blieb, soviel er sich mit deren äußeren Formen zu schaffen machte.

Die Zeit, welche man durch Einschränkung der Pflege der Antike gewann, kam der Natur zu gut, jenem Naturalismus, welcher für die Kunst unentbehrlich, ihre oberste Formenschule und ihr Gesundbrunnen ist. Namentlich entwickelte sich das Landschaftsbild zu neuer, herrlicher Blüte. Was die Kunst leistet für Weckung des Natursinnes, für Erschließung des Auges zum Genuß des Naturschönen, das trägt nicht bloß Zinsen für sie selbst, sondern ist zugleich ein werthvoller Beitrag zur Bildung, Veredlung und Berklärung der Volksseele und des Volkslebens. Das soll ihr hoch angerechnet werden und diese Thätigkeit ist eine segensreiche. So manches in den modernen Gemäldeausstellungen thut dem Aug' und Herzen weh; aber es fehlen doch auch nie Landschaftsbilder, welche Aug' und Herz erquicken und für Vieles entschädigen. Den schönen Fortschritt gerade in der Naturschilderung dankt aber die heutige Malerei nebst der werthvollen Mithilfe der Photographie besonders der neuen Technik der Hell- oder Freilichtmalerei.

Ist auch sie unter die Lichtseiten der Entwicklung der Malerei zu rechnen? Die Urtheile schwanken zwischen Verwerfung und unbedingter Bewunderung, zwischen Geringschätzung und maßloser Ueberschätzung. Hans Makart hatte mit seinem genialen, kühnen (leider oft frechen) Pinsel den ersten Riß in das herkömmliche koloristische Verfahren gestoßen und gezeigt, welche ungeahnte und ungewedte Zauber und Kräfte noch in der Farbe schlummern. Damit leistete er dem Eindringen des französischen Pleinair in Deutschland Vorschub. Worin besteht diese Volllicht- oder Freilichtmalerei und was bezweckt sie? Vor allem ist es abgesehen auf stärkste Betonung des spezifisch malerischen, des koloristischen Prinzips. Hatte man bisher die Farben mehr als ein Accidens angesehen, dem freilich große Wichtigkeit zukomme, das aber doch erst in letzter Linie in Wirkung treten könne und nur das Kunstwerk zu vollenden habe, welches Zeichnung mit Komposition geschaffen, so wurde nunmehr die Farbe als Hauptsache, die Farbenwirkung als Hauptzweck angesehen. Der Farbe komme in der Malerei dieselbe Rolle zu wie dem Ton in der Musik; durch Farben vor allem habe der Maler seine Gedanken und Gefühle auszusprechen, durch Far-

ben soll das Gemälde zum Beschauer sprechen, durch Farbeindrücke zunächst aufs Auge und durchs Auge auf Geist und Gemüth wirken. Es begann ein fieberhaftes Studium, ein begeisterter Kult der Farbe und dies führte zur Entdeckung ganz neuer Farbenreiche. Es führte zum Bruch mit der bisherigen Gewohnheit, aus dunklem Hintergrunde ins Helle zu malen, die Szenen so zu geben, wie sie im reduzierten Licht des Ateliers erschienen, auch wo man offene Natur im Licht der Sonne malte, immer am Glanz und der Helligkeit dieses Lichtes Abzüge zu machen. Jetzt verlegt man gerne alles in die volle Helligkeit des Mittaglichts, in den Vollglanz der Sonne, und darin zeigt sich nun die Virtuosität, die Lokalfarben so zu geben, wie sie unter dem Einfluß des strahlenden Sonnenlichts sich gestalten, ohne künstliche Dämpfung und Abtönung. Dieses Streben ließ Farben, Farbentöne und Farbenaccorde entdecken, die bisher nicht oder kaum in Anwendung gekommen waren. Die hellen und lichten Töne, namentlich auch Weiß und Hellgrau, kamen mächtig zu Ehren; die dunklen, satten, dumpfen Töne, welche bisher die koloristische Hauptmacht gebildet hatten, pausirten und traten zurück.

In der That eine gewaltige Revolution im Reich der Farben; wir werden sehen, wie sie zu Extremen und Verirrungen führt. Hier aber können wir zunächst unumwunden zugestehen, daß in ihr ein wirklicher Fortschritt lag. An vielen Gebilden der Freilichtmalerei kann man seine wahre Freude haben; mit der neuen Technik ist etwas zu leisten, wenn sie vernünftig verwendet wird; unvernünftiger Anwendung kann keine Technik Stand halten. Es ist wahr, daß man früher die koloristische Seite zu wenig beachtete, daß man die Farbenskala besonders nach oben sich zu stark hat abkürzen lassen, daß manche wirklich lichtschöne Dunkelmalerei geworden waren, daß dadurch viele herrliche Kräfte der Farbe latent blieben. Es war ja auch eine gewisse Naturnothwendigkeit, daß man in der Zeit des elektrischen Lichtes anders malte, als in der Zeit der Dellämpchen und der primitiven Lampen,¹⁾ in der Zeit der hohen, lichten Wohnungen und hellen Kirchen anders, als zur Zeit der altdeutschen Kemenaten mit ihren Schließfenstern und der alten Kirchen mit ihrem mystischen Halbdunkel. Und als lieblichste Gabe der Freilichtmalerei begrüßen wir gerade das, daß durch ihre Vermittlung der Freundschaftsbund der Malerei mit der Natur und mit unserer heimischen Natur um so inniger wurde. Ganz anders als in früheren Zeiten wurde nun die Natur die Lehrmeisterin der Farbengebung und ihre höchsten und heitersten Farbenaccorde konnten nun von der Malerei in reiner Stimmung wiedergegeben werden. Diese Technik, die mehr ist als bloße Technik, zugleich ein tiefes Prinzip, schärfte die Sinne für Naturbeobachtung, erhöhte das Können der Malerei, erweiterte ihr Gebiet um sonnenbeglänzte, lichtgetränkte Regionen.

¹⁾ K a m b e r g, „Hellmalerei“ (München 1889) S. 4.

Wir haben durch diese Hervorhebung der Lichtseiten in der Entwicklung der heutigen Malerei uns das Recht erworben und die Pflicht zugezogen, auch auf die Schattenseiten derselben aufmerksam zu machen. Hierbei sind aber Punkte zur Sprache zu bringen, zu deren gründlichen Erledigung ein Buch nöthig wäre; diesen können hier nur aphoristische Gedanken gewidmet werden, welche dann ihren Zweck erreicht haben, wenn sie zum Weiterdenken veranlassen. Nicht daran liegt uns, centum gravamina vorzubringen, Einzelverirrungen aufzuzählen, etwa alle jene sonderbaren Gebilde, die in den Ausstellungen der letzten Jahre uns so hart aufstießen, zu registriren und auf den Schuldschein der modernen Malerei einzutragen. Wir wollen den Einzelgelehrten nachgehen bis in ihre gemeinsamen Grundwurzeln und jene prinzipiellen Tendenzen hervorheben, welche uns unrichtig und verhängnisvoll erscheinen.

Sagen wir es gleich in einem Satze heraus: die Verirrungen, Mißgriffe, die unleugbaren Rückschritte trotz manchen Schrittes vorwärts, kommen im letzten Grund daher, daß die moderne Malerei sich in einer auffallenden, in solcher Weise kaum je dagewesenen Unsicherheit und Unklarheit darüber befindet, was sie will und soll, was sie kann und darf. Hier ist für sie verhängnisvoll geworden die völlige Durchschneidung des Bandes, das sie noch mit der Philosophie zusammenhielt. — doppelt verhängnisvoll, da schon zuvor das Band mit der Religion fast ganz zerrissen worden war. Aus der Verachtung der Aesthetik, der Philosophie der Kunst, welche deren Wesen und Aufgaben denkend zu ergründen sucht, macht die heutige Malerei keinen Hehl. Man kann die Geringschätzung begreiflich finden angesichts so manchen verfehlten Systems der Aesthetik, wie die Irrgänge der Philosophie es erklären, daß sie in der Gegenwart in solchen Mißkredit gekommen ist. Aber daraus, daß Philosophie und Aesthetik schon solche Wege gegangen, folgt noch nicht, daß sie selber falsch und entbehrlich sind. Der Mangel an Philosophie, der Verzicht auf denkende Selbstbetrachtung hat eine Reihe von Selbsttäuschungen und Unklarheiten verschuldet, welche den ganzen Entwicklungsgang der Malerei störten. Auf die Grundfrage: was bezweckst du? welches Ziel steckst du deinem Schaffen? hätte wohl die Malerei früher geantwortet: ich erzähle in Formen und Farben, ich schildere, ich lehre, ich erfreue und erschüttere, — alles um meinen Theil beizutragen zur Bildung des Geistes und zur Berebung des Herzens, zur Hebung des geistigen Lebens. Die heutige Malerei hört man sprechen: meine Vorgängerin wollte lehren, erziehen, bilden, — ich male. Aber das ist ja eben die Frage, wozu du malst? Wozu? Die ganze Frage ist unberechtigt; ich male um zu malen. Das heißt anders formulirt: die Kunst, die Malerei ist lediglich sich selbst Zweck; der Zweck eines Kunstwerks darf nicht außerhalb desselben liegen; jeder andere Zweck ist Zwang, der die Freiheit der Kunst beengt. Diese Theorie von der absoluten Relationslosigkeit der Malerei löst aber

nicht die Zweckfrage, sondern umgekehrt sie, ist keine vernünftige Beantwortung, sondern eine brutale Beugung derselben. Der Satz: die Kunst hat keinen anderen Zweck als die Kunst, ist widersinnig; *l'art pour l'art est une absurdité* (Vantmenais). Die absolute Relationslosigkeit der Malerei ist theoretisch unhaltbar, praktisch undurchführbar; sie muß ja sofort Relation suchen, sich in Beziehung zu anderen setzen; verliert sie diese Beziehung, so ist sie zum Tod verurtheilt. Das alles ruft die Frage: wozu? und diese Frage fordert klare, bündige Antwort. Kann einziger und letzter Zweck der Malerei sein, durch Farben den Sehmußel in Erregung zu bringen, auf die Rezhaut Farbenbilder hervorzurufen? oder aus jener Beziehung zur anderen Geld zu prägen? Dieser Zweck bleibt ja sicher in Kraft, aber wehe der Kunst, wenn er der einzige ist, wenn er nicht durch höhere geleitet und gehoben wird!

Scheinbar eine sehr bestimmte Antwort gibt auf die Zweckfrage die Schule der ganz konsequenten Naturalisten und Realisten. Ihr Programm lautet: die Malerei hat die Natur wiederzugeben, möglichst getreue Abbilder der Wirklichkeit zu schaffen; es war Verirrung und schwärmerische Illusion, wenn sie in früheren Zeiten Idealen nachjagte, Ideen darstellte, Ueber sinnliches in sinnliche Formen fassen wollte, — die Natur ist ihr einziges Ideal, ihre Bilder nachzubilden ihr höchster Zweck. „Kämpfend und siegend ist die heutige Kunst vom Ideal zur vorbehaltlosen Verehrung der Natur zurückgekommen, welche ja allerdings alles umschließt.“¹⁾ „Das wahre Ideal der Kunst besteht in der Entwicklung der Liebe zur und Achtung vor der Natur.“²⁾ Der Maler hat nichts von sich zu geben, nur wiederzugeben, nicht zu komponiren, bloß zu kopiren, nicht zu erfinden, bloß zu finden und das Gefundene mit dem Pinsel zu fixiren. So hat sich nun eine große Schule der Natur verschrieben mit Hand und Herz, mit Leib und Geist; sie kennt kein anderes Ideal als die Natur, kein anderes Objekt der Darstellung als die Erscheinungen der Wirklichkeit, keine andere Stoffquelle als die äußere Anschauung, keinen besseren Lehrmeister als das Modell, kein höheres Ziel als Kopirung der Natur, keine strengere Pflicht als bei dieser Kopirung möglichst objektiv zu Wert zu gehen.

Wer sieht aber nicht auf den ersten Blick, daß diese Antwort keine Antwort ist? Wozu bildest du die Natur nach? Das ist ja eben die Frage. Die Natur haben wir ja schon in viel richtigerer Wirklichkeit, als du je sie zu erreichen vermagst; welcher Zweck rechtfertigt also deine Nachbildungsversuche? Worin soll ferner die Forderung absoluter Objektivität der Nachbildung begründet sein? Erschwert sie nicht die Beantwortung der Zweckfrage? macht sie nicht diese Mühe des Nachbildens doppelt unbegreiflich? Erwarten wir nicht von einem Gemälde, daß es uns eine Gabe aus dem Eigenen seines

Meisters, eine Mittheilung aus seinem Innern bringe, nicht bloß eine aus der Natur geholte, von der Palette weggenommene Gabe, auch nicht bloß einen Beweis für die Schärfe seines Auges und die Sicherheit seiner Hand? Sollte diese Erwartung und dieses Verlangen ganz unberechtigt sein? Sollte in der That ein rein objektives Schaffen, bei welchem nur äußere Organe mechanisch betheiligt sind, die innerste Persönlichkeit aber unthätig und latent bleibt, ein wahrhaft künstlerisches, das allein berechtigte sein können? Ist überhaupt solche Objektivität möglich?

Hier herrscht, wie man klar sieht, ein gewaltiges Mißverständnis, als ob Natur und Kunst identisch und als bloße Kopirung der Natur schon künstlerische Thätigkeit wäre. Der geistvolle Verfasser von „Rembrandt als Erzähler“ citirt gut den Ausspruch Goethe's: „Wenn ich den Mops meiner Geliebten zum Verwechseln ähnlich abgebildet habe, so habe ich zwei Möpfe, aber noch immer kein Kunstwert.“ Sehr vernünftig urtheilt Max Bernstein.¹⁾ „Die neue Schule tadelt, daß die Alten nicht a b schreiben, sondern u m schreiben, daß sie komponirt und nicht kopirt haben. Sie behauptet, daß die Natur immer und überall der künstlerischen Wiedergabe ohne weiteres würdig und fähig sei. Das ist ein Irrthum. Mit der Untersuchung der Frage, ob alles Wirkliche ohne weiteres kunstwürdig sei, braucht man sich garnicht aufzuhalten; denn niemand ist fähig, die Natur abzuschildern, ohne seine Handschrift dabei zu verrathen. Zehn Maler vor denselben Gegenstand gestellt, werden zehn verschiedene Bilder hervorbringen. Je größer die Begabung der Künstler, desto größer wird die Verschiedenheit der Bilder sein. Es ist nicht wahr, daß irgend ein Dichter oder Maler die Welt schildern könne, wie sie ist. Jeder vermag sie nur zu schildern, wie er sie sieht. Es kommt mindestens ebensoviel darauf an, wie er sieht, als was er sieht. Nirgends im unermeßlichen All fließt eine Quelle der Kunst als im Innern des Künstlers. Das „Ding an sich“ ist nicht nur der wissenschaftlichen Erkenntniß, sondern auch der künstlerischen Nachbildung unzugänglich. Jener Irrthum ist gefährlich, weil er an die Stelle der ersten Forderung — daß der Schaffende Schöpferkraft habe — das thörichte und unerfüllbare Verlangen stellt, daß der Künstler sich der Natur gegenüber seiner Persönlichkeit und seines Gestaltungsrechtes entäußere, und weil er bis zur letzten Folgerung durchgeführt die Lehre verkündigt, daß bei der Darstellung natürlicher Körper die menschliche Seele sich nicht in das Geschäft mischen dürfe.“

Ja freilich ist die Natur das Grundbuch der Malerei, das Bilderbuch, das der Finger Gottes gemalt hat. Aber es ist dem Maler nicht zum mechanischen Abschreiben und Abmalen gegeben, sondern zu vernünftiger, freier Benützung. Er soll aus ihm schöpfen, — dazu bedarf es aber schöpferische Kraft und Thätigkeit des eigenen Geistes. Die Natur, welche er darstellen will, dieses Stück Wirklichkeit, Landschaft, Thier- oder Menschenleben muß er durch sein Auge in sein

¹⁾ Janitschek, „Geschichte der Malerei“, S. 632.

²⁾ W. Holman Hunt in „New Review“ (1891).

¹⁾ „Münchener Jahresausstellung 1889“, S. 27.

Inneres aufnehmen, ideal verarbeiten, künstlerisch umbilden, gleichsam wiedergebären, mit Leben, Geist und Seele ausstatten und so auf die Leinwand übertragen. Ist es nur durch seine Extremität gegangen, führte dessen Werdegang bloß durch die Augen in die Finger, ohne daß Geist, Herz und Seele davon wußten, so wird es todt und leblos sein. Das Streben nach Natürlichkeit wird sich jämmerlich überschlagen; seine Produkte werden vor lauter Natürlichkeit unnatürlich sein. Auf diesem Abklatsch der Natur wird kein Strichlein, keine Farbennuance fehlen, nur Eines — aber dieses Eine ist alles: das Leben. Er wird sich zur wirklichen Natur verhalten wie ein anatomisches Präparat zum lebenden Organismus. Dieser Ausschnitt aus der Natur wird nicht mehr partizipieren an dem alldurchdringenden Leben, das die Natur durchpulst, und ein anderes, höheres, geistiges Leben wußte sein Schöpfer ihm nicht zu geben, eben weil er nicht Schöpfer ist, sondern elender Plagiator. „Von rechts wegen“, sagt sehr richtig der Verfasser von „Rembrandt als Erzieher“, „darf der Künstler nur so viel Naturstudium in sein Werk legen, als er ihm an Ideegehalt ausgleichend gegenüberzusetzen hat; legt er mehr Naturstudium hinein, so gibt er damit nur todtte Natur.“

Und jemehr der Künstler in dieser rohen, geistlosen, mechanisch kopirenden Weise nach Natürlichkeit strebt, desto unfähiger wird er, überhaupt die Natur noch zu verstehen und zu erfassen. Sie ist ein zartes Wesen; wer ihr nicht mit offener Seele und sympathischem Herzen entgegenkommt, dem offenbart sie sich nicht. Vor diesen Künstlern, die ihr mit ihrer Staffelei und borstigen Pinseln auf den Leib rücken und mit raffinierter Technik kalten, gefühllosen Herzens sie zu sezieren anfangen und ihr ihre Geheimnisse abzwängen wollen, — vor ihnen zieht sie sich in sich selbst zurück und entschleierte sie ihr Antlitz nicht. Daher kommt es, daß diese Malerei die große Demüthigung erleben mußte, von einer Konturantin, die tief unter ihr steht, die sie nie als ebenbürtig anerkennen würde, übertroffen und übertrumpft zu werden: die Photographie mit ihrem rein mechanischen Reproduktionsverfahren leistet für Wiedergabe der Natur und Wirklichkeit mehr und leistet es auf viel einfachere Weise, sie ist immer noch pietätsvoller und noch viel objektiver, und hat sie sich vollends ganz zur Fähigkeit chromatischer Wiedergabe erschwungen, setzt sie ihre vornehme Nebenbuhlerin schachmatt. Die Linse des photographischen Apparats ist immer noch schärfer als die Linse des menschlichen Auges und sie kann mehr zumal umspannen; auch die Kopie, die er liefert, ist genauer und treuer.

Das falsche Formalprinzip: Natur ist Kunst und Naturnachmalung ist Malerei, muß zum Fall gebracht werden. Es hat unendlichen Schaden angerichtet. Seine Konsequenz ist eine jämmerliche Verarmung der Malerei und eine rechtswidrige Schwämmerung ihres Herrschaftsgebietes; ihr bleibt nur das Reich der Wirklichkeit, d. h.

der Wirklichkeit der fünf Sinne; sie verliert das ganze große Reich der physischen und geistigen Wirklichkeiten. Seine Konsequenz ist der Untergang der religiösen und der Historienmalerei. Ihm danken wir Historienbilder ohne Geist und Seele, religiöse Bilder ohne religiösen Hauch, gemalte Kostüme, durch welche überall die Glieder des Modells durchscheinen; ihm geist- und herzlose Schilderungen des Volkslebens, die frech mit den herzerfreuenden Bildern unseres Anauz, Bantier, Desregger rivalisiren, ihm Landschaftsbilder, deren Farben uns in die Augen brennen, die uns aber eiskalt ans Herz greifen, — lauter Kunstprodukte, bei welchen alle fünf Sinne eifrig mitgearbeitet haben, bei welchen aber der sechste, wichtigste, der Kunstsinne, nichts zu thun hatte, welche unsere fünf Sinne affiziren, aber unserm Innern nichts zu sagen haben, — Bilder, welche die Natur nicht darstellen, sondern morden, welche das Volksleben nicht schildern, sondern entgeistern und verblöden.

Im nächsten Artikel wollen wir zwei neuere Spezialschulen des Naturalismus besprechen, von denen die eine Ziel und Zweck der Malerei in der Wahrheit sucht, die andere in der Farbe.

Der Verlag von Cordier in Heiligenstadt (Eichsfeld) hat ein von der Beuroner Kongregation verfaßtes und von deren Malerschule reich illustriertes Festalbum zum fünfzigjährigen Bischofsjubiläum des hl. Baters herausgegeben, gleich gediegen nach Wort und Bild (Großfolio, 26 S. mit 15 Illustrationen und einer sehr schönen Reproduktion des Papstbildes von Chartran). Wir danken es der Beuroner Malerschule sehr, daß sie mehr und mehr mit ihren Werken in die Öffentlichkeit tritt. Sie vermehrt dadurch mit der Zahl ihrer Bekannten auch die Zahl ihrer Verehrer und vermindert die Vorurtheile, denen sie bisher mitunter begegnet ist. Neuerdings wurde gar ihren Bildern von einer Seite, von der man es am wenigsten hätte erwarten sollen, der religiöse Gehalt und die erbauliche Wirkung abgesprochen, welche selbst erklärte Gegner rückhaltlos ihnen zuerkannt hatten. Das christliche Volk, in dessen Namen in dieser Kritik anderes und Besseres gefordert wird, hat zum Glück hierin ein unbefangeneres Urtheil und Gefühl. Es liebt diese Bilder und betet vor ihnen aus Herzensgrund und gesteht gern und laut, daß es in ihnen wahre Andachtsbilder erkenne. In diesem Punkt wiegt sein Urtheil mehr. —

Nr. 3 d. Bl. enthielt eine Beilage von Eugen Salzer, Heilbronn, über die bei F. Schmidt, Florenz, erschienenen Knöslerschen Farbenholzschnitte, auf die wir hiemit nachträglich hinweisen möchten.

Dieser Nummer liegt ein Prospekt der Firma L. O. Weigel Nachf. in Leipzig, betreffend Verzeichniß im Preise ermäßigter Werke aus dem Gebiete der Kunstwissenschaft, bei.

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. 5.

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, Urbansstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

1893.

Beziehungen zwischen Oberschwaben und Tyrol auf dem Gebiete der Kunst.

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

In Nr. 4 des „Archivs“ hat der Verfasser sich beeilt, eine auf Hans Multscher von Ulm bezügliche Anzeige zu erstatten und mit wenigen Worten auf die Tragweite dieses Fundes hinzuweisen. Bei näherem Nachsehen stellt sich aber jetzt schon heraus, daß die Verbindungen zwischen Oberschwaben und Tyrol nicht bloß durch eine einzige Person hergestellt wurden, auch nicht bloß eine nur kurze Zeit andauerten, sondern daß von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an bis in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts hinein mehrere Persönlichkeiten existirten, welche die Träger einer lebhaften Verbindung waren. Zuerst hat wohl Waagen (Handbuch der Geschichte der Malerei, 1862, Seite 189) einen Einfluß der oberdeutschen (schwäbischen) Schule auf die Kunst in Tyrol erkannt oder wenigstens geahnt und ausgesprochen. Ihm folgte alsbald Sighart (Geschichte der bildenden Künste in Bayern, 1863, Seite 609); aber beide dachten begreiflich mehr an Augsburg, weil es geographisch am nächsten gegen Tyrol angrenzt. Eine Reihe von neuesten Kunsthistorikern haben seither die Auffassung bestätigt, daß in Tyrol deutsche (schwäbische) und italienische Einflüsse sich kreuzen (cf. Vischer: Studien zur Kunstgesch. S. 428 und folgende; Dr. H. Schmörlzer, Wandmalereien, S. 6 und folgende); aber erst den Nachforschungen Fischnalers in Innsbruck gelang es, den Namen eines bestimmten Meisters (Hans Multscher) und einige Zeit nachher auch die schwäbische Heimat desselben (in Ulm) unzweifelhaft aufzuklären.

Die hieburch gewonnene Erkenntniß er-

weist sich aber jetzt schon als ein leitender Faden, der geeignet ist, auch für andere schon vorhandene Angaben auf diesem Gebiete eine gute Orientirung zu bieten.

Wenn die diesbezüglichen Untersuchungen und Nachforschungen auch noch lange nicht abgeschlossen sind, so besitzen wir doch in dem Buch von Professor Vischer: Studien zur Kunstgeschichte (Stuttgart 1886) ein Werk, das sehr erwünschte weitere Anhaltspunkte liefert.

Professor Vischer hat in jüngster Zeit einläßliche archivalische Studien in Augsburg und Bozen gemacht und in seinem Werke S. 478 ff., sowie S. 434 ff. mitgetheilt.

Nach den hier befindlichen Angaben ist es nun möglich, den Namen Mueltscher weiter zu verfolgen und es scheint hier sich wieder eine Künstlerfamilie, wie so oft, herauszulösen. Auf Seite 555 ist nämlich ein Lehrling im Jahr 1517 genannt, der bei einem Augsburger Meister als Bildhauer eingestellt wird; der Knabe heißt: Florian Mutschler, gebürtig von Ulm. Es ist kaum zu zweifeln, daß hier der Vertreter einer jüngeren Generation aus der Familie des Hans Multscher auftritt; denn auch in den Ulmer Aufzeichnungen schwankt die Schreibweise zwischen Multscher, Mutschel und Mutschler (cf. Fischnaler in der Zeitschrift des „Ferdinandeum“ Heft 36 S. 557). Auch der Meister selbst, bei dem der Knabe untergebracht wird, ist merkwürdig; er heißt: Sebastian Loscher. (Der Name kommt bei Vischer mehrmals vor zwischen 1510 und 1548; aber auch noch ein Hans Loscher zu Augsburg im Jahr 1542 und 1548.) Waagen führte schon 1845 in seinem Buch: Kunstwerke und Künstler zc. II. S. 175 in dem Schloß Erbach (ganz nahe bei Ulm) hinter einem der Thor-

flügel stehend, eine in Holz geschnitzte Figur an, welche mit dem Namen des Bildhauers M. B. (astian) Voscher 1513 bezeichnet ist. Sodann kommt der Name des Bildhauers Florian Mutscheler und Florian Mutscheler nochmals vor 1530 (l. c. S. 558) und 1538 (l. c. S. 567) als eines Meisters in Augsburg. Eine weiter fortgesetzte Verbindung mit Tyrol ist zwar hier nicht angegeben; aber sie besteht auch in dieser Zeit durch den Baumeister Hans Luz aus Schussenried, den Erbauer des Thurmes in Bozen.

Wischer gebent desselben l. c. S. 443. Eine einläßliche Abhandlung über ihn ist von Beck 1887 in den „Ulmer Münsterblättern“ S. 52 folgende mitgetheilt worden. Hiernach war Luz mit der Erbanung dieses schönen gothischen Thurmes beschäftigt von 1501 bis 1519; anfänglich als Palier Engelbergers, nachher selbständig. Durch Fischner aber wird außerdem (Zeitschrift des „Ferdinandeum“ 1884, 28. Heft, Seite 150) mitgetheilt, daß Hans Luz in den Jahren 1513 und 1514 auch an dem Bau der Sterzinger Pfarrkirche theilhaftig war, speziell bei der Herstellung des Gurtengerippes und des Gewölbes, das in die bezeichneten Jahre fällt.

Weitere Anhaltspunkte sind bei Wischer über einen Bildhauer Jörg Muskat von Ehingen mitgetheilt (l. c. S. 423 und an andern Stellen), der um ca. 1500 in Innsbruck arbeitete. Derselbe zog von seinem gewöhnlichen Aufenthaltsort Augsburg fort 1497 (l. c. S. 568); wohin, ist nicht angegeben, aber wahrscheinlich nach Innsbruck. Sighart (Geschichte der bildenden Künste in Bayern, Seite 699) gibt einigen Aufschluß über seine Beschäftigung daselbst; sie knüpfte sich an das Grabdenkmal Kaiser Max I., dessen Oberleitung in den Händen des Bilg Sesselschreiber sich befand. Nach den Modellen des Jörg Muskat haben die Gießer Lukas Jotmann und Lorenz Sartor einige Statuen gegossen. Nachher kommt der Meister wieder in Augsburg vor von 1508 bis 1527. Bei Einstellung von Lehrbuben wird sein Name bei Wischer an verschiedenen Stellen genannt. Doch scheint es, wenn auch der Name gleich lautet, nicht immer die gleiche Per-

sönlichkeit zu sein; denn einmal (Wischer l. c. S. 550) ist der Zusatz „der alt“ beigelegt. Darüber wird kein Zweifel bestehen können, daß der Ort seiner Geburt in Ehingen an der Donau, somit ganz nahe bei Ulm zu finden sein wird und daß er somit ohne Zweifel seine Ausbildung in Ulm empfangen haben wird.

Sodann wird noch ein Architekt Nicolas von Memmingen, als in Junsbruck beschäftigt, angeführt, jedoch ohne nähere Bezeichnung seiner Thätigkeit (l. c. S. 423).

Diese Nachrichten sind, wenn auch dürftig, so doch bestimmt genug, um sich einen Begriff von den künstlerischen Verbindungen zwischen beiden Provinzen machen zu können. Ganz dunkel aber bleiben noch die Hinweisungen auf einen Vater Wilhelm aus Schwaben und auf einen Stephan Gobel aus Willan (l. c. S. 459 und 460), die beide in Schwaz am Inn Spuren ihrer Thätigkeit hinterlassen haben.

Dagegen ist die Angabe von fünf Gemälden des Bernhard Striegel von Memmingen ebendaselbst, wenn auch ohne Inschrift, nicht zu beanstanden (l. c. S. 462), da wie bekannt derselbe in sehr engen Beziehungen zu Oesterreich stand.

Entwurf für eine Kanzel im frühgothischen Stil.

Wir machen nicht selten die Wahrnehmung, daß bei der Innenausstattung der Kirchen gerade die Kanzel ärmlich bedacht wird, gar nicht entsprechend der Würde, welche ihr als der Stätte zukommt, von welcher das Wort Gottes verkündigt wird. Was hier häufig fehlt, ist jene architektonische Ausgestaltung, welche die Kanzel befähigen würde, sich gegenüber dem Bau und den Altären als hervorragenden Theil zu behaupten, und diesen Mangel können dann auch mittelmäßige Reliefbilder oder Malereien an der Brüstung nicht gut machen. Die Kanzel auf unserer Beilage verzichtet auf figürlichen Schmuck, legt aber allen Nachdruck auf wirkungsvolle Konstruktion. Sie wurde nach der Zeichnung des Herrn

Architekt Gabes von Bildhauer Warth in Sigmaringen für die neue Kirche von Ebingen ausgeführt. Der Raum empfahl eine gebrochene Kanzelstiege, welche ohne Anlehnung an die Mauer oder an einen Pfeiler sich selber trägt, daher mit einem auf eigenen Stützen ruhenden Podest versehen ist. Würde eine reichere Ausstattung der Kanzel gewünscht, so bieten die vier Blendnischen der Brüstung Raum für Figuren- oder Ornament-Malerei.

Wo bleibt aber der Schalldeckel? Ich will die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, um gegen den festgefessenen Aberglauben auch hier zu Felde zu ziehen, als ob jede Kanzel nothwendig einen Schalldeckel haben müsse und ohne denselben eines wesentlichen Theiles ermangle. Nichts überflüssiger und sinnloser als ein Schalldeckel über der Kanzel einer kleinen und niedrigen Kirche. Das bedeutet häufig nichts anderes, als daß ein an sich ganz akustischer Raum künstlich seiner Akustik beraubt wird; hier kann der Schalldeckel nicht den Schall verstärken, sondern nur ihn verderben, dämpfen, klanglos machen und zerschlagen. Es ist auch Aberglaube, daß der Kanzeldeckel nothwendig sei, um die künstlerische Wirkung der Kanzel zu erhöhen oder zu vollenden; was in sich als unnöthig, zweckwidrig, sinnlos erscheint, kann unmöglich, auch wenn es mit noch soviel Ornament bedacht wird, eine wahrhaft künstlerische Wirkung hervorbringen. Wo bei der einfachsten Berechnung und bei der so leicht anzustellenden Probe die Decke oder das Gewölbe der Kirche sich als völlig genügenden Schalldeckel erweist, lasse man doch jeden Ueberbau über der Kanzel weg. Man begnüge sich damit, höchstens noch die Wandfläche unmittelbar über der Kanzel, sei es mit einer hübschen Holzverkleidung, sei es mit einem Stoffteppich, auszustatten.

Die Ausmalung der Chorkapelle in Loreto.

Den Abschluß einer durchgreifenden Restauration der um die Mitte des 15. Jahrhunderts erbauten Kirche von Loreto soll die vollständige Ausmalung derselben bilden, auf welche von Anfang an ihre Innenarchitektur angelegt ist. Die Aus-

malung der päpstlichen Kapelle wurde den Deutschen angeboten und von ihnen angenommen, und seit längerer Zeit ist ein Comité unter dem Vorsitz des Fürsten Löwenstein damit beschäftigt, das hiezu Nöthige vorzubereiten und die erforderlichen Geldmittel in Deutschland aufzubringen. Dasselbe wandte sich an die Beuroner Malerschule mit dem ehrenvollen Antrag, jenes große monumentale Werk zu übernehmen. Der Leiter derselben, P. Desiderius Lenz, arbeitete auch eine Skizze aus; aber vielerlei andere Aufgaben, welche die Schule schon übernommen hatte, namentlich auch die Beendigung der Arbeiten in Montecassino nöthigten schließlich doch, den Auftrag an das Comité zurückzugeben. Dieses berief nun den päpstlichen Hofmaler und Inspektor der päpstlichen Gemäldesammlungen, Professor Ludwig Seitz, der den Ruf annahm und mit demselben zugleich die Vorarbeiten der Beuroner zugestellt erhielt. Die Vorarbeiten dieses berühmten Meisters sind soweit gebiehn, daß die „Zeitschrift für christliche Kunst“ Bb. 5 den Entwurf der ganzen Bemalung auf zwei Lichtdrucktafeln mittheilen konnte, zugleich mit einer sachverständigen Besprechung derselben durch St. Beißel S. J., welcher der Redakteur der Zeitschrift, Herr Domkapitular Schnüzen, werthvolle Anmerkungen beifügte. Von diesem Artikel nebst Beilagen wurde nun ein Separat-Abdruck veranstaltet u. d. T.: Der Entwurf von Prof. Ludwig Seitz zu der von den deutschen Katholiken gestifteten Ausmalung der päpstlichen Kapelle in Loreto von St. Beißel S. J. Düsseldorf, Schwann 1892. Preis: 1 Mark.

Der Reinertrag dieses höchst interessanten Schriftchens fließt eben in den Fond für Ausmalung der Kapelle, so daß also jeder Käufer desselben etwas Werthvolles empfängt und zugleich sein Scherflein für jenen schönen Zweck gibt. Der Inhalt der Broschüre ist von bleibendem Werth. Sie gibt zuerst ein vollständiges Bild von dem Leben und Schaffen des Malers Ludwig Seitz, namentlich von seinen Malereien großen Stils im Vatikan. Dann wird auf den Entwurf für Loreto näher eingegangen. Ein großes dreitheiliges

Blatt führt denselben verkleinert, aber in allen Einzelheiten erkennbar dem Auge vor; ein kleineres Blatt bringt die Gewölbmalerei. Der ganze Gemäldecyclus, welcher die Person und das Leben der Gottesmutter zum Grundthema hat, ist fünfstheilig gegliedert, der Architektur entsprechend. *Maria sine labe concepta* — (Fenster) — *Maria virgo* — *Maria mater dei* — *Maria compatiens* — *Maria mediatrix*: das sind die Grundgedanken der Einzelcyklen. Jeder Cyclus ist reich ausgestattet mit neutestamentlicher Geschichte, alttestamentlichen Typen und symbolischen Beziehungen. Architektur und Malerei stehen in harmonischem Verhältniß zu einander. Die Anordnung und Eingliederung der Kompositionen ist mit großem Geschick vollzogen. Gedanken, Formen und Linien, wirkliche und gemalte Architektur klingen in reicher, harmonischer Musik zusammen. Der Stil entspricht dem der Kirche und verräth die Nachahmung der italienischen Meister, namentlich Anklänge an die von Altichiero und Avanzo ausgemalte Capella S. Felice und an die Malereien von S. Giorgio in Padua; ein höchst eleganter und grazioser, leichtflüssiger und reicher Stil in den architektonischen wie figuralen Motiven. Wir halten auch diesen Stil für relativ berechtigt; wenn es aber uns zustände, Aenderungswünsche zu äußern, so würden wir doch einmal für etwas einfachere Behandlung des architektonischen Elements stimmen, namentlich für Zurückschneidung der phantastisch überquellenden Pracht des Zierbogens in den großen Kompositionen der Breitseiten; sodann auch für mehr Maßhaltung in der Staffage überhaupt, damit dieselbe nicht zerstreuend und verwirrend wirkt. In der Komposition, welche die Christenheit ums leere Grab der hl. Jungfrau versammelt zeigt, sollen wohl die Blicke aller sich emporrichten zum Krönungsbild im Gewölbe; zwischen der ersteren und dem letzteren aber einen Zusammenhang herzustellen, wird nicht leicht sein, weil die erstere zu tief unten angebracht ist; man könnte ihr vielleicht den oberen Platz einräumen, welchen jetzt die Pfingstdarstellung innehat. Ob in dem schön behandelten Gewölbe nicht die architektonischen Rahmen für die Symbole

besser ganz wegfallen würden? Gerade hier scheint mir ein solches Gewirre von Linien, daß wahrscheinlich auch nach der Uebersetzung in den großen Maßstab es dem Beschauer vor den Augen flimmern und derselbe nicht mehr im Stande sein wird, die Hauptsachen, die sinnbildlichen Gedanken aus dem Ueberreichtum von Ornament herauszuschälen.

Doch das alles sind nebensächliche, vielleicht unbefugte kritische Bemerkungen. Der skizzierte Entwurf und der Name des Meisters enthalten gewichtige Bürgschaften dafür, daß die deutsche Kunst in Loreto hinter der italienischen nicht zurückstecken wird. Möge die schöne Broschüre von bleibendem Werth der Kasse des Comités reichlich Mittel zuführen.

Verschwundene und verschollene Altar- und Schnitzwerke Jörg Sürilins des Jüngeren.

Von Amtsrichter a. D. P. Beck.

(Schluß.)

In die gleiche Sammlung, über welche leider immer noch kein Katalog — ein sehr empfindlicher Mangel — vorliegt, sind im Jahre 1865 aus dem Nachlasse des † Domdekan's Hirscher in Freiburg, dem Besitzer einer einst berühmten Sammlung zwölf Holzskulpturen gekommen, deren Mehrzahl aus dem 15. Jahrhundert stammt und nach den maßgebenden Merkmalen, als Stil, Kostümen u. oberdeutschen bezw. schwäbischen Ursprungs (vielleicht auch von Sürilin) und von ziemlichem Kunstwerthe ist. Fünf derselben weisen durch Stil und Kostüm auf das 16. Jahrhundert; und unter diesen befinden sich vier Reliefs aus der Leidensgeschichte Christi, die in Betracht ihrer geistvollen Komposition, der Lebendigkeit der Motive und der trefflichen Charakterisirung der Personen einen Meister von nicht geringer Bedeutung verrathen. — Der Vollständigkeit halber fügen wir noch an, daß auch zu Zwiefalten dorf, einem gleichfalls früheren Kloster-Zwiefaltenschen Dorfe, in der Pfarrkirche ein zwar einfaches Chorgestühl ohne Dorjal mit kleinen Säulchen unter den Wengensteinen mit dem Namen Jörg Sürilin 1499 — das ist also dem jüngeren — noch erhalten geblieben ist. Ganz das gleiche Chorgestühl mit einigen Thierköpfen und Totenkopf sieht man in der kunstreichen Kirche zu Oberstadion und darf man dasselbe sowie die ebendasselbst befindlichen kleinen, sehr schönen Brustbilder der vier Evangelisten vielleicht ebenfalls dem Jörg Sürilin d. J. zuweisen. — Weiter besaß die Wengenkirch von Ulm (nach der Ulmer Oberamtsbeschreibung, Stuttgart und Tübingen bei Cotta 1836, S. 87, zu vgl. mit A. Weyermann, Nach-

richten von Ulmischen Künstlern, I. S. 498) noch zu Anfang der 1830er Jahre einen schönen Altar von Jörg Sürlin d. J., dessen Schicksal, obwohl es ja noch nicht so lange her ist, wir nie erfragen bezw. in Erfahrung bringen konnten — wieder ein trauriger Beleg, daß selbst in unserem aufgeklärten Jahrhundert noch solche Kunstwerke spurlos verschwinden konnten! An sich schon wäre ja das Vorhandensein eines von Sürlin gefertigten Altares in der Kirche eines von jeher kunstreichen und kunstliebenden Stiftes ganz erklärlich. Aus der von dem Prälaten Michael III. Ruen verfaßten Geschichte dieses Klosters: *Wenga s. informatio historica de exempto collegii sancti Archangeli Michaelis ad insulas Wengenses Cann. Regg. etc.*, Ulmae 1766, dem 6. Theile des großen Klosterwerkes: *Collectio scriptorum historico — monastico — ecclesiasticorum variorum religiosorum ordinum* — erzählt man leider keine Aufklärung; dieses Werk theilt mit anderen ähnlichen aus früherer Zeit den empfindlichen Mangel an kunst- und kulturgeschichtlichen Notizen. Vielleicht ist die in der Wengensakristei heute noch aufgestellte, an Sürlin erinnernde Gruppe: Christus am Kreuz mit Maria und Johannes noch ein von diesem Altar übrig gebliebenes Stück. Ein nach Wenga von Abt Johannes Mann um das Jahr 1497 hinterlassenes Manuskript: *de altaribus Monasterii in Insulis fori extra muros* (a. a. D., S. 92) könnte vielleicht Aufschluß geben. Jedenfalls darf dieser Sürlinsche Altar nicht, wie schon gesehen, mit dem sogenannten Lucasaltar der Künstlerbruderschaft aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, von welchem die „Veröffentlichungen des Vereins für Kunst und Alterthum von Ulm und Oberschwaben“ (von 1870, S. 40) handeln und welcher schon im 17. Jahrhundert weggekommen zu sein scheint, verwechselt werden. Wahrscheinlich bezieht sich der Passus in Wenga, S. 61: *„chorum scamnis ac pluteis exornavit ac pro summo altari pretiosam comparavit tabulam“* auf den Lucasaltar. Schon die Fülle der hier mehr oder weniger nachgewiesenen Kunst-erzeugnisse läßt die Produktivität eines Meisters wie der jüngere Sürlin ahnen; und wie vieles aus seiner Werkstätte einst Hervorgegangene mag gar nicht mehr bekannt, längst verschwunden, zertrümmert oder vergangen sein?! Was mag nur alles an Kunstschätzen, darunter sicherlich noch manche Schnitzwerke der beiden Sürlin, das Ulmer Münster vor dem Wülfenstein, der ja in diesen heiligen Hallen greulich wüthete, in sich geborgen haben; hätte sich dies alles nur halbwegs erhalten, so wäre dieser majestätische Dom nicht nur einer der schönsten und größten Tempel, sondern auch noch die erste altdeutsche Kunstkammer der Welt!

Druckfehlerberichtigung: In Nr. 4 S. 33, 2. Sp., 8. Zeile (von unten herauf) soll es statt Sürlin heißen: Suezlin.

Gedanken über die moderne Malerei. (Fortsetzung.)

Welches ist der Zweck der Malerei? Darauf gibt eine besondere Schule der Naturalisten eine

andere scheinbar sehr klare und konkrete Auskunft. Ihre Devise lautet: Die Malerei hat nach Wahrheit zu streben und das Wahre wahr darzustellen. Diese Devise hat eine verborgene polemische Spitze, welche in dem Schlagwort sich zeigt: Nicht Schönheit, sondern Wahrheit.

Das Wort von Schiller: „Das Schöne ist die Zueinsbildung des Realen und Idealen“ enthält in kühnster Fassung eine ganze Aesthetik und verurtheilt jede exklusive reale Kunststrichtung. Aber freilich nur unter der Voraussetzung, daß die Kunst es wirklich mit dem Schönen zu thun und auf Schönheit abzusehen hat. Gerade dies aber, sagen die Vertreter dieser Richtung, ist eine unberechtigte Voraussetzung. Das Schönheitsprinzip ist eine *petitio principii*, kein Prinzip. Daß Schönheit Seele und Ziel der Kunst sei, ist nichts als ein unbegründeter und grundlos fortgeschleppter Irrthum. Nicht Schönheit, sondern Wahrheit. Die stolze Fahne der Wahrheit soll die moderne Malerei zu neuen Siegen führen. Man schaut mittheilend auf die alte Malerei herab und nennt die Anhänger der alten Schule „Schönmalere“ mit der schlimmen Nebenbedeutung von Schönfärber, und man klagt sie an, daß sie in den weichen Umarmungen der Schönheit die Wahrheit vernachlässigt haben.

Die Wahrheit, — wenn dieses Wort im vollen Sinn genommen würde, könnte es ja in der That ein herrliches Ziel der Malerei bedeuten; aber man entdeckt alsbald, in welchem Sinne dasselbe gemeint ist. Man stößt sofort auf eine höchst bedenkliche Begriffsverwirrung. Was diese anstreben, ist nicht die Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit der fünf Sinne, so daß wir vor dem alten Irrthum stehen. Wirklichkeit ist noch nicht Wahrheit. Wahr wird die Wirklichkeit erst dadurch, daß ich sie geistig erfasse, erkennend durchdringe, sie in meinen Wahrheitsbesitz aufnehme, andere von ihrer Wahrheit überzeuge und dadurch sie in den Wahrheitsbesitz anderer einfüge. Damit fällt die künstlich konstruirte Identität zwischen Wahrheit und Realität, die künstlich aufgerichtete Trennungswand zwischen Wahrheit und Idealismus, aber auch der künstlich geschaffene Widerspruch zwischen Wahrheit und Schönheit. Es mag richtig sein, daß mitunter die frühere Kunst im Streben nach Schönheit in Konflikt kam mit der Wahrheit, daß eine Schönheit angestrebt wurde in kraftlosem, weichen Sinn von Lieblichkeit, Anmuth, daß man ihr Wesen in Kleußerlichkeiten, in reizendem Spiel der Formen suchte, in unbefugtem Ausschluß starker Kontraste, in unwahrer Abschwächung der Wirklichkeit, in unnötigem Abschleiff ihrer Ecken. Aber sobald man dem Wort Schönheit sein Marf beläßt, ist es total unrichtig, daß das Streben nach Schönheit an sich der Wahrheit zu nahe trete; die eigentliche künstlerische Schönheit hat die Wahrheit zur Voraussetzung; das Unwahre kann nicht künstlerisch schön sein.

Einen Beweis erbrachte man dafür, daß die alte Kunst die Wahrheit vernachlässigt habe; ihr Vorübergehen am Unschönen, Widerwärtigen, Häßlichen in der Natur und Menschenwelt. So

hat die extreme Schule des Impressionismus alle ihre Kräfte eingesetzt, um dieses Verfümmeln nachzuholen und einen förmlichen Kult des Häßlichen inauguriert. Das ist entschieden die seltsamste Erscheinung in der ganzen neueren Geschichte der Malerei, der nichts Analoges aus früherer Zeit an die Seite gesetzt werden kann. Seit einem Jahrzehnt können wir keine Gemäldeausstellung mehr besuchen, ohne Bildern zu begegnen, welche das Verkrüppelte, Verkrümmte, Abstoßende in Natur- und Menschen-Erscheinungen, die ekelerregenden Anblicke von Krankheit, Siedthum, moralischer und physischer Herabgekommenheit, die verblöhdenden und verthierenden Einflüsse und Wirkungen von Schuld und Laster, von Kretinismus und Idiotismus so brutal wahr wiedergeben, daß es den ganzen leiblichen und geistigen Menschen erfasst und wie Brechreiz schüttelt.

Nun hat ja das Häßliche seine Stellung und Berechtigung in der darstellenden Kunst, und eine Naturdarstellung und Lebensschilderung, die ihm ganz aus dem Wege gehen wollte, müßte mit Glacehandschuhen und auf Stelzen durchs Reich der Wirklichkeit schreiten. Das Häßliche ist überall da am Platze, wo ein vernünftiger Zweck es fordert und ruft, wo es dem Schönen und Guten zur Folie dient, wo es durch seinen Gegensatz klärend, heilsam abschreckend wirkt, wo es als Nichtseinsollenes betont, oder wo der auch in ihm mitunter noch liegende Humor ihm abgewonnen wird. Wenn aber jene Meister durch das Prinzip der Wahrmalerei zum ausschließlichen Dienst des Häßlichen verpflichtet zu sein meinen, wenn sie das Häßliche um seiner selbst willen und für sich allein nachbilden, so liegt darin doch eine gräßliche Verirrung und ein abscheulicher Götzendienst, nur noch vergleichbar jener grausenhaften Vorliebe der herabgekommensten heidnischen Religionen für das Monströse und Scheußliche. Ist denn, so muß man hier fragen, das Häßliche allein wahr? oder eignet ihm ein höherer Grad von Wahrheit? Und fühlen diese Maler nicht, daß sie auch hier im Streben nach Wahrheit unwahr werden, das Häßliche in der Natur noch überhäßlichen, weil sie es ungemischt darstellen, für sich aus dem großen Tableau des Lebens ausschneiden, während es in der Wirklichkeit nie ganz unvermischt auftritt, immer noch eine gewisse Ausgleichung und Versöhnung findet? Die Natur und Wirklichkeit quält uns nicht und ekelst uns nicht an durch den Anblick des Häßlichen, wie diese Kunst; sie zeigt es uns in der Umgebung von anderem, sie zeigt es uns in anderer Beleuchtung, sie nöthigt uns nicht, den Blick darauf zu bannen, sie erlaubt uns darüber wegzugehen. Diese Kunst thut uns Gewalt an, sie nöthigt uns das Häßliche auf, sie reißt es uns derb unter die Nase! ¹⁾

¹⁾ M. Carrière, „Materialismus und Aesthetik“ (Gegen den Materialismus. Gemeinfaßliche Flugchriften Nr. 1, Stuttgart 1892) S. 21 f.: „Zeigt uns der Künstler den Düngerhaufen und malt und beschreibt er ihn grell, damit er allensfalls auch durch die Phantasie auf

Und nun muß leider gesagt werden, daß auch die oben belobte Volksthümlichkeit unserer modernen Malerei, ihre Herablassung zum Niedrigen, zum Elend, zu Arbeit und Noth, ihre Vorliebe für den vierten Stand zum guten Theil bloß in dieser Geschmacksverirrung ihr treibendes Motiv hat und dadurch an Werth verliert, ja geradezu bedenklich wird. Nicht die Liebe zum armen Mann, nicht das Mitleid mit dem hungernden Sklaven der Maschine bewegt sie, sich in diese von Schmutz und Elend starrenden Tiefen hinabzugeben, sondern die Freude am Häßlichen. Und nun schildert sie das Häßliche, das sie hier findet, mit solcher Gefühllosigkeit und Rücksichtslosigkeit, daß wahrlich dadurch die soziale Frage nur verschärft werden kann. Dieses „sozialistische Elend in Del“ kann das der Wirklichkeit nur vergrößern, nichts zu seiner Vinderung beitragen. Die Sozialdemokratie könnte sich keine andere Kunst wünschen; diese schafft Wasser auf ihre Mühle und ist eins mit ihr in dem Bestreben, die Unzufriedenheit künstlich zu vermehren. Wenn auch hier keine andere Tendenz waltet, als die Wirklichkeit so genau als möglich wiederzugeben, so macht sich die Kunst geradezu eines Verbrechens schuldig; sie macht mit ihren grellen und scharfen Farben die soziale Krankheit noch akuter; sie treibt den schändlichsten Wucher, der je an der Noth des Nebenmenschen sich verjündigt hat. Das heißt aus der Armuth, dem Elend, dem Hunger anderer Farben reiben und den Jammer des Nebenmenschen ausbeuten, um Aufsehen zu erregen und Geld zu machen.

Doch es ist nicht nöthig, diese Richtung mit besonderem Nachdruck zu bekämpfen. Sie ist im Rückgang begriffen; die Duzende solcher Bilder sind auf ein Duzend in jeder Jahresausstellung zusammengeschwunden. Bedauern muß man nur, daß diese Belehrung nicht die Frucht besserer Einsicht und Erkenntniß und wahrer Reue ist, sondern eigentlich nur durch den Hunger bewirkt wurde. Das Volk, das Publikum hat diese Kunst zum Hungertod verurtheilt; sie fand keine Käufer. Man möchte zu ihrer Rettung und Empfehlung noch so künstliche Sophismen spinnen; daß ja noch gar nicht ausgemacht sei, was schön sei, daß das ja ein sehr dehnbarer Begriff sei, daß das Häßliche das Salz des Kunstschönen sei, man möchte mit den Hegen in Shakespeares Macbeth singen: „schön ist häßlich, häßlich schön“, — das Publikum war in diesem Punkt nicht irreführen, es sah das Häßliche und wandte

die Nase wirkt, wenn er doch den Gestank nicht malen kann, nun so zeige er auch die Rose oder Lilie, die aus dem Dünger hervorkommt, sonst verschone er uns in der Kunst lieber mit dem, woran wir im Leben lieber vorübergehen . . . Mistjauche zu trinken, kann mich niemand zwingen, ich kann sie stehen lassen; sie ist da, sie ist gut, um das Getreidefeld zu begießen, und ich werde dem Bauer nicht zürnen, der unbestimmt um meine Spaziergänger Nase sie auf seinem Acker verwerthet; aber vor der Bude warnen, wo Mistjauche als ein besonders moderner Trank ausgeben wird, denn ich glaube nicht, daß er heilkräftig, sondern daß er gesundheitschädlich wirkt.“

sich davon ab; es war noch zu sehr im alten Vorurtheil befangen, daß die Kunst nicht dazu da sei, des Lebens Häßlichkeiten noch künstlich zu vermehren, sondern das Leben zu verschönen und zu verklären, und so konnte außer einigen Staatsgalerien sich niemand dazu entschließen, derartige Kunstwerke um Geld zu erwerben.

Noch eine andere Antwort erhalten wir auf die Frage: welches ist der Zweck der Malerei. Man nimmt den oben abgehandelten Satz wieder auf: Die Malerei muß malen und gibt ihm die spezielle Bedeutung: Wesen, Seele und Zweck der Malerei liegt in der Farbe. Das bildet sich dann zum Parteiruf aus: hie Konturist, hie Kolorist. Das Programm der Koloristenschule vertritt eine große, früher nicht genügend beachtete Wahrheit. Es macht wieder nachdrücklich aufmerksam auf die Bedeutung der Farbe für die Malerei, welche über der Komposition, der Zeichnung und Linienführung mitunter beinahe ganz vergessen und vernachlässigt wurde, im auffallendsten Grade bekanntlich von Cornelius. Aber auch diese Wahrheit wurde auf eine extreme Spitze getrieben. Die Farbe ist viel, aber sie ist nicht alles; sie ist wichtig, aber in der Farbe und Farbentechnik liegt nicht das ganze Geheimnis der Malerei und liegt nicht die Antwort auf die Zweckfrage.

Die extreme Ueberschätzung der Farbe führt zu weiterer Vernachlässigung des geistigen, idealen Gehaltes, zu verderblicher Unterschätzung der künstlerischen Komposition, der Gruppierung und Gliederung, der Zeichnung und Kontur, der Harmonie der Linien, der geistigen Musik der Waage, führt zum Untergang des Stils.

Die Folgen treten bereits zu Tage. Nachdem die strenge Zucht des Zeichnens gelockert worden, ist das Malen vielfach in ein Schmieren ausgeartet. „Viele Arbeiten der neuen Schule verrathen eine Flüchtigkeit der Behandlung, die den Maler als gewissenlos erscheinen läßt; in ungerechtfertigtem Vertrauen auf den ersten Eindruck, auf den ersten Pinselstrich sind sie hingeworfen.“¹⁾ Alle Achtung vor der Farbe; sie ist das Herz und das Herzblut der Malerei. Aber man muß dieses Blut in den geschlossenen Kammern und Arterien lassen, sonst vermag es nichts zu leisten, sonst verläuft es in Wutlachen, die nichts weniger als künstlerisch und als schön sind. So muß man die Farbe in den geschlossenen Behältern der Linie lassen, sonst kann sie nichts wirken; sie zerfließt, sie wird zum Kleck. Das ist ja doch auch kein normaler Blick mehr, der in der Natur und Wirklichkeit vor lauter Farbeindrücken keine Linie mehr sieht; das heißt vor Wald die Bäume nicht mehr sehen. Freilich grenzen hier Farben an Farben, aber gerade die Linie bildet die Grenze, und ist jeder Farbe Halt und Maß und Gerechtigkeit. Und die Linie muß den Rückgrat eines jeden Kunstwerks bilden und die feste Struktur seines Organismus, sonst werden die Landschaftsbilder zu Farbensaucen — ob diese hell oder dunkel, ändert

nichts — und die Menschengestalt wird zum Nebelphantom oder zum Krüppel, dessen Knochenstruktur durch die englische Krankheit zerstört ist.

Der Farbenparoxysmus hat zum Mißbrauch der neuen Technik der Freilichtmalerei geführt und dieser Mißbrauch — darin liegt auch hier das Tragische — hat gerade das Vereitelt, was der modernen Malerei als Höchstes gilt, — die Naturwahrheit. Die errungene Farbenfreiheit ist sofort in Manierirtheit umgeschlagen und Manierirtheit ist immer der absolute Gegensatz zur Natürlichkeit. Man sah nun nur mehr helle Farben; man trieb einen eigentlichen Kult mit dem Kremsferweiß, den blassen Tönen, dem Bläulich, Grünlich, Rosa, Violet; es gab kein Dunkel und kein Hell Dunkel, keine ungemischte, volle Farbe, dunkle Farben mehr. „Sicher ist es unzulässig“, sagt der Verfasser von „Rembrandt als Erzieher“ (37. Aufl. S. 215), „aus der reichen Palette der Natur einen einzelnen Ton herauszuwählen und ihn dann zu privilegiren; dies gleicht den Kunststücken eines Paganini auf der G-Saite; es ist Virtuosenethum, nicht Kunst. Die Hellmalerei hat Fehler; es ist ihre Schwachseite, daß sie keinen Schatten hat; sie ist eine Schlemihlmalerei.“ Aus der „Münchener Sauce“, aus der „Chokolade“ sind wir glücklich herausgekommen; aber in was sind wir hineingerathen? In Kallgruben, in den Linschüssel, in die Spinatschüssel, in Kraut, Rüben und Gras, — so tief, daß nicht einmal der Kopf mehr herausragt.

Das Bestreben, die Farben der Natur in ihrer vollen Kraft absolut genau wiederzugeben, hat Bilder von höchst unnatürlicher Farbenwirkung hervorgebracht. Man hat nicht bedacht, daß, wenn ich ein Farbenstück aus der Natur und Wirklichkeit herausschneide und es in einen Rahmen gefaßt an die Wand hänge, dieses Stück nun doch völlig anders aussieht, als draußen im großen Panorama der Natur; denn dort grenzt es an andere Farbenreiche, die ihm zur Ergänzung dienen, seinen Farbenaccorden verwandt sind, seine Dissonanzen ausgleichen; hier ist es aus der großen Symphonie herausgerissen, und es welkt entweder wirkungslos dahin oder es schreit laut und grell. Daher kommt es, daß auf so vielen Pleinairbildern das Grün der Natur, es mag mit Hilfe der so sehr bereicherten Palette raffiniert genau aus der Natur abgemalt sein, doch unwahr, giftig, arsenitgetränkt, todt und kalt erscheint. Dieses gemalte Sonnenlicht mag virtuos nachgemacht sein, es erreicht doch entfernt nicht mit seinem blöden Flimmern den zugleich scharfen und wohligen, weichen, warmen Glanz der wirklichen Sonne, — umföweniger, je derber seine Reflexe auf den Naturobjekten wiedergegeben werden.

Nein, auch die Farbe ist nicht alles und die Farbentechnik kann nicht Selbstzweck, nur Mittel zum Zweck sein. Auch im Reich der Farben bleibt die Natur die große Lehrmeisterin des Malers; aber auch hier genügt nicht, daß er mit dem äußern Auge sehe und das Gesehene nachmale; er muß Seher sein in der höhern Bedeutung dieses Wortes. Er muß das, was er sieht, von einem höhern Zweck aus geistig be-

¹⁾ Max Bernstein „Münchener Jahresausstellung 1889“ S. 11.

herrschen, künstlerisch bewältigen, durchgeistigen und befeelen, sonst bleibt auch seine Farbe todt, sonst schafft er vielleicht Kunststücke, aber keine Kunstwerke. Gerade das beste Licht für seine koloristischen Schöpfungen kann er nicht aus der Natur holen; das muß aus seinem Innern auf dieselben strahlen.

Nicht bloß darüber, was sie soll, auch darüber, was sie darf, ist die heutige Malerei in schlimmer Unkunde und Unsicherheit. Sie beansprucht eine absolute Freiheit und sie hat sich theilweise selbst von dem emanzipirt, was man bisher als Grundgesetz ihres Lebens angesehen und festgesetzt hatte. Man ist daran, das Joch der Aesthetik, der Antike, der Kunstregel und des Stiles, der Schule vollends ganz abzuwerfen. Viel älter als dieses Emanzipationsgefühl ist ein anderes, schlimmeres, das aber auch in der Neuzeit akut und geradezu verbrecherisch geworden ist: die Emanzipation des Fleisches. Die Unsitlichkeit, die absichtliche, unverhüllte Pflege der Unzucht, — das ist der wundeste Punkt der modernen Malerei, ihre geheime, syphilitische Krankheit, die am Markt zehrt und wenn ihr nicht entschieden entgegengetreten wird, den Verfall unheilbar macht. Man muß diese Schande offen aufdecken, auf sie hinzeigen wieder und wieder. Und man kann es heutzutage mit einiger Aussicht auf Erfolg. Noch vor wenigen Jahren wurde jeder Versuch, diesem Laster entgegenzutreten, mit lautem Hohn und Spott beantwortet, auf längst veraltete mittelalterliche Moralvorstellungen zurückgeführt. Jetzt ist es doch etwas anders geworden. Man denkt über diese Sache ernster, auch in Kreisen, die mit Christenthum und Kirche nicht in naher Fühlung stehen, in welchen aber die Ueberzeugung noch lebt, daß die Sittlichkeit ein geistiges Kapital sei, ohne das die Gesellschaft nicht bestehen kann, das man nicht jedem moralischen Bankerott, auch nicht der Künstlerfreiheit ohne weiteres ausliefern darf, daß die Unsitlichkeit am Markt des Volkes frißt, zum Rationalunglück werden kann. Nicht bloß in Berlin, selbst in Paris hat man den Kampf gegen die Pornokratie wieder entschieden aufgenommen und die alten Gesetze mit neuen scharfen Spitzen versehen. Seitdem mehrten sich auch die Stimmen gegen die unzüchtige Malerei. Man beklagt es nun offen, daß die deutsche Siegerin sich so schmählich von der Besiegten, der großen Sünderin an der Seine, habe verführen lassen, daß die Syphilis in so ekelerregender Weise sich am Organismus der deutschen Kunst angefressen habe. Bis jetzt freilich ist ein entschiedener Heilungsprozeß an dieser wunden Stelle noch kaum mit Sicherheit zu konstatiren: darum kann man sich der unangenehmen Aufgabe, davon und dagegen zu sprechen, nicht entziehen.

Wir verwahren uns dagegen, daß man unsere Polemik gegen die Unzucht in der Malerei zurückführe auf gänzlich beschränkte Vorstellungen von der Freiheit der Kunst oder vom Wesen der Sittlichkeit; wir werden auch bei dieser Polemik keine spezifisch christlichen oder katholischen Grundzüge zur Voraussetzung nehmen. Schon vom

Standpunkt der Vernunft und der natürlichen Ethik verbietet sich eine Malerei, welche offen an die niedrigsten Triebe appellirt, der Sinnlichkeit und Lüsterheit Zündstoff zuführt und nach aller psychologischen Erfahrung die Leidenschaften reizt und dem Laster der Unkeuschheit stärksten Vorschub leisten muß. Wir wollen keine falsche Brüderie; wir rauben der Kunst nichts von ihrer Freiheit. Ihr Recht, den Menschenkörper und auch das Nackte zu ihrem Studium und auch zum Gegenstand ihrer Darstellung zu machen, soll ihr belassen werden, mit der einzigen Einschränkung, die doch selbstverständlich sein sollte, daß dabei ein vernünftiger Zweck und keine unsittliche Absicht walte. Wir brauchen uns auch in keine peinliche Untersuchung einzulassen, wo hier die Grenzlinie zwischen Erlaubtem und Unerlaubtem laufe. Es wird niemand wagen, uns zu widersprechen, wenn wir sagen, daß jede der neueren Ausstellungen — die neueste Münchener Jahresausstellung von 1892 leider nicht ausgenommen — wohl ein Duzend oder mehr Gemälde aufweist, die jedes, nicht bloß ein besonders zartes Sittlichkeitsgefühl verletzen, auf welchen das Fleisch lediglich des Fleisches wegen gemalt ist, nicht etwa, um die Schönheit oder den wundervollen Bau des menschlichen Körpers zur Anschauung zu bringen, bei welchem kein normales Auge darüber im Zweifel sein kann, daß hier nicht die Hand des Künstlers, sondern die freche Hand der Wollust und Unzucht den Menschenkörper entblößt und zur Schau stellt, den Frauenkörper prostituiert und ihm Ehre, Würde und Adel nimmt.

(Schluß folgt.)

Annoncen.

Herdersche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Quartalschrift, Römische, für christl. Alterthumskunde und für Kirchengeschichte.
 Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von Dr. A. de Waal, für Archäologie, und Dr. H. Finke, für Kirchengeschichte. VII. Jahrgang. Erstes und zweites Heft. Mit 3 Tafeln in Heliotypie. Lex.-8°. (S. 1—244.) Preis pro Jahrgang M. 16.

Diese Zeitschrift erscheint jährlich in vier Heften, jedes ca. 100 Seiten stark, mit Tafeln, meist in Heliotypie.

Hiezu eine Kunstbeilage:

Frühgothische Kanzel in der Stadtpfarrkirche zu Eblingen.

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

Mr. 6.

1893.

Beziehungen des Martin Schongauer zu Ulm.

Von Max Bach in Stuttgart.

Unter vorstehendem Titel bringt Amtsrichter a. D. Beck in den Nummern 1, 2 und 5 des Jahrgangs 1892 des „Archivs“ einen längeren Aufsatz,¹⁾ anschließend an eine schon im Jahrgang 1891 von Pfarrer Dr. Probst gemachte Mittheilung über Schongauers Beziehungen zu Oberschwaben. Einsender, welcher in letzter Zeit sich vielfach mit Studien über Martin Schongauer beschäftigt hat, die an anderem Ort veröffentlicht werden sollen, ist in der Lage, über die in Frage kommenden Bilder nähere Auskunft geben zu können.

Zunächst ist zu konstatiren, daß das in der Monographie des Prälaten Michael Ruen über das Wengenkloster genannte Bild nicht identisch ist mit dem von Weyermann, Hassler und andern Autoren erwähnten Bild im Münster zu Ulm. Dieses Gemälde hängt noch jetzt an der Abschlußwand des nördlichen Seitenschiffs neben dem Eingang in die Reibhardsche Kapelle; dasselbe stellt, wie die neueste Münsterbeschreibung von Pfeleiderer Seite 50 angibt, die Beweinung Christi dar und wird dort also beschrieben: „Der etwas steife Leichnam wird von dem auf der Leiter

stehenden Joseph von Arimathia noch an der Hand gehalten, hinten ein Prachtskops, Mikodemus mit Salbenbüchse. Um Jesum knien zu Häupten drei Frauen, edle Angesichter von großer Wahrheit der Trauer, weiter zurück stehen zwei andere und dahinter das offene Grab. Rechts der Hauptmann zu Pferde; Landschaft; knieende Stifterin. Das Bild leider überpinselt geht auf Schaffners Hand oder Schule zurück.“ Auf dieses Bild bezieht sich unzweifelhaft die von Grüneisen-Mauch Seite 35 ff. gebrachte Notiz, nach welcher dasselbe bis 1799 in der Reibhardschen Kapelle aufgehängt war, dann aber in die Sakristei gebracht wurde und 1817 von Buziger restaurirt worden ist. Wie es sich mit der von Weyermann mitgetheilten Angabe verhält, ein Bürger zu Ulm habe im Jahr 1803 nach Säkularisation des Wengenklosters einen ganzen Leiterwagen voll Bilder fortgeführt, unter welchen sich auch „das große Gemälde von M. Schön, die Abnehmung vom Kreuz, das jetzt ein Schiffmann von Ulm besitzt“, befunden haben soll, ist nicht recht klar. Schon in dem a. a. D. S. 9 citirten Artikel über Schaffner („Kunstblatt“ 1822) wird das bezeichnete Gemälde als muthmaßliche Arbeit Schaffners erwähnt.

Nun wie verhält sich's aber mit dem andern ehemals und zwar bis 1881 in der Münchner Pinakothek befindlichen, jetzt aber in das Germanische Museum zu Nürnberg übergegangenen Gemälde „Beweinung Christi“? Es ist ein echtes Werk Barth. Zeitbloms, wie ich mich im letzten Sommer persönlich überzeugt habe. Das Bild hat mehrere Umtausen erhalten, im alten Mannlichen Katalog ist es Martin Schön zugeschrieben, später im Marggraffschen Katalog dem Schaffner und jetzt

¹⁾ Dieser Aufsatz war, wie dem Herrn Verfasser bezeugt wird, von Anfang an auf eine weitere Folge angelegt, in welcher mehrere in der obigen Arbeit von M. Bach berichtete Punkte zur Sprache gebracht werden sollten, besonders auch das jetzt Zeitblom zugeschriebene Bild im Germanischen Museum zu Nürnberg und die Thätigkeit Schongauers in Söflingen. Wir werden in Bälde die Fortsetzung der Untersuchungen Beck's im „Archiv“ mittheilen können, und die ganze Controverse wird dazu dienen, eine nicht unwichtige Frage unserer schwäbischen Kunstgeschichte zur endgiltigen Entscheidung zu bringen. Die Red.

in dem von den Herren Neber und Bayerdorfer verfaßten Katalog des Germanischen Museums endlich als Barth. Zeitblom erkannt.

Nach den auch von Beck mitgetheilten Notizen im Margaßschen Katalog kam das Bild am 10. März 1803 in die k. bayerische Gemälbefammlung, und zwar ohne Zweifel aus dem Bestand der damals von der bayerischen Regierung aus dem Wengenloster erworbenen Bilder. Ob nun das Bild dasselbe ist, welches schon im Jahr 1613 von dem Herzog Wilhelm V. von Bayern begehrt worden ist, wie in der angezogenen Schrift von Michael Kuen erwähnt ist, bleibt dahingestellt. Die Beschreibung paßt nicht genau, auch soll dasselbe auf Leinwand und nicht auf Holz gemalt gewesen sein. Keinenfalls kann aber das Bild von M. Schön gemalt gewesen sein, denn damals hatte man, wie Häßler richtig angibt, nur ganz mythische Vorstellungen über Schongauer'sche Kunst, und alles Wissen beschränkte sich darauf, was Sanbrant in seiner Akademie über den Künstler mittheilt, welcher ihn in Culmbach in Franken, wahrscheinlich eine Verwechslung mit Hans von Culmbach, geboren sein und in Colmar 1486 sterben läßt. Erst Heineken in seinem 1786 erschienenen Buche über Künstler und Kunstfachen erwähnt erstmals Bilder von Schongauer in der Martinskirche und in der Sakristei der hl. Dreifaltigkeitskirche zu Colmar. Diese Bilder wurden schon damals ohne irgendwelche urkundliche Belege ganz willkürlich dem Meister zugeschrieben, und heute noch ist sowohl in Colmar als anderswo kein einziges mit dem Namen des Meisters bezeichnetes Bild urkundlich beglaubigt. Ja selbst die Madonna im Rosenhag, das bis jetzt am besten beglaubigte Bild Schongauer's, ist, wie ich an anderem Ort nachweisen werde, offenbar kein Werk des Meisters, dagegen glaube ich mit großer Wahrscheinlichkeit die Jenseheimer Flügel im Colmarer Museum demselben zuschreiben zu müssen.

Die von Prälat Kuen beigebrachte Notiz hat überhaupt keinen urkundlichen Werth. Bekanntlich hat dieser Prälat die Wengenkirche im Jahr 1754 ff. im Geschmack seiner Zeit verändert und die Decke mit Fresken von der Hand seines Bruders, des

Malers Martin Kuen von Weiffenhorn, ausmalen lassen. Es liegt auf der Hand, daß der genannte Künstler, welcher vielleicht schon von den Kupferstichen des Meisters und seinem Bruder diese Angaben machte. Damals waren die großen einheimischen Maler: Schühlein, Zeitblom und Schaffner in Ulm vollständig vergessen. Schaffner wurde vielfach mit Schongauer identifizirt, weil man dessen Monogramm M. S. als Martin Schön las; erst der schon citirte Aufsatz von Prälat Schmid im „Kunstblatt“ von 1822 hat darüber einige Klarheit gebracht, dort ist auch („Morgenblatt“ 1816 Nr. 3) erstmals ein Wert Barth. Zeitbloms erwähnt, und zwar der Altar auf dem Heerberg bei Gaildorf.

Das was Jäger und Weyermann („Kunstblatt“ 1830 und 1833), Grüneisen-Mauch in Ulms Kunstleben und Nagler in seinem Künstlerlexikon über Martin Schöns Beziehungen zu Ulm mittheilen, ist ein förmlicher Wirrwarr von Hypothesen und Vermuthungen, die schon durch Häßler in seinem Sendschreiben an Eduard Mauch (1855) entkräftet worden sind.

So viel ist sicher, daß die beiden Bilder im Münster zu Ulm und im Germanischen Museum zu Nürnberg mit dem Namen Martin Schön nicht in Verbindung zu bringen sind.

Ueber das Gemälde in Nürnberg hat Dr. Berthold Händke in den Mittheilungen des Germanischen Museums II. Bd. 1888 einen Aufsatz gebracht, worin er nachweist, daß das Bild dem Holzschnitt von Albrecht Dürer (B. 13) aus der großen Passion nachgebildet ist. Das Bild ist reproduzirt im „Klassischen Bilder-schatz“ Nr. 566; die technische Ausführung ist vollendet, die Farben klar tief und harmonisch, der Vortrag sehr verschmolzen, Köpfe und Gewandung von untrüglichem Zeitblom'schem Typus.

Das von Kuen erwähnte Bild wird ausdrücklich als auf Leinwand gemalt angegeben und kann schon deshalb unmöglich von Martin Schongauer gemalt sein, vielleicht war es eben auch eine Kopie nach einem Kupferstich desselben, was aber auch unwahrscheinlich ist, da unter den erhaltenen Kupferstichen des Meisters sich keine Kreuzabnahme oder Pieta befindet. Einft-

weilen müssen wir also darauf verzichten, das Bild in der angezogenen Beschreibung des Wengenklosters näher bezeichnen zu können.

Was schließlich die weiteren Beziehungen W. Schöns zu Oberschwaben anbelangt, so hat Pfarrer Dr. Probst in seinem Aufsatz in Nr. 8 1891 vergessen, daß auch im Kloster Söflingen bei Ulm angeblich Spuren Schongauerischer Kunst nachzuweisen sind. Ich sage angeblich, denn die Quelle, aus welcher W. Schmid in seiner Abhandlung über Schongauer in Dohmes „Kunst und Künstler“ 1875 I schöpft, ist nicht angegeben. Derselbe sagt: daß Schongauer für das Kloster Söflingen ein Gemälde ausgeführt habe, beweise der Brief eines Mönchs von Strassburg an eine Nonne des Klosters, worin er derselben aufträgt, der Aebtissin zu melden, er habe in Colmar von Meister Martin erfahren, daß dieser sich baldigst nach Söflingen begeben wolle, um seine Arbeit für das Kloster zu Ende zu führen. Das klingt sehr unwahrscheinlich, wird auch von den neuesten Biographen Schongauers Wurzbach und Burckhard gar nicht erwähnt; obgleich es ja auf der Hand liegt, daß bei den wenigen Nachrichten, welche man von dem Leben des Künstlers hat, gerade dieser Brief von großer Bedeutung wäre.

Nun war mir die von Dr. Probst mitgetheilte Notiz aus dem „Freiburger Diözesanarchiv“ 1887, woselbst die Handschrift eines unbekanntem Geistlichen abgedruckt ist, welcher sämtliche Viberacher Kirchen, Kapellen und kirchliche Anstalten mit ihren reichen Kunstschatzen beschreibt. Hier wird nun der ehemalige Hochaltar der Pfarrkirche eingehend beschrieben. „Von der Taffel auff dem Altar im Chor. Item uff dem Altar im Chor da ist gestanden ein köstliche schöne Taffel, hat der Guoth Meister Hüpsch Marte gemahlet. Die hat gehabt zweifach Flügel ist bis ahn die Büne hinauff gangen.“ Am Schluß heißt es dann, „Alles ganz lustig und von Hüpsch Martin dem bößten (besten) Maler gemahlet ist gesein.“ Aus der ganzen Beschreibung geht hervor, daß das Werk ein großer Wandelaltar mit doppelten Flügeln und

großem Aufsatz, Tabernakel genannt, ähnlich wie in Blaubeuren war. Im Schrein befanden sich in geschnittenen Figuren die Jungfrau Maria mit dem Kinde, zu ihren Seiten die Apostel Petrus und Paulus; auf den inneren Flügeln waren „ußgeschnittene Stuck“ je zwei zu zwei vertheilt und zwar: die Geburt, hl. drei Könige, Beschneidung und Kindermord. Auf den Außenseiten, d. h. am einmal geöffneten Altar waren Gemälde und zwar Darstellungen aus der Passion auf jedem Flügel zwei Stück, zusammen acht Tafeln wie folgt: Gebet am Delberg, Gefangennahme, Geißelung, Verspottung, Christus vor Pilatus, Christus wird dem Volke gezeigt, Kreuztragung und Kreuzannagelung. Diese Bilder sind es nun ohne Zweifel, welche für Martin Schön in Anspruch genommen werden. Doch entsteht die Frage: waren es Originale oder Kopien nach seinen Kupferstichen? Wir halten das letztere für wahrscheinlicher, denn gerade diese Passionsfolge wurde von Schongauer in Kupfer gestochen. Und wie sollten damals die Viberacher dazu gekommen sein, ein großes Altarwerk im fernen Colmar zu bestellen? Augenscheinlich gehört der Altar seiner ganzen Anlage nach dem Ausgange des 15. Jahrhunderts an; Schongauer starb aber schon 1491 und war in den letzten Jahren seines Lebens ohne Zweifel mit einem Altarwerk in Dreifach beschäftigt. Nun ist aber auch die Beschreibung erst 40—50 Jahre nach Aufstellung des Altars etwa 1531—40 entstanden und überdieß nur in einer Abschrift aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf uns gekommen. Nach all dem können wir diesen Aufzeichnungen eines Unbekannten nicht den Werth einer unanfechtbaren Original-Urkunde beimessen, wenn auch das Ganze den Eindruck großer Objektivität macht.

Ueberblicken wir das bis jetzt über Schongauer Erforschte, so sind alle Versuche, dem Meister eine Thätigkeit in Ulm und Oberschwaben anzufinnen, als gescheitert zu betrachten. In den meisten Fällen handelt es sich nur um Kopien nach seinen Kupferstichen; Altärchen im Münster zu Ulm, Passionsbilder in der Alterthümerammlung daselbst und Mitter St. Georg

im Stuttgarter Museum vaterländischer Alterthümer. Nur das eine scheint sicher zu sein, daß Martins Bruder Ludwig sich in den Jahren 1479—1486 in Ulm aufgehalten haben muß, laut einem durch Häßler veröffentlichten Eintrag in das Ulmer Bürgeraufnahmebuch aus den letzten Dezennien des 15. Jahrhunderts, wo es unterm Jahre 1479 heißt: „Uff Cunrade eodem anno hat ein Ratt Ludwigen Schongawer Maler das Burgerrecht geschenkt also das er nun süro unser eingeseßene Burger sein. Bid uns süro sturen dienen und aller verbolt und gebot und och sachen gehorsam und gewärtig, und verbunden sein soll als andere unsere Burger ungesehrlichen.“ Leider läßt sich diese wichtige Urkunde nicht mehr kontrolliren, da neuere Nachforschungen im Ulmer Archiv ergeben haben, daß aus dem betreffenden Bürgerbuch gerade die Jahrgänge 1483—1492 herausgeschnitten sind! Auch das Steuerbuch von 1484 fehlt jetzt, in welches frühere Forscher erstmals den Namen Zeitblom eingetragen gefunden haben wollen.

Auffallend ist jedenfalls, daß dieser Ludwig, nachdem er 1479 sich ins Ulmer Bürgerrecht aufnehmen läßt, schon 1486 das Nugsburger Bürgerrecht erkaufte und im Jahr 1493 Bürger in Colmar ist, schließlich aber doch wieder nach Nugsburg zieht, wo es im dortigen Malerbuch sub 1497 heißt: „Item Meister Ludwig Schonauer hat gehabt zway Kinder, die haben der Kunst Gerechtigkeit mit Namen Martin und die Tochter Zuzanna.“

Bilder von Ludwig sind nicht nachweisbar, er hat nur einige Kupferstiche hinterlassen.

Also nochmals: aus den bis jetzt beigebrachten Materialien können sichere Schlüsse auf eine Thätigkeit Schongauers oder seiner Schule in Ulm und Oberschwaben nicht gezogen werden, und ich glaube auch, daß eine solche überhaupt niemals stattgefunden hat.

Beziehungen zwischen Oberschwaben und Tyrol.

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

Zweiter Artikel.

Weitere Verbindungsfäden zwischen Oberschwaben und Tyrol ziehen sich schon sehr frühzeitig in dem Cistercienserkloster S t a m s

(am Inn oberhalb Innsbruck) zusammen und halten sich dort längere Zeit.

Uz in seiner Kunstgeschichte Tyrols, S. 377, äußert sich darüber folgendermaßen: Das Kloster Stams bildete eine ganz eigene Werkstatt aus unter dem Abte und Maler Heinrich Grussit, 1369—1387; dieser war aus Ueberlingen in Schwaben gebürtig (l. c. S. 330). Noch vorhanden ist von ihm eine figurenreiche Krönung Mariä, welche ehemals das gemalte Mittelstück eines Flügelaltars bildete, und Uz glaubt (l. c. S. 349), daß durch den Einfluß dieser dauerhaften Werkstatt in Stams der süddeutsche Einfluß in ganz Nordtyrol überwiegend wurde, daß insbesondere in späterer Zeit noch der Einfluß des Martin Schongauer, Zeitblom, Dürer von hier aus nach Schwaz (Kreuzgang im Franziskanerkloster daselbst) übertragen worden sei. Es ist aber auch möglich, daß direkter Nachschub aus Oberschwaben in Stams eintraf. Baumann berichtet in seiner Geschichte des Allgäu (II, S. 459), daß Karl IV. den Kirchensatz der Martinskirche zu Leutkirch, dazu die Kirchenvogtei, dem Kloster Stams schenkte (1352; 1359), wozu sowohl die deutschen Kurfürsten als auch der ober-schwäbische Landvogt ihre Zustimmung erteilten; erst im 16. Jahrhundert wurde diese Verbindung gelöst. Ein Mönch in Stams, der als Mystiker einen Ruf hatte, Johannes, stammte aus Kempten (l. c. II, 709). Noch intensiver und nachhaltiger waren die Verbindungen einer Linie der oberschwäbischen, freiherrlichen Familie Freiberg-Eisenberg zu Füssen im Allgäu mit dem gleichen Kloster. Baumann führt an (l. c. S. 581), daß Friedrich v. Freiberg 1396 in Stams eine tägliche hl. Messe für seine Familie stiftete und dieses Kloster zum Begräbnißplatz seiner gesamten Familie erwählte, in der Weise, daß das Kloster die Leichen auf 20 Meilen Wegs abholen mußte. Ein späterer Angehöriger dieser Familie ließ 1476 die Grabsteine im Kreuzgang zu Stams erneuern und einen gemeinsamen Grabstein dort errichten (l. c. S. 583). Auch sonst treten recht verwickelte Rechtsbeziehungen¹⁾ zwischen beiden Provinzen

¹⁾ cf. Baumann, l. c. II, S. 206.

ein, welche jedoch einem persönlichen Verkehr Vorschub leisten mochten. Die Uebergabe des Altarbaus in Sterzing an Hans Mueltscher von Reichenhofen in Oberschwaben erscheint unter solchen Umständen nicht mehr so sehr überraschend.

Mit der Regierung des Kaisers Maximilian gewannen diese Beziehungen neuen Aufschwung. Professor Semper äußert sich darüber in seiner Schrift „Die Brigner Malerschulen“ (S. 130): „Bekanntlich bildeten sich durch Maximilians Anstoß die regsten Beziehungen süddeutscher Maler zu Tyrol aus, die aber auch noch nach seinem Tode fortbauerten, wie die von Meister Wilhelm aus Schwaben in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts ausgeführten Wandgemälde im Kreuzgang der Franziskaner zu Schwaz, sowie Bernhard Striegels Anwesenheit und Thätigkeit in Tyrol in den Jahren 1521 und 1525 bezeugen.“ Diese Verbindungen setzten sich noch länger fort, wofür bei uns einige Anhaltspunkte gegeben sind. In der Hofkirche in Innsbruck fanden beim Bau der Altäre (1556) Beschäftigung: Caspar Leschenbrand in Ulm und Hans Walch in Mindelheim; ferner wurde das Orgelgehäuse daselbst 1560 gefertigt von Jörg Ebert in Ravensburg und der Bet- und Fürstchor daselbst nebst Uhrgehäuse (1570) von Hans Waldner, gleichfalls aus Ravensburg. Als bezeichnet diese Arbeiten (l. c. S. 395 und 396) als tüchtige Leistungen der deutschen Renaissance.

So kräftig und anhaltend auch die Einwirkung Süddeutschlands auf Tyrol war (von der ebenso starken, aus Italien stammenden, handeln wir hier nicht), so erhob sich doch die tyrolische Kunstübung zu einer sehr anerkanntenswerthen Selbständigkeit, wofür wir nur auf die Werke des Michael Pachser in Gries (1471), Sankt Wolfgang zc. hinweisen.

In Tyrol gestaltete sich somit die einheimische Entwicklung der bildenden Künste günstiger als in der Schweiz. Auch hier bestanden maßgebende Einflüsse von Nord und Süd, besonders von Martin Schongauer und von der Bobenseeschule (nach Rahn und Burkhart); aber Leistungen, wie die Pachersche Werkstätte in Bruneden hervorgebracht hat, werden vermisst. Einen

Ersatz dafür bietet jedoch die hohe Blüte der Glasmalerei in diesem Lande.

Aber gerade die Werke des hervorragendsten Tyroler Meisters haben, nach unserem Dafürhalten, unmerkbar, auf Oberschwaben zurückgewirkt. Wenigstens wird eine Einwirkung Pachers oder seiner Werke auf den ca. 20 Jahre später (1491) in Ravensburg thätigen Meister Jakob Rueß nicht in Abrede gezogen werden können. Wir möchten zur Begründung dieser Auffassung nur auf einen gemeinsamen charakteristischen Zug in den Werken desselben aufmerksam machen. Es ist die reichliche Anwendung der Engelsfiguren als Ornament, sozusagen der Engelsgarnituren, wenn der Ausdruck erlaubt ist.

Die Pacherschen Altäre in Gries und in S. Wolfgang einerseits und andererseits die Rueßschen Altäre in Chur und Churwalden sind im Mittelschrein (bei Rueß auch an den Flügeln) mit einer mehr oder weniger großen Anzahl in Relief geschnittener Engelsfiguren in linearer Anordnung geschmückt, die keine andere Funktion zu verrichten haben, als den Teppich des Hintergrundes zu halten. Wenn Pachser dann noch weitere zahlreiche Engel anbringt, welche wie Pagen die luxuriös langen Gewänder seiner hl. Figuren aufnehmen und halten, so hängt das mit einer Eigenthümlichkeit der Pacherschen Gewandbehandlung zusammen, die Rueß zwar nicht adoptirt, wobei aber doch eine Abhängigkeit des Meisters Rueß von Pachser sich verräth. Dieser hat in Gries und Sankt Wolfgang die Krönung Mariä zum Mittelbilde gemacht, wobei die Figuren theils in sitzender theils in knieender Stellung sich befinden. Um nun aber diese Figuren doch in die gebührende Höhe neben den stehenden Heiligenfiguren hinaufzurücken, war zunächst ein hohes Postament unumgänglich erforderlich, das aber einen ganz nüchternen und schlimmen Eindruck hätte hervorbringen müssen. Mit vielem Geschick verwendet nun Pachser die langen Gewänder und die lebhaft damit beschäftigten Engel, um diese Schwierigkeit zu überwinden. Rueß stellt in dem Churer Altar auch die Madonna sitzend dar neben anderen stehenden Heiligenfiguren, ist deshalb auch in der Lage, das Postament

hoch hinaufrücken zu müssen und sucht nun seinerseits auch mit Engelsfigürchen am Postament sich zu helfen. Man merkt aber bei ihm recht gut, daß er stockend hinter seinem Vorbild, das im vorschwebte, zurückblieb.

Auf eine weitere Spur von Rückströmungen aus Tyrol nach Oberschwaben macht Wischer in seinen Studien zur Kunstgeschichte S. 417 aufmerksam; es sind Zeichnungen, die in einem Werke der Hohenwangischen Offizin zu Ulm 1501 sich befinden, in welchem auch deutsche und italienische Weise sich zu vereinigen scheint. Die Wahrnehmung dürfte nicht ganz uninteressant sein, daß, wie einstens Münsberg in einer lebhaften künstlerischen Verbindung mit dem Nordosten, besonders Krakau, stand, so auch Ulm und Oberschwaben in einem ähnlichen Verhältnisse zu dem kaum weniger weit entfernten Gebirgsland im Südosten.

Zur Geschichte der Kreuzwegandacht.

Die zweite Auflage des Werkes, welches unsere letzte Vereinsgabe bildete, hat noch im vorigen Herbst die Presse verlassen. Die 14 Tafeln mit den Kreuzwegkompositionen der Beuroner Schule wurden mittelst desselben Verfahrens und in gleicher Größe wie die der ersten Auflage hergestellt und in schöner Mappe gesammelt. Die Textbroschüre wurde gegenüber der ersten Auflage um zehn Seiten vermehrt; außer mancherlei Korrekturen und Zusätzen hat namentlich die Veronikalegende erstmals eine gründliche Untersuchung erfahren. S. 34 der neuen Auflage ist darauf hingewiesen, daß die Kreuzweganlagen mit sieben Stationen, die sogenannten „sieben Fälle“, denen mit vierzehn Stationen voraus liegen und es sind noch einige erhaltene Anlagen der ersten Form namhaft gemacht. Daß die letztere auch in unserem Land bekannt war, wußte ich bei Besorgung der neuen Auflage noch nicht. Zu meiner Verwunderung fand ich in diesem Herbst auf der letzten Strecke des Weges von Neuler bei Ellwangen nach dem kleinen Filial Bronnen (mit altromanischer Kapelle, deren gothische Fresken von Maler Loosen 1886 restaurirt wurden und sehr sehenswerth sind) sieben steinerne Bildstöcke mit Darstellungen der „sieben Fälle“. Im Dorfe wird gesagt, es habe sie ein mit dem fallenden Weh behafteter Bürger errichten lassen. Namen und Jahr der

Errichtung haben die Bildsäulen selbst bewahrt: die meisten tragen die Inschrift: Sebastian Rathgeb 1724, 1725 oder 1729. Abwechselnd ist ein Pfeilerchen oder eine schlanke Säule mit hübschem Kapitell der Träger des eigentlichen Bildgehäuses mit dem Relief. Die Bilder haben Kunstwerth nicht, sind aber für uns ikonographisch von Wichtigkeit. Zur Darstellung kommt nicht etwa ein siebenmaliges Niederfallen des Heilands unter dem Kreuze, sondern auch nur ein dreimaliges; die anderen Szenen schildern die Hilfeleistung Simons, den Liebesdienst der Veronika, die Begegnung mit der Mutter; eine ist vor Verwitterung nicht mehr erkennbar.

Wir möchten unsere Leser aus Württemberg bitten, im Lande noch weitere Umschau halten zu wollen, ob vielleicht auch anderswärts noch solche Stationenwege mit den sieben Fällen vorkommen, und der Redaktion von etwaigen Funden Nachricht zu geben. Auch jedem auswärtigen Leser wären wir für gefällige Mittheilungen aus andern Ländern dankbar.

Gedanken über die moderne Malerei.

(Fortsetzung.)

Gewisse Motive werden bis zum Ubel wiederholt — gewiß nicht bloß aus künstlerischen Absichten. Die „dankbaren“ mythologischen Stoffe genügte nicht mehr; man fügte hinzu die Scenen aus den orientalischen Harems, von den Slavinnenmärkten, aus den Badekabinetten, die Hexensabbathe und Walpurgisnächte; die Allegorien wurden auf dieser Fleischbank ausgeschlachtet. Die neueste Malerei braucht gar kein Motiv mehr; sie stellt oder legt — in welchen Situationen! — unmotivirt und unvermittelt nackte Frauenkörper in die offene freie Natur hinein und nennt dann solche Bilder Morgen, Mittag, Abend, Nacht, Frühling, Sommer, Herbst. Dieser fleischerne Gedanke hat geradezu Schule gemacht; jede Münchener Ausstellung der letzten Jahre wies zum mindesten ein stattliches Halbduzend Bilder auf, welche dieses „Motiv“ breit traten; die neueste von 1892 bleibt nicht zurück; die „Idylle“ von Wenzel Wirtner, die „Abendstille“ von Heinrich Löffow, das „Frühlingsahnen“ von Alfred Seifert, der „Sommertag“ von Hans Sandreuter, der „Abend“ von Kengon Roy — lauter Variationen jenes Einen Themas! Ja, man wagt es, selbst religiöse Gegenstände zur Befriedigung der unreinen Lust zu mißbrauchen, und leider auch hierin läßt die neueste Zeit früher Dageewesenes weiter hinter sich. Schon seit Jahrhunderten muß die alttestamentliche Erzählung von der Frau des Urias und von der leufchen Susanna es sich gefallen lassen, pornographisch ausgebeutet zu werden; aber Max Kuschels gemalte Magdalena übertrifft

alle ihre unzünftigen Vorgängerinnen ebenso unbefreitbar, wie A. Wöcklins Susanna im Bade. Einem Albert Keller (Legende der heiligen Julia, Münchener Ausstellung 1892) und Alexander Gafsch (heilige Theodotia, Ausstellung 1889) blieb der traurige Ruhm vorbehalten, selbst den Tod, den Märtyrertod heiliger Jungfrauen sinnlich ausgenüßt zu haben. Einem Joseph Bloch ist die Episode Jesus am Jakobsbrunnen gerade recht, um eine schamlose Orientalin zu porträtieren. Nahe daran streift Oskar Rez, wenn er der vor Jesus stehenden Ehebrecherin anstatt der Reue und Beschämung ein freches Lachen ins Gesicht schreibt, und Julius Exter, der in seinem „Verlorenen Paradies“ (Ausstellung 1892) den weiblichen Körper, um deswillen offenbar das ganze Bild gemalt wurde, des letzten Feigenblatts beraubt. Im letztgenannten Bild ist ein Zweifaches symptomatisch für die Geistes- oder vielmehr Fleischesrichtung eines Theiles der modernen Malerei: einmal, daß der männliche Körper neben dem weiblichen verhältnismäßig dezent bzw. nachlässig behandelt ist, sodann, daß beim weiblichen Wesen das Antlitz nicht sichtbar ist. Weibes begegnet uns auch sonst häufig und kann fast nur auf die Tendenz zurückgeführt werden, die sinnliche Wirkung raffinirt zu steigern, das Auge aufs Fleisch zu bannen, den letzten Strahl von Geistigkeit, den letzten Zug des Seelischen, das schließlich noch jedes Menschenantlitz erhellt, vom Bilde fernzuhalten.

Man versuche nicht solche Leistungen der Kunst zu verteidigen und in Schutz zu nehmen, ihnen andere Tendenzen zu unterstellen, wo doch der Maler seine Tendenz so klar ausdrückt; man ziehe nicht künstlich Schleier vor, wo der Maler selbst alle Schleier weggerissen hat; man rede hier nicht von vollendeter Technik, von Farbewirkung, von künstlerischer Auffassung und wolle nicht damit die Schuld solcher Bilder bemänteln. Und man rede hier nicht von der Freiheit der Malerei, welche nicht angetastet werden dürfe. Die Freiheit der Kunst kann nicht die Freiheit der Buchbirne und der Prostituirten sein; das ist nicht Freiheit, sondern Frechheit. Wer gegen diese Richtung der Malerei und gegen diese Farbvergiftung von unberechenbaren Folgen eifert, der vertritt nicht bloß das Interesse von Christenthum und Kirche, der kämpft nicht bloß für die Sittlichkeit, welche das Lebensmark der Nation ist, er tritt auch ein für das wahre Interesse der Kunst, der Malerei selbst. „Die Keuschheit ist nicht bloß eine sittliche, sondern recht sehr eine künstlerische Eigenschaft“ (Fr. Pecht).

Der Charakter unserer Zeitschrift rechtfertigt, ja verlangt es, daß zum Schluß noch die religiöse Malerei der Neuzeit, oder die moderne Malerei, soweit sie sich mit religiösen Gegenständen befaßt, einer besonderen Kritik unterzogen wird.

Gibt es eine religiöse Malerei als eigene Kategorie? mit besonderen Rücksichten und Pflichten, mit eigenem Charakter und Stil? Man leugnet das von manchen Seiten. Kunst ist Kunst, Malerei ist Malerei, ob sie sich zufällig

ihre Thematik aus dem Reich des Profanen oder Religiösen hole. Die prinzipielle Frage kann hier nicht zum Austrag gebracht werden. Für Einen Satz wird man aber doch wohl die allgemeine Zustimmung nicht bloß der Gläubigen und noch irgendwie religiös Gesinnten, sondern auch aller Vernünftigen und Wohlanständigen erwarten können, für den Satz: Die Malerei darf religiöse Gegenstände nicht so behandeln, daß die Art der Darstellung dem Charakter derselben zuwider ist, daß sie die heiligen Thatsachen, Geheimnisse, Gestalten der Religion, des Christenthums in die Sphäre gemeiner Wirklichkeit herabzieht, sie profanirt. Wenn mit Zustimmung jedes Vernünftigen selbst das Strafgesetzbuch Religion und Kirche gegen Injurien schützt, so kann nicht die Kunst das Recht beanspruchen wollen, sich durch Pinsel und Farbe injuriös an derselben zu vergreifen. Ist dieser Satz wirklich allgemein zugestanden? In der Praxis nicht; wie er aber in der Theorie ernstlich soll in Abrede gezogen oder widerlegt werden können, ist unersichtlich; also muß die richtige Theorie die falsche Praxis verdammen.

Man sagt freilich mancher moderne Maler mit Mund und Pinsel: Für mich existiren diese Thatsachen und Personen als übernatürliche, heilige, religiöse nicht; ich sehe in den Erzählungen der heiligen Schrift lediglich geschichtliche Ereignisse ganz derselben Art wie alle übrigen, deren die Geschichte Erwähnung thut; für mich gibt es überhaupt kein eigenes, höheres Reich des Religiösen, daher auch keine besondere Art, das angeblich Religiöse darzustellen. Wir werden mit solchen uns nicht auf dem Boden positiver Gläubigkeit auseinandersetzen können; aber es genügt auch ein viel niedrigerer Standpunkt, um ihr Unrecht einzusehen und aufzudecken. Vielleicht darf man wenigstens bei manchen auch aus dieser extremsten Klasse doch eines noch voraussetzen: Vernunft und Anstand. Dem Maler, bei welchem wir dies noch voraussetzen können, sagen wir: Selbst wenn dir diese Thatsachen und Persönlichkeiten einer höheren Würde, einer religiösen Bedeutung, eines übernatürlichen Charakters entkleidet und bar erscheinen, berechtigt dich das nicht, sie nach deiner profanen Auffassung zu malen, und du begehst ein Verbrechen, wenn du es thust. Wenn du ein Mann von Gewissen, von Anstand und vernünftiger Ueberlegung bist, wirst du es nicht thun. Dein Gewissen wird dir sagen: thue es nicht; du theilst nicht die Ueberzeugung anderer, aber das sei ferne von dir, daß du den Glauben und das religiöse Gefühl hundert und tausend anderer durch deine Kunst ärgerst und verletzest. Deine Vernunft wird dir sagen: thue es nicht; wahrlich, es wäre übergethan, wolltest du das kostbare Kapital der Volksreligion, an dessen Verschleuderung und Herabminderung gegenwärtig so viele Kräfte verbrecherisch arbeiten, auch durch deine Kunst noch schädigen. Eben wenn und weil du diese heiligen Objekte auf Eine Linie stellst mit den profanen, hast du gar keinen Grund und kein Recht, mit deinem Pinsel gerade nach jenen zu greifen. Also die Hand davon! Man verlangt von dir nicht, daß

du das Heilige heilig darstellst, wenn du nicht daran glaubst, — du könntest es auch nicht — aber das kann man verlangen, daß du es nicht darstellst und deine Kunst andern Gegenständen zuwendest. Thust du es doch, so leitet dich entweder gewissenloser Leichtsin oder freche Frivolität, oder aber fanatischer Haß gegen Christentum und Religion und das Streben, mit deinem Pinsel für Atheismus und Unglaube Propaganda zu machen; wo bleibt denn aber im letztern Fall der so laut verkündigte Kanon, daß die Kunst zwecklos sein müsse und vor allem nicht tendenziös sein dürfe? hat dein Pinsel etwa die Aufgabe, negative Kritik zu malen? Penan, Strauß, Baur in Farben zu übersezen?

In der That, schon jedem verständigen, edlen Gemüth wird man den Satz als richtig erweisen können, der dem gläubigen selbstverständlich ist: daß, wenn die Malerei sich mit religiösen Themen abgibt, dies in religiöser Absicht zu geschehen habe und unter Zuhilfenahme aller jener Mittel, welche die Wahrung des religiösen Charakters garantiren. Im andern Fall kann nicht bloß kein religiöses Kunstwerk, sondern überhaupt kein Kunstwerk zu Stande kommen, weil Objekt und Charakter, Gegenstand und Formenprache des Bildwerks in schreiendem Widerspruch zu einander stehen. Wie tief war das Bewußtsein, daß für die religiöse Kunst eine höhere Weihe, ein idealer Charakter, eine vornehmere Formenwelt nöthig sei, selbst in der anti-heidnischen Kunst begründet, und wie blieb es lebendig bis in die Zeiten des schlimmsten Zerfalls. Dem gegenüber ist es beschämend, daß eine ganze Reihe von Produkten der modernen Malerei sich als offene, rohe Verletzungen dieses elementarsten Prinzips verrathen. Alle jene oben gezeichneten Berührungen der modernen Malerei wurden auch auf das Gebiet des religiösen Kunstschaffens verschleppt und zeitigten hier ihre giftigsten Früchte; sie wuchsen hier mitunter geradezu zu Verbrechen und Blasphemien aus. Wir haben hier alles schon erlebt, auch das Unglaubliche und Unmöglichste. Man hat, wie wir schon hervorhoben, der geilen Lust gestattet, selbst die Schwelle des Heiligthums zu überschreiten und selbst das Heilige mit ihrem ekkeln Geiße zu überziehen. Die materialistisch-realistische Richtung hat sich an den religiösen Gegenständen vergrißen und auch sie nicht bloß des übernatürlichen, sondern des geistigen Gehaltes entleert. Der Impressionismus, die Lust am Häßlichen, ist auch ins religiöse Gebiet eingedrungen und hat hier den letzten Hauch von Würde und Adel verweht. Der Emanzipationsgeist hat auch beim religiösen Kunstschaffen die herrlichen Leistungen der Vorzeit vollständig ignoriert und mit jedem traditionellen Typus ausgeräumt; er hat einem wilden Subjektivismus die Fügel schießen lassen und damit den objektiven, universalen Charakter und Gehalt der religiösen Thematik geschädigt. Alles das zusammen hat eine religiöse Kunst hervorgebracht, welche manche Linie unter den religiösen Produkten der antiken Kunst steht.

Der Naturalismus und Realismus war ja freilich schon viel früher in den heiligen Bann des religiösen Gebiets eingedrungen. Er spielt

schon eine große Rolle in der spätern altdeutschen religiösen Malerei, aber in ganz anderer Weise. Hier dient er dazu, den historischen Charakter der heiligen Thatfachen und Gestalten zu betonen und einen urwüchsigem, das Volksgemüth ansprechenden Ausdruck des Glaubens zu schaffen, der den Maler beseelte; in der modernen Malerei spricht er das Bekenntniß des Unglaubens aus. Dort ist er Ausfluß einer gesunden, gläubigen Naivetät, hier ist die Naivetät eine gemachte und simulirte, bloß der Deckmantel für den Glaubensmangel. Man kann diesen Realismus, sofern er anständig bleibt, ja noch gewähren lassen im religiösen Genre, welches — wohl nur wegen der Armut an Ideen und Motiven — gegenwärtig so stark kultivirt wird, in den Duzenden von Kirchgangs-, Beerdigungs-, Versehgangs-, Sakristei-, Ministranten-, Professionsbildern, unter welchen immer auch einige befriedigende sich finden; aber wo er sich an die eigentliche Heilsgeschichte, an die Darstellung heiliger Mysterien, an Andachts- und Altarbilder waagt, geht es fast nie ohne Skandal ab. Vollends dann wenn er auch hier die Motive und Modelle mit Vorliebe aus den niedrigsten und schmierigsten Schichten des Volkes und der Wirklichkeit holt. Leider hat gerade diese Art der Darstellung des Heiligen sich zu einer förmlichen Schule verfestigt und bedeutende Künstlerkräfte in Sold genommen.

Der eigentliche Bannerträger dieser Schule wurde F. von Uhde, dessen Name für immer in der Geschichte der religiösen Malerei einen üblen Klang behalten wird, ein Meister von bedeutendem künstlerischem und technischem Vermögen, besonders begabt, die flüchtigen Erscheinungen des Lebens zu bannen und lebendig wiederzugeben, tüchtig in der psychologischen Schilderung, wie wenige von den Neuern. Wäre er doch bei der Soldatenmalerei und den Bildern aus dem Volksleben geblieben. Er hat eine Kinderstube gemalt, an der wir nichts aussetzen wollten; nun aber fällt ihm ein, in diese modern-ländliche Kinderstube den Heiland einzuführen, nicht um die Kinder zu segnen, sondern um ihnen das Gesicht zu reinigen und die Nase zu putzen, — denn etwas anderes kann und will dieser Heiland nicht. Er schiltbert ergreifend, wie eine von der Polizei freilich wohl nicht ohne Grund ausgewiesene und verfolgte Familie in Nacht und Nebel die Flucht ergreift; das ließe sich sehen und es erweckt selbst Mitgefühl, jenes Mitgefühl, das wir auch verschuldetem Elend nicht versagen; aber das Mitgefühl schlägt in einen ganz anderen Affekt um, wenn wir nun im Katalog dieses Bild als Flucht nach Aegypten verzeichnet finden. Er malt ein Stück sozialen Elends, wie in schmutzigem Stall ein herabgekommenes Bagabundenweib niederkommt mit einem Erdenwurm, der ihr Elend erbt, und wie der Bagabund auf der Stiege sitzt und sich nicht zu helfen weiß bei solcher Mehrung seiner Sorgen; das könnte zunächst unser Interesse wachrufen; aber Ekel, gemischt mit Grauen und Entsetzen erfährt uns, wenn wir finden, daß das die heilige Nacht darstellen soll. Er schiltbert ein Abendessen im Buchthaus und man staunt

über die Physiognomien der Verbrecher, welche gespannt am Munde des Einen hängen, der etwas besser zu sein scheint als die andern, und bei dessen Wort auch in ihnen noch der letzte Rest von Gewissen sich regt, — aber man traut seinen Augen nicht, wenn man erfährt, daß dies das letzte Abendmahl vorstellen soll. Und nun wollte man gar den Versuch machen, diese Bilder, gegen welche jedes gläubige und anständige Gemüth mit unwillkürlichem Schauer reagirt, als religiöse Bilder zu retten. Ob es denn, fragte man,¹⁾ gegen den evangelischen Sinn verstoße, daß Göttliche als etwas in der Menschheit, unbedingt von Raum und Zeit Fortwirkendes zu fassen? Ja man wollte dem Protestantismus diese Bilder anknüpfen als die ersten rein evangelischen Auffassungen und Darstellungen der heiligen Geschichte, da hier Jesus so recht als Heiland der Armen und Elenden eingeführt werde,²⁾ und man verwies auf deren Farbwirkung, welche nicht ohne Romantik und tiefe Mystik sei. Es gelang nicht, das Urtheil irreführend zu machen. Diese Art von Poesie kann auf kein gesundes Gemüth einen wohlthuenden Eindruck machen, dieser schmutzige Farbenzauber kein gesundes Auge erfreuen, und man kann mit aller Farbenromantik das Verbrechen gegen die Religion, welches in diesen Bildern liegt, nicht zu decken oder mildern. Nicht das ist das Verbrechen, daß der Heiland mit dem Elend der Welt konfrontirt wird, auch das nicht, daß die heutige Welt und ihr Elend ihm nahegebracht wird, aber das, daß Ihde den Heiland selbst über diese Atmosphäre der Sünde, der Schuld und des Elends nicht hinaushebt, sondern ihn völlig darin untergehen läßt, daß er alles Göttliche an ihm negirt und ihn selbst auf das Niveau der Verbrecher, Bagabunden, im günstigsten Fall (bei der Bergpredigt) des schwärmerischen Sektenspredigers herabdrückt. Denn das heißt den Heiland leugnen und noch tiefer herabwürdigen, als die niedrigste Lagirung seiner Person als des Weisen von Nazareth und des Wohlthäters der Menschheit ihn je anzusehen gewagt hat. Geistesverwandt mit Ihde ist E. von Gebhardt, dessen Auffassung und Formengebung in dem Abendmahl, der Himmelfahrt, dem Ecce homo, der Erscheinung des Auferstandenen vor Thomas und neuestens in seinem Wilde Christus in Bethanien nicht weniger trivial ist, trotz der mehr mittelalterlichen als modernen Staffage. Auf gleichen Bahnen wandelt Albin Eggers mit seiner „heiligen Familie“ in der diesjährigen Ausstellung in München (ein altersschwacher Greis, in dessen Bart das Kind spielt, daneben sitzt ein verbes Bauernweib), ferner Franz Stud mit seinem Kreuzigungsbild (ebenfalls in der neuesten Ausstellung) ohne alle Würde und Weiße, welchen, wenn ich recht berichtet bin, erst die Polizei zu einem Lendentuch verhelfen mußte, und so manche andere, welche

nicht einmal die Ehre einer Erwähnung verdienen. Genug von dieser religiösen Malerei, welche den Tiefpunkt unseres künstlerischen Elends bildet; zum Glück wird sie nicht von langer Lebensdauer sein; noch rascher als die Kritik wird der Ekel, die Verachtung, der Hunger ihr Ende herbeiführen.

Wir haben ja immer noch Besseres. Freilich manches ideal gedachte und tiefempfundene religiöse Gemälde offenbart allzusehr das Bestreben, neu und originell zu sein, was auf religiösem Gebiet nie ohne Bedenken ist. Daran kranken auch, trotz gesunden religiösen Kerns, F. A. Kaulbachs Grablegung, E. Zimmermanns Erscheinung des Auferstandenen, A. Delugs Frauen am Kreuzweg, Kirchbachs Tempelreinigung, P. Kieflings Ringen mit dem Engel und so manche andere; es ließe sich hier je der Beweis erbringen, daß durch das Abgehen von gewissen seit Jahrhunderten fixirten Typen nicht nur der religiöse Gehalt, sondern auch die künstlerische Wirkung beeinträchtigt wird.

Neu und originell mit schlimmer Nebenbedeutung und schlimmen Folgen ist auch der Versuch einiger Modernen, die religiösen Darstellungen in die „vierte Dimension“ hinüberzuschieben und das Hellbunzel des Hypnotismus und Spiritismus darüber zu breiten. Symptomatisch sind hierfür zwei Verkündigungsbilder. Auf dem von P. Höder (Ausstellung 1890) ist Maria im Hofe ihres Hauses ganz auf die Knie gesunken, und mit geschlossenen Augen wie eine Sonnambule schaut sie in weltentrückter Vision den geisterhaft vor ihr schwebenden, in der Dämmerluft verwehenden Engel; auf dem zweiten von Mariane Stodts (Ausstellung 1892) stehen gar Jungfrau und Engel hintereinander, so daß die beiden Gestalten sich beinahe decken und die hintere nur theilweise sichtbar ist; beide Gestalten schauen nach vorn, die Jungfrau sieht also den Engel nicht, sondern dieser bringt offenbar in hypnotischer Suggestion der hypnotisch Bewältigten und wie ihre schlaffe Haltung zeigt, willenlos gemachten Jungfrau den Willen und die Botschaft des Höheren bei. Bekanntlich ist auch Gabr. Max auf diesen Wegen gewandelt und seine Krankenheilung und Todtenerweckung, welche den Heiland als großen Magnetiseur und Hypnotiseur auffaßt, hat entfernt nicht mehr den religiösen Gehalt seines mit Recht berühmten Schweifstuchbildes. J. G. Martins Rain (Ausstellung 1890) und Bela Grünwalds Verkündigung an die Hirten (Ausstellung 1892) gehören ebenfalls in diese Kategorie.

Das ist eine innerlich kranke und ankränkelnde Kunst, keine gesunde Mystik, sondern hysterischer Mystizismus, nicht die geheimnißvolle Atmosphäre des Glaubens, sondern die schwüle Atmosphäre des Aberglaubens, nicht wahrer christlicher Spiritualismus, sondern spiritistischer Unfug. Diese scheinbare Hinüberhebung der religiösen Objekte über die Natur ist nur eine andere Art von Materialisierung derselben und verflüchtigt gerade so deren historischen wie übernatürlichen Charakter, indem sie dieselben ins Traumgebiet und Truggebiet der künstlichen Et-

¹⁾ Janitzschel „Geschichte der deutschen Malerei“ S. 630.

²⁾ „Christliches Kunstblatt“, herausgegeben von S. Wenz (1889), Nr. 3 und 4; vergl. „Archiv für christl. Kunst“ (1889), S. 116.

stase, der anormal gesteigerten psychischen Zuständlichkeiten verweist.

Gerne registriren wir über eine Reihe von tüchtigen Leistungen der neueren Malerei, welche zwar auch vom modernen Geist behaucht, nicht eigentliche Kirchen- und Altarbilder für uns und nicht unbedingte Vorbilder für unsere religiöse Kunst sind, aber immerhin einen erfreulichen Beweis dafür erbringen, daß trotz allem die religiöse Kraft aus der modernen Malerei noch nicht ganz geschwunden ist und daß auch auf diesem Gebiete die anima naturaliter christiana mitunter noch zum Durchbruch kommt. Wir nennen die Pieta von Hans Tichy, die Himmelfahrt Mariens von Ludwig Löfftz, die Grablegung von Keller (Stuttgart), die Kreuzabnahme von Krämer, die Madonna von Pirchan und von Vouguerau, das Rosenwunder der hl. Elisabeth von Max Ehrler. Die neueste Münchener Ausstellung bringt ein gutes Bild von L. W. Heupel: Auxilium Christianorum und eine Madonna von L. von Humbusch, würdig und edel, nur seltsamer Weise, natürlich wegen des Farbeffekts, in einen Wald versetzt. Selbst ein Wereschagin berüchtigten Andenkens trifft einmal, in der Darstellung der Frauen am Grabe (in der neugebauten russischen Kirche am Delberg zu Jerusalem), den vollen und reinen religiösen Ton. Dazu dann eine ziemliche Zahl edler und ergreifender Legenden-Erzählungen; besonders bedeutend Adolf Hirschls und Albrecht Brindts Tod der hl. Cäcilia.

Daneben aber hat auf katholischem Boden eine im strengen Sinn kirchliche und religiöse Kunst zu blühen nie aufgehört. Werden auch die gewöhnlichen Bedürfnisse an religiöser Malerei für Kirche und Haus zum größten Theil durch Künstlerkräfte fünften und sechsten Ranges befriedigt, deren Schaffen mehr dem Kunsthandwerk als der Kunst angehört, so haben wir doch immer auch Aufträge für Künstler oberen Ranges und Künstler höheren Ranges für wichtigere Aufträge gehabt. Freilich der Tod hat in den letzten Decennien deren Reihen leider stark gelichtet. Mit Wehmuth denken wir zurück an jenen lieblichen Frühling katholischer Kunst, der in der Nazarenerschule uns erblühte, aus der klaren, fruchtträchtigen Erkenntniß heraus, daß am wenigsten in der religiösen Kunst die Natur und Naturnachbildung Selbstzweck sein könne, daß die religiöse Malerei nur gewinnen könne, durch selbstloses, gläubiges Eingehen in die heiligen Geheimnisse und durch willige Unterwerfung unter die strengen Gesetze kirchlicher Kunst. Und mit Schmerz denken wir daran, daß die erste Nachblüthe, der erste kräftige Nachwuchs dieses Frühlings auch schon der Vergangenheit angehört. Es ist hier nicht unsere Aufgabe, einem Führer, Klein, Steinle, Schraudolph, Kuppelwieser, Deger, Flay und so manchen andern Namen besonders aus der verdienten Düsseldorf'schen Schule ihren Platz in den Annalen der christlichen Kunst anzuweisen.¹⁰⁾ Der Schmerz

über ihren Gangan wird dadurch gemildert, daß ein Ludw. Seiß, Fritz Geiges, Andr. Müller, Karl Müller, Ludw. Stöple, Karl Baumeister, Bonifaz Locher und so mancher andere in ihre Fußstapfen eingetreten sind und in der Gegenwart das Banner der kirchlichen Malerei hochhalten.

Zu den besonders trostreichen, die Zukunftshoffnung neu beschwingenden Erscheinungen aber rechnen wir namentlich das Schaffen der Malerschule des Klosters Beuron. Wie man über deren künstlerische Richtung im übrigen urtheilen mag, ob man ihren Stil für unbedingt nachahmungswürdig oder nachahmungsfähig ansehen mag oder nicht, — Ein Verdienst wird ihr von keiner Seite geschmäht werden: sie war es, welche der religiösen Kunst wieder klar das Ideal vorgezeichnet hat. Sie hat den erfreulichen Beweis geliefert, daß auch die heutige Kunst noch Andachtsbilder in der weitgewollten Bedeutung dieses Wortes zu schaffen vermochte, welche an technischem Können und feinstem Gehalt die ersten Leistungen der blühendsten kirchlichen Kunstepochen voll erreichen. Sie ist durch ihre Werke das lebendige Gewissen der jetzigen kirchlichen, besonders monumentalen Malerei geworden, das Gewissen, das an die heilige Pflicht mahnt und jeden Abfall von derselben sofort zum Bewußtsein bringt. Von den beiden erlauchten Gründern und Führern desselben ist der eine, P. Gabriel Wäger, im Mai d. J. in das Reich der unerschaffenen, wandellosen Schönheit eingegangen; möge der andere uns noch lange erhalten bleiben und möge die Kongregation ihres hohen Berufes weiter walten zum Segen jener Kunst, welche zum Dienste im Heiligthum erwählt ist. —

Die vorstehenden Betrachtungen laufen in praktische Spitzen aus, welche niemand verlegen, nur Impulse geben möchten. Mehr noch als die obigen Gedanken wollen diese Vorschläge bloß Anspruch auf subjektiven Werth erheben; sie weichen gern jedem besseren und erfahreneren Rath und wollen durchaus nicht das letzte Wort haben; sie wollen nichts sein als ein *videant consules!*

Was wohl vor allem anzustreben sein dürfte, ist die Anbahnung besserer Beziehungen zwischen der Wissenschaft der Aesthetik und der ausübenden bildenden Kunst. Durch die eingetretene Entfremdung hat die Malerei Führung und Leitung verloren; sie ist zum Theil so stark in die Irre gegangen, daß sie, wie wir sahen, auf die Fragen: woher? wohin? wozu? schlechterdings keine Auskunft mehr zu geben weiß, wenigstens keine vernünftige und genügende. Das sollte sie zum demüthigen Geständniß bringen, daß sie jener Führung nicht enttrathen kann. Wir sind hier in einen Fehler gefallen, der sonst uns Deutschen nicht gerade naheliegt: daß wir über der Praxis die Theorie vergessen und verlassen haben. Freilich, dieser

¹⁰⁾ Siehe St. Beißel „Der Entwicklungsgang der neueren religiösen Malerei in Deutsch-

land“, Stimmen aus Maria-Laach (1892), S. 51 ff.; 158 ff.; „Album religiöser Kunst“, Text von L. R. von Kurz zu Thurn und Goldenstein (Regensburg 1891), S. 14 ff.

Fehler ist durch den entgegengesetzten, uns näher liegenden verursacht worden. Die Wissenschaft der Aesthetik hatte über der Theorie die Praxis vergessen und darum für die Praxis nichts mehr geleistet; so kam es, daß sie von der Praxis verächtlich angesehen wurde. Ihre Sache ist es nun, diesen Fehler wieder gut zu machen, nicht in der Weise, daß sie den gehorsamen Diener der ausübenden Kunst spielt, ihr nachläßt und ihre Fehltritte registriert oder entschuldigt, konstatiert, wie gemalt wird, sondern indem sie vorausgeht mit hochgehaltener Fackel, vor Fehltritten bewahrt, lehrt wie gemalt werden soll, über Zweck, Pflichten, Grenzen dieser Kunst orientiert, neue Grundzüge und Schlagworte, wie sie der unruhige, lähne Geist des Künstlers ausschäumt, ruhig und besonnen auf Grund und Berechtigung prüft. Lessings Laolon muß eine neue, zeitgemäße, verbesserte Auflage erfahren. Damit wird die Freiheit der Kunst nicht gebunden, nur geregelt. Der neue Wein muß Freiheit haben, um richtig gähren zu können; aber die verschafft man ihm nicht dadurch, daß man ihn ausfließen läßt, sondern dadurch, daß man ihn einschließt und nur nach oben das Ventil öffnet. Um „die verschollene Kathederästhetik“, der der Pöbel hinten hängt, in eine wahrhaft praktische Wissenschaft umzugestalten, wäre es sehr wünschenswerth, daß unter den Männern der Praxis immer auch solche sich finden würden, welche zugleich die Feder führen und sich an der wissenschaftlichen Diskussion theiligen könnten. Dies regt von selbst einen zweiten Gedanken an. (Schluß folgt.)

Literatur.

Ein Ornamentkatalog. Einen interessanten Beitrag zur Kunst, insbesondere zur kunstgewerblichen Literatur brachte diesen Herbst Ludwig Rosenthal's rühmlichst bekanntes Antiquariat in München in Gestalt des Kataloges (Nr. 69) einer höchst reichhaltigen und ausgewählten Sammlung der schönsten und seltensten Ornamentblätter vom 16. bis zum Schluß des 18. Jahrhunderts, kostbarer Vorlagen für Goldschmiede (Fünfenarbeiten), Juweliere, Kunstschlosser, Schreiner, Lederarbeiter etc. sowie von älteren architektonischen und kunstgewerblichen Werken, darunter eine große Anzahl von Karikaturen ersten Ranges. Von den großen Meistern der Renaissance (Dürer, Aldegrevier, Altdorfer, den beiden Beham und einer stattlichen Reihe „Anonymer“) bis zu den Zeiten Ludwigs XVI. und Napoleons I. enthält dieses Katalogwerk die meisten Namen, die für die Geschichte der Ornamentik Bedeutung haben. In besonderen, höchst interessanten Gruppen sind kalligraphische Werke, solche über Architektur, Dekoration, Stick- und Spitzenmusterbücher, darunter mehrere Prachtstücke der italienischen Renaissance, ferner Entwürfe für Gartenanlagen und endlich eine kostbare Kollektion alter Bucheinbände und Werke über Buchbinderkunst zusammengestellt; nicht minder groß ist auch die Anzahl der Vorlagen für Goldschmiede und Juweliere, wie Mignot, Collaert, Pouget, Germain

und viele andere. Die Ausstattung des reich illustrierten Kataloges ist des Inhaltes würdig. Der in schönster typographischer Ausfühung hergestellte Katalog enthält nämlich nicht weniger als 60 zum Theil blattgroße Reproduktionen der schönsten und interessantesten Stücke nach den vorzüglichsten Originalen. Diese im Vereine mit den sorgfältig und unter Benützung der einschlägigen wissenschaftlichen Literatur bearbeiteten Beschreibungen der einzelnen Nummern in französischer und deutscher Sprache geben dem Kataloge (1918 Nummern auf 186 Seiten) einen außergewöhnlichen Werth, so daß der ausnahmsweise dafür geforderte Preis von 4 Mark nicht als zu hoch erscheint, welcher indeß bei Bestellungen wieder in Abzug gebracht wird. — Von besonderem, weil sozialgeschichtlichem Werthe erscheinen für uns in dem Verzeichnisse und erregen unsere Aufmerksamkeit zwei anonyme Holzschnittchen aus dem 15. Jahrhundert, nämlich ein ex-libris, d. h. Buchzeichen (Nr. 109, S. 12) des Junkers Wilhelm von Zell aus Wiberach, eines Angehörigen eines alten dortigen in bürgerlichen Linien noch fortlebenden Patriziergeschlechtes (Allianzwappen in 12°). In demselben wird man wohl eines der ältesten Buchzeichen vor sich haben, die es gibt; eine Abbildung dieses seltenen Stückes findet man in Pirthe's Formenschatz von 1884 auf Blatt 108, sowie bei Warncke, Die deutschen Bücherzeichen, Berlin 1890, Seite 9; der Preis ist zu 60 Mark angelegt. Es fand sich auf dem Schutzblatte eines alten, aus dem Karthäuserkloster Buchsheim stammenden Buches mit der Notiz: »Liber Cartusien., in Buchshaim prope Memmingen donatus a Nobili Domicello Wilhelmo de Zelle«, wozu zu bemerken ist, daß die Kartause Buchheim 4—5 Stunden von Wiberach entfernt war und mit dieser Reichsstadt mannigfache Beziehungen hatte. Das andere kleinere ex-libris (Nr. 110, S. 13) ist kolorirt, 24°, und das Zeichen des Hilprand Brandenburg de Wiberach, Karthäusers in Buchheim, eines Sprossen eines der ältesten und angesehensten, zu Anfang dieses Jahrhunderts ausgestorbenen Patriziergeschlechter der ehemaligen Reichsstadt Wiberach; das interessante, bei Warncke Seite 8 erwähnte Blatt zeigt das Brandenburgsche von einem Engel getragene Wappen und ist um 20 Mark erhältlich. Vielleicht darf man den noch unbekanntem Holzschnittdrucker dieser beiden Holzschnitte an Ort und Stelle, d. h. in Wiberach selbst oder in der Nähe, namentlich in Ulm suchen, woselbst es um jene Zeit zahlreiche Holzschnittdrucker gab, so Ulrich um das Jahr 1398; Heinrich, Peter von Erolzheim; Jörg und Heinrich um das Jahr 1441; Ulrich; Lienhart um das Jahr 1442; Claus; Stoffel und Johann um 1447; Wilhelm um 1455; Meister Ulrich um 1461; Michel; Hans; Conz und Lorenz um 1476 (von welchen man leider fast nicht mehr wie ihre Namen weiß) und woselbst insbesondere das Ausmalen von Holzschnitten einen bedeutenden Erwerbszweig für die zahlreichen dortigen Karten- und Briefmaler bildete.

Unter den Ornamentwerken ist namentlich (Nr. 780, S. 84) die »Architectura vnd Aus-theilung der V Seule. Das Erst Buch 1593«

von Wendel Dietterlin (1550—1598), „gedruckt in der Fürstlichen Statt Stuttgart, im Jar nach Christi Geburt, als man zalt 1593“, Fol., hervorzuheben (zum Preise von 200 Mark). Dies ist die erste höchst seltene, auch Brunet unbekannt gebliebene Ausgabe dieses brillanten Werkes mit 9 Blatt Text in Typendruck und 40 Kupfern; die andern Ausgaben bezw. Bücher sind bekanntlich zu Nürnberg erschienen. Die Stuttgarter Herausgabe erklärt Dietterlin in der Dedication damit, daß er seinen durch starken Schneefall verzögerten Aufenthalt in Stuttgart habe durch Abfassung dieses Buches nutzbar machen wollen. Die gleiche Ausgabe (d. h. bloß des ersten Buches) findet sich nochmals unter Nr. 47 (S. 6) und ist mit dem Ornamentenwerk des Jaques Androuet du Cerceau zusammengebunden; dieses zusammengebundene, noch im Originaleinband befindliche Exemplar stammt nach der Angabe des Kataloges aus dem Venedigerbibliothek Weingarten, bezw. aus der Privatbibliothek des Königs von Württemberg. Ein anderes Porträtwerk (Nr. 304, S. 34) von J. J. Voissard: »Vitae et icones sultanorum Turcicorum princip. Persarum alior. illustrium heroum heroinarumque ab Osmane usque ad Mahometem II., Francosurti 1596, 4^o, mit illustriertem Titelblatt, dem Bildniß des Herausgebers und 48 von Th. de Bry gestochenen Porträts enthält das Wappen des von 1593 bis 1603 regierenden Herzogs Friedrich von Württemberg.

Diesem sehr instruktiven Katalog soll demnächst noch ein weiterer, quasi als Supplement zu dem vorliegenden über „Kunstgewerbe und Architektur“ folgen, welcher außer einer Anzahl kostbarer Ornamentblätter eine größere Reihe alter und moderner architektonischer und kunstgewerblicher Werke verzeichnen wird; ein dritter gleichfalls bereits ausirter Katalog wird „Reiberdrude, Holzschnitt und Kupferstich im 15. Jahrhundert“ behandeln. P. Beck.

Anleitung zur Erforschung und Beschreibung der kirchlichen Kunstdenkmäler von P. Florian Wimmer. In 2. Auflage mit Illustrationen vermehrt und herausg. von Dr. M. Hiptmeier. Linz, Haslinger, 1892, 152 S.

Das Buch sollte zunächst ein Hilfsmittel sein für die Inventarisierung der kirchlichen Kunstdenkmäler der Diözese Linz und es ist für diesen Zweck mit Verständnis, Umsicht und Geschick bearbeitet. Getheilt nach den Hauptkategorien (Geschichte, Architektur, Einrichtung, Bilderverk, Geräthe, Reliquien des Gotteshauses) wird eine Reihe von Fragen aufgestellt, zu welchen je ein erklärender Kommentar gefügt wird. Die Fragen und Belegungen sind in der That sehr geeignet, zum Bewußtsein zu bringen, um was es sich bei Inventarisierung der Kunstalterthümer handelt, und zu verhindern, daß irgend ein wesentlicher Gesichtspunkt außer Auge gelassen, irgend ein Kunstgegenstand übersehen werde. Man könnte höchstens die Frage aufwerfen, ob nicht eine

knapper gefaßte Anleitung noch praktischer wäre; aber der Verfasser kann sich für seine Darstellung darauf berufen, daß man in diesen Dingen, namentlich halben Laien gegenüber, nicht klar und ausführlich genug sein kann. Der Bearbeiter der zweiten Auflage hat das Buch durch Einfügung vieler Illustrationen und einer guten elementaren Stillehre bereichert. Die beigelegte Ikonographie der Heiligen ist dankenswerth, aber weiterer Bervollständigung fähig. Wir empfehlen das Buch bestens.

Der erste allgemeine Kongreß für christliche Archäologie zu Spalato-Salona 1893.

Eine im September 1892 zu Spalato-Salona abgehaltene Konferenz christlicher Archäologen faßte den Beschluß, auf das Jahr 1893 für einen noch zu bestimmenden Termin (wahrscheinlich Anfang September) einen allgemeinen Kongreß christlicher Archäologen zu berufen. Sie gieng dabei von der gewiß richtigen Erwägung aus, daß es allen archäologischen Forschern, deren Zahl sich in so erfreulicher Weise überall gemehrt hat, erwünscht und dieser Wissenschaft selbst sehr förderlich sein müsse, wenn Gelegenheit geboten werde, daß eine größere Anzahl dieser Gelehrten mit einander persönlich in Berührung trete. Spalato-Salona wurde als Versammlungsort gewählt als Fundstätte und Sammelort christlicher Alterthümer von hervorragender Bedeutung.

Fachleute und Freunde der christlich-archäologischen Wissenschaft werden ersucht, falls sie den ausführlichen Prospekt und das Programm zu obigem Kongreß zu erhalten wünschen, ihre Adressen wie etwaige Anregungen und Wünsche zu richten an Conservator Fr. Bulic in Spalato, Dalmatien.

Annoncen.

Bücher-Katalog.

Soeben ist erschienen und steht auf Verlangen gratis und franko zur Verfügung: **Antiquarischer Katalog Nr. 210. Kunst und Architektur, Kunstgewerbe. Archäologie. Aesthetik. Aeltere und neuere illustrierte Werke. 1684 Nummern.**

Bei einem überaus reichen Inhalt bietet der Katalog eine grosse Auswahl der besten Werke aus dem Gebiete der Kunst etc. zu mässigen Preisen, wovon namentlich die neueren tadellos erhalten sind, und sei daher der Beachtung angelegentlich empfohlen.

**C. H. Becksche Buchhandlung
in Nördlingen.**

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. Frös. 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, Urbankstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

1893.

Gothische Monstranz.

Mit Wohlgefallen wird sicher jedes Auge auf dem Prachtgefäß ruhen, welches unsere Beilage abbildet, und das Wohlgefallen wird sich beim genaueren Studium des Baues und des Details nicht mindern, sondern mehren. Leider kommen auf der bildlichen Wiedergabe trotz des musterhaft gefertigten Glases nicht alle Schönheiten zur vollen Entfaltung. Wer aber angezogen durch die Abbildung das in Silber ausgeführte Werk selbst besichtigen will, findet dasselbe in der neuen Stadtpfarrkirche in Tübingen, welcher ein hochherziger Stifter es zum Geschenke gemacht hat. Der Entwurf ist mit geringen Menderungen dem manches Gute enthaltenden, schon 1852 in Brügge erschienenen Werke: *Orfèvrerie et ouvrages en métal d'après les anciens models* (auteur et propriétaire Th. H. King) entnommen und wurde meisterhaft ausgeführt von Goldarbeiter J. Ballmann in Stuttgart.

Soviele kostbare Kirchengefäße in den Kriegszeiten und noch in der Periode der Säkularisation in den Schmelztiegel und in die Münze wanderten, so blieb uns doch noch eine stattliche Zahl mittelalterlicher Monstranzen erhalten; eine mit Abbildungen versehene Monographie über dieselben wäre ein verdienstliches Werk. Wir begegnen hier mitunter herrlichen Kunstwerken; aber wenige sind unmittelbar praktisch verwertbar. Zum Theil verbietet schon ihre überquellende Pracht und die Anforderungen, welche sie an den Meister wie an die Kasse des Bestellers erheben, die einfache Nachbildung; zum Theil sind sie zu streng architektonisch gebaut, zum Theil zu wenig konstruktiv und konsequent durchgebildet, als daß sie unserem Geschmack und unseren praktischen Bedürfnissen ganz genügen würden. Bei Umbil-

dung der alten Motive und Formen ist man nicht immer glücklich gewesen, wie ein Blick auf viele neue Monstranzen und in die Prospekte der verschiedenen Ateliers zeigt.

Dem vorliegenden Entwurf wird man das Zeugniß nicht verweigern, daß er ganz im alten Geist und Sinn gedacht und dabei glücklich entsprechend den heutigen Anschauungen und Bedürfnissen modifizirt ist. Er behält das in der Gothik immer vorherrschende, fast allein herrschende Motiv, die Thurmform bei. Der Fuß ist stämmig und kräftig gebaut, maßhaltend im Ornament, nicht mit Gliedern besetzt, welche die Handhabung des Edelgefäßes erschweren. Der mittlere Haupttheil ist als Rundkörper durchgebildet. Seine einfache, aber solide und klare Konstruktion besteht aus der auf der Ausladung des Schaftes ruhenden starken Platte, welche durchbrochene Ornamentkränze besäumen, sodann aus vier Fialenthürmchen, welche von dieser Platte aufsteigen, den krönenden Theil mit dem Dache tragen und schließlich neben der Dachpyramide in zarten Fialenthürmchen aufsteigen. Diese vier Fialenstäbe bedürften, um nicht im Vergleich mit dem Körper der Monstranz zu sehr zu verschwinden und zu mager zu erscheinen, einer seitlichen Verstärkung und Erbreiterung; wie ihnen diese zu theil wird, zeigt die Abbildung: die Fläche zwischen den Haupt- und Fialen ist mit Maßwerk durchbrochen und überdies mit aufgesetzten Medaillonschildchen belebt; diese schließen Emailbildchen der hl. Jungfrau und des hl. Joseph ein, die in der Wirklichkeit in ihrem Farbenschmuck besser hervortreten als auf dem Bilde. Die cylindrische Pyxis, welche herausgenommen werden kann, ist oben und unten in einen starken Metallreif geschlossen, die durchbrochene Ornament schmückt. Eine starke Hohlkehle leitet von dem Mitteltheil

zu dem kräftig entwickelten Dachgesims über, auf welchem die Pyramide ruht.

Die Pyramide selber ist nicht durchbrochen, sondern massiv, an den Seiten fein geschuppt, auf den Gräten mit kleinen Blättchen besetzt. Da wo sie auf dem Gesims aufsitzt, ist sie umschlungen von einer verhältnißmäßig hohen durchbrochenen Krone aus reichem, zartgliedrigem, fein ausgeschwungenem Laubwerk. Am oberen Ende der Pyramide ein zweites kleines Krönchen, zuoberst ein schönes Schlußkreuz.

Die Verhältnisse zwischen Fuß, Mittelkörper und Bedachung sind sehr gut abgewogen; die ruhigen, festen Formen des Fußes kontrastiren angenehm mit der reichen Fülle des oberen Theils und dienen diesem zur soliden Basis. Der Haupttheil zeigt architektonische Motive und Dekoration, Konstruktion und Ornamentik in richtigem Gleichgewicht. Das massive Dach gibt dem ganzen Bau kräftigen Körper, wirkungsvollen Abschluß, Sichtbarkeit auch auf größere Ferne. Ein Fehler, der bei gothischen Thurmmonstranzen nicht selten ist, erscheint hier völlig überwunden: der Körper des Gefäßes und seine Wirkung bleibt konzentriert, er verflüchtigt und verliert sich nicht, er löst sich nicht auf und verschwebt nicht in Zacken und Spitzen. Besonders ist hervorzuheben die verhältnißmäßige Sparsamkeit im Ornament, die aber durchaus keine nachtheiligen Folgen hat, dank namentlich der mit bewunderungswürdigem Feingefühl gerade am richtigen Platz und in der richtigen Größe angeordneten herrlichen Krone über dem Dachgesims, welche als weiches, schmeibigenbes Element die architektonischen Glieder zugleich unterbricht und verbindet.

Die Lunula ist ganz sichtbar und bedurfte einer gewissen Höhe, um der hl. Hostie den richtigen Standort im Cylinder geben zu können. Um deswillen und wegen ihres hohen Verufes ist ihr eine reiche Ausstattung zugebacht, mit zartem Laubornament, das vom Fuß zum Monde aufrankt, und mit edlem Gestein.

Für größere Kirchen und Tabernakel könnte der Mitteltheil der Monstranz noch etwas zu schmal und engbrüstig erscheinen. Eine weitere Erbreiterung hätte keine Schwierigkeit. Es ließen sich leicht an dem vorderen Fialenpaar und ihren Ausbauten

noch zierliche Nischen mit Piedestal und Baldachin für Statuetten anfügen.

Der St. Sebaldaltar in der Heiligkreuzkirche in Gmünd.

Vom † Stadtpfarrer Pfizer in Gmünd.¹⁾

Dieser Altar hatte ursprünglich seinen Platz in der jetzigen Taufkapelle. Würde der Stammbaumaltar in einer anderen Chorkapelle untergebracht werden können, so würde dem Sebaldusaltare heute noch aus schuldiger Pietät sein erster und ihm speziell gebührender Platz wieder eingeräumt werden. Die fragliche Taufkapelle ist nämlich nach Einsturz der Thürme 1497 von einem Nürnberger Patrizier, dem damaligen Kirchenmeister an der Sebalduskirche, Sebald Schreyer und seiner Ehegattin Margaretha, geb. Kammermeister, gestiftet worden. Darauf weist jetzt noch das Schreyersche Wappen am Schlußstein des Rippenkreuzgewölbes hin. Ein weiterer noch vorhandener sichtbarer Zeuge ist ein kleines Glasgemälde, mit welchem das Fenster in der Kapelle geschmückt ist. Dasselbe stellt dar Maria mit dem Jesuskinde und das Bildniß des hl. Sebald. Beide Darstellungen haben zur Seite die Wappen des Stifters und der Stifterin mit der Jahrzahl 1505. Diese Wappen nebst den Bildnissen der beiden Stifter finden sich auch am Sebaldusaltar, welcher ebenfalls eine verurkundete Stiftung der genannten Patrizierfamilie Schreyer ist. Die Kapelle, das Glasgemälde und der Altar: diese drei gehören also zusammen. Bevor jedoch diese drei Stücke der großmüthigen Stiftung selbst in Betracht gezogen werden, mag es zur Beurtheilung und Würdigung des schönen Werkes nicht unwesentlich beitragen, wenn der hervorragenden Persönlichkeit und des edlen Charakters der beiden Stifter in aller Kürze Erwähnung gethan wird.

Sebald Schreyer (in den Urkunden Sebaldus clamosus genannt) war ein echtes Nürnberger Kind. Geboren 8. Januar 1446 im alten Norimberg und in dieser seiner Heimat auch anno 1520 gestorben, stammte er aus einem der ältesten Geschlechter dieser

¹⁾ Letzte schriftliche Arbeit des Verstorbenen.

hervorragenden freien Reichsstadt, welches schon von Kaiser Barbarossa ehrenvoll ausgezeichnet worden war. Besonders durfte Kaspar Schreyer schon im Jahre 1152 sich der kaiserlichen Gunst und Gnade besonders rühmen. Schreyers Gemahlin Margaretha, Heinrich Kammermeisters Tochter, war geboren 1444 und gestorben 14. November 1516. War sie durch ihre kinderlose Ehe mancher irdischen Sorge enthoben, so nahm sie einen so lebhafteren Antheil an dem Schaffen und Wirken ihres edlen Gatten, wie die Denkmale ihrer gemeinsamen Stiftungen beweisen.

Schreyer war nicht bloß Mitglied des Rathes, sondern bekleidete auch das Amt eines Kirchenmeisters an der allbekanntesten St. Sebalduskirche. Durch diese hervorragende Stelle stand er aber auch im intimen, freundschaftlichen und wissenschaftlichen Verkehr mit den bedeutendsten und einflußreichsten Männern seiner Vaterstadt, wie z. B. mit Willibald Pirckheimer, Peter Dannhauser und Conrad Celtes, welcher letzterer ihn einen *magnificum virum*, einen *Musarum hospitem et patronum*, sowie auch einen *Musarum et Apollinis cultorem fidissimum* nennt.

Welches Ansehen er aber um seiner allseitigen Bildung wegen genoß, bezeugt ein urkundlich überliefertes Vorkommniß. Kaiser Maximilian I. bemerkte bei einem seiner Aufenthalte in Nürnberg an der Decke seines Schlafgemaches den deutschen Reichsadler, schwarz auf gelbem (goldenem) Felde. Als genauer Heraldiker stellte er an den Rath die Anfrage: wie und woher es komme, daß dieses heraldische Reichszeichen nicht in Gold auf schwarzem Grunde dargestellt sei? Keiner im Rathe und keiner in der Stadt wußte auf die kaiserliche Anfrage Bescheid, als unser Kirchenmeister Sebald Schreyer. Schüchtern trat er vor die kaiserliche Majestät und sprach: Ursprünglich war der Reichsadler golden auf schwarzem Grunde; als aber 1291 der letzte Rest des hl. Landes in die Hände der Ungläubigen gefallen war, da wurde von dieser Zeit an als Zeichen allgemeiner Trauer der Adler schwarz auf gelbem Felde dargestellt.

Wie mit den Männern der Wissenschaft, so verkehrte Schreyer aber auch mit den Koryphäen der zu seiner Zeit gerade in

vollster Blüte stehenden fränkischen Kunstschule. Adam Kraft, Veit Stof, Peter Vischer, Michael Wohlgemuth und der Fürst deutscher Kunst, Albrecht Dürer, waren seine Zeitgenossen, in deren Werkstätten er täglich aus- und eingieng. Er lag aber nicht nur dem Kunstgenuß ob, sondern nahm thätigen und opfermuthigen Antheil an der Hervorbringung von Kunstwerken.

Was konnte aber in dieser Beziehung seinem edlen Herzen näher liegen als die seiner Pflege und Sorgfalt anvertraute Kirche seines Namenspatrons, des hl. Sebaldus? Sebald Schreyer war es ja auch, der zuerst die Idee gab zu dem weltberühmten Prachtgrab des hl. Sebald in der Kirche dieses Heiligen. Er ließ von den bedeutendsten Künstlern seiner Vaterstadt, namentlich von Veit Stof, Zeichnungen hiezu entwerfen. Weil aber dessen Entwurf der ungeheuren Kosten wegen unausführbar war, so übertrug er dieses Geschäft dem Rothgießer Peter Vischer. Die immer noch sehr hohen Kosten, welche auch dieser viel einfachere Plan erforderte, suchte er durch eine bei dem Adel und der Bürgerschaft veranstaltete Kollekte aufzutreiben. Schreyer hatte nämlich auch einen ausgedehnten Kreis von Bekannten unter den Fürsten und hohen geistlichen und weltlichen Personen seiner Zeit. Ebenso stand er fast mit allen deutschen Reichsstädten und bedeutenderen Klöstern, wo er nicht bloß großen Einfluß ausübte, sondern auch für seine Unternehmungen und Schöpfungen reichliche Unterstützung fand, in lebendigem Verkehr. Aber seine frommen, kunstsinigen Stiftungen schränkten sich nicht auf die engere Heimat ein; auch Basel, Ulm, Freiburg i. B. u. s. w. sind Zeugen davon. Und so hat er denn auch Schwäbisch-Gmünd, das ja von den frühesten Zeiten an mit Nürnberg in inniger und lebendiger Handelsverbindung stand, und das ja als die Heimat seiner guten Margreth gilt, mit einer kleineren, aber deshalb nicht weniger kostbaren und hervorragenden kirchlichen Kunststiftung bedacht, wozu sich durch einen für Gmünd unerglücklichen Unfall eine besonders unerwünschte Gelegenheit bot.

Zu der Nacht vom Charfreitag auf den Charfsamstag des Jahres 1497 hatte nämlich die bis jetzt noch nicht erklärte, aber auch nicht

verschmerzte Katastrophe des Einsturzes der beiden Thürme an der Heiligkreuzkirche in Gmünd stattgefunden. Kaum hatte Schreyer von diesem Unfall Kunde erhalten, als er alsbald auch seine hilfreiche Hand bot, um das ihm wohlbekannte herrliche Gotteshaus vor weiterem Schaden zu bewahren und ihm zur Herstellung seiner ursprünglichen Schönheit wieder zu verhelfen. Auf seinen Namen und seine Kosten übernahm er die Herstellung und Erbauung einer Kapelle an Stelle des eingestürzten nördlichen Thurmes, und weihte denn auch diese Kapelle der Verehrung seines Namenspatrons, des hl. Sebald. Das erste Denk- und Wahrzeichen dieser seiner generösen Theilnahme ist sein in den Schlußstein des Gewölbes eingehauenes, noch deutlich sichtliches Familienwappen. Eine weitere Bestätigung hiefür findet sich in dem Fenster daselbst mit dem Bild der Madonna und des hl. Sebald. Zu Füßen der beiden Figuren knien die beiden Stifter, Sebald Schreyer und seine Ehefrau Margaretha, geb. Kammermeister; jedes mit dem Familiennamen und Familienwappen nebst der Jahrzahl 1505. Den nobelsten Theil der Stiftung aber bildet der jetzt leider seinem ursprünglichen Platz entrückte St. Sebaldaltar, ein Muster eines ebenso einfachen als schönen und kunstvollen Flügelaltars. (Fortsetzung folgt.)

Erwiderung

auf die Bemerkungen von Max Bach in Nr. 6 des „Archivs“.

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

Die citirten Bemerkungen von Herrn Max Bach geben uns Veranlassung zu einer Erwiderung, die wir ganz sachlich zu halten gesonnen sind.

Vor allem ist zu konstatiren, daß auch auf Herrn Bach die Aufzeichnungen des ungenannten Verfassers des Manuskripts „den Einbruck großer Objektivität“ gemacht haben. Das ist gewiß zutreffend; nicht bloß die Beschreibung des betreffenden Altars, sondern auch die der anderweitigen Gegenstände und Einrichtungen, wie sie ehemals in Viberach bestanden, muß den Eindruck hervorrufen, daß sie von einem in seinen Kreisen wohl unterrichteten Mann herrühren, der nicht in der Lage war, sich auf andere zu berufen, sondern diese Dinge täglich vor

Augen hatte, sich eingeprägt hatte, vielleicht zuvor schon schriftliche Notizen gemacht hatte und nun seine Gesamt Erinnerung in dem genannten Manuskript niederlegt. Derselbe ist nun der feststehenden Ansicht, daß das ehemalige Altarwerk im Chor der Kirche von Hübsch Martin herrührt. Er gibt freilich nicht an, woher er diese Ueberzeugung geschöpft hat, ob er vielleicht selbst Augenzeuge der Ueberbringung und Aufrichtung desselben in seinen jungen Jahren gewesen sei. Allein, wenn wir auch über das physische Alter des Schriftstellers nichts wissen, so lebte um die Zeit, da er schrieb, offenbar noch eine ansehnliche Zahl älterer Leute in Viberach selbst, deren Erinnerung an jenes Ereigniß noch lebhaft war. Der Schriftsteller selbst kann einen gewissen Stolz, den er und andere seiner Mitbürger hatten, nicht verleugnen, daß ihre Pfarrkirche im Besitze des Werkes eines Meisters war, dessen Name „Hübsch Martin“ einen bedeutenden Werth in deutschen Landen hatte. Sollte es möglich sein, daß diese Werthschätzung auf einem groben Mißverständniß beruhte? daß der betreffende ausführende Meister nicht der „Hübsch Martin“ war, sondern ein anderer, vielleicht aus Ulm oder Memmingen oder Ravensburg, der nur die Kupferstiche Schongauers seinen Malereien zu Grunde legte?

Die Gründe hiefür von Bach sind folgende:

1) Gerade die Passionsfolge, die auch am Altar von Viberach gemalt war, sei von Schongauer gestochen worden. Dagegen läßt sich mit Recht sagen, daß die Passion aus naheliegenden Gründen ein Gegenstand war, der in jener Zeit sehr oft dargestellt wurde, so daß daraus eine nähere Beziehung, beziehungsweise eine Kopirung, durchaus nicht erschlossen werden kann. Uebrigens befindet sich die Anführung des Namens des Malers durch den Schriftsteller nicht bei der Passion, sondern ganz vorn vor der Beschreibung der Skulpturen, die in der Festtagsöffnung sich befanden und wieder ganz zuletzt bei vollständig geschlossenem Schrein, wo aber nicht die Bilder aus der Passion sich befanden, sondern vier Darstellungen aus dem Leben Mariä (z. B. Mariä Geburt, Maria und Elisabeth etc.), die aber von Martin Schongauer gar nicht gestochen wurden.

2) Wie sollten die Viberacher dazu gekommen sein, ein großes Altarwerk im fernem Colmar zu bestellen?

Es wäre sehr erfreulich, wenn man die näheren Umstände wüßte; allein daraus, daß man dieselben nicht weiß, darf man keine Folgerungen ziehen. Beispiele hiefür könnten zahlreich angeführt werden; um nur eines

zu nennen: Hans Lutz aus Schussenried hat den Thurm im fernen Bozen gebaut; der Grund, weshalb die Bozener diesen Mann wählten, ist unbekannt, ohne daß dadurch die Thatsache selbst zweifelhaft würde.

3) Die Beschreibung, die nur in Abschrift vorhanden sei, habe nicht den Werth einer Originalurkunde. Das ist richtig; es ist nur eine Nachricht, aber dieselbe ist ernsthaft zu nehmen. Die Sache stünde auch dann anders, wenn man es als ausgemacht annehmen dürfte, daß Schongauer nur Kupferstecher gewesen wäre, daß somit seine Werkstätte Altarbauten mit Skulpturen und Gemälden gar nicht hätte annehmen können. Allein dieser Ansicht ist auch Herr Bach nicht. Er gibt zu, daß man die Hensheimer Flügelbilder im Colmarer Museum ihm mit großer Wahrscheinlichkeit zuschreiben dürfe; daß er in seiner letzten Zeit in Breisach mit Fertigung von Altären beschäftigt gewesen sei. Wenn somit seine Werkstätte so eingerichtet war, daß er derartige Arbeiten übernehmen und ausführen konnte, so ist es nicht eine an sich absurde Nachricht, daß er auch für Viberach einen Auftrag ausgeführt habe.

Gedanken über die moderne Malerei.

(Schluß.)

Theorie und Praxis müssen sich wieder näher treten, darum auch Atelier und Studierstube, Zeichen-, Mal- und Hörsaal wieder aneinander grenzen. Die Bildungsgrundlagen des Künstlerstandes müssen tiefer gelegt werden. Neben tüchtigen philosophisch-ästhetischen Studien muß die Kunstgeschichte das theoretische Hauptfach bilden, und zwar eine Kunstgeschichte, welche über Renaissance, Mittelalter und Klassizismus hinauf führt bis zu den hellen klaren Quellen altägyptischer Kunst. Die Pflege des philosophischen und historischen Sinnes würde wohlthuend den maßlosen Uebermuth und Dummstolz bannen und jenes demüthige Streben und jene Pietät gegen die Kunst der Vorzeit erzeugen, welche allein gesunde Triebkräfte des Fortschritts sind. Ein wissenschaftliches Examen als Thorwächter am eigentlichen Portal der Kunst würde viele Unberufene fernhalten, das schreckliche Anwachsen des Kunstproletariats verhindern, die Konkurrenz einschränken, diese fruchtbare Mutter von gewissenlosen Effekthaschereien, verwegenen Kunststücken und Spekulationen.

Strenge Zucht in den Akademien, Gallerien, öffentlichen Ausstellungen wird verhüten müssen, daß die oben beklagte Invasion der Unzucht in das Reich der Malerei weiteres Unheil anrichte. Wenn wir wirklich so arm geworden wären an christlichem Geist und Sinn, daß die christliche Moral diese Forderung nicht mehr begründen dürfte, so müßte man doch schon vom rein natürlichen, hygienischen und nationalen Standpunkt, im Interesse des öffentlichen Wohles

und der Zukunft unseres Volkes es für nothwendig erkennen, dafür zu sorgen, daß nicht Akademien und Ausstellungen weitere Seuchherde der Unsitlichkeit und des moralischen und physischen Verderbnisses werden. Auch hier ist es zunächst nicht der Polizeistock, nach welchem wir rufen. Wir haben vielmehr die Selbstzucht im Auge, welche die Kunst selber sich angeeignen lassen soll, durch welche sie ihr Blut von innen heraus läutert und die unreinen Säfte von innen abstößt. Sollte aber die Erwartung, daß noch ein genügender moralischer Fond hierzu in der modernen Malerei sich finde und daß sie selber in diesem Punkt die notwendige Disziplin haben werde, sich als trügerisch erweisen, so müßten wir im eigensten Interesse der Malerei das Eingreifen der Sittenpolizei für wünschenswerth und nothwendig erachten. Die Freiheit der Kunst würde dadurch nicht leiden, sondern gewinnen, so wenig als es die Freiheit des Volkslebens etwa beeinträchtigt, wenn man die Prostituirten unter Aufsicht und Zucht stellt und wenigstens das öffentliche Leben in die Grenzen der Ordnung und Wohlstandigkeit zwingt.

Besonders am Herzen liegt uns natürlich die Zukunft der religiösen Malerei, speziell der eigentlichen Kirchenmalerei. Da es das Bestreben der Regierungen und der Stolz der Kunstakademien ist, die Lehrkörper der letztern aus Vertretern aller Richtungen und Strömungen zusammenzusetzen und da in deren Gremium mitunter auch die Modernisten der Modernen schon Aufnahme gefunden haben, so wäre vielleicht die Forderung gerade nicht exorbitant, es möchte in Anbetracht der Wichtigkeit der religiösen Malerei, welche so viele Hände beschäftigt, für die Pflege des Kunstsinns im Volk von so großer Bedeutung ist, auch Jahr für Jahr mit einem stattlichen Kapitalwerth arbeitet, an jeder größeren Akademie für genügende und würdige Vertretung der religiösen Schule gesorgt werden. Sollte aber dieses Verlangen, Nazarenen an den Kunstschulen lehren zu lassen, zu mittelalterlich befunden werden, wird auch in Zukunft wie bisher der Unterricht in der religiösen Malerei an den Akademien vernachlässigt oder perhorreszirt, so kann den Jünglingen, die sich ihr widmen wollen, nur der Rath erteilt werden, ihren Lehrgang durch die Akademien zu nehmen, die Technik auf den Grund zu erlernen, daneben und darnach aber fleißig in die Schule der alten Kunst zu gehen und womöglich sich einem tüchtigen Meister der religiösen Kunst anzuschließen. Und Jüngern und Meistern dieser Kunst kann man nur empfehlen, öfters bei der Klosterkunst von Beuron Uebungen zu machen, sich von ihr das Gewissen erschöpfen und den religiösen Sinn läutern und kräftigen zu lassen.

Videant consules! Mögen alle, welche dazu berufen sind, mit Einsicht und mit vereinten Kräften daran arbeiten, das herrliche Schiff der Malerei für eine glückliche Fahrt in die Zukunft festüchtig und klar zu machen. Nun, da wir uns dem Grenzgestade des XIX. Jahrhunderts nähern, wird der Wogenschlag stärker, und seltsame Wahrzeichen liegen in der Luft. Schon ragt aus dem Nebel der Zukunft das scharfe,

Klippenreiche Riff auf, das wir umsegeln müssen, — der Endpunkt des XIX. Jahrhunderts. Da gilt es, das Schiff in guten Stand zu setzen, den Kompaß fest im Aug zu behalten, damit wir dieses Riff als ein Kap der guten Hoffnung begrüßen können, damit wir nicht zu fürchten brauchen, an ihm zu zerfchellen, damit wir mit starkem Dampf und schwellenden Segeln in Ehren in die offene See des XX. Jahrhunderts einfahren.

Die einstige Ausschmückung der Kapellen in Hohen-Rechberg, Ramsberg, Stauffen- eck, sowie der Kirche in Donzdorf.

Von Theodor Schön.

Auf dem Rechberger Kirchberg stand von Alters her eine hölzerne Kapelle, welche erst am Ende des 17. Jahrhunderts weggerissen wurde. Doch schon 1488 erbaute der edle Herr Ulrich II. von Rechberg in der Nähe der alten Kapelle eine neue, steinerne. 1491 stiftete er eine Messe dahin und am 23. März 1496 ein ewiges Licht mit 130 Gulden, sowie am 16. Oktober 1496 seine Wittve eine ewige Messe mit 1800 Gulden. Um den Pfarrer zu Waldstetten, zu dessen Amtsbezirk Rechberg gehörte, zu beruhigen, gab Ulrich am 13. Mai 1492 die Versicherung, daß die neu gestiftete Messe der Pfarrei unschädlich sein solle. Dem 1616 † fleißigen Urkundensammler Oswald Gabellover dankt man werthvolle Nachrichten über das, was sich zu seiner Zeit in der neuen, steinernen Kapelle vorfand. Er berichtet, daß er „uff dem Berg inn der neuen Kirchen- folgende Inschrift „oben am Täfer“ gefunden habe: „Anno 1488 ward Wolf de Rechberg, Herr Ulrichs sohn, seins alters II jar uff den ersten Stain gelegt. Seine Eltern herr Ulrich von Rechberg ¹⁾ [das Rechbergisch Wapen, in medio infans Wolfgangg, darunder seiner Mutter Wapen, Annae von Venningen: ²⁾ Rosenberg]; unser Mutter aine von Rosenberg, ³⁾ derselben ⁴⁾ Muter aine von Handschuchshaim. Herr Ulrich von Rechberg, Ritter, mein Vatter seliger, sein Muter ein Grefin von Oetingen, ⁵⁾ meins änis Muter ein grefin von Veringen, ⁶⁾ derselben Muter ein Grefin von Kirchberg

¹⁾ Ulrich II., der Erbauer der steinernen Kapelle († September 1496).

²⁾ Gattin Ulrichs II., Tochter des 1454 † Dietrich von Venningen und Margaretha's von Handschuchheim.

³⁾ Katharina von Rosenberg († 24. März eines unbekanntes Jahres), Gattin Ulrichs I. von Rechberg und Mutter Ulrichs II.

⁴⁾ Bezieht sich offenbar auf Anna von Venningen.

⁵⁾ Das ist nicht richtig. Ulrichs I. Mutter, Heinrichs I. von Rechberg Gattin war Agnes, Tochter des Grafen Ulrich von Helfenstein und der Gräfin Anna von Dettingen.

⁶⁾ Heinrichs I. Mutter, Wilhelms I. von Rechberg Gattin war Sophia, Tochter des 1366

und der von Handschuchsheim Muter von Neiperg. Am Chor sah Gabellover die Wappen Rechberg, Rosenberg, Venningen und Handschuchsheim, an den Fenstern die Wappen: Rechberg und Rosenberg, Handschuchshaim und Helfenstein, Rechberg und Venningen. Auf einer Tafel beim Altar fand er:

Rechberg Rosenberg
Rechberg Venningen

und vor ihr infans (puer) mit dem Rechbergischen Wapen,

und auf einer andern Tafel: „anno Domini 1551 starb die edel un tugentsam Fraw Elisabeth von Rechberg, geborne von Kraillshaim ¹⁾ am Tag Joannis des Taufers. Kniet darunder beim Crucifix er ²⁾ cum duobus filiis Wolf Christofen et Ulrico; ex opposito seine baide conjuges Elisabeth iam dicta und Anastasia von Wellwart ³⁾ cum tribus Elisabethae filibus.“ Diesen Nachrichten Gabellovers über die neue Kirche reiht sich dasjenige an, was Martinus Crusius, im 1596 erschienenen Paraleipomenos Rerum Suevicarum liber, Seite 49 über die alte, hölzerne Kapelle meldet: „auf dem obern Theil des Rechberg ist eine große und liebliche Ebene. Dort findet alljährlich eine Wanderung von vielem Volk zur schönen Maria von Rechberg statt. Wenn jemand von einer Krankheit geheilt wird, bringt er ein Botivgeschenk dar, z. B. wenn man von Schmerzen am Schenkel geneset, hängt er dort einen wächsernen Schenkel auf. Vieles wird auch an den Hals der Maria gehängt u. s. w. Dieses aus Lindenholz geschnitzte und bemalte Bild der Mutter Jesu hatte man trotz des Baus der neuen, steinernen Kapelle in der alten, hölzernen Kapelle gelassen. Auch diese letztere hat Gabellover besucht und berichtet: zu Rechberg uff dem Berg in der alten Kirchen sind die Wapen an den Seulen gemalt: ad dextram 1. Rechberg, 2. Helfenstein-Hohenlohe; ad sinistram 1. Rechberg, 2. Veringen-Kirchberg. In der neuen Kapelle hatte übrigens Gabellover noch mehrere Tafeln gefunden, nämlich:

1. (legi non potest, sed fuit equitis.) Darinn sind die Wapen

Helfenstein Rechberg ganz Handschuchsheim
Rechberg Rosenberg.

Er meint, es ruhe dort ein Kind Ulrichs von Rechberg, ⁴⁾ dessen Mutter Gräfin Agnes (oder Rosina) von Helfenstein war, und der Kunigunde von Rosenber, deren Mutter eine von Handschuchsheim war.

2. Anno 1458 obiit Ulrich von Rechberg ⁵⁾ zu Hohen Rechberg, Ritter an der sibem Bruder-Tag.

† Grafen Heinrich von Veringen, gilt sonst als Tochter der Gräfin Adelheid von Zollern.

¹⁾ Gattin Ulrichs III. († 1572).

²⁾ Ulrich III. von Rechberg.

³⁾ † 1596.

⁴⁾ Des Zweiten († Sept. 1496).

⁵⁾ Der erste, Vater Ulrichs II.

Darunter

Oetingen Rechberg ganz Helffenstain
 Rechberg vel Veringen¹⁾
 vel Wirtemberg
 vel Landau
 vel Nellenburg.

3. Anno 1540 den 27. Junii obiit Wolf von Rechberg zu Hohen Rechberg²⁾
 Sundthaim
 Venningen Rechberg vel Krailshaim
 Rechberg Riedthaim.

Er fand in der Kapelle noch an Steinen:
 1. (ist imperfect) Anno 1499 obiit nobilis et strenuus miles Ulrich³⁾ de Rechperg in Hohen Rechberg.
 Rechberg Rosenberg
 Handschuchsheim Rechberg Venningen.

2. einen aufgerichteten Stein bei der hintern Thür: Anno Domini 1430 obiit Gebhardus⁴⁾ de Rechberg de Hohen Rechberg.
 Rechberg ganz, darunter der Fahn, wie Werdenberg.

3) an einem Stein des Fußbodens:
 Anno Domini 1494 obiit Hugo⁵⁾ de Rechberg de Hohen Rechberg, cujus anima requiescat in pace.
 Rechberg der Schilt allain.

Da heute zu Tage die eine (hölzerne) Kapelle gar nicht mehr existirt,⁶⁾ die andere als Pfarrwohnung dient,⁷⁾ so sucht man vergebens nach den Tafeln und Steinen, deren Gabelkover erwähnt. Auch das Kapellchen (cappelin) im Schloß Hohen-Rechberg,⁸⁾ dessen Gabelkover gedenkt, existirt nicht mehr. Er fand dort noch:

¹⁾ Ist das Richtige, da Ulrichs I. väterliche Großmutter Gräfin Sophie von Veringen war.
²⁾ Sohn Ulrichs II.
³⁾ Der Zweite.
⁴⁾ Der Zweite, Sohn des 1426 † Albrecht I. und der Gräfin Adelsheid von Werdenberg.
⁵⁾ Der Zweite, Sohn des 1468 † Hugo I. und der Gräfin Agnes von Thierstein.
⁶⁾ Zwar zündete der Blitz, der 21. Juli 1623 in die alte Wallfahrtskirche schlug, nicht. Doch schon 1686 wurde dieselbe niedergerissen und an ihrem Platz 1686—1688 eine neue, steinerne Kirche, zu welcher am 24. April 1686 der Grundstein gelegt wurde, gebaut, 1699 ein besonderer Beneficiat angestellt. 1767 wurde die Kapelle von der Pfarrei von Unterwaldstetten getrennt und am 18. Juni 1767 zu einer eigenen Pfarrei erhoben. 1775 schlug der Blitz in die neue Kirche, brannte den Thurm ganz aus und zerschmolz alle Glocken. Mit Mühe rettete man die Kirche selbst.
⁷⁾ 1699 wurde die steinerne Kapelle in die Pfarrwohnung umgebaut, der Thurm aber abgetragen. Hierbei mögen die Tafeln und Steine, soweit sie nicht schon früher zerstört worden sind (in Kriegszeiten), ihren Untergang gefunden haben. Doch kam, wie es scheint, ein Theil der Grabdenkmäler nach Donzdorf.
⁸⁾ Da seit 1676 kein Familienglied mehr im Schloß Hohenrechberg, welches am 6. Jan. 1865 durch einen Blitzschlag ausbrannte, wohnte, kam die Kapelle allmählich außer Gebrauch. Doch

Herr Ulrich¹⁾ de Rechberg, Ritter, Herr Ulrichs seligen Sohn, darunter die Wapen: Handschuchshaim, Rosenberg, Helffenstain, Rechberg und ex opposito in alio latere: Anna de Rechberg, nata Venningen.

darunder
 Ain roter / Handschuchs- / Ven- / Ain blauer
 Lewenschilt. haim. ningen. Lewenschilt.

Dem fleißigen Forscher Gabelkover dankt man noch die Schilderung mehrerer anderer Kirchen und Kapellen, welche das fromme Geschlecht der Herren von Rechberg reichlich dotirt hatte. Hier ist in erster Linie zu nennen die Kapelle (St. Martinskirche) in Kamberg. Hier fand Gabelkover noch eine Reihe von Gemälden: an der Wand nach einander gemalt:

1. Hug²⁾ (von Rechberg) inn aim Küris und grauen Har, darunter Rechberg, hernach
2. Herr Albrecht³⁾ (von Rechberg) Ritter auch in aim Küris und grauen Har, darunter Rechberg,
3. Fraw Elisabeth (von Rechberg), darunter Appermund⁴⁾ (Aspermont),
4. Philip von Rechberg,⁵⁾ hinder im sind volgende baid', tamquam pueri,
 - a) Friz,⁶⁾ darunter Schinen, ex sorore nepos,
 - b) Wolf Dietterich,⁷⁾ darunter Neipperg, ex sorore nepos,
5. Fraw Barbara,⁸⁾ darunter Rechberg, uxor,
6. Jungfraw Magdalen, darunter Bappenheim (Pappenheim), ex sorore neptis, Wilhelmi à Bappenheim⁹⁾ filia,
- 7) Magdalen vel Margreth — ist klain —, darunter ain roter Hirsch biss uff die Brust, item auch uff dem Helm (ist Altmanshoven) Barbarae, uxoris Philippi, ex sorore neptis,¹⁰⁾
8. Elisabeth, — auch klain und auch ain Krenzlin uff, darunter ain lerer weisser Schilt.

Der Untergang dieser Gemälde ist aufs lebhafteste zu bebauern, da deren Entstehung wohl in die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts fällt, wo noch an tüchtigen Künstlern in Schwaben

wurde erst etliche 20 Jahre vor 1806 durch die Oeffnung des Reliquiengrabes der Altar zerstört in Abwesenheit der Herrschaft, worauf dann die Hauskapelle gänzlich außer Gebrauch kam.

- ¹⁾ Der Zweite.
- ²⁾ Der Erste, † (vor 19. April) 1468.
- ³⁾ Sohn Hugo's † Himmelfahrtstag 1502).
- ⁴⁾ Albrechts erste Gattin.
- ⁵⁾ Albrechts Sohn, † bald nach 1529.
- ⁶⁾ Ein Sohn der Agnes von Rechberg und eines von Schönau.
- ⁷⁾ Ein Sohn Dietrichs von Neipperg und der Barbara Margarethe von Rechberg († 1536).
- ⁸⁾ Philipps Gattin, Tochter Georgs von Rechberg zu Cronburg († 1506) und der Barbara von Landau († in vigilia Petri et Pauli 1499).
- ⁹⁾ Und der Magdalena von Rechberg.
- ¹⁰⁾ Eine an einen Herrn von Altmannshofen vermählte Schwester Barbara's ist sonst unbekannt. Sie hatte zwei bekannte Schwestern Ursula und Sybilla, Gattin Wolf Dietrichs von Knöringen.

kein Mangel war. Bei seinen Beziehungen zur Stadt Ulm, deren Forstmeister er war, hat Philipp wohl die Ausführung der Gemälde einem Künstler in Ulm anvertraut gehabt. In der Kapelle sah Gabelkover noch folgende Tafeln:

1. Anno 1403 obiit der edel und vest Hug von Rechberg.¹⁾

Montfort. Rechberg ganz. Thierstein.

2. Anno 1526 obiit Albrecht²⁾ von Rechberg von Hohen Rechberg an S Johannstag, darunder Rechberg, unter der Schilt, aber gross uff aim alten Schilt.

3. Anno 1462 starb Hug³⁾ von Rechberg von Hohen Rechberg

Werdenberg Rechberg ganz Zollern
Rechberg Aichach.

4. Anno 1502 obiit der edel und vest Hug⁴⁾ von Rechberg von Hohen Rechberg

Montfort Rechberg Thierstein
Appermund Rechberg Hirnhaim
(rots Creuz im weissen Schilt. In
pictura ist der Schilt rot und das
Creuz weiss).

Sodann las noch Gabelkover auf den Steinen daselbst:

Anno 1527 am Abend Simonis et Judae obiit der edel und vest Philips von Rechberg von Hohen Rechberg zu Ransperg.⁵⁾

In medio Rechberg bis, darunder

Anno 1522 am Erichtag in Osterfeyer ist gestorben die edel und tugenthast Fraw Barbara von Hohen Rechberg, dess edlen und vesten Philipsen von Rechberg Hausfraw.

Mit dieser Schilderung mögen die geehrten Leser vergleichen die Beschreibung der heutigen Kapelle in der Oberamtsbeschreibung Gmünd S. 417, die nichts von rechbergischen Tafeln, geschweige denn Wandgemälden zu melden weiß. (Schluß folgt.)

Aluminium im kirchlichen Gebrauch.

Schon seit längerer Zeit ist dieses neue Metall, das aus Thonerde gewonnen wird, bekannt, aber erst neuerdings gelang es, nach Ueberwindung vieler Schwierigkeiten desselben eigentlich habhaft zu werden und seiner Verwendung weitere Ausdehnung zu geben. Dasselbe hat vor anderen Edelmetallen große Vorzüge. Seiner glänzend weißen Farbe nach, die nur mitunter einen Stich ins Bläuliche zeigt, nähert es sich dem Silber, aber es ist nicht nur viermal leichter als Silber, sondern wohlfeiler als selbst Nickel und Zinn, dabei härter als Blei und Zinn und Gold und gehämmert so hart wie Eisen. Beim Gießen ist es sehr dünnflüssig, so daß es die Vertiefungen der Form aufs genaueste ausfüllt. Es kann

überaus leicht getrieben, gedrückt, punziert, geprägt und gebogen werden. Gegen Trockenheit, Feuchtigkeit, Kälte, Wärme ist es so unempfindlich wie Silber. Salze und verdünnte organische Säuren, welche das Silber angreifen, können dem Aluminium nichts anhaben; nur der Pottasche, der Soda und der Salzsäure kann es nicht widerstehen. Es läßt sich verkupfern, und nach der Verkupferung auch versilbern und vergolden, kann auf Kupfer, Messing, Eisen als Schichte aufgetragen werden und Legierungen mit fast allen Metallen eingehen. Eine große Schwierigkeit bereitete lange das Löhnen des neuen Metalls. Zinnloth ist nicht verwendbar, da es sich mit dem Aluminium verbindet. Dagegen hat man neuerdings gute Aluminiumlöße gefunden.

In größerem Umfang hat man das Aluminium schon verwendet für Herstellung von Utensilien für die Armee, namentlich von Feldflaschen. Die Kunstindustrie hat das neue Metall schon zu den verschiedensten Zwecken verarbeitet. Es liegt kein Grund vor, dasselbe nicht auch in den kirchlichen Gebrauch zu ziehen. Ob die Kupa der Kelche aus Aluminium erstellt werden dürfte, erscheint noch fraglich; es wird gut sein, hierüber eine Entscheidung von Rom abzuwarten; aber für Fuß und Schaft könnte es unbedenklich verwendet werden. Ganz besonders aber empfiehlt es sich für Leuchter, Rauchfässer, Delgefäße und Postienbüchsen. Rauchfässer aus Aluminium haben das Ansehen von silbernen, werden aber von Feuer und Rauch viel weniger berührt als silberne und sind zudem erheblich wohlfeiler. Delgefäße aus Aluminium zeigen nie den leidigen Grunspan, der selbst bei sorgfältiger Vergoldung sonst kaum ferngehalten werden kann. Leuchter und Postienbüchsen, welche viel berührt werden, bedürfen bloß einer Abreibung mit wollenem Tuch, um sofort wieder den Silberglanz zu erhalten. Wollte man Monstranzen aus Aluminium herstellen, so wäre es wegen des geringen Gewichtes dieses Metalls notwendig, den Fuß mit Blei auszugießen.

Goldarbeiter Ballmann in Stuttgart (Urbanstraße) hat bereits ausgedehnte Versuche mit dem neuen Metall gemacht. Durch denselben können Aluminium-Rauchfässer im Preis von 60—70 Mk., Delgefäße im Preis von 3,80 Mk., Postienbüchsen mit Beschwerern im Preis von 10 Mk. bezogen werden.

Die Studie über den Altarbau der Gegenwart wird in übernächster Nummer fortgeführt und mit weiteren Musterzeichnungen ausgestattet werden. Zu Vorbereitung ist der von vielen Seiten begehrte Artikel über die Ausmalung unserer Kirchen, welcher die leitenden Prinzipien entwickelt und dann insbesondere unsere gewöhnlichen Bedürfnisse berücksichtigt wird, womöglich unter Beigebung von farbigen Mustertafeln.

Hierzu eine Kunstbeilage:
Gothische Monstranz.

¹⁾ Kommt sonst nicht vor.
²⁾ Kommt sonst nicht vor, falls es nicht Albrecht II., Sohn des Hans I. ist.
³⁾ Hug starb 1468, nicht 1462.
⁴⁾ Muß heißen Albrecht I., Sohn Hugo's.
⁵⁾ Sohn Albrechts I.

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. 8.

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

1893.

Zu den Wandgemälden in Burgfelden.

Als ich eben die in Nr. 1 und 2 des laufenden Jahrgangs erschienenen Artikel über diese hochwichtigen Wandgemälde niedergeschrieben hatte, wandte sich Herr Hofrath F. K. Kraus in Freiburg an mich, um über diese Malereien nähere Auskunft zu erhalten. Ich sandte ihm diese Artikel nebst der inzwischen in der 28. Lieferung der „Kunst- und Alterthumsdenkmäler im Königreich Württemberg“ erschienenen Abbildung des Gerichtsbildes und einer im württembergischen „Staatsanzeiger“ veröffentlichten Besprechung desselben zu und setzte ihn in die Lage, einer sehr gehaltvollen Studie noch eine Notiz über den Burgfeldener Fund einzufügen.

Diese Studie betrifft zunächst die Wandgemälde in St. Angelo in Formis bei Capua in Italien. Sie erschien im „Jahrbuch der königlichen preussischen Kunstsammlungen“ 1893, sodann auch in einem Sonderabdruck (Berlin, G. Grote). Ihre Resultate ziehen viel weitere Kreise, als der Titel vermuthen läßt, und berühren indirekt auch die Malereien von Burgfelden, weswegen wir unsern Lesern davon Kenntniß geben.

Um die Mitte des 11. Jahrhunderts gründete das Kloster Monte-Cassino in Capua eine Klosterfiliale, welche in der Zeit zwischen 1056—1086 eine stattliche dreischiffige Säulenbasilika mit drei Absiden und einer Vorhalle erhielt. Vorhalle und Kirche wurden ganz ausgemalt, und ein großer Theil dieses Freskenschmuckes hat sich verhältnißmäßig gut konservirt, so daß Kraus seiner Studie auf großen Tafeln Lichtdruckreproduktionen derselben beigegeben konnte, die ein ziemlich klares Bild geben.

Die Vorhalle war geschmückt mit einer

Darstellung des hl. Michael in Brustbild, mit einem Orantebild der seligsten Jungfrau, mit Darstellungen aus der Legende des hl. Antonius und Paulus. Im Innern der Kirche nimmt die Westwand eine große Gerichtsdarstellung ein, auf welche wir nachher etwas eingehen. In der Hauptabside thront Christus zwischen den vier Evangelisten-Symbolen, darunter fünf große Heiligengestalten. Ein großer Bilderzyklus zieht sich an den Hochwänden des Mittelschiffes hin. In den Arkadenzwickeln Prophetengestalten mit Spruchbildern, unter ihnen auch eine Sibylle. Darüber in drei Horizontalstreifen vertheilt neutestamentliche Scenen. An der Südwand: Zachäus, Christus und die Samariterin, die Ehebrecherin, Heilung des Blindgeborenen am Quell Siloah, Auferweckung des Lazarus, Christus und die Mutter der Zebaiden, Gastmahl in Bethanien, Einzug in Jerusalem, letztes Abendmahl. An der Nordwand: Christus am Delberg, Verrath des Judas, Verspottung, Handwaschung des Pilatus, Kreuztragung, Kreuzigung, Grablegung, Besuch in der Vorhölle, die Engel am Grabe, der Gang nach Emmaus, der Auferstandene am See Genesareth, Thomas und der Auferstandene, Himmelfahrt; der zweite Bilderstreifen ist stark verborgen, zu erkennen noch u. a. die Parabel vom reichen Prasser und armen Lazarus in zwei Darstellungen; im obersten Horizontalstreifen: die Weisen aus dem Morgenland (?), der bethlehemitische Kindermord, Jesus im Tempel, Predigt des Täufers (?), Taufe Christi, Versuchungsbilder (?), — im ganzen ursprünglich über sechzig Scenen. Dazu im nördlichen Seitenschiff noch eine Series von alttestamentlichen Darstellungen.

Diese Wandmalereien von St. Angelo sind seit 1860 der Kunstforschung bekannt,

aber Kraus hat ihnen erstmals ihre richtige Stelle in der Kunstgeschichte angewiesen. Er fand alsbald zwischen ihnen und den Gemälden in Oberzell auf der Reichenau unverkennbare Verwandtschaftszüge, welche nunmehr, nachdem er darauf aufmerksam gemacht und durch Reproduktionen eine mühelose Vergleichung beider ermöglicht hat, von jedem kontrolliert werden können und sicher auch von jedem zugestanden werden.

Der gemeinsame Boden, dem die Capuanischen und die Reichenauer Bilder entwachsen, ist die lateinisch-althristliche Kunstübung, welche noch starke Fühlung mit der Antike hatte. Nur spielt in den beiden Hauptbildern in St. Angelo, im Weltgericht der Westwand und im Glorienzuspruch in der Hauptapside der byzantinische Typus herein, was sich aus den historisch erweisbaren Beziehungen zwischen Monte-Cassino und Byzanz wohl erklären läßt. Auch die historischen Bilder des Hauptschiffes sind nicht ganz frei von byzantinischen Anklängen, aber dieselben sind hier weit tiefer als dort und lassen den eigentlichen Stil unangetastet.

Die Bedeutung dieser Wandmalereien liegt darin, daß sie sich als weiteres höchwichtiges Glied einfügen in die bisher fast ganz verkannte und dunkel gebliebene, erst durch die neuere Kunstforschung aufgehellte Periode von 800—1100. Man war bis vor kurzem in der Anschauung befangen, als ob die Kunst dieser Periode, zum mindesten ihre Malerei völlig im Bann des Byzantinismus gelegen habe und ohne selbständige Bedeutung sei. Es ließ sich der Beweis erbringen, daß diese Anschauung auf die Miniaturmalerei durchaus nicht zutreffe. Bezüglich der Wandmalerei blieb man im dunkeln, bis die Gemälde von Reichenau entdeckt wurden. Nun hatte man wenigstens einen schwerwiegenden Beweis, daß auch das Fresko zu dieser Zeit durchaus nicht byzantinisch geknechtet war, sondern aus der althristlich-römischen Tradition lebte.

Die Malereien von St. Angelo fügen nicht nur diesem Beweis ein weiteres Glied an, sondern sie enthalten auch nach den Ausführungen von Kraus einen deutlichen Fingerzeig, wo die Wurzeln und die Heimat der Reichenauer Malerschule zu suchen

sind, nämlich in Italien und im Benediktinerkloster Monte-Cassino, und sie zeigen, daß auch in dieser Periode nicht die Miniaturmalerei, sondern die Monumentalmalerei tonangebend war. Mit dieser These tritt Kraus einer andern entgegen, welche in neuerer Zeit W. Böge (Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Trier 1891) mit viel Gelehrsamkeit und Sachkenntnis verfolgt. Nach letzterem wäre die Miniaturmalerei in der karolingisch-ottonischen Periode das eigentlich tragende und herrschende Element gewesen und hätte sie den Anschluß an die althristlich-römische Kunstübung vermittelt; ferner wäre Köln, speziell das Domkloster in Köln, die Mutterschule der deutschen Kunst gewesen, neben welcher die Reichenauer Malerei bloß eine episodische Bedeutung gehabt hätte.

Die aus dem großen Freskenzyklus von St. Angelo abgezogenen Beobachtungen und Schlüsse berühren indirekt alle auch die neuentdeckten Malereien von Burgfelden. Daß dieselben der Reichenauer Malerschule zugehören, kann jetzt schon als sicher gelten. Kraus, der sie noch nicht aus Autopsie kennt, sondern nur aus der Reproduktion des Gerichtsbildes, nimmt keinen Anstand, auf Grund des letzteren der von uns an genanntem Ort begründeten Annahme bezüglich ihrer Herkunft beizutreten. Er ist auch darin mit uns einverstanden, daß schon um der Anlage des Weltgerichtsbildes willen die Burgfeldener Malereien etwa um fünfzig Jahre später anzusetzen seien als die Reichenauer.

Sonach stehen die Fresken von Burgfelden zeitlich so ziemlich in der Mitte zwischen den Reichenauern aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts und denen von St. Angelo aus dessen letztem Drittel. Byzantinische Einflüsse sind bei den erstgenannten gar nicht zu bemerken, bei denen von St. Angelo unmerkbar, aber nur nebensächlich. Eine Vergleichung aller drei Werke ist besonders dadurch erleichtert, daß sie ein Hauptthema gemeinsam behandeln: das Weltgericht. Und gerade hier zeigt es sich, daß die obige Datierung zweifellos richtig ist. In der That steht das Burgfeldener Gerichtsbild mitten inne zwischen dem Reichenauer und dem von St. Angelo, und bildet eine Art Ueber-

leitung vom einen zum anderen. Das Reichenauer Gerichtsbild hatte sich beschränkt auf die Darstellung des Richters und seiner Assistenten, der Apostel und der beim Gericht fungirenden Engel; die, über welche das Gericht ergeht, sind mehr nur andeutungsweise in die Schilderung hereingenommen in den Miniaturgestalten der aus den Gräbern auferstehenden Menschen. Das Burgfeldener Gerichtsbild erweitert diese Darstellung. Es nimmt in dieselbe herein die in Folge des Richterspruchs eingetretene Scheidung der Menschheit in zwei Lager und deutet noch das des einen und andern Theils harrende Schicksal an; der Apostelchor konnte räumlich nicht untergebracht werden und wurde daher auf die Nordwand verlegt. Endlich das Gerichtsbild von St. Angelo vermehrt bedeutend den englischen Hofstaat, verlegt die Auferstehung in das oberste Bildfeld, reiht zu beiden Seiten des Heilandes die Apostel auf, schildert dann unten ausführlich die durch das Urtheil vollzogene Scheidung und läßt zu unterst einen Blick thun in das jenseitige Leben der Beseligten und der Verdammten. —

Bezüglich der in Burgfelden eingemauerten Thontöpfe erhielt ich eine Zuschrift aus Köln, in welcher die Vermuthung ausgesprochen ist, dieselben möchten doch ursprünglich als Schallgefäße zur Hebung der Akustik des Raumes eingemauert und erst später behufs Anbringung der Wandmalereien vorn geschlossen worden sein. Nicht wohl anzunehmen. Einmal wegen der sehr kleinen räumlichen Verhältnisse des Baues, welche wahrlich eine künstliche Steigerung der Akustik höchst überflüssig erscheinen lassen. Sodann auch deswegen, weil die Bemalung zeitlich der Erbauung nicht fern liegen kann und wohl sicher schon von Anfang in Aussicht genommen war. Endlich entspricht auch die Form nicht diesem Zweck und nicht der sonst uns bekannten Form der Schalltöpfe. Eine Notiz im »Bulletin critique« vom 1. Juni 1893 (von Samuel Berger) verweist auf die Einfügung von Hohlöpfen schon in S. Vitale in Ravenna und in dem 1870 abgebrannten neuen Tempel in Straßburg und leitet sie her aus dem Bestreben, das Mauerwerk zu entlasten und zu erleichtern. Aber auch diese Erklärung wird schwerlich

die richtige sein, schon weil sie unerklärt läßt, warum ausschließlich nur die innerste Schichte des einen ganzen Meter starken Mauerwerks mit solchen Töpfen durchsetzt wurde und warum die Töpfe alle konsequent dieselbe Lage und ihre Oeffnung nach vorn haben.

Der St. Sebaldaltar in der Heiligkreuzkirche in Gmünd.

(Von † Stadtpfarrer Pfleger in Gmünd.)

(Fortsetzung.)

Das Haupt- und Mittelbild dieses kostbaren kirchlichen Kleinods stellt den hl. Sebaldus dar, eine statuarische, vollrunde, imponirende Figur. Auf seinem linken Arme hält er das Modell der zweithürmigen Sebaldskirche in Nürnberg, für deren Gründer und Stifter er daselbst allgemein gehalten wird, während in seiner rechten Hand ein Pilgerstab ruht. Sein Untergewand läuft bis auf die Knöchel herab; sein Obergewand bildet ein kaselartiger Ueberwurf. Dieses einfache Mantelkleid fließt von seinen Schultern, Brust und Rücken auf gleiche Weise bedeckend, im einfachsten, aber edelsten Faltenwurf bis zu den Knien herab. Sein Haupt bedeckt ein zierliches, fast modernes Hütlein mit mäßiger Krümpe; sein sorgfältig gepflegter Vollbart entspricht seinem von Würde und Heiligkeit strahlenden Antlitz. Zu Häupten des Heiligen schweben rechts und links zwei Engel mit dem dänischen und fränkischen Wappen. Sebald soll ein dänischer Prinz und seine Braut eine fränkische Prinzessin gewesen sein. Zu Füßen des Heiligen sodann knien wieder die beiden Stifter Sebald Schreyer und seine Ehefrau, jedes mit dem entsprechenden Familienwappen. Der »Schrein« aber, in dem diese gut arrangirte Gruppe sich befindet, ist durch ein einfaches Flügelpaar verschließbar. Beide Altarflügel sind mit Malerei geschmückt und verdienen um derselben willen eine ganz besondere Beachtung. Die nach innen wie nach außen bemalten Flügelthüren stellen in ihren Gemälden acht Scenen aus dem Leben des hl. Sebald dar. Die Trauung des königlichen Prinzen mit der fränkischen Prinzessin wird in Gegenwart des königlichen Vaters und

Hofes von einem mit Mitra und Pluviale bekleideten Bischofe vollzogen. Dies die Darstellung der ersten Tafel.

Nun aber sagt die Legende: Sebald habe schon nach der ersten Brautnacht dem ehelichen Leben wieder entsagt und sich von seiner kaum angetrauten jungen Gemahlin auf immer getrennt. Nachdem er das Hochzeitskleid mit einem rauhen, grauen Pilgerkleid vertauscht hatte, nahm er von

seiner Braut Abschied für immer. Diese Abschiedsscene bildet das zweite Tableau.

Entblößten Hauptes hält er seinen Pilgerhut in devotester Weise in seiner Linken, während er seine Rechte der den Tag zuvor ihm angetrauten Braut zum Abschied

reichet. In dieser Pilgerausrüstung tritt er nun seine Reise an hinaus in die weite, ihm noch unbekante Welt. Sein Weg führt ihn zunächst durch einen gewaltigen, dichten Wald. Auf dem Wege aber überfällt ihn die Nacht und gleich dem Erzvater Jakob auf seiner Reise zu seinem Better Laban mußte er unter freiem Himmel Quartier nehmen und sein müdes Haupt statt auf ein weiches Kissen auf einen harten Stein zur Ruhe legen.

Sein Weg führt ihn nun an einen größeren Fluß, allwo er einen Floß besteigt, wie aus der dritten Darstellung zu ersehen ist. Nach seiner Landung treffen

wir ihn in seinem Pilgervoch mit Pilgerhut und Pilgertasche predigend auf einer Kanzel unter freiem Himmel. Zu seinen Füßen lauschen seinen Worten andächtige Zuhörer aus dem Landvolke, denen er seine Lehren und Wahrheiten an den Fingern aufzuzählen und darzuthun sucht. Der Kanzel gegenüber steht ein Schloß, dessen Bewohner unter dem Portale ihm neugierig zuhören, aber seinen Neben

Sympathie entgegen zu bringen scheinen. Nun zeigt ihn uns die vierte Tafel als einen

wahren Chaumaturogen. Ein Wunder einzig in seiner Art wird von ihm gewirkt:

Eiszapfen drehen wie bürre, gespaltene Holzschelte. Zwei seiner Genossen sitzen mit ihm an diesem „Eisfeuer“, um ihre vor Kälte starrenden Füße zu erwärmen, während ein Vierter einen frischen Bündel dieses wunderbaren Brennmate-



rials in seinen Armen beiträgt. Dieser legendarische Vorfall ist insbesondere von Meister Peter Bischof gar schön halb erhalten an einer der Schmalseiten des prachtvollen Sebaldsgrabes dargestellt. Kaum aber hat Sebald durch Aufwärmung seiner erstarren Glieder an diesem Feuer zur Weiterreise sich fähig gemacht, so begegnet ihm ein Blinder, den er nicht ohne Theilnahme und Hilfeleistung an sich vorübergehen lassen kann. Wie der junge Tobias

einstens die Augenlider des alten erblindeten Vaters mit der Galle eines Fisches bestrich, so scheint auch Sebald nach dieser Darstellung sich einer Fischgalle zu seiner Blindenheilung bedient zu haben, wenn der Fisch in einem Netze in der Hand des Blinden nicht eine poetische Zuthat des Malers ist. Kurz darauf begegnet ihm eine fallbüchtige, vom bösen Geiste besessene Weibsperson, welche er durch sein Gebet ebenfalls von ihrem Uebel befreit. Diese Scene bildet die fünfte Darstellung.

Die sechste Tafel zeigt den Heiligen mit seinen Begleitern von Feinden überfallen im heftigsten Kampfe. Es handelt sich nach der Darstellung um Leben und Tod. In diesem verhängnißvollen Augenblick der äußersten Nothwehr nimmt auch er am Kampfe mit seinem Pilgerstab Antheil. Ein Mann sammt Roß liegt bereits von den Waffen hingestreckt am Boden. Wie der Heilige selbst davon gekommen sein mag, davon sagt die Legende nichts. Daß er aber nach Bestehung dieses Kampfes am Ende seines Lebens angelangt sein mußte, darauf deuten die beiden letzten Tableaux hin.

Auf diesen beiden Tafeln nämlich bietet sich dem Beschauer je ein Altar mit einem Reliquienschrein dar. Bei dem ersten sieht man in dem etwas dunkeln Hintergrund einen mit zwei Ochsen bespannten Wagen. Sebald hatte nämlich bestimmt: wenn er einmal sterbe, so solle man seinen Leichnam auf einen Wagen mit einem derartigen Gespann verladen, die Thiere für sich laufen lassen und da ihn begraben, wo sie von freien Stücken stehen blieben. Und die Nürnberger sagen heute noch: also sei es geschehen und mit dem Leichnam des Heiligen auch gehalten worden. An diesem Orte seines Begräbnisses sei aber auch die schöne in letzter Zeit eingehend restaurirte St. Sebaldskirche erbaut worden.

Wie der Sarkophag, der des Heiligen Reliquien umschloß, ursprünglich auf einem Altare der genannten Kirche zur Verehrung der Gläubigen gestanden hat, zeigen die beiden letzten Darstellungen. Ursprünglich von Holz wurde er 1397 mit Goldblech überzogen. In dieser Gestalt birgt ihn der herrliche, tabernakelartige, von allen Künstlern zu allen Zeiten bewunderte Ueberbau aus der Hand des un-

sterblichen Peter Vischer. Da der Meister dieses Kunstwerk in der Zeit von 1508 bis 1519 fertigte, so geben diese beiden Reliquienschreine zugleich einen chronologischen Anhaltspunkt für die Zeit der Fertigung unseres Altars, denn nach 1519 war von dem ursprünglich hölzernen, später mit Goldblech überzogenen Reliquienschreine jedenfalls nichts mehr sichtbar. Vor den beiden Altären mit den Reliquienschreinen knieen Gläubige, um dem Heiligen ihre Verehrung darzubringen. Es sind wieder Leute aus dem Volke in der damaligen Landestracht und deshalb für den Alterthumsfreund nicht weniger interessant, als die Darstellung des Heiligen und seiner Braut im königlichen Kostüme am Tage ihrer Trauung auf der ersten Tafel.

(Fortsetzung folgt.)

Oberschwäbische Künstler früherer Zeiten.

Von Amtsrichter a. D. Bedl.

I. Aus seiner seit vielen Jahren angelegten Collekaneensammlung zu einer oberschwäbischen Kunst- bezw. Künstlergeschichte hat Verfasser dieses schon über eine Reihe wenig oder gar nicht bekannter Künstler, welche in Oberschwaben geboren und allerdings der Mehrzahl nach außerhalb ihres Geburtslandes thätig waren, meist auf Grund von Spezialforschungen biographische Arbeiten geliefert — so in die „Allgemeine deutsche Biographie“, 18. Band, 1882, über den im Jahre 1705 zu Söflingen geb., 1752 in Maria Einsiedeln † Maler Franz Anton Kraus, den im Jahre 1722 in Weissenhorn geb., im Jahre 1771 zu Linz a. D. † Maler Franz Martin Kuen; in Band XIX, S. 709—711 über den um das Jahr 1473 zu Schussenried geb., um das Jahr 1530—1540 in Wuzen † Architekten bezw. Steinmetzen Hans Luz (zu vgl. weiter über denselben meine in den Ulmer „Münsterblätter“, 5. Heft, 1887, S. 52 ff. erschienene Studie); in Band XX, 1884, S. 689—691 über den am 7. Juni 1724 zu Langenargen geb., in Wien am 9. August 1796 † Maler Anton Franz Maulbertsch, an derselben Stelle über dessen Schüler, den im Jahre 1737 zu Kressbronn geb., 1812 in Langenargen † Maler Andreas Brugger (welcher, was hier nachzutragen wäre, auch die Deckenstücke in die Stiftskirche zu Buchau gemalt hat); in Band XXI, S. 286—288 (vgl. mit „Diözese-Archiv“ Nr. 11 von 1893) über den am 21. März 1705 zu Biberach geb., in St. Petersburg den 27. Oktober 1763 † Edelsteinschneider und Medailleur Lorenz Ratter; in Band XXX, S. 647—648 über den ebenadelselbst am 1. September 1645 geb., am 20. November 1757 † gleichen Künstler Johann Christoph Schupp, den am 3. Februar 1762 zu Mollenberg geb., im Jahre 1819 oder 1820 in Wailand † Graveur und Medailleur Franz Joseph

Salwirl (zu vgl. über letzteren auch „Diözese-
Archiv“ von 1892, Nr. 21, S. 84 und Nr. 11 von
1893) u. c. Auch hat der Verfasser thumlichst die
lokale Kunstgeschichte berücksichtigt und vorerst
manche Notizen gebracht, so z. B. über den
Historienmaler Johannes Hei ß aus Memmingen
u. a. in Hofeles „Diözese-Archiv“, III, 1886,
Nr. 9, S. 69 ff; über den Maler und Kupfer-
stecher Jos. Ignaz Wegsche (a) i d e r aus Nied-
lingen, ebendasselbst V, 1888, Nr. 20, S. 80 (nicht
Wegschneider), über den Weißenhorner Maler
Konrad Huber, über welchen ja eine tüch-
tige, im „Diözese-Archiv“, VII, Nr. 22 u. 24,
S. 85—87; 94 u. 95 nachgedruckte Monographie
nebst Bildniß von Stadtpfr. Jos. Holl (Augsburg,
1890, im literarischen Institut von Haas & Grab-
herr) vorliegt, im „Diöz.-Arch.“, VIII, 1891, Weil.,
S. 28 zu Nr. 14; über den zu Stafflangen (nicht
zu Moppertäweiler) um den Anfang des vorigen
Jahrhunderts geb. Jakob Em e l e, den Erbauer
des neuen Schussenrieder Klosters (nicht bloß
des dortigen Bibliotheksaales) und Wiederauf-
bauer des im Jahre 1753 abgebrannten gräflich
Montfortschen Schlosses zu Lettnang, welchen
der Verfasser in seiner Schrift über Schussenried
(Stuttgart, 1883, S. 64) erstmals wieder aus-
gegraben und hienach die im Jahre 1886
erschienene württembergische Landesbeschreibung
(III, S. 845) aufgenommen hat; über den
Architekten und Stuccator Dominik Zim m e r-
m a n n, den Erbauer der Steinhäuser Kirche, und
dessen Bruder, den Maler Johannes Zim m e r-
m a n n, beide aus Landsberg a. L., a. a. D.
S. 62 und „Diözese-Archiv“, X, 1893, Nr. 2,
S. 7 und Nr. 6, S. 22; über den frühverstor-
benen Maler Kav. Forchtner aus Dietenheim
a. a. D. S. 65; über die Maler Joh. Kasp.
Sing (nicht Sieg, wie es in der Landes-
beschreibung steht und andere nachschreiben) aus
Braunau, Johannes Zid aus Bruchsal und
Joh. Esperlin aus Degernau (nicht von
Ingoldingen) a. a. D. S. 63 sowie im „Diözese-
Archiv“, IX, Nr. 24, S. 95 u. 96; X, Nr. 1,
S. 1 u. c. — Daran sollen sich hier nun vor-
erst die Biographien zweier aus Oberschwaben
stammender Maler reihen, von welchen der eine
zwar nicht vergessen, nur als Sohn Ober-
schwabens gar nicht mehr bekannt, der andere
kaum mehr außer seinem Namen gekannt ist,
und welchen beiden außer ihrer Landsmannschaft
das gemeinsam ist, daß sie Rußland als Feld
ihres künstlerischen Wirkens aufgesucht haben.

II. Ersterer, Joseph Christ — nicht zu ver-
wechseln mit den Niederländer Malern Joh.
Franz Christ, Vater und Sohn aus dem An-
fange dieses Jahrhunderts¹⁾ — ist am 23. Februar
1731 zu Winterstettenstadt, zunächst von
Essendorf im heutigen Oberamt Waldsee als Sohn
des Bauern Jos. Christ und der Maria, geb.
Bruder, laut Taufregister der dortigen Pfarrei
geboren; in den wenigen Nachschlagebüchern, in

welchen sein Name sich überhaupt findet, wie in
B. v. Stettens d. J. „Kunst-Gewerbe- und
Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg“
(ebendasselbst bei Konr. Heint. Stage 1779),¹⁾
welchem die reichhaltigsten und zuverlässigsten
Nachrichten über diesen Meister gebenden Werte
wir hauptsächlich folgen, wird sein Geburtsort
bloß mit „Winterstetten in Schwaben“ bezeichnet,
deren es bekanntlich drei in Schwaben gibt.
Christ, welcher weder in der Waldsee Oberamts-
noch in der württembergischen Landesbeschreibung,
noch in Eichards „Geschichte der bildenden Künste
in Bayern“, noch in Müller-Seuberts Künstler-
lexikon u. s. w. erwähnt ist, lernte zu Augsburg,
der damaligen süddeutschen Kunstmetropole bei
dem (im Jahre 1728 zu Imst in Tyrol geb.,
1770 in Augsburg †) geschickten, wenig älteren
Maler Joseph M a g e s und ließ sich dann, nach-
dem er sich eine gute Zeit in Böhmen, Schle-
sien und Sachsen aufgehalten und die Kunst aus-
geübt, gleichfalls in Augsburg nieder. Er malte
wie sein Meister Mages, welcher letzterer u. a.
das schöne Altarblatt: Maria Egyptiaca in der
Augsburger Jesuitenkirche und das heilige Grab
in der dortigen Domkirche verfertigt, sowohl mit
Oelfarben, als auch vornehmlich auf nassen
Wurf. Unter anderen vielen von ihm geschmückte
Kirchen malte Christ in das Presbyterium der
Kirche des Bischöflich augsburgischen Pfarrdorfes
zu Langerringen in Schwaben das Deckenstück:
die sieben Gaben des heiligen Geistes (sieben
weibliche Wesen, die Weisheit mit der Aufschrift:
prior creata u.) al fresco; ebenso einige Decken-
stücke in der Dekanatswohnung bei St. Moriz;
auch legte er mit verschiedenen schönen Altar-
blättern Ehre ein, so mit einem der heiligen
Theresia in der Karmeliterkirche zu Augsburg.
Außerdem malte er Thürenstücke (sog. Surportes),
so in dem Kunstreichen von Liberti'schen Hause
auf dem Weinmarke in Augsburg; die Samm-
lung des Ingenieurhauptmanns F. Weiger in
Neu-Ulm enthält eine derartige 0,35 m hohe,
1,20 m lange auf Leinwand gemalte, die Scene
der Zuweisung der Lea statt Rahel als Weib
an Jakob durch Laban nebst Schafferde in
recht lebendiger Weise zur Darstellung bringende,
mit Christi Namen bezeichnete hübsche Surporte.
Auf besonderes Verlangen mußte Christ die drei
großen historischen von Mathäus Gundelach ge-
malten Stücke von der Belehnung des Kur-
fürsten Moriz von Sachsen in einer der Fürsten-
stuben auf dem Rathhause kopiren; auch hat man
von ihm schöne Kopiren nach Tiepolo. Eine
Hauptforce seiner Thätigkeit war aber die
Fassadenmalerei, d. h. die Dekorirung der
Außenseiten der Häuser mit Bilder- und Farben-
schmuck, welche in Augsburg schon seit dem 15. Jahr-
hundert einheimisch, namentlich im 16. daselbst
geblüht und nach einem ziemlichen Niedergange
im vorigen Jahrhundert unter den Auspicien

¹⁾ Ein Joh. Fr. Christ hat auch eine „An-
zeige und Auslegung der Monogramme“ (Leip-
zig, 1747, 8^o) herausgegeben (französische Aus-
gabe von Cellius).

¹⁾ Die im Jahre 1765 ebendasselbst von dem-
selben Verfasser erschienenen „Erläuterungen u.
aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg“
nebst Kupfern, in welchen unser Künstler (S. 244)
kurz gestreift ist, sind nur eine Vorarbeit des
späteren Wertes.

Joh. Georg Bergmüllers (geb. im Jahre 1688 zu Türkheim, † 1762 in Augsburg) wieder einen gewaltigen Aufschwung genommen hatte. Bei dieser Fassadenbemalung im vorigen Säculum bildete im Gegensatz zu der im 16. Jahrhundert die thatsächlich vorhandene bauliche Unterlage regelmäßig den Ausgangspunkt für die Vertheilung und Anordnung des malerischen Schmuckes; die strukktiv thätigen und unthätigen Partien wurden in der Dekoration scharf auseinander gehalten; und vor allem kamen gemalte Architekturformen, die in Wirklichkeit an der betreffenden Stelle zwecklos oder unmöglich wären, überhaupt nicht mehr vor. Die Vorwürfe holte man sich ebenfalls im Gegensatz zu früher, wo in dieser Richtung die größte Vielseitigkeit herrschte, neben reicher Dekoration meist aus der Biblischen, Heiligen- und Dogmengeschichte, daneben auch aus der Mythologie und Allegorie; alle anderen Stoffe sind selten, und aus dem gemeinen tagtäglichen Leben wird nur ganz ausnahmsweise geschöpft. Eine Menge von Künstlern gab sich damals mit dieser Art von Malerei ab, so J. G. Wolder, G. B. Wöz, J. Polzer, der bedeutendste Schüler J. G. Bergmüllers, J. B. Bergmüller, Sohn des vorgenannten, Chr. Erhart, J. Huber, lauter Schüler des alten Bergmüller; dann Jos. Ign. Mayer, J. Hartmann, Frz. Jos. Degle, Fr. Sigrift, Jakob Frösche, J. A. Schauer, J. N. Bl. Mozart, Alois Mad, Peter Drümmer und noch manche andere — hauptsächlich auch Christs Meister, Jos. Magez, nicht zu vergessen! An diesem hatte Christ ein gutes Vorbild in der Fassadenmalerei, in welcher ihm „eine ausnehmend schöne und ihm eigene Manier“ nachgerühmt wird. Es werden namentlich das Fourniersche, das Joh. Dav. Gullmannsche und das Wallardsche Haus in der St. Annagasse, das Toskanische Haus auf dem alten Heumarkt, das Pfisterersche und Dasersche Haus bei St. Ulrich, das Babuesnigsche Haus als von Magez außengeführte Gebäude hervorgehoben. Nach der trefflichen, hier von uns benützten Studie Adolf Huffs über „Augsburger Fassadenmalerei“ in Lützows „Zeitschr. f. bildende Kunst“ (XXI. Jahrg. 1886, Heft 3 u. 5; XXII, 1887, Heft 6 u. 9) ist die um 1760, jedenfalls noch vor 1765 von Magez für den wohlhabenden Kaufmann Fournier gemalte Fassade von D 219 in der St. Annagasse von allen noch vorhandenen Ausburger Fassaden jener Zeit in Bezug auf die eigentliche Dekoration die reizendste: „Die Fenster des ersten Geschoßes sind je mit den entsprechenden des zweiten durch höchst elegante, meist in einem lichten Grau mit eigenthümlich marmorirtem Hintergrund gehaltene Einfassungen zu kleineren vertikalen Gruppen verbunden. In der Mitte ist zwischen je den beiden Mittelsternern des ersten und zweiten Stockwerkes über das Gerüste ein vieredig umschlossenes Gemälde von geringerem Werthe angelehnt, auf welchem die vier Elemente in Gestalt von Figuren dargestellt sind. Sonst sind die Füllungen des Rahmenwerkes der Fenster zwischen dem ersten und zweiten Geschoße mit lichtgrauen Putten und Vasen geschmückt, auf weld letzteren gelbe Figuren hoden. Die eigentlch dekorativen Theile

dieser Fassade sind, mit Ausnahme einiger Stellen, noch gut erhalten.“

(Fortsetzung folgt.)

Die einstige Ausschmückung der Kapellen in Hohen-Rechberg, Ramsberg, Stauffeneck, sowie der Kirche in Donzdorf.

Von Theodor Schön.

(Schluß.)

In der Kapelle des frühern rechbergischen Schlosses Stauffeneck fand Gabelover ebenfalls eine Reihe von Tafeln.

1. Anno 1524 an S. Laurentztag starb der edel und vest Ber von Rechberg von Hohen Rechberg zu Stauffeneck¹⁾

Stöffeln	Rechberg ganz	Fleissheim
Rechberg		Dalberg.

2. Anno 1553 obiit nobilis Conradt von Rechberg, Conradi filius²⁾

Dalberg	Rechberg ganz	Welden
Rechberg		Knöringen.

3. Anno 1527 an S. Lienhardts Tag starb der edl und vest Jörg von Rechberg³⁾

Montfort	Rechberg ganz	Eberstain
Rechberg		Stöffeln.

4. Anno 1567 obiit Ulrich von Rechberg von Rohen Rechberg zu Falkenstein⁴⁾

Rechberg	Dalberg
Knöringen	Rechberg ganz

An einer Altartafel sah Gabelover zur rechten einen von Rechberg⁵⁾ mit 4 Söhnen, zur linken Seite sie, sein coniunx, aine von Stöffeln mit 4 Töchtern.

Auf den Steinen stand:

1. Ber von Rechberg, darunter Rechberg allain.

2. Fraw Margreth von Rechberg, geborne von Dalberg, Kämmerin von Worms.⁶⁾

Im mitten Rechberg und Dalberg darunder

Anno 1518 am 9. Tag Aprilis starb die edel Jungfraw Margreth von Rechberg zu Stauffeneck,⁷⁾ hie begraben.

3. Uz von Rechberg zu Falkenstein,⁸⁾ darunder Rechberg bis.

¹⁾ Der zweite des Namens, Sohn des 1527 † Georgs II. und der Margarethe von Dalberg.

²⁾ Sohn des 1558 † Conrad III. und der Katharina von Knöringen.

³⁾ Georg II., Sohn des 1470 † Veit II. von Rechberg und der Margarethe von Stöffeln.

⁴⁾ Der Zweite, Sohn Conrads III. und der Katharina von Knöringen.

⁵⁾ Veit († 1470), Gattin Margaretha's von Stöffeln.

⁶⁾ Gattin des 1527 gestorbenen Georg von Rechberg.

⁷⁾ Tochter Georgs II. und der Margarethe von Dalberg.

⁸⁾ Ulrich II., Sohn Conrads III., Gatte Anna's von Rechberg.

Bei der Thür, wie man hineingeht, in der Wand stand:

Anno 1550 uff Sonntag Medardi den 8. Junii obiit Radegunda von Liebenstain.¹⁾

Auch diese Denkmäler der Vorzeit sind nicht mehr.

Schon Gustav Schwab, Die schwäbische Alb, 1823, meldet, daß die Einrichtung der im zweiten Stock des alten Schlosses Stauffenberg befindlichen Kapelle erst dem 17. Jahrhundert angehört. Jetzt ist das alte Schloß außer dem Thurm größtentheils abgebrochen.

Auch die jetzige Residenz Seiner Erlaucht des Grafen von Rechberg besuchte Gabelkover. Noch heute zeigt ja die dortige Kirche sehr alte und interessante Grabdenkmäler der Herren von Rechberg. Zu Gabelkovers Zeit war noch zu sehen im Chor an den Tafeln, da die von Dunsdorf oder Scharffenberg hingelegt werden:

1. Tabula prima legi non potuit.

Werdenberg.

(Weisser sahn im roten Schild, ut Rechberg ganz. Thierstain Montfort)

2. secunda tabula: Anno 1505 starb der edel und vest Hug von Rechberg²⁾

Thierstain Althaim, ut puto: zwonschwarzund
Rechberg ganz zwon gelb strich
Rechberg Rechberg ganz zwon gelb strich
Rechtlinggen. unter ainander
Trüchtlingen.

3. Anno 1527 obiit Erkinger von Rechberg zue Ravenstain.³⁾

Die Wapen, ut supra (fratris sui Hugonis).

4. Anno 1514 obiit Zimprecht von Rechberg zue Scharpfenberg 10. Mai, itidem, ut fratrum Hugonnis et Erckingeri.⁴⁾

5. Anno 1547 obiit Jörg von Rechberg zue Rawenstain.⁵⁾

Trüchtlingen Rechberg ganz Ahelfingen
Rechberg Rechberg ganz Hirnhaim.

Auf den Steinen dajelbst sah Gabelkover

1. Her Gebhard von Rechberg, miles, darunter Rechberg allain.

2. Herr Albrecht⁶⁾ von Rechberg, darunter Rechberg und Trüchtlingen.

3. Zimprecht von Rechberg,⁷⁾ darunter Rechberg und Hausen. Ex his duae filiae beym Sacramentheuslin.

4. Erckinger von Rechberg,⁸⁾ darunter Rechberg und Hirnhaim.

5. im rothen, aufgerichteten Stein: Jörg von

¹⁾ Radegunde von Freiberg, Gattin des 1563 † Hans XII. von Liebenstein.

²⁾ Sohn des Hans von Rechberg zu Ravenstein und Margaretha's von Trüchtlingen.

³⁾ Ertinger, Bruder des Vorhergehenden.

⁴⁾ Deßgleichen.

⁵⁾ Sohn Ertingers.

⁶⁾ Der Zweite, Sohn des 1499 † Hans I. und der Margarethe von Trüchtlingen.

⁷⁾ Bruder des Vorhergehenden, Gatte der Anna von Hausen.

⁸⁾ Bruder der zwei Vorhergehenden, Gatte der Dorothea von Hirnheim.

Rechberg von Hohen Rechberg zu Ravenstain obiit 1547, Hans von Rechberg von Hohen Rechberg zu Scharpfenberg, obiit 1549.¹⁾

Mit einer Reihe von Grabsteinen, Wandgemälden und Tafeln hat der fromme Sinn der Rechberg'schen Bordern die verschiedenen Kirchen und Kapellen geschmückt. Die Ungunst der Zeit (Kriegszeiten, Uebergang des Besitzes dauernd oder vorübergehend in fremde Hände, endlich das dem Josephinismus des vorigen Jahrhunderts mangelnde Verständniß für die Kunst-erzeugnisse der früheren Jahrhunderte) hat, ohne daß darum das erlauchte Haus Rechberg ein Vorwurf treffen könnte, eine Reihe dieser werthvollen Denkmäler christlicher Kunstthätigkeit größtentheils vernichtet. Mit Behmuth wird gar mancher wahre Freund der christlichen Kunst das von Gabelkover überlieferte Verzeichniß durchlesen, das so viele Arbeiten von Künstlern des 15. und 16. Jahrhunderts nennt, die nun für alle Zeiten verloren gegangen sind. Daß ein kleiner Rest — dank der Fürsorge des erlauchten Hauses Rechberg — in Dunsdorf erhalten ist, ja daß durch dasselbe einzelne Grabdenkmäler von der alten, außerhalb Dunsdorfs auf dem Hürbelspach errichteten Kirche St. Lorenz in die Pfarrkirche zum heiligen Martin im Flecken überführt wurden, muß uns zum Trost gereichen, zugleich aber auch den Wunsch erwecken, daß die kommenden Generationen stets den Kunstschätzen der Vergangenheit eine gleich liebevolle Pflege angedeihen lassen, wie es heutzutage im Württemberger Lande der Fall ist.

(Die Chorstühle von Oberstadion.) In „Württemb. kirchl. Kunstalterthümern“ ist die Vermuthung ausgesprochen, dieselben möchten gleich denen zu Zwiefaltendorf und Ennetach von Syrlin sein. Als man jüngst einen häßlichen Oelfarbenanstrich an denselben entfernte, fand man diese Vermuthung bestätigt. Es kam die Inschrift zum Vorschein: „jörg syrlin zu ulm 1486.“

(Der erste allgemeine Kongreß für christliche Archäologie) wird zu Spalato vom 4. bis 8. September 1893 tagen. Anmeldungen werden erbeten an den k. k. Universitäts-Professor Dr. Wilhelm A. Neumann bis 20. Juli zu Wien, IX. Garnison-gasse 18; von da ab bis 20. August zu Spalato in Dalmatien. Das Wohnungs-Comité übernimmt Verpflichtungen nur gegenüber rechtzeitigen Anmeldungen. Gegen Einsendung von 5 fl. oder 10 Kronen ö. W. erfolgt die Zusendung der Mitglied- oder Theilnehmerkarte, welche zur Erlangung ermäßigter Fahrpreise auf den Dalmatien berührenden Dampfern des Oesterreichischen Lloyd, der ungarisch-kroatischen Seedampfschiffahrts-Gesellschaft und der Privatunternehmungen berechtigt. Programme werden jedem Anfragenden zugesendet. Für das Vorbereitungs-Comité: Prof. Dr. W. A. Neumann, Wien.

¹⁾ Georg II. und Hans II. waren Söhne Erkingers.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

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

Nr. 9.

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

1893.

Der Altarbau der Gegenwart.

II.¹⁾

Wir haben im ersten Artikel unter Vorführung des Hochaltars und Marienaltars in Ebingen einen Altarüberbau vorgeschlagen, bei welchem die Flankentheile rechts und links vom Tabernakel, bezw. von der Bildnische als Flachtafeln behandelt und der Malerei zu figurlicher Ausstattung übergeben werden.

Es erscheint eine noch weitergehende Vereinfachung der Seitentheile möglich und da rathlich, wo sehr gespart werden muß und die verfügbaren Mittel höchstens für mittelmäßige Figuren (Skulpturen oder Malereien) ausreichen würden.

Nächstes Zweck der Seitentheile ist kein anderer, als eine würdige Bekleidung der zu beiden Seiten der Bildnische bezw. des Tabernakels unmittelbar angrenzenden Wandflächen. Dieser Zweck läßt sich auch ohne Bildwerk erreichen. Wir könnten diese Wandtheile selbst dekorativ bemalen, etwa mit einem Teppichmuster; wenn die Wand ganz trocken ist und die Mittel zu weiterem nicht reichen, möchte das auch genügen. Immerhin wird es den Eindruck einer gewissen Aermlichkeit hervorrufen, und die bloße Flächenmalerei wird mit dem von der Wand vorstehenden Bildgehäuse oder Tabernakel nicht gut zu Einem Ganzen zusammengehen.

Mehr Körper erhalten die Seitentheile schon dadurch, daß wir als Mittel der Wandbekleidung einen wirklichen Stoffteppich verwenden und diesen an einem vom Mitteltheil ausgehenden leichten Gerüst befestigen.

Dies ist der Grundgedanke des Entwurfes für einen Hochaltar, welchen die Beilage vorführt. Er stammt von Bild-

hauer Schnell junior in Ravensburg und hält sich im Stile edler italienischer Renaissance, könnte also in Betracht kommen, wenn es sich darum handelt, eine unserer zahlreichen Barock- und Popskirchen — denn eine Renaissancekirche haben wir im Lande nicht — mit einem neuen Hochaltar auszustatten.

Der Mensa und dem Tabernakel ist das Maß monumentaler Ausgestaltung und künstlerischer Durchbildung zugewandt, auf welche sie als partes principales unbedingt Anspruch erheben können. Der Tabernakel ist als Tempietto aufgebaut, mit vier im Rechteck aneinander gestoßenen kurzen Flügeln, bezw. mit dreien, da natürlich der vierte gegen die Wand hin wegfällt. Jeder dieser Flügel wird an den Ecken von zwei Säulchen gefaßt, welche den Architrav und den bekrönenden Flachgiebel tragen. Die Vorderseite ist die eigentliche Schauffassade und durch die beiden Tabernakeltüren und den Pelikan im Giebelfeld genügend reich geschmückt. In der Mitte des Tempelchens steigt über den drei bezw. vier Giebeldächern ein Kuppeltürmchen mit Laterne auf, von Fensteröffnungen durchbrochen.

An diesen prinzipialen Theil des Altarüberbaues schließen sich nun links und rechts höchst einfache Seitentheile an. Zunächst zu beiden Seiten des unteren Tabernakels drei Leuchterstufen, von welchen die obere für Reliquientästchen oder Reliquienostensorien vorbehalten werden kann. Zwei Armleuchter können überdies rechts und links vom unteren Tabernakel auf der Wandfläche der zurücktretenden Flankenbauten angebracht werden. Ueber der obersten Leuchterstufe, am äußersten Ende derselben, erhebt sich beiderseits eine schlanke Säule mit krönendem Blumenknäuf, welche durch ein schönes Ornamentband mit dem

¹⁾ Vgl. Nr. 1 dieses Jahrgangs.

Tabernakel in Verbindung gesetzt ist. Der Feinschmiedekunst ist die Aufgabe zugebracht, diese Säulen und die Verbindungsschiene geschmackvoll und stilvoll herzustellen und etwas Vergoldung und Bemalung wird die gute Wirkung derselben erhöhen können.

Ihre Funktion aber ist lediglich die, als Teppichhalter zu dienen. An der ornamentierten Schiene, bezw. einer unter oder hinter ihr laufenden Messingstange wird mittelst Ringen und offenen Haken der Teppich aufgehängt. Die Vorrichtung ist derart anzubringen, daß der Teppich jederzeit leicht weggenommen und eingehängt, bezw. leicht gewechselt werden kann.

Auf letzteres ist Gewicht zu legen. Denn so überaus einfach auch diese Anlage des Altarüberbaues ist, so gibt sie uns doch willkommene Gelegenheit, den Altar in die Farbe der kirchlichen Zeit zu kleiden, ihm ein Werktags- und Festtagskleid zu geben, ein Trauer- und ein Freudentkleid, wie es dem Tag und dem Gottesdienst angemessen ist. Auch wo nicht viele Mittel zu Gebot stehen, wird es doch immer möglich sein, eine kleinere Serie solcher Vorhänge anzuschaffen, für welche ja keineswegs kostspielige Gewebe und Seidenstoffe nöthig sind. Als gewöhnliche Ausstattung kann ein kräftiges Tuch, etwa von rötlichbrauner Farbe, gewählt werden; mittelst ganz leichter Stoffe, welche nur auf diesem Tuch aufgeheftet werden, kann die Advents- und Fastenfarbe angebracht werden, oder die schwarze Farbe des Charfreitags oder des Todtengottesdienstes. Dann sollte ein vornehmerer Teppich, etwa von festlich rother Farbe, zur Verfügung stehen für die Festtage, oder auch noch ein weißer für die Marienfeste. Innerhalb dieses Rahmens ist wieder eine mannigfache Steigerung der Schönheit und Pracht möglich mittelst der Stuckkunst, von einfacher Applikations- oder Tambourierstickerei bis zur figürlichen Nadelmalerei, welche den fehlenden Skulpturenschmuck zu ersetzen vermag.

Man wird bei genauerem Studium die vorgeschlagene Altarform vielleicht sehr einfach und schlicht finden; aber man wird nicht leugnen können, daß sie bei aller Einfachheit würdig und wirksam ist und den liturgischen Anforderungen vielleicht besser entspricht, als mancher anspruchsvolle und komplizierte Hochbau. Das ist

die beste Probe kirchlicher Kunst, wenn sie mit einfachen Mitteln doch Großes erreicht und wo gespart werden muß, am rechten Punkt spart, nicht am Nothwendigen und hauptsächlich, sondern am Nebenächtlichen und Entbehrlichen.

Der St. Sebaldaltar in der Heiligkreuzkirche in Gmünd.

(Von † Stadtpfarrer Pfißer in Gmünd.)

(Fortsetzung.)

Dieser Sebaldaltar zu Gmünd ist derzeit oben mit einem recht guten plastischen Bildwerke bekrönt. Derselbe stellt die hl. Apollonia dar, wie ihr von zwei Schergen die Zähne mittelst eines Hammers und Stemmeisens herausgeschlagen werden. Die Gruppe ist eine Zuthat der letzten Restauration. Dagegen gehört ohne allen Zweifel nach Ausweis der Stifterwappen die Predella, auf der der Altarschrein ruht, zur ursprünglichen Stiftung. Auf dieser Predella finden sich durch den Pinsel dargestellt die 14 Nothhelfer, denen, wie auch sonst nicht selten, noch Maria mit dem göttlichen Kinde als die allgemeine Helferin der Christen beigelegt ist. Die Reihenfolge von der Linken zur Rechten des Beschauers ist folgende: 1) Christophorus mit dem Jesuskind auf einer seiner Schultern; 2) Eustachius mit dem Hirschgeweih; 3) Vitus mit einem Hahn; 4) Georg mit dem Lindwurm; 5) Barbara mit dem Kelch; 6) Cyriak mit den beiden über seinem Schädel zusammengeknagelten Händen; 7) als Mittelpunkt Maria mit dem göttlichen Kinde; 8) Katharina mit dem Schwerte; 9) Pantaleon mit dem Delbaum; 10) Margaretha mit dem durch ihre Hand besänftigten Drachen; 11) Bischof Achatius (gleich dem hl. Nikolaus) mit drei Goldknollen; 12) Bischof Dionysius, mit Mitra und schwarzgrauem Pluviale, die Hirschkub des Abtes Megidius mit der Hand lieblosend; 13) Megidius selbst mit der Folter über seinem Haupte, womit ihm die Glieder seines Leibes sind verrenkt worden; 14) Bischof Blasius mit der Kerze; und 15) Bischof Erasmus mit der von seinen Eingeweiden unwundenen Spule.

Welchem Meister gehört nun dieses hervorragende Kunstwerk an? Mit jedem zu

des Stifiers Zeit lebenden Künstler will er von den verschiedenen Kunstkennern in Verbindung gebracht werden, ein Beweis, wie hoch er geschätzt wird. Die Oberamtsbeschreibung von Gmünd sagt hierüber: „Diese Gemälde, namentlich die der Predella und die äußeren der Flügel, sind von hervorragender Schönheit und werden dem Martin Schaffner zugeschrieben.“

Schaffner ist ein Zeitgenosse Sebald Schreyers; er gehört der schwäbischen, näherhin der Ulmer Malerschule an, und wirkte in den Jahren 1508 bis 1535. So nahe aber Schaffner der Zeit des Nürnberger Kunstfreundes stehen mag und so viel Ähnlichkeit zwischen seinen Werken und dem Sebaldusaltar in Gmünd sich auch finden sollte, so ist es doch mehr als unwahrscheinlich, daß Schreyer, zudem unter den bereits geschilderten Verhältnissen, von Nürnberg aus, der damaligen Hochburg kirchlicher Kunst, sich nach Ulm soll gewendet haben, um dort den Altar seines Namenspatrons fertigen zu lassen. Es ist deshalb diese Ansicht heutzutage auch fast allgemein wieder aufgegeben. Der Sebaldaltar zu Gmünd ist Nürnberger Produkt; das wird heutzutage allgemein anerkannt.

Der ehemalige Stadtbaumeister und Lehrer an der Polytechnischen Schule zu Nürnberg, Professor v. Heibeloff, in Nürnberg's Kunstgeschichte orientirt wie kaum ein zweiter, sagt von unserem Altar: „Die herrliche Statue S. Sebalds ist von Weit Stoß; die Gemälde, welche das Leben des Sebalds darstellen, sind von Wohlgemuth.“ Wird man dem letzten Satze betreffs Wohlgemuths dem so kompetenten Kunstkenner unbedingt beistimmen, so wird man doch dem ersteren Urtheile nicht so leicht und so entschieden sich anschließen können. Weit Stoß ist der in den weitesten Kreisen bekannte Meister des gewaltig großen Schnitzaltars in der Frauenkirche zu Krakau, den er 1484 schon vollendete, sowie des nicht minder bekannten „Rosenfranzes“ in der Lorenzkirche zu Nürnberg. Sein Ruhm gieng, wie ein Kunstgeschichtschreiber sich ausdrückt, durch die ganze Welt. Aber wenn man sich erinnert, was Knadsfuß („Deutsche Kunstgeschichte“ Seite 495) sagt: „Weit Stoß zerstörte bei Zi-

guren in weiter Gewandung die edle Erscheinung der Menschengestalt durch einen Wust von unnatürlichen Faltenmassen“, dann kann man kaum in Versuchung kommen, den Gmünder Sebald in seiner einfachen und schlichten Gewandung ihm zuzuthellen.

Zu einem ähnlichen Resultate kommt man bei einer Nebeneinanderstellung unseres Sebald mit den Werken Adam Krafts. Derselbe war mit Vorzug ein Steinmetze und deshalb Bildhauer in Stein, ob er aber auch als Holzbildschnitzer sich bethätigt hat, ist jedenfalls durch kein hinterlassenes Werk dokumentirt. Sein Name ist vor allem an das aus Stein gefertigte Sakramentshaus in der Lorenzkirche geknüpft, von dem die Nürnberger sagten, „es sei aus einer Steinmasse gegossen“. Ebenfalls ein plastisches Steinwerk ist seine hervorragendste Arbeit, eine Reihe von Passionsbildern auf dem Wege zum JohannisKirchhof. Zu den nicht unbedeutendsten Schöpfungen Krafts gehört nun aber auch das 1492 durch seinen Meißel gefertigte Familiendenkmal der Schreyer. Dasselbe befindet sich an der Außenseite des Chores der Sebalduskirche in Nürnberg. Aus diesem Grunde denkt ein späterer Gmünder Chronist bei Erwähnung unseres Sebaldusaltars auch an Meister Adam Kraft. „Dürfte nun, fragt derselbe, Sebald Schreyer dem so renommirten Meister seiner Familiengrabstätte nicht auch die Fertigung unseres Sebaldusaltars übertragen haben?“ Das liegt freilich nicht außer dem Bereiche der Möglichkeit. In jener Zeit war es ja ohnedies gar nicht selten, daß Bildhauer ihren Meißel an Holz wie an Stein ansetzten. Aber von dem großen Steinbildhauer haben wir nun ein für allemal kein in Holz geschnitztes Werk, und zweitens bietet die Darstellung und Auffassung der herrlichen Kraftschen Werke keinen Anschluß an unseren Sebald. Die gehäuftesten, willkürlich bewegten, den Naturgesetzen oft geradezu widersprechenden Faltenmassen an den Gewandungen des Meisters Kraft stehen zu sehr ab von der ebenso einfach natürlichen wie ästhetisch schönen Kostümierung des Gmünder Sebald.

Näher läge es, an den nicht weniger berühmten Nothgießer Peter Vischer zu

denken. Auch dieser ist ein Zeitgenosse von Schreyer, 1489 als Meister aufgenommen, 1529 gestorben. Auf Schreyers Veranlassung hat Vischer den zweiten Entwurf zum Sebaldusgrab gemacht und in der Zeit 1508 bis 1519 dieses Prachtwerk in Guß ausgeführt. Obgleich er sich weber in Stein noch in Holz versucht hat, so laden doch seine Sebaldsdarstellungen zur Vergleichung mit dem Gmünder Altar ein, namentlich die Sebaldusfigur an der Schmalseite des Prachtarkophags. Von ihr sagt Lübke in seiner „Geschichte der Plastik“ 2. Band Seite 752: „Der Heilige, in langem Pilgergewande schreitend, den Stab in der einen, das Kirchenmodell auf der andern Hand, zeigt in dem einfach großen Faltenwurf und in dem ehrwürdigen Kopfe mit lang herabfließendem Barte sich als ideales Charakterbild.“

Diesem Idealismus des Rothgießers steht in diesem Punkte der greifbarste Realismus Albrecht Dürers Schnurstracks gegenüber. Im „Formenschatz“ 1881, Nr. 75 und 76, findet sich von dieses großen Meisters Hand ein Holzschnitt mit Sebalds Bildniß und der Jahrzahl 1518. Allem Anschein nach war das Original ein Entwurf zu einem Altare. Oben heraldisch rechts sind die beiden schon erwähnten Wappen: das dänische mit den drei Löwen oder Bracken und das fränkische mit den drei Lilien; links dagegen die beiden Nürnberger Wappen. Das Bild des Sebald ist ganz naturgetreu der Wirklichkeit entnommen. Wäre der Heilige kein wahrer und echter Dürer, so wäre er wenigstens ein echter und wahrer Sebald. Nicht in jugendlicher Kraft und Fülle, sondern schon als bejahrten Mann, an dem die Stürme dieses Lebens nicht ohne ihre Wetterzeichen vorübergegangen sind, faßt er ihn auf und hat er ihn dargestellt. Als ein echter Pilger oder Waldbruder tritt er mit dem rechten Fuße aus einer vollständig der Renaissance angehörigen Bogenhalle, die stereotype zweithürmige Sebaldskirche auf dem rechten Arme tragend. In seiner Linken hält er seinen Stock mit großem Knopfe, einen Rosenkranz primitivster Natur und einen leeren Geldbeutel, dessen Inhalt er nach Nürnberger Tradition zur Stiftung und Erbauung der seinen Namen tragenden Kirche verwendet haben soll.

Seine Füße umschließen breit auslaufende, feste Bundschuhe, während sein Reiseranzen auf dem Rücken durch eine einfache Schnalle unter seiner linken Schulter gehalten wird. Und wie seine ganze Gestalt, so ist auch seine Gewandung ganz der damaligen Wirklichkeit entnommen. Seine Kopfbedeckung ist halb Hut halb Kapuze; vornen die aufgestülpte breite Krämpe mit der Pilgermuschel. Ein zweiter Dürerscher Holzschnitt, ebenfalls im „Formenschatz“ aufgenommen, ist diesem ersten gleich wie ein Ei dem andern. Der Gmünder Sebald ist weber dem Vischerschen noch dem Dürerschen verwandt. Den ersteren übertragt er an einfachem wahren Idealismus, den Dürerschen an einfachem erhabenem Realismus. Dürers Sebald ist ein Mann aus dem täglichen Leben; Vischers Sebald aber gehört nicht mehr dieser, sondern schon einer anderen höheren Welt an. Verkärter Realismus und irdischer Idealismus aber bieten sich in dem Gmünder Sebaldsbilde in schönster Harmonie die Hände. An ihm findet sich nichts Ueberschwengliches und Phantastisches, wie auf der anderen Seite alles Alltägliche abgestreift ist. Er ist Gegenstand der Bewunderung und Verehrung für das gewöhnliche, unverdorbene, für das einfach Schöne und Erhabene empfängliche Kindes- und Laien-Auge, und er befriedigt auch das schärfste und geübteste Auge des Kunstkenner und Kritikers.

Da wir noch zu keinem festen Resultat bezüglich der Autorschaft des Altars gelangt sind, so möchte ein Pergamentblatt im Besitz des Germanischen Museums, veröffentlicht im „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit“ von Heideloff (S. 198), Berücksichtigung verdienen.

Die Rückseite zeigt ein Kreuzigungsbild aus der Schule von Wohlgemuth. Auf der Vorderseite steht auf blauem Hintergrunde auf einem Berge der hl. Sebald, das Modell der von ihm gegründeten Kirche auf dem rechten Arme tragend. Neben seinem Kopfe schweben zwei Engel, welche das dänische und fränkische Wappen halten. Am Fuße des Berges knien die beiden Stifter: der Kirchenmeister an der Sebaldskirche, Sebald Schreyer, und sein Amtsgenosse an der Lorenzkirche, Paul Volkamer, der Stifter

des bekannten Volkamer'schen Fensters daselbst. Beide Stifter sind kenntlich nicht nur durch ihre Wappen, sondern auch durch die angebrachte Minuskelschrift, welche lautet:

Anno M'CCCC'LXXXX' Redemptionis humanae salutis. Quo dns paulus Volkamer tutor. Et Sebaldu Schreyer edilis Scti Sebaldi ecclesie erat. Is liber qui sacrarum missae cerimonias pertractare docet; bonis et ope patroni gloriosi quam pientissime sacratus comparatus: et deo optimo maximo duce finitus. Das weitere ist abgeschnitten.

In beiden Figuren ist eine Portraitähnlichkeit nicht zu verkennen. Aber mehr als eine Aehnlichkeit tritt entgegen in dem ganzen Arrangement des Schreyer-Volkamer'schen Altargemäldes und unserem Schreyer'schen Sebaldaltar. Wer den einen gefertigt, von dessen Hand ist wohl auch der andere gemacht. Das Hauptbild in beiden ist der hl. Sebald; bei beiden zu Häupten die zwei ganz gleichen, schwebenden Engel mit dem dänischen und fränkischen Wappen; zu Füßen je die beiden Stifter Schreyer und Volkamer einer- und Schreyer und seine Margreth andererseits. Würde der erstgenannte Altar dem Wohlgemuth angehören, so könnte man über den Meister des zweiten kaum im Zweifel sein, obgleich die beiden Sebaldbildnisse selbst wieder von einander abweichen.

(Fortsetzung folgt.)

Oberschwäbische Künstler früherer Zeiten.

Von Amtsrichter a. D. Bed.

(Schluß statt Fortsetzung.)

Trotz dieser ganz gewaltigen Konkurrenz fehlte es Christ doch nicht an lohnenden Aufträgen. Eine seiner frühesten derartigen Arbeiten ist die heute noch sichtbare, zwar kleine, aber künstlerisch bedeutende Fassade von D 162, welche ein einfacher ehrfamer Buchbindermeister sich malen ließ. „Die Fenster des ersten Geschosses sind jedesmal mit den entsprechenden des zweiten durch originelle, in einem warmen Grau gehaltene Einfassungen zu vertiefen, bequem in die Augen fallenden Gruppen vereinigt. Am Erker zwischen dem ersten und zweiten Stock steht ein größeres, vortrefflich gearbeitetes, mythologisch-allegorisches Gemälde in der Füllung des Rahmenwerkes der Fenster; und an gleicher Stelle zwischen den übrigen Fenstern erblicken wir reizende, auf Wolken reitende Putten mit den Symbolen von Glaube, Hoffnung, Liebe. Alles ist ungemein warm in der Farbe gehalten, und die Fassade gehört zu

den schönsten, die aus der Periode des Rococo auf uns gekommen sind. Leider beginnt die Farbe seit einigen Jahren bedenklich aufzublätern.“ Viel bedeutender ist die gleichfalls noch heute sichtbare von Christ gemalte Fassade von D 18 (Philippine Welferstraße), dem vormalig Buchhändler Mathäus Riegerschen Hause auf dem alten Heumarkt aus dem Jahre 1769. „Die geschweifte Linie und Rococomotive spielen hier in der Ornamentirung der eleganten Fenstereinfassungen und Pfeilerkapitälé noch immer eine Rolle. In der Mitte ist ein größeres, treffliches Gemälde, die Krönung Mariä vorstellend, in der üblichen Weise über das Gerüst gelegt. Der obere Theil desselben ist noch in guter Verfassung.“ Noch weitere Belege dieser seiner Kunst waren an dem Hause des Hofbäders Meßmann in der Weißmalergasse sowie an dem Hause des früheren Münchner Boten bei St. Ulrich zu sehen. Allein — die guten Zeiten hielten nicht lange an; bald stellte sich ein bedeutender Nachlaß in der Kunstproduktion bezw. in der Nachfrage ein; und vollends das schreckliche Theuerungsjahr 1770, in welchem die vielen Künstler gar kein Brot mehr fanden und vollständig müßig giengen, zwang ihn, wie manchen seiner Kollegen, in der Ferne sein Glück zu suchen. Und zwar reiste er nach dem sich damals Künstlern wie Gelehrten gastlich öffnenden Rußland in dessen Haupt-, Residenz- und Kaiserstadt St. Petersburg, wo die Künste geliebt, die Künstler aber noch nicht zu zahlreich waren, mithin die Kunst ihre gute Rechnung fand und wo im vorigen Jahrhundert so viele deutsche Künstler Arbeit und Brot, Ruhm, Anerkennung und Ehre sich erwarben. Es fehlte ihm im hohen Norden denn auch nicht an Beifall, Anerkennung und lohnender Arbeit, allein Luft, Klima und Lebensart sagten ihm nicht recht zu und bewogen ihn, der zugleich auch etwas an Heimweh litt, nach zwei Jahren wieder nach Augsburg zu den Seinigen zurückzukehren, wo er aufs neue durch mancherlei Arbeiten in Kirchen, sowohl in Del als auf nassem Wurf, so durch ein großes gelungenes Deckenstück in die Pfarrkirche des gräflich Stadion'schen Marktledens Thannhausen a. Mindel sich hervorthat. Außerdem zeichnete er, auch hierin seinem Meister Wages nachahmend, mit glücklicher Erfindung für Kunstverleger und Kupferstecher, so z. B. für den bekannten hauptsächlich in schwarzer Manier arbeitenden (1739 in Augsburg geb., i. J. 1809 das. gest.) Johann Elias Paid u. a., welcher u. a. ein schönes seltenes Blatt in groß Folio „Jugend und Alter“ nach Christ schabte. Christ soll nebenbei in einer großen, leichten und malerischen Manier geübt haben, wovon indeß Verfasser dieses trotz mehrfacher Nachforschungen bis jetzt keine Nachweise ausfindig machen konnte. Während seiner zweiten Augsburger Periode malte er im Jahre 1776 unmittelbar neben seinem oben erwähnten Erstlingsstücke D 162 die von seinen bisherigen derartigen Arbeiten sehr verschiedene, jetzt noch sichtbare Fassade eines schmalen vierstöckigen, damals einem Krämer gehörigen Hauses in der Ludwigstraße D 162 — wohl seine letzte größere Arbeit in Augsburg und quasi sein Abschiedswerk. „Das

Rococo ist hier vollständig aus der Ornamentirung verschwunden, wiewohl einige Stellen in der That den Eindruck machen, als habe sich die Hand des Künstlers manchmal noch unwillkürlich danach krümmen wollen. Die Gliederung der Decoration ist in der üblichen Weise gehalten. Das Ganze aber hat etwas Nüchternes, Tapetenhaftes. Man glaubt fast zu sehen, wie sich der Meister abgequält hat, um gegen seine Natur einfach und vornehm zu erscheinen. Am Erker füllt den Raum zwischen den Fenstern des 1. und 2. Stockes eine hl. Familie, eine tüchtige Arbeit, aber kalt in der Farbe. Das Rahmenwerk der oberen Erkerfenster ist von reizenden in lichtem Grau gemalten Putten getönt. Die ganze Fassade bildet einen charakteristischen Gegenatz zu den oben erwähnten warmen, feurigen Fresken des anstoßenden Hauses D 162 aus dem Jahre 1760 von der Hand desselben Meisters.“ An Christ erinnern ferner noch einige das Hosiengefäß umschwebende Engel an dem katholischen Waisenhaus am oberen Kreuz F 216; darunter steht die Jahreszahl 1776. Alles übrige ist mit einer gelben Tünche überstrichen, die jedoch die Formen der ehemaligen Ornamentirung noch erkennen läßt; an einigen Stellen sind sogar auch die ursprünglichen Farben wieder hervorgetreten. Danach waren die Fenster mit gerahmten, in einem hellen Grau gehaltenen Umrahmungen eingefast und mit Nischen getönt, alles etwa in Nachahmung einfacher Steinformen. Innerhalb dieser Einfassungen zwischen dem 1. und 2. Geschoße war jedesmal ein dicker grauer und darüber ein dicker dunkelrother Strich, wodurch ein gewisser koloristischer Reiz erzielt wurde. Im allgemeinen war die Ornamentirung sehr einfach und anspruchslos, aber gefällig; und der Zweck ward hier mit geringeren Mitteln zweifellos besser erreicht als bei der vorigen. Ein solches von schwebenden Engeln umgebenes Hosiengefäß an A 486 beim Schnarrbrunnen ist ganz in Christi Manier gemalt. — Es war aber auch diesmal seines Bleibens nicht in Augsburg, und er begab sich im Jahre 1777 auf Zureden eines ihm bekannt gewordenen kaiserlich-russischen Hofrathes wiederum nach Petersburg, von wo er nicht mehr in sein Vaterland zurückkehrte und woselbst er am 6. Mai 1788 starb, nachdem er sich daselbst mit seiner Kunst Ruhm, Ehre und Vermögen erworben. Weiteres ist uns über seine künstlerischen Leistungen in Rußland bis jetzt leider nicht bekannt geworden. In Christ ist ein reich veranlagter, vielseitiger, gewandter und fleißiger Künstler dahingegangen, der seiner schwäbischen Heimat alle Ehre gemacht hat; so produktiv er auch war, so besitzt indeß, sein engeres Vaterland, das jetzige württembergische Oberschwaben, unseres Wissens nicht ein einziges Stück von ihm. — Christ war — ob in erster oder zweiter Ehe? — mit der (mit der Künstlerfamilie Verhelst verwandten) Wittve des im Jahre 1756 † Augsburger Kupferstechers Joh. Rud. Stärkl in verehelicht; die beiden frühverstorbenen talentvollen Söhne Stärklins, Joseph und Johannes Stärklin, hatten bei ihrem Stiefvater Christ gelernt. Ob letzterer selbst Nachkommen hinter-

ließ, konnte (bis jetzt) nicht und ebensowenig das Vorhandensein eines Bildnisses (Kupferblatt, Delportrait zc.) seiner Person ermittelt werden.

III. Der andere oberschwäbische Künstler, der in der neuen Ehinger Oberamts- und in der württembergischen Landesbeschreibung zwar aufgeführt, auch in Müller-Seuberts Künstlerlexicon (III, S. 199/200) kurz und noch am eingehendsten bei J. Viehler in seiner Abhandlung „über Miniaturmalereien“ (Wien, 1861 in der typographisch-lit.-artistischen Anstalt von L. E. Zamarski & C. Dittmarich, S. 65) erwähnte, des näheren aber in Deutschland nicht gekannte Maler Joseph Dominikus Dachs (alias Dachs, früher Dy) — nicht zu verwechseln mit den ziemlich gleichzeitigen Ulmer Malern Joh. Bapt. und Joseph Anton Dachs, dem Basler Miniaturmaler Friedrich Dachs, dem Berner Siegel-schneider Joh. Rud. Dachs — wurde nach dem Erbacher Taufregister am 11. März 1775¹⁾ als Sohn unbemittelter Landleute zu Erbach a. Donau im heutigen württembergischen Oberamt Ehingen geboren, brachte seine früheste Jugend mit ländlichen Beschäftigungen zu, bis ihm sein älterer Bruder (der ebendasselbst am 5. Februar 1763 geborene), Anton Dachs, welcher aus einem Koch ein Porzellanmaler geworden war und in Regensburg lebte und starb, über welchen sich bis jetzt trotz verschiedener Nachforschungen nichts weiteres erheben ließ, im Jahre 1788 zu sich nahm, um ihn in der Malerei zu unterweisen. Da er aber hier nicht gut gehalten wurde, so verließ er im Jahre 1795 seinen Bruder und gieng nach Nürnberg zu dem Porzellanmaler Karl Frost, allein der junge Mann hatte keine Neigung zur Schmelzmalerei und sieng das Portraittiren en miniature an, womit er sich in sieben Jahren (von 1791—1798) so viel erworben hatte, daß er nunmehr zu seiner ferneren Ausbildung eine Reise unternehmen konnte. Nach einigem Aufenthalte in Bamberg, Arnstebt und Erfurt, in welcher letzterer Stadt der wadere Bellermann (wohl der Vater des berühmten im Jahre 1814 daselbst geborenen Ferd. Bellermann) sich seiner annahm, kam er endlich nach Dresden, wo ihm die Professoren A. Graff und Klengel, Niesel und andere treffliche Meister freundlich mit Rath an die Hand giengen. Infolge einer Aufforderung des Barons Heinrich v. Kleist auf Zerrten in Kurland verließ er schon im Jahre 1804 Dresden und begleitete Kleist in Kurlands Hauptstadt Mitau, wo er — wir folgen hier und im ganzen den dankenswerthen eingehenden und zuverlässigen Mittheilungen des Herrn Malers Julius Döring in Mitau, zugleich Sekretärs und Bibliothekars des kurländischen Provinzialmuseums zc. daselbst — viele Miniaturbilder ausführte, u. a. die Portraits der Prinzessin Dorothea von Kurland, des Grafen D. von Stadefberg, des kais. Kammerherrn Grafen von Wedem, des Staatsrathes Piattoli

¹⁾ Von Mitau aus wurde, wie es scheint nach einer früheren Angabe Christi, der 19. März 1776 als Geburtsdatum angegeben.

u. a. mehr, welche Arbeiten in der damals zu Mitau herausgegebenen Zeitschrift „Neue wöchentliche Unterhaltungen“ sehr lobend besprochen wurden. Im Frühjahr 1808 reiste er nach Dorpat in Livland, wo er bei Senff Blumenmalerei studirte, und am Ende desselben Jahres nach Petersburg, woselbst er bis Ende des Jahres 1809 blieb. Er hatte sich inzwischen eine größere Summe Geldes erspart, um damit noch im Auslande weiter studiren zu können. Daraus wurde aber zum Nachtheile für seine künstlerische Entwicklung nichts, da ihm dieses Geld, wie man sagte, von einem kriegsgefangenen Italiener in Mitau gestohlen wurde. Auf Erwerb zu seinem Lebensunterhalt angewiesen ertheilte er von 1815/16 zu Mitau Zeichenunterricht in einer Bildungsanstalt „für Söhne aus den höheren Ständen“. Am 22. Mai 1817 verehelichte er sich mit Dorothea, geb. Maczewski, der Tochter des Biltonschen Superintendenten, aus welcher Ehe drei Kinder hervorgingen: ein frühverstorbenen Knabe und zwei Töchter: Maria, welche sich mit einem Beamten Nehmann verheirathete, aber bald im Herbst 1851 starb, und Auguste Elisabeth Dorothea, welche noch in Mitau lebt; alle diese Kinder wurden in der lutherischen Religion der Mutter erzogen. Eine verheirathete Schwester des Künstlers lebte noch im Jahre 1856 in Hildesheim. — Am 26. März 1820 wurde Dechs als Mitglied der „Kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst“ aufgenommen. Im Winter 1821 gieng er weiteren Studiums halber doch noch nach Dresden, wo er auch den Sommer 1822 zubrachte; er malte dort in der Gallerie mehrere Miniaturbilder, die in dem „Artisiischen Notizblatt“ vom 7. September 1822, in welcher Nummer sich auch ein kurzer Lebensabriß von Dechs findet, sehr gelobt wurden. Damals stellte er in Dresden ein sehr gerühmtes Bild: „Der Eulenböck“ nach Tieds Novelle: „Die Gemälde“ aus. Nach Mitau zurückgekehrt verlor er bald (um das Jahr 1823?) seine Gattin und nahm dann Kost und Wohnung bei dem Apotheker Schmidt in der Kummerau'schen Apotheke zu Mitau, wo er bis zu seinem Tode blieb. — Am 7. Juni 1824 wurde er Zeichenlehrer am Gymnasium von Mitau und trat damit in den kaiserl. russischen Staatsdienst; im Jahre 1828 erhielt er den Titel „Kollegiensekretär“ und am 27. August 1831 den eines „Titularrathes“; in dieser Stellung blieb er bis zu seinem Ableben. Nach einem auf dem Lande im Schlosse Dondangen ihm zugefügten unglücklichen Falle von einer Treppe trankelte er, und auch eine im Sommer 1835 unternommene Erholungsreise nach Deutschland und in seine Heimath, in der er schon lange fremd geworden war, half sein Uebel, ein unheilbares Herz- und Lungenleiden, nur vermehren, welchem er endlich am 13. Februar 1836 zu Mitau, seiner zweiten Heimath, erlag; dort liegt er auch begraben. Seine äußere Persönlichkeit, von welcher sich auch kein Bildniß ermitteln ließ, wissen wir nicht zu beschreiben.

Dechs war längst nicht mehr bei seiner ursprünglichen Miniaturmalerei geblieben, sondern

hatte sich zeitig auch auf die Delmalerei gelegt. Seine Hauptbilder in Del sind ein ca. 9' hohes und 5' breites Altarbild in der Stadt Kreuzburg in Kurland, welches die Heilung des Blindgeborenen vorstellt; es existirt von demselben eine sehr gut ausgeführte vollendete, keineswegs bloß skizzenhafte, ca. 3' hohe Farbenskizze mit der Jahrzahl 1828 irgendwo in Kurland. Dann das Delstück von „Christus und der Samariterin am Brunnen“, dessen dermaliger Hängeort nicht bekannt ist. Seine ersten Arbeiten waren aber Portraits, welche wegen ihrer Aehnlichkeit, Treue und Technik viel Beifall fanden. In der Gemäldesammlung des kurländischen Provinzialmuseums zu Mitau befinden sich folgende Bilder von ihm:

- 1) das (im Jahre 1823 nach der Natur gemalte) lebensgroße Kniestück des Staatsrathes J. Fr. von Recke;
- 2) das lebensgroße Kniestück des reformirten Predigers Professor R. Wlsh. Kruse in Mitau;
- 3) 16 kleine treffliche in Del gemalte, im Jahre 1833 im Museum aufgestellte Bildnisse der kurlischen Herzöge nebst Gemahlinnen;
- 4) a. Miniaturkopie Karls I. nach van Dyl in der Dresdener Gallerie,
b. Miniaturkopie eines alten Mannes nach Jos. Rogari ebendasselbst;
- 5) Kinderkopf nach der Natur — sehr schönes Aquarell;
- 6) zwei als Engel dargestellte Kinder des Malers, ebenfalls schönes Aquarell.

In seiner Heimath, welcher er eben von früher Jugend an fremd geworden, ist nicht ein einziges Stück von ihm; überhaupt werden Arbeiten von seiner Hand in Deutschland selten zu treffen sein. In Befähigung und Leistung steht er unter seinem Landsmann Christ.

Sein eigentliches Feld war das Kopiren en miniature; bei seinen größeren selbständigen Arbeiten merkt man nach dem berühmten Urtheile Dörings, eines Wendemannschülers, den — so manchen seiner damaligen Kunstgenossen eigenen und aus Mittellosigkeit und fehlender Gelegenheit erklärlichen — Mangel an Schule, besonders in Beziehung auf die Zeichnung zu deutlich, was sehr zu bedauern ist, denn mit seinem unleugbaren Talente hätte er bei mehr Schulung und Ausbildung weit Hervorragenderes leisten können!

Literatur.

Zwölf Vorlagen für Kunstschmiede- (Schlosser-)Arbeiten der romanischen, gothischen und Renaissance-Zeit (einschließlich Barock und Rococo). Gesammelt und aufgenommen von P. Sinner, Photograph in Tübingen. Stuttgart, Kohlhammer 1893. Zwölf photogr. Tafeln.



u den schönsten Früchten des in früheren Kunstperioden enggeknüpften, erst durch die moderne Industrie gelockerten, nun wieder angelebten Bundes zwischen Kunst und Handwerk und ihrer gegenseitigen lebensvollen Durchdringung zählen die Erzeugnisse der alten Kunstschlosserei. Sie bekunden die veredelnden Einflüsse des Kunstsinns auf das Handwerk und erheben sich nicht selten zur Höhe eigentlicher Kunstwerke.

In neuerer Zeit hat sich die Schmiedetechnik am Beispiel dieser alten Werke wieder zu erfreulicher Blüte und zum Range des eigentlichen Kunsthandwerks emporgearbeitet. Aber sie ist dieser Schule noch nicht entwachsen. Gute Leistungen der Vorzeit ihr nachzubringen, erscheint daher als Verdienst. Von diesem Gesichtspunkt aus ist die vorliegende Serie tüchtiger alter Feinschmiedearbeiten zusammengestellt. Nicht alle werden nachgebildet werden können, aber an allen kann ein strebsamer Meister sich bilden.

Das erste Blatt zeigt an einer romantischen Thüre in Sindelfingen einen frühen, wohlbefriedigenden Versuch, das, was Sache des Bedürfnisses ist und einer Thüre die zu ihrem Verufe erforderliche Ausrüstung und Fertigkeit verleihen soll, zugleich künstlerisch zu gestalten und mit ästhetischer Wirkung zu begaben. Organischer ist schon die Eisenausstattung der romantischen Thüre von Maulbronn. Ähnlich kräftigen Charakter zeigt das gothische Beschlag an der Sakristeithüre von Nürtingen, dessen starke Bänder sich schön verzweigen, in gespaltenen Blättern endigen und überdies lange Rankenstiele mit vortrefflich stilisirten Distelblättern und Distelblütenköpfen entsenden.

Zwei edle Vertreter geschmackvoller Renaissance sind das Chorgitter von Urach und das Chor- und Altargitter von Nürtingen; ersteres einfach verschlungenes Rankenwerk, an den Enden ausblühend in Blumenkelche, Sterne, Blättchen; letzteres reicher, voll Schwung und Kraft in den unteren, den Altar umschließenden Partien, voll Zierlichkeit und Eleganz in dem Geranke und den Fruchtgehängen der hohen Bögen. Weit schlichter und derber das Gitter, welches die Bildnisse eines Brückenskapellchens in Rottenburg verschließt, aber auch nicht ohne Schwung und Charakter.

Willkommen dürften namentlich sein die fünf Grabkreuze aus Rottweil, nicht in allen Formen von tadellosem Geschmack und nachbildungswürdig, aber mit viel trefflichem Detail; sehr wohlgebildet namentlich das linke Kreuz der ersten Tafel, stilistisch beachtenswerth das Popstkreuz auf eigenem Karton. Wieviel besser würden derartige Kreuze mit ihrem fein durchbrochenen Ornamentgepinnt Graber und Friedhöfe zieren, als die in Masse aufeinandergebrängten Steinkolosse oder als die plumpen und unsoliden Gußeisenkreuze!

Wahre Triumphe der Feinschmiedekunst sind zu nennen die drei herrlichen Werke, welche die letzten Blätter vor Augen führen, das Mittelstück und Seitenstück des Chorgitters von Weingarten und der Mitteltheil des Chorgitters von Zwiefalten.

Der Schmied und Schlosser greift hier über in das Gebiet des Architekten. Er fängt an zu bauen. Nicht nur ganze Thüren erstellt er mit durchbrochener Gitterung, er fertigt aus seinem Material auch die Thürgestelle, Portalumrahmungen mit festen Pfeilern und hohen Krönungen, ja Säulenstühle, Rundsäulen mit korinthischen Kapitellen, mit Architraven und Gesimsen; durch perspektivische Kunststücke läßt er Halbkuppeln sich aufwölben, seine überspannten Laubengänge sich vertiefen.

Aber alles das sind lebenswürdige Uebergriffe, die man nicht tabeln kann. Denn der Eisentechniker vergißt doch keinen Augenblick, was er ist. Nicht ernstlich, nur in fröhlichem Formenspiel rivalisirt er mit dem Architekten. Er will nicht mit seinem Eisenbau in Konkurrenz treten mit dem Steinbau der Kirche; sein Bestreben geht nur dahin, in den mächtigen Kirchenbau ein Eisengitter einzufügen, das seiner würdig ist und auch monumentale Art hat. Und er will nicht Architektur bis zur Illusion nachbilden; er deutet sie nur an und idealisirt sie.

Darum spielt auch in dieser Eisenarchitektur die Ornamentik eine Hauptrolle. Und welche Ornamentik! Wie phantasiereich, wie überquellend und unerjöplich an Formen! In den beiden Gittern legt eine ganze Ausstellung von Dekorationsmotiven des Barock- und Popsstils ihre Schätze und Reichthümer aus, und sie können strebsamen Meistern der Feinschmiedekunst füglich als Formenschule dieser Stilarten dienen.

Annoncen.

Herdersche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

Quartalschrift, Römische, für christl. Alterthumskunde und für Kirchengeschichte.

Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von Dr. A. de Waal, für Archäologie, und Dr. H. Finke, für Kirchengeschichte. VII. Jahrgang. Erstes und zweites Heft. Mit 3 Tafeln in Heliotypie. Lex.-8°. (S. 1—244.) Preis pro Jahrgang M. 16.

Diese Zeitschrift erscheint jährlich in vier Heften, jedes ca. 100 Seiten stark, mit Tafeln, meist in Heliotypie.

Hiezu eine Kunstbeilage:

Entwurf eines einfachen Tabernakelaltars im Renaissancestil.

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. IO.

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, Frck. 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.

1893.

Der St. Sebaldaltar in der Heiligkreuzkirche in Gmünd.

(Von † Stadtpfarrer Pfizer in Gmünd.)
(Fortsetzung und Schluß.)

Eine Skizze oder ein Entwurf zu einem weiteren Schreyerschen Sebaldaltar findet sich in der reichhaltigen vaterstädtischen Alterthumsammlung des Herrn Kommerzienraths Julius Erhard in Gmünd. Es ist ebenfalls ein Pergamentblatt mit dem Aufriß eines zu erbauenden oder schon gefertigten Altars zu Ehren des hl. Sebalbus. Der Heilige, mit dem rechten Fuß im Gange begriffen, steht auf der Predella des Altars, mit der bekannten zweithürmigen Kirche auf seinem rechten Arme und dem Pilgerstabe in der linken Hand. Ueber sein Unterkleid fällt wieder der Mantelteppich, während sein Haupt mit dem runden, jugendlichen Antlitz und wohlgepflegten hübschen Vollbarte mit dem nach vornen aufgestülpten Pilgerhut bedeckt ist. An den Stufen des Altars kniet der fromme Stifter Schreyer, Herz und Hände zu seinem Namenspatron erhebend. Das ist wohl sicher ein wohlgetroffenes Porträt der eblen guten Seele, welches den Ruhm eines großen Meisters nicht geschmälert hätte. Zu seiner Rechten kniet seine Gattin Margaretha, gleichfalls in frommer Andacht, mit dem Rosenkranze in ihren zum Gebete gefalteten Händen. Die Namensunterschrift vertreten die beiden rückwärts von ihnen angebrachten Familien-



St. Sebald. Nach einem Pergamentblatt des germanischen Museums.

wappen, ganz so wie sich dieselben am Gmünder Sebaldaltar und in dem alten Glasgemälde in der Taufkapelle vorfinden.

Heideloff beschreibt dieses Pergamentstiftungsblatt also: Sebald Schreyer ist mit einer schwarzen Ehren-Schaube (Raths-Tappert) bekleidet, welche zu seiner Zeit gewöhnlich von gewässertem Schamlot und mit schwarzem Sammt verbrämt war. Diese Schaube ist mit hellbraunem Pelz gefüttert; selbst das Unterkleid ist schwarz, ebenso die Kopfbedeckung, eine Helmhaube, welche ein Netz von sammtenen Schnüren und

mit Goldbrocat gefüttert ist. Die Bekleidung seiner Frau besteht aus einem faltenreichen schwarzen Mantel, mit lichtblauem Atlas gefüttert, und eben diese Futterfarbe hat auch das Kleid, welches schwarz verbrämt ist; die obere Verbrämung des Mantels aber ist ebenfalls lichtblau. Der Mantel ist mit einem goldenen Knopf (Agraffe) befestigt; in den Händen hält sie einen scharlachrothen Rosenkranz mit goldenem Schilde. Die

Kopfbedeckung (Weibel) und das Hals- und Brusttuch (Wimpel) ist weiß. Das Wappen Schreyers ist gelb und schwarz und das seiner Frau ist silbern und schwarz.

Das Antependium des Altars ist dunkelrosenroth mit dunklen Damastverzierungen, das Band um den Altar scharlachroth; die Franssen sind grün und blau, die Vorhänge am Altarschreine sind blau; ebenso der Grund, worauf Sebald gemalt ist, aber mit goldenen Sternen besetzt. St. Sebald hat

einen rothen Mantel an und ein hell violettes Unterkleid. Die Altarblatt-Einfassung und die Leuchter sind von Gold. Der Hintergrund der Kapelle hat eine röthliche Farbe.

An dieses Stiftungsblatt ist der Schluß einer Stiftungs-Urkunde in kleiner Minuskelschrift angeklebt:

Sepulchrum insigniret ornamentis: Tandem ea que fiebant summo pontifice viro vere apostolico suggererunt, qui venerationem que pcessit in sancto Sebaldo laudibus est prosequutus: presentem roboravit: futuraque confirmavit: et quod ejus corpus in prefato loco sit: sue sanctitati suggestum confirmat: locoque plurima sub ejus titulo consecrata: Diem suum natalem specinotat: Celebrem diminuat hactenus beatum jubet Sanctum appellari Catholico sanctorum ascribit quo majus ecclesia militans non habet: fabricae subsidia confirmat. Et tandem indulgencys spiritualibus pro stipendio venerantes sancto Sebaldo remunerat: Ceterum bulle ipsius tenorem lectori vel devoto vel curioso ut inspicat reservo: Hec sunt que legendo in diversis codicibus et a senioribus relatione viva percipere potui: Eaque aggregavi auctorum noia obmittendo, quia in illo genere scribendi cosuetu esse no novi. Ceterum ea scienter obmisi que ab eis potius qui devoti aeq circumspecti mihi videntur fuisse: tradita sut pauca tamen hec deo Sanctoque Sebaldo grata hominibus ad edificationem proficua opto.

Dieses Pergamentblatt mit dem Reste einer Stiftungs-Urkunde hat Heibeloff in Gmünd aufgefunden und durch einen nahen Verwandten in die Hand bekommen. Jetzt befindet es sich in der städtischen Alterthümer-Sammlung des Herrn Kommerzienraths Erhard. So erfreulich der Erfund für den Augenblick sein mochte, die Lösung der Frage bezüglich des Gmünder Sebalbus-Altars wird durch ihn eher erschwert, als erleichtert; er verdunkelt sie mehr, als daß er sie in ein helles Licht setzt. Nicht der Altar mit seiner Sebalbus-Darstellung ist auf diesem Blatte sozusagen die Hauptfigur, sondern der Kirchenmeister Sebald Schreyer. Steht dieses Pergamentblatt mit der angehängten Stiftungs-Urkunde aber in Wirklichkeit mit Gmünd in Verbindung, dann drängt sich bei seiner totalen Abweichung von dem Sebalbus-Altare in der Heiligkreuzkirche unwillkürlich die Frage auf: könnte dieses Dokument nicht mit der ehemaligen, am Anfange dieses Jahrhunderts niedergelegten Sebalbus-Kapelle in Gmünd, von

der noch heute eine Straße ihren Namen trägt, zusammenhängen? Könnte der große Verehrer seines Namenspatrons, dessen ebenso fromme Gattin eine geborene Gmünderin gewesen sein soll, nicht auch diese kleine, jetzt abgetragene Sebalbus-Kapelle mit einer ähnlichen frommen Stiftung beobachtet haben, wie die Taufkapelle der Heiligkreuzkirche? Diese kleine, für sich stehende Kapelle war es ja auch, von der aus der angrenzende, in der Nachbarschaft gelegene Ort Bettringen ursprünglich pastorirt wurde. Die Altarzeichnung auf dem Pergamentblatte zeigt auch nur ein kleines Altärchen der primitivsten Art, ohne Flügel, ohne Predella, nur mit kleinen Vorhängchen rechts und links vom Tafelbilde. Hat aber dieses gemalte Sebaldbild mit dem geschnitzten Bilde auf dem Sebalbus-Altar der Heiligkreuzkirche auch nichts gemein, so trägt es doch nichts desto weniger den stereotypen Sebaldtypus und es erinnert auf den ersten Blick an das Schreyer'sche Sebalbusbild in dem alten Glasgemälde in der Taufkapelle; an den St. Sebald im Volkamer'schen Fenster in der Nürnberger Lorenzkirche; an den St. Sebald in dem Schreyer-Volkamer'schen Altar-entwurf; an den Peter Vischer'schen Sebald an einer der Langseiten des Sebalbusgrabes, besonders aber an das Sebalbusbild in dem von Sebald Peringsdörfer 1487 gestifteten Altar in der damaligen Augustinerkirche in Nürnberg. Letzterer befindet sich jetzt in dem Germanischen Museum daselbst und zeigt auf einem seiner Flügelthüren die gemalten lebensgroßen Bildnisse des hl. Georg und des hl. Sebalbus.

Von all diesen gemalten Darstellungen weicht der geschnitzte Sebald im Hauptbilde des Gmünder Altars ab. Nur die auf den Flügelthüren dieses Altars sich öfter vorfindenden gemalten Sebalbusbildnisse erinnern an die beiden Dürer'schen Darstellungen, nach welchen St. Sebald als ein schon an Jahren vorge-rückter Mann erscheint. Dies mag denn auch vielleicht der Grund sein, daß Gallerie-Direktor Eisenmann in Kassel und Professor Essenwein, Direktor des Germanischen Museums in Nürnberg, dahin sich geäußert haben sollen: „Der Maler der Altarflügel des Gmünder Altars könnte

wohl ein Schüler Albrecht Dürer's und zwar derselbe sein, welcher den Altar in Schwabach gemalt habe." Wie immer die Sachverständigen über diesen Punkt urtheilen mögen, so viel steht auch für den Laien auf dem Gebiete der Kunst fest: Der Sebald-Altar besteht aus drei Theilen: 1) dem Hauptbilde, 2) der Malerei auf den Flügelthüren und 3) der Darstellung der 14 Nothhelfer auf der Predella. Jedes dieser drei Stücke ist aber das Werk einer anderen Hand.

Könnte daher bei dem einen oder anderen dieser drei Theile positiv festgestellt werden, aus welcher Werkstatt er hervorgegangen ist, so würde man bezüglich der beiden anderen Theile in dieser Beziehung kaum im Zweifel sein können. Es ist ja wohl fast mit Sicherheit anzunehmen, daß der Stifter des Altars, dieser gewiegte Kunstkenner und große Kunstfreund, sich zur Fertigung desselben nicht in drei Werkstätten erst umgesehen, sondern die Arbeit einem seiner beiden erprobten Freunde, einem Wohlgemuth oder Dürer, zur Ausführung übertragen haben wird.

Der Chor der ehemaligen Klosterkirche in Blaubeuren

Ist bekanntlich ganz besonders reich an herrlichen Werken der Skulptur und Malerei, welche unzweifelhaft Ulmischer Herkunft sind. Zwei beinahe gleichzeitig erscheinende Publikationen haben sich die Aufgabe gesetzt, die immer noch nicht genügend bekannten Meisterwerke in Abbildungen weiteren Kreisen zugänglich zu machen.

Den hochberühmten Skulpturenschmuck des Chores, erstmals in tabellofen photographischen Reproduktionen vor Augen zu führen, ist der Zweck des schönen Werkes von Hofphotograph H. Schuler in Heilbronn: Die plastischen Bildwerke der Klosterkirche zu Blaubeuren (sieben Originalphotographien in Großfolio. Selbstverlag, 1893).

Einen Einblick in die plastisch reich durchwirkte Architektur des Chores selbst und einen Ueberblick über die Innen disposition desselben und den Standort der einzelnen Meisterwerke gewährt die Total-Ansicht Tafel 2 nach dem Chorabschluß

hin und Tafel 3 gegen den Thurm hin, welcher sich zwischen Chor und Langhaus erhebt und mittelst einer Lettnerartigen Empore und eines spitzbogigen Portals die Verbindung zwischen beiden herstellt. Man erkennt sofort, daß der Bau solchen Inventars, das Inventar solchen Baues würdig ist.

Dem Hochaltar¹⁾ wendet sich alsbald unser ganzes Interesse zu. Er ist eine der vornehmsten Erscheinungen in der großen Familie der gothischen Flügelaltäre; ein Wandelaltar mit zwei hinter einander angebrachten Flügelpaaren, mittelst deren das Aussehen des Altars und sein Bilderschmuck dreimal gänzlich verändert werden kann. Schulers Wiedergabe berücksichtigt nur die inneren Flügel und nur deren Innenseiten, welche allein plastisches Bildwerk haben; die Außenseiten und die beiden Seiten der äußeren Flügel sind mit Gemälden ausgestattet.

Im Aufbau erkennen wir das Bestreben, die an sich harte und eckige Kastenform zu schmeidigen und vergessen zu machen durch reiche Ornamentik in den oberen Theilen des Schreins und der Flügel; ganz besonders aber soll ihre Schwere und Härte aufgehoben und aufgelöst werden durch die lustig durchbrochene Krönung, deren Thürmchen sich frei und leicht bis zum Gewölbe aufschwingen. Hier genügt es dem Meister nicht, die architektonischen Motive, Fialen, Streben, Baldachinsthürmchen so zart als möglich auszubilden, auch nicht sie mit feinem Ornamentengepinnst zu durchweben, auch nicht mit ächt spätgothischer Freiheit gerade Architekturglieder zu biegen, zu schweifen, in weiche Schwingung zu versetzen: er schlingt überdies durch das architektonische Gerüste Baumzweige hindurch, die in Blumentelche ausblühen, welche Brustbilder tragen, oder in Blumentkänufe, welche als Consolen für Statuen dienen.

Den Hauptwert bilden natürlich die Skulpturen, mit denen der Altar jetzt noch reich ausgestattet ist, obwohl allein

¹⁾ Gesamthöhe mit den Stufen: 13,40 m; Höhe von der Predella an: 11,40 m; Breite: offen 8 m; Höhe des Kastens ohne Predella: 5,10 m; Höhe der Krönung 5,10 m. Schulers Klapptafel gibt den Altar in $\frac{1}{10}$ natürlicher Größe.

im Mittelkasten nicht weniger als zehn Statuetten abhanden gekommen sind. Die Statuen und Brustbilder wie die Reliefs weisen auf dieselbe Schule, aber auf verschiedene ausführende Hände; die Brustfiguren des Heilandes und der Apostel in der Predella stehen an Werth unter den übrigen Skulpturen. Sehr bedeutend sind die großen Statuen des Mittelschreins, die Madonna mit dem Kind, zu Häupten eine schwebende Engelgruppe mit der Krone, rechts von ihr St. Johannes der Evangelist und Scholastika, links St. Johannes Baptista und Benediktus. Nicht geringer sind die drei Ganzstatuen des oberen Baldachins, Christus als Schmerzensmann, seine Wundenweisend, und Maria und Johannes in der Compassion; dazu ein Engel mit dem Kreuz (sein Bandant fehlt) und die Brustbilder der vier abendländischen Kirchenlehrer und der zwei Diakonen Laurentius und Stephanus.

Der Typus der Figuren ist unverkennbar der der schwäbischen, näherhin der Ulmer Schule vom Ende des 15. Jahrhunderts. Ein kräftiges Streben nach Naturwahrheit durchblitzt die im Ganzen noch maßgebende gothische Tradition. Die Gewandungen sind reich und sorgfältig geordnet. Das Auftreten der Figuren läßt zu wünschen übrig; die angestrebte anmuthvolle Bewegung, welche in der Hauptfigur der Madonna schön zur Geltung kommt, artet in den Gestalten der beiden Johannes und des Benediktus in eine kraftlos eingeknickte, verlegen affectirte Haltung aus. Die Gesichter sind mehr derbkräftig als anmuthig und bekunden mehr gemüthvolle Ruhe als regeres geistiges Leben oder stärkeren Affect. Das Augenspiel hat wenig Feuer, ist bei den beiden Johannes im Mittelkasten und bei dem Johannes in der Krönung sogar etwas müd und schläfrig, in andern Gesichtern starr und gläsern. Gleichwohl imponiren die Gestalten im Schmuck ihrer schönen ursprünglichen Fassung durch den Ernst, die Hoheit, die Gemüthstiefe der Auffassung, durch den kräftig aufgeprägten Stempel eines kerngesunden Glaubens, einer treuherzigen, tiefreligiösen Gesinnung und durch den gewissenhaften Fleiß der Ausführung. Die beiden Flügelreliefs, Christi Geburt und die Anbetung der

Könige, sind ebenfalls mit peinlicher Sorgfalt durchgebildet, leiden aber an mangelhafter Komposition. Zwei kleine Aufsätze über den Flügeln sind mit dem Reliefbrustbild des Abtes Heinrich Fabri und des Grafen Eberhard im Bart geschmückt; unter dem ersteren wurde der Kirchenbau begonnen, der letztere, mit Fabri befreundet, stellte seinen Baumeister Peter von Coblenz ihm zur Verfügung.

So sicher nun die Ulmer Herkunft des ganzen Werkes ist, die Frage, wer näherhin der Meister der Skulpturen und Schnitzereien sei, bereitet uns doch große Verlegenheiten, noch mehr fast die Frage, wer als Urheber der Gemäldecyklen aus dem Leben des Täufers und aus der Passion anzusehen sei. Es legte sich nahe, daß man dem Meister des Chorgestühls, als welchen sich inschriftlich Jörg Sürlin von Ulm nennt, dem Sürlin, den eine Inschrift am Levitenstuhl also preist: *Sürlin artificis nomen extolere quia velis, figuris deificis pinxit qui dominum de coelis 1496*, — daß man ihm auch das Altarwerk zutheilt. Nun ist freilich Jörg Sürlin der Aeltere schon 1491 gestorben und man müßte also den jüngeren Sürlin als den Meister des Chorgestühls und Altars ansehen. Leider ist der Statuenschmuck des ersteren vollständig zerstört, so daß es nicht mehr möglich ist, zwischen ihm und den Skulpturen des Altars Vergleichen anzustellen. Freilich nach dem, was wir sonst vom jüngeren Sürlin wissen und haben, möchte sowohl der Altar fast als ein zu bedeutendes Werk für ihn erscheinen, wie das obige Lob für ihn zu voll klingt. Es wäre daher immerhin denkbar, daß gleichzeitig mit der Inangriffnahme des Chorbaues auch schon Jörg Sürlin dem Aelteren der Auftrag erteilt worden wäre, die Innenausstattung des Chores zu besorgen und daß von ihm wenigstens noch der Entwurf für Altar, Dreißig und Chorgestühl gefertigt worden wäre; vielleicht ist in diesem Sinne das eigenthümliche *pinxit* der Inschrift zu nehmen. Ausgeführt hat Sürlin der Aeltere weder die Statuen noch die Reliefs; das zeigen schon die Köpfe, welche an Anmuth, Zartheit, adeliger Feinheit weit zurückstehen hinter den Brustbildern am Ulmer Chorgestühl. Nach dem Tode

des großen Meisters mag wohl der Sohn unter Mithilfe anderer nach dem Plan des Vaters das Werk ausgeführt haben. Was die Gemälde des Altars anlangt, so scheint soviel aus den bisherigen Untersuchungen als sicher hervorzugehen, daß mehrere Maler dabei mitgewirkt haben, die aber nicht mehr genau agnoscirt werden können; man nannte schon B. Striegel, Jakob Ucker, Stocker; fast zweifellos ist aber Zeitblom's Pinsel betheiligte und gab er die Direktive.

Inschriftlich ist als des jüngeren Sür- lin Werk bezeugt das Chorgestühl und der Levitendreisitz. Das erstere ist im Ganzen von schlichtem Bau, zweireihig angeordnet, mit fünf drehbaren Lesepulten versehen und an den Wangen, Doggen, Misericordien mit zahlreichen Brustbildern, Menschen- und Thierköpfen und zum Theil komisch-grotesker Bildung geschmückt. Unten sehr kräftig gebaut, verkrümmt es nach oben in einer wunderbar zarten und zierlichen Krönung. Der vortretende Baldachin des Dorials läßt über jedem Stallum einen mit Ornament besäumten Halbkreisbogen sich aufwölben. Von diesen Rundbögen steigen strenger stilisirte Krabbengiebel mit Schlußblumen auf; aber diese sind durchwachsen von Ziergiebeln aus Rebzweigen, welche schlank, lustig und fröhlich sich in die Lüfte schwingen und mit Blattwerk, Ranken und Trauben besetzt sind. Von entzückender Schönheit muß dieser abschließende Zierfraz gemessen sein, als er noch von den etwa vierzig Statuetten durchzogen war; dieser beraubt erscheint er etwas zu stark gelichtet und durchlöchert. Noch viel reichere und kunstvollere Anlage zeigt der Levitendreisitz mit fast überkühn aus dem Walde von Ziergiebeln aufschießenden Baldachinhürmchen; leider ist auch sein Statuenschmuck fast ganz verschwunden; von dem Stammbaum Christi, der sich einst durch die Krönung hindurchwand, ist bloß noch die Figur des schlummernden Jesse unter dem Baldachin erhalten. (Schluß folgt.)

Weitere Kunstbeziehungen zwischen Ober- schwaben und Tirol.

Von Amtsrichter a. D. Bed.


Nach R. H's „Kunstgeschichte von Tirol“ (Bozen, im Selbstverlag, 1885, S. 376 vgl. mit

R. Bischofs „Studien zur Kunstgeschichte“, S. 462) befinden sich zu Schwaz in Nordtirol außer den 24 angeblich von dem ziemlich apokryphen „Frater Wilhelm aus Schwaben“ herrührenden etwas früheren Temperastücken aus der Leidensgeschichte Christi im Zugangsfügel zum Kreuzgange des Franziskanerklosters fünf meist übel verrestaurierte Bilder angeblich von Bernhard Stri(e)gel aus Memmingen mit Darstellungen von der Verkündigung Mariä, der Geburt und Taufe Christi, Maria auf der Mondichel und einer Landschaft mit auf die Erlösung bezüglichen allegorischen Gestalten und Inschriften im Stile Mich. Ostendorfer's, ähnlich einem das göttliche Werk der Erlösung darstellenden, in H's „Kunstfreund“ (neue Folge, 7. Jahrgang, 1891, Nr. 6, S. 23) abgebildeten Freskenbilde des ebengenannten Meisters an einem Hause zu Bruned. Nach H a. a. O. wäre weiter dem einen oder andern dieser fünf Bilder die Jahrzahl 1589 beigelegt, was aber nicht auf den B. Striegel, dessen Schaffenszeit in die Jahre 1460—1528 fällt, passen würde. Von diesem Maler, welcher erst in den 1880er Jahren sozusagen entdeckt wurde und welcher bis dahin vielfach als „Meister der Sammlung Hirscher“ (in welcher er vorzugsweise vertreten war¹⁾), dann und wann auch als „Wildensteiner Meister“ tief und welchem auf die Entdeckung hin eine Reihe bislang nicht bestimmter Gemälde zugeschrieben wurde, lagen im Jahre 1886 auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Augsburg über 20 Bilder vor, von welchen allen photographische Aufnahmen durch Photograph Hans Bischoff aus Memmingen gemacht wurden, — quasi eine Spezialausstellung für sich, wie sie noch niemals irgendwo zusammengebracht worden ist. Unter andern waren daselbst von dem nun auf einmal aufgetretenen Künstler zu sehen aus der Stuttgarter Staatsgalerie Gemälde mit der Darstellung der Dornenkrönung, Beweinung, Verkündigung, Krönung, Flucht nach Ägypten, Grablegung, sowie aus der Stuttgarter Staatssammlung vaterländischer Kunst- und Alterthümer ein aus der Hirscher'schen Sammlung stammender Cyklus von Mariendarstellungen, als Geburt, Eintritt in den Tempel, Heimsuchung, Darstellung im Tempel. Die Heimath des Malers, der Magistrat von Memmingen, sandte einen doppelthürigen Altarschrank aus dem Jahr 1500; Donaueschingen die Heilung eines Besessenen durch St. Veit sowie das Bildniß des Grafen Joseph von Montfort; Schloß Zeil die Evangelisten Matthäus und Lukas, Johannes und Markus, wozu noch eine Reihe mehr oder weniger beglaubigter Bilder aus Privatbesitz kam. Die Striegel bildeten in Memmingen eine ganze Maler- (und auch Bildhauer-) Familie und werden insbesondere außer Bernhard noch Ivo und (zwei bis drei) Hans St. und auch ein Claus (Wolf) St., von wem letzterem 15 Bilder in der Frauen-

¹⁾ Namentlich befand sich in derselben ein alter, ursprünglich in der evangelischen Stadtpfarrkirche zu Jenz gestandener Flügelaltar von B. St., dessen Gemälde nunmehr in die Berliner Galerie (Kat. Nr. 563 a—d, 583) übergegangen sind.

Kirche von München aus dem Jahre 1500 sich befinden, welcher indeß nicht über alle Zweifel als Memminger Maler feststeht und vielleicht Augsburg anzugehören scheint, als Maler in jener Zeit und Stadt genannt. Ueber diese Künstlerfamilie finden sich Nachrichten in der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung“ von 1881 (2 Artikel in Nr. ?) und im „Allgäuer Geschichts-freund“ (Organ des Kempter Alterthumsvereins), II, 1889, Nr. 7 ff.: „Beiträge zu einer Kunstgeschichte von Memmingen“ von R. Wischer, wofelbst auch ein übrigens etwas willkürlicher Stammbaum der Familie Striegel aufgestellt ist, sowie von demselben Verfasser in dem „Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen“, 1885, 1. Heft: „Neues über Bernh. Striegel“; im II. Bande dieses Jahrbuches sollen noch weiter kürzere Artikel über die Striegel aus der Feder von W. Bode und L. Scheibler erschienen sein. In Memmingen erscheint dieses Geschlecht erstmals urkundlich um das Jahr 1433 und zwar in Gestalt eines mit Anna St. verheirateten Malers Hans St., welcher jedenfalls zwei Söhne, Hans und Pfen (Ivo) St. hatte. Um 1478 kommt ein Ivo Striegel, der Bildhauer, als Hausverkäufer in Memmingen dokumentarisch vor; und im Jahre 1516 am Sonntag nach Mariä Himmelfahrt stirbt daselbst nach der (im Jahre 1660 in Ulm gedruckten) Chronik von Dr. Christoph Schorer ein Maler Ivo Strigel, 85 Jahre alt. In Dohels „Memmingen im Reformationszeit-alter“ (I., S. 37—38) wird Bernhard St. mit Hans Keller des Raths als Abgeordneter der Reichsstadt an den Bischof von Augsburg erwähnt, um die Vorladung des der neuen Lehre zugewandenen Predigers Christoph Schappeler rückgängig zu machen.

Während nun bis jetzt aus diesem Künstler-geschlecht der eben- und meistgenannte Bernhard St. im Vordergrund steht, scheint auch Ivo St., mit welchem wir uns hier vornehmlich zu be-fassen haben, ein nicht minder bedeutender Meister gewesen zu sein; und war letzterer, was bis dahin nicht bekannt, Wischer entgangen und auch bei N. a. a. D. nicht vermerkt ist, bis nach Tirol thätig. Es ist nämlich von ihm zurzeit in der historischen Abtheilung der Tiroler Landes-ausstellung zu Innsbruck (Katalog derselben S. 34, Nr. 490) ein gothischer Flügel-altar aus der auf dem Tartscher Hügel stehenden St. Weiskirche in Tartsch bei Glurns im Wintschgau, der ältesten Kirche (Expositurkirche der Pfarrei Mals) der ganzen Umgegend, aus-gestellt. Im Mittelschrein desselben befinden sich die Statuen der Madonna und zweier Heiligen; auf den Flügeln Johannes der Täufer und Mutter Anna. An der Außenseite der Flügel ist ein Gemälde: „Mariä Verkündigung“ ange-bracht und auf einem Spruchbände an der rech-ten oberen Ecke das Monogramm

 (G in H).

In das Antependium ist ein Relief mit der Dar-stellung des Abendmahles in drei Feldern ein-gefaßt, wovon die linke Apostelgruppe — un-bekannt wann? wie? die dafür eingesezte Gruppe

gehört nicht zum ursprünglichen Werke — ab-handen gekommen ist. Auf der Rückseite des Altarschreines sieht man ein Gemälde: Christus auf dem Delberg, darunter die für uns höchst wichtige Inschrift: „Hoc divinum opus de manu mgr. yvonis strigilis ex memmingen productum est anno 1514“. Der Altar stand in Tartsch so enge an der Wand, daß diese Inschrift nicht gelesen werden konnte und so der Kunstforschung bis jetzt entgangen ist. Auch hat der Altar ge-rade an der Rückseite sehr durch Risse und sonst auch theilweise unter dem Wurmfraß gelitten. Erst der in der Gegend angeessene und be-güterte Graf von Trapp, Besitzer des in der Nähe gelegenen Schlosses Gurburg, scheint auf diesen in Vergessenheit gerathenen altdeutschen Altar aufmerksam gemacht zu haben, und es ge-lang auch Prof. v. Wieser, Vorstand des Tiroler Landesmuseums, durch das Versprechen eines Restaurationsbeitrages die Gemeinde Tartsch zur Absendung und Ausstellung des Altarwerkes in der diesjährigen Tiroler Landesausstellung zu bestimmen. An diesem Altare scheinen sonach zwei Künstler gemalt zu haben: Ivo Striegel und der Meister des mitgetheilten Monogrammes, hinter welchem der Katalog gar den allerdings ziemlich gleichzeitigen Hans Walburg Grün aus Schwab. Gmünd vermutet, was aber eben nicht mehr als eine Vermuthung zu sein scheint. Die gleichfalls der schwäbischen Schule angehörige Bildhauerarbeit an diesem Altare dürfte wohl eher als nicht wieder von einem der Mem-minger Striegel herrühren, sofern in den oben mitgetheilten Notizen auch ein Bildhauer dieses Namens (Ivo St.) nachgewiesen ist, wenn es auch nicht gerade wahrscheinlich ist, daß der im Jahre 1516 in einem Alter von 85 Jahren † Bildhauer Ivo St. noch die Bildschnitzer-arbeit zu dem nach Tirol bestimmten Altare ge-fertigt hat. Sei dem wie ihm wolle, jedenfalls ist durch die mitgetheilte Inschrift außer Zweifel gesetzt, daß Ivo Striegel die Hauptperson bei Erstellung des Tartscher Altars und höchst wahrscheinlich der Pieserant des ganzen Werkes war. Zu einem solchen Auftrage in ein Dörf-chen in dem damals noch ziemlich abgelegenen Wintschgau mag Striegel durch die zahlreichen Handelsbeziehungen der schwäbischen Reichsstädte mit Italien via Tirol oder etwa durch Vermitt-lung der damals in Südtirol an Neben begüter-ten schwäbischen Reichsstifte Weingarten, Otto-beuren, Füssen zc. gekommen sein? Vielleicht läßt sich über all dies mit der Zeit noch Näheres aus dem von Prof. v. Ottenthal in Innsbruck be-reits verzeichneten Archive von Tartsch, bezw. aus den soweit noch nicht erschienenen archivalischen Mittheilungen aus Tirol erheben? Ivo St. malte übrigens viel auswärts; so hatte er u. a. schon im Jahre 1501 den jetzt in Winterturm stehen-den Altar in die Kirche zu F e a m s, einem Dörf-chen mit altem Schloß an der Julierstraße ge-liefert und im Jahre 1506 (nach Nuscheler, Gottes-häuser der Schweiz zc., I, 68) den Hochaltar der Se-bastianskapelle in J g e l s in Graubünden vollendet. — Ein anderer schon bekannter, der hl. Barbara geweihter Flügelaltar aus Gossensäß, in welchem Lübbe nicht unbestrittenmaßen schwäbische Ein-

flüsse zu erkennen glaubte, ist gleichfalls dormalen in Innsbruck ausgestellt. A. H., der bekannte Tiroler Kunsthistoriker, findet jedoch wenig Verwandtschaft zwischen beiden Altären, hält die Figuren des Tartscher Werkes für besser als die des Goffenjafer, auch das Schwert des ersteren für noch feiner und eleganter. Im selben Jahre „Montag nach Cantate“ (15. Mai) 1514 erhielt Maler Jvo St. von Jakob Megerich, Pfarrer Unser L. Frauenkirche, Meister Hans Tiefenthaler, Kaplan und Küster, Hans Bangmeister und Hans Heyß, Pfleger bei Unser Frauen, und Hans Thoman, Bildhauer und Bürger, sämtlich in Memmingen, den Auftrag, „die Tafel und was dazu gehört, auf Unser lieben Frauen-Altar bei der alten Sakristei — die Himmelfahrt Mariens mit sammt den Zwölfboten darstellend — zu fahen und zu malen und soll derselbe dafür 200 fl. erhalten“. Dieser Altar ist nicht mehr erhalten und wahrscheinlich schon bei der Bilderstürmerei, die auch in Memmingen wüthete, zu Grunde gegangen. Außerdem war auf der Augsburger Ausstellung im Jahre 1886 ein dem Jvo St. zugeschriebenes, im Besitze des Herrn Guido Entres in München befindliches Bild ausgestellt: „Herodias stellt das Haupt des heiligen Johannes auf den Tisch“. Dazu wären von oberschwäbischen, zum Theil auch in Tirol thätigen Künstlern noch anzuführen der bei A. H. a. a. O. (S. 395 und 396) und danach auch anderwärts bereits genannte Kaspar L(ö)sch enbrand aus Ulm als Verfertiger des Hauptaltarses in der Innsbrucker Hofkirche um 1556 (mit dem Schreiner Hans Walch aus Mindelheim). Weyerermann erwähnt in seinen „Nachrichten von Ulmer Künstlern“ (II., S. 288) außer dem eben genannten noch einen Bildhauer Melchior L(ö)sch enbrand aus Ulm um 1508. Jörg Ebert aus Ravensburg erneuerte die vormals überlebten Intarsien des Orgelgehäuses in der genannten Hofkirche gelungen im Stile Abgervers; und der Tischler Hans Waldner ebendaher fertigte um 1568 bis 1571 den größten Teil des West- oder Fürstenschloßes in derselben Hofkirche mit seinen hübschen Intarsien und eingelegten Arbeiten im deutschen Renaissancestil.

Aus späterer Zeit während des 30jährigen Krieges treffen wir in den Jahren 1635—1671 die Gebrüder Julius, Dominikus und Petrus als Wiederaufbauer der erstmals um das Jahr 1042 errichteten, dann in den Jahren 1284 und 1631 abgebrannten katholischen Stadtpfarrkirche, vormaligen Benediktinerklosterkirche von Isny i. A. Landesbeschreibung wie Keplers „Württemberg's kirchliche Kunstaltertümer“ (S. 391) führen diese drei Baumeister als von Koflle an. Der eigentliche Name des Erbauers heißt aber nach von Isny mir gewordener freundlicher Mittheilung Julius Barbier, Maurermeister von Nusle (auch Koflle) bei Bregenz. Ein solcher Orts- bezw. Gewandsname kommt indeß nach Staffler's und Waizenegger-Merkles Werk über Vorarlberg, sowie auch nach Auskunst des Herrn Professor J. Bösmair in Innsbruck in der ganzen Umgebung von Bregenz nicht vor und hat sich bis jetzt auch

unter den abgegangenen Orts- und Gewandsnamen in jener Gegend nicht finden lassen. Orts- wie Geschlechtsname scheint vielmehr romanischen Ursprungs zu sein und ersterer bloß Hofname gewesen zu sein und eine kleine Küße zu bedeuten; thatsächlich gibt es in Graubünden an der Splügenstraße die wilde Kofla Schlucht und an der Julierstraße einen kleinen Ort Kofna. Mit Graubünden unterhielt Schwaben ja, wie wir bereits gesehen, schon in älteren Zeiten gleichfalls künstlerische Beziehungen. So findet sich (nach einem Aufsätze Busch über den Bildhauer Jaf. Kuf aus Ravensburg in dieser Zeitschrift, VI. Jahrg. 1888 S. 79/80) auf dem Flügelaltar der Pfarrkirche zu Linzen bei Reams die Inschrift „Zörg Kende l, mauller von Biberach und die Jahrzahlen 1531 und 1535, welcher wahrscheinlich das jüngste Gericht auf die Rückseite gemalt hat. Nach dem mit dem Gotteshaus Isny am 1. Juni 1660 abgeschlossenen, am 20. Oktober 1677 vom Baumeister abquittirten und gesiegelten Arbeitsaccordvertrag erhielt Jul. Barbier an Arbeitslohn für die 147 Schuh lange und 43 Schuh breite Kirche an Geld 5700 fl., an Naturalien 40 Malter Roggen, 30 Malter Körner, 8 Malter Haber und 2 Malter Gerste; ferner hatte der Meister, und wenn seine Brüder Dominik und Petrus anwesend waren, auch letztere Essen und Trinken nebst Liegerstatt im Kloster, setze Leute aber nur Wohnung und Holz. Ihr romanischer Name schließt jedoch ihre Herkunft irgendwoher aus dem Vorarlberger Ländchen durchaus nicht aus, da ja in demselben viele romanische Namen vorkommen und in einzelnen Gegenden, wie in Montafon, in ganz alten Zeiten romanisch gesprochen wurde.

Sodann stellte der Bregenzeralb früher, auch nach dem damals großentheils mit Vorarlberg unter dem Kollektivbegriff „Vorderösterreich“ (oder „österreichische Vorlande“) politisch verbundenen und sonst vielfach in Beziehungen stehenden Schwaben, bekanntlich sehr tüchtige, geschickte Werkmeister, Steinmetzen, Studarbeiter, Maurer etc., vor allen die Gebrüder Ferdinand und Franz Beer (Bär) aus Au (alias Bezau), von welchen ersterer die zwei Thürme der Stiftskirche von St. Gallen, sowie die (jetzt nicht mehr stehende) Kirche des Benediktinerklosters Mehrerau am Bodensee, letzterer in den Jahren 1697—1706 den Prachtbau des Cistercienserklosters Salem, das Kloster St. Urban im Aargau, sowie das Cistercienserkloster Oberschönfeld bei Augsburg erstellte und auch beim Bau der großartigen Klosterkirche zu Weingarten als Unterbaumeister unter Frisoni in den Jahren 1715—1724 thätig war. Dann die Gebrüder Kaspar (geb. im Jahre 1656, † in Maria Einsiedeln am 26. August 1723) und Johannes Mo(o)sbrugg(ah)er († im Jahre 1710), gleichfalls aus Au, von welchen der erstere, ursprünglich Steinmetz, dann Laienbruder und Klosterbaumeister zu Einsiedeln, zunächst am Chorbau daselbst thätig war, hierauf im Jahre 1708 den Grundriß und das Modell des ganzen dortigen Stiftsneubaus einschließend der Kirche entwarf und großentheils ausführte, außerdem u. a. den Plan zu dem Cistercienserkloster

Kalchrain im Thurgau lieferte, der letztere einen großen Theil des Stifts unter der Leitung seines Bruders erbaute.¹⁾ Nach seinem frühzeitigen Tode führte Meister Michael Rueff oder Rüeff aus dem Bregenzwald als Vogt der Mosbrugger'schen Kinder die übernommenen Bauten unter der Bauleitung Kaspar's weiter. Ein anderer Meister dieses Namens, Johs. Rüeff aus Au, war später vom Jahre 1728 und noch lange am Baue der neuen Stiftskirche zu Einsiedeln mit 30 Maurern und 20 Handlangern, sowie in der gleichen Zeit die Steinmetzmeister Johs. Braun aus dem Bregenzwald, welcher schon im Jahre 1703 am neuen Stiftsgebäude geschaffte, und Valthasar Schmid aus dem Blumenegg'schen mit 43 Steinhauern; Meister Jodokus Heidegger, ebenfalls ein Bregenzwälder, mit neun Zimmergesellen; Ant. Widman von Rißlegg mit acht Berggoldern; Meister Mich. Moser aus Schaffhausen mit fünf Gesellen, welcher den Thurm verschalt, den Knopf und das Kreuz verfertigt und vergoldet; Bildhauer Franz Anton Kuen (auch Kuhn) aus Bregenz — dieser vorher auch in Weingarten — thätig. Rüeff war eigentlich Autodidakt, Schüler von Mathias Kaufflin in Einsiedeln, baute u. a. das Benediktinerstift Engelberg, sowie das Kloster Fischingen neu auf; auch hatte er sich bereits halb und halb zum Kirchenbau nach St. Gallen, sowie nach dem Kloster Pfäfers O. S. B. verdingt. Er starb aber vorher noch am 8. April 1750 an den Folgen eines unglücklichen Falls in Lachen. Seine letzte Baut war der „Wechsel“ in Einsiedeln, d. h. die an die Kirche anstoßende Hälfte des nördlichen Klosterflügels. — Eine andere nicht minder hervorragende Baumeisterfamilie waren die ebenfalls aus Au stammenden Dum (Thum(m), Tum zc.), von welchen Michael

¹⁾ Höchst wahrscheinlich gehörte der um die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts am Klosterbau zu Schussenried thätige tüchtige Steinhauermeister Mosbrugger in Obermarchthal auch diesem Geschlechte an; und ein Abkömmling derselben Familie renovierte zwischen den Jahren 1836—1841 die ganze Dekoration der Einsiedelner Kirche. Demselben Geschlechte gehörte jedenfalls an der zu Rehmen, Pfarrei Au, am 18. März 1760 geb., 20. August 1849 in Aarau † Porträtmaler Wendelin Mosbrugger, ein ächter Maler noch vom alten Schlag, welcher u. a. viel in den oberschwäbischen Schöffnern und Edelfröhen verkehrte und malte und sich in Konstanz niederließ. In seiner heimatlichen Pfarrkirche ist das Altarblatt mit der Auferstehung Christi von ihm (Weech, Fr., bad. Biographien, II., S. 89 und 90). Der dritte (zu Konstanz am 19. September 1804 geb., in Petersburg an der Cholera am 17. Oktober 1830 †) Sohn W. Mosbrugger's, Friedrich Mosbrugger, war gleichfalls ein hoffnungsvoller Maler. — Alle diese Namen finden sich weder bei H. a. a. D. noch in den württembergischen Nachschlagewerken.

Tum um das Jahr 1682 den Plan zu der Wallfahrtskirche zu U. L. F. auf dem Schönenberg bei Ellwangen entwarf und auch anfänglich bis zu seinem bald darauf erfolgten Ableben leitete, Peter Dum die Stiftskirche von Sankt Gallen erstellte und Christian Dum in der Zeit von 1695—1700 die schöne, in geschmackvollem Barock gehaltene, einschiffige, durch reiche, üppige Stuccatur ausgezeichnete Kirche mit zwei Thürmen und Lonnengewölbe im Priorat Hofen bei Buchhorn erbaute und dann als Unterbaumeister am Weingarter Kirchenbau thätig war. Die Brüder Michael und Christian Tum erbauten weiter mit ihrem Vetter, dem obengenannten Franz Bär, in den Jahren 1686—1701 unter der Oberleitung des Tommaso Comacio aus Graubünden die schöne Kirche des ehemaligen Prämonstratenserreichsstifts Obermarchthal nach dem Plane der Versailler Hofkirche. In gleicher Eigenschaft fungirte zu Weingarten der Laienbruder im dortigen Benediktinerkloster Andreas Schred, gleichfalls aus Au. In einem anderen schwäbischen Benediktinerkloster zu Wiblingen befohlen in den Jahren 1772—1781 an der prächtigen neuen Stiftskirche Georg Specht aus Au die Maurer- und Georg Stiefenhofer aus Lindenberg i. A. die Zimmerarbeit. Das Innere dieses Tempels schmückte der geschickte Bildhauer Schneid aus Brigen mit massiven Gipsstatuen aus. So gibt also Borarlberg auf dem Gebiete der Baukunst Schwaben weit mehr, als es und Tirol von uns hierin empfängt!

Annoncen.

Von der Unterzeichneten ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Biblia Pauperum. Nach dem Original in der Lyceumbibliothek zu Konstanz herausgegeben und mit einer Einleitung begleitet von Pfarrer Laib und Dekan Dr. Schwarz. Zweite, unveränderte Auflage. 4^o. (36 u. XXXIV S. Text mit 17 Doppeltafeln in Schwarz- und Rothdruck und 4 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 8; geb. in Leinwand M. 10.

Heyberger, G., Vorbilder zur würdigen Ausschmückung unserer Kirchen. Nach alten und neuen Entwürfen gezeichnet. Heft I bis VIII. (1. Cyclus.) 66 Tafeln mit erläuterndem Text. Gebunden in Leinwand mit Deckenpressung M. 10. — Daraus apart:

— **ABC des romanischen und gothischen Baustils.** Ein Leitfaden zum Studium und Verständnis der romanischen und gothischen Bauordnung. 4^o. (36 S. Text mit 13 Doppeltafeln. Gebunden in Halbleinwand M. 4.

**Freiburg im Breisgau.
Herder'sche Verlagshandlung.**

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.

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, Fr. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einlieferung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblattes“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

1893.

Der Chor der ehemaligen Klosterkirche in Blaubeuren.

(Schluß.)

Die alte, doch nicht kunstlose Einfachheit repräsentieren die kleinen dreisitzigen Chorstühle, welche vorn im Oberchor Platz gefunden haben, gleich dem Abtsstuhl auf der Evangelienseite aus schlichtem Tannenholz gefertigt; den letzteren ziert ein großes, leider verbornenes, durchbrochenes Ornamentstück, welches den Zwiesel zwischen dem Dorsal und dem weit vorspringenden Dach ausfüllt.

Man übersehe über diesen großen Inventarstücken nicht ein kleineres, einzelstehendes Bildwerk — das herrliche Kreuzifixbild, welches groß und ernst über der Maßwerkbrüstung der Empore aufragt und auf mehreren Blättern Schulers in größerem und kleinerem Maßstab sich dem Blick darbietet. Ein Kunstwerk ersten Ranges, würdig eines Sürlin des Aelteren, ebenbürtig dem Kreuzifixbild in der Klosterkirche zu Wiblingen. Welche Weihe ist ausgegossen über diesen abeligen Leib, bei dessen Durchbildung feinstes Naturverständnis und keusche Ehrfurcht sich in die Hand arbeiteten, über dieses Antlitz, in welches Wehe, Schmerz und Tod sich einzeichnet, verklärt und verschönt durch göttliche Liebe und unendliches Erbarmen! Die im Tod gebrochenen Augen und die geschlossenen Lippen reden noch lauter und eindringlicher ans Herz, als die klagend geöffneten Augen und Lippen des Schmerzensmannes in der Krönung des Altars.

Alle diese prächtigen Werke, die der Ulmer Kunst am Ende des 15. Jahrhunderts ein ruhmreiches Zeugniß ausstellen, unterbreiten die Tafeln Schulers in mustergiltigen, untadeligen Reproduktionen erstmals einem weiteren Kreise zu müheloser Besichtigung und Prüfung. Es

läßt sich hoffen, daß dadurch die noch offenen Fragen, welche sich an sie anknüpfen, einer endgiltigen Erledigung entgegengeführt werden. Wer einigermaßen die großen Mühen, beträchtlichen Opfer und zeitraubenden Versuche kennt, um deren Preis allein solch künstlerisch vollendete photographische Nachbildungen zu gewinnen sind, der wird Herrn Hopsphotograph Schuler Anerkennung und Dank nicht versagen und von dem lebhaftesten Wunsch beseelt sein, es möchten dem genannten Herrn jene Opfer durch reichliche Abnahme des Kunstwerks gelohnt werden. Wir würden es sehr begrüßen, wenn der schöne Plan Schulers, der seine Meisterschaft in der photographischen Reproduktion bereits durch sein Werk über den Hochaltar in Heilbronn und den Altar von Greglingen glänzend bewährt hat, der Plan, eine ganze Serie von alten Flügelaltären des Landes in photographischen Reproduktionen herauszugeben, auch durch Gewährung von Staatsunterstützung seiner baldigen Realisirung entgegengeführt werden könnte.

Noch vor Schulers Publikation erschien die erste Lieferung eines größeren Werkes, welches auf 20 photographischen Blättern ebenfalls die Schätze des Blaubeurer Chors vorzuführen gedenkt: Der Hochaltar und das Gestühl im Chor der Klosterkirche zu Blaubeuren. Zwanzig Photographie-Druckblätter von C. Ebner in Stuttgart, mit einleitendem Text, bearbeitet von Maler Max Bach in Stuttgart. Herausgegeben von Karl Baur, Blaubeuren, Mangold'sche Buchhandlung, 1893. Die erste Lieferung enthält 5 Blätter mit einem Textblatt, auf welchem Max Bach in dankenswerther Weise die Urtheile der verschiedenen Kunstforscher über Werth, Herkunft, Meister

des Altars und Gestühls sammelt. Die Edition Baur's behält ihren Werth neben der von Schuler, schon weil sie wesentlich wohlfeiler ist. Allerdings was die plastischen Theile der Chorausstattung anlangt, so vermag hier selbstverständlich der Lichtdruck entfernt nicht die Wirkung der photographischen Reproduktionen von Schuler zu erreichen. Aber das Werk tritt den letzteren ergänzend an die Seite, sofern es die von Schuler nicht berücksichtigten malerischen Theile des Altars vorführt in einer Weise, welche es, von der Farbengebung abgesehen, jedem ermöglicht, sich ein Urtheil über Werth und Stil derselben zu bilden. So führen die Tafeln der ersten Lieferung die vier Scenen der Johannislegende auf den Flügeln vor: Johannis Enthauptung; Herodias bringt das Haupt auf der Schüssel in den Festsaal; die Jünger beerdigen den Leichnam; die Gläubigen verehren das hl. Haupt. Ein weiteres Blatt zeigt die Figuren der Predella und deren bemalte Rückseite. Wenn Herr M. Bach am Schluß seines Textes die Vermuthung ausspricht, daß der Hochaltar aus einer Maler-, nicht aus einer Bildhauerwerkstätte Ulms hervorgegangen, so dürfte dagegen doch das starke Vorwalten des Plastischen sprechen.

Sobald erscheint von dem zuletzt aufgeführten Werke auch Lieferung 2 und 3. Außer drei Blättern, welche sich mit dem Chorgestühl, dem Levitendreißig und den Heliess der Geburt und der Anbetung der Könige befassen, enthalten dieselben drei Tafeln, welche die folgenden Gemälde recht deutlich und klar wiedergeben: Johannes nimmt Abschied von seinen Eltern; er predigt in der Wüste; er tauft am Jordan; die Christgelehrten befragen ihn über seine Sendung; er hält Herodes seine Schuld vor; er wird ins Gefängnis geworfen. Wir können auch dieses Werk, dem wir baldigen Abschluß wünschen, aufs beste empfehlen. —

Entwurf zu einem Grabkreuz.

Die wiederholte und nachdrückliche Empfehlung schmiedeiserner Grabkreuze anstatt der Grabsteinkolosse war zum Theil wohl deswegen nicht von dem erwünschten Erfolge begleitet, weil diese Kreuze, bloß auf

niedrigem Sockelstein befestigt, zu wenig Körper haben, um sich einer großen Masse von Grabsteinen gegenüber zu behaupten und noch einigermaßen zur Geltung zu bringen. Dieses Bedenken hat einige Berechtigung, so lange die steinernen Grabdenkmäler auf unsern Friedhöfen die Majorität bilden.

Der heiliegende Entwurf sucht den angedeuteten Mangel zu beseitigen. Er beruht auf einer Art Kompromiß zwischen Grabstein und Schmiedeisenkreuz und erzielt durch Verbindung von Steinskulptur und Feinschmiedekunst eine gesteigerte Wirkung. Der über einen Meter hohe Steinkörper ist durch die Säulchen kräftig gegliedert und bietet schöne Flächen für die Inschriften. Oben ist er mit sich kreuzenden Giebelbäckern abgedeckt. Die vier Kanten dieser Dächer sind oben abgeplattet. Im Kreuzungspunkte derselben ist der sehr kräftige und massive eiserne Kreuzesstamm eingesenkt; zur weiteren Befestigung desselben aber und zu besserer Vermittlung des Uebergangs vom Stein zum Eisen dienen vier vom Stamm auslaufende, auf dem Grat der vier Giebel des Sockels befestigte Flügel, als Rosenzweige mit Blättern und Blumen stilisirt. Ein Rosenzweig läuft auch am Stamme empor und schmückt ihn mit Blumen. Der Haupttheil des Kreuzes verbindet Kraft, Solidität und klare Anlage mit Feinheit und Zierlichkeit und wird bei angemessener Polychromirung und Vergoldung sehr gut wirken.

Der Entwurf stammt von Herrn Kunstmaler Mezger in Ellwangen. In ziemlich veränderter Ausführung wird das Kreuz das Grab des verstorbenen Stadtpfarrers Hescheler in Ellwangen schmücken. Mit schöner schmiedeiserner Einfassung wird es den ganzen Kirchhof zieren und sich würdig neben das seiner Zeit auch im Archiv abgebildete Grabdenkmal des Vorgängers des Verstorbenen, des seligen Prälaten Schwarz, stellen.

Neue Untersuchungen und Entdeckungen

den Grundriß des Kölner Domes betr.
Von Professor Dr. Pfeiffer in Dillingen.

Der Verfasser dieses Artikels hat in dem Jahrbuch für Philosophie und spekulative

lative Theologie. herausgegeben von Dr. Commer, Bd. II 1888, über den Dom zu Köln, und zwar über dessen logisch-mathematische Gesetzmäßigkeit eine Abhandlung publicirt, welche nachher auch in einigen Separatabzügen durch die Buchhandlung L. u. W. Boisseree in Köln verbreitet wurde. In der seit jener Publikation verflossenen Zeit hat der Verfasser jener Abhandlung sich wiederholt mit dem Kölner Dom und besonders mit dessen Grundriß beschäftigt und hiebei einige bedeutende Verhältnisse, die in jener früheren Schrift noch nicht hervorgehoben waren, gefunden. Um die Verhältnisse, welche hier besprochen werden sollen, unter einen allgemeinen Gesichtspunkt zu bringen, erinnern wir daran, daß zwischen schönen, meisterhaften Bauwerken und Organismen eine gewisse Analogie besteht, weßhalb auch, wenn ein Bauwerk besonders gefällt und gelobt werden soll, das Epitheton „organisch“ auf dessen Konstruktion und Ausgestaltung angewendet wird.

Nun ist es ein charakteristisches Merkmal aller Organismen, daß sie von innen heraus, von einem feinhastigen Centrum aus sich entfalten. Die Gestaltung geht also von Innen nach Außen, nicht umgekehrt.

Demnach wird ein Bauwerk in seinem Gestaltungsgezet mit dem Gestaltungsgezet der Organismen eine besondere Verwandtschaft dann zeigen, wenn in dem betreffenden Bauwerk ein Centrum, ein centraler Kern gegeben ist, aus welchem die andern mehr peripherischen Theile mit einer gewissen Konsequenz und Stetigkeit sich entfalten und ableiten lassen.

Dieses Hauptmerkmal organischer Gestaltung und Entwicklung ist nun in besonders vollkommener Weise realisiert im Grundriß des Domes zu Köln.

Der immanente Krystallisationskern des Ganzen ist die Vierung, in welcher Langhaus und Transsept sich schneiden. In der Vierung können wir ein geometrisches und ein arithmetisches Element unterscheiden. Das geometrische ist die Figur des Rechteckes, welches nahezu, aber nicht ganz ein Quadrat ist, und die Dimensionen, unter welchen die Diagonale, vom Centrum eines Pfeilers der Vierung zum Centrum des diagonal gegenüberliegenden, besonders

wichtig ist. Diese Diagonale beträgt nach genauen Messungen und Rechnungen 21 Meter.

Das arithmetische Element der Vierung ist die Vierzahl der Pfeiler.

Wir werden nun zeigen, daß aus diesen geometrischen und arithmetischen Elementen der Vierung mit einer Art mathematischer Nothwendigkeit die wichtigsten andern geometrischen und arithmetischen Elemente folgen. Am einfachsten und deutlichsten zeigt sich dies in Bezug auf die arithmetischen Elemente, nemlich so:

Die Vierung hat vier Pfeiler. Erheben wir die Vierzahl zum Quadrat $= 16$, so erhalten wir die Zahl der Bündelpfeiler im Transsept, welches, in zwei Reihen von je 8 Pfeilern, 16 Pfeiler hat. Wenn wir aber die Grundzahl 4 zur dritten Potenz erheben, so erhalten wir 64, und das ist die Zahl aller Innenpfeiler oder Bündelpfeiler, welche das Gewölbe des Domes im Innern stützen.

Wir sehen also, daß die Pfeilerzahl der Vierung im Transsept zur zweiten und im ganzen Dom zur dritten Potenz sich steigert.

Etwas versteckter ist die von der Vierung ausgehende Entwicklung der geometrischen Dimensionen. Sie schreitet aber ebenfalls stetig von der Vierung aus fort und zwar durch den goldenen Schnitt, resp. durch die sogenannte Lame'sche Zahlenreihe.

Die Diagonale der Vierung mißt genau 21 Meter. Nun sind im Grundriß des Kölner Domes von dem Architekten Schmitz in die Eckpfeiler des Nord- und Südportales des Querschiffes kleine Kreise mit Nadien hineingezeichnet, das sind die Wendeltreppen. Der Abstand der Centra dieser Wendeltreppen ist am Nord- und Südportal nicht ganz gleich, aber das Mittel beträgt 34 Meter. Diese zwei Maße nun, die Diagonale der Vierung $= 21$ Meter und der Abstand der Wendeltreppencentra im Transsept, welcher zugleich als Breite des Transseptes betrachtet werden kann, verhalten sich fast genau wie die zwei Theile des goldenen Schnittes; die Differenz beträgt weniger als einen Zoll. Dies Verhältniß setzt sich aber fort, denn die ganze Breite des Langhauses und Chores mit Einrechnung der Strebpfeiler beträgt

55 Meter. Nun verhalten sich aber 55 Meter zu 34 Meter wieder bis auf eine kleine Differenz (von 1 Centimeter) wie die zwei Theile des goldenen Schnittes.

Auch die Länge des Chores beträgt 55 Meter.

Dasselbe Verhältniß wiederholt sich zum dritten Male, wenn wir die Länge des Langhauses von den Chorschränken bis zum Eingang des Westportales mit der vorhin gefundenen Dimension vergleichen, denn jene Länge des Langhauses ist 89 Meter und diese verhält sich zur Länge des Chores (55 Meter) wie der größere Theil des goldenen Schnittes zum kleinern bis auf eine Differenz von 1 Centimeter. Zum vierten Mal kehrt dasselbe Verhältniß wieder, wenn wir die Länge des Langhauses (89 Meter) mit der Länge des ganzen Baues (144 Meter) vergleichen, denn diese zwei Größen verhalten sich wieder bis auf eine ganz kleine Differenz wie die zwei Theile des goldenen Schnittes. Wir sind ausgegangen von der Diagonale der Vierung = 21 Meter und sind nun durch eine Reihe von Mittelgliedern, welche lauter Hauptdimensionen des Domes sind, angekommen bei der totalen (äußern) Länge des Baues = 144 Meter. Es haben sich also aus dem Kernpunkt der Vierung alle Hauptdimensionen des Ganzen entwickelt.

Wie sehr im Grundriß des Kölner Domes die Vierung maßgebend ist für die andern Dimensionen, das zeigt sich auch noch in andern Maaßverhältnissen.

Der Grundriß zeigt in der Mittelaxe zwei Centra, das eine ist das Centrum der Vierung, worin die Diagonalen der Vierung sich schneiden; das andere Centrum ist das des Chores, von dem aus die Chorkapellen konstruirt sind und worin die von den Chorpfeilern aus gezogenen Radien zusammentreffen. Wenn man nun vom Centrum der Vierung aus einen Kreis beschreibt mit einem Radius, der gleich dem Abstand zwischen Vierungscentrum und Chorcentrum ist, so geht dieses Kreis nicht bloß durch das Chorcentrum, sondern auch noch durch vier andere bedeutungsvolle Centra, nämlich durch die Centra der vier Wendeltreppen im Süd- und Nordportal des Transseptes.

Ferner erhält man durch Verlängerung

der beiden Vierungsdiagonalen nach beiden Seiten um die Größe der Diagonale selbst, also um 21 Meter, die innere Breite des Domes, wenn man die Endpunkte der verlängerten Diagonalen durch gerade Linien verbindet, denn diese letzteren Linien treffen mit den Mauern der Seitenschiffe zusammen.

Wenn also die von einem Centrum aus gesetzmäßig fortschreitende Gestaltung ein Merkmal des Organischen ist, so findet sich dieses Merkmal sehr ausgeprägt im Kölner Dom.

Die Gebrüder Forchner, ein Künstlerpaar aus Dietenheim.

Von Kaplan Kueß in Schussenried.

Den 9. April 1749 hat der Reichsstiftkonvent Schussenried den einstimmigen Beschluß gefaßt, ein neues Klostergebäude (den derzeitigen Anstaltsbau) aufzuführen. „Aus gottseligem Eifer und um vom Himmel den göttlichen Segen zur Erstellung eines ebenso umfangreichen als kostspieligen Bauwerkes desto eher zu erwerben“, hat Abt Magnus Kleber (1750–56) als Bauherr mit Konsens der Chorherren von Soreth sich dahin resolvirt, unmittelbar vor dieser Mönchswohnung zuerst noch ein Gotteshaus zu errichten. Das aus diesem Beweggrunde von ihm projektirte und dann auch wirklich vollendete Kirchengebäude steht in Muttenzweiler, Ob. Biberach. Dieser Muttenzweiler Kirchenbau entstand vom 23. Juni 1750 (Grundsteinlegung) bis zum 25. Juli 1751 (Tag der Benediktion). Architekt war der Meister Jakob Emele, welchem am 20. August 1750 durch Stimmenmehrheit auch die noch weit größere und überaus ehrenvolle Aufgabe des Klosterneubaues übertragen worden ist. Bei unseren, im Schussenrieder Archiv gemachten Studien über die Geschichte genannter Kirche von Muttenzweiler haben wir nun gefunden, daß die Malerarbeiten in diesem Neubau zum weitaus größten Theil von zwei Brüdern geliefert worden sind, nämlich von Franz Xaver und Johannes Chrysostomus Forchner aus Dietenheim. Die Schreibweise Forchner waltet in den Dietenheimer Kirchenbüchern vor und scheint die richtige zu sein, doch kommt auch Forcher vor; unser klösterlicher Autor dagegen bedient sich wohl nicht ganz richtig der Lesart Forchner. Auf den ersten der Brüder hat schon Herr Amtsrichter Wed in seiner Schussenrieder Festschrift Seite 64 hingewiesen, dagegen scheint der zweite noch keine Beachtung gefunden zu haben.

Ueber Xaver Forchner nun wird im sechsten Band des Schussenriedischen Klosterarchivregisters Seite 472 Nachstehendes berichtet. (Der Angabe des Archives fügen wir noch einige Kirchenbuchnotizen aus Dietenheim bei.) Betreffs der Freskomalereien für die Muttenzweiler

Kirche ist mit dem „fürtrefflichen Künstler“ F. F. v. D. ein Vertrag abgeschlossen worden. Nach vollendeter Arbeit sowohl im Chor als im Langhaus sind ihm 130 fl. und seiner Frau als Diskretion 4 fl. 15 kr. bezahlt worden. Leider hat dieser so „kunstreiche, fromme und gute Mann“ nicht lange nach Vollendung seiner Muttensweiler Kirchengemälde wegen „eingelehrter Pestil und hitzigen Fiebers“ der Natur den Tribut bezahlen müssen. Im Juli 1751 hatte er den ersten Theil der Klostereschuffenriedischen Aufträge in Muttensweiler und ebendamit die letzten Kunstarbeiten seines Lebens zu Ende geführt und schon am 19. September 1751 verstarb er laut eines von Herrn Kamerer Braun in Dietenheim uns gütigst übermittelten dortigen Kirchenbucheintrages. Das Totenbuch von Dietenheim setzt dem Künstler ein ehrendes Denkmal mit den Worten: „Perhonestus et artificiosus vir Franciscus Xaverius Forchner civis et insignis Pictor Dietenheimii sacr. omnia. accpt. quievit in Domino.“ Seine Eltern waren Laurentius Forchner und M. Theresia, geborene Hueberin. Unser klösterlicher Gewährsmann rühmt von F. Forchner: Er wurde wegen seiner „besonders artigen“ Malereien von jedermann und zwar auch von Kunstverständigen über alle Maßen gelobt. Ferner fand seine Rechtlichkeit allgemeine Anerkennung. Ganz besonders wurde er sodann dekretiert gerühmt, weil er so „wohlfeil gemalt und für all seine Arbeit mit wenigem verließ genommen hat“. Deshalb erhielt er allerorts eine große Kundtschaft. U. a. hat er das Gotteshaus Ochsenhausen großentheils, sodann das demselben gehörige Schloß zu Ummendorf, dergleichen das vom Kloster Schuffenried gebaute Pfarrhaus in Eberhardszell vollständig ausgemalt. Von den im oberen Gang des Eberhardszeller Pfarrhofes befindlichen Fresken hat ineinandergerechnet das Stück nicht mehr als drei Gulden gekostet, was der Chronist für eine Bagatelle erklärt. Von demselben Maler stammt auch das obere Blatt des Hochaltars der Wallfahrtskirche in Steinhausen, die Auferstehung Christi darstellend; das große Altargemälde, Scene auf Golgatha nach Abnahme des heiligen Leichnams, ist ein Werk des Franz Martin Kuen von Weißenhorn und wurde mit 200 fl. bezahlt. Das Plafondgemälde des Chores zu Muttensweiler hat zum Gegenstande die Krönung Mariä. Die Decke des dortigen Kirchenschiffes ist mit fünf Gemälden al fresco geschmückt: Das Mittel- (Haupt-) Bild des Langhaus-Plafonds besteht aus zwei Scenen. Obere Gruppe: Uebergabe des Stapuliers durch Maria an den hl. Norbert und Hinweis auf die Ordensregel durch den hl. Augustin, während Engel das Pectorale und Pallium bringen. Untere Gruppe: Zwei Genien mit Erzbischofsstab und Monstranz, von welchen ein Blitzstrahl auf den unten stürzenden Tangelin und einen anderen niederstürzenden Irrlehrer herabfährt, welcher im Fallen einen Kelch mit Hostien umstürzt; ein dritter Kezer, welcher einen Pfeil abgeschossen hat, wird geblendet. Also St. Norberts Triumph und Belohnung, Tangelins und seiner Genossen Bestrafung ist kurz der Bildinhalt. Die vier an-

deren um das erwähnte Hauptgemälde gruppierten, Medaillonform aufweisenden Bilder stellen lauter Heilige aus dem Prämonstratenorden vor, z. B. St. Siard (Brot austheilend) und St. Evermod (einen angekettenen Gefangenen mit Weihwasser besprengend). Mit dem Meister Xaver Forchner war auch schon ein Akkord abgeschlossen worden über die Fajarbeit an den drei Altären und an der Kanzel in Muttensweiler, ebenso auch über die Viefierung der drei Altarblätter. Allein ehe er diese letzteren Aufträge ausführen konnte, ereilte den Künstler der Tod. Die bereits angefangene Fajarbeit wurde nach Xaver Forchners Erkranken und frühzeitigem Sterben von seinen zwei Gefellen fortgesetzt und akkordmäßig um 171 fl. 49 kr. 4 Hl. zu Ende geführt. Wer hat nun aber die Altarblätter zu Muttensweiler gemalt?

Wenn man sich in der gedruckten Literatur nach einer Antwort umsieht, so erhält man (z. B. noch neuerdings im „Diözesan-Archiv“ 1893 Nr. 1) den Veißeid, Esperlin von Deger nau, dessen Vorname übrigens nicht Johannes, sondern Joseph ist, habe die Muttensweiler Altargemälde gefertigt. Diese Angabe ist aber irrig. Der Irrthum entstand unseres Wissens so, daß ein Kunstverständiger aus der in Muttensweiler zu Tage tretenden Malweise die Hand Esperlins zu erkennen glaubte und dann seine Hypothese als kunsthistorische Wahrheit in dem „Anzeiger vom Oberland“ niederlegte. In Wahrheit aber harmoniren die Muttensweiler Altarblätter keineswegs weder im Kolorit, noch in der Komposition z. B. mit den wirklich von Esperlin stammenden Gemälden aus den Seitenaltären zu Steinhausen, O. A. Waldsee. Zudem haben wir aber im Schuffenrieder Stiftsarchivrepertorium folgende Stelle gefunden: „Die drei Altarblätter (zu Muttensweiler) sind von dem Bruder des Verstorbenen, von Chrysofomus Forchner gemalt worden.“ Also ein Bruder des Malers der Fresken, nemlich Chrysofomus Forchner von Dietenheim, ist der Schöpfer der auf den Muttensweiler Altären befindlichen Tafelbilder. Das Hochaltarblatt stellt die Enthauptung des hl. Apostels Jakobus major dar, welcher Kirchenpatron von Muttensweiler ist. (Ueber dem Hauptgemälde sind auf einem kleinen Bilde noch die beiden Baurenpatrone St. Wendelin und Isidor zu sehen.) Das Altarblatt des linken Seitenaltars weist die Geburt Christi, dasjenige des rechten Seitenaltars den Martirertod der hl. Agatha auf. Das Agathabild hat neben der Hauptscene noch ein paar Miniaturbilder (das Ausschneiden der Wammen, das Leiden beim Gluthofen, die Glorie der Heiligen und die Anrufung der Seligen durch mehrere Peter). Dieses Altarblatt hat auch die lateinische Inschrift: Mentem sanctam † Spontaneam † Honorem Deo † Et Patriae Liberationem. S. Agatha ora pro nobis. Alle drei Altarblätter sind vor einigen Jahren durch Maler Wairle aus Biberach restaurirt worden. Als Chrysofomus Forchner die genannten Blätter vollendet hat, war er noch ganz gesund und rüstig. Er starb erst den 13. Novembree 1791 als celebs in seiner Heimath. Wenn nun

Chrysofomus Fördner in Muttenzweiler wirklich recht Tüchtiges geleistet hat, so ist möglich, daß in späteren Jahren vielleicht wegen Charakterfehlern sein Stern erblühte. Wenigstens läßt nachstehender Sterberegistereintrag zu Dietenheim gewisse Befürchtungen und Vermuthungen entstehen. Es ist nemlich zu lesen: Post vitam non satis laudabiliter exactam integro prope-med: biennio extrema paupertate et aegritudine in semitam salutis recreatus sacris omnibus munitus decessit. Mit diesem Künstler starb das Geschlecht der Fördner in Dietenheim aus.

Zum Schluß bemerken wir noch, daß mit den angegebenen Kirchenbuchauszügen uns auch die Nachricht aus Dietenheim zutraf, außer den erwähnten Künstlern habe es dort immer Maler, theilweise sogar berühmte, wie Denzel, Späth u. s. w. gegeben. In Dietenheim selbst aber finden sich keine Werke der dort geborenen Künstler vor. Nur die Plafondstreifen der Gottesackerkirche, welche die Werke der Barmherzigkeit zum Gegenstand haben, stammen von einem Bürgersöhne, nemlich dem anno 1856 gestorbenen Maler Specht. Derselbe erhielt auf Grund dieser künstlerischen Leistungen eine Staatsunterstützung zu einem vierjährigen Aufenthalte in Rom.

Die schwäbische Skulpturschule im germanischen Museum zu Nürnberg.

Von Amtsrichter a. D. Beck.

In der sehr reichhaltigen Sammlung der Skulpturwerke des germanischen Museums zu Nürnberg, welche (d. h. die Gesamttheilung für Plastik) über den vierten Theil aller vorhandenen Ausstellungslokale einnimmt, ist hauptsächlich die mittelalterliche Kunst vertreten. Die Originale der ornamentalen und figürlichen, sowie der kleinen Plastik, letztere soweit sie dem Mittelalter angehören, sind, da sie beinahe ausschließlich kirchlichen Zwecken dienten, in der ehemaligen Markthauskirche und ihren Nebenräumen im sachgemäßen Anschluß an die Sammlung der kirchlichen Geräthe aufgestellt. Ihre Hauptstärke besitzt die Sammlung von Originalen unzweifelhaft in den Bildwerken der tonangebenden fränkischen Schule mit ihrem Centrum Nürnberg, deren (namentlich in Privatbesitz befindliche) Werke man so recht auf der diesjährigen „fränkischen Alterthumsausstellung in Würzburg“ zu sehen bekam; von den strengen Anfängen des 15. Jahrhunderts durch die Periode immer reicherer Entfaltung hindurch bis in die Spätzeit des 16. Jahrhunderts läßt sich diese Schule hier in ihrer ganzen Entwicklung verfolgen. Aber die Sammlung steht deßhalb durchaus nicht auf dem Standpunkte einer Lokalsammlung; sie sucht vielmehr — wenn auch im Uebrigen bis jetzt noch weniger umfangreich der Zahl der Denkmäler nach vertreten — durch charakteristische Werke Richtung und Eigenart der übrigen deutschen Bildner Schulen darzustellen; und zwar steht neben dem eigenhändig sorgfältig ausgeführten Meister-

werke in der Sammlung auch die nach künstlerischer Gestaltung ringende Werkstattarbeit. „Fördert auf solche Weise die Sammlung das Studium, so schmälert sie dadurch doch nicht den Genuß der Denkmäler.“ So ist namentlich auch die schwäbische Schnitzerschule ziemlich vertreten. Aus alter Zeit, d. h. aus der Periode vor bzw. bis zu der um die Mitte des 15. Jahrhunderts erfolgten Bildung einer eigentlich schwäbischen Schule ist begreiflicher Weise von Schwaben nicht mehr viel vorhanden; waren doch überhaupt Arbeiten in Holz in dieser Epoche im Allgemeinen ziemlich selten. Wie die Altäre in Stein, so pflegte man damals das gesammte Altargeräthe in Metall herzustellen; und das Holzgeräthe in Kirchen und Palästen war überhaupt damals noch völlig schmucklos. Holzgeschnitzte Einzelfiguren in Rundbildern wie in Hochreliefs mögen häufiger vorgekommen sein und sind es namentlich ziemlich viele bemalte Triumphkreuze, das sind über dem Triumphbogen der Kirchen angebrachte meist kolossale Krucifixe, welche besonders in dieser Periode hervortreten. Zwei solcher Stücke aus Schwaben finden sich in der Abtheilung für figürliche Plastik, nemlich ein aus Urach stammender, 2 m hoher, 1,25 m breiter, von dem Alterthums-händler Grueger in München im Jahre 1888 angekaufter Krucifixus mit Resten alter Malerei aus dem 11. Jahrhundert, dessen Lententuch mit mehreren Knöpfen zusammengehalten ist (Nr. 748 der Abth. f. f. P.), dann ein aus einer Kirche am Bodensee (Erisfisch?) stammender, vom selben Händler erkaufter, 0,90 m hoher, 0,80 m breiter Krucifixus mit Resten der alten (?) Malerei aus dem 12. Jahrhundert; das Lententuch ist mit einem Knopfe in der Mitte zusammengehalten, das Haupt trug ehemals eine metallene Krone; das Kreuz ist neu (Nr. 747). Der Nachbarschaft wegen wären hieher noch anzuführen ein 0,90 m hohes, 0,20 m breites hölzernes Rundbild der oberbayerischen Schule aus dem 12. Jahrhundert: eine sitzende Madonna mit dem zwischen ihren Knien ruhenden, ein Buch haltenden Kinde; von Reichardt in München im Jahre 1887 angekauft (Nr. 415). Später ist schon ein angeblich gleichfalls aus Oberbayern stammender, 96 cm hoher, aus Lindenholz gefertigter hl. Sebastian mit nacktem Oberkörper, der aus einem umgeworfenen Mantel oben herausschaut, „dem im 15. Jahrhundert typisch gewordenen nackten Sebastiansideal als Vorläufer dienend“ (Nr. 22-). Weiter ein aus der Kirche zu Tschengels im Bintschgau stammendes, bemaltes und vergoldetes, von Hofantiquar Pickert in Nürnberg angekauftes Tyroler Werk: Krönung der hl. Maria; drei runde, freistehende Figuren, die sich zu einer Gruppe zusammenstellen lassen: Gott Vater, vor welchem Maria neben dem sitzenden Christus kniet, der die Hände ausstreckt, ihr die (jetzt fehlende) Krone aufzusetzen; Höhe der Figuren ungefähr 1 m (Nr. 317—319; s. darüber Bode, Gesch. der d. Plastik: Mittheilungen aus dem germanischen Museum, II, S. 57). Manches aus der alten Zeit (d. h. bis zum 15. Jahrhundert) noch vorhandene ist überhaupt nicht mehr zu bestimmen

und die Herkunft kaum mehr festzustellen. An diesen ältesten Werken der Bildnerei zeigt sich noch jene Einfachheit und Energie der großen Linienführung des Faltenwurfes, Einfachheit namentlich in der Behandlung der Hände, schematische, aber doch ansprechende Bildung der Physiognomien. Nach und nach verichwindet aber die Energie der langgezogenen Falten und eine größere Weichheit, eine Abrundung aller Motive tritt zu Tage. Später tritt noch eine Häufung der gerundeten weichen Faltenmotive hinzu, die bis dahin schlanken Figuren verkürzen sich, gehen mitunter selbst in übertriebene Gedrungenheit über, während die Typen noch schematisch, die Hände unmodelliert bleiben. Leben und Ausdruck in die bis dahin toten Gesichter kommt aber eigentlich erst nach und nach um die Mitte des 15. Jahrhunderts; der Faltenwurf verliert die frühere Einfachheit und Weichheit, wird bewegt und knitterig; vor Allem treten nun die lokalen Eigenthümlichkeiten und Besonderheiten hervor; es bilden sich Schulen, so auch unsere schwäbische, die sich mehr von einander unterscheiden, als bis dahin die an einem Orte entstandenen Werke sich von dem anderwärts geschaffenen abheben. Allerdings bildeten sich diese Schulen nur allmählich aus; noch längerer Uebung bedurfte es, bis einzelne Meister mit voller künstlerischer Individualität auftraten. Neben denselben aber bildete das zünftige Handwerk eine Anzahl Meister, welche, wie in früherer Zeit, schematisch handwerklich ihre Figuren schufen, oft auch mechanisch nachmachten, ohne daß ein künstlerischer Hauch sie belebte, oder die Kraft einer Schule sie befähigte, Figurenartiges zu schaffen; und kann man nunmehr manchmal einen Unterschied zwischen Kunstwerk und Handwerksarbeit ziehen, wenn auch im Gegensatz zu einem hiezu mehrfach zu Tage getretenen Optimismus nicht zu verhehlen ist, daß die Mehrzahl Handwerksarbeit ist und das eigentliche durchgeistigte Kunstwerk nahe zusammengeht. Es findet sich denn auch eine große Zahl von Werken, bei denen es schwer hält, genau die Entstehungszeit zu bestimmen, Schule und Meister zu nennen, obwohl bei denselben manche Eigenart der Schulen und Meister solchen Einfluß auch auf diese mehr handwerklichen Rundfiguren und Reliefe ausübte, daß das den Schulen Gemeinsame sich auch in diesen handwerklichen Erzeugnissen wieder spiegelt, ohne daß man schon um deswillen, wenn nicht etwa durch äußerliche Umstände der Ursprungsort sich nachweisen läßt, die Zuweisung an bestimmte Gruppen riskiren dürfte. Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts herrschte in Schwaben fast eine gewisse Ueberproduktion an Holzschnitzwerken und Schnitzern ähnlich wie etwa im 17. Jahrhundert eine solche in den Niederlanden, wo damals, wie man etwas draußig zu sagen pflegte, fast jeder Maurer malte, auf dem Gebiete der Malerei. Nach dem Zeugniß des auch in Schwaben nicht unbekanntes Humanisten J. B. Wimpfeling verlangte damals alle Welt nach Kunstwerken.

Was speziell die schwäbische, in Bildhauerkunst wie in Malerei sich ziemlich konform ent-

wickelnde Schule, mit der wir uns hier vornehmlich zu befassen haben, anlangt, so ist diese im Grunde genommen noch älter als die fränkische und war dieser einst auch überlegen. Mit Stolz und Ruhm darf Schwaben heute noch auf sie, als einst einen der ersten Glanzpunkte mittelalterlicher Kunst, zurückschauen; sie hatte einst ein weites Gebiet ihrer Thätigkeit aufzuweisen: westwärts erstreckte sie sich bis Colmar und Straßburg, südlich über Ravensburg und Konstanz bis Tyrol und Graubünden. Selbst innerhalb ihres eigenen weiten Vereiches treten denn auch einige kleinere Unterschiede an's Tageslicht, insofern die südschwäbischen Arbeiten noch ziemlichen weichen Fluß der Gewandung zeigen, die nordschwäbischen dagegen bereits von dem auch nach Schwaben anregenden und befruchtenden Einflusse der knitterigen Ertigkeit der fränkischen Manier berührt sind, ohne daß indeß dadurch der schwäbischen Schule ihre provinzielle Eigenart benommen und ihre Selbstständigkeit wesentlich beeinträchtigt worden wäre. So spricht man denn auch neben der schwäbischen von einer Ulmer und etwas euphemistischer Weise seit einiger Zeit von einer „Vodenseeschule“. Vor der fränkischen Schule zeichnet sich die benachbarte schwäbische, sobald letztere um die Mitte des 15. Jahrhunderts ihre Eigenart der allgemeinen Stilrichtung gegenüber mehr hervortreten ließ, durch größere Zartheit, Schlankheit und Eleganz der Figuren alsbald aus. Auch ist sie idealer geblieben und zeigt sie sich noch bis in die Spätzeit feiner in der geistigen Durchbildung, als selbst bei den größten Nürnbergern und sonstigen fränkischen Meistern, Niemenschneider etwa ausgenommen, der den Uebergang sowohl zur schwäbischen, als zur nieder-rheinischen Schule markirt. Manche schwäbische Meister sind den großen Nürnbergern völlig ebenbürtig; namentlich machte sich ihr Hauptmeister Jörg Syrlin, der schon früher zu Ruf und Bedeutung gelangt, als die großen Nürnberger, etwa gleichzeitig schon mit dem Meister des Nürnberger Katharinenaltars, sofort von der konventionellen Haltung los und gab sowohl den Figuren im Ganzen, als insbesondere den Gesichtern wirkliches Leben. Freilich überstrahlte auch sein und seines Sohnes Jörg Syrlin des Jüngeren Ruhm jenen der Gefährten mehr als wünschenswerth, und so mancher hervorragende Künstler, mancher Kunstepigone blieb, gleich den vielen Nürnbergern, im Dunkel der Namenlosigkeit, während manche solche anonyme Werke heute noch hell leuchten und unser Auge erfreuen.

Es werden nun — nach dem neuesten, hier auch sonst benützten, instruktiven „Kataloge der im germanischen Museum befindlichen Originalskulpturen“ (Nürnberg, Verlag dieses Institutes, 1890, S. 46—48) — die zahlreichen in diesem Museum noch vorhandenen Werke der schwäbischen Schnitzschule, welche so stattlich beisammen zu sehen und zu studiren man nicht leicht irgendwo Gelegenheit haben wird wie hier, angeführt, von welchen aber auch nicht eines mit Sicherheit einem bestimmten Meister (bis jetzt) zugewiesen werden kann:

1) Die Verkündigung Mariä; Relief mit Einfassung; 33 cm hoch, 36,7 cm breit; aus der Zeit um 1460—1470 (Abtheilung für figurliche Plastik Nr. 215).

2) Ritter mit aufgeschlagener Mütze und einer Lanze in der Rechten; Standbild; 12,7 cm hoch (Nr. 183).

3) Ein hl. Ritter, mit einer Binde bekränzt, mit Mantel, Lanze (neu) und Schild; Standbild mit abgeplattetem und gehöhstem Rücken; 111,5 cm hoch (Nr. 174).

4) Maria Aegyptiaca; Standbild mit Spuren von Bemalung; 99 cm hoch (Nr. 186).

5) St. Georg zu Pferde; Relief, bemalt und vergolbet; 119 cm hoch, 92 cm breit; aus dem einst so kunstreichen Wimpfen a. N. und der Zeit von 1470—1480; „nicht ganz von der Feinheit der sonstigen schwäbischen Arbeiten“ (Nr. 193).

6) Die Hinrichtung der hl. Katharina; 109 cm hoch, 86,7 cm breit; ebendaher (Nr. 194).

7) St. Anna selbdritt mit den Kindern Christus und Maria auf den Knien; 76 cm hoch; Gruppe aus der Zeit von 1480—1500; „zu fein, um sie für fränkisch zu halten und deshalb hieher verwiesen“ (Nr. 166).

8) Anbetung des Jesuskinde durch einen der hl. drei Könige; 57 cm hoch, 54,2 cm breit — eine auf Tafel IX des Katalogs gut abgebildete, von Bode, Gesch. der d. Plastik, S. 166 dem Meister des Kreglinger Altars zugeschriebene Gruppe (Nr. 217).

9) Alter Mann mit langem, schwarzem Barte, an einem Stabe nach rechts schreitend; 57,5 cm hoch; bemaltes Relief ohne Hintergrund aus der Zeit um 1500 (Nr. 260).

10) Salomo, vor welchen die Königin von Saba geführt wird; 48,8 cm hoch, 67,7 cm breit; aus der Zeit um 1500—1520 (Nr. 239).

11) Die Verbrennung von Märtyrern; Relief; 30 cm hoch, 50 cm breit; aus der Zeit um 1500—1520 (Nr. 238).

12) Altarschrein mit plastischer Mitteldarstellung: Maria trägt das einen Apfel haltende Kind auf den Händen, umgeben von der hl. Katharina und einem hl. Bischof. Die Flügel sind bemalt: außen mit der Darstellung der Verkündigung Mariä, innen mit den Heiligen Helena und Eutropia, Konstantin und einem Diakon (Stephanus?); 163 cm hoch, 147 cm breit; aus der Zeit um 1500 (Nr. 7 der Kunstgalerie).

13) Kleiner Altarschrein mit der auf der Wondschel stehenden Maria, auf deren linker Hand das Kind mit einem geöffneten Buche sitzt; in der rechten hält sie ein Scepter. Ueber ihr erscheint eine Krone, die von zwei Engeln gehalten wurde, von deren Gestalten nur noch zwei Hände erhalten sind; zur Seite des Hauptes der Maria ist je ein geflügeltes Engelsköpfigen angebracht; auf den Flügeln und seitlichen Ansätzen des Schreines gemalte Heiligengestalten; oben zwischen gothischem Laubwerk die betende Jungfrau; 150 cm hoch, 104 cm breit (Nr. 4).

14) Altären mit der Auferstehung Christi in runder Figur in der Mitte; auf der Innenseite der Flügel Christus mit zwei Jüngern gemalt, alle drei in Pilgertracht (Wang nach

(Emaus?) und die Darstellung, wie Christus der Magdalena erscheint. Außen die Trennung der Apostel in gemeinsamer Darstellung auf beiden Flügeln. Auf der Predella ist der auferstandene Christus und der ungläubige Thomas gemalt; 103 cm hoch, 78 cm breit (Nr. 6).

15) Altarschrein mit Holzschnitzereien: In der Mitte thronend die hl. Anna und Maria mit dem auf einem Kissen sitzenden Kinde, das nach einer ihm durch Maria dargereichten Weintraube greift; oben die hl. Elisabeth, sowie die Heiligen: Georg und Florian; auf den Seitenflügeln St. Udalricus und St. Blasius gemalt; Predella mit Christus, Maria und vier weiblichen Heiligen; 390 cm hoch, 170 cm breit. Aus Augsburg stammender Altar aus der Zeit um 1500—1520, wo derselbe in der Elisabethkapelle des Kaisheimer Hofes (nachmals v. Gottschalk'schen Hauses) stand, bis ihn der bekannte Kunstsammler Gedeon erwarb; Rückseite bemalt. „Er ist jedoch zusammengesetzt, und nicht sicher, daß die Figuren ihre jetzigen Plätze hatten“ (Nr. 706).

Als die hervorragendsten Werke der schwäbischen Schule im Museum überhaupt bezeichnet der Katalog folgende vier Stücke:

16) Der hl. Josimus und die hl. Barbara — auf Tafel X des Katalogs der Originalskulpturen, sowie in den „Mittheilungen aus dem germanischen Nationalmuseum“ II, S. 216 in einem Holzschnitte des K. v. v. Trambauer abgebildetes, bemaltes und vergolbetes, 1,76 m hohes Flachbild ohne Hintergrund aus der Zeit um 1510—1513, welches früher unzweifelhaft die Auflage auf einen Altarflügel bildete (Nr. 244). (Schluß folgt.)

Annoncen.

Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Die Heiligen in der christlichen Kunst.

Ein Handbüchlein

für Besucher von Kirchen u. Gemälde-Gallerien von Theresé Höpfner.

Allen deutschen Romfahrern gewidmet.

VI. ca. 200 S. 13 Bogen. kl. 8°.

Geh. M. 4.—. Eleg. geb. Mk. 5.—.

Das vorliegende Büchlein soll einem langbegehrten und oft ausgesprochenen Wunsche vieler Reisenden, namentlich solcher, die Italien besuchen, entgegenkommen, indem es in aller Kürze Aufschluss über die bekanntesten Heiligen der abendländischen Kirche giebt, welche Gegenstand der Darstellung für die christliche Kunst geworden sind. Ohne eine Kenntniss der betreffenden Geschichte oder Legende bleiben viele solcher Darstellungen, denen man in Kirchen und Gallerien begegnet, völlig unverständlich.

Sehr wichtig sind die den Heiligen beigegebenen Attribute, an denen sie, besonders bei Einzeldarstellungen, oft allein erkenntlich sind. Diese Attribute und Symbole sind deshalb, so weit sie bekannt, bei jedem Einzelnen erwähnt, dann mit Erklärung ihrer Bedeutung in einem alphabetischen Verzeichniss zusammengestellt worden, um im einzelnen Falle die Auffindung des betreffenden Heiligen zu erleichtern. Auch bei den Legenden ist die alphabetische Ordnung vorgezogen worden.

Mit einer Kunstbeilage:
Entwurf zu einem Grabkreuz.

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

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

- Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

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

Nr. 12.

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, 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 Volksblattes“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

1893.

Die Kirchenrestaurirung in Glatt (Hohenzollern).

Von Pfarrer Raible in Glatt.

1. Geschichtliches.

Die Pfarrei Glatt ist alt. Schon der Liber decimationis cleri Constanciensis pro Papa vom Jahre 1275 führt sie auf mit der Einkommens-Jassion. Es heißt darin: „VI. In decanatu Kürnbach siuve Sultz: Glatte. Rector jur. dicit sex marcas et decem sol. Tüwingen. den. in redd.“ Später kam die Pfarrei zum Landkapitel Rottweil und im Jahre 1811 zum Dekanat Haigerloch. — Im Jahre 1293 am Dreikönigsfeste konsekrirte der Konstanzer Weibbischof Frater Bonifatius, Ord. Eremit. S. Augustini, auf Ansuchen Herrn Ulrichs von Keuneck Chor und Altar der Kirche. Die Pfarr-Chronik, ein äußerst merkwürdiges Buch, bewahrt noch in Abschrift den Wortlaut der bischöflichen Konsekrations-Urkunde. Das Langhaus mag später gebaut worden sein. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts muß die Kirche baufällig gewesen sein; denn die Edlen von Keuneck als Herren zu Glatt nahmen sich vor, Chor und Kirche von neuem zu bauen. Da sie dies nicht allein vermochten, sammelten sie im Jahre 1498 Almosen dazu. So ward der Chor im Jahre 1505 vollendet. Dann stockte der Bau wegen Geldmangels. Es wurde deßhalb anno 1508 ein neuer „Compas- oder Mitleydbrief“ in Umlauf gesetzt und mit dessen Ergebnis auch das Schiff im Jahre 1510 vollendet. Der erste Almosenbrief vom Jahre 1498 lautete nach der Pfarr-Chronik also: ¹⁾

¹⁾ Gerne geben wir diesem eingehenden Bericht Raum, weil derselbe in mehr als einer Hinsicht lehrreich ist und jedem, der mit einer Kirchenrestaurirung zu thun hat, gute Winke zu geben vermag.

„Allen und jeden geistlichen oder weltlichen Prelaten, Graven, freyen Herren, Ritteren, Edlen, Präbsten, Dechanten, Kirchherren, Kaplänen zc. zc. unsren gnädigen Herren und guten Freunden entbieten wir Hanns von Nünegg der älter, der zit Obervoigt am Schwarzwald, Anton und Hanns der jünger auch bede von Nünegg, Alle der zit zu Glatt, Gevetteren, unsren unterthänige, willige Dienste und freundlichen Gruß zuwor; und fügen auch hiemit zu wissen, daß Wir mit sant den armen Lüten in unserm Dorf zu Glatt den Kehr an der Pfarrkirche daselbst zu bessern und zu bauen fürgenohmen haben. Solchen schweren Bau zu vollbringen us scheinbarer Nothdurft in des Heiligen noch der armen Lüten zu Glatt vermögen nit ist; sondern aus jezt gemelter Ursach euch und andere kristliche Menschen und fromme biedere Lüt um das heilig Almosen ersuchen müssen. Demnach ist unser obgemelten von Nünegg unterthänige Bitt an euch freundlich und fleißig begehrende, in was Wesen, Würde oder Stands die sind, wo solcher unserer gesandte Bitt, Zeiger dieses Briess euch zu Haus oder Hof kommet, um das heilig Almosen um Gottesgab behende, was euch denselbigen um Gottes und der lieben Heiligen willen und zum getreulichsten empfohlen sein lassen und das wollen wir um einen jeden in sonderheit, in was Wesen, Würde oder Standes der ist, wo sich das immer füget zusamt der Belohnung des Allmächtigen und der lieben Heiligen obbestimmt, mit unsren unterthänigen Diensten williglich verdienen, und freundlich beschulden. Am Montag nach St. Paul Befehring 1498.“

Im zweiten Almosenbrief vom Jahre 1508, welcher mit dem ersten nahezu gleichlautend ist, heißt es: „Da wir den Kehr angefangen und die Pfarr-Kirchen von Nünem zu bauen fürgenohmen haben, — während es im ersten heißt: „den Kehr an der Pfarrkirche zu bessern und zu bauen.“ Man wird also annehmen dürfen, daß am Chor von dem ersten Bau von anno 1293 einzelne Theile, etwa die Grundmauern, noch benützt werden konnten, woher vielleicht die großen Unregelmäßigkeiten am Sockel des Chores kommen mögen, wie sie heute vorhanden sind. Die Kirche wurde in spätgothischen Formen ausgeführt,

der Chor mit gefälligem Netzgewölbe und einem etwas massigen, aber reich profilierten Chorbogen, das Schiff mit flacher Decke, erheblich kleiner und niedriger als die Maaßverhältnisse des Chores es verlangt hätten. Die Steinmearbeiten dürften, wie Herr Architekt Laur von Sigmaringen aus Struktur und Steinmearzeichen schließt, von der Horber Bauhütte ausgeführt sein. Der Thurm an der Nordseite des Chores war nach einer noch vorhandenen Zeichnung niedrig und unansehnlich und mit einem vierseitigen Helm bedeckt. — Nach dem Aussterben der Edlen von Neunegg kam die Herrschaft Glatt zuletzt durch Kauf an die Benediktiner-Fürstabtei Muri in der Schweiz im Jahre 1708. Die Pfarrei wurde dem Kloster inorporirt und dieses übernahm die Seelsorge und die Bestreitung der Kirchenbedürfnisse. So blieb es bis zum Jahre 1803, wo Muri durch die Säkularisation die Herrschaft Glatt verlor. Im Jahre 1719 wurde ein neuer Thurmhelm aufgerichtet und die Fenster abgeändert. Das gothische Maaßwerk, sei es, daß es schadhast geworden, sei es, daß es nicht mehr gefiel, oder aus beiden Gründen zugleich — wurde entfernt, die Fenster theils verengt, theils breiter gemacht und oben sämmtlich durch Vergipsung ausgerundet, auch das Mittelfenster hinter dem Hochaltar zugemauert. Im Jahre 1840 kam ein neuer Dachstuhl auf die Kirche um 1472 Gulden und 1845 wurde die Kirche inwendig ausgefüllt und der Boden um anderthalb Fuß erhöht. Der alte Thurm, weil haujällig geworden, mußte im Jahre 1881 abgetragen werden und es wurde an der Westfront der Kirche um 10 000 M. ein neuer hübscher Thurm aufgeführt mit gefälliger Pyramide, das Untergeschoß in rothem Schwarzwälder Sandstein, die übrigen Geschoße in Luffstein, dazu drei neue Glocken und neue Uhr. An den Standort des alten Thurmes neben dem Chor kam gleichzeitig eine neue geräumige Sakristei.

Im Jahre 1878 wurde die Kirche von innen in gefälligem grünen Steinton ausgeputzt und der Chor mit einiger Dekorationsmalerei ausgeschmückt. Aber ein alter Feind der Kirche trat bald wieder auf, die Feuchtigkeit. Die Kirche war bei ihrer Erbauung — wie gewöhnlich um

jene Zeit — auf den ebenen Erdboden gestellt worden. Das Terrain um dieselbe erhöhte sich im Laufe der Jahrhunderte als Gottesacker und durch Anschwemmungen, und so kam sie nach und nach tief unter die sie umgebende Erdofläche, und Schnee- und Regenwasser konnten ungehindert in das Mauerwerk einbringen. Auch ein in nächster Nähe vorbeifließendes Bächlein — „der Kirchenbach“ — durchfeuchtete stetsfort die Umgebung und die Fundamente der Kirche, und so war es kein Wunder, daß diese von Grund aus feucht, moderig, unfreundlich und ungesund war für Priester und Volk. Der hintere Theil des Schiffes stand förmlich in einem Sumpfe, die Feuchtigkeit stieg dort in den Wänden bis an die Emporbühne, im Chore bis an die Fenster. Die Wände von unten herauf waren geschwärtzt und von Salpeter zerfressen, und jebermann suchte ihnen, namentlich zur Winterszeit, möglichst fern zu bleiben. — So traf es Einsender zu Anfang des Jahres 1889, und er gelobte bei seiner Investitur, möglichst bald Abhilfe zu schaffen. Die Ausführung dieses Vorhabens wurde beschleunigt durch ein im Mai desselben Jahres über die Kirche hereingebrochenes schweres Unglück. Durch Gewitter und Wolkenbrüche schwoh der sonst so harmlose Kirchenbach an zum mächtigen Fluß und überfluthete Dorf und Kirche und setzte letztere in einer Woche zwei Mal — am 5. und 10. Mai — einen Meter tief unter Wasser, bis über die Kirchenstühle hinaus, alles mit Schlamm bedeckend und erfüllend, ein Greuel der Verwüstung! So war der Zustand unerträglich, förmlich gesundheitspolizeiwidrig geworden: es mußte alsbald Hand angelegt werden.

2. Restaurirungsplan.

Soll eine Kirchenrestaurirung wohl gelingen, muß von Anfang an ein Restaurirungsplan aufgestellt werden in baulicher, künstlerischer und finanzieller Hinsicht. Der Bauherr (Pfarrer) muß sich klar werden über die Fragen: was will ich? was soll ich? was kann ich? Ist er über die zwei ersten Fragen im Reinen, wird er sich nach Luk. 14, 28 „nieder setzen und die nötigen Kosten überschlagen, ob er auch habe, um auszulangen“. —

In unserem Falle mußte vor allem die Trockenlegung der Kirche und die Beseitigung der Feuchtigkeit angestrebt werden, da sonst die Ausschmückung keinen Bestand haben würde. Sodann mußte die Frage in Erwägung gezogen werden, ob in den Fenstern der gothische Spitzbogen wiederhergestellt werden sollte oder nicht. Endlich sollte die Kirche auch malerisch ausgeschmückt und theilweise mit einer neuen Einrichtung ausgestattet werden. Diese drei Gesichtspunkte — Trockenlegung, Stilisirung und Ausschmückung — floßen in einander und bereiteten zum Theil ernstliche Schwierigkeiten. Es mußte mit Bedacht und Ueberlegung zu Werke gegangen werden, um so mehr, da die Ausgabe für die Kirchenkasse eine beträchtliche werden mußte und gute Verwendung des Geldes somit doppelt heilige Gewissenspflicht war. Behufs Rathsertheilung wurden demnach die anerkanntesten Autoritäten beigezogen: für die mehr baulichen Fragen der Herr Geheime Baurath Laur von Sigmaringen, dessen Sohn, Herr Architekt Laur, sowie Herr Baumeister Theilacker von Horb; für die mehr in die Kunst einschlagenden und technischen Fragen die Herren Prof. Dr. Keppler von Tübingen, Pfarrer Deigel von St. Christina und P. Desiderius Lenz O. S. B. von Beuron; außerdem noch mehrere Kunstmaler von Fach und Kunstfreunde in der Nähe und Ferne.

Zum Zwecke der Trockenlegung der Kirche wurde zuvörderst als nothwendig erkannt, weiteres Eindringen von Feuchtigkeit zu verhindern durch Abhaltung des Grund- und Tagwassers. Es sollte die Kirche durch eine Sickerbohle abgeschnitten werden von ihrer durch den Dach stets feuchten Umgebung. Dann sollte ein Schutzbankett oder Beton-Trottoir wie ein Gürtel hart um die ganze Kirche gelegt werden, gegen Schnee- und Regenwasser. Darnach sollte noch das Bett des Kirchenbaches im nächsten Bereich der Kirche wasserdicht gemacht und endlich die Kirche gegen die so unheilvollen Ueberschwemmungen durch eine feste, etwa 1 m hohe Schutzmauer gesichert werden. Darnach sollte zur inneren Trocknung der Kirche der feuchte Wandverputz bis an die Fenster und noch höher abgeschlagen, die Wände abgespitzt und von Salpeter rein gewaschen werden. Im

Chore sollte, wo sonst ein Teppich von unten herauf gemalt wird, ein solcher aus bemalten und gebrannten Mettlacher Plättchen hergestellt werden, die in Zement verfugt sind und eine unverwüsthche, ewige Dauer besitzen. Die kostspielige Frage, wie die Schiffwände erfolgreich neu bekleidet werden sollten, wurde noch offen gelassen. Dann sollte der alte Steinplattenboden herausgenommen, die Kirchenstühle entfernt, aller Schlamm und feuchter Grund ausgehoben, mit trockenem Sand ausgefüllt, die Gänge und freien Stellen mit einem Steinkörper belegt, alsdann mit einem Raubbeton aus Romazement bedeckt und endlich auf diesem der neue Boden in Portlandzement verlegt werden, im Chor gebrannte Singiger, im Schiff Saargemünder Plättchen. So hoffte man zu obliegen über den alten und schlimmen Feind, die Feuchtigkeit.

Die Frage der Stilisirung der Fenster war nicht die leichteste. Stilleinheit und Stilreinheit sind hoch anzuschlagen bei einer Kirche und werden vom kundigen Auge nicht gerne vermisst. So war der Pfarrer selber zuerst gesonnen, in den Fenstern eine durchgreifende Restauration in des Wortes eigentlicher Bedeutung zu unternehmen und den Zustand von anno 1510 wiederherzustellen, d. h. den im Jahre 1719 ausgerundeten Fenstern wieder den Spitzbogen zurückzugeben. Die zu Rathe gezogenen Baumeister verlangten dies natürlich auch entschieden, wenigstens im Chore. Da aber die Fensterriemen durch die Verengung beziehungsweise Verbreiterung die gothischen Dimensionen verloren haben, somit entweder ganz umfassende bauliche Veränderungen nöthig gewesen oder aber ohne diese nur eine mittelmäßige, ja schlechte Gothik zu Stande gekommen wäre; in Erwägung ferner, daß solche baulichen Eingriffe in alten Bauwerken erfahrungsgemäß nicht ohne Gefahren sind; endlich weil die Ausführung dieses Projectes nach Schätzung des Baumeisters eine Ausgabe von ca. 2500 Mark bedeutet hätte, wir aber mit den Baumitteln haushalten mußten, schloß man sich zuletzt gerne dem Gutachten des Vorstandes des christlichen Kunstvereins der Diocese Rottenburg an, welchem die endgültige Lösung dieser Frage anheimgestellt

wurde. Sein Gutachten, allem rigorosen Purismus abhold und den realen Verhältnissen Rechnung tragend, lautete dahin, die Fensternischen einfach in ihrem jetzigen Zustand zu belassen, da deren Ausrundung tadellos schön ausgeführt sei und eine Abänderung an sich betrachtet nicht erheische; das gedachte Projekt könne somit als Luxus bezeichnet und das dafür nötige Geld würde besser auf die sonstige Ausschmückung verwendet werden. Dafür sollte aber beim Entwurf der neuen Fenster dem Glasmaler der Auftrag gegeben werden, die erwähnte Stil-Dissonanz durch Anbringung entsprechender Maßwerk-Ornamente einigermaßen abzuschwächen, wie dies schon bei vielen gotischen Kirchen geschehen ist. — Sollten spätere Zeiten das Bedürfnis und die Mittel haben, das nun fallengelassene Projekt doch noch auszuführen, so wird dies immer noch geschehen können.

Für die künstlerisch-malerische Ausschmückung war nicht allzuviel Raum vorhanden; deswegen mußten die Chorfenster hierbei mit einbezogen werden. Was sollte in die Kirche gemalt werden? Was in den Chor und was ins Schiff? — Wichtige Fragen! — Die Geheimnisse des hl. Rosenkranzes sind gewiß sehr passende Gegenstände. Aber diese Idee verbraucht sich allmählich stark und findet sich schon allenthalben. Auch ist Mariä Krönung schon der Hauptgegenstand des Hochaltar-Aufsatzes, könnte also nicht noch einmal verwendet werden. Die Lösung dieser Fragen klärte sich mählig durch Nachdenken und Gebet. So kam uns die Idee, im Chor die vornehmlichsten „Großthaten Gottes“ (Apostelgesch. 2, 11) zu unserer Erlösung bildlich darzustellen, deren Früchte der gläubigen Seele zu ihrer Heiligung und Befeligung im Chore der Kirche durch das von den Aposteln überkommene Priestertum in den hl. Sakramenten, besonders im Geheimniß des Altars, geboten werden. Somit sollten in dem Chor zur Darstellung kommen: Menschwerdung, Geburt und Opferung des Erlösers; ferner sein letztes Abendmahl, Leiden und Sterben in kurzer Zusammenfassung, endlich sein Fortleben unter uns im Altarsgeheimniß. Im Schiff auf der großen flachen Decke oben sollte zur Andeutung kommen das hohe Glück, welches der christlichen Seele dort

oben wartet, so sie hienieden die ihr in der Kirche dargebotenen Gnaden Gottes treu benützt, also das Glück der Heiligen und Seligen im Himmel um den Thron des Lammes Gottes, nach der Beschreibung des Apostels Johannes in der „Offenbarung“, besonders im 5. Kapitel, zu welchem das Deckengemälde eine Illustration werden sollte. Die Heiligen vor uns, um uns und über uns sollten uns Vorbild und Muster sein, beim Wandel durch dieses rauhe Erdenenthal nach Luk. 21, 28 oft unsere Häupter zu erheben und aufzuschauen nach dem verheißenen Himmelsglück. Die Kreuzweg-Bilder neben uns im Schiff sollten uns den Weg weisen, den wir hienieden zu gehen haben nach Luk. 9, 23, wenn wir einstens sicher und glücklich am Throne des gekreuzigten und nun verherrlichten göttlichen Lammes ankommen wollen. Eine leichte, gefällige, harmonische Dekorationsmalerei der ganzen Kirche sollte diese Gemälde einfassen und die Kirche weiter verschönern; desgleichen ein neues Chorgestühl, neue Beichtstühle, eine neue Kanzel und neue Nebenaltäre. Endlich sollte ein neuer Verputz auch von außen der Kirche ein freundliches, des Gotteshauses würdiges Aussehen verleihen.

3. Ausführung.

Noch im Sommer 1889 wurde mit der Trockenlegung begonnen. Es wurde um drei Seiten der Kirche, soweit Grundwasser zufließt, ein Graben gezogen, so tief als die Fundamente, etwa 1 m breit, mit Steinen lose aufgefüllt und unten mit einer Sohle versehen, damit das Wasser ablaufen kann. Kosten 260 Mark. — Darnach wurde das Beton-Trottoir hergestellt von den Steinhauern und Zementiers Gebr. Bertrand von Sulz, 1,20 m breit, außen mit Kandel-Höhlung, auf einer 25—30 cm tiefen Kalkstein-Borlage; kostete bei einem Meßgehalt von ca. 105 qm nebst Sockelverputz 900 Mark. — Im folgenden Jahre 1890 wurde die innere Wandbekleidung ausgeführt. Für den Chor wurde aus dem Mettlacher Musterbuch das kirchlichste Dessin gewählt, nämlich Nr. 168, ein prächtiger Teppich, aus Vierpässen gebildet, mit Kreisen, Kreuzen und Kreuzblumen geschmückt, die Querbalken mit dem Namenszug Mariä

geziert, in etwas lebhaften rothbraunen, grünen, blauen und gelben Farben, glasiert, oben die Bordüre Nr. 213 a, das St. Benediktscross enthaltend, unten ein brauner Sockel. Gerne ging die Fabrik auf unseren Wunsch ein, einige zu dunkle Farben des Musters durch hellere zu ersetzen. Ankaufskosten per Quadratmeter loco Stuttgart 23 Mark, bei der Bordüre 24 Mark, versetzt ca. 5 Mark mehr, ausgeführt durch die Mettlacher Agentur Felix Müller, Stuttgart, Urbansstr. 29. Der Platz für die Chorstühle wurde nur mit rothen Sandsteinplatten bekleidet. Gesamtkosten der Chor-Wandbekleidung 1100 Mark. — Für die Bekleidung der Schiffwände war an Mettlacher Fabrikate nicht zu denken, weil dies bei der großen Fläche zu theuer gekommen wäre. Auch läßt sich nicht leugnen, daß diese Plättchen kalt geben. — Was sollte also an die feuchten Wände des Langhauses kommen? Vielleicht rothe Sandsteinplatten, etwa Lößburger? — Dies wurde von der Gemeindevertretung als zu ordinär und kältend verworfen. Oder eine Holzbekleidung? — Diese wäre nicht kalt gewesen, aber, wenn gut ausgeführt, auch theuer und dem Schwamm ausgesetzt. In dieser Verlegenheit machte uns Herr Baumeister Theilecker in Horb auf das neue Baumaterial Xylolith oder Steinholz aufmerksam. Wir waren zuerst mißtrauisch gegen dasselbe, entschlossen uns aber dann doch dafür, und wir bereuen es nicht. Dieses sehr schätzbare Baumaterial, damals von der Firma Cohnfeld in Dresden, jetzt Otto Seming & Co. in Potschappel bei Dresden, aus Sägmehl und verschiedenen Chemikalien fabrizirt, ist wetter- und feuerfest, sehr hart, fühlt sich an und verarbeitet sich wie Holz, wird in gelblicher Natur- oder in Granit- oder rother Marmorfarbe hergestellt. Wir wählten letztere; die Platten, 1 m hoch und breit, 11 mm stark, per Quadratmeter loco Dresden zu 5,50 Mark. Wir brauchten ca. 31 qm, kosteten 170 Mark; dazu 50 Mark Fracht. Unten vom Boden auf wurde zuerst ein 60 cm hoher rother Sandstein-Sockel angebracht rings herum im Schiff; über diesen kamen die Xylolith-Platten, auf ein an der Wand befestigtes Latten-Netz aufgeschraubt. Um alle Ein-

tönigkeit zu vermeiden, wurden die Platten in Felber eingetheilt, unter den Fenstern in kleinere, dazwischen in größere. Diese Abwechslung wurde bewirkt durch dazwischen gelegte, senkrecht von oben nach unten laufende Bänder aus dem gothisch stylisirten Mettlacher Fries Nr. 87, unglasiert, per Quadratmeter 16 Mark. Ueber diese Wandbekleidung wurde in recht geschmackvoller Weise ein aus dem Mettlacher Fries Nr. 87 und dem Halbfries Nr. 309 b zusammengesetzter lebhafter Pflanzen-Fries gelegt, der sich rings durch das ganze Schiff hinzieht und die Wände belebt. — Die Glatter Kirche als Begräbnißstätte der Eblen von Neuneck und Herren zu Glatt ist noch heute geziert mit sieben gut erhaltenen, altherwürdigen Grabdenkmälern, von denen einige Kunstwerth haben, alle aber Zeugen sind von der Glaubensstärke und Frömmigkeit dieses angesehenen, im 17. Jahrhundert erloschenen Adelsgeschlechtes, dem Glatt die Erhaltung des katholischen Glaubens verdankt. Von diesen Epitaphien nun wurden einige besser plazirt; so kam bessere Symmetrie in die Kirche. Der schönste Grabstein, der Reinhard's von Neuneck († 1551), des Stifters des Sakramentshäuschens, ein mächtiger Koloss, den Ritter in voller Rüstung in Lebensgröße zeigend, kam neben den Muttergottesaltar, wo der Ritter am Aufgang zur Kanzel als Wächter der Orthodorie treulich Wache hält. Lebt doch in Glatt unter dem Volke die Sage fort, Reinhard habe zur Zeit der Glaubensspaltung einen lutherischen Prädikanten von der Kanzel vertrieben. Ihm gegenüber, neben dem St. Gallusaltar, steht das Denkmal Alexanders von Neuneck, kurfürstlich Bayerischen Obristen zu Noß, gleichfalls in Lebensgröße, in Tilly-Kostüm († 1645). Im Chore fällt besonders auf das Denkmal Hans Heinrichs von Neuneck († 1578) und seiner edlen Gemahlin Magdalena von Hohenrechberg († 1614), die als Wohlthäterin der Armen durch eine Stiftung hier fortlebt. Beide knien in ganzer Figur und halber Lebensgröße vor dem Kruzifix, Magdalena im Wittwenschleier, rechts und links die Ahnenprobe.

Im Jahre 1891 wurde die innere und äußere Trockenlegung vollendet. Zuerst

wurde der alte Plattenboden herausgenommen, sämtliche Kirchenstühle hinausgeschafft, aller feuchte Grund und Boden aufgehoben, mit trockenem Sand ausgefüllt, im Chor und den Gängen eine Kalkstein-Unterlage eingesetzt, auf diese ein 5 cm starker Raubbeton aus Romanzement und auf diesen der neue Boden gelegt in Portlandzement, im Chor Einziger Plättchen, ein hübsches gothisches Lilien-Muster, gelbe Blumen im rothen Grund Nr. 131 — Ankauf per Quadratmeter 1. Wahl 13 Mark, 2. Wahl 11,30 Mark, — im Schiff Saargemünder Platten, roth und gelb, über Eck gestellt; Ankauf per Quadratmeter 4,80 Mark — sehr empfehlenswerth. Den Boden lieferte in reellster Weise die Firma Wendler in Gomaringen um 1200 Mark.

(Schluß folgt.)

Die schwäbische Skulpturschule im germanischen Museum zu Nürnberg.

Von Amtsrichter a. D. Bed.

(Schluß.)

17) Das Gegenstück hierzu: der hl. Gereon (?) und die hl. Katharina v. Siena, 1,56 m hoch (Nr. 245; Tafel XI gibt eine in Holz von Cremer geschnittene Abbildung; ebenso vorher schon die „Mittheilungen“ z. II, S. 59: „Es ist anzunehmen, daß sich die beiden schönen Reliefe an eine Mittelgruppe angeschlossen, welche die hl. Maria als Himmelskönigin mit dem Kinde darstellt.“ An Schönheit halten sich beide Gruppen die Waage; insbesondere ist das Haupt des hl. Josimus mit feinstem Kunstgefühl geschnitten und bemalt. Der Gedanke, daß die Köpfe beider Gruppen Porträtnachbildungen bez. Bildnisse lebender Glieder einer Familie seien, wird sich bei Betrachtung der vier so individuellen Physiognomien, von denen sich das der hl. Barbara allerdings nicht gerade durch Anmut auszeichnet, kaum abweisen lassen (zu vgl. Bode, Geschichte der deutschen Plastik, S. 180; „Mittheilungen“ z. II, S. 72, 215—217).

18) Madonna sitzend mit dem Kinde, das halb knieend, halb stehend sein linkes Händchen emporhält — bemalte und vergoldete Holzschneiderei, Hochrelief; 76 cm hoch; aus der Zeit um 1520—1530 (Nr. 742).

19) Bruchstücke eines stehenden Rahmens, der wohl innerhalb einer Hohlkehle lag, und als innerster Theil einer größeren Gliederung einen Mittelschrein oder auch ein Feld eines großen Flügels eines Altarwerkes umrahmte. Ein Ast zieht sich ringsum, aus welchem stark süßkirtes Weinlaub und Trauben hervorsprossen, zwischen denen kleine, theilweise geflügelte Knaben sich in den verschiedenartigsten Stellungen tummeln, die Höhe der einzelnen Figürchen, deren es noch 17 sind, wechselt zwischen 12—14 cm; aus der Zeit

um 1500—1520; wurde von Kunsthändler Böbler in München angekauft, welcher die Bruchstücke in der Bodenseegegend erworben hatte (Nr. 797).

Der Katalog führt dann noch (auch S. 33—36) eine ansehnliche Reihe von verschiedenen Schulen angehörigen Werken an, bei welchen zugebenermaßen und sicher auch Schwaben und Bayern, insbesondere Tyrol betheiligt ist. Leider weiß man über die Herkunft oder gar die Meister und dieser der Schule nach unbestimmten Schnitzwerke noch weniger als über die vorangeführten der schwäbischen Schule zugeschriebenen Arbeiten. Das ist ja die Eigenheit alter Kunst, daß man die Namen der Künstler, welche auf ihre Person keinen Wert legten, weit aus der Mehrzahl nach nicht kennt — die Namenlosigkeit! Das Meiste wurde eben durch den Gründer des germanischen Museums noch in einer für Sammler günstigen Zeit von da und dort zusammengebracht und Manches von Händlern dazu noch erworben, deren Angaben, wenn überhaupt solche gemacht wurden, nicht immer zuverlässig sind. Immerhin scheint uns im Katalog über die Provenienz z. B. der einzelnen Werke, vielleicht auch „aus Gründen“ zu wenig gesagt zu sein; die Verzeichnisse und Aufzeichnungen des Herrn von Luffeß z. B. hätten doch gewiß Manches in dieser Richtung enthalten. So bleibt der Forschung in schwäbischer Kunst, welche hier ein reiches Feld vor sich hat, und noch mehr der freilich oft gar zu üppig blühenden Konjekturen, bei welcher Maaß und Ziel überaus räthlich ist, will man oft nicht geradezu in's Thürsteckte und Lächerliche fallen, hier ein weiter Spielraum geöffnet! Ein Gefühl ist's aber, welches einem Angesichts des hier noch zu Tage tretenden Reichthums von Schnitzwerken der schwäbischen Schule unwillkürlich überkommt, daß, wenn man die bezüglichen Sammlungen von Gomaringen, Donaueschingen, Rottweil, München z. sowie das, was an schwäbischen Skulpturen in Kirchen und Kapellen, in privaten Sammlungen und vereinzelt noch vorhanden ist, dazu rechnet, andererseits das, was im Laufe der Zeit verschwunden, vergangen, zerschlagen, namentlich bei der berüchtigten Bilderstürmerei zu Ulm z., infolge Brandes und Krieges zu Grunde gegangen ist, in Betracht zieht, die Thätigkeit der schwäbischen Bildschnitzer von Mitte des 15. Jahrhunderts bis zum 2. Viertel des 16. Jahrhunderts in der That eine große gewesen sein muß und mit unsern schon oben ausgesprochenen Gedanken von einer Ueberproduktion nicht zu viel gesagt sein wird.

Im Anschlusse hieran dürfen wir wohl hier noch der der schwäbischen nicht unverwandten benachbarten Tyroler Schule, von welcher schon kurz die Rede war, soweit solche im germanischen Museum vertreten ist, gedenken. Es sind zwar nur wenige Stücke, die der Katalog erwähnt, aber sehr beachtenswerte aus dieser durch Michael Bacher, einen Meister, der mit künstlerischer Persönlichkeit vom Hintergrund der zünftigen handwerklichen Meister seiner Zeit sich abhob (1467—1498), schon frühe zu vorzüglicher Blüthe gelangten Schule. Vor Allem die Figur der hl.

Margaretha, auf einem Drachen stehend; die linke Hand gänzlich abgebrochen, an der rechten fehlen zwei Finger, auch fehlt der Palmzweig dieser Hand; die Blumen der Krone ausgebrochen. Von der Vergoldung an derselben noch Reste; Fleisch- und Hauptfarbe erhalten; 94,5 cm hoch (Nr. 348 der Abtheilung für figurliche Plastik) — eine Arbeit, welche in der Feinheit der Empfindung und Reinheit der einfachen Linien mit den Schnitzwerken des Altars von St. Wolfgang, Pachers Hauptwerk von 1483, Aehnlichkeit hat, so daß derselbe Schnitzer angenommen werden muß. Mit vollem Recht wird aber im Katalog die Eigenschaft Pachers als Bildhauer beanstandet und geltend gemacht, wenn auch Maler Pachers Beiträge auf Lieferung ganzer Altäre, sowohl des Schnitzwerkes als der Malerei abgeschlossen, so werde er eben wie z. B. auch Wohlgemuth die Schnitzwerke bei einem Bildschnitzer bestellt und von diesem fertigen gelassen haben; in jener so zünftigen Zeit könne man nicht (?) an einen deutschen Meister glauben, der das Malergeschäft und die Bildhauerei zugleich ausübte. Diese nicht selten vorkommende Uebernahme des gesamten Auftrages, also sowohl des skulptuellen als des malerischen Theiles des bestellten und zu liefernden Werkes durch einen Meister (häufig einfach „Maler“ genannt), führt häufig zu der durchaus irrigen Annahme, demselben die Doppelseigenschaft eines Bildhauers und Malers beizulegen, während derselbe in Wahrheit nur eines war; namentlich sind es manche neuere Schriftsteller, welche sich es sehr leicht machen und kurzweg den Meister zum Bildhauer und Maler oder umgekehrt machen. Diese Doppelseigenschaft fand sich überhaupt nicht leicht vor; jedenfalls war sie keineswegs so häufig wie später auf dem Felde der Malerei und des Kupferstechens. Die Figur stammt unzweifelhaft aus Tyrol und wurde im Jahre 1881 von E. v. Miller in Wien angekauft. Weiter sehr sehenswert ist eine flache Tafel, die beiderseits Scharniere hat, also zeigt, daß sie die Mittelstafel des Altarauffasses bildete — mit 10 Heiligen, in zwei Reihen, unter gothischen Verzierungen, unter einander gestellt, mit zwei Donatoren, der eine mit dem Wappen der tyrolischen Kunigl. v. Ehrenberg aus der Zeit von 1470—1480; 196 und 143 cm hoch (Nr. 192). Diese Arbeit befand sich wohl einst in einer Kapelle, deren Raumverhältnisse nicht gestatteten, einen tiefen Mittelschrein zum Schmucke des Altars aufzubauen, weshalb man statt dessen eine flache Tafel nahm, auf die ebenfalls die Flügel klappten. „Die Arbeit ist sorgfältig und verständig; doch tritt ein Schulcharakter nicht gerade sehr stark hervor, und wenn das Werk, das einen der ältesten Bestandtheile der Skulpturenammlung des Museums bildet, ein anderes Wappen aufweisen würde, müßte man es nicht gerade nach Tyrol verweisen; doch ist auch kein Kennzeichen vorhanden, das es unwahrscheinlich machen würde, daß das Altarblatt das Werk eines Genossen Pachers ist.“ Eine ganz andere Hand und sehr verschiedene Auffassung zeigen die beiden folgenden, schon in Bozen, woher sie stammen, dem Maler Pach-

zugeschriebenen, großartigen, aber etwas harten Figuren, die Bode (Geschichte der deutschen Plastik, S. 199; zu vgl. Mittheilungen aus dem germanischen Nationalmuseum, II S. 61; K. N. „Kunstfreund“, VII. Jahrgang, 1891 Nr. 11, S. 60—62, woselbst die beiden Figuren, genau beschrieben, als Arbeiten Pachers ausgegeben und auch (E. Krell, Xylograph) abgebildet sind) der Schule desselben zuteilt.

Die — auf Tafel XII und XIII des Katalogs abgebildeten — hl. Leonhard und Stephan, ersterer mit Handschellen und Buch, letzterer mit Steinen und Palmzweig, in reich gefalteten Gewändern. Rundbilder, restauriert; 157 cm hoch (Nr. 380, 381). Die ursprüngliche Bemalung blüht an einzelnen Stellen unter der späteren Uebermalung durch. Jünger, als Pachers Lebensalter fällt, ist die — auf Tafel XIV des Katalogs abgebildete — Figur, die einzelne italienische Einflüsse zeigt: Maria mit dem Kinde, welches die Hand segnend erhoben hält; das Kopfstück der ersteren von Weinwand, bemaltes Standbild aus der Zeit um 1520—1530, 155 cm hoch (Nr. 165). Als Beleg, daß auch Tyrol seine unbedeutenden Meister hatte, führt der Katalog folgende dorthier aus der Zeit um 1530 stammende 78 cm hohe Figur an: Sancta Maria Aegyptiaca in steifer Haltung, die beiden Hände betend gefaltet, auf dünnen Beinen stehend; das Gesicht ist jedes Ausdruckes bar, die herabhängenden Haare, sowie der behaarte Körper vollständig schematisch (Nr. 746). — Der Katalog spricht im Anschluß an die Tyroler Schule dann auch noch von einer bayerischen Schule, nicht ohne selbst hiezu ein Fragezeichen zu setzen und führt uns aus derselben einen interessanten Meister, welcher den derben Naturalismus auf's Aeußerste trieb und jede Hinneigung zu idealer Gestaltung von sich ferne hielt, mit folgender 112 cm hoher — auf Tafel XV abgebildeter — Figur (Nr. 371) vor: Die hl. Jungfrau mit dem Kinde, stehend, mit stark vorgeneigtem Kopfe, bemaltes Standbild aus der Zeit von 1530—1540. Die Bemalung hat nicht die umfassende Verwendung von Gold, sondern es herrscht das Roth vor, theilweise mit roh aufgemalten, lattunartigen weißen Mästerchen (damit die ähnlichen Charakter aufweisenden Kleidermuster auf den Nr. 366 und 369 zu vgl.); sie scheint, wenn sie etwa auch nicht unmittelbar aus der Entstehungszeit des Bildwerkes herrührt, doch auch noch dem 16. Jahrhundert anzugehören (Nr. 253). Außer soll die Figur, in welcher die Madonna nicht anders als eine ungeschickte Bauernjungfer dargestellt ist, von dem Bildhauer Ludwig v. Schwantaler erhalten haben. Sie könnte allerdings auch der Tyroler Schule des 16. Jahrhunderts angehören, allein es fehlen dort doch die Parallelen, während nach dem Katalog S. 49 unten zwei große Mittergestalten in einer Kapelle der Nordseite der Frauenkirche in München zwar nicht in der Gesamtaufassung, aber doch in Einzelheiten, so im Faltenwurf Motive bieten, die als Vergleich dienen können. Leider haben gerade jene beiden Figuren der Frauenkirche die alte Bemalung nicht mehr, die noch vor Jahren sichtbar war

und auch Ähnlichkeit mit der der vorenwähnten Madonnafigur hatte.

Literatur.

Die Engel des Melozzo da Forli. Farbenholzschnitte von H. und M. Knöf-ler. Kunstverlag von Julius Schmitt in Florenz. Größe: 18 und 21 cm, auf dunkelblauem Grund, oben rund mit Golddecken. Preis unaufgezogen à 3,60 M.; in braunem Passpartout mit weißer Facette à 7,20 M.; in geschnitzten Nußholzrahmen à 16 M.

Dem himmlischen Reigen der Engel Fiesoles, welchen wir im Archiv vorgeführt haben, läßt Julius Schmitt neuerdings zwei Engel des Melozzo da Forli folgen. Sie gehörten ursprünglich zu dem berühmten Bilde der Himmelfahrt Christi, einem Freskogemälde, welches die Halbkuppel des Chores der Kirche Ss. Apostoli schmückte. Als 1711 diese Kuppel zerstört wurde, flüchtete man ins Treppenhaus des Quirinal die Hauptgestalt, den segnend auferstehenden Christus mit einer Schaar von Engeln; zehn Bruchstücke mit musizierenden Engeln und vier Apostelköpfe wurden in der Stanza capitolare der Sakristei von St. Peter geborgen. An letzterem Ort sind auch die Originale des Engels mit der Mandoline und des Engels mit der Handtrommel, deren wunderbar seine Reproduktionen von den Meisterhänden der beiden Knöfler die neueste Publikation des rührigen Verlegers bilden.

Beide Engel sind als Halbfiguren gegeben und auf zwei Blättern als Pendant zu-ammengepaßt. Auch im Original ist der Mandolinengel nicht in ganzer Gestalt zu sehen; er sitzt vielmehr so auf einem Wolkenthron, daß bloß seine rechte Seite, sein ganz nach vorn gewendetes Gesicht und der obere Theil seines rechten Fußes, der die Mandoline zu tragen hat, sichtbar ist, im übrigen aber die Hüfte von der Wolke verhüllt werden. Sein hellblaues Gewand hebt sich nur leise ab von dem blauen Firmament; durch den unten geschlitzten Ärmel dringt in reichen Falten das weiße Hemdchen hervor; von den Hüften an deckt ihn ein hellbraunes Obergewand, das sich weit ausbauscht. Sein Antlitz wird man so leicht nicht wieder vergessen können; von einer Ueberfülle von Locken umrahmt, leuchtet es dem Beschauer mit den vollen, festen und doch weichen Zügen und den großen Mandel-äugen bis ins Herz hinab; sein Gesicht ist ganz Musik, Ohr und Seele versunken in die der Mandoline entströmenden Melodien, und bestrebt, diese Melodien im reinsten Einklang zu halten mit der Musik der andern Engel. Ein Stück seines großen Flügels ist noch zu sehen und was von rechts ins Bild hereinschwebt, ist das fliegende Gewand eines größeren, zur Seite des Heilands schwebenden Engels; dasselbe stört nicht, sondern nimmt sich auf dem Kunstblatt wie ein herabwallender Vorhang aus.

Der Engel mit der Trommel ist auf dem Original eine ganze, schwebende Gestalt: hier

sehen wir ihn in etwas mehr als Halbfigur; gerade genug, um eine Vorstellung zu erhalten von dem ebenso kräftigen wie reichen Schwung, mit welchem er gen Himmel schwebt. Er hält seine Trommel hoch empor an sein Antlitz, das, unwavallt und umflutet von den fliegenden Haaren, ganz in Ekstase leuchtet; der Mund ist halb offen, die Augen nach oben gewendet; die Züge sind noch voller und weicher als die des andern Engels, und mehr weiblichen Charakters. Sein Gewand ist hellroth, der eine Ärmel grünlich mit geschlossenem Schliß; am linken Arm hat sich der Schliß geöffnet und das weiße Hemd den ganzen Oberarm überflutet.

Melozzo und Fiesole sind zeitlich nicht sehr weit auseinander; ersterer war 17 Jahre alt, als Fiesole starb. Aber wieviel liegt zwischen beiden und welch verschiedenen Familien gehören die Engel Fiesoles und die Melozzos an! Fiesoles zart hingehauchte, ätherische Gestalten sind verweht für immer; man vermochte nicht mehr, wie er, aus einer Formenwelt zu schöpfen, welche mehr der Intuition, als der Betrachtung des wirklichen Lebens entnommen war. Fiesoles Engel sind himmlische Visionen, vom Künstler-geiste herabceitert und soweit mit Körperlichkeit überkleidet als nötig; Melozzos Engel sind der Erde entstammte Wesen, vom Künstlergeist beschwingt und in die Lüfte gehoben. Aber das muß zugegeben werden: obwohl Melozzo in den Regionen irdischen Lebens seine Motive sucht, er bleibt nicht in ihnen befangen und gefangen; so sehr er das sinnliche Element und die Körperlichkeit betont und mit so kräftiger Plastik er es in dem vertieften Raum zur Geltung bringt, — es ist eine reine Sinnlichkeit, keine fleischliche, und er weiß sie dem geistigen Element unterzuordnen. Auf diesen Gesichtern und Gestalten, durch welche ein so volles, überquellend fröhliches Leben pulsiert, liegen doch die verklärenden Reflexe einer höheren Idee, eines christlichen Geheimnisses; das Spiel und der Jubel dieser Engel ist nicht aus der Tiefe, er kommt von oben und trägt nach oben. So entschieden wir daher für das Haus Gottes und für den Altar den Engeln Fiesoles den Vorrang einräumen, so gern nehmen wir die Engel Melozzos, vollends in Copien, welche Formen und Geist und den ganzen Schmelz des harmonischen Colorits der Originale so vollkommen und ungeschwächt wiedergeben, so gerne nehmen wir sie in unsere Häuser auf und so sehr sind wir überzeugt, daß auch sie dazu dienen können, dem irdischen Leben zum Aufschwung nach oben zu verhelfen.

Mit einer Kunzeilage:
Entwürfe für Taufsteine.

Annoncen.

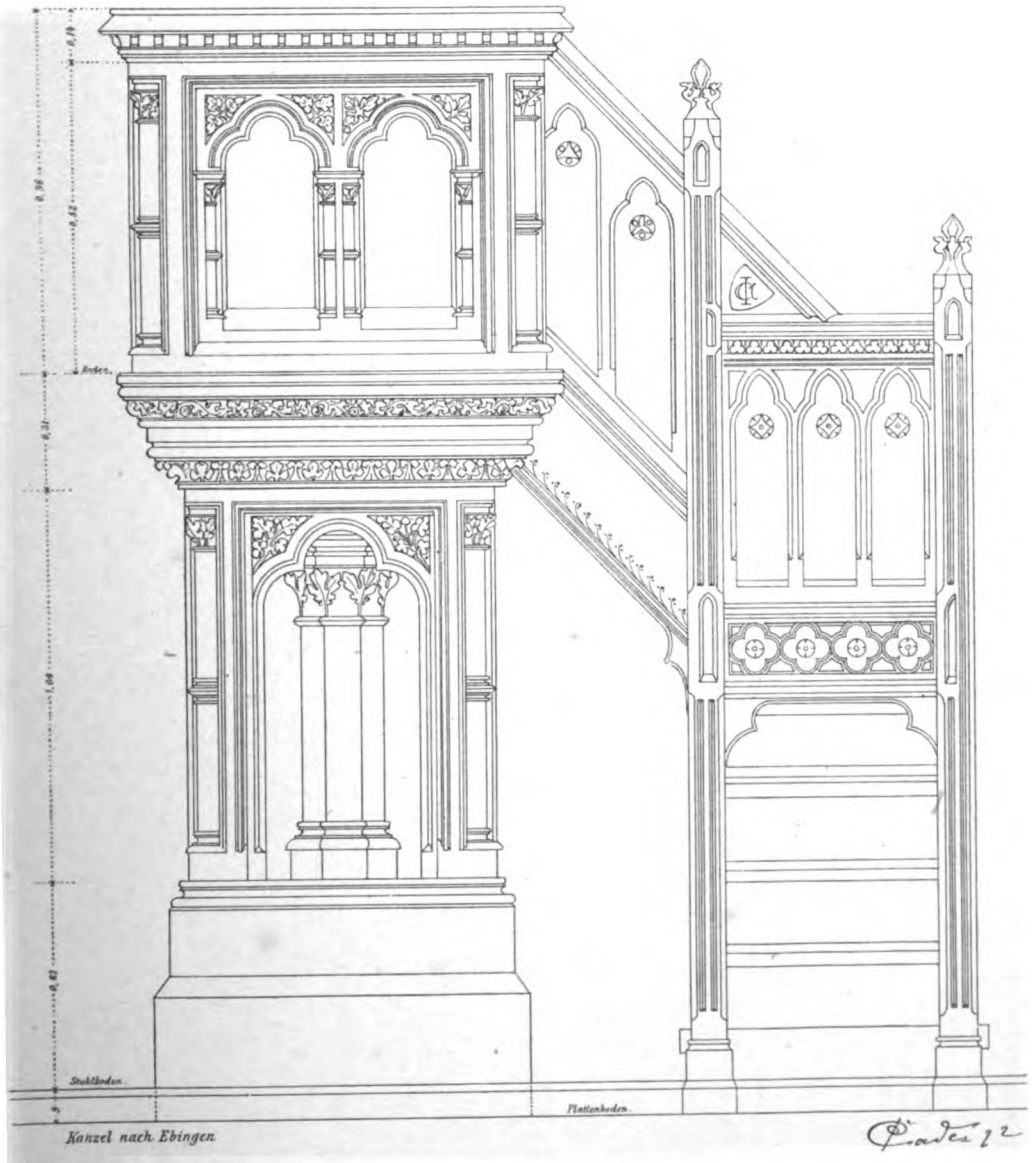
Ein Abendmahlbild,

älteres Gemälde, Größe ca. 1,50 × 1,00 m, wird zu kaufen gesucht.

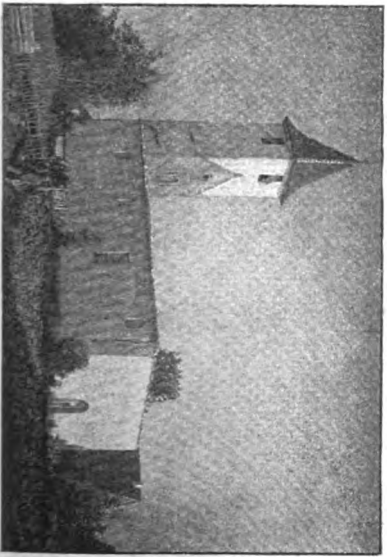
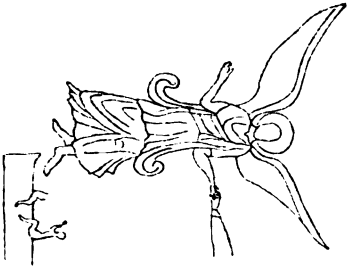
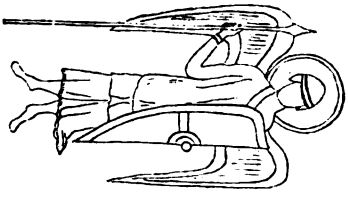
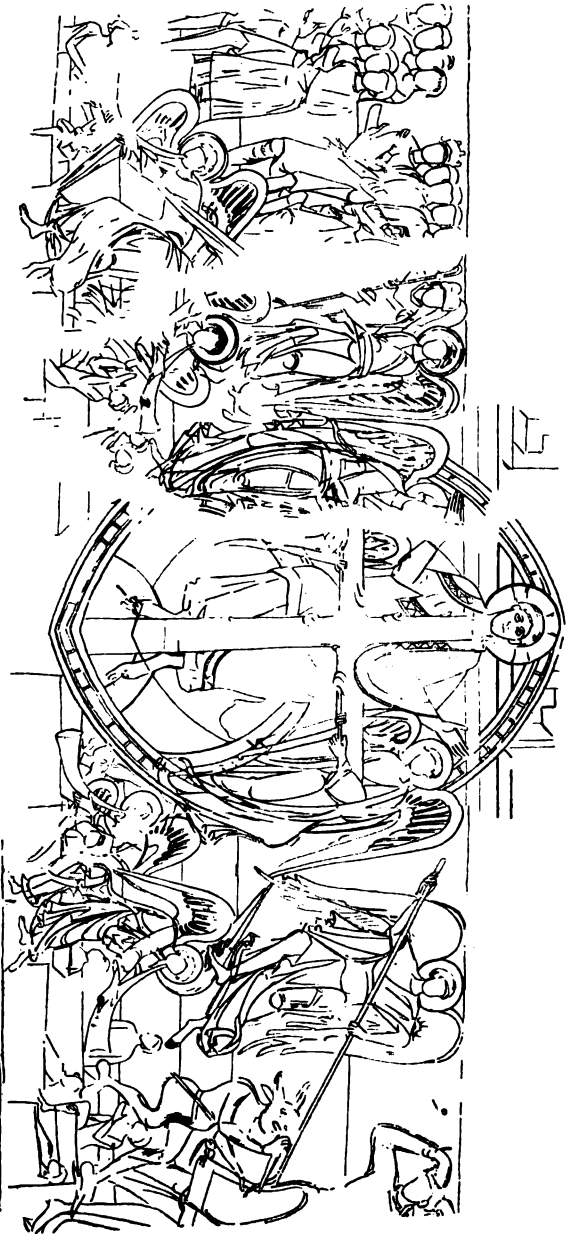
Vermittlung durch die Expedition des „Archiv f. christl. Kunst“.

Archiv 1893. Nr. 5.

Frühgothische Kanzel für die Stadtpfarrkirche in Ebingen.

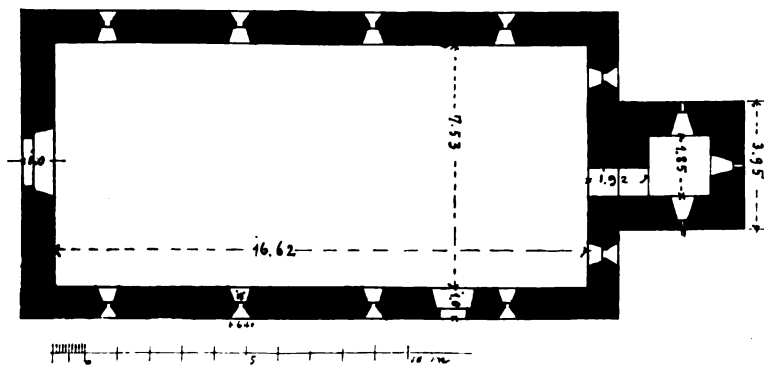
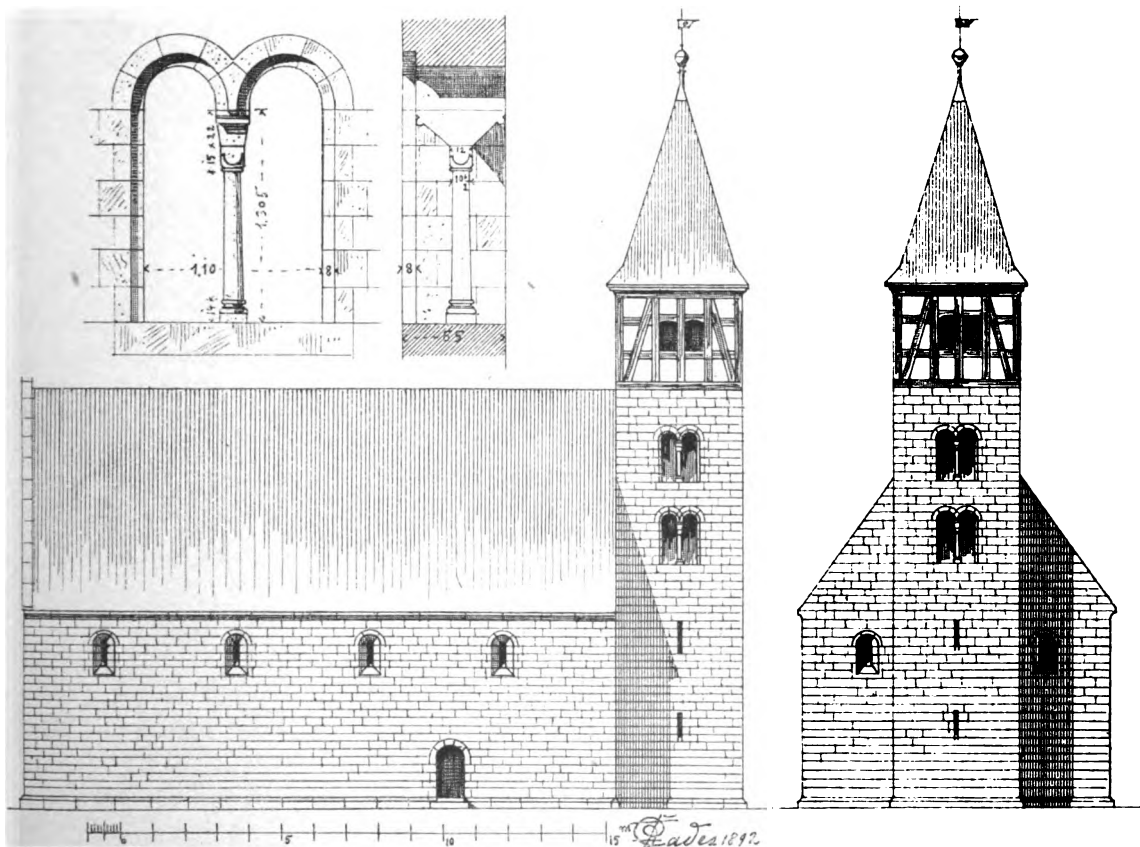


Kindheit 1893. **Nr. 3.**
Künste und Kindermalereien von Burgfelden bei Balingen.



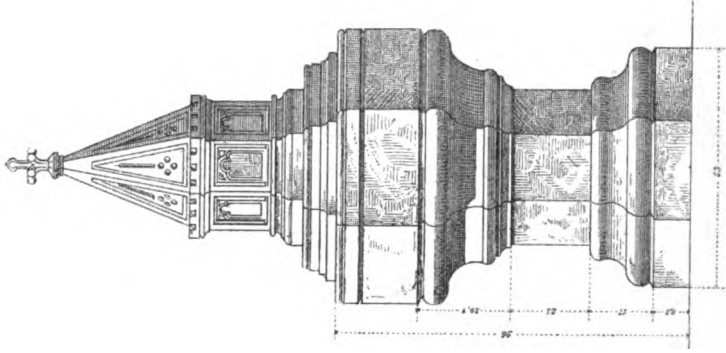
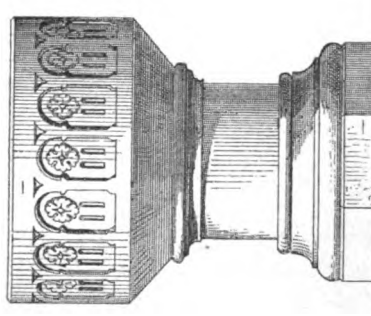
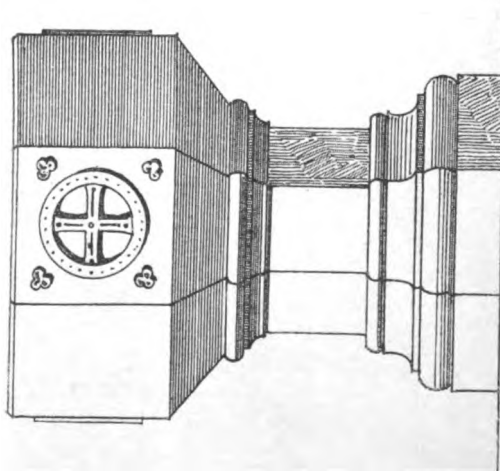
Archiv 1893. Nr. 2.

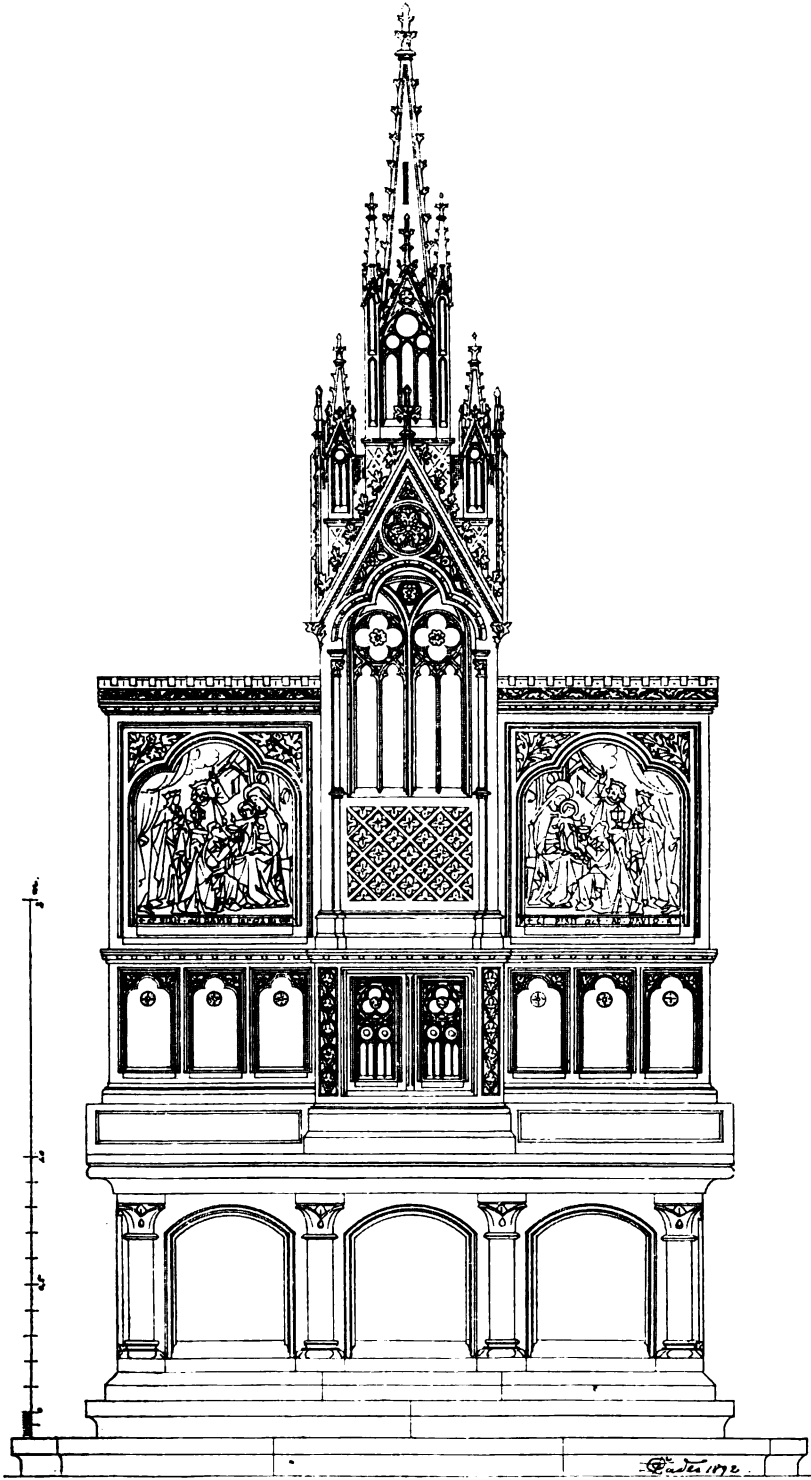
Kirche und Kirchenmalereien von Burgfelden bei Balingen.



Archiv 1895. Nr. 12.

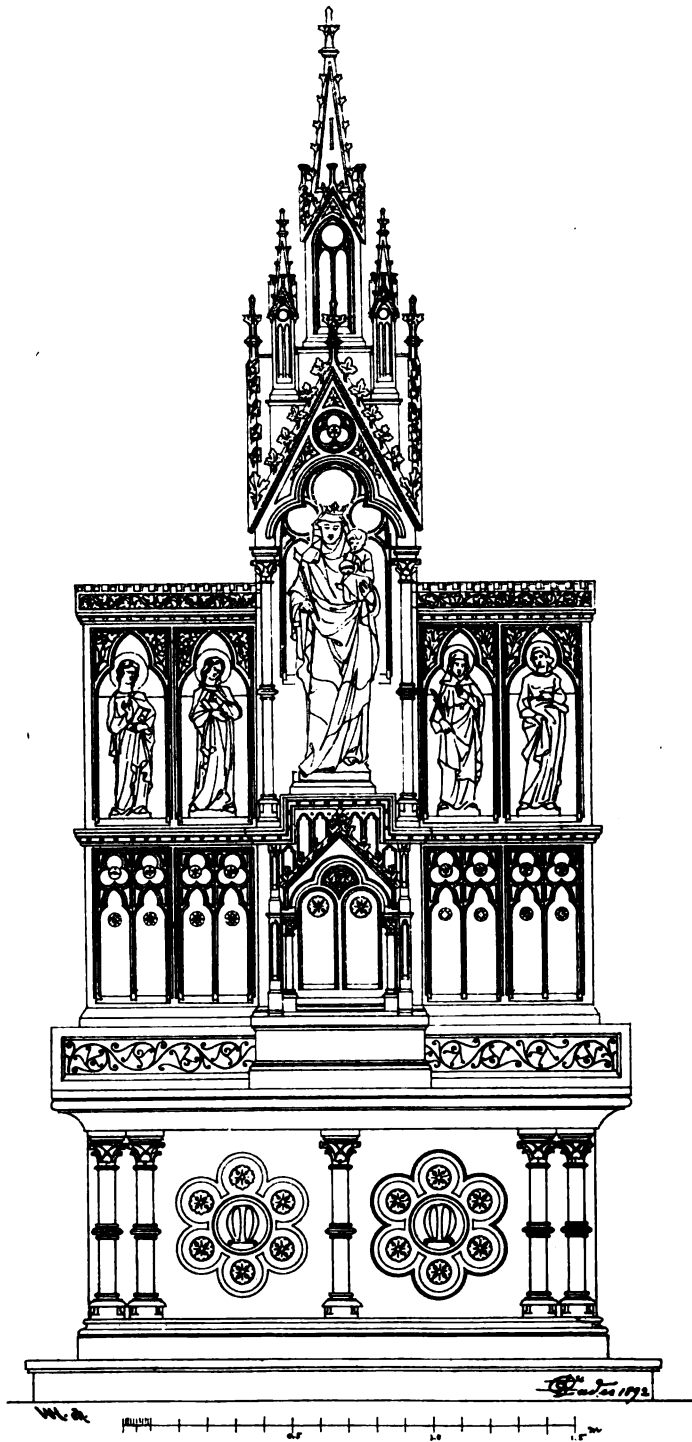
Schwänke für Taufsteine.



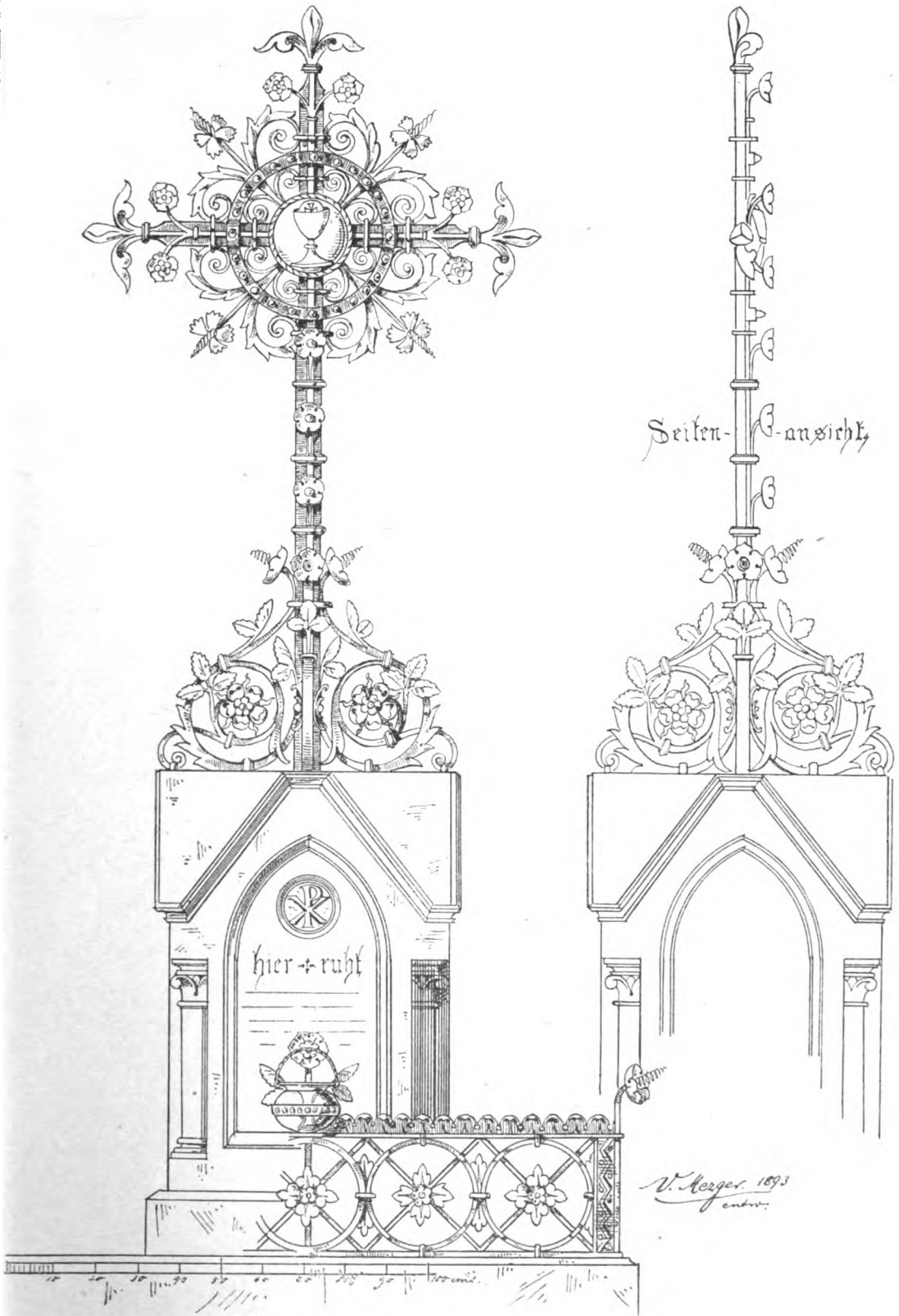


Archiv 1893. Nr. 1.

Hochaltar in Ebingen.

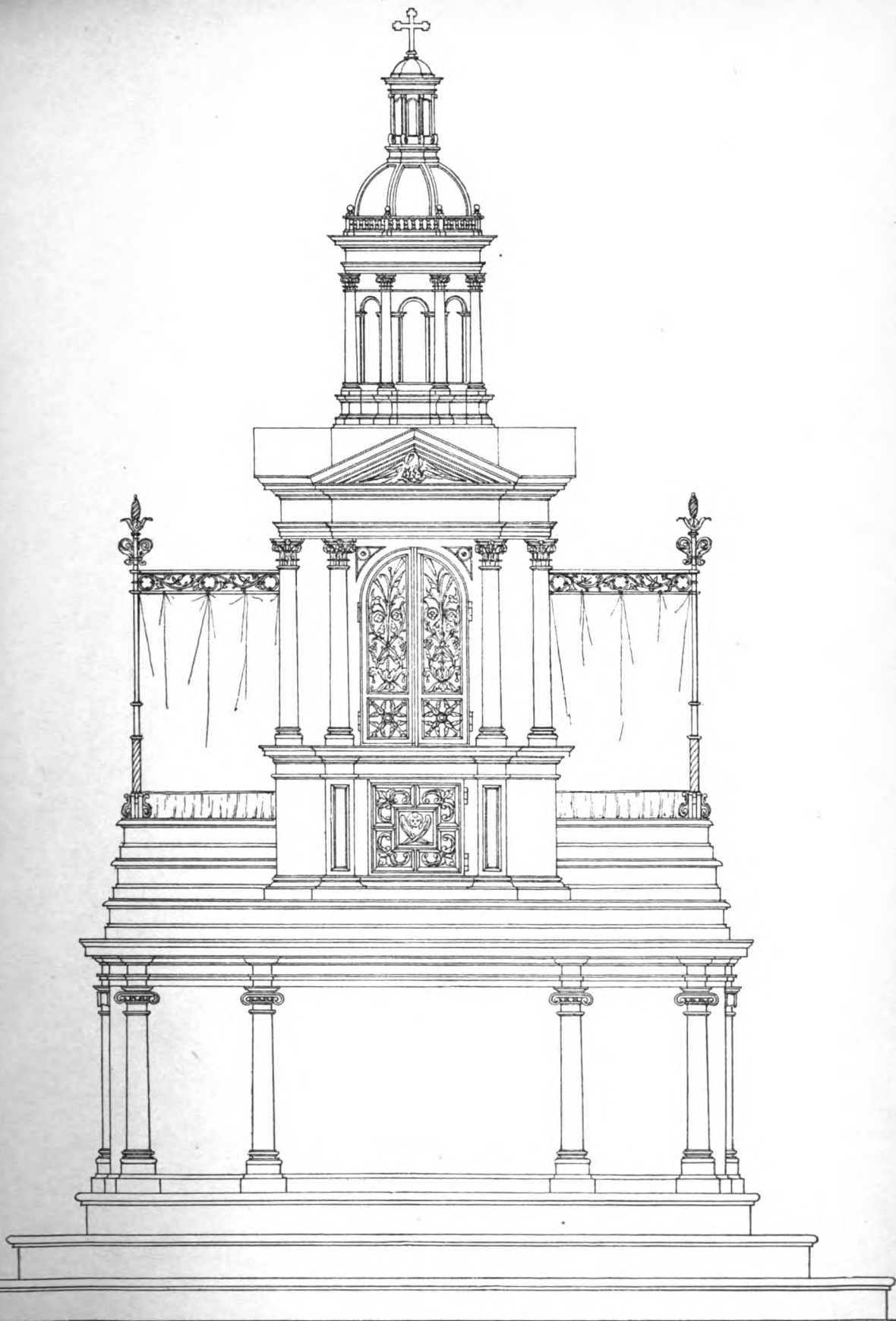


Archiv 1893. Nr. 1.
Marienaltar zu Ebingen.



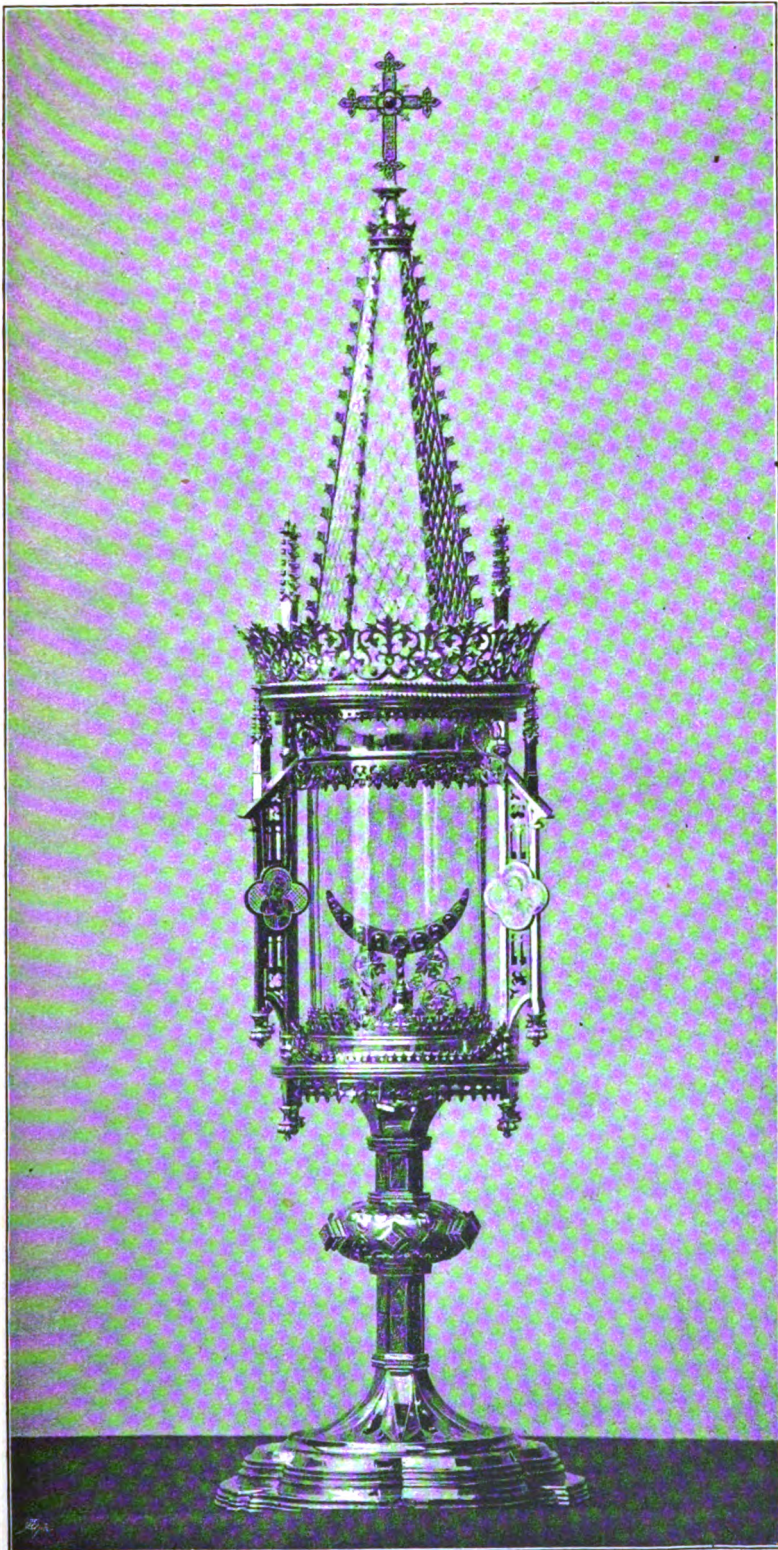
Archiv 1895. Nr. 41.

Entwurf zu einem Grabkreuz.



Archiv 1895. Nr. 9.

Entwurf eines einfachen Tabernakelaltars im Renaissancestil.



Anchiso 1895. Nr. 2.
Gothische Monstranz.

